

Kaplica w Karniowicach w świetle ostatnich odkryć konserwatorskich

modus

prace z historii sztuki
XV, 2015



Kaplica w Karniowicach koło Zabierzowa wzniesiona została na terenie tamtejszego zespołu dworskiego. Usytuowana na skraju parku, nieopodal obecnego dworu¹, z wejściem od południa, była zawsze uważana za jedną z pierwszych wolno stojących kaplic kopułowych². Pisząc pracę magisterską o założeniu dworskim w Karniowicach, dociekałam źródeł jej oryginalnego, sześciobocznego planu, uznając, że najbardziej przypomina kaplice projektowane przez Pawła Baudartha dla Kalwarii Zebrzydowskiej. W pracy tej została także zebrana literatura dotycząca kaplicy i dworu, począwszy od opracowania Stanisława Tomkowicza z roku 1906³, aż do wzmianek, według których budowla ta mogła być przekształconą altaną ogrodową⁴. Z nowszej literatury przybyły bardziej szczegółowe dane o historii wsi w średniowieczu⁵ oraz praca Tadeusza Chrzanowskiego, datująca kaplicę na lata 1604–1624⁶. O Jerzym Pipanie, właścicielu Karniowic, wspominał także Jerzy Paszenda, wywodząc niesłusznie jego ród z Lublany⁷. Natomiast o malowidłach

ELŻBIETA
PYTLARZ

- 1 W pracy magisterskiej, na podstawie analizy opisów założenia dworskiego z lat 1734–1748, wysunęłam hipotezę, że obecny dwór był wzniesiony na miejscu tzw. Starego Dworu, być może z czasów fundatora kaplicy (zob. E. Pytlarz, „Zespół dworski w Karniowicach”, Kraków 1986, mps w Archiwum Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, praca napisana pod kierunkiem prof. Adama Małkiewicza, któremu pragnę niniejszym podziękować za rady i okazaną pomoc).
- 2 J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce*, Warszawa 1973, s. 188.
- 3 S. Tomkowicz, *Karniowice*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 2, 1906, s. 104.
- 4 G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1978, s. 77, 234; L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1981, s. 359.
- 5 *Słownik Historyczno-Geograficzny Województwa Krakowskiego w Średniowieczu*, cz. 2, z. 3, red. J. Kurtyka, J. Laberschek, Z. Leszczyńska-Skrętowa, F. Sikora, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 430.
- 6 T. Chrzanowski, *Dwie kaplice Zyguntowskie w Stryzowie*, w: *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 1998, s. 178.
- 7 J. Paszenda, *Kościół św. Barbary w Krakowie z domem zakonnym księży jezuitów*, Kraków–Wrocław 1985, s. 331. Pipan pisał się *Laubacensis* (zob. niżej, przyp. 12), po omyłkowym odczytaniu tekstu jako *Labacensis* istotnie można było sądzić, że pochodzi z Lublany, gdyż łacińska nazwa Lublany to *Labacum*.



w kaplicy nie tylko nikt nie pisał, ale nawet nie podejrzewał ich istnienia. Zostały odkryte dopiero podczas ostatnich prac konserwatorskich, przeprowadzanych w latach 2009–2010 przez Jerzego Kowalskiego wraz z zespołem na zlecenie nowych właścicieli dworu i kaplicy, państwa Hajdarowiczów⁸.

Jako typowa miejscowość letniskowa Karniowice bywały własnością mieszczan krakowskich lub okolicznych możnowładców. Wzmiankowane po raz pierwszy w roku 1286, często przechodziły z rąk do rąk⁹. Z początkiem XVII wieku w części wsi mieszkał Aleksander Pipan, który przekazał później swoją własność bratankowi, Jerzemu Pipanowi (1568–1648), synowi Jana¹⁰. Ten krakowski lekarz i rajca, właściciel apteki „Pod złotą głową” na Rynku, z poparcia Mikołaja Zebrzydowskiego został w roku 1608 wójtem na Wawelu. Był także zaufanym Stanisława Lubomirskiego, za pośrednictwem którego w roku 1615 odkupił od poprzednich właścicieli – Cerazynów – drugą część wsi Karniowice, stając się właścicielem całości. Jak wynika z tablicy pamiątkowej zachowanej in situ, a powstałej 40 lat później, to właśnie on w roku 1624 ufundował kaplicę¹¹. Warto więc tej postaci poświęcić więcej uwagi.

Na epitafium jego dziadka i imiennika, znajdującym się w kościele św. Barbary, jako miejsce pochodzenia wskazana jest miejscowość o łacińskiej nazwie *Lauba* albo *Laubacum*¹². Może to oznaczać Lubań na Łużycach (*Lauba Lusatorum*), Laubach w Hesji albo Lobbes w hrabstwie Hainaut (obecnie Belgia). Na niemieckie pochodzenie wskazuje fakt, że rodzina tradycyjnie była związana z kościołem św. Barbary, gdzie od roku 1536 odprawiano msze święte po niemiecku¹³. Przy kościele tym pochowani byli dziadkowie oraz rodzice Jerzego Pipana. Tym ostatnim w roku 1604 ufundował nieistniejące dziś epitafium¹⁴. Był on człowiekiem starannie wykształconym na uniwersytetach: krakowskim, padewskim oraz w Ingolstadt. W Krakowie należał do Bractwa Różańcowego związanego z dominikanami oraz Arcybractwa Miłosierdzia jezuitów, których zresztą gorąco popierał i udzielał im w Karniowicach schronienia podczas wybuchających wielokrotnie plag. Opiekował się także świeżo sprowadzonymi do Polski karmelitami¹⁵ oraz

- 8 Działania właścicieli zostały uhonorowane w r. 2011 nagrodą w konkursie Generalnego Konserwatora Zabytków „Zabytek Zadbane” w kategorii „A – ochrona wartości pojedynczego obiektu”. Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie (dalej: AWUOZKr), sygn. 51.129. T.1., Jerzy Kowalski, „Karniowice. Dokumentacja powykonawcza. Kaplica p.w. św. Marii Magdaleny w Karniowicach, woj. Małopolskie”, Kraków 2010.
- 9 Wieś była kolejno własnością Dobiesława Kmity z Wiśnicza, braci Salomonów z Krakowa, Jana z Tenczyna i rodziny Szarotów. Historia posiadłości została ustalona na podstawie kwerendy w Archiwum Narodowym w Krakowie (dawniej Archiwum Państwowym; dalej: ANK), Księgi ziemskie krakowskie oraz w Bibliotece Jagiellońskiej (dalej: BJ), rkps BJ 5357, Materiały do Historii Krakowa zebrane przez Żegotę Paulego, t. 16 (por. E. Pytlarz, „Zespół dworski”, s. 9–10).
- 10 BJ, rkps 5349 I, Libri relationum seu oblatarum Castri Crac., s. 9, 104.
- 11 Jest to tablica pamiątkowa poświęcona biskupowi Marcinowi Szyszkowskiemu, który przez swego przedstawiciela, ks. Mikołaja Mościckiego, 22 maja 1624 r. poświęcił kaplicę wybudowaną przez Jerzego Pipana. Tablicę ufundował ks. Stanisław Wojeński w r. 1665.
- 12 W epitafium został on określony jako „Georgius Pipan Laubacensis”.
- 13 J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa*, t. 2: *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1994, s. 83.
- 14 J. Bieniarzówna, *Pipan Jerzy*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26, Kraków–Wrocław 1981, s. 526; M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 286. Zachowały się jedynie wtórnie umieszczone na fasadzie kościoła św. Barbary epitafia jego dziadka Jerzego i babki Anny z Guldesternów.
- 15 J. Bieniarzówna, *Pipan Jerzy*, s. 526.

wysłał lekarstwa bernardynom do Kalwarii Zebrzydowskiej¹⁶. W roku 1606 powierzono mu nadzór nad budową drewnianego klasztoru i pierwszego kościoła Karmelitów na ulicy Wesołej, projektowanego przez Wawrzyńca Justimontiego. W roku 1632 był odpowiedzialny za dekorację bram triumfalnych na koronację Władysława IV¹⁷. Wielokrotnie podróżował do Warszawy.

W roku 1622 Pipan chciał wybudować przy kościele św. Barbary kaplicę, która miałaby zapewne spełniać funkcję rodzinnego grobowca, lecz sprzeciwił się temu archiprezbiter kościoła Mariackiego¹⁸. Nie wiemy nic o jej formie czy ewentualnym usytuowaniu, można jedynie przypuszczać, że – skoro zezwolenie na jej budowę leżało w gestii archiprezbitera – kaplica byłaby budowana na terenie cmentarza fary miejskiej, być może przylegając do fasady pobliskiego kościoła św. Barbary. Zapewne mieściłaby wszystkie epitafia rodzinne.

Nie wiemy, czy w związku z tą odmową Pipan postanowił wybudować kaplicę w Karniowicach, czy też obie miały powstać niezależnie od siebie. Pierwsza wzmianka archiwalna o omawianej kaplicy pochodzi ze wspomnianego już testamentu fundatora z roku 1644 i dotyczy należących do niej przedmiotów, które Pipan przekazał synowi, również Jerzemu: „rzeczy w niej wszystkie mobilia, obrazy, ołtarz, apparamenta, kielich z pateną, pacyfikał srebrny złocisty i insze rzeczy do kaplicy do Mszy św. przynależące”. Wiemy także, że fundator kaplicy w późniejszym wieku zamieszkał we wsi Karniowice i codziennie słuchał mszy świętej odprawianej przez jego osobistego kapelana, dominikanina¹⁹. Niestety, nie zachowały się żadne archiwalia dotyczące budowy przezeń dworu czy kaplicy. Mamy jedynie wiadomość, że w roku 1631 zatrudniał „murarza Adama z Opawy”²⁰.

Syn i spadkobierca Jerzego około roku 1665 sprzedał posiadłość wraz z kaplicą księdzu Stanisławowi Wojeńskiemu, krakowskiemu kanonikowi. Z ufundowanej przez tego ostatniego tablicy wiemy, że nowy właściciel, przyszły biskup kamieniecki, odnowił ołtarz i być może całą kaplicę²¹. W latach 1665–1673 zamontował kolejne cztery tablice poświęcone swoim przyjaciołom²².

W XVIII wieku Karniowice należały do Dembińskich i z tego czasu zachowały się pierwsze dwa opisy kaplicy²³. Niestety, w żadnym z nich nie ma wzmianki o dekoracji malarskiej, chociaż polichromia dworu została skrupulatnie opisana. Wzmiankowane są ołtarz, tablice z czarnego marmuru, 20 obrazów „dużych

16 H.E. Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru Bernardynów i kalwaryjskich drózek*, wyd. 2, uzupeł. M. Rudyk, Kalwaria Zebrzydowska 2006, s. 84.

17 J. Bieniarzówna, *Pipan Jerzy*, s. 526; M. Rożek, *Mecenat artystyczny*, s. 58, 72, 242.

18 J. Bieniarzówna, *Pipan Jerzy*, s. 526. Jerzy Pipan kazał się pochować w rodzinnym kościele św. Barbary, obok swoich przodków, o czym pisał w testamencie, sporządzonym w r. 1644 (zob. ANK, rkps 773, Liber testamentorum [...] ad 1556, s. 335).

19 BJ, rkps 5357, Materiały do historii Krakowa [...] zebrane przez Żegotę Paulego, t. 16, s. 199.

20 BJ, rkps 5350, Acta Officii Consularis Cracoviensis ab 1392 ad 1705, s. 287.

21 „D.O.M. / Ac aeterne memoriae / Ill[ustrissi]mi Rev[erendissi]mi D[omini] Nicolai Oborski / [...] / qui / Anno D[omi]ni MDCLXV [...] Altare hoc / in honorem S. Mariae Magdalenae consecravit / [...] / gratus / spiritualis beneficie / In Carniowice haeres / Stanislaus a Brzezie Woiewski / [...] / Anno Salutis / MDCLXVI”.

22 Zachowane w kaplicy tablice epitafijne noszą kolejno daty ich ufundowania: 1665 – tablica poświęcona ks. Jakubowi Chrostkowskiemu, 1667 – tablica poświęcona Jakubowi Paczanowskiemu, 1673 – tablica poświęcona Achacemu Pisarskiemu, 1675 – tablica upamiętniająca Jerzego Sebastiana Lubomirskiego.

23 ANK, Castrum Cracoviensis Relationum Liber (dalej: CCRL), rkps 158, s. 1245 (r. 1734) oraz rkps 170, s. 287 (r. 1743).



i małych”, ławki, kropielnica, lavabo, ornaty, przybory mszalne, lampy i relikwiarz²⁴. Żaden właściciel z trzech pokoleń Dembińskich nigdy nie mieszkał tu na stałe, we dworze rezydował – jak wynika z jednego opisu – administrator²⁵.

W XIX wieku Karniowice przechodziły drogą dziedziczenia bądź kupna przez ręce Morsztynów, Ossolińskich, Krasińskich, Meciszewskich, a z ręką Emilii Meciszewskiej przypadły Maksymilianowi Bartynowskiemu (1800–1839). Z zachowanych archiwaliów wiadomo, że wdowa w rok po śmierci męża sprzedała posiadłość, która znów zaczęła zmieniać właścicieli²⁶.

Kolejnym nabywcą, który wprowadził w kaplicy udokumentowane zmiany, był Stanisław Mieroszowski (1827–1900). Zanim objął Karniowice w posiadanie, kaplica stała opuszczona, a nawet urządzono w niej skład siana²⁷. Ten ordynat myślowicki, polityk galicyjski i pamiętnikarz kupił Karniowice w roku 1856, a dziesięć lat później przeniósł się do Krakowa. Przez pierwsze trzy lata zajmował się odbudową dworu, dopiero potem odremontował kaplicę²⁸. Na pamiątkę renowacji dokonanej w latach 1859–1860 ufundował kolejną tablicę²⁹. Następni właściciele Karniowic (od roku 1895), Zaremba-Skrzyńscy, również odnawiali kaplicę, która w roku 1945 wraz z całym założeniem dworskim podzieliła los innych posiadłości prywatnych. Dwór, oddany w użytkowanie najpierw PGR-owi, potem instytucji o wymyślnej nazwie Państwowy Ośrodek Postępu



1. Karniowice, kaplica, stan po konserwacji. Fot. Jerzy Ruciński

2. Karniowice, kaplica, widok sklepienia po odstonięciu malowideł. Fot. Maria W. Hübner

Rolniczego, został szybko opuszczony i powoli niszczał. Kaplicę zamknięto na głucho, dopiero w roku 1972 została w czynie społecznym odmalowana wewnątrz

24 ANK, CCRL, rkps 158, s. 1245 (r. 1734) oraz rkps 170, s. 287 (r. 1743).

25 ANK, CCRL, rkps 178, s. 1432 (r. 1748).

26 ANK, Oddział IV, sygn. HKr 80, Hipoteka Miasta Krakowa. Księga wykazów, parafia Bolechówice, gmina Modlnica III, s. 145.

27 *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 3, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1882, s. 847–848.

28 BJ, rkps 9663 II, Mieroszowscy. Archiwum podworskie, S. Mieroszowski, „Hrabina Emilia d’Esterlé-Mieroszowska. Wspomnienia Biograficzne skreślił Jej mąż osierocony. Wiedeń 1877–1878”.

29 „Deo Optimo Maximo / Sacellum hoc A.D. MDCXXIV / A generoso Georgio Pipan / Erectum / Lapsu Temporis devastatum / Stanislaus a Mieroszowice / Mieroszowski / In Karniowice haeres / Restauravit A.S. MDCCCLX”.

3



4

i na zewnątrz³⁰. Odtąd była użytkowana sporadycznie przez okolicznych mieszkańców. Dopiero obecni właściciele posiadłości zdecydowali się na jej kompleksową i fachową renowację.

Podczas prac konserwatorskich dokonano szeregu odkryć:

1. Po przebadaniu ścian wewnętrznych kaplicy stwierdzono obecność czterech warstw chronologicznych (il. 1, 2). Pierwszą tworzy polichromia, namalowana na pobiałe wapiennej, drugą – intensywna zieleń. Obie warstwy noszą ślady starannego usuwania. Charakterystyczna zieleń najlepiej zachowała się za impostami gipsowych figur, które nigdy nie były przenoszone (il. 3). Na niej umieszczono dobrze zachowany trzeci kolor – jasnooliwkowy – i czwarty, który tworzyły ugry ścian i błękit sklepienia. Być może było więcej warstw, ale wobec dużego uszkodzenia pierwszej i drugiej nie da się tego określić. Każdą warstwę oddziela pobiała wapienna. Malowidła wykonane zostały metodą al secco, bez przepróchy. Malarz jedynie szkicował wcześniej ołówkiem poszczególne elementy. W badanych próbkach farb polichromii wykryto wyłącznie pigmenty naturalne, jak biel wapienna, pigmenty żelazowe – ugiel, czerwienie oraz smaltę, szczególnie rozpowszechnioną w XVII wieku. Barwniki były łączone spoiwem organicznym.
2. Pierwotny projekt nie zakładał kotary na ścianie ołtarzowej (albo miała ona być mniejsza), ale na wszystkich ścianach taki sam fryz w postaci płycin marmoryzacji przetykanych rozetami. Wynika to z faktu, że na belkowaniu nad ołtarzem, pod umieszczonym szczytem malowanej kotary znaleziono naszkicowaną ołówkiem rozetę – taką samą, jak pozostałe. Podobnie ołówkowy szkic bocznych płycin marmoryzacji został zmieniony w celu dostosowania płycin do kształtu kotary (il. 4). Oznacza to, że kotara została dodana w trakcie prac malarskich.
3. Wnęka w ścianie ołtarzowej została zamurowana już po powstaniu malowideł, co stwierdzono po usunięciu paru cegieł z lewej strony antependium. W otworze znaleziono fragment malowanej kotary (il. 5). W ścianę tę wmurowano



5

3. Karniowice, kaplica, zachowana za impostem zielona farba, spod której wylania się fragment kotary, stan po konserwacji. Fot. Maria W. Hübner

4. Karniowice, kaplica, zwieńczenie kotary i belkowanie, widoczny zaznaczony ołówkiem ślad rozety. Fot. Maria W. Hübner

5. Karniowice, kaplica, kotara – częściowa rekonstrukcja; z lewej strony ołtarza wgłębienie – ślad po zamurowanej niszy, gdzie widać fragment oryginalnej kotary. Fot. Jerzy Ruciński

³⁰ AWUOZKr, Dwór i kaplica dworska do 1996 I, sygn. 174, Informacja o stanie zabytku społecznego opiekuna zabytków z 20 VI 1972.



6. Karniowice, kaplica, portal po odstąpieniu wejścia do krypty, widoczne stopy węgarów pierwotnego portalu. Fot. Jerzy Kowalski

– antependium wykonane z brązowego plamiastego marmuru chęcińskiego, pokryte rytą dekoracją z zachowanymi gdzieś śladami złocień³²; – ołtarz: w owalnym obramieniu z czarnego marmuru z obrazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, sygnowanym na odwrociu przez Michała Rogowskiego (z datą: 1860); – dwie ławki drewniane wykonane najpewniej na wzór pierwotnych, ponieważ były polichromowane w sposób zbliżony do dekoracji kaplicy; – pięć figur gipsowych przedstawiających Chrystusa i czterech ewangelistów, sygnowanych przez Piotra Kozakiewicza.

5. Pod kaplicą odkryto kryptę z zachowanym ciałem i trumną Maksymiliana Bartynowskiego. Kryptę, wykonaną dla tego pochówku, wykopano metodą drażenia wgłąb z kaplicy. Po zasklepieniu krypty podniesiono poziom posadzki kaplicy o około 25 cm³³. Po odstąpieniu pierwotnego poziomu na ścianach wewnętrznych ukazał się pas polichromii, przedstawiający imitację ceglanej posadzki. W trakcie odsłaniania wejścia do krypty, znajdującego się w podeście przed kaplicą, znaleziono pod obecnym portalem kaplicy stopy węgarów, wykonane z zielonkawego wapienia (il. 6). Muszą to być pozostałości pierwotnego portalu. Z takiego samego kamienia wykonany jest fragment dekoracji z labrem i połówką nieznanego herbu, umieszczony obecnie wtórnie w zewnętrznej ścianie kaplicy.
6. Podczas renowacji dachu odnaleziono dwa dokumenty umieszczone w kuli latarni, włożone jeden w drugi: starszy z czasów Bartynowskiego³⁴, drugi – poświadczający renowację kaplicy przez Stanisława Mieroszowskiego³⁵.

31 Tak wynika z tekstu tablicy pamiątkowej ufundowanej przez ks. Wojeńskiego (por. wyżej, przyp. 21).

32 Dekoracja antependium, wykonana w płytkim reliefie, przedstawia w obramieniu złoczonej bordiury kartusz otoczony bukietami starannie wystylizowanych kwiatów. Na kartuszu przedstawiono – rytą inną, znacznie mniej utalentowaną ręką – scenę Zwiastowania. Antependium było zawsze przypisywane warsztatowi Zielaskich, ostatnio atrybucję tę potwierdziła Irena Palca (*Działalność XVII-wiecznego warsztatu Zielaskich*, „Krzysztofory”, 29, 2012, s. 180–181), datując je na drugą połowę XVII w. Antependium zatem należałoby łączyć z odnowieniem kaplicy przez ks. Wojeńskiego, a nie fundacją Pipana.

33 L. Krudysz, „Kaplica w Karniowicach. Sprawozdanie z badań archeologicznych przy kaplicy Marii Magdaleny w Karniowicach”, Kraków 2010, mps w Wojewódzkim Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Krakowie, s. 9.

34 Ibidem. Treść dokumentu znalezionej w latarni kaplicy: „Dnia 4 marca 1838 roku [...] kaplica jest obita dachem [...] Wsi Karniowice [...] Maxymilian [...] Bartynowski. Pisał Wincenty Nowa [...] ekonom Tejże wsi”. Opuszczono fragmenty nieczytelne.

35 Ibidem. Treść drugiego dokumentu znalezionej w latarni kaplicy: „Dnia 18 lipca 1859 dano nową więźbę, pokryto nową dachówką, latarnię nową pobito nową blachą cynkowa; – plany robił i kierował Michał Wincenty Mieszynski Jastrzębiec [...]”.

7. Po usunięciu tynków ze ścian zewnętrznych stwierdzono, że watek ceglany w żadnym miejscu nie był uzupełniany ani przerabiany. W szparze pomiędzy przyporą a ścianą kaplicy odnaleziono ślady pierwotnego tynku malowanego na jasnożółty kolor.

8. W trakcie prac konserwatorskich kaplicę osuszono i na nowo zadaszono. Polichromię podczas konserwacji wypunktowano oraz delikatnie domalowano zarys gór-



7. Karniowice, kaplica, rekonstrukcja pierwotnego pasa malowideł przy posadzce. Fot. Jerzy Ruciński

nych części ciał najbardziej zniszczonych postaci. Zdecydowano się na ich częściową rekonstrukcję ze względów estetycznych – ponieważ pozostawienie jedynie dolnych partii figur sprawiałoby dziwne wrażenie. Części oryginalne wyróżniono intensywniejszym kolorem³⁶. Ponadto zrekonstruowano pas polichromii, imitujący ceglana posadzkę (il. 7), ponieważ ten oryginalnie zachowany znalazł się prawie w całości poniżej poziomu obecnej posadzki.

Wokół ołtarza odtworzono także tę część kotary, która została zasłonięta po zamurowaniu wnęki w ścianie ołtarzowej.

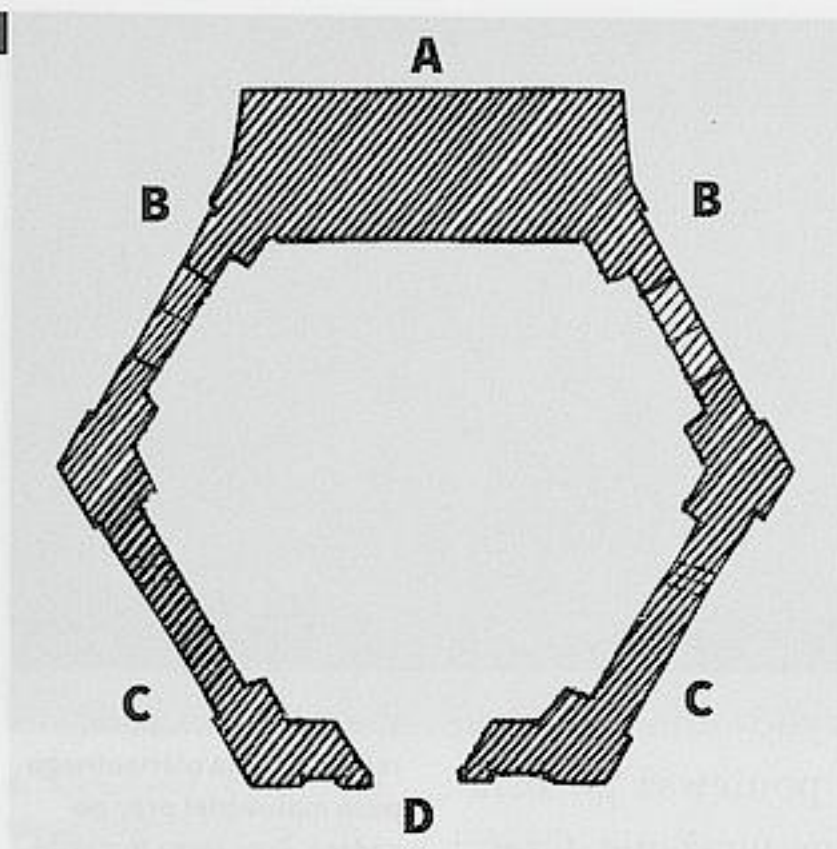
Przeprowadzone badania dowodzą zatem, że polichromia kaplicy powstała za czasów któregoś z Pipanów, najpewniej wkrótce po wybudowaniu kaplicy. Ksiądz Stanisław Wojeński, odnawiając kaplicę po zniszczeniach potopu szwedzkiego, zamurował wnękę ołtarzową, fundując nowy ołtarz, i zapewne położył w kaplicy nową posadzkę z białych płyt wapiennych³⁷. Być może, po roku 1673 (data umieszczenia ostatniego epitafium) wewnątrz kaplicy pobielono. Z cytowanego dokumentu³⁸ wynika, że dach i poszycie kaplicy w roku 1838 odnowił Maksymilian Bartynowski. Następna warstwa malarska, czyli wspomniana wyżej intensywna zieleń, z pewnością wiąże się z renowacją kaplicy dokonaną przez Stanisława Mieroszowskiego. Ponownie odnowił on poszycie dachu wraz z latarnią, wstawił obraz Michała Rogowskiego do ołtarza oraz zamówił w pracowni Piotra Kozakiewicza figury gipsowe, które bardzo dobrze komponowały się na jednolicie zielonym tle. Notabene rzeźby te stanowią jedyny dotąd znany tak duży zbiór prac Kozakiewicza zachowanych w oryginalnym miejscu. Kolejni właściciele Karniowic, Skrzyńscy, chcąc odnowić kaplicę, musieli usunąć ciemniejszy kolor i wtedy to niechcący zdrapano też malowidła. Ostatnia warstwa malarska pochodzi najpewniej z lat siedemdziesiątych XX wieku.

Kaplicę w Karniowicach wzniesiono na oryginalnym planie sześcioboku umiarowego (il. 8). Jest to budowla ceglana, tynkowana, z kamiennymi profilowanymi obramieniami okien i drzwi oraz kamiennym belkowaniem. Oświetlona jest trzema kolistymi oknami umieszczonymi w rozglifionych okulusach i nakryta

36 AWUOZKr, sygn. 51.129. T.1., s. 86, 91.

37 Podłużne płyty z białego wapienia znaleziono pod marmurowymi stopniami prowadzącymi do mensy i pod stallami. Przestrzeń między nimi a sklepieniem krypty wypełniono wtórnie ziemią z resztkami potłuczonej ceramiki, wśród której były pozostałości pierwotnej ceglanej posadzki (zob. L. Krudysz, „Kaplica w Karniowicach”, s. 9).

38 Zob. wyżej, przyp. 34.



dzwonowatą sześcioboczną kopułą. Od tyłu podparto ją dodatkowo skarpą. Jej proporcje i rozmiary oparte są na module 3 cm, czyli 1 cala (np. ściany mają szerokości 3 m, średnica okien wynosi 120 cm, a wysokość poszczególnych elementów gzymsu belkowania – 9 cm). Wewnątrz wszystkie ściany są pozbawione dekoracji rzeźbiarskiej i ożywione jedynie wnękami o głębokości 30 cm. Okna są usytuowane w ścianie wejściowej (il. 8, D) oraz ścianach przylegających do ściany ołtarzowej (il. 8, B). Ołtarz umieszczono na wprost wejścia. W ścianach przyołtarzowych wnęki są wyższe (5,15 m) i obejmują również okna, w pozostałych dwu ścianach (il. 8, C) są one niższe i sięgają wysokości 3,70 m. Podobna wnęka pierwotnie wypełniała również ścianę ołtarzową (il. 8, A). Najniższa jest rozglifiona wnęka w ścianie wejściowej. Taka artykulacja ścian tworzy schemat, który będzie powtórzony w dekoracji sklepienia.

Ściany są zwieńczone pełnym belkowaniem, z architrawem w postaci wypukłego wałka, płaskim fryzem i profilowanym gzymsem. Latarnia, także sześcioboczna, przeszklona, zamknięta była od góry płaskim drewnianym stropem. Odkryta polichromia skupiała się na sklepieniu kaplicy, belkowaniu, na ścianach bocznych i podłęczach wnęk arkadowych, w rozglifieniach okien, wokół ołtarza i wejścia do kaplicy. Płaszczyzny pozostałych czterech ścian pozostawiono puste, za wyjątkiem namalowanych na równej wysokości, poniżej okien, czterech obramień kartuszowych, utrzymanych w różowo-pomarańczowym odcieniu i podmalowanych czerwienią. Kartusze malowane były niezwykle płasko, bez cieniowania, za to z wyraźnie wyodrębnionymi krawędziami. Dwa pierwsze zachowane są lepiej, dwa kolejne albo były dodane później, albo zostały kiedyś przemalowane.



8. Karniowice, plan kaplicy; A, B, C, D – oznaczenia ścian. Rys. autorka

9. Karniowice, kaplica, dekoracja wokół drzwi, stan po konserwacji. Fot. Jerzy Ruciński

Mocno zaakcentowano ścianę ołtarzową, gdzie w podobnym do kartuszy kolorze namalowano kotarę spływającą spod baldachimu o dzwonowatym kształcie, umieszczonego na wysokości fryzu. Fałdy kotary wypełniały prawie całą wnękę ołtarzową, zachodząc także na brzegi ścian sąsiednich. Ze szczegółami oddano wzorzysty, dwustronny materiał kotary. Była ona zdobiona frędzlą i fantazyjnie zawiązanymi, podtrzymującymi ją sznureczkami z pomponem na końcach. Reszta malowideł, bardzo ujednolicona w stylu i kolorycie, tworzy przemyślany, jednolity zespół, mający przedstawić iluzjonistycznie dekorację sztukatorską, wzbogaconą marmurowymi płycinami. Szarozielone, cieniowane, potrójne linie, naśladujące wałki sztukaterii, podkreślają wszystkie nisze, załamując się na pewnej wysokości nad ziemią. Cztery równoległe linie wokół wejścia do kaplicy tworzą portal zwieńczony trójkątnym tympanonem (il. 9). Na ścianach wokół okulusów tym samym kolorem przedstawiono wieńce laurowe.

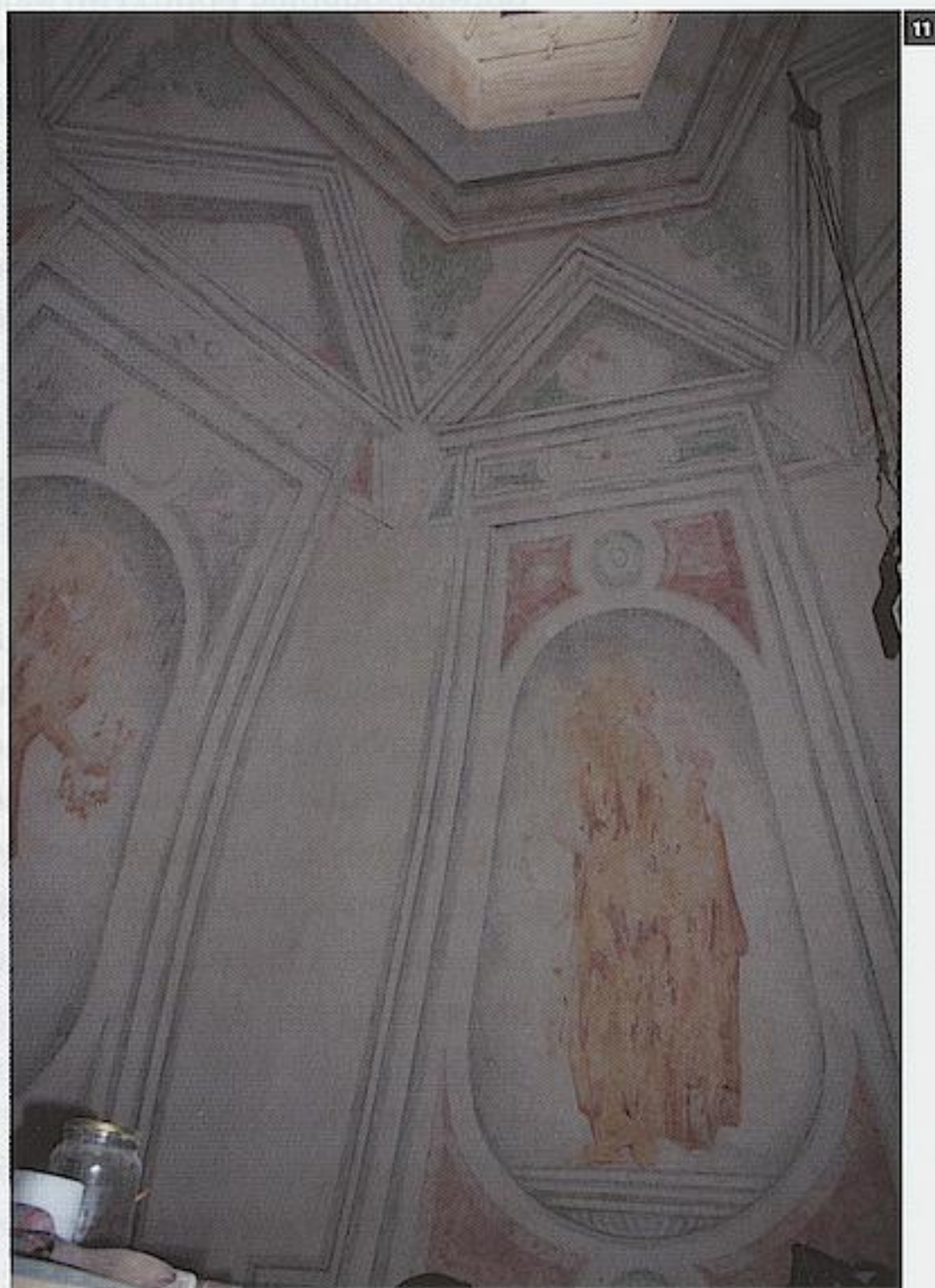
Boki i podłęczka nisz wypełniają fazowane płyciny marmoryzacji w kolorach na przemian zielonym, szarym i różowym. Wokół wejścia wszystkie płyciny

są w kolorze szarym, przetykane różowymi rozetami, a we wnękach okiennych różowe płyciny są przedzielone żółtymi rozetami. Belkowanie wspiera się optycznie na namalowanych we wszystkich narożnikach trompach, utrzymanych w kolorach szarozielonym i czerwonym. Wypukły wałek architrawu pokryty jest jednolicie dominującą barwą szarozieloną, natomiast gładki fryz dekorowany jest fazowanymi marmoryzowanymi płycinami, ujętymi perspektywicznie i przerywanymi rozetami. O ile kolory marmurów są różnorodne (czerwone, szare, niebieskawe), o tyle rozety w podłęczach i okulusach są zawsze w kolorze żółto-żłocistym. W narożnikach ponad trompami natomiast umieszczono płyciny w niespotykanym nigdzie indziej kolorze ciemnoniebieskim.

Profilowany gzyms ozdobiony jest malowanymi światłocieniowo ornamentami: kimationem, kostką w typie jońskim, gdzie pomiędzy poszczególnymi „zębami” znajdują się starannie narysowane półkola z dziurkami, a wyżej – stylizowanym liściastym ornamentem z pętelkami. Poszczególne elementy są rozdzielone cienkimi plastycznymi wałeczkami. Cały gzyms jest malowany kolorem występującym już wcześniej w wielu miejscach – czyli szarozielonym.

Najbogatsza dekoracja znajduje się na sklepieniu (il. 10). Na każdym polu sklepienia przedstawiono w ujęciu perspektywicznym edikule zwieńczoną trójkątnym przyczółkiem, wewnątrz której iluzjonistycznie namalowano postać stojącą na tle hemisferycznie sklepionej niszy. Podstawa edikuli wyłamana jest zarówno na boki, jak i do dołu. Górne narożniki obramienia są podkreślone jeszcze przez trójkątne „uszaki”, wypełnione powtarzającą ich kształt marmoryzacją. Wieńczący tę formę trójkątny przyczółek jest przedstawiony niezwykle plastycznie, tak by sprawiał wrażenie wysuniętego do przodu. Wypełnia go dekoracja całkowicie nieczytelna. Podobnie trudny do odgadnięcia jest ornament wypełniający fryz belkowania każdej edikuli. Wiadomo tylko, że w co drugim polu pomiędzy dwoma fazowanymi płycinami marmoryzacji znajduje się liść akantu.

Umieszczona wewnątrz edikuli nisza wraz z profilowanym, zamkniętym od dołu muszlą cokołem tworzy dominujący w kompozycji kształt owalu. Ani górna, ani dolna krawędź owalu nie styka się z obramieniem, a przestrzeń między nimi wypełniona jest przedstawionymi iluzjonistycznie czterema płycinami



10. Karniowice, kaplica, sklepienie, stan po konserwacji. Fot. Jerzy Ruciński

11. Karniowice, kaplica, sklepienie, malowidło ze św. Marią Magdaleną, patronką kaplicy; na lewo malowidło ze św. Ursulą, stan przed konserwacją. Fot. Jerzy Kowalski

fazowanego marmuru, rozdzielonymi rozetami umieszczonymi na osi. Wnętrza wszystkich nisz zostały bardzo starannie wymodelowane światłocieniem. Umieszczone na ich tle postacie, malowane *en grisaille* w charakterystycznym odcieniu oranżu, sprawiają wrażenie rzeźb. Udało się zidentyfikować trzy z nich. Nad ołtarzem bez wątpienia jest przedstawiony Michał Archanioł w scenie walki z szatanem. Postać archanioła ukazana jest z tarczą w lewej ręce i nogą opartą na tułowiu leżącego diabła. Na lewo od niego znajduje się św. Maria Magdalen (il. 11), patronka kaplicy, wyobrażona jako młoda kobieta z kędzierzawymi włosami i silnie sfałdowanymi szatami. Przedstawiona jest w pozycji stojącej, w trzech czwartych, w kontrapoście, w lewej dłoni trzyma puszkę na pachnidła. Obok niej, a na lewo od drzwi, znajduje się młoda postać kobieca z warkoczem. W wysuniętej lewej ręce trzyma wieniec laurowy i trzy strzały, drugą dłonią prawdopodobnie podtrzymywała zachowany szczątkowo sztandar. Jest to najpewniej św. Urszula³⁹. Nad drzwiami znajduje się niezidentyfikowana postać kobieca ze śladem aureoli nad głową i niewidocznym atrybutem. Na prawo od wejścia przedstawiono anioła – najprawdopodobniej Anioła Stróża. Dolna jego połowa, z zarysem stopy i szat, krańcami rozłożonych skrzydeł, jest dość dobrze widoczna, górna została całkowicie zatarta. Podobnie jest z figurą namalowaną obok, czyli na prawo od ołtarza. Widać tylko, że była to postać masywnej budowy, raczej płci męskiej, ukazana *en face*, ubrana w obfite szaty i przytrzymująca coś obiema rękami.

Kaplica była budowlą wolno stojącą, aczkolwiek opis z roku 1743 wspomina o położonej bezpośrednio za nią niewielkiej przybudówce, do której drzwi miały znajdować się za ołtarzem. W przybudówce tej mieściła się zapewne zakrystia z sienią i osobnym wyjściem⁴⁰. Być może po wyburzeniu zakrystii popękały ściany przyołtarzowe (przed konserwacją były widoczne zarysowania pod oknami kaplicy) i kaplicę wsparto od tyłu skarpą. Centralnym planem i smukłymi proporcjami bryły omawiana budowla przypomina kaplicę Wniebowstąpienia Pańskiego w Kalwarii Zebrzydowskiej, dzieło Pawła Baudartha z roku 1614.

Plan kaplicy jest formą stosowaną w architekturze niezmiernie rzadko. Poza omawianym obiektem zachowało się bardzo niewiele przykładów budowli sakralnych na rzucie sześcioboku. Przykładami współczesnymi Karniowicom są kaplica Domek Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej projektu Baudartha, drewniana kaplica w Moszczenicy czy para kaplic wzniesionych przez Jana Wolffa przy kościele w Uchaniach. Zarówno Andrea Palladio, jak i Sebastiano Serlio w swoich traktatach pokazywali przykłady świątyń opartych na sześciobocznym planie⁴¹. Jan Brożek w swojej pracy z roku 1611 dowodził, że sześciobok jest jedną z najdoskonalszych figur, które najlepiej wypełniają powierzchnię⁴².

Jak przypominał Jerzy Łoziński, cyfra 6 była uważana za symbol wszelkiej twórczości i doskonałości pracy, a według Honoriusza z Autun symbolizować

39 U. Janicka-Krzywda, *Patron, atrybut, symbol*, Poznań 1993, s. 83.

40 ANK, CCRL, rkps 170, s. 287 (1743 r.): „W tyle kaplicy są drzwi do Izdebki [...] W tej Izdebce okien dwa [...] Wychodząc z tej Izdebki jest w sionce przepierzenie [...] ad locum secretum. Wyszędłszy z tej Sionki koło kaplice ku Bramie koło parkanu [...] dach na kaplicy dobry w kopule [czyli latarni – E.P.] okien [...] sześć”.

41 J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1973, s. 163.

42 J. Brożek, *Dlaczego pszczoły budują plastry w formie komórek sześciokątnych?*, w: idem, *Wybór pism*, t. II, Warszawa 1956, s. 52–63.

miała stworzenie i zbawienie⁴³. Według pitagorejczyków była cyfrą doskonałą, a w symbolice chrześcijańskiej kojarzyła się z sześcioma dniami stwarzania świata lub też dniem szóstym, w którym stworzono człowieka⁴⁴.

Byłby to zatem najlepszy projekt dla człowieka utrzymującego się z własnej pracy. Jednocześnie idea zbawienia zawarta w cyfrze 6 bardzo pasuje do symboliki wyrażonej w dekoracji sklepienia. Podobnie jak plan kaplicy, tak i dobór figur dekorujących sklepienie nie jest przypadkowy i posiada głębsze symboliczne znaczenie.

Główną postacią w tym panteonie nie jest – wbrew pozorom – patronka kaplicy, ale św. Michał Archanioł, przedstawiony w scenie walki z szatanem. Jest to nawiązanie do tekstu Apokalipsy św. Jana. Diabeł przedstawiony jest z ludzką twarzą i nietoperzymi skrzydłami. Walka z nim symbolizuje walkę z doczesnymi wrogami Kościoła katolickiego⁴⁵. Archanioł Michał, uważany za patrona rycerstwa chrześcijańskiego, jest także wszechmocnym opiekunem człowieka, zwłaszcza w chwili śmierci, a przede wszystkim symbolem walki dobra ze złem⁴⁶. Postać Archanioła, często przedstawianego w scenie ważenia dusz sądzonych przez Chrystusa-sędziego, przypomina wiernym o Sądzie Ostatecznym.

Zarówno Archanioł Michał, jak i św. Maria Magdalena byli często przedstawiani w sztuce potrydenckiej⁴⁷. Fundator kaplicy najwyraźniej miał wielki kult dla Marii Magdaleny. Nie tylko kaplica nosi jej wezwanie, ale także nadał to imię swojej córce⁴⁸. Święta Maria Magdalena, której życie było symbolem pokuty, znikomości czasu i przemijania, była patronką osób szczególnie potrzebujących odmiany życia. Przemiana, dokonująca się w sercu świętej, to również przykład walki dobra ze złem. Stanowiła wzór postępowania dla ludzi, którzy – jak czynił to Pipan w Karniowicach – uczestniczyli w sakramencie pokuty i pojednania z Bogiem⁴⁹. Modlitwa do Marii Magdaleny łagodzić miała przyszłe męki czyścicowe. Święta była też symbolem kontemplacji, a temu właśnie sprzyjało to miejsce: z dala od zgiełku miasta, w zacisznym zagajniku grabowym nieopodal dworu.

Kolejną postacią umieszczoną na dekoracji sklepienia jest św. Urszula, patronka dobrej śmierci. Znajdująca się obok nad wejściem, czyli naprzeciw ściany ołtarzowej, postać jest nierozpoznana. Niestety, stan zachowania malowidła nie pozwala na prawidłową jej interpretację. Z tego samego powodu nie da się wiele powiedzieć o usytuowanej obok postaci anioła. Nie wiemy, czy na przykład trzyma on w dłoniach atrybuty Męki Pańskiej albo męczeństwa świętych (jak w kaplicy św. Jacka krakowskiego kościoła Dominikanów). Być może jest to przedstawienie Anioła Stróża, którego kult był bardzo popularny w epoce potrydenckiej, propagowany zwłaszcza przez jezuitów⁵⁰. Wierzano, że Anioł Stróż sprawuje nieustanną opiekę i broni wiernych przed zakusami

43 J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe*, s. 122.

44 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 46.

45 Jego interwencji dopatrywano się m.in. w zwycięstwie pod Chocimiem w r. 1621, w której to bitwie jednym z wodzów był Stanisław Lubomirski, protektor Pipana.

46 K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 116–137.

47 J. Pasierb, *Sztuka czasów potrydenckich*, w: *Przełom wieku XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984, s. 54.

48 J. Bieniarzówna, *Pipan Jerzy*, s. 526.

49 K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki*, s. 167–171.

50 Ibidem, s. 139–141.

szatana, czuwa nad człowiekiem w godzinie śmierci i troszczy się o zbawienie jego duszy.

Nawet bez rozpoznania dwu ostatnich postaci⁵¹ możemy odczytać religijną wymowę tej dekoracji. Jest nią walka dobrego ze złem, albo raczej przypomnienie, że całe życie człowieka jest czasem wojny z wrogami duszy, a jej celem – osiągnięcie wiecznego zbawienia. Od złych pokus ma chronić opieka Anioła Stróża, wstawiennictwo świętych, codzienna modlitwa i uczestnictwo we mszy świętej – co, jak wiemy, Pipan gorliwie praktykował.

Bogactwo dekoracji malarskiej kontrastowało ze skromnością bryły kaplicy. Przy tworzeniu polichromii pracowały dwa zespoły malarskie lub dwóch malarzy. Jeden stworzył większość malowideł iluzjonistycznych, drugi kartusze i prawdopodobnie kotarę. Różnice warsztatowe widać szczególnie pomiędzy sposobami malowania kotary i marmoryzacji. Ta pierwsza wykonana została bardzo precyzyjnie i gładko, z naciskiem na dekoracyjne walory; te drugie są malowane bardziej swobodnie, z większą malarską wprawą – z cieniowaniem, fazowaniem marmurów i skrótami perspektywicznymi przedstawianej architektury. Autor głównej części malowideł wykazywał dużo większą inwencję, choćby w odręcznym malowaniu rozet czy różnicowaniu faktury marmurów. Dekoracja sklepienia jest malowana pewną ręką, doskonale radzącą sobie z techniką *en grisaille*, z użyciem perspektywy oddolnej i skrótami. Gorzej wyszło ze statyką postaci. Kształty ciała gubią się w nadmiernych fałdach szat. Między poszczególnymi postaciami nie ma żadnej relacji. Nie nawiązują one dialogu, nie patrzą na siebie nawzajem. Nie są ani przedstawione z tego samego punktu widzenia, ani utrzymane w tym samym typie.

Kolorystyka dekoracji malarskiej kaplicy jest niezwykle zharmonizowana. Dominującym kolorem jest szarozielony, którym namalowano wszystkie elementy naśladujące architekturę czy sztukaterie. Było to zapewne odniesienie do szarozielonego wapienia, z jakiego był wykonany pierwotny portal. Na kolorystykę marmoryzacji składają się zaledwie trzy barwy: zieleń, czerwień i szarość. Rozety – z wyjątkiem różowych w portalu i jednej szarej na sklepieniu – są utrzymane w trzech odcieniach: żółci, zieleni i czerwieni. Sporadycznie w tej dekoracji pojawiają się odcienie niebieskiego czy mocnej czerwieni. Poprzez odpowiednie zestawienia kolorystyczne poszczególnych elementów na sklepieniu, unikając nadmiaru kolorów, osiągnięto efekt różnorodności. Kolory płyt marmurowych, rozet i tympanonów powtarzają schemat znany ze ścian niższych partii (ABBCCD), podczas gdy kolory uszaków i dekoracji na fryzie powtarzają się naprzemiennie. Mamy zatem cztery rodzaje edikul:

1. wokół postaci Archanioła Michała – obramienie z zielonego marmuru z szarą rozetą i czerwoną dekoracją tympanonu (A), żółty fryz i czerwony marmur w bocznych „uszach” (a);
2. niezidentyfikowana postać na prawo od Archanioła Michała – czerwona marmoryzacja, zielona rozeta, dekoracja tympanonu na zielonym tle (B), żółty akant we fryzie i zielone „uszy” (b); taka sama dekoracja stanowi obramienie postaci znajdującej się po lewej stronie Archanioła – św. Marii Magdaleny;

51 Według sugestii konserwatora Jerzego Kowalskiego na prawo od Michała Archanioła mogła znajdować się postać Mojżesza z tablicami 10 przykazań. Byłaby to słuszna hipoteza, bo Dekalog miał być drogowskazem prowadzącym do zbawienia (zob. K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki*, s. 166). Kolejną postacią w religijnym panteonie, również symbolizującą walkę dobra ze złem, była św. Małgorzata – i być może to ona była przedstawiona nad wejściem do kaplicy.

3. usytuowany na prawo od wejścia anioł – szary marmur z żółtą rozetą, żółta dekoracja tympanonu (C), czerwone narożniki i żółty fryz (a); identycznie jest w obramieniu św. Urszuli;
4. niezidentyfikowana święta nad wejściem – zielona marmoryzacja, czerwona rozeta, dekoracja tympanonu żółta na czerwonym tle (D), żółty akant i zielone „uszy” (b).

Był to z pewnością dobrze przemyślany zabieg i zastosowany celowo. Z jednej strony bardzo subtelnie zaznacza oś główną, z drugiej podkreśla też układ centralny tej kompozycji. Do tej zharmonizowanej i logicznej gamy barwnej nie pasują podmalowane czerwienią oranże figur, kotary i obramień kartuszowych. Elementy te mogły być pierwotnie złożone⁵² i powstały najpewniej nieco później. Malowane obramienia kartuszone zapewne stanowiły ramy obrazów, o jakich wspominają jeszcze osiemnastowieczne opisy⁵³.

Zarówno wieńce laurowe otaczające wnęki okienne, jak i kształt namalowanych tromp mogą odnosić się do budowli wawelskich: dekoracji okiennej kaplicy Zygmuntońskiej oraz wsporników podtrzymujących sklepienie sieni zamkowej.

W belkowaniu niezwykle oryginalnym elementem jest ornament kostkowy, gdzie poszczególne kostki przetykane są półkolami z umieszczonymi w nich starannie wycieniowanymi otworkami albo wypukłymi guzami. Motyw ten, w wersji pełnych półkoli, najczęściej występuje w końcu XVI i pierwszej połowie XVII wieku. Znaleźć go można zarówno w przykładach architektury, jak i kamieniarstwa, snycerki czy rzemiosła artystycznego. Występuje w wielu krajach, w tym na terenie całej dawnej Rzeczypospolitej. Najpewniej wywodzi się ze wzorników graficznych, z czego najbliższy Karniowicom przykład można znaleźć w dziele Hansa Vredemana de Vries pt. *Das Ander Buch*, wydanym pierwszy raz w roku 1565⁵⁴. Jest to jedyny znany autorce przykład tego motywu w malarstwie.

Przechodząc do omówienia dekoracji kopuły, należy podkreślić jej unikalność oraz brak jakichkolwiek bezpośrednich wzorów. Edikulowe obramienia są elementem typowym dla sztuki włoskiej późnego Cinquecenta i zastąpiły w kopułach dekorację kasetonową z rozetami⁵⁵. Włoski jest także motyw malowanych iluzjonistycznie nisz z figurami, ujętych w obramienie architektoniczne. Takie przykłady występują zarówno w Rzymie (Villa Farnesina), jak i Lombardii, na przykład Palazzo del Te w Mantui czy Teatr Antyczny w Sabbionecie. Ciekawe są zwłaszcza te ostatnie przykłady, ze względu na wpływ ośrodka artystycznego Gonzagów na sztukę polską⁵⁶, ponieważ w ich rezydencjach znajdujemy podobny

52 Taką sugestię wyraził dr Paweł Dettloff, któremu bardzo dziękuję za tę cenną uwagę. Wydaje się ona prawdopodobna, zwłaszcza że podobny kolor został znaleziony w wielu innych obiektach z tej epoki. Podobną kolorystykę mają np. kotary w synagogach, m.in. w Pińczowie i Kupa na krakowskim Kazimierzu, a także malowane dekoracje kaplicy w Bejscach.

53 ANK, rkps 170, s. 287 (1743 r.): „Obrazków po bokach wisi wielkich i małych dziesięć, inskrypcji na kamieniach marmurowych sześciu”.

54 Wspomniany motyw u Hansa Vredemana de Vries najprawdopodobniej był trawestacją podobnego elementu, jaki umieścił w belkowaniu popularny wówczas Hans Blum w traktacie *Quinque Columnae* (wyd. 1 Zurych 1550) (zob.: *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, Köln et al. 2003, s. 494–496; K. de Jonge, *Early Modern Netherlandish Artists on Proportion in Architecture*, „Architectural Histories”, 2, 2014, nr 1, s. 17–18).

55 J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe*, s. 280.

56 J. Szablowski, *Domniemana rola Sabbionety w sztuce polskiej okresu manieryzmu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 1, 1962, nr 1, s. 118; J. Kowalczyk, *Kontakty Polaków ze sztuką wenecką*, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia*

sposób światłocieniowego przedstawiania pionowych pasów sztukaterii czy faktury marmoryzacji.

Z drugiej strony, namalowana iluzjonistycznie sztukateria przypomina typ sklepień znanych z Wawelu, jak na przykład Gabinet Holenderski, przedsionek pokoju na pierwszym piętrze w wieży Zygmunta III, a także kaplica tegoż króla; ponadto z przykładów krakowskich kaplicę Lubomirskich przy kościele Dominikanów, apsydę kościoła św. św. Piotra i Pawła, a z dalszych na przykład kaplicę Olelkowiczów w Lublinie. Szczególne podobieństwo łączy karniowicką polichromię ze sklepieniami wewnątrz wawelskich: w obu przypadkach mamy do czynienia z przetwarzaniem prostokątnych obramień w zależności od kształtu sklepienia, wyodrębnianiem szerokiej linii stiuku, roślinnymi wypełnieniami między obramieniami, operowaniem silnymi skrótami perspektywicznymi. Podobną formę co w Karniowicach mają podstawy obramień w Gabinetecie Holenderskim oraz zwieńczenia dekoracji w przedsionku. Zastosowane tam po raz pierwszy w Polsce uszaki nie przybrały jeszcze swojej najbardziej znanej, schematycznej formy i projektowane były z dużą swobodą, podobnie jak w omawianej polichromii⁵⁷. W przypadku karniowickiej kaplicy górne narożniki edikul, podkreślone zewnętrznymi trójkątami z marmoryzacją, mogły mieć jeszcze jeden cel – być może chodziło o to, by stykały się, tworząc formę sześcioboku czy ułożoną z przyczółków gwiazdę.

W większości podanych wyżej przykładów mamy do czynienia z elementami architektonicznymi, tworzącymi ramy dla poszczególnych scen, często malowanych osobno na płótnie, albo – w przypadku apsydy kościoła św. św. Piotra i Pawła w Krakowie – płaskorzeźbionych. Kaplica w Karniowicach zamiast obrazów i płaskorzeźb zawiera freski przedstawiające stojące na postumentach postacie i przypomina na przykład wnętrze bębna kopuły (jak w kościołach św. św. Piotra i Pawła w Krakowie czy w rzymskim Il Gesù), aczkolwiek sam motyw postaci stojących w niszach jest doskonale znany, m.in. z kaplic grobowych, na przykład św. Kazimierza w Wilnie, kaplicy Lubomirskich w Krakowie, kaplic w Bejscach i Niepołomicach, a przede wszystkim z kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu.

Autor projektu niezwykle śmiało potraktował niszę i cokół, ujmując je razem w owalne obramienie. Rozwiązanie takie jest całkowicie atektoniczne, bo owal został jakby zawieszony pomiędzy prostokątem edikuli i oddzielony od jej podstawy – podobnie jak od zwieńczenia – marmurowymi płycinami z rozetą. Opisy wypełnień połączonych z marmoryzacją można znaleźć w traktacie Serlia⁵⁸, nigdzie jednak nie zostały one zrealizowane w taki sposób, jak w Karniowicach.

Musze umieszczano najczęściej w zwieńczeniach nisz, rzadko kiedy stosowano je jako podstawę cokołu – przykłady znaleźć można na elewacji skarbcza kościoła Mariackiego w Krakowie z początku XVII wieku, widać je także na dawnych ilustracjach fasady kościoła pokarmelickiego w Wiśniczu, autorstwa Macieja Trapoli z lat 1622–1630⁵⁹. Realizacje te różnią się jednak od karniowickich.

Historyków Sztuki, zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin, listopad 1972, red. T. Hrankowska, Warszawa 1974, s. 124–125.

57 K. Kuczman, *Przełom wawelski*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 164.

58 S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, Venetia 1537, s. 32, 77; idem, *Tutte l'opere d'Architettura et prospectiva*, Venetia 1619.

59 P. Szlezzynger, *Dawny kościół karmelitów bosych w Wiśniczu*, Wiśnicz 2009, s. 9, 31, 32.

Dekorującą fasadę kościoła pokarmelickiego w Wiśniczu nisze, ujęte w prostokątne obramienia, tworzą owal u góry sklepiony półkole, od dołu zamknięty półokrągłą muszlą. Portale przypominające nieco malowaną architekturę Karniowic można także znaleźć w krakowskim kościele św. Marcina; są one również przypisywane architektowi Lubomirskiego⁶⁰. Obok współpracowników Trevana, jest to drugi zespół artystów, spośród których wywodzić się mógł autor omawianej polichromii. Niestety, brak jest w Karniowicach typowych dla Trapoli „łezek”.

Dwukrotnie w karniowickiej kaplicy zastosowano efekt zaskoczenia: pierwszy raz – poprzez zróżnicowanie skromnej elewacji budowli z bogatym wnętrzem, ponownie – poprzez pozostawienie białych, pustych ścian wnętrza i skupienie dekoracji w górnej części. Był to oczywiście efekt zamierzony, typowy dla dojrzałego manieryzmu, tego wynikającego nie z niezrozumienia form, ale z ich świadomego przetwarzania. Dla podkreślenia efektu zaskoczenia ograniczono malowidła ścian do wnęk i rozglifionych okulusów. Unikanie jakichkolwiek podpór pionowych miało na celu optyczne powiększenie niewielkiej kaplicy. Nawet po ceglanym wątku, namalowanym tuż przy posadzce, imitującym podmurówkę albo ceglaną posadzkę widać, że malarz chciał uzyskać efekt optycznego powiększenia i poszerzenia kaplicy.

Iluzjonistyczne polichromie stwarzające efekt powiększenia wnętrza znane są z wielu przykładów włoskich, na przykład w Casinie Piusa IV na Watykanie z lat 1550–1561⁶¹ albo w kościele Santa Maria presso San Satiro w Mediolanie.

Nieznany malarz stworzył w Karniowicach dzieło niezwykle spójne i konsekwentne, oddał wrażenie wnętrza bogato dekorowanego marmurami, stosunkowo lekkiego i przestronnego. Polichromia przydaje monumentalności niewielkiej kapliczce, ale bynajmniej jej nie przytłacza. Zarówno forma, z ołtarzem usytuowanym na osi i widocznym od drzwi, jak i symbolika dekoracji sklepienia są typowe dla sztuki czasów potrydenckich, czyli wczesnego baroku. Natomiast pierwotny projekt malowideł, oparty na zasadzie zaskoczenia, ale też niewyróżniający żadnej ze ścian, był jeszcze manierystyczny. Mamy zatem w kaplicy ciekawy przykład mieszania się stylów albo raczej dostosowania starszej koncepcji do nowych czasów i nowej religijności. Dekoracja ta stanowi znakomity przykład gustów mieszczaństwa krakowskiego XVII wieku.

SUMMARY The chapel in the village of Karniowice near Zabierzów was built for Jerzy Pipan, a physician from Cracow and secretary to Stanisław Lubomirski, in 1624. The free standing structure, on an original hexagonal plan that was probably inspired by the chapels of Kalwaria Zebrzydowska, is located close to the manor house. Wall paintings, which used to cover the whole vault, entablature and most part of walls, have been discovered in the chapel during a recent conservation. The paintings were in such a poor state of preservation that not all of them could be reconstructed. Nevertheless, as a result of the conservators' efforts, the chapel can now boast an original interior decoration.

60 A. Malkiewicz, *Barokowa architektura sakralna w Krakowie*, w: idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000 (= *Ars Vetus et Nova*, 2), s. 169.

61 J. Łoziński, *Cztery centralne kaplice kopułowe z początku XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30, 1968, nr 3, s. 316.

The murals were painted *al secco*, on plaster covered with lime-paint, without the use of cartoons. Only the most detailed elements, like roses, were sketched with pencil. The paintings under discussion constitute the oldest layer, which in the nineteenth century (apparently during the renovation of the chapel undertaken by one of its subsequent owners, Stanisław Mieroszowski) was covered with dark green paint. The next owner of Karniowice, who had the walls repainted again, removed the dark green coating together with the underlying *al secco* decoration.

The recent renovation has revealed that only natural pigments were used in the paintings which were done by two different hands. The decoration was executed before 1665–1675, most likely, just after the chapel had been built, that is, in the second quarter of the seventeenth century. The paintings made the small interior of the chapel look larger and richer, because they simulated the stucco and marble architectural articulation of walls and cornice, while the dome was decorated with six mock niches with painted figures of Archangel Michael, Mary Magdalene, St Ursula and an angel. The damage to the remaining two figures is so extensive that it precludes their identification. The choice of saints suggests that the iconography of the paintings was supposed to allude to the Last Judgement and Remission of Sins. The decoration, which represents typical ideas of the Counter-Reformation period, seems to be appropriate for a tomb chapel. Therefore, it cannot be excluded that the programme of the paintings was originally planned for the family chapel that Jerzy Pipan had wanted to build in Cracow.

The author of the paintings must have been well versed in Italian art and design, especially from the Mantua and Sabionetta area. Artistic connections with that milieu would have been possible at that time thanks to the close relationships between the families of the Myszkowskis of Pińczow and the Gonzagas of Mantua. The painter was also familiar with some Polish examples of Mannerist and early Baroque art. Decorations bearing closest resemblance to the paintings at Karniowice, yet not painted, but done in stucco, can be found in the rooms refurbished for King Sigismund III at Wawel Castle, and in the Dominican and Jesuit churches in Cracow.

The paintings at the chapel in Karniowice are an interesting example of Italian late Mannerist art in Poland. Certain details that were modified apparently when the work was already in process (e.g. a painted curtain as a backdrop for the altarpiece) form an axis connecting the entrance with the altar, a solution associated already with Baroque art. ●

Translated by Joanna Wolańska