

Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (Kaplica Św. Krzyża przy kościele Dominikanów)

Pierwsza próba monografii Giovanniego Battisty Falconiego pióra Adama Bochnaka ujrzała światło dzienne 37 lat temu. Dysponując wówczas dość skromną bazą źródłową a stosując szczęśliwie metodę porównawczą, związał on z nazwiskiem tego artysty szereg sztukatorskich wystrojów w kościołach i kaplicach Małopolski. Atrybucje Bochnaka bez mała wszystkie bardzo trafne i precyzyjne, ujawniły dość zwarty zespół dzieł o wybitnych walorach plastycznych przede wszystkim w zakresie rzeźby czysto dekoracyjnej, geometryczno-roślinnej¹.

Do tak już bogatego oeuvre artysty pragnę dołączyć drogą badań źródłowych i analizy jeszcze dwa dzieła z Lubelszczyzny: stiuki kaplicy Zamoyskich przy kolegiacie w Zamościu (Ok. 1634 r.) oraz zespół architektoniczno-rzeźbiarski kaplicy św. Krzyża przy kościele dominikanów w Lublinie. Omówienie stiuków zamojskich odkładam do innej okazji, a poniżej zajmę się jedynie dziełem lubelskim, które ukazuje Falconiego w nieznannej roli architekta-dekoratora oraz określa górną granicę czasową jego działalności w Polsce (1658). Nadto zostanie omówiony nieznanany przywilej serwitariatu królewskiego nadany rzeźbiarzowi w r. 1639, pośrednio potwierdzający jego architektoniczne umiejętności².

Przypisanie Falconiemu autorstwa stiuków kaplicy św. Krzyża (zw. Tyszkiewiczowską) przy kościele oo. dominikanów w Lublinie jest niejako zbiorowym dziełem lubelskiego środowiska historyków sztuki. Już w r. 1953 Alina Trojan bardzo trafnie zwróciła uwagę na pewną analogię sztukaterii lubelskiej kaplicy z dziełem Falconiego w zamku w Łańcucie³. Następnie Janina Eustachiewicz w pracy magisterskiej omawiając freski kaplicy lubelskiej przytoczyła fragment rachunków dominikańskich z r. 1955, w których wypłaca się fp. „Baptiscie stukatorowi”⁴

1 A. Bochnak, *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925; - tenże autor napisał później artykuł o Falconim w „Polskim Słowniku Biograficznym” (t. VI, Kraków 1948 s. 347), Jednakże z niewielkimi tylko zmianami w datowaniu dzieł.

2 Referat pt. Dum dzieła G. B. Falconiego na Lubelszczyźnie wygłosiłem 11. IV. 1960 na seminarium doktoranckim prof. W. Tomkiewicza oraz w dn. 18. X. 1960 na posiedzeniu naukowym Stow. Hist. Szt. Oddziału Warszawskiego. Składam gorące podziękowanie P. Prof. Tomkiewiczowi za liczne cenne uwagi przy opracowywaniu artykułu oraz za udostępnienie do publikacji Jego znaleziska, aktu serwitariatu Falconiego.

3 Praca seminaryjna pisana na III r., studiów hist. sztuki KUL w Lublinie.

4 J. Eustachiewicz, *Fresk w kaplicy św. Krzyża przy kościele oo. dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, t. VI, z. IV, 1957, „Prace z Historii Sztuki”. Lublin 1958, s. 228.

pozostawiając niestety tę niesłychanie ważną wiadomość bez komentarza. Wreszcie konserwator Henryk Gawarecki w najnowszym przewodniku po Lublinie postawił kropkę na „i” pisząc, że „bogata dekorację sztukateryjną... wykonywał sztukator imieniem Baptysta (może Jan Baptysta Falconi - jak by wskazywały litery „JBFS”, wplecione w dekoracyjne motywy roślinne południowej ściany)”⁵.

Do atrybuowania Falconiemu stiuków lubelskich jak najbardziej przychyliam się, pragnąc to przypuszczenie równocześnie umocnić drogą analizy i porównań oraz przedstawić krytyczną ocenę tej rzeźby w stosunku do architektury i malarstwa kaplicy, jak też do całokształtu twórczości artysty.

Kaplica stanowi - wielki, zwarty i jednorodnie pomyślany zespół architektoniczno-malarsko-rzeźbiarski osnuty swoimi treściami wokół mającej tam być przechowywanej bezcennej relikwii Drzewa Krzyża Świętego. Powyższy zespół artystyczny domaga się niewątpliwie pełnej monografii kaplicy, ze wszystkimi jej rodzajami sztuki nieodłącznie zespolonymi. Opracowanie tylko malarstwa czy rzeźby stanowi sztuczne wydzielenie niezrozumiałej bez kontekstu części, opartej tylko o problematycznie istotne kryterium odmienności tworzywa artystycznego. Jeżeli odważam się to czynić, to tylko z konieczności na grupowanie dzieł jednego autora.

Relikwia Drzewa Krzyża Św., którą do dziś chlubi się lubelski kościół dominikanów, została sprowadzona do Lublina w poł. XIV w. i zawsze stanowiła obiekt nieustannej adoracji i cel pielgrzymek wiernych. Specjalne nasilenie kultu miało miejsce w I. poł. XVII stulecia i wiązało się ze wzmożoną dewocją okresu kontrreformacji⁶. Nastąpiła wówczas konieczność stworzenia relikwii godnej, odpowiednio monumentalnej a zarazem ekspresyjnej oprawy, która organizowałaby w nawiedzających głęboki, religijny nastrój rozpamiętywania Męki Pańskiej. Z pomocą finansową na stworzenie tej oprawy, czyli specjalnej kaplicy, przyszli magnaci.

Dzieje budowy kaplicy zamykają się w l. - 1645-58. Ufundował ją Janusz z Łohojska Tyszkiewicz, wojewoda kijowski, a fundację jego zatwierdził Władysław IV aktem wydanym w Warszawie 20.VII.1645 r. Za życia Tyszkiewicza zostały wzniesione niesłychanej grubości mury na wysokość okien górnej kondygnacji. Po jego śmierci (zm. 1649) przyszła z pomocą spadkobierczyni i siostra zmarłego, z Tyszkiewiczów Krystyna Jelec, podstolina kijowska zapisując dominikanom odziedziczone dobra Hejdów (Hejdowo) na kontynuację budowy kaplicy. Jednak i ta ofiara okazała się niewystarczająca, skoro trzeba było szukać nowych dobroczyńców. Niejako współfundatorem stał się ówczesny starosta lubelski Stanisław z Popowa Witowski, kasztelan

5 H. Gawarecki, *Zabytki miasta*, w pracy zbiorowej: *Lublin - Przewodnik*, Lublin 1959. s. 66.

6 Ks. P. Ruszel, *Skarb nigdy nie przebrany Kościoła Świętego Katolickiego Krzyż Pański...*, Lublin 1655. Ostatnia, trzecia księga tego dzieła zawiera opis 104 cudów, z których 102 działy się w l. 1592-1648.

sandomierski. Dzięki jego pomocy ukończono budowę kaplicy nakrywając ją olbrzymią kopułą oraz sprawiono artystyczne wyposażenie wnętrza, a więc stiuki, ścienne obrazy sztalugowe i fresk na kopule⁷.

Zachowane w archiwach rachunki konwentu dominikanów lubelskich od X.1653 r. do VIII.1655 informują o toczących się pracach⁸. Zasadnicze roboty murarskie, prowadzone przez lubelskiego muratora cechowego Jana Cangiera⁹, musiały być ukończone jesienią 1653 r., skoro wczesną wiosną r. 1654 przystępują do pracy nowozaangażowani Baptysta sztukator i malarz Tomasz Muszyński. Mimo, że imię sztukatora, podobnie jak nazwisko malarza, wymienione zostało dopiero w 1655 r., jednakże ciągłość rachunków pozwala przypuszczać, że była to od początku ta sama osoba. Jeszcze przed rozpoczęciem prac sztukatorsko-malarskich, w ciągu zimy 1653/54 r. został zamówiony i sprowadzony z Warszawy ołtarz główny, który oddzielał kaplicę (spełniającą rolę chóru zakonnego) od kościoła¹⁰.

A oto szczegółowe omówienie prac sztukatorskich i malarskich w świetle rachunków 1654 i 1655 r. W II.1654 r. ówczesny kantor dominikanów udał się w podróż po sztukatora do kaplicy. Artysta jeszcze w tym samym miesiącu, po otrzymaniu oferty, osobiście przybył do Lublina, niewątpliwie celem obejrzenia kaplicy i zawarcia umowy z przeorem, którym był wówczas o. Jan Czesław Bajer¹¹. Zaraz sprowadzało się alabaster potrzebny po zmieleniu na szlachetną zaprawę stiukową. Ze zgodzonej kontraktem ogólnej sumy 1500 fl., na początek sztukator otrzymał 500 fl. Obowiązek dostarczenia materiałów i pomocników należał do konwentu. Następną ratę „P. Baptiscie stucatorowi rata jego” w wysokości 300 fl. wypłacono w VII.1655 r., a wkrótce 10.VIII.1655 znowu 200 fl. Sądząc z analizy rachunków, najpierw były zapewne wykonywane podziały architektoniczne i stiuki środkowej strefy kaplicy, między dolnymi i górnymi oknami, zawierającej 5 bogato obramionych obrazów sztalugowych, które były wykonywane równocześnie ze sztukateriami.

7 Ks. J. A. Wadowski, Kościoły lubelskie, Kraków 1907. s. 218, 223-4, 242-4; autor przytacza niemal w całości akt twierdzenia przez króla fundacji Tyszkiewicza (s. 218) oraz fragmenty aktu fundacji podstoliny kijowskiej (s. 221-4, 2-12).

8

9 Nazwisko tego muratora pisano różnie: Cangier, Canglerle, Gangierle, Kanglerle. Ok. 1834 r. był on cechmistrzem muratorów lubelskich; zob. S. Łoza, oprócz wymieniania go w cytowanych rachunkach konwentu, wspomniany jest w aktach klasztoru z 1655 r. jako Joannes Kangierle murator Conventi R.P.O.P. Lublinesis (Bibl. PAN Kraków) - informację tę i wypis zawdzięczam kol. mgr inż. arch. J. Frazikowi)

10 Ołtarz ten ustąpił miejsca późniejszemu, wykonanemu już w 1676 r. przez snycerza Lorentza (zob. Bibl. im. H. Łopacińskiego w Lublinie, rkps nr 1215, księga expens konwentu lubelskiego za I. 1657-93); obecny ołtarz - z ok. 1850 r.

11 Wadowski, jw., s. 330 (chronologiczny wykaz przeorów), 316-18. Jak przypuszcza prof. Tomkiewicz, Falconiego mógł polecić dominikanom fundator Stanisław Witowski, który miał rozległe stosunki w sferach kościelnych i na dworze królewskim. Witowski wcześniej w 1637 r. ufundował kościół i klasztor dominikanów w Wysokim Kole, gdzie do dzisiaj znajduje się dosyć oryginalna świątynia (zob. Katalog Zabytków Sztuki to Polsce, t. III, z. 6. Powiat Kozienicki, s. 28, U. 7).

Mimo braku późniejszych rachunków na roboty przy kaplicy¹² można się domyślać, że prace sztukatorskie po przerwie spowodowanej pod koniec 1655 r. wypadkami wojennymi¹³ trwały jeszcze do r. 1658. Wskazuje na to data wpleciona we fryz ornamentalny pod środkowym obrazem Ukrzyżowania, a inicjały towarzyszące tej dacie informują, że działo się to za czasów prioratu o. Waleriana Swiderskiego. W tej drugiej fazie (1656-58) powstały zapewne figury proroków w tamburze kopuły i fryzy pod obrazami sztalugowymi, może także wówczas, (jeśli nie później) została stworzona monumentalna kompozycja freskowa Sądu Ostatecznego¹⁴.

Równocześnie ze sztukatorem został zaangażowany w 1654 r. lubelski malarz, serwitor królewski Tomasz Muszyński. Rachunki określają bardzo ogólnie zakres jego prac „pro depingenda capellae”. Muszyński zgodzony był jednak zapewne do malowania obrazów sztalugowych, co potwierdzałyby sygnatura artysty na środkowym obrazie Ukrzyżowania¹⁵. Przemawia za tym również równoległość prac sztuki tulskich i malarskich, Falconiego i Muszyńskiego. Jest to o tyle istotna sprawa, bowiem - jak wynika z analizy zespołu - dużą rolę odgrywał sztukator, który według własnej inwencji zaprojektował ostateczną partykulację ścian kaplicy, a tym samym zdecydował o wielkości i kształtach obrazów sztalugowych¹⁶. Prace sztukatorskie wyznaczają więc okres powstania malowideł sztalugowych. Muszyński zresztą nie wypełnił swoim pędzlem wszystkich 5- iu zamieszczonych kompozycji: chyba jego pędzla są obrazy Znalezienie i Podwyższenie Krzyża Św., ale na obrazie Zdjęcie z Krzyża znajduje się podpis malarza Albina Kuczewicza z Krakowa¹⁷.

Kaplica przeznaczona na pomieszczenie relikwii Drzewa Krzyża Św. (oraz chór zakonny), została wyeksponowana już w samym usytuowaniu i bryle kościoła. Wzniesiono ją na przedłużeniu prezbiterium. do którego otwiera się szeroką arkadą wykrojoną w czołowej ścianie prezbiterium¹⁸.

12 Po r. 1655 wydatki związane z wyposażeniem kaplicy były zapewne prowadzone w osobnych rejestrach, gdyż po przerwie w robotach (spowodowanych wypadkami wojennymi) nie były zapisywane w dotychczasowej księdze obejmującej l. 1654-88 (zob. aneks 3).

13 27.X.1655 Lublin został zajęty przez wojska moskiewskie, a relikwie św. Krzyża przewiezione do Moskwy i umieszczone w soborze Uspienskim, zwrócone dopiero po pokoju andruszowskim w r. 1667. Wyzwolenie Lublina nastąpiło 9.IV.1656 r. (zob. Ilustrowany przewodnik po Lublinie, P.T.K., Lublin 1931. s. 70; - oraz A. Kossowski. Lublin w latach „Potopu”, „Roczniki Humanistyczne”, t. VI, z. 5, 1958, s. 234, 249.

14 Niniejszy artykuł nie obejmuje oczywiście skomplikowanego problemu autorstwa freski i obrazów sztalugowych. Zresztą ten problem posiada już swoją literaturę, co prawda nie zawsze przekonującą, ale nadto będzie tematem osobnych rozważań prof. W. Tomkiewicza, który uważa, że fresk: powstał ok. 1660 r. (W. Tomkiewicz, Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim „Biul. Hist. Sztuki”, XIII. 1951, nr 2-3, s. 34).

15 J. Eustachewicz wiąże z malarzem Muszyńskim fresk na kopule. Dokładna analiza rachunków nie pozwala jednak wysnuwać wniosku, że fresk ten był malowany już w l. 1654-5, notuje się bowiem różne wydatki na ramy do obrazów a nie np. o rusztowaniu pod kopułę dla malarza

16 Dlatego trudno zgodzić się z datowaniem obrazów Znalezienia i Podwyższenia Św. Krzyża przez Marię Magdalę Wysocką na l. 1640-48. Choćby z tych samych przyczyn odpada możliwość wiązania tych obrazów z Dolabellą (zob. M. Wysocka, Tomasz Dolabella a obrazy kaplicy Tyszkiewiczów w kościele oo. Dominikanów w Lublinie, „Ochrona Zabytków”, VII, 1954, nr 4, s. 288.

17 O sygnaturach Muszyńskiego i Kuczewicza wspomina H. Gawarecki w przewodniku po Lublinie (jw., s. 67-8), gdzie wyraża wątpliwość autorstwa Muszyńskiego odnośnie malowidła w kopule.

18 Usytuowanie kaplicy i jej funkcja wobec kościoła, nie ma - o ile mi wiadomo - wcześniejszego odpowiednika w polskiej architekturze nowożytnej, przywołuje natomiast skojarzenie ze słynnym dziełem Albertiego i Michelozza, renesansową kaplicą-sanktuarium (1451) przy kościele della SS. Annunziata we Florencji.

Architektura kaplicy, acz ogromna rozmiarami, jest nieporadna i prymitywna (choć na zewnątrz w bryle nie pozbawiona uroku), nic więc nie przeszkadza uznać ją za dzieło cechowego muratora Juna Cangiera, zatrudnionego przy budowie. Niezwykle grube mury kaplicy wzniesionej na krawędzi płaskowzgórza, wzmocnione jeszcze w trakcie budowy (1654 r.), wznoszone były bez żadnej precyzji, lepione raczej niż konstruowane.

Wewnątrz kaplica dołem 4-boczna, przechodzi wyżej bez żadnych pendentywów czy tromp w spłaszczony ośmiobok, który z kolei dźwiga partię o formie spłaszczonego owalu, stanowiącego tambur pod potężną kopułę o podobnym rzucie¹⁹. Ten wyraźnie wielostrefowy niezbyt harmonijny podział wnętrza, częściowo został optycznie scalony przez nowy porządek architektoniczny wprowadzony ręką sztukatora. Falconi, nie sugerując się całkowicie pierwotnymi podziałami, pominął przy opracowaniu dolną 4-boczną partię kaplicy, niewidoczną zza ołtarza głównego. Optycznie jednak związał on tę strefę z wyższą, 8-boczną partią kaplicy, która otrzymała partykulację porządku korynckiego. Pilastry korynckie ucięte od dołu, jedynie górną swoją połową opinają 8-boczną strefę, ale dzięki odpowiednim proporcjom (do których także dostosowane są proporcje belkowania) sprawiają z odległości wrażenie jakby wznosiły się od posadzki i kolosalnym porządkiem spinały obydwie strefy kaplicy. W rzeczywistości, w dolnej strefie, ściśle na linii domyślnego dolnego biegu pilastrów znajdują się widoczne dopiero za ołtarzem głównym otwory okienne umieszczone w cofniętym murze. Tym samym inwencja sztukatora, który nie dostosował się świadomie do niezdarnej bryły rozbitego (na sposób manierystyczny?) wnętrza architektonicznego była jasna. Falconi wyraźnie dążył do barokowego zmonumentalizowania architektury kaplicy i silnego związania jej z kościołem. Z pełną świadomością organizował on środki zdążające do perspektywicznego włączenia kaplicy we wnętrze kościoła, aby tak jak w bryle zewnętrznej stanowiła potężną końcową dominantę.

Całą maestrię Falconiego, który tu objawia się nam jako artysta o niezwykłym zmyśle architektonicznym, można bez trudu ocenić patrząc na kaplicę ze środka kościoła, spod tęczy między prezbiterium i nawą. Wówczas belkowanie kaplicy staje się optycznie przedłużeniem belkowania prezbiterium a korynckie pilastry podejmują również prostą rytmikę korynckich

19 Spiętrzenie brył 4-, 8-bocznej i kolistej (kopuła) – to jeszcze dalekie echo kaplicy Zygmuntońskiej, choć typu piętrzenie różnego kształtu brył można spotkać w rozwiązaniu wież przy fasadach kościołów z I. poł. XVII w., np. wieże kościoła dominikanów w Wysokim Kole, pow. koziemiecki (fund. 1637) lub kościele par. w Tarłowie (fund. 1641): w tym drugim przykładzie kolejność układu brył jest odwrotna. Kopuła założona na rzucie owalnym w redakcji prymitywnej, raczej z przypadku niż świadomie, była już stosowana w XVI i pocz. XVII w., np. w Dąbrowie Zielonej (fund. 1554; por. J. Z. Łoziński. *Renesansowy dwór obronny w Pabianicach...*, „Biul. Hist. Sztuki”, i w kościele św. Anny w Kodniu (1623-36; por. Z. Świechowski, *Budowle renesansowe w Kodniu*, „Biul. Hist. Sztuki”. XVI, 1954, nr I, s. 159). Pierwszą kopułą eliptyczną o świadomym programie artystycznym jest w naszej architekturze kopuła tzw. Domu Kafasza w Kalwarii Zebrzydowskiej (aren. P. Baudarth. 1609 zob.: J. Szablowski. *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej*. „Roczn. Krakowski”. XXV, 1933, s. 47). Niewątpliwie oryginalnym rozwiązaniem w lubelskiej kaplicy jest umieszczenie zewnątrz narożnych wieżyczek na 4-bocznym korpusie potraktowanym jako wysoki cokół pod 8-boczną kondygnacją z kopułą

pilastrów prezbiterialnych. Uderzająca jest wielka harmonia podziałów kaplicy oglądanej ze wspomnianego miejsca. Widoczny stąd fragment kaplicy stanowi świadomie skomponowaną, raczej dwuwymiarową, dość płaską kompozycję ścienną zamykającą optycznie wnętrze prezbiterium. Pokazane są tylko 3 pionowe osie czołowej (wschodniej) ściany kaplicy, które zostały zrównoważone przez trójczłonowy podział horyzontalny. Dołem, niski ołtarz główny, znad którego wylania się kondygnacja porządku korynckiego z trzema ciemnymi plamami płócien umieszczonych wysoko pod samym belkowaniem, wreszcie trzecia najwyższa strefa tamburu z trzema jasnymi plamami okien będących jak gdyby negatywem ciemnych powierzchni obrazów. Całość zamyka od góry półkolista arkada z bogatą dekoracją stiukową.

Ta interesująca zapowiedź, stanowiąca jak gdyby frontispicium do pełnej bogactwa zawartości dzieła, anonsuje widzowi także nieomylnie wszystkie treści wypełniające to dzieło bez reszty. Quasi dwuwymiarowa kompozycja widoczna spod tarczy nie pozostawia żadnej wątpliwości, że jest to dzieło osnute wokół Męki Pańskiej na Krzyżu. Motyw św. Krzyża nieustannie przewija się na każdej wysokości i szerokości kaplicy. A więc przede wszystkim obrazy umieszczone wysoko, aby były widoczne z głębi kościoła, przedstawiają: środkowy - Ukrzyżowanie, z lewej - Przybicie do Krzyża, z prawej - Zdjęcie z Krzyża. Na pilastrach między obrazami wykonane ze stiuku Arma Christi. Już z daleka widać Siup do biczowania z Koroną cierniową oraz Drzewo Krzyża Św. podtrzymywane przez aniołki. Na linii pilastrów, w tam-burze między oknami widoczne są na razie tylko dwie, ale główne, rzeźbione postacie proroków Starego Testamentu, królów Dawid i Salomon, dzierżący w swym ręku krzyże z symbolami, w drugim tarczy z cytatami prorocत्व Męki Pańskiej na Krzyżu. Wszystkie te przedstawienia wpisane są w ramy podziałów architektonicznych i wzbogacone misterną, niezwykle plastyczną oprawą dekoracji stiukowych.

Następnym etapem stopniowego narastania efektów widokowych i rozwijania wątku treściowego dzieła jest miejsce obliczone na widza, który zbliży się do głównego ołtarza i sianie pod arkadą kaplicy. Wówczas patrzący pozostawia za sobą wnętrze kościoła i staje przed nowoodkrytą przestrzenią kaplicy, która teraz dopiero ujawnia w pełni swój trzeci wymiar. Silnie rysuje się wówczas ośmiobok górnej strefy z obrazami, które pomnażają się o dwie duże kompozycje na ścianach bocznych, ilustrujące późniejsze dzieje Drzewa Krzyża Św., a więc Znalezienie i Podwyższenie Krzyża. W tamburze, który już wyraźnie demonstruje formę spłaszczonego owalu, pojawiają się dwaj następni prorocy, Mojżesz i Jeremiasz. Wreszcie w górze wylania się spod łuku arkady sferyczna krzywizna kopuły z centralną sceną fresku Sądu Ostatecznego. Chrystus siedzący na tarczy jako sędzia stanowi ideową i artystyczną dominantę kompozycji.

Maksymalnemu wrażeniu poddany jest widz. gdy dopiero po przekroczeniu ołtarza głównego

znajdzie się w kaplicy, na środku pod kopułą. Nie wystarcza tu już pojęcie trzeciego wymiaru, przestrzeń staje się nieograniczona, u góry na powierzchni kopuły otwiera się bezkres nieba. Patrząc znajduje się jak gdyby w środku wielkiego dramatycznego misterium odkupienia świata, które trwa po dzień Sądu Ostatecznego. Na kopule niebios, po przeciwległej stronie Chrystusa ukazują się po raz ostatni znak Krzyża św., zgodnie z prorocztwami eschatologicznymi. Nad tym wszystkim panuje Bóg Ojciec, który jakby jednym gwałtownym ruchem likwiduje przez siebie powołany świat. Bóg Ojciec ukazuje się na podniebieniu latarni kopuły i staje się newralgicznym punktem pionowej osi, dookoła której wiruje cały wszechświat po orbicie dynamicznego, spłaszczonego owalu. Dopiero będąc w środku kaplicy ogarnia się wzrokiem pełny, bogaty program ideowo-artystyczny, tj. olbrzymi fresk na kopule, 6 postaci proroków w tamburze. tyleż płaskorzeźb na pilastrach z wyobrażeniami Arma Christi, 5 płócien na ścianach no i mnóstwo czysto dekoracyjnych kompozycji sztukatorskich, fryzów, kartuszy, rozet, obramień.

Nad arkadą po wewnętrznej stronie kaplicy, w tondzie, znajduje się niejako klucz do wszystkich przedstawień Arma Christi, Chusta św. Weroniki z plastycznym wyobrażeniem głowy umęczonego Chrystusa. Po bokach, w pachach arkady i strefie tamburu powierzchnie wypełniają dwa herby fundatorów w bardzo plastycznie zwijanych kartuszach otoczonych inicjałami. Od strony pld. znajduje się herb Tyszkiewiczów, Leliwa, z inicjałami ITPKCZ, co oznacza Ianus Tyszkiewicz Palatinus Kijoviensis Capitaneus Zytomiriensis. Od pln. zaś strony widzimy herb Witkowskich, Jastrzębiec, otoczony długim inicjałem SWCSLKKNZC, który nie trudno rozszyfrować jako: Stanislaus Witowski Castellaneus Sandomirensis Lublinensis, Knyszynensis Krzeczoviensis Nowotargensis Zwolenensis Capitaneus.

Aby nie wracać do sprawy inicjałów, przytaczam dwa pozostałe, znajdujące się w dekoracyjnych fryzach pod obrazami, a stanowiące podpisy przeora konwentu i zarazem jednego z autorów programu teologicznego kaplicy oraz sztukatora, generalnego twórcy koncepcji architektoniczno-dekoracyjnej. Pod środkowym obrazem Ukrzyżowania, w rzeźbionym fryzie dekoracyjnym czytamy inicjał FVST oraz datę A 1658. Sądząc z daty, która z pewnością stanowi rok ukończenia prac sztukatorskich, inicjał odnosi się do ówczesnego przeora konwentu, którym był Frater Valerianus Świdorski Theologus²⁰. Pod obrazem Znalezienia Krzyża, na ścianie pld. - analogicznie umieszczony inicjał IBFS, który należy czytać jako podpis artysty: Joannes Baptista Falconi Scidptor vel Stucator.

W rzeźbie figuralnej wybijają się na czoło, nie tyle artystycznie ile treściowo, 6 postaci proroków Starego Testamentu. Figury te nadnaturalnej wielkości, prawie pełnoplastyczne, przylegające jednak plecami do ściany zostały wykonane przez rzeźbiarza w zaprawie stiukowej

20 Wadowski, jw. S. 321, 330.

odpowiednio wzmacnianej od wewnątrz, Niestety, kreacje te rażą bardzo nieudolnym modelunkiem postaci, niezdarnie oddanym ruchem, prymitywnie modelowanymi fałdami szat. Błędy anatomiczne są dość rażące, twarze tępe, bez wyrazu. Figury pozostają w żenującym wprost kontraście z doskonałą rzeźbą czysto dekoracyjną. Falconi jako statuarius nie zdał egzaminu, jeszcze raz wyszła na jaw słaba strona jego skądinąd dużego talentu.

Prorocy w jednym ręku trzymają tablice lub wyginane kartusze z cytatami metaforycznych prorocत्व Męki Pańskiej, w drugiej dzierżą krzyż z plastycznymi symbolami śmierci męczeńskiej Zbawiciela na krzyżu i Odkupienia świata. Prorocy zostali skomponowani jak gdyby parami, a więc najbardziej wyeksponowani Dawid i Salomon, następnie Mojżesz i Jeremiasz oraz przy arkadzie, niewidoczni z głębi kościoła, Izajasz i Ezechiel²¹.

Oprócz proroków, zwarty cykl treściowy stanowią płaskorzeźby stiukowe na pilastrach. przedstawiające Arma-Christi, które świetnie dopełniają alegoryczną symbolikę proroków. Na 6 narożnych, przełamanych pionowo pilastrach, powyżej których nad belkowaniem stoją prorocy, rozpościerają się symbole i narzędzia Męki Pańskiej, które stanowią dopełnienie chronologii dziejów Pasji, wyobrażonej na trzech środkowych obrazach. Symbole i narzędzia męki podtrzymywane są przez unoszące się w powietrzu aniołki, po dwa (wyjątkowo trzy) na jednym pilastrze. Nawet przy znanej nieporadności Falconiego w problemie rzeźby figuralnej, aniołki są zgoła dziwne; przy zasadniczych błędach anatomicznych wprost śmieszne wydają się niezgrabne ruchy tych niewielkich postaci przewiązanych powiewnymi i dekoracyjnie rozrzuconymi szatkami. W ogóle sam pomysł umieszczenia na gładkich trzonach pilastrów tak wielkich emblematów był nieszczęśliwy z punktu widzenia artystycznego, zaciemniają one bowiem jasność podziałów architektonicznych i niszczą optyczno-statyczną siłę pilastra jako podpory. Było to raczej ustępstwo artysty na rzecz tematu narzuconego przez dysponentów.

Nad wyobrażeniami malarskimi Męki Pańskiej historii Drzewa Krzyża św., rzeźbiarskimi Arma Christi i proroków z krzyżami w ręku, rozpościera się na podniebieniu kopuły malarska wizja Sądu Ostatecznego, która stanowi osobny wielki opus. Ale tu po raz ostatni pojawia się, po przeciwległej stronie Chrystusa na tęczycy, jak gdyby na drugim biegunie wszechświata, wielki, podtrzymywany przez aniołów krzyż ze słowami proroczymi na banderoli: HOC SIGNUM CRUCIS ERIT IN COELO ("Ten znak krzyża będzie na niebie"). Kaplicę lubelską można doprawdy przyrównać do polifonicznego utworu muzycznego, gdzie wszelkie instrumenty zostały podporządkowane generalnej myśli przewodniej, w tym wypadku przewodnim wątkiem melodycznym jest lignum vitae et salutis, którego częścią materialną, jako największą relikwię miała przechowywać

21 Opis kaplicy i napisy przy figurach i na fresku przytacza ks. K. Dębiński w artykule: Drzewo Krzyża Świętego w kościele św. Stanisława B. i M. W Lublinie.

budowana Capella Sanctissimi Crucis.

Autor programu ikonograficznego kaplicy dał wspaniały popis własnej erudycji i znajomości Pisma Św. był nim z pewnością jeden z teologów lubelskiego konwentu dominikanów. Może to był o. Paweł Ruszel autor obszernego, kompilacyjnego dzieła o Drzewie Krzyża św.²², mógł być nim także erudyta o. Jan Czesław Bajer, który przewodził konwentowi w czasie gdy Falconi przystępował do pracy. Wreszcie nie wykluczone, że o. Valerian Swiderski, doktor Pisma św. za prioratu którego przypadło Falconiemu kończyć swe dzieło, mógł być autorem interesujących treści ikonograficznych. Może więc przy jego nazwisku położone w inicjale określenie theologus należy czytać i rozumieć tak, jak autorski podpis Falconiego. W ten sposób inicjały kaplicy zawarłyby w sobie wszystkie czynniki, które złożyły się na powstanie tego dzieła, a więc magnaccy fundatorzy przybywający z pomocą finansową, teolog ze swoją erudycją i artysta z talentem. Na razie nie udało się odszukać traktatu ikonologicznego, wg którego przedstawiono proroków z odpowiednimi atrybutami i cytatami proroc²³.

Na osobne omówienie zasługuje program rzeźby czysto dekoracyjnej. Wypowiada się w niej Falconi z największą swobodą, wprost po mistrzowsku. Dopiero w bujnej ornamentyce geometryczno-roślinnej wyzwala się w pełni i święci triumfy jego artystyczny talent z prawdziwego zdarzenia. Z niebywałą maestrią tworzy on, w jakże trudnym do opanowania tworzywem stiukowym. różnorodne dynamiczne kształty kartuszy herbowych, czy te z sentencjami proroc²³. Najśmielsze i najbardziej fantazyjne, w barokowym umiłowaniu bogactwa kształtów, są dekoracyjne kartusze nad oknami tamburu a zwłaszcza dwa z nich nad herbami fundatorów, odznaczające się miękkością i soczystością formy, ujęte nadto po bokach fantastycznymi stworami antropomorficznymi.

Równie bogata w pomysły i mistrzowska w wykonaniu jest dekoracja roślinna Falconiego, począwszy od drobnych, subtelnych listków akantu, którymi z wielkim smakiem wzbogaca profile podziałów architektonicznych do dużych kompozycji owocowo-kwiatowych i ulistwionych zwojów, którymi wypełnia znaczne powierzchnie fryzów, płycin i podłuczka arkady z zamiłowaniem operuje on motywem akantu, którego wiciom, przy miękkiej, barokowej interpretacji nadaje jeszcze ściśle symetryczny układ spiralnego ornamentu renesansowej arabeski, zwłaszcza we fryzach pod

22 Ruszel. jw. z wyjątkiem ks. III. gdzie są opisane cuda lubelskie, jest to kompilacyjne streszczenie znacznie obszerniejszego dzieła Jakuba Bosiusa z końca XVI w., pt. *Crux triumphans et gloriosa a Jacopo Bosio descripta, libr sex, Antwerpiae 1617*, Z powyższego dzieła zostały skopiowane do książki Ruszla także prawie wszystkie drzeworyty.

23 Cytowane fragmenty proroc²³ ze Starego Testamentu nie są komentowane czy cytowane w pełni ani przez Ruszla ani przez Bosiusa (jw.), czyli były zaczerpnięte z innych dzieł lub nawet bezpośrednio wybrane z Pisma Św. Niektóre drzeworyty z dzieła Bosiusa posłużyły - jak się zdaje - jako wzór do niektórych przedstawień w kaplicy, np. scena z krzyżem dźwiganym przez aniołów naśladuje kompozycję ze s. 694 nlb tegoż dzieła, a motyw kwiatu z 3 gwoździemi w stiukach Falconiego na podniebieniu arkady został chyba zaczerpnięty z symbolicznego kwiatu *Flos quinque plagarum* z Peru (Bosius, jw., il. na s. 182: - Ruszel. jw., na s. 186)

obrazami. Przypominają one najbardziej z innych dzieł Falconiego stiuki w Klimontowie i zamku łańcuckim. Ściśle symetrycznie (osiowo) są skomponowane przepyszne motywy kwiatowo-owocowe na podłuczu arkady kaplicy, wpisane nadto w geometryczne pola. Ale rzecz znamienita, że przy ścisłej symetrii osiowej motywów roślinnych i podziałów geometrycznych, nie powtarzają się ornamenty po jednej i drugiej połowie podłucza, panuje tu jeszcze jak gdyby renesansowa *varietas*.

Trudno byłoby się kusić o wyszukanie nazw botanicznych dla tych przestylizowanych kwiatów i liści, jedynie w uwieszonych na wstęgach pękach owocowych można odczytać owoce jabłoni, gruszy, granatu i winogrona. Obok motywu roślinnej, Falconi z zamiłowaniem renesansowego artysty operuje w dekoracji stylizowaną groteską antropomorficzną. We fryzach pod obrazami, na podłuczu arkady i przy niektórych kartuszach daje on uskrzydłone postacie ludzkie, u których w miejsce kończyn wyrastają i rozwijają się spiralnymi splotami wici roślinne. Na podłuczu arkady kompozycje z pękami owoców wzbogaca również renesansowymi w swoim charakterze główkami kobiecymi z pióropuszem wachlarzowym nad włosami i udrapowaną chustą na szyi. Motyw ten pojawia się u Falconiego już w dekoracji absydy jezuickiego kościoła w Krakowie. W lubelskiej kaplicy, podobnie jak i w innych swoich kompozycjach Falconi aplikuje także jako motyw dekoracyjny uskrzydłone główki, które tu umieścił we fryzie belkowania, u nasady podłucza oraz w kartuszach nadokiennych.

Generalizując sprawę dekoracji należy stwierdzić, że Falconi nigdy nie zdradził włoskiej ornamentyki na rzecz motywów płn. europejskich, czy to niderlandzkiego ornamentu okuciowego czy niemieckiego chrząstkowo-małżowinowego. Nawet jego kartusze, które mogą czasami przypominać północny ornament blaszany, w końcu jednak bliższe są florenckim kartuszom manierystycznym.

Osobnym problemem i to dość istotnym, choć nie bardzo brany pod uwagę w badaniach nad Falconim jest jego duża znajomość form architektury klasycznej. Wyżej została już dostatecznie uwypuklona rola, jaką odegrał ten sztukator przy uratowaniu strony architektonicznej kaplicy i że jego należy uważać za autora ostatecznej koncepcji architektoniczno-dekoracyjnej. W tym miejscu warto podnieść dobrą znajomość, wyczucie i umiejętność stosowania przez Falconiego form architektonicznych, które utrzymane są zarówno na ogólnych proporcjach jak i w rysunku detalu w bardzo poprawnej redakcji. Belkowanie z całym repertuarem klasycznych klimatianów i astragali wyraźnie przypomina belkowanie kaplicy w Krośnie i kościoła pijarów w Rzeszowie.

Z dużym poczuciem plastyki architektonicznej zostały również opracowane obramienia obrazów i otworów okiennych w tamburze. Oczywiście zdolności architektoniczne Falconiego są

zresztą do zauważenia w innych, opisanych przez Bochnaka licznych dziełach. Wyraziło się to w doskonałym wyczuciu tektonik; sklepień, które mu polecono pokryć dekoracją. Zawsze znajdował indywidualne rozwiązanie, odmienną stosuje kompozycję stiuków w zależności od kształtu powierzchni sferycznej sklepienia żagielkowego, krzyżowego czy klasztorowego. Jego stiuki doskonale współzują z architekturą, ale chyba jeszcze na zasadzie renesansowej subordynacji. Natomiast barokowa, sensualistyczna jest już interpretacja detalu. Problem architektonicznych zamiłowań i umiejętności Falconiego nabierze bardziej realnych kształtów, jeśli do powyższej argumentacji dołączymy wnioski z nieznanego dotychczas serwitoriatu nadanego artyście przez króla Władysława IV w r. 1639, a więc na kilkanaście lat przed lubelskim zamówieniem.

Falconi jako sztukator był już serwitorem królewskim, gdy go polecano z Krakowa do Zamościa ok. r. 1634. Nie wykluczone, że mógł otrzymać serwitoriat jeszcze od Zygmunta III. Natomiast drugi przywilej serwitorialny nadany Janowi Baptyście Falconiemu w dniu 13. XI.1639 r. przez króla Władysława IV w Warszawie, został przyznany artyście nie na prace sztukatorskie, ale na prace w marmurze. Dokument ten niestety bardzo ogólnikowy, nic nie wspomina o poprzednim serwitoriacie Falconiego, ani o dotychczasowej jego działalności i miejscu zamieszkania. Nie padło nawet ani razu słowo - scitiptor - w całym dokumencie. Tak jak we wszystkich aktach serwitorialnych król przyjmuje artystę do swojej służby, zezwala mu na swobodne werbowanie czeladników i rozciąga na niego sądownictwo królewskie, uwalniając go od wszelkiej innej jurysdykcji, zwłaszcza miejskiej i cechowej. Sam fakt wystawienia Falconiemu powyższego dokumentu nie oznaczał jeszcze, żeby Falconi pracował lub miał dopiero pracować dla króla, choć byłoby to bardzo prawdopodobne. O powyższy przywilej musiał postarać się sam Falconi przez jednego ze swoich magnackich protektorów. Mając przedtem serwitoriat tylko na prace sztukatorskie, parał się także rzeźbą w marmurze i z tej racji naraził się z pewnością konkurencyjnym mistrzom cechu mularsko-kamieniarskiego w mieście, gdzie osiedlił się lub wykonywał zlecenia.

Wiadomość o pracach Falconiego w marmurze jest dużą niespodzianką i pozwala na snucie różnych domysłów odnośnie nieznaney dotychczas dziedziny jego twórczości. Nie były to z pewnością rzeźby figuralne, to raczej pewne, znamy bowiem tę jego piętę achillesową, ale mogły to być z powodzeniem dzieła tzw. malej architektury, a więc portale, kominki, ołtarze a nawet nagrobki i epitafia wykonywane wówczas powszechnie z marmuru, zwłaszcza z czarnego dębnickiego. A że stać było Falconiego na projektowanie detalu architektonicznego, przekonaliśmy się dowodnie na lubelskiej kaplicy. Może w przyszłych badaniach niejeden portal wypadnie umniejszyć z dorobku Trapoli czy nawet Trevana na rzecz Falconiego. Poszukiwania winny być prowadzone najpierw w obiektach, gdzie pozostawił on swoje prace sztukatorskie, przede

wszystkim w Krakowie i Wiśniczu.

Na zakończenie - kilka luźnych refleksji nad całokształtem twórczości Falconiego. Refleksje nasuwają się same po zaanonsowaniu dwu jego dzieł w Zamościu i Lublinie. Jeśli bowiem zamojskie dzieło wypada zaliczyć do jednego z pierwszych w twórczości Falconiego na terenie Polski, to lubelskie stiuki niejako zamykają ok. 30-letnią bogatą i owocną działalność tego artysty.

Czy można więc mówić u niego o wyraźnej ewolucji artystycznej? Z pewnością tak. Rozwój ten idzie w kierunku rozluźnienia czy większej swobody w kompozycji i pogłębienia plastyki ornamentacji, a więc droga od zdyscyplinowanego XVI-wiecznego klasycyzmu do dynamicznego, sensualistycznego baroku. Drogę, tę najbardziej ilustrują z jednej strony, jakże nieśmiałe i spokojne sztukaterie w absydzie kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie, z drugiej zaś, nie bojące się szerokiej powierzchni stiuki lubelskiej kaplicy.

Oczywiście to „rozluźnienie formy” nawet w lubelskich stiukach nie doszło do rozmiarów, jakie obserwujemy w skądinąd ciekawych stiukach głównej nawy kamedulskiego kościoła w Rytwianach, które raczej niesłusznie wiązał Bochnak z warsztatem Falconiego. Jest to zresztą chyba jedyna budząca zastrzeżenie atrybucja tego uczonego odnośnie naszego rzeźbiarza. Trudno pogodzić wspomniane stiuki rytwiańskie z prawie współczesnymi im kreacjami Falconiego u św. Piotra i Pawła w Krakowie oraz Zamościu. Natomiast nie budzą zastrzeżeń pod tym względem nieco wcześniejsze, świetne stiuki w eremie klasztoru rytwiańskiego.

Nadto możnaby pokusić się o związanie z tym rzeźbiarzem (lub tylko jego warsztatem) stiuków kaplicy św. Stanisława Kostki przy jezuickim (dziś katedralnym) kościele w Lublinie, ale wymaga to dodatkowych badań źródłowych i analitycznych. Należałoby również wziąć pod uwagę stiuki na Wawelu, w pomieszczeniach wiązanych z osobą Zygmunta III; w kapliczce królewskiej, oraz w baszcie tzw. Zygmuntońskiej.