

ANDRZEJ BETLEJ  
PIOTR KRASNY

## Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radecznicy

Klasztor oo. Bernardynów w Radecznicy (il. 1), niewielkiej wsi na zachodnich krańcach ziemi chełmskiej, został założony w r. 1667 z fundacji biskupa Mikołaja Świrskiego, który zakupił wieś słynącą z objawień św. Antoniego na Łysej Górze<sup>1</sup>. Wybudował tam drewnianą kaplicę oraz mały dom zakonny, a następnie sprowadził bernardynów. Ok. r. 1669 staraniem pierwszego przełożonego wzniesiono drewniany kościół i większy klasztor. Tymczasem biskup Świrski sporządził akt fundacji radecznickiego domu bernardynów i w r. 1670 oblatował go w Trybunale Lubelskim. W akcie dokonał oficjalnej erekcji klasztoru i bogato go uposażał. Kapituła bernardynów przyjęła fundację w r. 1672 i przyznała klasztorowi tytuł konwentu. W krótkim czasie klasztor stał się ważnym sanktuarium św. Antoniego, w którym czczono miejsce objawień i obraz świętego w ołtarzu głównym kaplicy.

Niebawem zakonnicy rozpoczęli przygotowania do wzniesienia muranego kościoła i klasztoru. Po uruchomieniu własnej cegielni i zgromadzeniu materiałów budowlanych, przystąpiono w r. 1686 do budowy tych gmachów według projektów przygotowanych przez architekta Jana Michała Linka, na zlecenie protektora klasztoru Marcina Zamoyskiego, or-

---

<sup>1</sup> Historię świątyni podajemy za: A. Chadam, *Radecznicza*, w: *Klasztory bernardyńskie w Polsce*, red. E.H. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1986, s. 284-293.

dynata zamojskiego<sup>2</sup>. Kościół ukończono i konsekrowano w r. 1695. Niedługo po konsekracji świątyni obraz św. Antoniego zaczęto określać jako cudowny i przyozdobiono srebrną sukienką. Budowa obszernego klasztoru trwała mniej więcej do r. 1708.

W opracowaniach historyczno-artystycznych omówiono, jak dotąd, jedynie zagadnienie budowy kościoła. Uwadze badaczy umknęły jednak bogate materiały archiwalne dotyczące osiemnastowiecznych dziejów klasztoru radeckiego, który był wówczas jednym z najważniejszych ośrodków kultowych ziemi chełmskiej, miejscem kilku bernardyńskich kapituł prowincjalnych oraz siedzibą niektórych prowincjałów. Szczególnie ważne informacje na temat przedsięwzięć artystycznych podejmowanych w radeckim sanktuarium zawiera kronika klasztorna *Annotatio rerum memorabilium in conventu Rodecznicensi* przechowywana w Bibliotece Narodowej w Warszawie<sup>3</sup>.

Z kroniki tej dowiadujemy się, że w r. 1742 konwent został doświadczony przez wielki pożar. Spłonęły wieże, dachy i większość wyposażenia kościoła oraz część piętra klasztoru. Bardzo prędko podjęto odbudowę tych gmachów, głównie dzięki wsparciu finansowemu Tomasza Antoniego Zamoyskiego, wojewody lubelskiego, Franciszka Dłużewskiego, cześnika krasnostawskiego oraz średniozamożnej szlachty mieszkającej w powiecie szczebrzeskim, m.in. Antoniego Gruszeckiego oraz Piotra Bogusławskiego. Gwardianem radeckim był wówczas o. Anzelm Pawęzkiewicz, który pełnił zarazem obowiązki prowizora (prefekta) *fabricae ecclesiae*. W r. 1748 odrestaurowano klasztor i budynki gospodarcze oraz wieże kościelne (wraz z zegarem), a także położono marmurową posadzkę w świątyni<sup>4</sup>. Zawarto wówczas kontrakt na budowę nowego ołtarza głównego, który miał wystawić „*Georgio Marquart ex civitate Leopoliensis*” za sumę trzech tysięcy złotych polskich ofiarowanych przez Adama Suchodolskiego, notariusza ziemskiego lubelskiego wraz z żoną Prudencją z Bilskich<sup>5</sup>. Dzięki fundacji Marianny Potockiej, wojewodziny wołyńskiej zawarto także kontrakt na obrazy i pozłocenie tej struktury z malarzem Wirzdu (?) „*ex civitate Zamoysciensis*”. O. Pawęzkiewicz zamówił natomiast sumptem własnym

<sup>2</sup> J. Kowalczyk, *Inżynier Jan Michał Link, autor tzw. lenartowiczowskiej grupy kościołów z 2. połowy XVII wieku*, „BHS”, 23, 1961, s. 186–189; tenże, *Link (Linck) Jan Michał*, w: *PSB*, 17, 1963, s. 374.

<sup>3</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkps Akc. 8.196: *Annotatio rerum memorabilium in conventu [...] Rodecznicensi Roxolane Provinciae ordinis S. P. Francisci Regularis Observantiae*. W pracy wykorzystano kserokopię dostępną w Archiwum Prowincji Polskiej Bernardynów w Krakowie (cyt. dalej APB) zapisaną w inwentarzu tego archiwum jako rkps (bez sygnatury) *Archivum conventus ... Radeznicensis (1667–1823)*.

<sup>4</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 4.

<sup>5</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 4.



klasztoru marmurowe schody przed głównym ołtarzem<sup>6</sup>. W roku następnym ołtarz główny został ukończony, zaś jego autor został określony w kronice jako „*sculptor Germanae nationis Georgio Marquart incolae civitatis Zamosciensis*”<sup>7</sup>. Złocenia ołtarza wykonał ostatecznie o. Wierzbicki z konwentu w Lublinie<sup>8</sup>. W r. 1752 zawarto kontrakt z Józefem Jakubem Stankowskim z Zamościa na trzy ołtarze: p.w. Niepokalanego Poczęcia, św. Franciszka i św. Michała<sup>9</sup>. Rok później zanotowano, iż Stankowski ukończył ołtarze p.w. Ukrzyżowania Pana Jezusa, Matki Boskiej (tożsamy z ołtarzem Niepokalanego Poczęcia) i św. Józefa, a o. Franciszek z konwentu radecznickiego namalował obraz Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej<sup>10</sup>. W r. 1759 wszystkie te struktury zostały pozłożone przez malarza o. Pawła oraz przez Józefa Perta (Pertie?) z Zamościa<sup>11</sup>. W r. 1760 o. Paweł z Radecznicy wyłoccił ołtarz św. Franciszka dzięki funduszom Karola Lipskiego z Turobina<sup>12</sup>. W tym samym roku powstał także obraz Matki Boskiej, namalowany przez malarza zidentyfikowanego wówczas jako o. Paweł Chmielewicz z Radecznicy<sup>13</sup>. W r. 1761 została sprawiona dzięki Bractwu św. Anny „*ambona nova*” (położona i pomalowana w r. 1763) oraz ołtarz św. Jana Nepomucena, zbudowane przez Józefa Jakuba Stankowskiego z Zamościa<sup>14</sup>. W tymże roku powstały także dwa obrazy św. Franciszka namalowane przez znanego już nam o. Pawła Chmielewicza oraz ołtarz bracki św. Anny, wykonany także przez Stankowskiego, z fundacji Wyszyńskiego, właściciela wsi Gorajec<sup>15</sup>. Ołtarz bracki św. Anny został pozłożony w r. 1762 przez Józefa Katapskiego (?), określonego jako „*pictor chinicus civitatis Lublinensis*”. W tym samym czasie malarz Józef namalował cztery antependia<sup>16</sup>. W latach 1762–1763 organmistrz Stanisław Kędłarski z Lublina wykonał organy<sup>17</sup>. W r. 1763 Cyprian Marchwicki, alumn z konwentu radecznickiego, pomalował figurę św. Antoniego umieszczoną w kapliczce w lasku za klasztorem, a w r. następnym pokrył „*vernixe chinico*” tabernakulum na ołtarzu głównym<sup>18</sup>. W r. 1764 w kronice odnotowano także wy-

<sup>6</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 5.

<sup>7</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 6, 30.

<sup>8</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 6.

<sup>9</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 7.

<sup>10</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 32.

<sup>11</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 33.

<sup>12</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 35.

<sup>13</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 37.

<sup>14</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 8, 37.

<sup>15</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 38.

<sup>16</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 38.

<sup>17</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 39–40.

<sup>18</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 41.

konanie ołtarza św. Józefa z fundacji Tomasza Staniowskiego (?)<sup>19</sup>, cześnika krasnostawskiego. Pamiętamy, że ołtarz ten miał być wzniesiony dzieśnięć lat wcześniej przez Stankowskiego. Najprawdopodobniej ów snycerz nie wywiązał się z kontraktu, bądź zrealizował go wadliwie, a retabulum wykonał ostatecznie Paweł Maucher „*incola Zamoysciensis*”. W r. 1765 ołtarz św. Józefa został pomalowany i położony przez o. Pawła Chmielewicza, dzięki fundacji Stanikowskiego, sędziego ziemskiego chełmskiego<sup>20</sup>. Rok później wykonane zostały ołtarze św. Barbary (z fundacji Staniszewskiego, szlachcica grabowieckiego) oraz Przemienienia Pańskiego (z fundacji Antoniego Kochowskiego, sędziego krasnostawskiego). Ich autorem był snycerz Karol Burzyński z Radecznic<sup>21</sup>. W r. 1767 artysta ten, określony dokładniej „*pro tunc incola Radecznicensis*”, wykonał ołtarz św. Piotra z Alkantary ufundowany przez Teresę z Michowskich Zamoyską, wojewodzinę lubelską. W tym miejscu urywają się dokładne informacje na temat dziejów klasztoru w Radecznicach w XVIII wieku<sup>22</sup>.

Radeczniccy zakonnicy brali aktywny udział w demonstracjach patriotycznych w r. 1861 i w powstaniu styczniowym, ale ich klasztor przetrwał pierwszą falę kasat represyjnych. W r. 1866 został jednak zniesiony na skutek starań unickiego biskupa chełmskiego Michała Kuziemskiego, który urządził w nim dom poprawy dla księży opierających się reformie obrządku cerkiewnego. Zanim jednak doszło do przejęcia konwentu przez grekokatolików, konsystorz biskupi w Lublinie polecił rozdysponować wyposażenie kościoła Bernardynów pomiędzy kościoły diecezji lubelskiej. Zadanie to powierzono dziekanowi zamojskiemu ks. Antoniemu Szyduczynskiemu, który sporządził najpierw szczegółowy inwentarz owych sprzętów (odpis tego dokumentu zamieszczamy w aneksie), a następnie zaczął rozdawać je parafiom posiadającym specjalne upoważnienia wystawione przez konsystorz. Owe upoważnienia, a także pokwitowania wystawiane przez odbiorców były gromadzone skrzętnie przez ks. Szyduczynskiego. Po zakończeniu owej akcji na początku r. 1870 duchowny ten sporządził szczegółowy raport, dzięki któremu wiemy dokładnie, dokąd trafiły poszczególne ołtarze<sup>23</sup>.

Ołtarz główny z cudownym wizerunkiem św. Antoniego, „ołtarzyk mały” Matki Boskiej Bolesnej oraz 22 obrazy wotywnne zostały przekazane

<sup>19</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 41. Nazwisko zostało zapisane niewyraźnie w kronice klasztornej.

<sup>20</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 42.

<sup>21</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 43–45.

<sup>22</sup> APB, *Archivum conventus...*, s. 48.

<sup>23</sup> Archiwum Archidiecezji Lubelskiej (dalej AAL), rkps Rep. 60 IV b-191: *Spis funduszów b. Klasztoru Księży Bernardynów w Radecznicach, passim*.



ne do kościoła parafialnego w Łabuniach. Kościół w Dubience wzbogacił się o ołtarze św. Franciszka i św. Barbary, a także o ambonę i „statuy z gzymsów w kościele”. Do fary w Tarnogórze trafiły ołtarze Przemienienia Pańskiego i św. Józefa, a do Tyszowiec – ołtarz Najśw. Panny Marii i „drugi ołtarz św. Franciszka”. Do Czernięcina przekazano ołtarz św. Jana Nepomucena bez obrazu, do Turobina – ołtarzyk z Kaplicy na Wodzie, a do Rzeplina – ołtarz Koronacji Matki Boskiej. Świątynia w Woźuczynie otrzymała ołtarz św. Michała, a jeden z kościołów krasnostawskich – „organ wielki”. Według wykazu ks. Szyduczyńskiego zarówno do kościoła w Woźuczynie, jak i do świątyni w Komarowie przewieziono „ołtarzyk korytarzowy Matki Boskiej Bolesnej”<sup>24</sup>. Obecnie nie można rozstrzygnąć, czy chodziło tu o dwa retabula o tym samym wezwaniu, czy też dziekan popełnił błąd w buchalterii odnotowując dwukrotnie przekazanie tego samego dzieła do dwóch różnych parafii.

Opustoszały kościół, pozbawiony wystroju, a także wiernych (bowiem grekokatolików w okolicy prawie nie było) popadał w coraz większą ruinę aż do r. 1875, kiedy to parafia „przeszła” na prawosławie. Po osadzeniu w Radecznicy prawosławnych bazylianek świątynię przebudowano, umieszczono w niej obraz św. Antoniego Peczerskiego i zaczęto odprawiać odpusty ku jego czci. Po wybuchu I wojny światowej zakonnice opuściły Radecznicę. W r. 1916 kościół został zwrócony katolikom, a w r. 1919 osiedli przy nim powtórnie bernardyni i rozpoczęli jego restaurację według projektów Józefa Dziekońskiego. Kościół wyposażono jednak nowymi ołtarzami nie próbując rewindykować sprzętów rozproszonych po kasacie klasztoru.

Identyfikacja ołtarzy i rzeźb pochodzących z kościoła w Radecznicy napotyka więc dziś poważne trudności. W dziewiętnastowiecznych inwentarzach kościołów, które przejęły radecznicke wyposażenie, odnotowywano skrętnie wiadomości o pochodzeniu owych sprzętów, a te z reguły powtórzono w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*. W niemal wszystkich parafiach informacje te są podtrzymywane nawet w pamięci wiernych. Wszystkie owe przekazy okazują się jednak niedostateczne dla bezpośredniego rozpoznania dzieł, których realizację opisano w XVIII wieku w kronice klasztornej.

Inwentarz świątyni bernardynów z r. 1869 dowodzi bowiem, że już przed kasatą klasztoru część ołtarzy miała zmienione wezwania, a więc

<sup>24</sup> AAL, rkps Rep. 60 IV b-191, k. 326r.–333r. (przyp. 23): *Wykaz dodatkowy do inwentarza objaśniający obrót aparatów i innych przedmiotów do Służby Bożej używanych, stanowiących własność zniesionego obecnie kościoła pobernardyńskiego w Radecznicy; k. 334r.–420r: Zbiór pokwitowań z odbioru rzeczy kościelnych z byłego klasztoru radeczniczego.*

zapewne także obrazy ołtarzowe. Wydaje się zresztą, że ks. Szyduczynski nie był zbyt obeznany z ikonografią świętych franciszkańskich, toteż nie podawał z reguły rozpoznania ikonograficznego figur ołtarzowych, co utrudnia w znacznym stopniu identyfikację poszczególnych retabulów. Rozpoznanie niektórych ołtarzy utrudnili też ich nowi właściele, wymieniając obrazy w większości nastaw.

Spora część dawnego wyposażenia kościoła w Radecznicy uległa niestety zniszczeniu bądź zaginęła. Już w wieku XIX spłonął ołtarz główny i umieszczony w nim cudowny obraz<sup>25</sup>. Podczas działań wojennych w czerwcu 1941 zniszczono kaplicę kościoła w Dubience i umieszczony w niej ołtarz św. Barbary<sup>26</sup>, a w r. 1943 UPA spaliła całe wyposażenie kościoła w Rzeplinie<sup>27</sup> wraz z radecznickim ołtarzem Koronacji Matki Boskiej. W kościołach w Turobinie, Wożuczynie i Komarowie nie zdołaliśmy odnaleźć ołtarzy odpowiadających opisom retabulów przeniesionych ze skasowanej świątyni bernardyńców. Okazałe organy dawnego kościoła Jezuitów w Krasnymstawie<sup>28</sup> nie są z pewnością tożsame z pozytywem z Radecznicy. W innych kościołach tego miasta nie ma zaś barokowych instrumentów. Trzeba także pamiętać, że formy ołtarzy musiały zostać dostosowane do wnętrza stosunkowo niewielkich świątyń, do których je przewieziono, co wiązało się częstokroć z ich gruntowną przebudową i zatraceniem części rzeźb.

Pozostaje więc przyjrzeć się resztkom radecznickiego wyposażenia, do których dość trudno dopasować przekazy archiwalne. Trzeba jednak podjąć to wyzwanie choćby po to, żeby zwrócić uwagę na kilku nowych snycerzy, co ma spore znaczenie dla badań nad dziejami rzeźby polskiej w. XVIII, w których stykamy się przede wszystkim z dziełami o nieznanym autorstwie.

## JERZY MARKWART

Po kasacie klasztoru w Radecznicy ołtarz główny bernardyńskiej świątyni został przekazany do kościoła w Łabuniach, gdzie spłonął

<sup>25</sup> Chadam 1986 (przyp. 1), s. 287.

<sup>26</sup> KZSP, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 6: *Powiat hrubieszowski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, Warszawa 1964, s. 9.

<sup>27</sup> KZSP, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 17: *Tomaszów Lubelski i okolice*, opr. R. Brykowski, Warszawa 1982, s. 52.

<sup>28</sup> Wygląd organów z kościoła pojezuickiego nie odpowiada zupełnie opisowi tego instrumentu sporządzonemu przez ks. Szyduczynskiego i zamieszczonemu w aneksie tego artykułu. O organach krasnostawskich zob. KZSP, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 8: *Powiat krasnostawski*, opr. T. Sulerzycka, F. Uniechowska, E. Rowińska, Warszawa 1964, s. 23, il. 13.



w r. 1889<sup>29</sup>. O formach architektonicznych tego dzieła możemy więc mówić wyłącznie w oparciu o drzeworyt K. Przykorskiego, opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym” w r. 1865 (il. 2)<sup>30</sup>. W Muzeum Okręgowym w Zamościu znajduje się poza tym figura św. Bernardyna ze Sieny (il. 3), która przetrwała wprawdzie pożar ołtarza, ale została bardzo poważnie uszkodzona. Pierwotny wygląd figury zatarła ponadto osobliwa konserwacja, polegająca m.in. na połączeniu gwoździami fragmentów rzeźby i uzupełnień, a także częściowym odarciu jej powierzchni z gruntu, co sprawia, iż łaciaty posąg nabiera bardzo „ekspresyjnego”, aczkolwiek groteskowego charakteru.

Okazały ołtarz, mieszczący cudowny obraz św. Antoniego, wyróżniał się wieloplanową późnobarokową strukturą. Plastyczność retabulum podkreślały gęsto rozmieszczone kolumny, wspierające mocno wyłamane belkowanie, na których tle umieszczono okazałe figury czterech świętych franciszkańskich. Ogólna kompozycja ołtarza nawiązywała do ołtarza głównego kościoła Bernardynów we Lwowie, wykonanego przez Tomasza Huttera w latach 1736–1739 i naśladowanego wielokrotnie w świątyniach polskich franciszkanów-obszerników<sup>31</sup>. W radecknickiej świątyni schemat ten musiano poddać redukcji i swoistemu ściśnięciu ze względu na niewielką szerokość prezbiterium.

Figura św. Bernardyna ze Sieny wykazuje także zbieżności z figurami Huttera, widoczne w kształtowaniu szerokich twarzy z dużymi, „wolimi oczami”, dużym nosem, mięsistymi wargami i nalany, podwójnym podbródkiem. Radecknicki posąg przypomina także dzieła Huttera sposobem drapowania szat, ułożonych w pionowe, długie fałdy, miejscami jakby przypasowane do powierzchni ciała<sup>32</sup>. Nawiązanie przez Markwarta do form charakterystycznych dla Huttera koresponduje znakomicie z przekazami archiwalnymi o przybyciu twórcy radecknickiego ołtarza głównego ze Lwowa. Wiadomo bowiem, że wybitna twórczość Tomasza Huttera odegrała kluczową rolę w ukształtowaniu charakteru rzeźby lwowskiej drugiej ćwierci XVIII wieku. Należy jednak podkreślić, że figura Markwarta prezentuje znacznie słabszą klasę artystyczną od dzieł Huttera, czego nie należy kłaść wyłącznie na karb jej stanu zachowania. Rzeźba razi sztywnym zestawieniem głowy i korpusu, nazbyt sumarycznym mo-

<sup>29</sup> Chadam 1986 (przyp. 1), s. 287.

<sup>30</sup> Z. Ścisłowska, *Kościół i klasztor oo. Bernardynów w Rodecknicy*, „Tygodnik Ilustrowany”, 12, 1865, nr 301, s. 89.

<sup>31</sup> J. Sito, *Plastik und Ausstattung in Spätbarockraumkonzeption. Bemerkungen zu einer Gruppe der barocken Perspektivaltäre in polnischen Ordenskirchen*, w: *Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1999, s. 238, 245–250.

<sup>32</sup> Zob. J. Sito, *Działalność Tomasza Huttera w Ziemi Przemyskiej*, „BHS”, 57, 1995, s. 323–338.

delunkiem twarzy, nieporadnym, grubym kształtowaniem dłoni i nader schematycznym drapowaniem szat.

Pochodzenie Markwarta i datowanie jego prac w Radecznicy pozwalają przypuszczać, że to właśnie on był lwowskim snycerzem zaangażowanym w r. 1746 przez Teresę z Michowskich Zamoyską do wykonania rzeźb na bramę pałacu w Klemensowie<sup>33</sup>. Od dawna wiadomo, że rodzina Markwartów odgrywała znaczną rolę w lwowskim cechu rzeźbiarskim, ale próby odtworzenia biografii jej członków i ich dorobku pełne są niejasności. Obawiamy się, że nasze ustalenia pogłębią tylko ten stan. Jerzego Markwarta, osiadłego w Zamościu, trudno utożsamiać z Jerzym Markwartem, znanym z licznych prac na terenie Lwowa<sup>34</sup>. Według ostatnich ustaleń Borysa Szengery, ów „lwowski” Markwart zmarł w r. 1748 i do końca życia przebywał w stolicy województwa ruckiego<sup>35</sup>. Żaden z jego synów nie odziedziczył po nim imienia<sup>36</sup>. Na razie nie możemy więc osadzić Markwarta pracującego w Radecznicy w lwowskim środowisku rzeźbiarskim. Również nic nie możemy powiedzieć o związkach snycerza „radecznickiego” Markwarta z artystą o tym nazwisku pracującym na Wołyniu, w Zaslawiu i Horodyszczu w r. 1774<sup>37</sup>.

## JÓZEF JAKUB STANKOWSKI

Zamojski rzeźbiarz Stankowski był autorem większości dzieł snycerskich zdobiących wnętrze kościoła w Radecznicy, ale znaczna część jego dorobku zaginęła po kasacie klasztoru Bernardynów. Do naszych czasów przetrwały tylko trzy ołtarze i ambona wykonana przez tego artystę. Bez żadnych widocznych przekształceń zachowała się tylko kazalnica, przemieszczona do kościoła w Dubience. Ołtarz św. Franciszka, znajdujący się w tej samej świątyni, został nieznacznie uszkodzony w r. 1941, a na-

<sup>33</sup> Zob. J. Kowalczyk, *Architekci Zamoyskich w XVIII wieku*, „KAIU”, 4, 1959, s. 216; tenże, *Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I. połowy XVIII w. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1970, s. 205.

<sup>34</sup> Zob. Z. Pruszyńska, *Markwart Jerzy Józef*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Warszawa 1993, s. 382.

<sup>35</sup> Zob. Z. Żygulski, *Castrum Doloris czyli Zamek Boleściwy. O polskim obyczaju pogrzebowym na podstawie opracowania lwowskiego historyka sztuki Borysa Szengery*, w: *Jan III Sobieski. Castrum Doloris 1696–1996. Katalog wystawy*, Radom 1996, s. 37.

<sup>36</sup> Pruszyńska 1993 (przyp. 34), s. 382.

<sup>37</sup> A. Betlej, *Kościół OO. Bernardynów w Zaslawiu. Źródła archiwalne do dziejów wystroju późnobarokowego*, „BHS”, 57, 1995, s. 357–358.



stępnie poddany niezbyt fachowej konserwacji<sup>38</sup>. Z ołtarza Najśw. Marii Panny, przewiezonego do Tyszowiec, usunięto główny obraz, zastępująco najpierw krucyfiksem, a następnie wizerunkiem św. Rafała Kalinowskiego i św. Alberta Chmielowskiego. Ołtarz ów został także zwężony przez odjęcie czterech kolumn, tracąc przy okazji konsole i umieszczone na nich figury (il. 7)<sup>39</sup>. Zasadniczym przekształceniom poddano ołtarz św. Jana Nepomucena, który nie zmieścił się do wnętrza niewielkiego drewnianego kościółka w Czernięcinie. Z ołtarza tego zdjęto przede wszystkim zwieńczenie, które umieszczono nad siedemnastowiecznym retabulum w kaplicy bocznej<sup>40</sup>.

Ołtarze św. Franciszka i Najśw. Marii Panny mają dość ciężkie struktury architektoniczne, ujęte kolumnami, ustawionymi na tle pilastrów, ale nabierają wertykalnego charakteru dzięki niearchitektonicznym zwieńczeniom, zakreślonym falistą linią i pokrytym dekoracją figuralną i ornamentálną. Ołtarz św. Jana Nepomucena, mimo dziewiętnastowiecznych przekształceń, zmieniających gruntownie jego proporcje, zdaje się prezentować podobne formy architektoniczne.

Rzeźby Stankowskiego na ołtarzach św. Jana Nepomucena i św. Franciszka uległy daleko idącym przekształceniom. Figury aniołów, zdobiące pierwsze z owych retabulów (il. 9, 10), przez dłuższy czas były zdjęte z ołtarza i przechowywane w składzie kościelnym. W tym czasie utraciły skrzydła i przedramiona, które zostały uzupełnione później w nieporadny sposób. Figura świętego dominikanina z ołtarza św. Franciszka zachowała się bez większych zmian, natomiast twarz figury zakonnika franciszkańskiego (il. 6) została prawdopodobnie gruntownie przerzeźbiona podczas remontu ołtarza po r. 1941. Wszystkie cztery figury są pokryte grubą warstwą farby olejnej i złotolu, co zaciera w pewnym stopniu ich pierwotną formę.

Mimo tych przekształceń możemy pokusić się o analizę form charakterystycznych dla rzeźb Stankowskiego. O ile w pozach tych figur można dopatrzeć się dalekiego echa berninowskiego, dynamicznego patosu, o tyle ich fizjonomie mają zdecydowanie klasycyzujący charakter, widoczny w powściągliwej mimice, regularnych kształtach nosa i oczodołów oraz charakterystycznych fryzurach rozczesanych symetrycznie po obu stronach głowy. Warto także zwrócić uwagę na powściągliwie gładkie opracowanie partii anatomicznych, widoczne zwłaszcza w opracowaniu szyi, ramion i nóg aniołów. Szaty figur są wprawdzie udrapowane w efektowne fałdy o ożywionym zarysie, ale należy zauważyć, iż artysta

<sup>38</sup> KZSP, t. 8, z. 6, 1964 (przyp. 26), s. 9.

<sup>39</sup> KZSP, t. 8, z. 17, 1982 (przyp. 27), s. 77.

<sup>40</sup> KZSP, t. 8, z. 8, 1964 (przyp. 28), s. 7.

„przyprasowywał” je jakby do korpusów i nóg, kształtując przy tej okazji rozległe płaszczyzny materii, ożywione na krańcach przez drobne zmarszczenia, oblepiające na przykład kolana nóg wysuniętych w kontrapoście.

Podobne rozwiązania formalne znajdujemy w licznych klasycyzujących rzeźbach powstających w kręgu Georga Rafaela Donnera w drugiej ćwierci w. XVIII, a zwłaszcza w dziełach jego uczniów związanych z bratysławskim dworem prymasa Węgier Emeryka Esterházego<sup>41</sup>. Za przykład mogą posłużyć tu anioły wykonane przez Andreasa Hüttera do ołtarza cudownego obrazu Matki Boskiej w katedrze w Trnawie w latach 1740–1741 (il. 21)<sup>42</sup>. Figury z dubienieckiego ołtarza św. Franciszka warto zaś zestawić z posągami św. Franciszka i św. Antoniego z ołtarza głównego bratysławskiego kościoła św. Elżbiety wyrzeźbionymi przez Ludwiga Godego pomiędzy rokiem 1741 a 1743 (il. 22–23)<sup>43</sup>. Sposób udrapowania szat św. franciszkanina z Radecznicy przypomina bowiem wyraźnie dzieła Godego charakterystycznym układem pionowych, równoległych fałdów, zaburzonym tylko płaszczyzną na kolanie.

Problem oddziaływania plastyki kręgu Donnera na rzeźbę późnobarokową w Polsce nie został dotąd szczegółowo opracowany. Wydaje się jednak, że rozwiązania stosowane w kręgu tego rzeźbiarza wywarły zasadniczy wpływ na twórczość Sebastiana Zeisla i innych snycerzy związanych od lat czterdziestych w. XVIII z dworem Czartoryskich w Puławach. Rzeźby Stankowskiego zdają się przypominać zeisłowskie figury z kościoła dominikanów w Lublinie charakterystycznym uwysmukleniem postaci, gładkim, nieco sumarycznym opracowaniem partii anatomicznych i drapowaniem szat w długie, spłaszczone fałdy<sup>44</sup>. Nie można jednak przemilczeć, że wartość artystyczna radecznickich figur jest zdecydowanie niższa niż dzieł Zeisla. Prace Stankowskiego można jednak zestawiać z dziełami innych artystów związanych z puławskim warsztatem, a zwłaszcza z niektórymi figurami zdobiącymi ołtarze w kościele Bernardynów w Lublinie<sup>45</sup>. Poza, fizjonomia i udrapowanie szat posągu

<sup>41</sup> Zob. przede wszystkim *Donner a jeho okruh na Slovensku*, Bratislava 1954, s. 47–62 (rozdz. *Donnerovy kruh*); M. Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, Bratislava 1993, s. 65–72 (rozdz. *Donnerovi nasledovníci v Bratislave*).

<sup>42</sup> Malíková 1993 (przyt. 41), s. 65, il. XII.

<sup>43</sup> P. Voit, *Franz Anton Pilgram (1696–1761)*, Budapest 1982, s. 140–143, il. 93, 101; M. Malíková 1993 (przyt. 41), s. 67.

<sup>44</sup> Zob. M. Laskowska, *Rzeźba figuralna w kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, 6, 1957, z. 4, s. 150–167; też, *Osiemnastowieczny warsztat rzeźbiarski w Puławach i jego twórcy*, w: *Teka konserwatorska*, z. 5: Puławy, red. S. Lorenz, Warszawa 1962, s. 47–58.

<sup>45</sup> Zob. M. Cynka, *Późnobarokowa rzeźba ołtarzowa w kościele pobernardyńskim p.w. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, 22, 1974, z. 6, s. 5–38.



św. dominikanina są na przykład szczególnie bliskie rzeźbie świętego kardynała z lubelskiego ołtarza Matki Boskiej Częstochowskiej, wykonanego zapewne w latach pięćdziesiątych w. XVIII<sup>46</sup>. Ołtarz św. Jana Nepomucena przypomina także ołtarze z kościoła Bernardynów w Lublinie efektowną dekoracją ornamentalną opartą na motywie wielkich postrzępionych rocaill'ów (il. 8).

Radecknicka ambona (il. 4, 5) dłuta Stankowskiego wyróżnia się także znakomitą dekoracją ornamentalną, opartą na charakterystycznych plastycznych rocaill'ach i masywnych festonach z różami, korespondującą znakomicie z wymyślnym kształtem napęczniałego kosza i falistą linią baldachimu. Jedynymi motywami figuralnymi w radecknickiej ambonie są główki aniołków o słodkich pyzatyh twarzach i charakterystycznej stylizacji włosów przylegających ściśle do głowy, które można również kojarzyć z dziełami Donnera, na przykład z puttami zdobiącymi ołtarz św. Jana Jałmużnika w katedrze w Bratysławie<sup>47</sup>. Dekoracyjna, falująca struktura ambony, „ciężkie” formy zdobiących ją ornamentów i „poprawne” oblicza aniołków narzucają skojarzenia z kazalniami z południowych Niemiec, Austrii i Węgier. W owych ambonach powielano bardzo długo dynamiczne, masywne formy późnobarokowe, łączone z klasycyzującą, akademicką dekoracją rzeźbiarską i rokokową ornamentyką interpretowaną w specyficzny, bardzo masywny sposób.

## KAROL BURZYŃSKI

Radecknicki ołtarz św. Barbary dłuta Karola Burzyńskiego, przeniesiony do kościoła w Dubience, uległ – jak pamiętamy – zniszczeniu w r. 1941. Wygląd tego dzieła został na szczęście utrwalony na fotografii, wykonanej w okresie międzywojennym i zachowanej w zbiorach Instytutu Sztuki PAN (il. 11). Ze zdjęcia tego wynika, że retabulum nie miało już wówczas konsol z figurami. Jakość fotografii nie pozwala na analizę niewielkich rzeźb aniołów w zwieńczeniu ołtarza. Przedmiotem naszej analizy może być więc tylko struktura architektoniczna nastawy, w której Burzyński powtórzył schemat zastosowany przez Stankowskiego w ołtarzach Najśw. Marii Panny i św. Franciszka.

Los obszedł się na szczęście znacznie lepiej z pozostałymi dwoma ołtarzami wykonanymi przez Burzyńskiego dla kościoła w Radecku.

<sup>46</sup> Cynka 1974 (przyp. 45), s. 12–13, il. 16.

<sup>47</sup> Zob. Malfková 1993 (przyp. 41), il. III.

Ołtarz Przemienienia Pańskiego, znajdujący się w kościele w Tarnogórze (il. 15), nie uległ – jak się wydaje – żadnym większym przekształceniom, zachowując wszystkie zdobiące go rzeźby i obrazy<sup>48</sup>.

Za dzieło warsztatu Burzyńskiego można uznać także ołtarz nazwany przez ks. Szyduczyńskiego „ołtarzem drugim św. Franciszka”, w którym po przeniesieniu z Radecznicy do Tyszowiec umieszczono słynący łaskami obraz św. Leonarda (il. 12)<sup>49</sup>. Rzeźby na tym ołtarzu są tak bliskie figurom zdobiącym ołtarz Przemienienia Pańskiego, iż efektowną figurę świętej zakonnicy można uznać za dzieło Burzyńskiego (il. 13), a nieco słabszego artystycznie św. papieża (il. 12) za dzieło stworzone w warsztacie tego rzeźbiarza. Mamy więc tu do czynienia z trzecim radecznickim dziełem Burzyńskiego – ołtarzem św. Piotra z Alkantary. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że owego świętego przedstawiano często jako zakonnika franciszkańskiego trzymającego krucyfiks, a czasem także czaszkę<sup>50</sup>. Można więc przypuszczać, że ks. Szyduczyński uznał jego obraz za wizerunek św. Franciszka, przedstawianego z tymi samymi atrybutami.

Ołtarz znajdujący się w kościele w Tyszowcach ma niezbyt oryginalną strukturę architektoniczną, dostosowaną ewidentnie do ołtarzy wykonanych przez Stankowskiego. Znacznie ciekawszy jest niearchitektoniczny ołtarz w Tarnogórze, zbudowany z gigantycznych rocaille'ów, niczym fantasmagoryczne budowle w traktacie François Cuvillies. Ołtarz ten jest bardzo podobny do efektownych stiukowych retabulów, tworzonych przez Johanna Michaela Feuchtmayra w kościołach Bawarii i Frankonii, np. w Vierzezhnheilingen (ok. r. 1753), Zwiefalten (1748–1758) i Ottobeuren (1751–1764, il. 26, 27)<sup>51</sup>. Uważamy więc, że można uznać go za bardzo udany przykład adaptacji efektownych południowo-niemieckich wzorów w dziełach snycerskich o znacznie mniejszej skali.

Rzeźby Karola Burzyńskiego wykazują ewidentne związki z twórczością Jana Jerzego Pinsla oraz Antoniego Osińskiego. Układ kompozycyjny rzeźby św. Jana z ołtarza Przemienienia Pańskiego (il. 17, 18) jest swoistą kalką figury owego apostoła wyrzeźbionej przez Pinsla na ołtarz główny kościoła w Hodowicy około r. 1758 (il. 24), a także przedstawionej na efektownym reliefie w dominikańskim kościele w Bohorodczanach (il. 25)<sup>52</sup>. Młodzięcza fizjonomia radecznickiego św. Jana, z charaktery-

<sup>48</sup> KZSP, t. 8, z. 8, 1964 (przyp. 28), s. 61, il. 98, 100.

<sup>49</sup> KZSP, t. 8, z. 17, 1982 (przyp. 27), s. 77, il. 71, 149, 151.

<sup>50</sup> O. Schmucki, *Petrus (Johannes) von Alcantara*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirchbaum, W. Braunfels, t. 8, Rom 1976, s. 174–175.

<sup>51</sup> N. Lieb, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München 1997, s. 78–79, 88–91, il. 86–87, 96–99.

<sup>52</sup> Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976; J.K. Ostrowski, *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwow-*



stycznymi gęstymi, wijącymi się puklami włosów opadającymi na ramiona przypomina także rozwiązania zastosowane w obu pinslowskich dziełach. Postać św. zakonnicy na ołtarzu w Tyszowcach ma zaś swój pierwowzór w rzeźbie św. Róży z Limy na fasadzie kościoła dominikańskiego p.w. Bożego Ciała we Lwowie<sup>53</sup>, wykonanej zapewne przez warsztat Pinsla wkrótce po jego śmierci<sup>54</sup>. W figurach Burzyńskiego spotykamy ponadto takie pinslowskie rozwiązania, jak uproszczone potraktowanie ekspresyjnej anatomii szyi, o nabrzmiałych mięśniach i żyłach, charakterystyczne kreślenie mięśni mimicznych twarzy przy pomocy wyrazistej podwójnej pręgi, a przede wszystkim „drapieżny” kontur nosa.

Wydaje się jednak, że miejsca edukacji artystycznej Burzyńskiego należy doszukiwać się przede wszystkim w warsztacie Antoniego Osińskiego. Hipotezę tę może potwierdzać osiedlenie się *pro tunc* Burzyńskiego w Radecznicy, co sugeruje jego bliskie związki z klasztorem Bernardynów. Należy zaś pamiętać, że Osiński był wykonawcą wystrojów rzeźbiarskich dla świątyń tego zakonu w Leżajsku, Lesznie i Zbarażu<sup>55</sup>, a rozwiązania wypracowane przez tego artystę były powtarzane w zespołach ołtarzy w innych kościołach bernardyńskich.

Do szczególnie interesujących wniosków prowadzi odniesienie rzeźb Radecznickich do wystroju rzeźbiarskiego z kościoła bernardyńskiego w Leżajsku<sup>56</sup>. W tym olbrzymim zespole, wykonanym zapewne w znacznym stopniu przez współpracowników Osińskiego, należy zwrócić uwagę na przypisywany warsztatowi tego artysty ołtarz św. Kazimierza z posągami św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty<sup>57</sup>.

Sądzymy, iż drugą z owych figur i radecznicką rzeźbę św. Jana Ewangelisty można uznać wręcz za dzieło jednej ręki. W obu figurach spotykamy się z zapożyczonym od Osińskiego efektownym modelunkiem bardzo obszernych szat, łamanych w ciężkie, twarde fałdy, układające się w trapezowate płaszczyzny z podniesionymi brzegami. W każdym z

skiej w. XVIII, w: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 79–85.

<sup>53</sup> Z. Hornung 1976 (przyp. 52), s. 105–106, il. 74; tenże, *Jan de Witte. Architekt kościoła dominikanów we Lwowie*, wyd. J. Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 94, il. 70.

<sup>54</sup> P. Krasny, *Kilka uwag na marginesie książki Zbigniewa Hornunga o Janie de Wittem*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, 3, 1996, nr 1, s. 252–253.

<sup>55</sup> A. Betlej, Z. Prószyńska, *Osiński Antoni*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1999, s. 322–325.

<sup>56</sup> B. Majchrzycka, *Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osińskiego w kościele oo. Bernardynów w Leżajsku*, „Roczniki Humanistyczne”, 6, 1958, z. 4, s. 185–201. Zob. też KZSP, Seria Nowa, t. 3: *Województwo rzeszowskie*, z. 4: *Leżajsk, Sokołów Małopolski i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1989, s. 44, il. 72.

<sup>57</sup> Betlej, Prószyńska 1999 (przyp. 55), s. 322–355.

posągów zwraca uwagę potężny „wał” materii, owijający się wokół bioder i przechodzący przez pierś figur.

Opracowanie rzeźby świętej zakonnicy powieła natomiast w dość dużym stopniu rozwiązania formalne z warsztatu Osińskiego, zastosowane m.in. w małych figurkach świętych dominikańskich z ołtarza mariackiego w Nawarii<sup>58</sup> oraz w niektórych przedstawieniach zakonników reguły augustiańskiej w tamburze lwowskiego kościoła Dominikanów. Rzeźby te charakteryzują się masywnym drapowaniem ostro ciętych szat i „metalicznym” łamaniem szerokich płaszczyzn obfitych płaszczy<sup>59</sup>.

Wielką zaletą figur Burzyńskiego jest dość efektowne upozowanie figur i zgrabna kompozycja bryły rzeźbiarskiej. Swoista taneczność postaci uzyskana jest przez teatralne rozłożenie rąk, odchylenie figur do tyłu z jednoczesnym podniesieniem do góry twarzy, delikatne skręcenie postaci wokół własnej osi i charakterystyczne odstawienie do tyłu lekko ugiętej nogi.

W figurach św. Jana i świętej zakonnicy dłuta Burzyńskiego nie znajdujemy jednak jednorodności, charakterystycznej dla dzieł Osińskiego, polegającej na trafnym połączeniu nerwowych, nieco patetycznych póz postaci z ekspresyjnym kształtowaniem rysów ich twarzy. Głowy rzeźb Burzyńskiego, posadowione na grubych szyjach, można zawrzeć w zarysie dwóch trójkątów czy raczej ostrosłupów, wyznaczanych przez mocno zarysowane szczęki. Nieco schematyczne twarze figur są niemal płaskie, o prostych i szerokich nosach, z dużymi łukami brwiowymi. Ewidentnie najłabszą stroną dzieł Burzyńskiego jest modelunek anatomiczny, daleki zarówno od realistycznej poprawności, jak i ekspresyjnej, światłocieniowej stylizacji.

Podsumowując te uwagi trzeba stwierdzić, że Karol Burzyński był eklektykiem, powielającym schematy wprowadzone przez Pinsla i Osińskiego, nieskłonny do poszukiwania indywidualnych rozwiązań. Należy jednak podkreślić, że jego dzieła prezentują niezły poziom warsztatowy, pozwalający na zgrabne naśladowanie wielu elementów maniery dwóch najwybitniejszych reprezentantów lwowskiej szkoły rzeźby rokokowej<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP w Nawarii*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski, t. 1, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, cz. 1, Kraków 1994, s. 58, 62–63, il. 228. Zob. też *Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, Katalog wystawy, red. K. Kalinowski, Poznań 1993, s. II.25–II.34.

<sup>59</sup> Zob. A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 13, il. 8. Por. J. Gajewski, *Fesinger czy Fesinger i Antoni Osiński? Z problematyki atrybucyjnej i warsztatowej lwowskiej rzeźby rokokowej: figury przemyskie*, „Rocznik Przemyski”, 33, 1997, z. 2, „Historia sztuki”, s. 13–34.

<sup>60</sup> Fakt zastosowania prawie identycznego schematu kompozycyjnego w rzeźbach warsztatu Osińskiego i Pinsla, zrealizowanych niemal równocześnie (Leżajsk – ok.



Rozwiązaniem niespotykanym w snycerce ziem ruskich Korony jest fantazyjna, niearchitektoniczna struktura ołtarza Przemienienia Pańskiego, zbudowana z wielkich rocaille'ów. Twórca projektu owej struktury mógł poznać takie formy retabulów podczas podróży czeladniczej do południowych krajów Rzeszy. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że zapożyczył je za pośrednictwem rycin, używanych powszechnie w warsztatach środkowoeuropejskich rzeźbiarzy do wspomagania niedostatków inwencji. Ryciny takie były często kompletowane w kunstbuchach, takich jak nieco zdekompletowany wzornik warsztatowy, znajdujący się niegdyś w zbiorach Zbigniewa Rewskiego. We wzorniku tym, obok augsburskich miedziorytów Franza Xaviera Habermanna i Johanna Georga Hertela oraz rycin wydobytych z *Unterschiedliche Neuinvertirte Altäre* Johanna Michaela Leuchtego, znajduje się rysunkowy projekt ołtarza głównego dla kościoła parafialnego w Radzięcinie koło Frampola, oddalonego około 15 km od Radecznicy<sup>61</sup>.

Formy figur zdobiących ołtarze radzięcińskiej świątyni<sup>62</sup> zdają się świadczyć, że jej jednolity wystrój rzeźbiarski został wykonany przez jakichś epigonów warsztatu Burzyńskiego. Jest więc bardzo prawdopodobne, że rzeźbiarz ten mógł zetknąć się z rycinami, które znajdowały się w kunstbuchu nabytym przez Rewskiego. Wyrażając takie przypuszczenie nie zamierzamy bynajmniej sugerować, że sam Burzyński zaprojektował strukturę architektoniczną ołtarza Przemienienia Pańskiego, czemu mogą zresztą przeczyć spostrzeżenia zawarte w dalszej części tych rozważań. Chcielibyśmy tylko podkreślić, że formy południowoniemieckich ołtarzy mogły być znane wśród artystów, działających na pograniczu ziemi chełmskiej i województwa lubelskiego.

Działalność artystyczna warsztatu Burzyńskiego nie ograniczała się do Radecznicy i Radzięcina. Za dzieła mistrzów ukształtowanych w tym kręgu można uznać liczne ołtarze w świątyniach miast położonych na terenie Rostocza Zachodniego, np. ołtarz św. Aniołów Stróżów w farze w Szczebreszynie (il. 19, 20), ołtarz Matki Boskiej Różańcowej u szcze-

r. 1755; Hodowica – ok. r. 1758) każe nam zastanowić się nad wzajemnymi relacjami sztuki obu tych artystów. Wedle obecnego stanu wiedzy Pinsel i Osiński nie współpracowali ze sobą, a nawet – nie licząc ich prac we Lwowie – działali na różnych obszarach.

<sup>61</sup> Z. Rewski, *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „BHS”, 11, 1949, s. 312–323.

<sup>62</sup> Zob. Rewski 1949 (przyp. 61), s. 318–320, il. 209–210; KZSP, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 3: *Powiat biłgorajski*, opr. M. Kwiczala, K. Szczepkowska, R. Brykowski, Warszawa 1960, s. 25, il. 19.

brzeskich franciszkanów, a także niektóre ołtarze w kościołach w Goraju<sup>63</sup> i Janowie<sup>64</sup>.

#### PAWEŁ MAUCHER

Jedynym dziełem Pawła Mauchera, które zachowało się do naszych czasów, jest ołtarz św. Józefa znajdujący się dziś w kościele w Tarnogórze<sup>65</sup>. Struktura architektoniczna tego ołtarza jest bliźniaczo podobna do form retabulum Przemienienia Pańskiego, zdobionego rzeźbami Burzyńskiego. Nastawa jest ozdobiona figurkami aniołków. Jedną z owych figurek należy uznać za rzeźbę siedemnastowieczną, wkomponowaną wtórnice w późnobarokową nastawę. Drugi aniołek został wykonany najprawdopodobniej współcześnie z ołtarzem, o czym zdają się świadczyć charakterystyczne, ostro łamane fałdy jego szat. Figura ta została jednak najpewniej przerzeźbiona w XIX wieku, co uniemożliwia analizę form jej twarzy i rąk.

Okazuje się więc, że ołtarz zachowany w Tarnogórze nie dostarcza nam dostatecznych informacji dla scharakteryzowania twórczości Mauchera, zarówno jako autora struktur ołtarzowych, jak i „statuariusa”. Odnalezienie informacji o tym mistrzu może mieć jednak pewne znaczenie do badań nad zamojskim środowiskiem artystycznym w XVIII wieku. Jest bowiem niemal pewne, że snycerz ten był krewnym Jakuba i Jana Maucherów, którzy w trzeciej ćwierci w. XVIII wykonali liczne prace rzeźbiarskie na terenie Ordynacji Zamojskiej<sup>66</sup>.

Porównując radeckie dzieła Stankowskiego, Burzyńskiego i Mauchera zauważamy, że snycerze, stosujący w swoich rzeźbach różne rozwiązania formalne, wykonywali ołtarze oparte na tym samym schemacie kompozycyjnym i ozdobione bardzo podobnym ornamentem. Taki stan rzeczy można tłumaczyć po części usytuowaniem poszczególnych retabulów w kościele i koniecznością skomponowania sąsiednich struktur. Nie wiemy, czy nad jednolitym charakterem wystroju świątyni czuwał

<sup>63</sup> KZSP, t. 8, z. 3, 1960 (przyp. 62), s. 9, il. 20.

<sup>64</sup> Na działalność lokalnego warsztatu rzeźbiarskiego zapatrzono na wzory lwowskie i jego prace w kościele Dominikanów w Janowie Lubelskim zwrócił uwagę Kowalczyk 1970 (przyp. 33), s. 205–206.

<sup>65</sup> KZSP, t. 8, z. 8 1964 (przyp. 28), s. 61, il. 82.

<sup>66</sup> J. Kowalczyk, *W sprawie barokowej plastyki Lubelszczyzny*, „Przegląd Artystyczny”, 1953, nr 6, s. 72; tenże, *Sztuka Zamościa w okresie rokoka*, „Rocznik Zamojski”, 1, 1984, s. 179; *Maucher Jakub*, w: *Słownik artystów polskich*, t. 5, 1995, s. 450; tenże, *Maucher Jan*, tamże, s. 450.



architekt projektujący nastawy, czy też snycerze naśladowali po prostu wiernie formy retabulów wykonanych przez poprzedników. Znamienny jest jednak fakt, że owi artyści nie usiłowali dostosować form swoich figur do rzeźb zdobiących starsze nastawy. Wydaje się również, że stylistyczna różnorodność figur nie przeszkadzała zleceniodawcom. Czyżby zatem na gruncie polskim zasada *bel composto*, stosowana powszechnie w barokowych aranżacjach wnętrz<sup>67</sup>, była odnoszona wyłącznie do form małej architektury?

W badaniach nad dziejami rzeźby polskiej w XVIII wieku pojawia się pytanie, czy snycerze projektowali wówczas samodzielnie struktury ołtarzowe, czy też realizowali plany dostarczone im przez architektów. Wiadomości z dziejów „fabryki” kościoła w Radecznicy nie przyczynią się raczej do rozstrzygnięcia tej kwestii. Możemy tylko podkreślić, że autor bernardyńskiej kroniki przypisał autorstwo tamtejszych ołtarzy właśnie rzeźbiarzom. Nie zdołamy jednak rozstrzygnąć, czy widział w tych artystach „inwentorów”, czy raczej przedsiębiorców, odpowiedzialnych w świetle prawa za wykonanie nowych retabulów.

#### WYSTRÓJ RZEŹBIARSKI KOŚCIOŁA W RADECZNICY A LWOWSKA RZEŹBA ROKOKOWA

Nowe wiadomości na temat rzeźbiarzy pracujących w radecznickim kościele skłaniają do zarysowania kilku kwestii, które mają pewne znaczenie dla badań nad dziejami rzeźby w Polsce w XVIII wieku.

Przypomnijmy jeszcze raz, że analiza stylistyczna rzeźb Burzyńskiego wskazuje wyraźnie, iż artysta ten kształcił się w kręgu rzeźbiarzy lwowskich doby rokoka, najpewniej u Antoniego Osińskiego, a wiele zawdzięczał też Janowi Jerzemu Pinsłowi. Figura św. Jana, znajdująca się dziś w Tarnogórze, jest zaś jeszcze jednym przykładem powielania pinsłowskich schematów na ziemiach Polski południowo-wschodniej, uzupełniającym obszerną listę takich naśladownictw zestawioną przez Jana K. Ostrowskiego<sup>68</sup>.

Mamy więc tu do czynienia z nieznanym dotąd artystą, którego twórczość mieści się w szeroko pojmowanym dorobku „lwowskiej rzeźby rokokowej”, jakkolwiek obszar jego działalności rozpościerał się dość daleko od stolicy województwa ruskiego. Okazuje się zatem, że katalog twórców trzeciej generacji szkoły lwowskiej nie jest jeszcze zamknięty i

<sup>67</sup> Zob. I. Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, New York–London 1975, *passim*.

<sup>68</sup> Ostrowski 1994 (przyt. 52), s. 79–85.

może być uzupełniany o nazwiska kolejnych artystów. Spostrzeżenie to stanowi – jak sądzimy – istotny argument w dyskusji, którą zainicjowała hipoteza Jana K. Ostrowskiego o współudziale „amico di Pinsel” w pracach najwybitniejszego lwowskiego rzeźbiarza XVIII wieku<sup>69</sup>. Pojawiły się wówczas głosy, że w badaniach nad lwowską rzeźbą rokokową należy zastosować „brzytwę Okhama” i nie mnożyć hipotetycznych bytów. Owym zastrzeżeniu przeciwstawiano wówczas stwierdzenie, że dorobek owej szkoły jest tak wielki i rozrzucony po tak rozległym obszarze, że nie mógł być on wyłącznie dziełem kilku warsztatów, ujawnionych przez Tadeusza Mańkowskiego i Zbigniewa Hornunga<sup>70</sup>. Inwentaryzacja zabytków sztuki sakralnej ziem ruskich Korony ujawniała zresztą coraz nowe dzieła należące do tej grupy, zachowane często na terenach, które – tak jak województwo bełskie – nie budziły dotąd większego zainteresowania badaczy lwowskiego rokoka<sup>71</sup>. Twórcy odnajdowanych rzeźb byli jednak nieznanymi, co sprawiało, że dysponowaliśmy tylko masą nowych znalezisk, bardzo trudnych do systematycznego ujęcia. Mamy nadzieję, że wyeksponowanie osoby Karola Burzyńskiego przyczyni się choć w niewielkim stopniu do przerwania tej niezbyt szczęśliwej passy, a najnowsze badania nad lwowską rzeźbą rokokową przestaną obracać się w ciasnym kręgu nazwisk rzeźbiarzy znanych już od dawna.

Nie chodzi tu bynajmniej o wydzielanie dorobku licznych „mistrzów”, o których z braku przekazów archiwalnych nie da się właściwie nic powiedzieć. Chodzi raczej o to, aby rzeźb o nieznanym autorstwie nie grupować na siłę w *oeuvre* kilku artystów, upraszczając tym samym złożone dzieje środowiska rzeźbiarzy działających we Lwowie i na ziemiach ruskich Korony w sztucznie jednorodny i uporządkowany schemat.

Wskazane przez nas elementy „lwowskie” w twórczości Burzyńskiego wskazują wyraźnie, że już pod koniec lat pięćdziesiątych w. XVIII rozwiązania artystyczne Pinsla i Osińskiego znane były na samych zachodnich obrzeżach województwa ruskiego i powielane przez lokalne warsztaty rzeźbiarskie. Pracownie te akcentowały nie tylko charakterystyczny, „geometryczny” sposób kształtowania materii, ale potrafiły oddać wymyślne pozy figur i specyficzny modelunek ich fizjonomii. Możemy zatem domyślać się istnienia dość dużej lwowskiej szkoły rzeźby rokokowej, w

<sup>69</sup> J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Panny Marii w Buczaczu, w: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, t. 1, Kraków 1993, s. 25; Ostrowski 1994 (przyp. 52), s. 85.

<sup>70</sup> Zob. A. Betlej, *Kościół parafialny w Kąkolnikach*, w: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, red. J.K. Ostrowski, t. 2, Kraków 1996, s. 220.

<sup>71</sup> R. Quirini-Popławski, *Uwagi na marginesie inwentaryzacji zabytków sztuki sakralnej na Ukrainie*, w: *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 139–153.



której przymiotnik „lwowski” określa wyłącznie największe skupisko artystów, kreujące wzorce powielane dość sprawnie przez warsztaty rzeźbiarskie rozproszone po bardzo rozległym terenie.

#### UWAGI O ORGANIZACJI ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO W ORDYNACJI ZAMOJSKIEJ OKOŁO POŁOWY W. XVIII

Druga kwestia dotyczy pozaartystycznych uwarunkowań pracy mistrzów biorących udział w radecznickiej „*fabrica ecclesiae*”. Tylko niewielka część wyposażenia kościoła Bernardynów została wykonana z funduszy dostarczonych przez Zamoyskich, którzy od r. 1725 byli właścicielami Radeczniczy i sprawowali patronat nad tamtejszym konwentem<sup>72</sup>. Środki na budowę ołtarzy łożyła zaś szlachta osiadła na terenie Ordynacji bądź sąsiedzi Jelitczyków. W przypadku takiej zbiorowej fundacji, decydujący głos w organizacji prac nad wystrojem kościoła należał do przewodzącego „fabryki”, czyli w tym przypadku do ówczesnego gwardiana radecznickiego o. Anzelma Pawęzkiewicza.

Nie należy się więc dziwić, że nie wszyscy snycerze działający w Radecznicy byli związani na stałe z Zamościem, głównym ośrodkiem Ordynacji i siedzibą dworu Zamoyskich. Karol Burzyński został zaś odnotowany jako „*incola Radecznicensis*”, a kilku innych świeckich artystów pracujących dla bernardynów mieszkało także w Radecznicy lub w najbliższym mieście Szczebrzeszynie. Można więc przypuszczać, że osoby te nie wiązały swej kariery artystycznej z dworem Zamoyskich, ale zatrzymały się możliwie najbliżej miejsca, w którym mogły liczyć na intratne zamówienia. Północno-zachodnia część Ordynacji Zamojskiej dawała zaś takie perspektywy. W latach ok. 1760–1780 aranżowano na nowo wnętrza świątyń szczebrzeskich (fara, franciszkanie, cerkiew)<sup>73</sup> i kościoła Dominikanów w Janowie Ordynackim<sup>74</sup>, a także komponowano wystrój nowych kościołów w Goraju i Potoku Górnym<sup>75</sup> oraz świeżo przebudowanego kościoła w Mokremlipiu (tamtejsza parafia obejmowała Radecznicę).

Z braku dokładnych przekazów archiwalnych nie możemy określić precyzyjnie bezpośredniego udziału Zamoyskich w realizacji tych przed-

<sup>72</sup> Z. Ściśłowska 1865 (przyp. 30), s. 88; Chadam 1986 (przyp. 1), s. 286.

<sup>73</sup> P. Krasny, *Dzieje sztuki znane i nieznanne*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, 1998, nr 2–3, s. 83–84.

<sup>74</sup> Kowalczyk 1970 (przyp. 33), s. 205–206; KZSP, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 7: *Powiat janowski*, opr. I. Galicka, E. Rowińska, Warszawa 1971, s. 3, 5–6.

<sup>75</sup> KZSP, t. 8, z. 3, 1960 (przyp. 62), s. 9, 21, il. 20, 35, 36.

siewzięć. Nie będzie chyba jednak wielkim nadużyciem, jeśli założymy, że wkład ten przypominał zaangażowanie Zamoyskich w niektóre „fabryki architektoniczne” prowadzone w tym samym czasie na terenie Ordynacji. Przebieg wielu owych budów był rzeczywiście nadzorowany na bieżąco przez Ordynatów i członków ich rodzin. Wielka ilość fundacji podejmowanych w XVIII wieku w dobrach ordynackich powodowała, że owi dysponenti wyręczałi się duchowymi prowizorami, powierzając im bardzo szerokie kompetencje. Warto zauważyć, że drugą fazą budowy kościoła w Tarnogrodzie zarządzał proboszcz ks. Baltazar Dulewski, zaś ordynat Tomasz Antoni Zamoyski ograniczał się tylko do wpłacania corocznej dotacji<sup>76</sup>. Formy architektoniczne kościoła w Potoku Górnym są zaś tak prymitywne, iż trudno uwierzyć, aby przebieg „fabryki” tej budowli zajmował jej fundatorkę, Teresę z Michowskich Zamoyską<sup>77</sup>, znaną z ambitnych przedsięwzięć artystycznych<sup>78</sup>. Ks. Dulewski sfinansował zresztą samodzielnie budowę murowanego kościoła w Goraju<sup>79</sup>, choć patronat nad tą świątynią sprawowali Zamoyscy. W takiej sytuacji architektom i budowniczym nie pozostawało nic innego jak zabiegać o zamówienia od różnych duchownych prowizorów, a to wymagało właśnie dużej mobilności i niezależności. W podobnej sytuacji znajdowali się z pewnością rzeźbiarze, którzy wykonywali przecież znacznie mniej pracochłonne i gorzej wynagradzane prace, toteż musieli zabiegać o liczniejsze kontrakty.

Zlecenia mogły pochodzić także od szlachty lennej w prywatnym powiecie szczebrzeskim. Rodziny należące do tej grupy, stanowiącej osobliwość w strukturze społecznej Rzeczypospolitej<sup>80</sup>, nie były wprawdzie dość majątne, aby podejmować samodzielnie duże fundacje architektoniczne, ale mogły współuczestniczyć w „fabrykach” świątyń, tak jak Antoni Gruszecki (pochodzący z rodziny szlacheckiej osiadłej w Gruszcze Zaporskiej), Karol Lipski (dziedzic Mokrego Lipia), Wyszyński (właściciel Gorajca), Piotr Bogusławski, wymieniani wśród osób łożących fundusze na odbudowę i wystrój kościoła w Radecznicy. Z całą pewnością dysponowały zaś środkami wystarczającymi do wzniesienia ołtarza bądź choćby wykonania feretronu lub samodzielnej rzeźby. Wsie, w któ-

<sup>76</sup> Kowalczyk 1959 (przyp. 33), s. 232; KZSP, t. 8, z. 3, 1960 (przyp. 62), s. 27.

<sup>77</sup> KZSP, t. 8, z. 3, 1960 (przyp. 62), s. 20.

<sup>78</sup> Zob. J. Kowalczyk, *Architektura sakralna między Wisłą a Bugiem w okresie późnego baroku*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między wschodem a zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 93–94.

<sup>79</sup> KZSP, t. 8, z. 3, 1960 (przyp. 62), s. 8; Kowalczyk 1992 (przyp. 77), s. 62–63.

<sup>80</sup> Zob. M. Stankowa, *Dawny powiat szczebrzeski*, Warszawa 1975, *passim*.



rych mieszkała szlachta lenna, leżały zaś głównie pomiędzy Wieprzem a Porem, czyli w najbliższym sąsiedztwie Radeczniczy.

Dzięki badaniom Jerzego Kowalczyka wiemy, że fundacje architektoniczne w Ordynacji Zamojskiej były podejmowane w XVIII w. także przez bogatą szlachtę, zatrudnioną w centralnej administracji tych dóbr<sup>81</sup>. Jest zatem niemal pewne, że ta grupa społeczna łożyła także środki na wykonanie ołtarzy i rzeźb. Informacje zawarte w kronice klasztoru w Radecznicy nie potwierdzają wprawdzie tego przypuszczenia, ale nie można wykluczyć, że szlachta piastująca urzędy w Ordynacji Zamojskiej fundowała dzieła snycerskie w świątyniach, których dzieje nie są tak dobrze udokumentowane.

Radecznicza i Szczebrzeszyn stanowiły ponadto dobrą „bazę wypadową” na zachodni stok Roztocza, na którym znajdowały się m.in. dobra Potockich i Butlerów, przeżywające wówczas intensywny rozwój, który owocował znacznymi fundacjami artystycznymi, takimi jak budowa kościołów w Biłgoraju, Frampolu i Radzięcinie<sup>82</sup>. Już Zbigniew Rewski wyrażał pogląd, że wystrój ostatniej z owych świątyń był dziełem artystów z najbliższych miast, wymieniając na ich czele Zamość i Szczebrzeszyn<sup>83</sup>. Badacz ten nie przypuszczał jednak, że żywym lokalnym ośrodkiem artystycznym mogła być nawet maleńka Radecznicza.

Można zatem przyjąć, że zarówno Karol Burzyński, jak i kilku innych uczestników radeczniczej fabryki było po prostu przedsiębiorcami, którzy szukali szczęścia na terenie Ordynacji, nie zdając się jednak na łaskę czy, jak kto woli, mecenat Zamoyskich. Taką hipotezę zdają się popierać *per analogiam* życiowe losy Jana Mauchera. Artysta ten osiadł w Tomaszowie, a więc – jak na ówczesne warunki – dość daleko od Zamościa. Oprócz warsztatu rzeźbiarskiego prowadził także cegielnię, co świadczy o jego przedsiębiorczości<sup>84</sup>. Wydaje się więc, że wnioski, które można wysnuć z informacji na temat radeczniczej „fabryki”, stanowią kolejny argument na rzecz tezy, iż w wieku osiemnastym traciła na znaczeniu nie tylko cechowa organizacja pracy artystów, ale także system serwitoriatu. Najzdolniejsi artyści chcieli po prostu działać jako niezależni twórcy i pozyskiwać zlecenia według zasad wolnej konkurencji. Zapewne więc nie było dziełem przypadku, że właśnie zamojski snycerz Michał Wurzer uzyskał w r. 1783 orzeczenie starosty cyrkułu stwierdzające, że snycerstwo jest „wolnym zawodem”<sup>85</sup>.

<sup>81</sup> J. Kowalczyk, *Architektura Zamościa w okresie rokoka*, w: *Zamość miasto idealne. Studia z dziejów rozwoju przestrzennego i architektury*, red. J. Kowalczyk, Lublin 1980, s. 121.

<sup>82</sup> Rewski 1949 (przyp. 61), s. 318–320; *KZSP*, t. 8, z. 3, 1960 (przyp. 62), *passim*.

<sup>83</sup> Rewski 1949 (przyp. 61), s. 320.

<sup>84</sup> Kowalczyk, *Maucher Jan* 1995 (przyp. 66), s. 450.

<sup>85</sup> K. Kowalczyk, *Rzemiosło Zamościa 1580–1821*, Warszawa 1971, s. 139.

W świetle tych rozważań nie można nie pokusić się o bardzo praktyczną uwagę. Nie ulega wątpliwości, że dziejów sztuki Ordynacji Zamojskiej w XVIII wieku, podobnie jak wielu innych wielkich latyfundiów magnackich, nie da się napisać wyłącznie w oparciu o księgi miejskie i metryki kościelne głównego ośrodka dóbr. W badaniach należy bowiem uwzględnić złożony charakter ówczesnego życia artystycznego, które cechowało się daleko posuniętą decentralizacją nie tylko w skali kraju, ale także w przestrzeni dużych majątków magnackich.

Przede wszystkim należy wyrazić nadzieję, że nowe ustalenia na temat wystroju rzeźbiarskiego klasztoru w Radecznicy przyczynią się do dalszych studiów nad sztuką Ordynacji Zamojskiej, które mogą polegać choćby na atrybucji kolejnych dzieł snycerskich Markwartowi, Stankowskiemu, Burzyńskiemu w oparciu o analizę stylową. Takie działania mają przecież istotne znaczenie dla badań nad sztuką polską w. XVIII, kształtowaną nie tylko w wielkich centrach artystycznych, ale także w przestrzeni „wielkich i małych sąsiedztw”<sup>86</sup>, w której artystyczne mody były kreowane przez fundacje podejmowane w znaczniejszych dobrach magnackich.

---

<sup>86</sup> Określenie takie wprowadził A. Zajączkowski na opisanie struktury przestrzennej stanu szlacheckiego w Rzeczypospolitej (*Szlachta polska*, Warszawa 1993 [wyd. 2], s. 66–80).



## ANEKS

*Inwentarz ruchomości kościoła pobernardyńskiego w Radecznicy  
przy supressyi tamtejszego klasztoru  
w połowie roku 1869 sporządzony\**

### OLETARZ WIELKI

ma mense murowaną z portatylem umieszczonym, gradusy do tejże prowadzące z marmuru ciemnego. Antependium w suknie piaskowym krzyżową robotą wyrobione w ramach jesionowych politurowanych. Nad mensą mieści się cyborium niżej dla ochrony puszek z drzewkami połączanymi, a wyżej dla umieszczenia monstrancji i to wykładane od jednej strony lustrem z kawałków spajanych, a z drugiej olejno na kolor ciemny pomalowane, gdzie ustawiony jest krzyż drewniany na kolor koralowy lakierowany, w sęczki wyrabiany z pasyjką mosiężną. Obok cyborium z jednej i z drugiej strony jest po cztery filarków z kapitelikami złożonych, z sobą ozdobnymi gzymsikami ozdobionych i połączonych. Na wierzchu jest mała galeryjka, a pomiędzy filarkami dwoje lusterek z kawałków złożonych. Na wierzchu zaś na samym środku nad cyborium jest ustawiony baranek na własnym postumencie z drzewa wyrobiony, olejno na biało pomalowany z promieniami obocznymi naokoło wyzłacanymi. W bokach zaś gzymsików równych pomiędzy filarkami są małe aniołki ustawione i umieszczone są w małej ilości relikwie św. Męczenników: z jednej strony św. Ewagiusza, a z drugiej św. Ewarysta i stoi na gzymsikach po trzy niewielkich wazoników wyzłacanych z drzewa wyrobionych. Na mense zaś z obu stron cyborium ustawione są na małych postumentach dwa popiersia z drzewa wyrobione, olejno na biało pomalowane. Nad cyborium mieści się obraz podwójny naturalnej wielkości z wyobrażeniem św. Antoniego Padewskiego; pierwszy, stanowiący zasłonę drugiego, olejno na płótnie malowany, a za nim jest obraz cudowny, trzymający w ręku Pana Jezusa, a w drugim [k. 315v.] pal-

\* [Archiwum Archidiecezjalne w Lublinie, rkps Rep. 60 Ivb-191: *Spis funduszków b. Klasztoru Księży Bernardynów w Radecznicy*, fragmenty, k. 315 r.-318 v]. Opracował ks. Antoni Szydwczyński.

mę srebrną pozłacaną z listkami zielonego koloru. Cały obraz ozdobiony sukienką srebrną pozłacaną w kwiaty wyrobioną, w znacznej części pozłacaną, kamykami kształtnymi około głowy i korona Pana Jezusa oraz promienie i palma są wysadzone (jakiej są one wartości trudno bez znawcy wiernie orzec i nazwiska nadać, zawsze nie ma nic drogiego). Obraz ten ustawiony jest w ramach półokrągłych, wkoło wyzłacanych, snycerskiej roboty, lustrem w środku wykładanych. Po bokach zaś onego obrazu na ramach wkoło są pomieszczone wota różnej wielkości, kształtu i wartości, tak złote, srebrne, jak i innego gatunku w ogólnej liczbie 128. Na dole z obu stron mensy stoją czworograniaste stolarskiej roboty z drewna wyrobione podstawy, gzymsami i robotkami snycerskiej roboty ozdobione, olejno malowane na ciemny kolor, na których wspierają się z obu stron po cztery wielkie filary odpowiednie do kształtu ołtarza na kolor marmurowy malowane z kapitelami rzeźbiarskiej roboty wyzłacanymi. Poniżej zaś tych filarów do ich podstaw na froncie przymocowane są małe podstawy, na których ustawione są cztery statuy średniej wielkości po dwie z każdej strony z wyobrażeniem św. Jana Kapistrana, św. Bonawentury, św. Bernardyna i św. Szymona. Zaś na kapitelach filarów są gzymsy kształtne, wszystkie z sobą złączone, po kantach złożone, na których stoją odpowiedniej wielkości cztery urny pozłoczone. Nad takimiż w górze zakańcza ołtarz ornamentacja również odpowiednich rozmiarów z wyobrażeniem Boga Ojca trzymającego świat w obłokach w otoczeniu promienistym wyzłacanym, naokoło którego jest piętnaście aniołków rzeźbiarskiej roboty pozłacanych umieszczonych. A poniżej monstrancji jest umieszczonych dwóch aniołków trzymających tarczę rzeźbiarskiej roboty z napisem „Si quis miraculis” [*dopisek ołówkiem: do Łabuń*].

## DRUGI OŁTARZ BOCZNY

(pierwszy po prawej stronie idąc od wielkiego ołtarza)

z obrazem N.M.P. Częstochowskiej, który okrywa zasłona N.M.P. Niepokalanie Poczętej, w ramach złożonych, z wierzchu półokrągłych. Ma mensę murowaną z portatyłem, antependium drewniane olejno malowane, na środku którego jest cyfra Imię Maria. Na mensie stoi na wyniesieniu cyborium do utrzymywania S[anctis]simum, po bokach zaś mensy na wzniesieniu w gzymsy ustrojone stoją od muru kościoła dwie, a od środka kościoła od frontu na rogu [*k. 316r.*] trzy kolumny złożone kapitelami, na których gzymsy są olejno malowane z złożonemi brzegami. Przed tymiż kolumnami, poniżej trochę dwie statuy złożone. Nad obrazem



wymalowany jest na tablicy snycerskiej roboty Duch Św. W końcu na górze są na około promienie, w środku tych na obłokach umieszczona cyfra Imię Maria, zaś na gzymsikach filarów stoją cztery aniołki pod cyfrą drugą [*dopisek ołówkiem: Tyszowce*].

### TRZECI OŁTARZ BOCZNY

z obrazem św. Jana Nepomucena bez zasłony. Ma mense murowaną, antependium drewniane, olejno malowane z wyobrażeniem na środku I[mienia] Jezus, portatyłe także na mencie umieszczone. Obraz w ramach pozłożonych u wierzchu zaokrąglonych. Przy mencie na podstawach snycerskiej roboty gzymsami ozdobionych ustawione są cztery filary na marmurowy kolor olejno lakierowane z kapitelami złożonymi i gzymsami na tychże. W podstawach kolumn po bokach aniołowie w jednej drugiej ludzkiej wielkości, a na gzymsach aniołki w małych formatach stoją. Nad ołtarzem w górze dekoracja twarz P. Jezusa na płótnie olejno odmalowana w ramach snycerskiej roboty pozłacanych, nad którą w obłokach i promieniach Opatrzność z dwoma aniołkami po bokach – wszystko wyzłocone.

### CZWARTY OŁTARZ BOCZNY

z obrazem Przemienienia Pańskiego. Ma mense murowaną z portatyłem. Antependium drewniane, olejno malowane. Na mencie na wzniesieniu półtorałokciowym dwie statuy wielkości człowieka złożone. W środku obraz Przemienienia Pańskiego w ramach snycerskiej roboty ozdobnych pozłacanych. Nad obrazem w dekoracji snycerskiej roboty pozłacanej mieści się cyfra I[mienia] Jezus, nad którą stoi obraz jakiejś św. Męczenniczki.

### PIĄTY OŁTARZ BOCZNY

z obrazem św. Barbary. Ma mense wypukłą drewnianą, portatył. Nad mense umieszczono obraz w ramach złożonych u wierzchu półokrągłych, bez zasłony. Na [k. 316v.] podstawach ozdobnych od spodu stoi dwa aniołki średniej wielkości biało olejno malowane, a nad nimi u gzymsów i

kapiteli są także dwa aniołki wiszące. Nad obrazem zaś w rzeźbiarskich robotach ozdobnych wymalowany jest złotem kielich z hostią. Nad tym mniejszy obrazek w ramach złożonych św. Mikołaja, ozdobiony promieniami i dziesięcioma aniołkami złożonemi.

#### SZÓSTY OŁTARZ BOCZNY

w framudze za filarem w murze podpierającym chór kościoła z obrazem N.M.P. Bolesnej. Ma mensę drewnianą z portatyłem. Pod obrazem w ramach olejno malowanych snycerskiej roboty jest w zaklęśnięcie robionym otworze w tymże murze złożony Pan Jezus w grobie. Z wierzchu, czyli u góry ołtarza ozdobą snycerskiej roboty jest krzyż Pana Jezusa biały, olejno malowany, otoczony czterema aniołkami trzymającymi kielichy. To wszystko olejno na biało malowane [*dopisek ołówkiem: do Łabuń*].

#### SIÓDMY OŁTARZ BOCZNY

(pierwszy po lewej stronie idąc od ołtarza wielkiego)

z obrazem św. Franciszka, z zasłoną tegoż patrona w ramach złożonych. Mensa murowana, portatyłe, antependium drewniane olejno malowane. Na podstawach gzysami ustrojonych stolarską robotą stoi pięć filarów złożonych z kapitelami i gzysami nad niemi, od muru czyli ściany kościoła jest dwa filary, a od frontu na rogu od kościoła – trzy. Przed kolumnami stoją dwie statuy wielkości człowieka złożone. Na gzysach kapiteli stoi cztery aniołki. Nad obrazem zaś jest mniejszy obrazek wyrażający zgon św. Franciszka, a w górze w obłokach i promieniach dwie ręce na krzyż złożone z I[mieniem] Jezus i dwoma aniołkami pod spodem. Wszystko to wyzłacane [*dopisek ołówkiem: Dubienka*].

#### ÓSMY OŁTARZ BOCZNY

z obrazem Koronacji M. Boskiej. Mensa murowana, portatył, antependium [*k. 317r.*] drewniane. Na wzniesieniu, po bokach wystających są umieszczone cztery kolumny czyli filary na czerwony kolor marmurowy



lakierowane ze złożonemi kapitelami i gzymsami. Na nich przed kolumnami dwie statuy wielkości ludzkiej złożone. Na gzymsach stoją cztery złożone urny, dwie większe i dwie mniejsze. Nad ołtarzem, w górze w obłokach i promieniach Opatrzność, pod którą dwa aniołki ze złożonemi skrzydełkami i cztery główki aniołków w dekoracji, a to wszystko wyzłocane.

#### DZIEWIĄTY OŁTARZ BOCZNY

z obrazem św. Józefa bez zasłony. Ma mensę murowaną, portatyłę, antependium z drzewa. Jest ołtarzem w formacie płaskim przy ścianie. Obrazy w ramach złożonych. Na podstawie po bokach dwoje aniołków wielkości człowieka. W środku umieszczony obraz ze złożonemi ozdobami snycerskimi w około ram. W górze onego w ozdobach snycerskiej roboty jest napis Józef, a nad tym obrazek niewielki wyobrażający Marię i Dziecię Jezus, ozdobiony promieniami połączanemi.

#### DZIESIĄTY OŁTARZ BOCZNY

z obrazem św. Franciszka. Mensa drewniana wypukła, portatył. Na podstawie po bokach wystających dwie statuy wielkości człowieka, na biało olejno malowane, a nad nimi u gzymsów i kapiteli są dwa aniołki wiszące. W górze zaś nad gzymsami jest dwa aniołków małych, biało olejno malowanych. Nad obrazem umieszczonym w ramach wyzłacanych, u góry zaokrąglonych jest jeszcze umieszczony obrazek wyobrażający męczeństwo jakiegoś św. Męczennika, otoczony ośmioma anielskich główek i promieniami połączanemi.

#### JEDENASTY OŁTARZ BOCZNY

w framudze za filarem z drugiej strony pod chórem kościoła z obrazem św. Michała Archanioła. Mensa murowana, bez portatyłu, antependium drewniane, olejno pomalowane [k. 317v.] wany. Obraz tu jest w złożonych ramach, snycerską robotą ozdobionych. Obok ram obrazu są także wyroby

snycerskie olejno pomalowane. Nad obrazem girlandy rzeźbiarskiej roboty złożone, dopełniające formy ołtarzyka.

Na korytarzach poklasztornych znajdują się:

1. Ołtarzyk P. Jezusa Ukrzyżowanego z mensą murowaną. Po bokach krzyża stoją odpowiedniej wielkości dwie statuy.

2. Ołtarzyk snycerskiej roboty w płaskorzeźbie N.M. Bolesnej z mensą murowaną.

3. Ołtarzyk M.B. Niepokalanie Poczętej na drewnie wymalowany z mensą drewnianą [...] [k. 318r.]

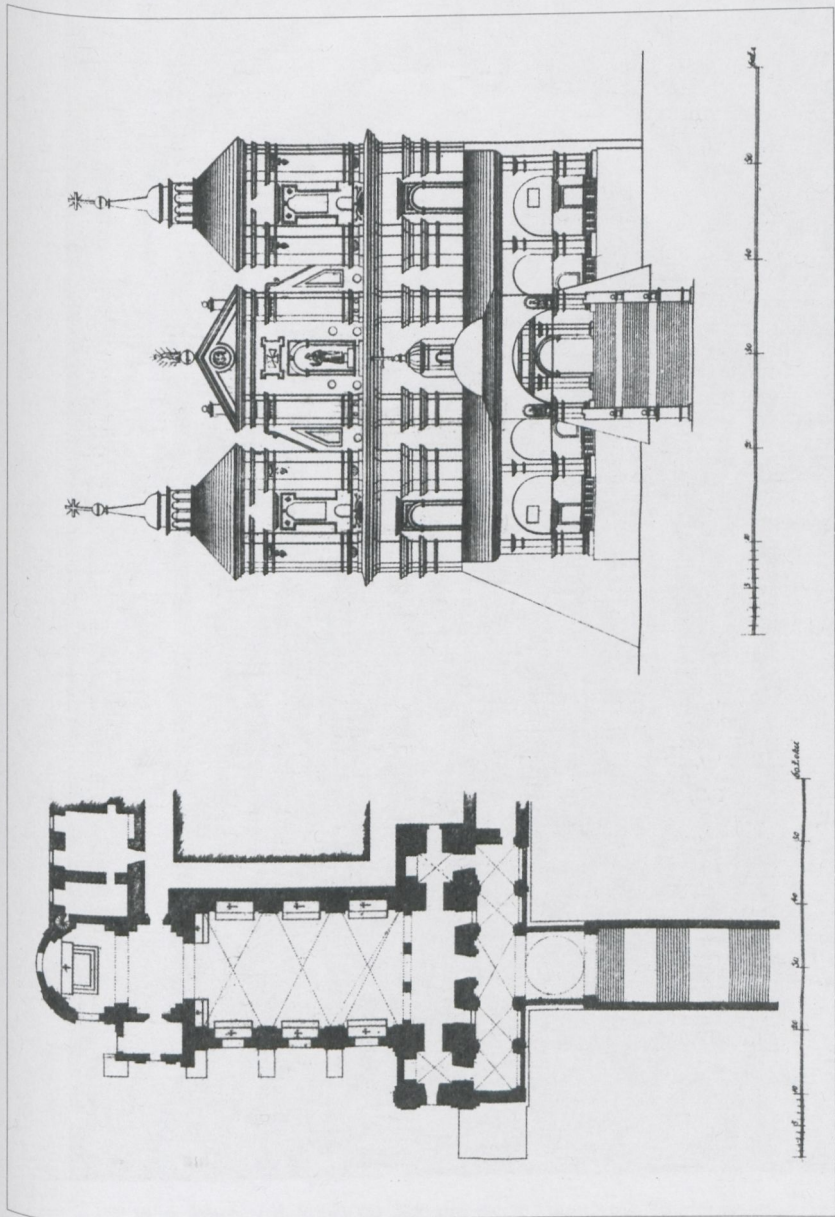
## ORGAN

jest kształtnego formatu w dwóch kondygnacjach, o dwóch klawiaturach, dosyć obszerny, z pedałami o dwudziestu sześciu głosach, z zabudowanymi oddzielnie czterema dużymi miechami. Pomiędzy kondygnacjami w górze zawieszona jest Opatrzność promieniami złożonemi wkoło ozdobia. Ten znajduje się w stanie dobrym [k. 318v.]

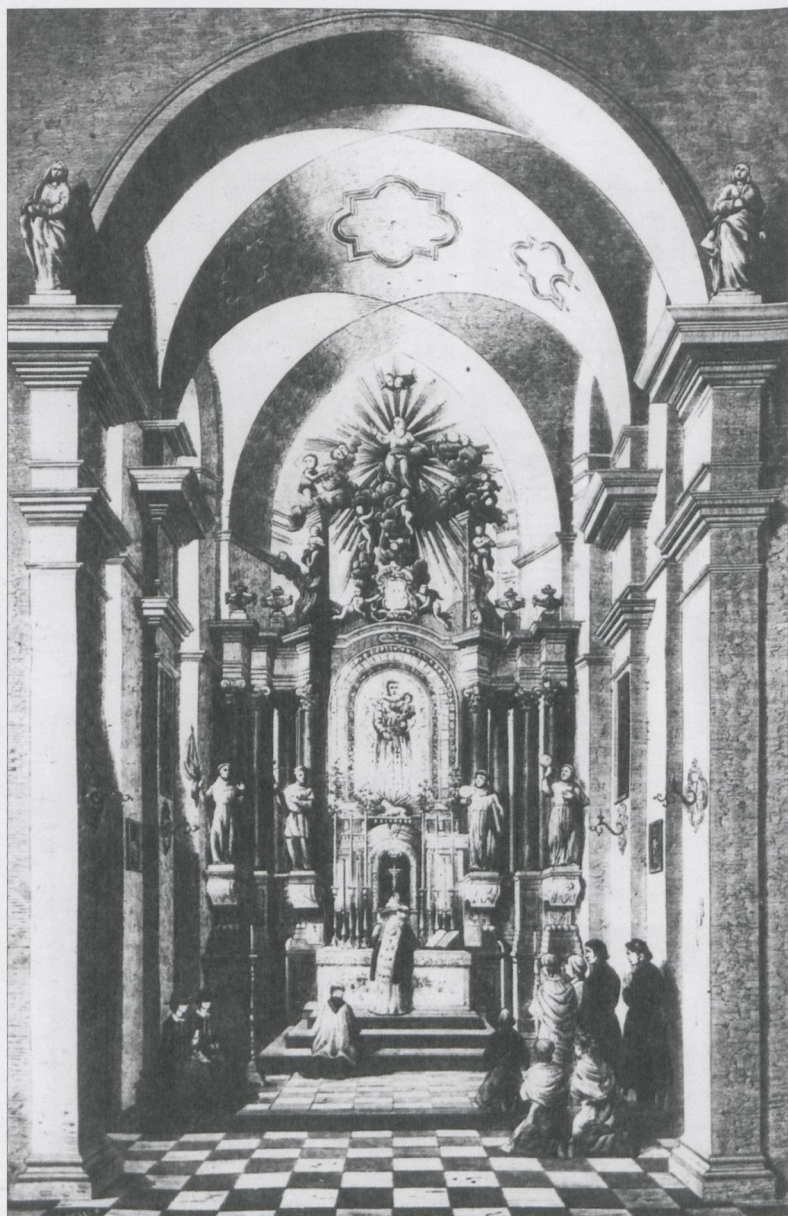
## AMBONA

przystawiona jest przy murze kościoła w formie czworokątnej, trochę podłużnej, u wierzchu szerszej. Na tle ciemnym paski w różnych kształtach wyłaczane. Wyrobami snycerskiej roboty cała prawie ozdobia. Rogi na czerwony kolor marmurowy lakierowane i na każdym rogu aniołkami przystrojona. U spodu zaś ornamentacja snycerskiej roboty wyłaczana i zakończona owalnie z podobnemi ozdobami wyłaczanemi. Do niej drzwiczki prowadzą z korytarza. Nad nią jest nakrywa tego samego koloru ciemnobłękitnego z gzymsikami pozłaczanemi. Na wierzchu zaś tego umieszczone są obłoki wyłaczane z czterema główkami aniołków, a nad nimi Opatrzność rzeźbiona i wyłaczana. Pod przykryciem utwierdzony jest Duch Św. w promieniach wyłaczanych.





1. Plan kościoła księża Bernardynów w Radeczny, litografia, Wg Zbiór znaczniejszych budowli w województwie lubelskim, Warszawa 1836



2. K. Przykorski, *Ołtarz główny w kościele księży Bernardynów w Radecznycy*,  
drzeworyt. Wg Ścisłowska 1865





3. Jerzy Markward, figura św. Bernardyna ze Sieny z ołtarza głównego kościoła Bernardynów w Radeckznicy. Muzeum Okręgowe w Zamościu. Fot. M. Pilip



4. Józef Jakub Stankowski, ambona z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1761–1763.  
Kościół parafialny w Dubience. Fot. J. Langda





5. Józef Jakub Stankowski, ambona z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1761–1763, fragment. Kościół parafialny w Dubience. Fot. P. Krasny



6. Józef Jakub Stankowski, figura św. franciszkanina w ołtarzu św. Franciszka z kościoła Bernardynów w Radeznicy. Kościół parafialny w Dubience. Fot. P. Krasny





7. Józef Jakub Stankowski, ołtarz Najśw. Panny Marii z kościoła Bernardynów w Radecznicy. Kościół parafialny w Tyszowcach. Fot. M. Pilip



8. Józef Jakub Stankowski, konsola w ołtarzu św. Jana Nepomucena z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1761. Kościół parafialny w Czernięcinie.  
Fot. P. Krasny





9. Józef Jakub Stankowski, figura anioła w ołtarzu św. Jana Nepomucena z kościoła Bernardynów w Radecknicy, 1761. Kościół parafialny w Czernięcinie. Fot. P. Krasny



10. Józef Jakub Stankowski, figura anioła w ołtarzu św. Jana Nepomucena z kościoła Bernardynów w Radeckim, 1761. Kościół parafialny w Czernięcinie. Fot. P. Krasny





11. Karol Burzyński, ołtarz św. Barbary z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1766. Przeniesiony do kościoła parafialnego w Dubience, zniszczony w 1941 r. Zbiory Instytutu Sztuki PAN



12. Karol Burzyński, ołtarz św. Piotra z Alkantary z kościoła Bernardynów w Radecknicy, 1767. Kościół parafialny w Tyszowcach. Fot. M. Pilip





13. Warsztat Karola Burzyńskiego, figura św. papieża w oltarzu św. Piotra z Alkantary z kościoła Bernardynów w Radecknicy, 1767. Kościół parafialny w Tyszowcach. Fot. M. Pilip



14. Karol Burzyński, figura św. zakonnicy w ołtarzu św. Piotra z Alkantary z kościoła Bernardynów w Radechnicy. Kościół parafialny w Tyszowcach.  
Fot. M. Pilip





15. Karol Burzyński, ołtarz Przemienienia Pańskiego z kościoła Bernardynów w Radechnicy, 1766. Kościół parafialny w Tarnogórze.  
Fot. M. Pilip

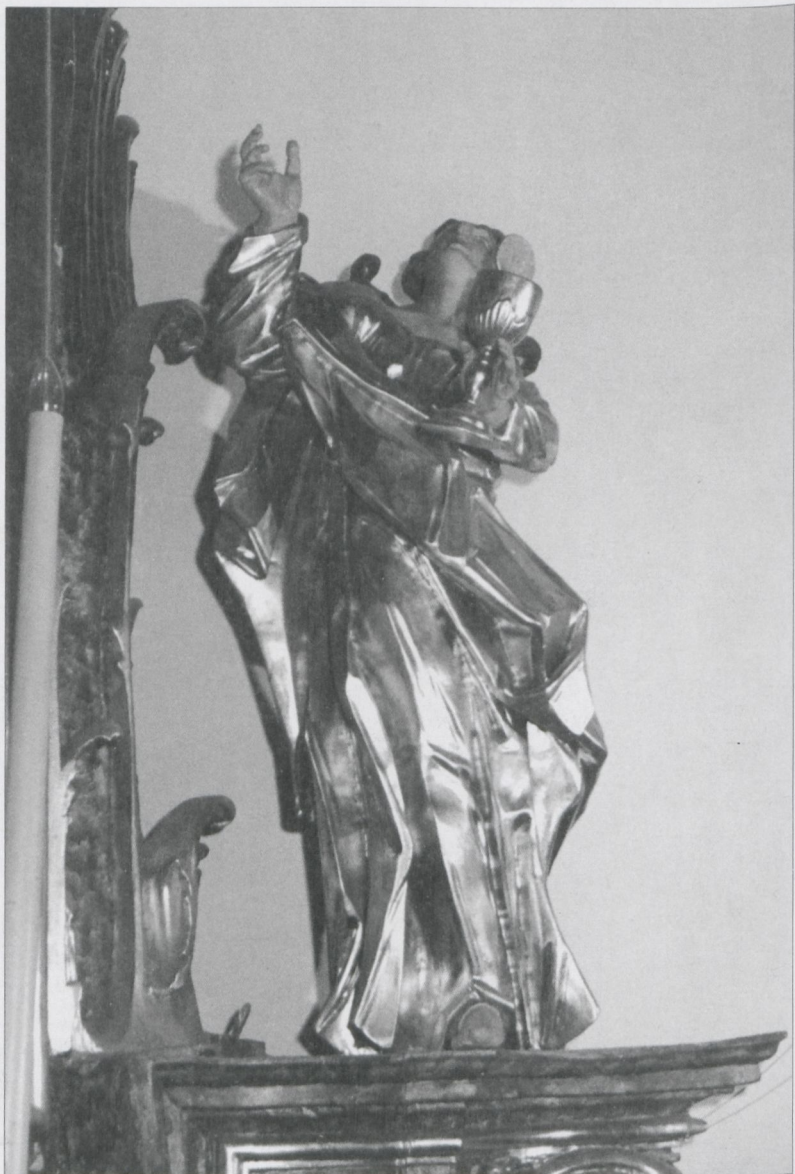


16. Karol Burzyński, figura św. Jakuba w ołtarzu Przemienienia Pańskiego z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1766. Kościół parafialny w Tarnogórze.  
Fot. W. Wolny





17. Karol Burzyński, figura św. Jana w ołtarzu Przemienienia Pańskiego z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1766. Kościół parafialny w Tarnogórze. Fot. M. Pilip



18. Karol Burzyński, figura św. Jana w ołtarzu Przemienienia Pańskiego z kościoła Bernardynów w Radecznicy, 1766. Kościół parafialny w Tarnogórze. Fot. M. Pilip





19. Warsztat Karola Burzyńskiego (?), figura św. Gabriela (?) w ołtarzu Aniołów Stróżów w kościele św. Mikołaja w Szczepieszynie. Fot. M. Walczak



20. Warsztat Karola Burzyńskiego (?), figura św. Rafała w ołtarzu Aniołów Stróżów w kościele św. Mikołaja w Szczepieszynie. Fot. M. Walczak





21. Andreas Hütter, figura anioła w oltarzu cudownego obrazu Matki Boskiej w katedrze w Tnawie, 1740–1741. Fot. M. Walczak



22. Ludvig Gode, figura św. Franciszka w ołtarzu głównym kościoła Elżbietanek w Bratysławie, pomiędzy 1741 a 1743. Fot. M. Walczak





23. Ludwíg Gode, figura św. Antoniego w ołtarzu głównym kościoła Elżbietanek w Bratysławie, pomiędzy 1741 a 1743. Fot. M. Walczak



24. Jan Jerzy Pinsel, figura św. Jana z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Hodowicy, ok. 1758. Lwowska Galeria Sztuki. Fot. J.K. Ostrowski





25. Jan Jerzy Pinsel, Ukrzyżowanie, relief w kościele Dominikanów w Bohorodczanach. Zaginiony. Zbiory Instytutu Sztuki PAN. Fot. J. Langda



26. Johann Michael Feuchtmayr, ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele Benedyktynów w Ottobeuren, 1751–1764. Fot. M. Walczak





27. Johann Michael Feuchtmayr, ołtarz św. Barbary w kościele Benedyktynów w Ottobeuren, 1751–1764. Fot. M. Walczak