

## WYSTRÓJ I WYPOSAŻENIE KOŚCIOŁA REFORMATÓW W BOĆKACH. PROBLEM AUTORSTWA PROJEKTU I GENEZY FORM\*

### 1. Autorstwo projektu wyposażenia. Wykonawcy projektu

Kościół i klasztor reformatów w Boćkach<sup>1</sup>, fundowany przez podskarbiego nadwornego litewskiego Józefa Franciszka Sapiehę i jego żonę Krystynę z Branicznych, wzniesiony został według projektu br. Mateusza Osieckiego<sup>2</sup> w latach 1726–1741. Kościół wraz z wystrojem był już niemal gotowy na jesieni 1739 r. Maria Kałamajska-Saeed słusznie uznając wyposażenie tego kościoła za „mode-

---

\* Niniejszy artykuł jest częściowo zmodyfikowanym III rozdziałem pracy doktorskiej pt. *Brat Mateusz Osiecki i jego modelowy projekt nowego wystroju-wyposażenia kościołów reformatycznych prowincji wielkopolskiej w XVIII wieku*, napisanej pod kierunkiem prof. dra Jerzego Adama Miłobędzkiego i obronionej na UKSW w Warszawie. Panu Profesorowi pragnę w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania za podjęcie się prowadzenia pracy, a także za cenne uwagi i wszechstronną pomoc w trakcie jej pisania.

<sup>1</sup> Szerzej o kościele i klasztorze reformatów w Boćkach zob. J. Putkowska, *Architektura zespołu klasztorowego w Boćkach*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 16, 1971, z. 1, ss. 39–53; B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim» Franciszka Józefa Sapiehy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50 (1988) nr 1–2, ss. 59–70.

<sup>2</sup> Br. Mateusz Osiecki (zm. 1741 r.), architekt wielkopolskiej prowincji reformatów. Do zakonu wstąpił 10 IX 1693 r. w Osiecznej. Poza budową kościoła i klasztoru w Boćkach, uczestniczył również przy wznoszeniu innych zespołów reformackich, współpracując ze znanymi architektami. Z jego usług korzystali również Radziwiłłowie w Białej i Ołyce, a także Paulini na Jasnej Górze i biskup łucki Stefan Rupniewski. Zmarł 29 VII 1741 r. w Boćkach i tam został pochowany w podziemiach kościoła. Więcej o jego działalności artystycznej w wyżej wymienionej pracy doktorskiej autora, a także w artykule: *Brat Mateusz Osiecki, architekt wielkopolskiej prowincji reformatów w I połowie XVIII wieku*, „Studia Franciszkańskie” 12(2002), ss. 249–276; tam również szczegółowa literatura.

lowy wystrój” reformackich świątyń prowincji wielkopolskiej w drugiej poł. XVIII wieku<sup>3</sup>, nie rozstrzygnęła jednak sprawy autorstwa jego projektu. Z dokumentów archiwalnych wynika, że głównymi wykonawcami wyposażenia kościoła w Boćkach byli dwaj mistrzowie z Warszawy: rzeźbiarz Stanisław Cieślikiewicz i stolarz Piotr Pawłowski wraz ze swoimi pomocnikami<sup>4</sup>. Nie można ich jednak uważać za autorów projektu. W obu zachowanych kontraktach z Cieślikiewiczem, *majstrem kunsztu snycerskiego*, wyraźnie zaznaczono, że wykona on ołtarze *według abrysu wydane*<sup>5</sup>, czyli nie mógł on być autorem projektu; był on jedynie doskonałym jego wykonawcą.

Kościół w Boćkach należał do grupy bardziej okazałych świątyń reformackich o rozbudowanym założeniu i bogatym wystroju, dorównujący programem architektonicznym kościołom w Warszawie czy Węgrowie. Jednak jego wartość artystyczna polegała przede wszystkim na wyjątkowym współdziałaniu i zgraniu architektury z równocześnie zaprojektowanym wyposażeniem, co świadczy, że autorem zarówno generalnej koncepcji przestrzennej wnętrza jak i jej elementów składowych, czyli całego wystroju, musiał być równie dobry architekt, jak i scenograf<sup>6</sup>. Ponadto taka wyjątkowa unifikacja elementów wystroju i wyposażenia pomiędzy sobą i architekturą była możliwa, kiedy projektodawcą architektury i wyposażenia był ten sam autor<sup>7</sup>. Wydaje się, iż za takiego należy uznać twórcę całego obiektu w Boćkach, mało znanego dotąd architekta reformatów, br. Mateusza Osieckiego. Wprawdzie M. Kałamajska-Saeed uważa, że Osiecki *nie mógł być autorem tak nowatorskich rozwiązań, jakie znajdujemy w zespole pięciu najważniejszych rangą ołtarzy boćkowskich* (głównym i bocznych przy tęczycy oraz w transepcie)<sup>8</sup>, jednak do opowiedzenia się po stronie br. Mateusza upoważniają nieznane dotąd materiały archiwalne<sup>9</sup>. Podobnie na ich

<sup>3</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła reformatów w Boćkach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 42(1980) nr 2, ss. 145–158.

<sup>4</sup> Tamże, s. 147.

<sup>5</sup> Tamże. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Arch. Roskie, sygn. 318 – dwa kontrakty ze Stanisławem Cieślikiewiczem na wykonanie czterech ołtarzy bocznych w nawie (5 I 1736) i dwóch w transepcie (4 XII 1737).

<sup>6</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, s. 148.

<sup>7</sup> Relacje pomiędzy wystrojem i wyposażeniem a architekturą kościołów omawia szczegółowo E. Gieysztor-Milobędzka, *Wnętrze sakralne w 1. połowie XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 42 (1980) nr 2, ss. 159–172.

<sup>8</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Boćki. Wystrój kościoła poreformackiego*, Warszawa 1977 (mpis), s. 106. Autorka widzi w Osieckim jedynie eksperta zakonnego do spraw budowlanych. Tamże, ss. 105–106.

<sup>9</sup> Są to przede wszystkim listy br. Mateusza Osieckiego pisane do Anny Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej, znajdujące się w AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. V, teka 300, sygn. 12982, 12989, 12992.

podstawie sądzi Anzelm Janusz Szeinke, analizując nowy wystrój kościoła św. Antoniego w Warszawie<sup>10</sup>, zrealizowany także w oparciu o pierwowzór boćkowski. Według niego, fragment listu br. Mateusza do Radziwiłłowej z 1739 r. informujący o przekazaniu rysunków ołtarzy do kościoła w Białej, dotyczy kościoła reformatów: *Do Fabryki Bialskiego kościoła posyłam abrysy na Ołtarze, jest w czym i wolno co chcieć wybrać, jeżeli Gmachy wielkie są, wolno się samego centrum trzymać, tylko proszę aby nie były pobrukane, podarte, i w całości oddane. Miarę tych ołtarzy łatwo dobry rzemieślnik przełoży sobie na mniejszą czy większą, liczba ich suplikuję Waszej Xiążęcej Mci Dobrodziejki aby mi swego czasu była dycht oddana*<sup>11</sup>. Skoro br. Mateusz przekazał owe projekty do Białej, to z pewnością był ich autorem. W przeciwnym wypadku nie mógłby nimi tak swobodnie dysponować. Problem jednak w tym, że równie dobrze mogły być przeznaczone nie do kościoła reformatów ale farnego, dla którego w tym czasie księżna fundowała sześć ołtarzy<sup>12</sup>. Ponadto, na poparcie tezy A. J. Szeinke brak jakichkolwiek innych informacji, zaś samo dawne wyposażenie kościoła reformatów w Białej jest dzisiaj w stanie szczątkowym i rozproszone<sup>13</sup>. Niemniej już nawet pobieżna analiza zachowanych elementów nie wykazuje jakiegokolwiek powiązania z pierwowzorem boćkowskim. Być może, iż w kościele bialskim należącym po 1750 r. do prowincji pruskiej, nie dokonano wymiany ołtarzy, zaś istniejące w interesującym nas okresie pochodziły z lat 1682–86 i zostały wykonane przez zespół architekta warszawskiego Andrycza Hubera<sup>14</sup>. Ale nawet brak jedno-

<sup>10</sup> A. J. Szeinke, *Kościół świętego Antoniego i klasztor Franciszkanów-Reformatów w Warszawie 1623–1987*, Kraków 1990, s. 78.

<sup>11</sup> AGAD, Arch. Radz., dz. V, teka 300, sygn. 12982 (Reformaci Olyccy), ss. 17–18. Być może chodzi o te same projekty, o których br. Mateusz wspominał w pierwszym liście z 17 czerwca 1739 r. Tamże, s. 21.

<sup>12</sup> W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746). Działalność gospodarcza i mecenat*, Warszawa 2000, s. 79.

<sup>13</sup> Po kasacji klasztoru w 1870 r. kościół farny w Białej otrzymał dwa ołtarze boczne: Matki Bożej i św. Antoniego (z kaplicy), a także dwa konfesjonały. Zob. Archiwum Diecezjalne w Siedlcach (dalej: AD Siedlce), *Kościół poref. w Białej. Inwentarz z dn. 25 listopada 1870 r. rzeczy z kła po Ref. do kła par. w Białej Podl.; Korespondencja Przeglądu Katolickiego, z Białej dn. 4 lutego 1874 r.*, „Przegląd Katolicki” 12(1874), s. 267. Według świadectwa starszych mieszkańców Białej spisanych w 1923 r., z kościoła poreformackiego w Białej przeniesiono do Kąkolewnicy ołtarz główny, ambonę, trzy konfesjonały i organy. Z elementów ołtarza głównego miano wykonać dwa ołtarze boczne. Zob. AD Siedlce, *Akta parafii w Białej Podlaskiej – filia po Reform.*

<sup>14</sup> AGAD, Arch. Radz., dz. VIII, sygn. 13, *Akta uposażenia Reformatów w Białej na dobrach radziwiłłowskich*, k. 3. Świadczy o tym umowa pomiędzy sekretarzem dóbr Biała Michałem Żyszkiewiczem a architektem Andryczem Huberem na wykonanie wystroju wnętrza kościoła reformatów w Białej. Kwotę 3000 zł wyasygnowaną na ten cel przez księżnę Katarzynę Radziwiłłową architekt pobierał w ratach przez cztery lata (1682–1686).

znacznego potwierdzenia dla wysuwanej hipotezy w niczym nie wyklucza ani nie umniejsza możliwości przypisywania Osieckiemu autorstwa projektu wyposażenia w Boćkach, skoro wiadomo, iż zajmował się również projektowaniem ołtarzy, a te zostały wykonane zgodnie z umową *według abrysu wydanego*.

Wszystko wskazuje na to, że najpóźniej w 1736 r. zawarto kontrakt z rzeźbiarzem Stanisławem Cieślikiewiczem i stolarzem Piotrem Pawłowskim z Warszawy, na wykonanie ołtarza głównego<sup>15</sup>. Potwierdzają to pokwitowania wypłaty rat, piątej i szóstej dla Cieślikiewicza, z października i grudnia 1737 r. *od ołtarza wielkiego w kościele OO. Reformatów*<sup>16</sup>. Również 5 stycznia 1736 r. zawarto z nim umowę na wykonanie czterech ołtarzy bocznych *do mniejszych kaplic klasztornych kościoła boćkowskiego*<sup>17</sup>. O rozpoczęciu prac przy ołtarzach już 14 stycznia tegoż roku donosił podskarbiemu Jakub Wesserling, generalny zarządca dóbr sapieżyńskich<sup>18</sup>. Osiecki osobiście czuwał nad wykonywaniem wyposażenia wnętrza. W liście do Sapiehy z dnia 18 marca 1736 r. br. Mateusz informował o stolarzu który *robi kolo kolumn wielkiego ołtarza*, i o dwóch innych, którzy *ugodzili się na dwa ołtarze ostatnie*<sup>19</sup>. Kontrakt na wykonanie owych „ołtarzy ostatnich” zawarto z Cieślikiewiczem w grudniu 1737 r., który miał je wykonać w ciągu następnego roku<sup>20</sup>. We wspomnianym liście br. Mateusz pisał nadto, że *Snicerz osób do wielkiego ołtarza nie skończył i wątpię, aby na św. Michała były, a zapłatę, alias ostatnią ratę, którą miał odebrać przy oddaniu roboty, już odebrał*<sup>21</sup>. Jednak już pod koniec listopada 1739 r., admini-

<sup>15</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, s. 147.

<sup>16</sup> Tamże, ss. 150–151; AGAD, Arch. Roskie, sygn. CC/4, *Porachowanie Kwitów Arędy Roczney Boćkowskiej ...*, 1737–1738.

<sup>17</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Wystrój kościoła*, s. 19 (aneks nr 1); B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 61; AGAD, Arch. Roskie, sygn. 318 – kontrakt ze Stanisławem Cieślikiewiczem z 5 I 1736 r.

<sup>18</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Wystrój kościoła*, s. 19; AGAD, Arch. Roskie – korespondencja, sygn. LVII, nr 49 – list z 14 I 1736 r.

<sup>19</sup> B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 61 i 69 (aneks nr 2); AGAD, Zob. Anny Branickiej, sygn. 443 – list br. Mateusza do J. F. Sapiehy z 18 III 1736 r.

<sup>20</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, s. 147; AGAD, Arch. Roskie, sygn. 318 – kontrakt ze Stanisławem Cieślikiewiczem z 4 XII 1737 r.; Tamże, sygn. CC/4, *Porachowanie Kwitów Arędy Roczney Boćkowskiej ...*, 1737–1738.

<sup>21</sup> B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 61 i 69 (aneks nr 2); AGAD, Zob. Anny Branickiej, sygn. 443 – list br. Mateusza do J. F. Sapiehy z 18 III 1736 r. Sprawa autorstwa rzeźb do ołtarza głównego nie jest do końca jasna. Już bowiem 10 listopada 1729 zawarto w Pratolinie umowę z Franciszkiem Gruszewiczem na wykonanie figur do głównego ołtarza (Chrystusa na krzyżu, Matki Bożej i św. Jana Ap.). Rzeźbiarz jako zaliczkę na pracę odebrał od p. Szumkowskiego 5 złotych czerwonych przyrzekając, iż wykona wspomnianą pracę (B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy arty-*

strator Boćkowski Antoni Brzozowski pisał do podskarbiego, że *snycerz wszystko już kończy, oddaje do malowania*<sup>22</sup>. Ukończone zostały również ambona i tablica fundacyjna, których wykonanie zlecono wspomnianym wielokrotnie, Stanisławowi Cieślíkiewiczowi i Piotrowi Pawłowskiemu<sup>23</sup>, a także wyposażenie chóru zakonnego oraz zakrystii<sup>24</sup>.

W tych samych latach powstało również monumentalne tabernakulum do ołtarza głównego, wykonane jak się wydaje, według projektu br. Mateusza<sup>25</sup>. Tabernakulum w formie miniaturowej budowli kopulowej złożone z wielu elementów konstrukcyjnych, materiałowych i dekoracyjnych, jest wprawdzie dziełem kilku artystów i rzemieślników, jak na to wskazują badania źródłowe<sup>26</sup>, jednak wszyscy oni wykonali swoje prace zgodnie z określonym zamówieniem. Podobnie elementy dekoracyjne ze złożonego brązu, które zostały wykonane w Gdańsku, w pracowni Chrystiana Ludwika Sartoriusa, według otrzymanych nań rysunków oraz drewnianych modeli<sup>27</sup>. Pewne części do tabernakulum zostały zamówione również w Białej, o czym Świadczy fragment cytowanego wcześniej listu do księżnej z 1739 r., w którym br. Mateusz przypominał się

---

styczne w *«Państwie Boćkowskim»*, s. 61 i 69, aneks 1; AGAD, Zb. Anny Branickiej, sygn. 420). Czy zatem br. Mateusz ma na myśli Gruszewicza czy też innego snycerza. Te wątpliwości powiększa kolejna informacja z 22 II 1741 r., że wydano *snycerzowi do osób stawiania w kościele OO. Reformatów, pretów 4* (B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 61; AGAD, Zob. Anny Branickiej, sygn. 444).

<sup>22</sup> B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 61; AGAD, Arch. Roskie – korespondencja, sygn. LII, nr 9 – list z 23 XI 1739 r.

<sup>23</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Wystrój kościoła*, s. 21.

<sup>24</sup> Tamże, s. 22.

<sup>25</sup> Wskazuje na to fragment listu br. Mateusza Osieckiego do Anny Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej z 17 VI 1739 r. Zob. AGAD, Arch. Radz., dz. V, teka 300, sygn. 12982 (Reformaci Olyccy), ss. 18–19. Szczegółową analizę tabernakulum boćkowskiego przeprowadziła M. Kalamajska-Saeed (*Boćki. Dwa tabernakula z dawnego kościoła reformatów*, Warszawa 1975 (mps), ss. 10–23, 39–50, 65–66), ujawniając wykonawców niektórych jego elementów. Nie rozstrzygnęła jednak sprawy autorstwa projektu, niemal wykluczając możliwość udziału w nim br. Mateusza. Na temat tabernakulum, w związku z jego konserwacją, pisał również K. Chmielewski, *Konserwacja barokowego tabernakulum z ołtarza głównego w kościele parafialnym w Boćkach*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 5, Białystok 1999, ss. 67–76.

<sup>26</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Dwa tabernakula*, ss. 11–12. W oparciu o dane archiwalne uzyskane z zespołu Archiwum Roskiego, autorka ustaliła nazwiska kilku wykonawców tabernakulum. Części drewniane, intarsje oraz montowanie plaketek mozaikowych zlecono grupie stolarzy z Clechanowca, zaś malowidła w obrotowej niszy tabernakulum wykonał malarz warszawski Mikołaj Dunin-Szpot.

<sup>27</sup> Tamże, s. 11. W AGAD, Arch. Roskie, sygn. 318, znajduje się szczegółowy kontrakt zawarty z wykonawcą w imieniu Józefa Sapięhy przez Kazimierza Godlewskiego w dniu 22 II 1738 r., w którym zostały również dokładnie wymienione wszystkie zamówione elementy dekoracji tabernakulum.

w tej sprawie: *Do Cemboryum Tuteyszego Boćkowskiego ocom prosił, zalecam w respekt Waszey Xięciy Mci, takich Pilasterków na które model posyłam potrzeba ośm. wolno dać czy na wierzch, czy na spod filarki, iako w modelusz stoi, nad każdym taką lilię dać iaki model posyłam, bo ten należy do herbu Waszey Xięciy Mci y Sapieżynskiego, nieodrzeczyby było żeby na każdym pilasterku per medium uważając (...) po jednej stronie były herby Radziwillowskie, a po drugiey Sapieżynskie in ipso medio byle do siebie były zwrócone (...)*<sup>28</sup>. Skoro br. Mateusz wysłał do nich modele i inne zalecenia, musiał być projektodawcą tabernakulum, a przynajmniej jego generalnej koncepcji. Na architekta jako autora projektu, mimo jego dekoracyjnego charakteru, wskazuje również wyraźnie sposób rozwiązania bryły i swobodne operowanie elementami podziałów oraz ich logika konstrukcyjna<sup>29</sup>. Te dodatkowe argumenty przemawiają aż nadto za Osieckim, jako autorem całościowego projektu wystroju i wyposażenia kościoła w Boćkach<sup>30</sup>.

Na koniec trzeba jeszcze wspomnieć o jedynym kolorystycznym akcencie tego wnętrza, jakim było iluzjonistyczne malowidło w kopule<sup>31</sup>. Już w czerwcu 1738 r. br. Mateusz prowadził poszukiwania odpowiedniego malarza do tej pracy<sup>32</sup>. Miał nim być m. in. Franciszek Ekstein z Wrocławia, który jednak nie mógł przyjechać<sup>33</sup>. Starania o freskanta prowadzili równolegle do lata 1740 r. również inni pośrednicy Sapiehy w tym dziele, m. in. jezuita Michał Obrębski<sup>34</sup>, który w liście z 27 lipca 1740 r. informował podskarbiego o malarzu, który *kopulę dość prędko i bardzo dobrze skończył*, zaś w następnym, z 3 sierpnia tegoż roku, że cieszy się, iż *W Mość Dobrodziewy kontent z niego*, nie podając jednak jego nazwiska<sup>35</sup>. M. Kalamajska-Saeed uważa, że mógł być nim Jerzy

<sup>28</sup> AGAD, Arch. Radz., dz. V, teka 300, sygn. 12982 (Reformaci Olyccy), ss. 18–19.

<sup>29</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Dwa tabernakula*, s. 49.

<sup>30</sup> Ogromnie rozbudowane tabernakulum, związane konstrukcyjnie z architekturą ołtarza głównego i idealnie wpasowane w przestrzeń wyznaczoną szerokością przęsła środkowego, jest także pośrednim dowodem na to, iż musiało być projektowane równocześnie z ołtarzem. Por. M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Wystrój kościoła*, ss. 86–87.

<sup>31</sup> Było ono odstępstwem od zasady niestosowania malarstwa monumentalnego w dekoracji kościołów, dotąd dość konsekwentnie przestrzeganej w świątyniach reformackich. Wcześniej podobną dekorację malarską otrzymał jedynie kościół w Węgrowie (ok. 1706–11), natomiast z pocz. XVIII w. pochodzi polichromia wykonana przez Adama Swacha w Szamotułach, jednak nie w samym kościele, tylko na sklepieniu osobnej, ośmiobocznej kaplicy św. Antoniego.

<sup>32</sup> B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 61.

<sup>33</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Polichromia w Boćkach i jej domniemany twórca J. W. Neunhertz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47 (1985) nr 1–2, s. 79.

<sup>34</sup> M. Obrębski nie był artystą, lecz dzięki pełnionym funkcjom w zakonie, doskonale orientował się w środowisku architektów, malarzy i rzeźbiarzy w różnych ośrodkach artystycznych. Zob. B. Kaczorowski, *Fundacje i sprawy artystyczne w «Państwie Boćkowskim»*, s. 63.

<sup>35</sup> Tamże, s. 61; AGAD, Arch. Roskie, sygn. LIII nr 68 – listy z 27 lipca i 3 sierpnia 1740 r.

Wilhelm Neunhertz<sup>36</sup>, który pozostawał na usługach Jana Klemensa Branickiego, brata fundatorki, rezydującego w Białymstoku, w bliskim sąsiedztwie Boćiek i że przebywał tam w tym samym czasie, kiedy trwały poszukiwania wykonawcy dekoracji malarskiej w kopule<sup>37</sup>.

## 2. Koncepcja ołtarza głównego i aranżacja wnętrza kościoła

Koncepcja wnętrza jednoprzestrzennego przy znacznym akcentowaniu przęseł i opracowaniem miejsc na ołtarze boczne, była obowiązująca w świątyniach reformackich i stosowana już od pierwszego murowanego kościoła wzniesionego w Wieliczce w latach 1624–26<sup>38</sup>, a później rozwijana aż do wprowadzenia systemu ściennie-filarowego w różnych odmianach<sup>39</sup>. Br. Mateusz Osiecki, znając obowiązujące zasady, a równocześnie korzystając z wcześniej zdobytych doświadczeń, zaprojektował w Boćkach zespół najlepiej odpowiadający potrzebom zakonu. Przy rozwiązaniu planu korzystał zapewne z projektu kościoła węgrowskiego wprowadzając doń nieznaczne zmiany w części północno-wschodniej i obudowie prezbiterium. Zastosował natomiast całkowicie odmienną koncepcję przestrzenną. Stosując w rozwiązaniu konstrukcyjnym system ściennie-filarowy, podniósł wysokość aneksów kaplicowych do wysokości nawy<sup>40</sup>. Przy tak osiągniętym wyrazie architektoniczno-plastycznym wnętrza, jednorodnym i zwartym przestrzennie, umiejętnie wyzyskał rozbudowany zespół ołtarzowy i pozostałe elementy wyposażenia do jego scenograficznego uzupełnienia.

W kościołach reformackich, które *powinny i mają być białe, czyste i lśniące, zarówno zewnątrz, jak i wewnątrz*<sup>41</sup>, wyposażenie wnętrza odgrywało wyjątkowo ważną rolę, jako uzupełnienie architektonicznego wystroju. Zgodnie z normami ustawodawstwa zakonnego miało być w całości wykonane z drewna dębowego i pomalowane pokostem o jasnej barwie, zaś figury nieco ciemniejszym. Zespół ołtarzowy w Boćkach został wykonany zgodnie z treścią

<sup>36</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Polichromia w Boćkach*, ss. 73–84. Autorka szczegółowo analizuje malowidło na kopule w Boćkach i dokonuje porównań z innymi dziełami tego malarza.

<sup>37</sup> Tamże, s. 80.

<sup>38</sup> J. Putkowska, *Architektura zespołu klasztorowego w Boćkach*, s. 50; A. J. Blachut, *Architektura zespołów klasztorowych reformatów małopolskich w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 24(1979), z. 3, s. 227.

<sup>39</sup> A. Miłobędzki, *Kościół ściennie-filarowy. Z problematyki budownictwa Polski centralnej w wieku XVIII*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 89, 99 nn. Reformaci wprowadzili ten system po raz pierwszy w Gliwicach, kontynuując go w kolejnych realizacjach murowanych małopolskiej prowincji, a także w kościołach prowincji wielkopolskiej.

<sup>40</sup> Szczegółową analizę architektoniczną kościoła przeprowadziła J. Putkowska, *Architektura zespołu klasztorowego w Boćkach*, ss. 43–49.

<sup>41</sup> *Statuta alphabetice confecta Almae Reformatae Provinciae S. Antonii Paduani Poloniae Majoris, Fratrum Minorum Sancti Patris N. Francisci Reformatorem ...*, Ravicii 1757, s. 63.

statutów nie tylko co do materiału i kolorystyki, ale również w zakresie tematu i formy określonych przedstawień oraz usytuowania najważniejszych ołtarzy<sup>42</sup>. Natomiast zmiana w stosunku do tradycyjnego schematu polegała przede wszystkim na odstąpieniu od płaskiej formy ołtarza głównego na korzyść wyraźniejszego zaakcentowania jego roli plastycznej, jak również całej przestrzeni przed prezbiterium. Zostało to osiągnięte m.in. przez wprowadzenie nowego typu ołtarza głównego o strukturze przestrzennej i teatralizującej formie oraz dodanie skośnie ustawionych ołtarzy przy filarach tęczyowych, przy równoczesnym wyciszeniu nawy z przesuniętymi w głąb kaplic ołtarzami bocznymi<sup>43</sup>. Dodatkowo zastosowano nowy rodzaj falistej balustrady, odcinającej część prezbiterialną i ołtarze przy tęczy od reszty kościoła<sup>44</sup>. Jednak to, co najistotniejsze w plastycznym wyrazie wyposażenia, autor projektu uzyskał dzięki zróżnicowaniu i bogactwu kształtów, dynamiczności bryły i ekspresji rzeźb.

Dominantę wyposażenia stanowił ołtarz główny, pięcioksiowy, dwukondygnacyjny ze zwieńczeniem, ustawiony pomiędzy przeszłami prezbiterium i wypełniający całą jego przestrzeń. Za nim w przeszle dwukondygnacyjnym umieszczono zakrystię (w przyziemiu) i chór zakonny w górnej kondygnacji. Część cokółowa ołtarza dzięki swej wysokości tworzyła odrębną, pierwszą kondygnację. Dopiero na niej spoczywała zasadnicza, trójprześłowa kondygnacja ołtarza, ujęta po bokach niższymi, płaskimi i jednoosiowymi bramkami, sięgającymi wysokością ok. połowy ołtarza. Tworzyło ją sześć wolnostojących kanelowanych kolumn korynckich, zgrupowanych po trzy i rozstawionych na rzucie trójkąta. Dwie z nich ujmowały wklęsłą część centralną, pozostałe tworzyły konstrukcje silnie wysuniętych do przodu przeszeli bocznych. Na nich wspierało się wysokie, pełne belkowanie o bardzo wydatnym i bogato profilowanym gzymsie, zataczającym miękką falę nad parą skrajnych kolumn, podkreślając zbliżony do pełnej elipsy rzut bocznych przeszeli ołtarza. Całą wysokość belkowania na osi środkowej prześlaniał potężny wolutowy kartusz z inskrypcją: *Altare privilegium perpetuum*

<sup>42</sup> Tamże, s. 64. Przepisy zakonne nakładały obowiązek sytuowania na poczesnym miejscu i naprzeciw siebie ołtarzy Niepokalanego Poczęcia NMP i św. Franciszka z Asyżu w scenie stygmatyzacji. Tradycyjne programy ikonograficzne były jednak często modyfikowane przez lokalne potrzeby kultowe istniejące zarówno w momencie budowy ołtarzy lub pojawiające się później. Tak też stało się w kościele boćkowskim, gdzie drugi ołtarz przy tęczy był dedykowany św. Józefowi, patronowi kościoła, zaś ołtarz św. Franciszka znalazł się dopiero w transepcie, ale po tej samej stronie co ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP.

<sup>43</sup> R. Bakota, *Wyposażenie kościołów reformackich prowincji wielkopolskiej w XVIII w.*, Warszawa 1978 (mps), ss. 20–21.

<sup>44</sup> Tamże, s. 23. Taka forma balustrady pojawiła się później na gruncie reformackim w nowym wyposażeniu kościoła w Miejskiej Górcie, powstałym w latach 1742–45. Zastosował ją także warsztat J. Eglauera w realizacjach w Koninie i Szamotułach, a potem stosowano ją przez resztę wieku XVIII, m. in. w Brodnicy, Toruniu, Zarębach Kościelnych, Płocku i Osiecznej.

*pro defunctis quotidie* (oltarz obdarzony wieczystym przywilejem codziennych mszy za zmarłych), ujęty w dwie palmowe gałęzie, a nad nim zamknięta korona. Środkowa część ołtarza, to półkolistą wnęką arkadową, której tylną Ścianę tworzyły dwuskrzydłowe drzwi, będące tłem dla dużych rozmiarów rzeźbionego krucyfiksu. Po bokach, ale przed kolumnami ustawiono figury Matki Bożej Bolesnej i Św. Jana Ewangelisty, wsparte na wolutowych konsolach z różnymi girlandami. Dodatkowo w półkolistych niszach bramek nad przejściami umieszczono siedzące postacie świętych: Piotra Apostoła i Marii Magdaleny.

W zwieńczeniu ujętym zdwojonymi pilastrami rozszerzającymi się ku dołowi, znajdował się obraz Boga Ojca Stworzyciela świata. Nad nim bogato ukształtowany przerywany gzyms tworzyły dwa ćwierćkoliste naczółki z wieńczącym szczyt trapezoidalnym postumentem, na którym płaskorzeźbiona Chusta Św. Weroniki i stojące putto podtrzymujące kartusz z inskrypcją: *Sic Deus dilexit mundum* (tak Bóg umiłował świat). Kulisy zwieńczenia stanowiły wysunięte ku przodowi naczółki nad kolumnowymi przesłami ołtarza, wygięte miękką falą i powtarzające pełny profil gzymsu wieńczącego. Na nich spoczywały wielkie rzeźby klęczących aniołów, adorujących obraz Boga Ojca.

Uzupełnieniem wystroju głównego ołtarza było wielkie architektoniczne tabernakulum w formie budowli kopułowej, umieszczone we wklęsłej części środkowej pierwszej kondygnacji nad mensą, organicznie związane ze strukturą ołtarza. Także trzy pary drewnianych relikwiarzy szafkowych, z których dwa przechowywane są obecnie w zakrystii.

### **3. Ołtarze boczne i pozostałe elementy wyposażenia**

W skład pełnego wyposażenia kościoła wchodziło nadto osiem ołtarzy bocznych: dwa skośne, usytuowane przy tarczy, dalsze dwa w ramionach transeptu i cztery w aneksach kaplicowych nawy.

Pierwsze dwa ołtarze boczne, najbardziej dekoracyjne, zostały ustawione skośnie na filarach transeptu przy tarczy, przewężając kulisowo widok na prezbiterium; od strony północnej – z obrazem Niepokalanego Poczęcia NMP, a od południowej – św. Józefa z Dzieciątkiem, patrona kościoła<sup>45</sup>. Były one architektoniczne, jednokondygnacyjne z trójkątnym zwieńczeniem, ale dwuplanowe, z prostą częścią środkową i parawanowo wylamanymi w tył częściami bocznymi. Prostokątne pole zawierające obraz ujmowały półkolumny kompozytowe, ustawione na tle podobnych pilastrów i dźwigające belkowanie z wydatnym gzymsem, wygiętym półkoliście nad kolumnami i załamanym nad skrajnymi pi-

<sup>45</sup> Zgodnie z ustawodawstwem zakonnym dwa pierwsze ołtarze boczne winny być dedykowane Matce Bożej i św. Franciszkowi z Asyżu (*Statuta alphabetice*, 1757, s. 64, n. 6). W tym przypadku odstąpiono częściowo od zaleceń sformułowanych w przepisach i w

lastrami. W środkowej strefie belkowania znajdował się rzeźbiony kartusz zakończony muszlą. Trójkątne zwieńczenia obu ołtarzy zostały wypełnione płaskorzeźbami treściowo związanymi z ich wezwaniami, dodatkowo ozdobione grupami aniołków, płomienistymi wazonami i girlandami kwiatowo-owocowymi.

Podobnie dwuplanowe, architektoniczne, ale dużo większe od poprzednich, a równocześnie bardziej płaskie i znacznie skromniejsze od głównego, były dwa kolejne ołtarze w transepcie, ustawione na osi poprzecznej przy ścianach zewnętrznych. Na ścianie północnej – z przedstawieniem św. Franciszka z Asyżu otrzymującego stygmaty, zaś na przeciwległej – poświęcony św. Antoniemu Padewskiemu, drugiemu patronowi kościoła. Część środkowa ołtarzy z obrazem w prostokątnym polu i ażurowym obramieniu, założona na rzucie łagodnego łuku, ujęta była kanelowanymi pilastrami i wysuniętymi ku przodowi podobnymi kolumnami, z nietypowymi, również kanelowanymi głowicami. Na nich spoczywało szerokie belkowanie z gładkim fryzem i wydatnym gzymsem, wylamane nad kolumnami. Część środkową belkowania zdobiła rzeźbiona muszla z dwiema gałązkami palmowymi. Płaskie zwieńczenie z obrazem pośrodku, zostało zakończone dwoma falistymi naczółkami i przykryte wydatnym gzymsem; pomiędzy nimi profilowany postument z krzyżem i herbem franciszkańskim (w ołtarzu św. Franciszka), lub gałązkami lilii (w ołtarzu św. Antoniego). Zwieńczenie dodatkowo zdobiły cztery kwietne wazony ustawione na półkolistych naczółkach z odwróconą wolutą (nad kolumnami) i na prostokątnych postumentach nad skrajnymi pilastrami. Skromną dekorację rzeźbiarską ołtarzy uzupełniały pary stojących aniołków, trzymające owalne tablice inskrypcyjne. Ustawione były na konsolach, na tle skrajnych, kanelowanych pilastrów z prostym narysem belkowania.

Cztery najprostsze pod względem formy ołtarze i wyraźnie odbiegające od pozostałych, ustawione zostały w aneksach kaplicowych po obu stronach nawy<sup>46</sup>. Płaskie, przyścienne, z polem środkowym na obraz w prostokątnej ramie zamkniętej półkoliście, zostały niemal wtopione w ściany wnęk kaplicowych. Zdobiły je pilastry toskańskie na wysokich cokołach, ujęte w wydłużone woluty i wspierające płaskie belkowanie z wydatnym, lekko wylamanym gzymsem. Różniły się od siebie jedynie odmiennymi formami zwieńczenia w kształcie przerwane go naczółka z krzyżem pośrodku; w pierwszym prześle – półkolistego, a w drugim – trójkątnego. Dekoracja snycerska ograniczona została do kampanulowych zwisów na pilastrach i czterech płomienistych wazonów, ustawionych na zwinięciach wolut i na naczółkach.

---

drugim ołtarzu umieszczono obraz św. Józefa, pierwszego patrona kościoła. Ołtarz ze sceną stygmatyzacji św. Franciszka znalazł się dopiero w transepcie, chociaż po tej samej stronie co ołtarz z obrazem Niepokalanego Poczęcia NMP. Po przeciwnej stronie transeptu usytuowano ołtarz św. Antoniego Padewskiego, drugiego patrona kościoła.

<sup>46</sup> Są one niemal dokładnym powtórzeniem analogicznych ołtarzy w kaplicach nawy w kościele reformackim w Węgrowie.

W nawie znalazły się również ambona i tablica fundacyjna<sup>47</sup>, ustawione naprzeciw siebie, na skrajnych filarach przed transeptem. Zostały rozwiązane według identycznego schematu kompozycyjnego z analogicznymi baldachimami, zaś różnice widoczne w elementach dekoracyjnych i symbolicznie wynikały z innej ich treści. Sama tablica wykonana została z czarnego marmuru i wprawiona w prostokątną, profilowaną ramę, której tło tworzyły rzeźbione i złożone panoplia.

Dopełnieniem całego wyposażenia było sześć konfesjonatów<sup>48</sup> (dziś nie istniejące), ławki dla wiernych i tralkowe balustrady wydzielające prezbiterium, ramiona transeptu i wnęki kaplicowe, a także balustrada na gzymsie koronującym, obiegająca wewnątrz dookoła.

#### **4. Geneza form i artystyczne wartości wyposażenia**

Wnętrze świątyni boćkowskiej stanowi bardzo jednorodną całość zarówno poprzez wyjątkową spójność snycerskiego wystroju, jak również jego doskonałe wkomponowanie w architekturę kościoła, która powstawała właściwie równolegle. Zarówno ołtarz główny, także boczne, ambona i tablica fundacyjna, musiały zostać zaprojektowane równocześnie z kościołem, a później wykonane w jednym ciągu realizacyjnym. Tylko w ten sposób można wytłumaczyć doskonale współdziałanie i organiczne zespolenie architektury z wyposażeniem, którego nie zakłóca żaden zgrzyt kompozycyjny<sup>49</sup>. Harmonii tej nie przeszkadza nawet widoczna różnica stylowa, uwypuklona poprzez połączenie awangardowych wówczas regencyjnych form wystroju, z zachowawczym, jak na czas powstania, kształtem architektury wnętrza, utrzymanego w stylu klasycyzującego baroku<sup>50</sup>.

Ustalenie datowania całego wyposażenia na lata 1736–39 stawia analizowany wystrój w rzędzie prekursorskich rozwiązań w skali krajowej, podnosząc zarazem jego znaczenie jako wzorca dla całej serii podobnych realizacji w kościołach reformackich prowincji wielkopolskiej i pruskiej niemal do końca XVIII wieku.

W zespole ołtarzowym na pierwszy plan wysuwa się zdecydowanie ołtarz główny i to nie tylko z racji swej funkcji, z natury rzeczy naczelnej, ale jako

---

<sup>47</sup> Tekst tablicy zawiera informację o uroczystym wprowadzeniu zakonników w dniu 28 września 1739 r. do klasztoru ufundowanego przez Józefa i Krystynę Sapiehów oraz ich córkę Teresę. Podano również datę położenia kamienia węgielnego w dniu 19 lipca 1730 r. oraz, że fakt ten miał miejsce w czasie wakansu na Stolicy Apostolskiej po śmierci papieża Benedykta XIII, a za panowania w Polsce króla Augusta II i za rządów diecezją biskupa Stefana Rупniewskiego. Pełny tekst tablicy w tłumaczeniu na język polski podaje publikacja ks. Zdzisława Młynarskiego, *Sanktuarium św. Antoniego Padewskiego w Boćkach*, Boćki 2000, s. 65.

<sup>48</sup> Arch. parafialne w Boćkach, *Opisanie klasztoru reformackiego w miasteczku Boćkach ... przy skasowaniu pomienionego klasztoru ... 1832 roku*, s. 5. Zob. M. Kalamajska-Saeed, *Boćki. Wystrój kościoła*, s. 76.

<sup>49</sup> Tamże, s. 85.

<sup>50</sup> Tamże.

zagadnienie artystyczne samo w sobie<sup>51</sup>. Przede wszystkim różni się on zasadniczo od dotychczasowych ołtarzy w kościołach reformackich, chociaż o jego odmienności decyduje nie tylko jego forma, ale również niezwykłość koncepcji artystycznej i ściśle powiązanie z pozostałymi elementami wystroju. W zamysle scenograficznym jaki towarzyszył autorowi projektu w dyspozycji ołtarzy i ogólnej aranżacji wnętrza, uwidoczniły się zarówno wpływy idei *theatrum sacrum* Andrea Pozza, jak również koncepcja barokowego teatru Józefa Furtenbacha<sup>52</sup>. Dla kompozycji całości wyposażenia istotną sprawą było przesunięcie ołtarzy bocznych w nawie w głąb kaplic, co równocześnie spowodowało, że przestały one odgrywać decydującą rolę w plastycznym wyrazie wnętrza. Przy takim wyciszeniu nawy, gdzie jedynymi widocznymi elementami dekoracyjnymi były symetrycznie ustawione ambona i tablica fundacyjna, bardzo wyraźnie została zaakcentowana rola plastyczna ołtarza głównego i przestrzeni przed prezbiterium ze skośnie ustawionymi ołtarzami przy filarach tęczowych, wzmacniającymi oddziaływanie części centralnej kościoła<sup>53</sup>. Tam też oraz w transepcie zostały zgrupowane najważniejsze wątki treściowe i artystyczne, w tym jedyny barwny akcent w białym wnętrzu, jakim była wielobarwna kompozycja malarska w kopule nad transeptem<sup>54</sup>. Nowatorska rola wyposażenia z Bociek polegała jednak przede wszystkim na przyjęciu nowego typu ołtarza głównego, przestrzennego i o teatralizującej formie, który przy zachowaniu określonych ustawodawstwem zasad skromności satysfakcjonował zakonników, a równocześnie zaspokajał ambicje artystyczne fundatorów.

Struktura ołtarza głównego wyróżniająca się wyjątkową przestrzennością, budowana była na planie przeciwstawnych wycinków elipsy z cofniętym w głąb przesłem środkowym i wysuniętymi silnie do przodu dwoma trójkolumnowymi przesłami bocznymi, przez co oddziaływała nie tylko silną ekspresją, ale również efektami światłocieniowymi. Miękkie, a zarazem dynamiczne wygięcie linii wydatnego belkowania i cofnięcie w głąb pilastrów stanowiących tło dla kolumnady, wywoływało dodatkowy efekt światłocieniowy, w który wplecione zostały doskonale rzeźbiarsko i silnie poruszone postacie Matki Bożej Bolesnej i św. Jana Apostoła, zwracające się ku centralnej scenie Ukrzyżowania, umieszczonej w arkadzie cofniętego również pola środkowego; także figury św. Piotra i św. Marii Magdaleny, ustawione w niszach nad bramkami. Tło arkady mieszczącej krucyfiks stanowiły dodatkowo dwuskrzydłowe drzwi, otwierające się

<sup>51</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, s. 148.

<sup>52</sup> Tamże, s. 148, 157.

<sup>53</sup> R. Bakota, *Wyposażenie kościołów reformackich*, ss. 20-21.

<sup>54</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Bociki. Wystrój kościoła*, s. 74.

<sup>55</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 131.

*Wystrój i wyposażenie kościoła Reformatów w Boćkach...*



↑ Boćki, kościół poreformacki, widok na dzwonnice i fasadę.

↓ Boćki, kościół poreformacki, widok wnętrza od strony wejścia głównego.



Boćki, kościół poreformacki, ołtarz boczny św. Józefa na filarze tęczowym. ↓



Bocki, kościół poreformacki,  
ołtarz boczny św. Piotra  
z Alkantary w nawie.



Bocki, kościół poreformacki,  
tablica fundacyjna w nawie.



na chór zakonny, usytuowany na pierwszym piętrze za ołtarzem. Przy ich otwarciu, poprzez wysoką arkadę przeciętą ramionami krzyża, do wnętrza kościoła wlewało się światło padające z okna na osi prezbiterium. Wprowadzenie dodatkowych efektów świetlnych musiało jeszcze bardziej potęgować wrażenie jego dynamicznej przestrzenności. Efekty te dopełniało również dwuplanowe zwieńczenie z cofniętym szczytem wieńczącym pole środkowe, kulisowo flankowane przez przerwane naczółki w kształcie miękkiej wolutowej fali z siedzącymi nań rzeźbionymi figurami aniołów.

Dla określenia genezy zrealizowanego w Boćkach zespołu ołtarzowego, kluczowe znaczenie może mieć ustalenie autorstwa jego projektu.

Gdy chodzi o ołtarz główny, wydaje się, że źródłem inspiracji dla Osieckiego był w dużym stopniu ołtarz bazyliki jasnogórskiej. Kwestię tę już wcześniej podnosił Mariusz Karpowicz w odniesieniu do nowego wystroju kościołów reformackich prowincji wielkopolskiej, gdzie ołtarz główny – w zasadzie oparty na schemacie jasnogórskim – stawiano według jednakowego projektu we wszystkich świątyniach<sup>55</sup>. Podobnie uważa Elżbieta Jackiewicz, dla której owe ołtarze co do struktury najbardziej przypominają dzieło z bazyliki jasnogórskiej, aczkolwiek nie są jego naśladownictwami. Nie można jednak wykluczyć ewentualnych inspiracji ołtarzem paulińskim przy projektowaniu modelowego wyposażenia w Boćkach<sup>56</sup>.

Istotą koncepcji ołtarza jasnogórskiego było ustawienie po bokach jednolitej nastawy dwóch wysuniętych ku przodowi elementów stworzonych z trzech wolnostojących kolumn i połączonych od wewnątrz, czyli od strony osi nastawy, prostymi odcinkami belkowania, a od zewnątrz wybrzuszonymi. W ten sposób powstała ażurowa sceneria dla białych stiukowych figur czterech Ewangelistów<sup>57</sup>. Podobny sposób projektowania zastosowany został również w Boćkach z wykorzystaniem owych owalnych elementów trójkolumnowych jako przesł boczných ołtarza i częściowo zmodyfikowanym gzymsem.

Ołtarz w bazylice jasnogórskiej należy do tych dzieł, których koncepcja artystyczna wpłynęła w znacznym stopniu na ukształtowanie się nowej, przestrzennej formy ołtarza, tak charakterystycznej dla XVIII wieku<sup>58</sup>. Został wzniesiony w latach 1725–28 z fundacji wojewody mazowieckiego Stanisława Chomętowskiego i był jedną z pierwszych wielkich realizacji po koronacji Obrazu w 1717 roku, podjętych z inicjatywy ówczesnego prowincjała paulinów, o. Konstantego Moszyńskiego<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> E. Jackiewicz, *Naśladownictwa ołtarza głównego bazyliki jasnogórskiej*, „Studia Claromontana” 15, Częstochowa – Jasna Góra 1995, ss. 374–375.

<sup>57</sup> M. Karpowicz, *Ołtarz główny jasnogórskiej bazyliki*, „Studia Claromontana” 15, Częstochowa – Jasna Góra 1995, s. 331.

<sup>58</sup> Tamże, s. 325.

<sup>59</sup> A. Jaśkiewicz, *Z dziejów mecenatu artystycznego i kulturalnego o. Konstantego Moszyńskiego, prowincjała Paulinów*, „Studia Claromontana” 4, Częstochowa – Jasna Góra 1983, s. 372.

Interesujące nas wyposażenie kościoła w Boćkach razem z ołtarzem głównym powstało w niespełna dziesięć lat po ukończeniu ołtarza paulińskiego. Wiemy zaś dobrze o szczególnie bliskich związkach br. Mateusza z o. Konstantym Moszyńskim oraz, że współpraca między nimi na polu artystycznym nie była tylko jakimś pojedynczym epizodem<sup>60</sup>. Z tych też względów ołtarz jasnogórski musiał być dobrze znany br. Mateuszowi i to nie tylko jako już gotowy, ale nawet na etapie projektów<sup>61</sup>. Może o tym świadczyć obecność Osieckiego na Jasnej Górze wiosną 1725 roku<sup>62</sup>, kiedy nanoszono pewne poprawki do zasadniczego projektu ołtarza<sup>63</sup> i gdy Moszyński prowadził rozmowy na temat jego budowy z konkretnymi wykonawcami<sup>64</sup>, którymi byli artyści pochodzący ze Śląska. Właśnie ze Śląskiem utrzymywali paulini z Jasnej Góry najbardziej ożywione kontakty i często korzystali z usług tamtejszych artystów i rzemieślników, co uwidaczniało się szczególnie w okresie prowincjalstwa o. Konstantego Moszyńskiego, wyraźnie preferującego śląskich artystów<sup>65</sup>.

W boćkowskim ołtarzu głównym uderzająca jest architektoniczność kompozycji przestrzennej, założonej na rzucie zbudowanym z przeciwstawnych sobie i przenikających się wycinków elips. Przy ograniczeniu do minimum dekoracji ornamentalnej, oddziałuje on przede wszystkim dynamicznie sfalowaną bryłą, dla której trudno jest znaleźć odpowiednik wśród innych ołtarzy, nawet pośród przodujących wówczas monumentalnych ołtarzy Śląska<sup>66</sup>. Można go jedynie porównać z potężnie sfalowanymi śląskimi fasadami kościelnymi z kręgu

<sup>60</sup> Archiwum Paulinów na Jasnej Górze (dalej: AJG), sygn. 1225, *Moszyński*, listy 1725 r., ss. 225, 227–228; A. Jaśkiewicz, *Z dziejów mecenatu*, ss. 373–374.

<sup>61</sup> Wg M. Karpowicza (*Ołtarz główny*, ss. 325–340), autorem projektu był włoski architekt Karol Antoni Bai.

<sup>62</sup> AJG, sygn. 1225, *Moszyński*, listy 1725 r., ss. 225–227.

<sup>63</sup> M. Karpowicz, *Ołtarz główny*, ss. 325–326. Było to wprowadzenie pewnej modyfikacji w projekcie ołtarza, odnoszącej się do dolnej części cokolu, której dokonał Jakub Antoni Buzzini, uchodzący dotychczas za autora całego projektu. Owa zmiana zatwierdzona przez Moszyńskiego została wprowadzona jeszcze przed podpisaniem umów z wykonawcami ołtarza.

<sup>64</sup> Wykonania ołtarza podjął się kamieniarz wrocławski Jan Adam Karinger, z którym kontrakt zawarto 18 lipca 1725 r. Wcześniej, 30 czerwca tegoż roku, podpisano umowę z marmurzystą Ignacym Provisore, który zobowiązał się wystawić doń sześć kolumn. W lipcu 1728 r. wspomniani rzemieślnicy finalizowali swoje prace, chociaż nie można z całą pewnością stwierdzić czy nie trwały przy nim jeszcze jakieś inne, bowiem dopiero 28 listopada 1734 r. miała miejsce konsekracja ołtarza, a dokonał jej sam Moszyński, mianowany rok wcześniej biskupem inflanckim. Zob. E. Jackiewicz, *Naśladownictwa ołtarza głównego bazyliki jasnogórskiej*, ss. 350–351.

<sup>65</sup> K. Kalinowski, *Związki artystyczne Śląska i Polski w XVIII wieku*, w: *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981, ss. 334–336.

<sup>66</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, s. 149.

Krzysztofa i Kiliana Ignacego Dientzenhoferów<sup>67</sup>, u których w twórczości architektonicznej widoczne są silne wpływy idei Guarino Guariniego i Francesco Borrominiego<sup>68</sup>. Nie sposób zatem nie zauważyć pewnych inspiracji, których źródłem mogły być chociażby elementy fasad kościoła pojezuickiego św. Jana Chrzyciela w Legnicy, ukończonego ok. 1722 r. czy kościoła Matki Bożej Łaskawej w Krzeszowie, zbudowanego w latach 1728–1734<sup>69</sup>. Dotyczy to głównie takich elementów jak wklęsła część środkowa fasady, ujęta w podobnie ustawione kolumny i pilastry oraz dynamicznie wyginające się belkowanie międzykondygnacyjne.

Podobne, chociaż nie tak dalece ekspresyjne rozwiązania, w których wyraźnie zaznaczona jest dążność do uzyskania efektów światłocieniowych poprzez artykulację kolumn, wybrzuszenia lub cofnięcia poszczególnych elementów, uwidaczniają się w szeregu zbliżonych fasad kolumnowych, jakie powstały w tym czasie w warszawskim środowisku architektonicznym<sup>70</sup>. Zapoczątkowała je fasada kościoła wizytek, którego projektantem był zapewne Gaetano Chiaveri, przybyły z Petersburga do Warszawy w 1727 roku<sup>71</sup>. Jednakże najbliższą ołtarzowi boćkowskiemu wydaje się być fasada kościoła pijarów w Łowiczu, wzniesiona ok. 1730 r., będąca równocześnie najbardziej monumentalnym dziełem w tej grupie fasad kolumnowych. Porównując ją z ołtarzem głównym w Boćkach, można dostrzec pewne i dość wyraźne zbieżności zasadnicze, widoczne przede wszystkim w rzucie i sposobie rozwiązania poszczególnych kondygnacji, z kondygnacją kolumnową włącznie, zwieńczoną potężnym belkowaniem i miękko wygiętymi naczółkami przesł boczných<sup>72</sup>.

Wskazując na podane powyżej źródła inspiracji, trzeba również pamiętać o istnieniu wydawnictw i licznych seriach rycin architektonicznych, propagujących wzorcowe rozwiązania wybitnych artystów. Niewykluczone, że Osiecki

---

<sup>67</sup> J. Wrabec, *Dientzenhoferowie czescy a Śląsk*, Wrocław 1991.

<sup>68</sup> Tamże, ss. 64–65.

<sup>69</sup> Tamże, s. 63.

<sup>70</sup> J. Lileyko, *Zachariasz Longuelune i Gaetano Chiaveri inspiratorzy późnego baroku w architekturze warszawskiej*, w: *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981, s. 127; M. Kalamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, s. 149. Odnosi się to m.in. do fasad kościołów warszawskich wizytek, augustianów i dominikanów obserwantów, pijarów w Łowiczu, czy również paulinów w Leśnej. Por. T. Jaroszewski, J. Kowalczyk, *Kilka uwag o grupie późnobarokowych kolumnowych fasad kościelnych w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21(1959) nr 3–4, ss. 384–390.

<sup>71</sup> J. Lileyko, *Zachariasz Longuelune i Gaetano Chiaveri*, ss. 127–130.

<sup>72</sup> M. Kalamajska-Saeed, *Modelowy wystrój kościoła*, ss. 149–150. Tam także szczegółowa analiza obu omawianych obiektów, z zestawieniem zasadniczych elementów pokrywających się ze sobą.

projektując ołtarz główny dla kościoła w Boćkach, korzystał z takich właśnie „wzorników”, przejmując z nich niektóre szczegóły architektoniczne. Niezależnie jednak od wzorów i źródeł inspiracji z jakich czerpał, a nadto uwarunkowań podyktowanych względami ideowymi narzuconymi przez normy zakonne, jemu samemu nie brakowało inwencji w tworzeniu nowych form. Ołtarz boćkowski posiada bowiem wiele cech indywidualnych, zdradzających duże umiejętności i twórczy temperament jego autora, co można dostrzec przy analizie użytych środków plastycznych i co świadczy o zdecydowanym nowatorstwie tego ołtarza.

### Summary

Adam Jan Blachut OFM

*Style and interior Design in Church of Reformation in Bocki.  
Problem of Authorship of the Project and the Origin of Forms.*

The church in Bocki erected in 1726–41 belonged to a group more grand sanctuaries of reformation with extensive founding and rich style. However, its artistic value relied, first of all, on specific cooperation and unity of architecture and interior design. This unification of style and interior decoration with architecture was possible when the same person did all elements. It seems that Brother Matthew Osiecki, although a little known architect of reformation, was such a person. Brother Matthew who knew very well the reality and demands of the Order, but at the same time, relying on earlier experiences, designed the church in Bocki to meet the demands of the Order, utilizing the extensive altar structure and other elements of interior decoration to complement it aesthetically. His precursor role was mainly introduction to construction practices of reformats of new style of main altar with theatrical form, dynamic style of its shape which was expressed in curved and wavy lines which at the same time followed all rules of the Order. The unique value of the main altar as well as the whole interior decoration of the church in Bocki was the effect of early origin as well as novel use of artistic media used in particular elements especially in architecture of the main altar which places it in leading accomplishments in the second quarter of the 18<sup>th</sup> century in Poland. This testifies also to the special skills of Osiecki who was capable of following through on his own artistic concept as well as on his individual creative style.