

Michał Kurzej

## Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich<sup>1</sup>

Architektura tzw. „renesansu lubelskiego” cieszyła się dużym zainteresowaniem, niejednokrotnie służąc jako przykład w dyskusji nad „rodzimością” polskiej sztuki oraz rozważań nad zagadnieniem stylów – renesansu i manieryzmu<sup>2</sup>. Władysław Tatarkiewicz stwierdził, że kaplica Firlejów w Lublinie i kaplice kościoła w Uchaniach są dziełami tego samego mistrza; pierwszy też zwrócił uwagę na możliwość określenia autorstwa za pomocą identyfikacji plakiet odcisniętych z tej samej sztancy<sup>3</sup>. Alicja Kurzątkowska uznała kościół w Czemiernikach za najbardziej zbliżony do grupy budowli w Uchaniach, Turobinie i Łęcznej<sup>4</sup>. Wiktor Ziń zauważył podobieństwo fasad dwóch pierwszych kościołów oraz świątyni w Radzynie, wskazując na ich możliwą zależność od lubelskiej świątyni jezuitów. Analizując styl sztukaterii, doszedł do wniosku o wspólnym autorstwie dekoracji w Uchaniach, kaplicy Firlejów i tęczy w kościele dominikanów w Lublinie, wykluczając z tej grupy dekoracje w Czemiernikach i Turobinie sygnowane przez mistrza IW<sup>5</sup>. Na nazwisko

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Jan Wolff – zarys monografii* ukończonej w roku 2005 w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana K. Ostrowskiego, któremu autor winien jest podziękowania za pomoc i opiekę. Osobne podziękowania zechcą przyjąć prof. dr. hab. Adam Małkiewicz i dr. hab. Piotr Krasny, którym autor jest wdzięczny za liczne cenne uwagi i porady.

<sup>2</sup> J. Kowalczyk, *Dwudziestoletni dorobek badań nad sztuką województwa lubelskiego 1944–1964*, „Biuletyn Historii Sztuki” 27, 1965, nr 2, s. 108.

<sup>3</sup> W. Tatarkiewicz, *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII w.*, „Sztuki Piękne” 2, 1926, s. 251.

<sup>4</sup> A. Kurzątkowska, *Czemierniki*, „Ziemia” 2, 1957, nr 5 (7), s. 8.

<sup>5</sup> W. Ziń, *Kościół uchański jako ogniwo kształtujące architekturę Lubelszczyzny na przełomie XVI i XVII w.*, Kraków 1961 (= *Architektura. Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej*, nr 5), s. 96, 112, 120.

budowniczego Wolffa i prowadzone przez niego prace przy ratuszu w Zamościu zwrócił uwagę Adam Miłobędzki<sup>6</sup>. Jednakże dopiero Jerzy Kowalczyk związał to nazwisko z inicjałami IW. Autor podstawowej publikacji poświęconej twórczości Jana Wolffa odkrył przywilej, nadany artyście przez Tomasza Zamoyskiego, na użytkowanie gruntu w Turobinie pod warunkiem założenia tam cegielni. Zasługą Kowalczyka jest też stworzenie zarysu biografii artysty; uznał on Wolffa za Niemca (jakkolwiek murator posługiwał się językiem polskim), wskazując na możliwość jego przybycia z Warszawy. Oprócz dzieł sygnowanych lub potwierdzonych archiwalnie (prace w Czemiernikach, Turobinie i Zamościu) Kowalczyk atrybuował Wolffowi dekorację kościoła w Uchaniach oraz kaplicy Firlejów przy kościele dominikanów w Lublinie. Wyróżnił też grupę dzieł o cechach zbliżonych do realizacji Wolffa, traktując ich atrybucję jako postulat do dalszych badań. Są to kościoły w Czerniejowie, Wąwolnicy i Radzynie Podlaskim, kaplice Górskich przy farze w Kazimierzu Dolnym i Uhrowieckich przy kościele bernardynów w Lublinie, sklepienia dwóch sal tamtejszego klasztoru brygidek, a także dwór w Gardzienicach. Badacz ten nie uznał jednak Wolffa za samodzielnego twórcę, przypuszczając, że był on jedynie wykonawcą projektów zamojskiego burgrabiego Jana Jaroszewicza. To właśnie Jaroszewicz miałby być właściwym autorem koncepcji architektonicznych wszystkich budowli dekorowanych przez Wolffa, również tych nie leżących na terenie ordynacji<sup>7</sup>. Teza o nadrzędnej roli Jaroszewicza została przyjęta przez późniejszych badaczy<sup>8</sup>, mimo że kilkakrotnie wskazywano, iż nie posiada ona oparcia w źródłach<sup>9</sup>. Późniejsze badania koncentrowały się na uściśleniu *œuvre* Wolffa. Kurzątkowska zwróciła uwagę na związki artysty z rodem Firlejów oraz opowiedziała się za przypisaniem Wolffowi autorstwa kościoła w Łęcznej i cerkwi w Zamościu, a przeciwko atrybuowaniu mu kaplicy w Radomiu oraz dekoracji w Radzynie Podlaskim, lubelskim klasztorze brygidek i dworze w Gardzienicach<sup>10</sup>. Następnie Kowalczyk wysunął przypuszczenie, że to właśnie Wolff wykonał sztukaterie w korpusie nawowym

<sup>6</sup> A. Miłobędzki, *Ze studiów nad urbanistyką Zamościa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 15, 1953, nr 3/4, s. 72, przyp. 7.

<sup>7</sup> J. Kowalczyk, *Turobińsko-zamojski murator Jan Wolff oraz jego dzieła na Lubelszczyźnie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 24, 1962, nr 1, s. 123–127.

<sup>8</sup> A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 303–304.

<sup>9</sup> A. Kurzątkowska, *Mecenat artystyczny Firlejów (1526–1626)*, maszynopis rozprawy doktorskiej na Uniwersytecie Warszawskim, 1964, *Katalog*, s. 87, przyp. 395; J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 224, przyp. 26.

<sup>10</sup> A. Kurzątkowska, *Głos w dyskusji nad referatem Jerzego Kowalczyka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 24, 1962, nr 1, s. 128–129.

kolegiaty w Zamościu<sup>11</sup>. Zofia Baranowska i Hanna Sygietyńska na podstawie archiwaliów poszerzyły dorobek Wolffa o kilka zamojskich kamienic<sup>12</sup>, z których niektóre straciły pierwotne dekoracje. Wojciech Giebuta wskazał na prawdopodobny udział Wolffa w dekoracji kościoła św. Katarzyny w Szczebrzeszynie<sup>13</sup>. Jan K. Ostrowski zwrócił uwagę na XVII-wieczną przebudowę kościoła w Rohatynie i powstałe wtedy obramienia okienne wykazujące wiele podobieństw do dekoracji autorstwa Wolffa<sup>14</sup>. Podczas prac inwentaryzacyjnych na Kresach odkryto również sygnowany przez Wolffa kościół bernardynów w Leszniowie<sup>15</sup>. Problem genezy sztuki Wolffa poruszył Kowalczyk, wskazując na oddziaływanie kolegiaty zamojskiej<sup>16</sup> oraz inspiracje traktatem Sebastiana Serlia<sup>17</sup>. Jerzy Z. Łoziński wskazał na niewyjaśnioną genezę kaplic wzniesionych przez Wolffa oraz niezależność ich form od innych budowli z terenu Polski<sup>18</sup>. Również proveniencja artystyczna wolffowskich sztukaterii nie została wyczerpująco wyjaśniona.

Stan wiedzy na temat twórczości mistrza z Turobina jest symptomatyczny dla badań nad sztuką cechowych muratorów 1. poł. XVII wieku. Studia archiwalne przyniosły znaczną ilość wzmianek na temat twórców, a także wiadomości o wielu niezachowanych budowlach, jednakże próby powiązania istniejących dzieł z nazwiskami autorów napotkały znaczne trudności. Chcąc za wszelką cenę połączyć dzieło i artystę, atrybucje często opierano na zbyt wątych przesłankach źródłowych, niejednokrotnie zaniedbując przy tym metody porównawcze. Z powodu ujednoczenia stylu panującego w środowisku również zbyt ogólne porównanie schematów kompozycyjnych i motywów zdobniczych nie zawsze dostarczało decydującego argumentu. W badaniach atrybucyjnych nad architekturą 1. poł. XVII wieku rozstrzygnięcie wielu kwestii może przynieść jedynie szczegółowa analiza stylistyczna, do której należy włączyć również drugorzędne elementy dekoracyjne. Wśród nich szczegól-

<sup>11</sup> J. Kowalczyk, *Kolegiata zamojska*, Warszawa 1968 (= *Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki*, t. 6), s. 35.

<sup>12</sup> Z. Baranowska, H. Sygietyńska, *Kamienice rynkowe w Zamościu w świetle archiwaliów*, „Biuletyn Historii Sztuki” 26, 1964, nr 4, s. 319.

<sup>13</sup> W. Giebuta, *Franciszkanie w Szczebrzeszynie*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 56, nr 2–3, 1998, s. 73.

<sup>14</sup> J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w Rohatynie*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, cz. 1, t. 10, Kraków 2002, s. 297.

<sup>15</sup> M. Kurzej, *Kościół Bernardynów w Leszniowie – nieznanne dzieła Jana Wolffa*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. A. Betlej, P. Krasny, t. 6, Kraków 2006, s. 23–40.

<sup>16</sup> Kowalczyk (przyp. 11), s. 189.

<sup>17</sup> J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 80.

<sup>18</sup> Łoziński (przyp. 9), s. 207–228.

ne znaczenie mają plakiety, towarzyszące listwom sklepiennym, odciskane za pomocą drewnianych sztanc. Występują one w ogromnej ilości wzorów, różniących się od siebie czasem jedynie bardzo drobnymi szczegółami, wynikającymi zapewne z różnej interpretacji tych samych wzorów graficznych. Dokładne porównanie tych drobnych motywów ornamentalnych nie było możliwe bez wykonania odpowiedniej ilości fotografii i ich komputerowej obróbki.

Ozdobiona plaketami „muratorska” dekoracja sklepienna szybko stała się nieodłącznym elementem wystroju budynku, a technika jej wykonania nie wymagała od twórców wysokich umiejętności. Te okoliczności nie sprzyjały zatrudnianiu wykwalifikowanych sztukatorów<sup>19</sup>. Ponieważ plakiety są elementem powtarzalnym, ich szczegółowa analiza może rzucić nowe światło na atrybucje dekoracji sztukatorskich<sup>20</sup>. Powtórzenie tego samego motywu w różnych dziełach sztukatorskich przemawia za ich wspólnym autorstwem<sup>21</sup>. Stwierdzenie pokrewieństwa dekoracji może również pomóc w wyjaśnieniu kwestii autorstwa architektury, gdyż muratorzy działający w systemie cechowym, czuwali najpewniej nad całością procesu budowy, od projektu po szczegóły wykonania zdobień. Plakiety odcisnięte z tych samych sztanc najczęściej towarzyszą identycznym układom listew i dekoracjom modelowanym bezpośrednio w masie, zdobiąc budowle o bardzo zbliżonych formach architektonicznych. Dlatego należy przyjąć, że sztance służące do odciskania plaket należały do jednego warsztatu i były wykonywane przez jego członków.

\*\*\*

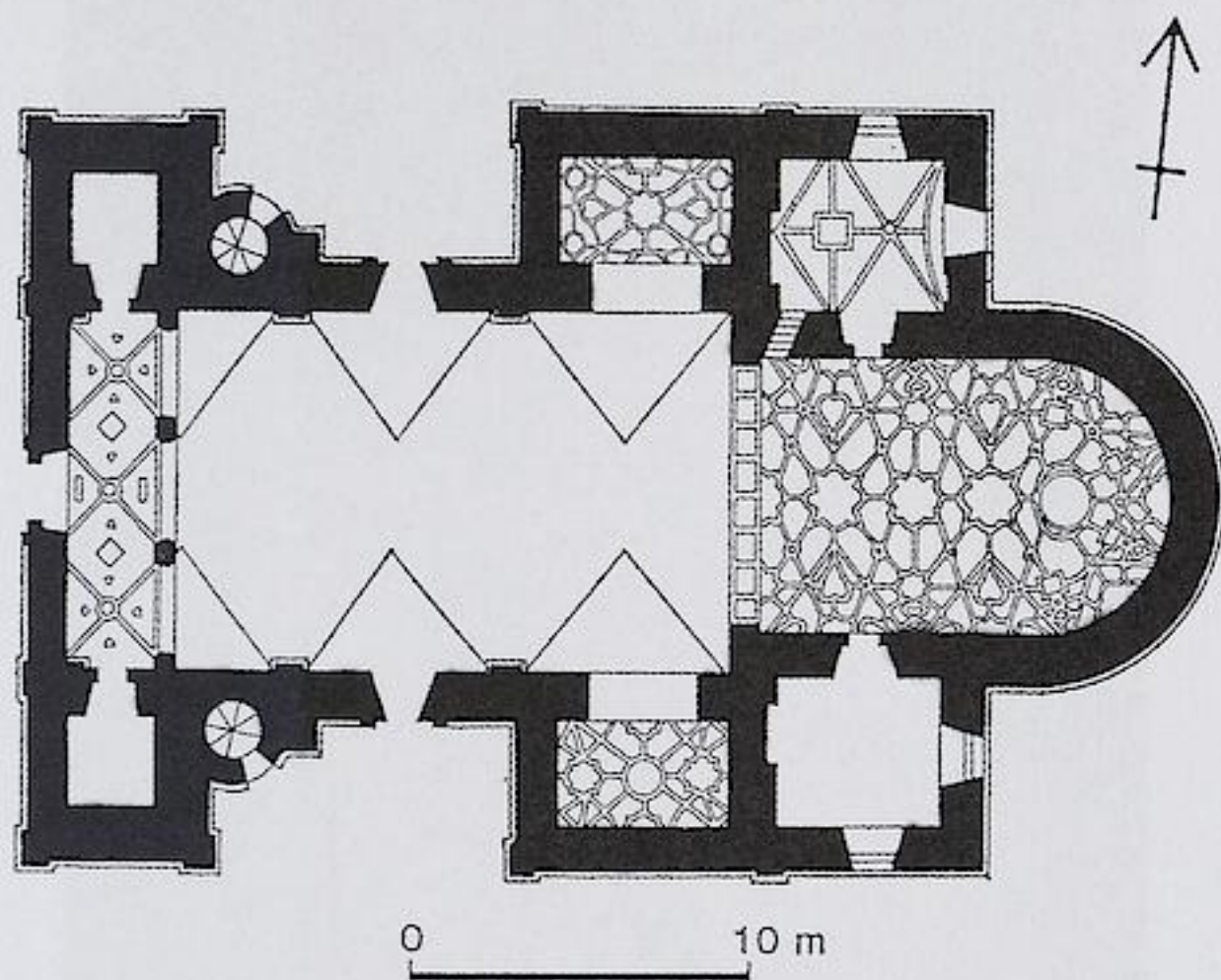
Pierwszym potwierdzonym dziełem Jana Wolffa jest dekoracja wnętrza kościoła parafialnego w Czemiernikach, ukończona w roku 1614, którą to datę, wraz z inicjałami IW i gmerkiem artysty, umieszczono na kartuszu nad łukiem tęczowym. Świątynię, ufundowaną przez ks. Henryka Firleja (późniejszego prymasa) wznoszono od roku 1603. W następnym roku budowę prowadził „Pan Piotr mularz z pomocnikami”, a konsekracja odbyła się w roku 1617<sup>22</sup>. Orientowana budowla składa się z prostokątnej nawy i węższego od niej, zamkniętego półkoliście prezbiterium, do którego dostawiono dwie zakrystie,

<sup>19</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 45, 154, 156, 157.

<sup>20</sup> Tatkiewicz (przyp. 3), s. 251; M. Karpowicz, *Rzeźba około roku 1600–1630*, w: *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 58.

<sup>21</sup> E. Kołaczkiwiczowa, *Włoskie koneksje śląskich dekoracji stiukowych*, w: *Nobile Claret Opus*, red. L. Kalinowski, S. Mossakowski, Z. Ostrowska-Kęblowska, Wrocław 1998, s. 340–348, s. 342; G. Beard, *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988, s. 12.

<sup>22</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 125.



1. Czemierniki, kościół par., rzut wg Miłobędzki, *Architektura...*

w planie zbliżone do kwadratu. Do wschodniego przęsła nawy przylega para kaplic, tworzących z nią plan krzyża (il. 1). Artykulację nawy i kaplic przeprowadzono za pomocą pilastrów, które w prezbiterium zredukowano do kapiteli. Dekoracja sztukatorska składa się z profilowanych listew, na wierzchu zdobionych perełkowaniem, a po bokach kimationem, obejmuje sklepienia kaplic i prezbiterium, gdzie na kolebkę z lunetami nałożono listwy podkreślające szwy, ale również zacierające podział na przęsła. Na osi prezbiterium umieszczono pola o fantazyjnym wykroju, złożonym z odcinków prostych i krzywoliniowych, z których gęsta symetryczna sieć listew rozwija się we wszystkich kierunkach, łącząc się na poprzecznych osiach przęseł oraz lunet z polami o wykroju gwiazd, owali i serc. Pola centralne wypełniają duże ośmioramienne gwiazdy, a w konsze apsydy umieszczono monogram MARYA w glorii, otoczony skrzydłami główek anielskich. Pozostałe zawierają rozety oraz plakiety przedstawiające przeważnie uskrzydłone główki o różnych kształtach (il. 2). Zworniki zasłaniające przecięcia listew również ozdobiono odciskanymi z formy rozetami, hierogramami i orłami. Takie same plakiety zdobią kasetonowe podniebia tęczy i arkad kaplic, których sklepienia ozdobiono podobnie jak prezbiterium (il. 3). Dekoracja sklepienia nawy ogranicza się do umieszczonej na osi gwiazdy i kartusza z herbem Mniszech. Zachod-

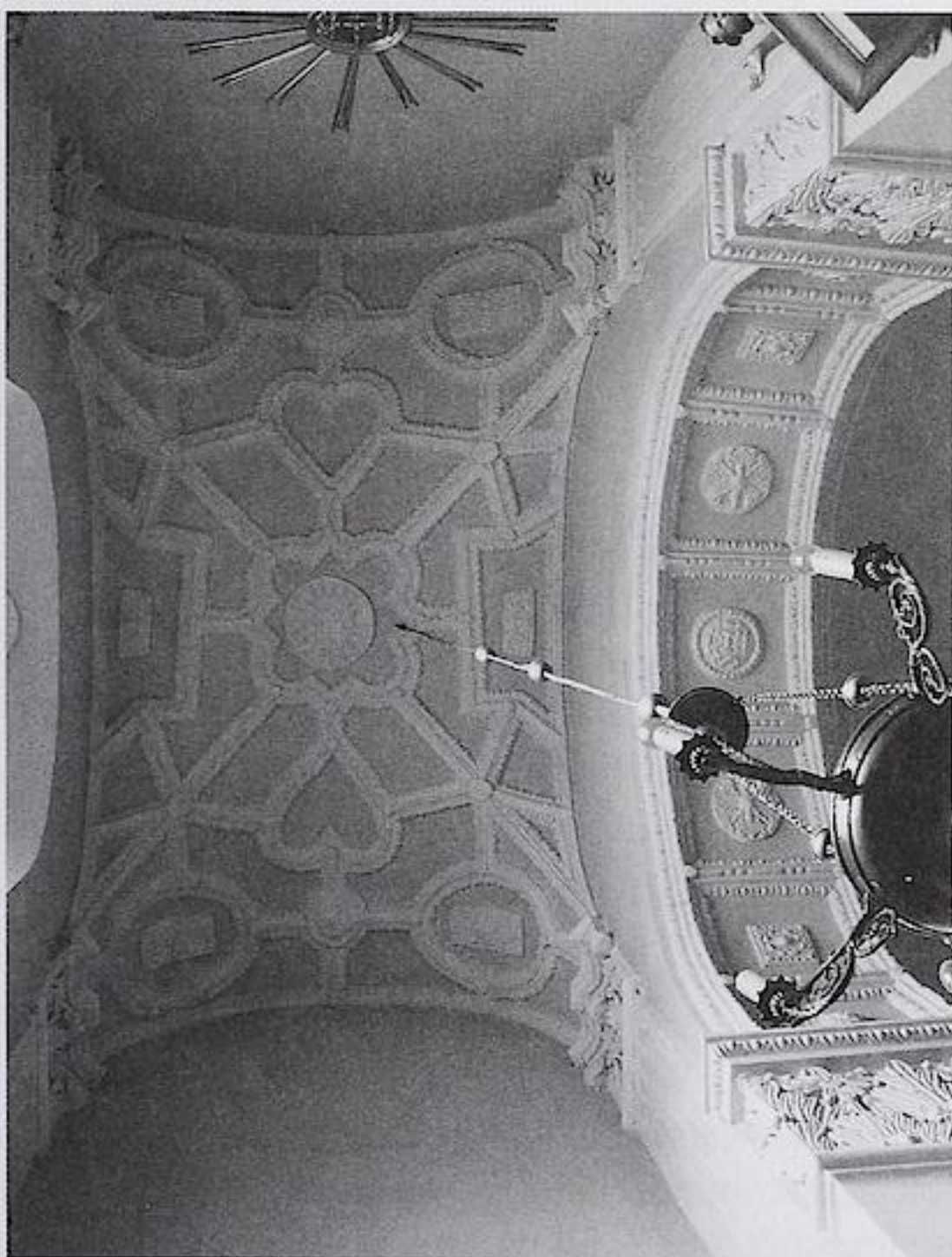


2. Czemierniki, kościół par., sklepienie prezbiterium. Fot. autor, 2005

nie przeszło zajmuje chór muzyczny, wsparty na trzech półkolistych arkadach równej szerokości, o sklepieniu również ozdobionym listwą i plakietami. Ziń wyraził opinię, że kościół wzniesiono w kilku fazach, a datę na kartuszu w prezbiterium można odnieść jedynie do ukończenia wschodniej części budowli<sup>23</sup>. Takiej interpretacji przeczą jednak jednolite formy architektury kościoła. Kowalczyk za dzieło Wolffa uznał, oprócz dekoracji sklepiennej i chóru muzycznego, także portal główny i obramienia okienne<sup>24</sup>. Przeciwno takiej atrybucji przemawia wykonanie obramień z kamienia, podczas gdy warsztat Wolffa posługiwał się najpewniej wyłącznie technikami sztukatorskimi. Jeśli w jego dziełach spotykamy kamienne portale, ich formy są tak różnorodne,

<sup>23</sup> Ziń (przyp. 5), s. 118.

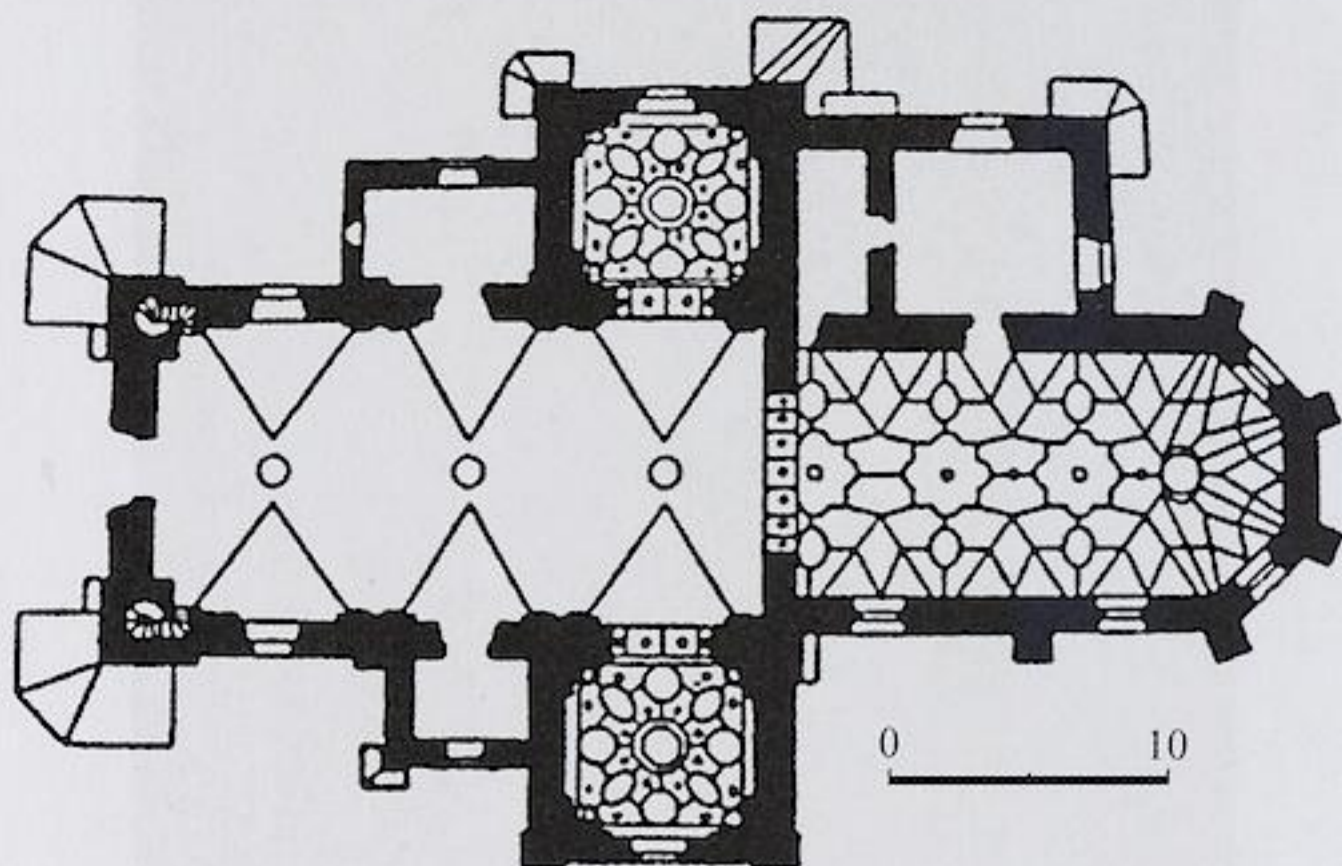
<sup>24</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 125; tenże (przyp. 11), s. 191.



3. Czemierniki, kościół par., sklepienie kaplicy północnej. Fot. autor, 2005

iż pozwalają przypuszczać, że wykonywali je kamieniarze nie związani na stałe z warsztatem. Obramienie głównego wejścia, nieorganicznie połączone z hermowymi pilastrami po bokach i dekorowanym plaketami nadprożem, sprawia wrażenie, że cała kompozycja jest wynikiem nieukończonej próby przekształcenia wcześniejszej struktury. Wolff zapewne dodał do wcześniejszego portalu nadproże oraz pilastry bardzo zbliżone w formie do dekorujących latarnie kaplic przy kościele w Turobinie. Należy więc przyjąć tezę Miłobędzkiego i uznać kamieniarkę kościoła za współczesną architekturze<sup>25</sup>. Herb Mniszech umieszczony na sklepieniu nawy może odnosić się do matki prymasa Henryka Firleja – Barbary z Mniszchów. Jej zasługą było katolickie wychowanie syna po śmierci męża – Jana, wojewody krakowskiego i gorliwie-

<sup>25</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 145.



4. Turobin, kościół par., rzut wg KZSP

go orędownika reformacji<sup>26</sup>. Możliwe, że to właśnie ona była fundatorką sztukaterii wykonanych przez Wolffa. Forma architektoniczna kościoła różni się zasadniczo od innych świątyń wzniesionych przez Wolffa. Najpewniej przejął on fabrykę kościoła po owym „Piotrze mularzu”, którego raczej niesłusznie próbowano utożsamić z lubelskim muratorem Piotrem Durie, twórcą kościoła św. Ducha w Markuszowie<sup>27</sup>. Trudno wskazać podobieństwa między tymi budowlami, a samo imię nie jest dostateczną podstawą do atrybucji. Kluczową rolę w ukształtowaniu archaicznej bryły kościoła z kaplicami tworzącymi pseudotransept i dwuwieżową fasadą mógł odegrać sam fundator<sup>28</sup>.

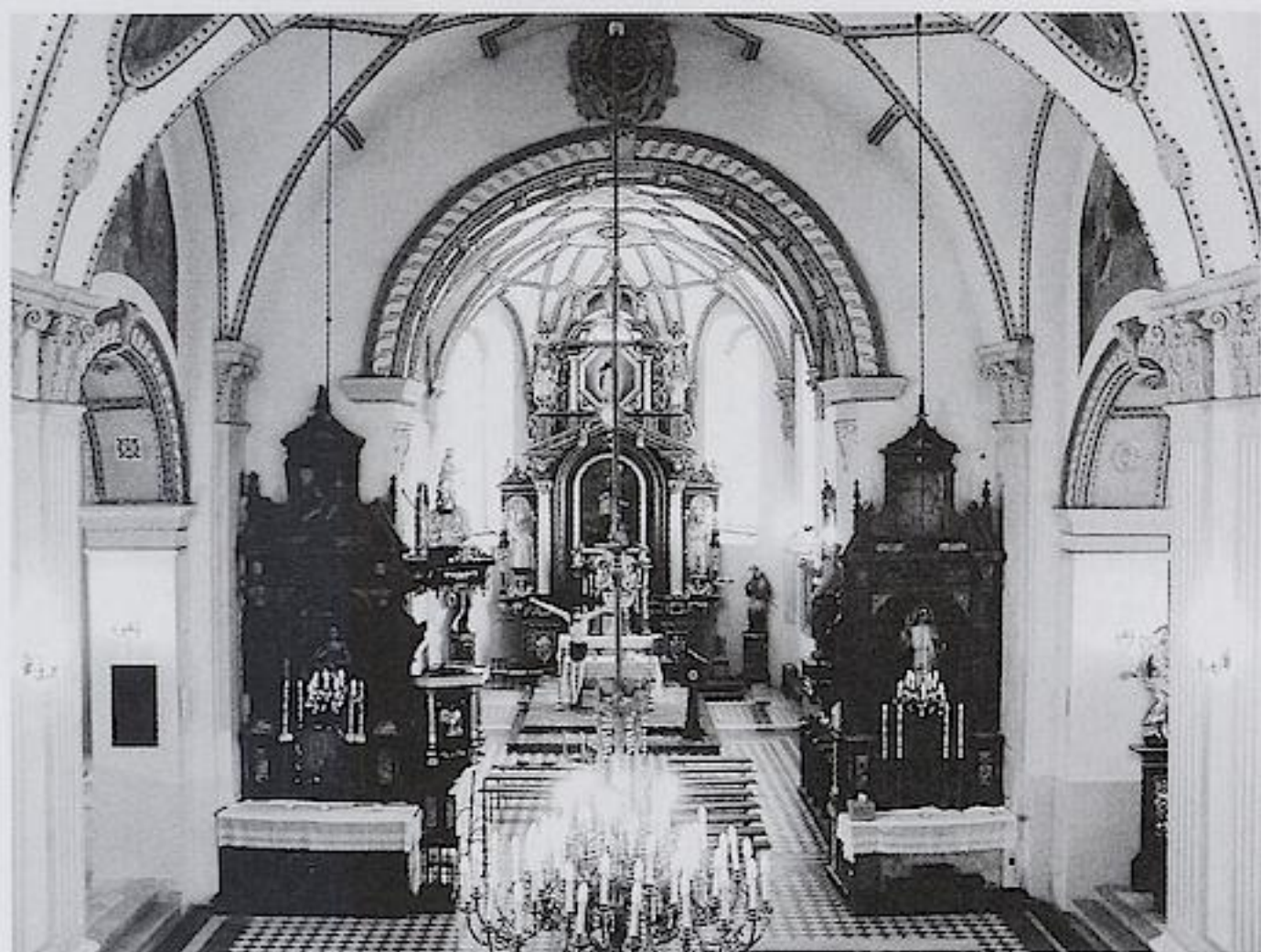
Najbardziej charakterystycznym dziełem Wolffa jest kościół św. Dominika w Turobinie. Pierwsza murowana świątynia w tym miejscu powstała ok. roku 1530, a jej pozostałością mogą być mury obwodowe trójbocznie zamkniętego prezbiterium z przyporami. W latach 1574–1595 świątynia znajdowała się

<sup>26</sup> W. Czapliński, *Firlej Henryk*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, Kraków 1948, s. 477.

<sup>27</sup> Taki wniosek prezentuje Kowalczyk (przyp. 7), s. 124–125; a za nim Miłobędzki (przyp. 8), s. 145.

<sup>28</sup> Na archaizujące formy kościoła w Czemiernikach i jego podobieństwo do świątyń romańskich w typie kolegiaty opatowskiej wskazał Z. Świechowski, *Zagadnienie odrodzenia romanizmu w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 22, 1960, nr 1, s. 339–349. Henryk Firlej, fundator kościoła w Czemiernikach, był zapewne świadomy dokonującego się w owym czasie nawrotu do sztuki wczesnochrześcijańskiej w architekturze Rzymu, co mogło zwrócić jego uwagę na budowle związane z początkami rodzimego chrześcijaństwa.





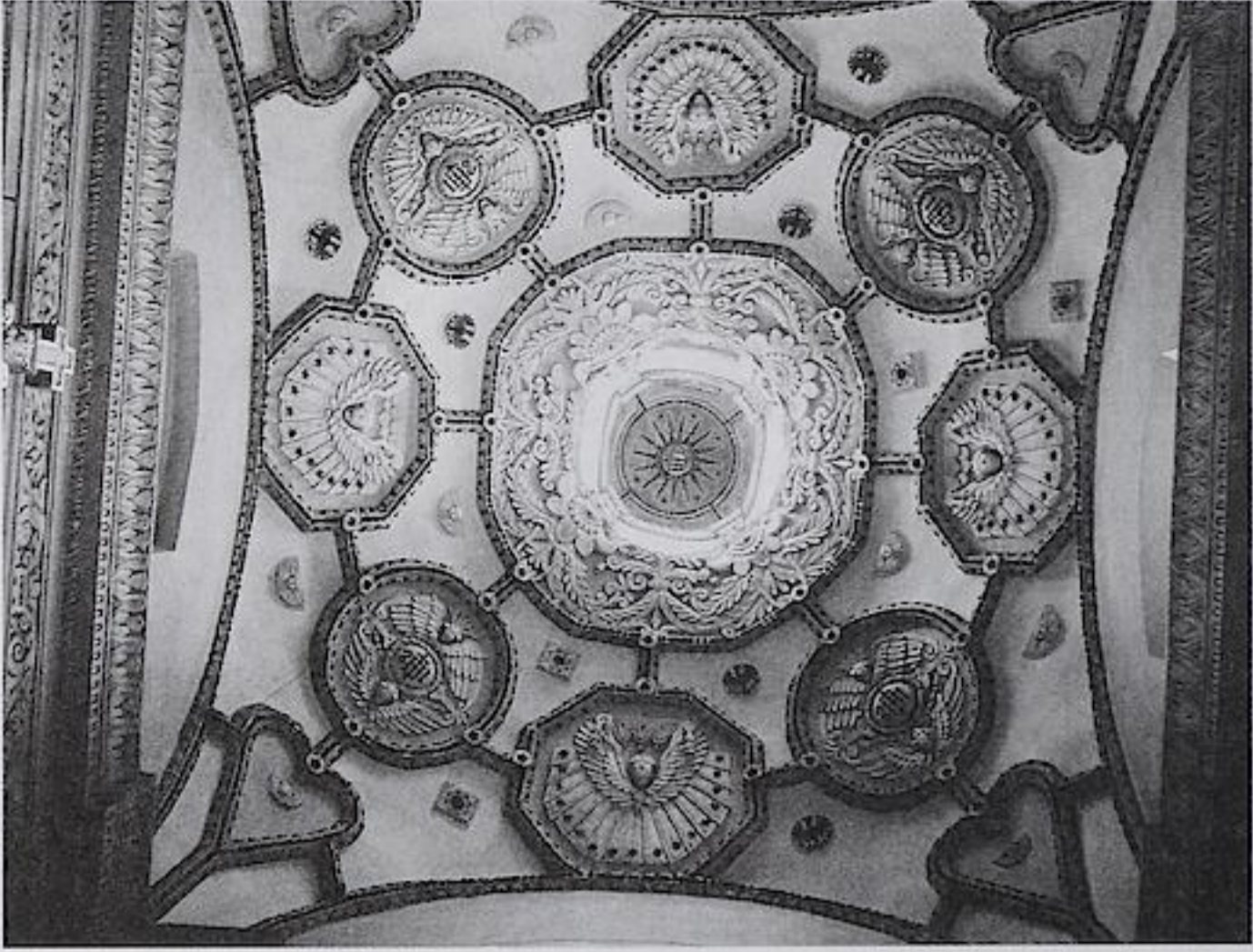
5. Turobin, kościół par., wnętrze od zachodu. Fot. autor, 2005

w rękach innowierców, po czym została zwrócona katolikom przez Jana Zamoyckiego, który odkupił miasto od Górków. Obecny wygląd kościoła uzyskał podczas przebudowy zrealizowanej przez Wolffa z fundacji Tomasza Zamoyckiego i jego żony – Katarzyny z Ostrogskich. Tu również w kluczu arkady tęczowej od strony prezbiterium artysta umieścił kartusz z gmerkiem, inicjałami IW i datą 1623. Możliwe jednak, że prace przy nawie i kaplicach prowadzono jeszcze później, ponieważ fundator starał się o konsekrację kościoła dopiero w roku 1630<sup>29</sup>. Sztukaterie na sklepieniu nawy i skarbczyk nad zakrytą dodano podczas renowacji w roku 1953<sup>30</sup>. Mimo że dwie kaplice, o tych samych co współczesne wezwaniach, wymieniono już w tekście wizytacji biskupiej z 1602 roku, to korpus kościoła wraz z kaplicami można traktować jako jednorodne dzieło z lat 20. XVII wieku<sup>31</sup>. Kościół składa się z zamkniętego trójbocznie prezbiterium i trzyprzęsłowej nawy, do której wschodniego przęsła przylegają dwie kwadratowe kaplice (il. 4). Artykulacja prezbiterium ogranicza się do wspierających sklepienie kompozytowych kapiteli, przęsła

<sup>29</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 125.

<sup>30</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), t. 7: *Województwo lubelskie*, z. 8: *Powiat krasnostawski*, red. T. Sulerzyska, F. Uniechowska, E. Rowińska, Warszawa 1964, s. 66–68.

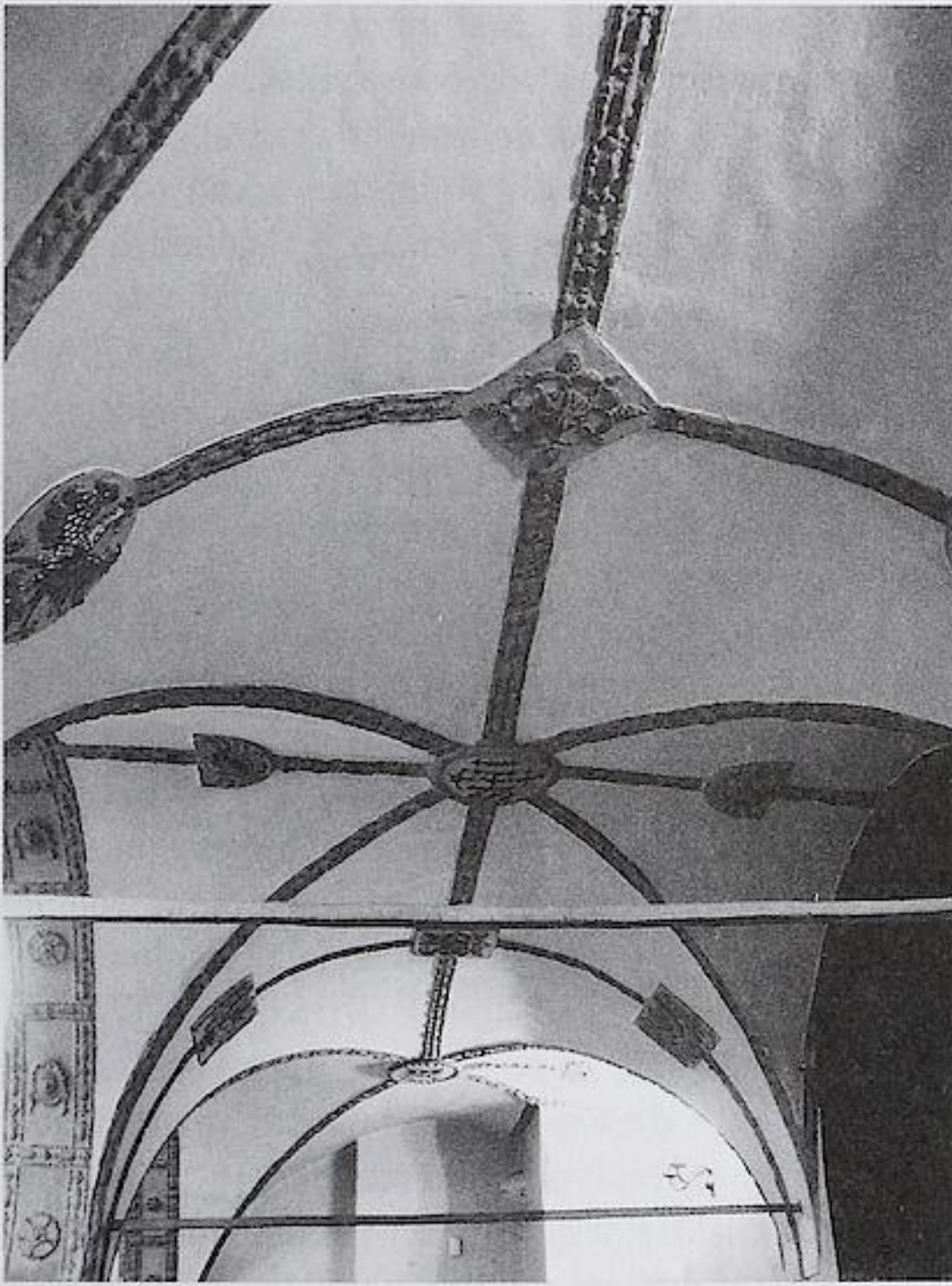
<sup>31</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 123.



6. Turobin, kościół par., sklepienie kaplicy północnej. Fot. autor, 2005



7. Turobin, kościół par., wnętrze od zachodu. Fot. autor, 2005



8. Turobin, kościół par., sklepienie chóru muzycznego. Fot. autor, 2005

nawy wydzielają pary pilastrów (il. 5), a naroża kaplic – przełamane pilastry podtrzymujące pełne belkowanie z fryzem arabeskowo-okuciowym. Wejścia do kaplic oraz łuk tęczyowy obramiono *chien courant*, a ich podłucza ozdobiono listwowymi kasetonami, mieszczącymi plakiety. Dekoracja sklepienia prezbiterium (kolebkowego z lunetami) składa się z listew o kształcie znanym z Czemiernik, nałożonych na szwy oraz wyznaczających granice przęseł i oś wewnątrz. Łączą one pola o wykroju kwadratu z półkuliście wybrzuszonymi bokami (na granicach przęseł) i umieszczone na osiach poprzecznych pola owalne. W nawie ponad łukiem tęczowym, po drugiej stronie kartusza z sygnaturą, znajduje się analogiczne obramienie z herbami Jelita i Ostrogski. Kaplice nakryto kopulastymi sklepieniami pokrytymi siecią listew tworzących pola na przemian okrągłe i sześcioboczne, wypełnione uskrzydłonymi główkami anielskimi, wykonanymi w technice narzutu. Pozostałe pola zdo-

bią plakiety (il. 6). Latarnie mają obramienia z ornamentu roślinnego, a ich czasie dekorację listwowo-plakietową. Nawa mieści chór muzyczny, wsparty na trzech półkolistych arkadach, ozdobiony plakietami z główkami aniołków i herbem Jelita (il. 7). Obramienia i podniebia arkad oraz sklepienie chóru również posiada dekorację złożoną z plakiet i płaskich listew, z motywami kwiatowymi (il. 8). Elewacje zewnętrzne artykułowano doryckimi pilastrami podtrzymującymi wyłamane nad nimi pełne belkowanie (il. 9). Fryz na ścianach prezbiterium jest gładki, a na ścianach nawy i kaplic bogato zdobiony motywem uskrzydłych główek oraz groteskowych masek. Okna w formie wydłużonych prostokątów zamkniętych półkoliście mają obramienia *chien courant* ujęte w uszakowe ramy, które w kaplicach zostały wzbogacone o fantazyjne okuciowe zwieńczenia. Ośmioboczne latarnie o krótszych bokach diagonalnych opięto hermowymi pilastrami o trzonach ozdobionych cec kinami i jońskich kapitelach. Trójosiową fasadę wieńczą narożne wieżyczki połączone pasem attyki, ponad którym wznosi się szczyt obramiony okuciem i zwieńczony przyczółkiem przerwany przez ślepą sygnaturkę.

Trzecim sygnowanym dziełem Wolffa jest kościół św. Macieja w Lesznie. Miasteczko to zostało założone przez Macieja Leśniowskiego, kasztelana bełskiego, prawdopodobnie w latach 20. XVII wieku<sup>32</sup>. W roku 1627 Maciej Leśniowski postanowił osadzić w swym mieście zakon bernardynów. Budowę murowanego kościoła i drewnianego klasztoru rozpoczęto w roku 1629, a w roku 1633 zakon przyjął budynki jako rezydencję<sup>33</sup>. Leśniowski był stronikiem politycznym i bliskim współpracownikiem Jana, a później Tomasza Zamoyskich. Poparciem tej możnej rodziny zawdzięczał swą późniejszą karierę<sup>34</sup>. Prawdopodobnie założenie przez niego miasta i nazwanie go od swego nazwiska było świadomym naśladowaniem działalności fundacyjnej możnych protektorów. Taki zamysł tłumaczyłby w oczywisty sposób drogę sprowadzenia Wolffa do Leszna. Prace budowlane i sztukatorskie prowadzono tam w latach 1629–1631, a data ich ukończenia, wraz z inicjałami twórcy, została umieszczona na kartuszu nad tęczą od strony prezbiterium. Kościół ma w planie i bryle proporcje bardzo zbliżone do świątyni w Turobinie, nie ma jednak kaplic, ale posiada masywną wieżę od zachodu (il. 10). Również sys-

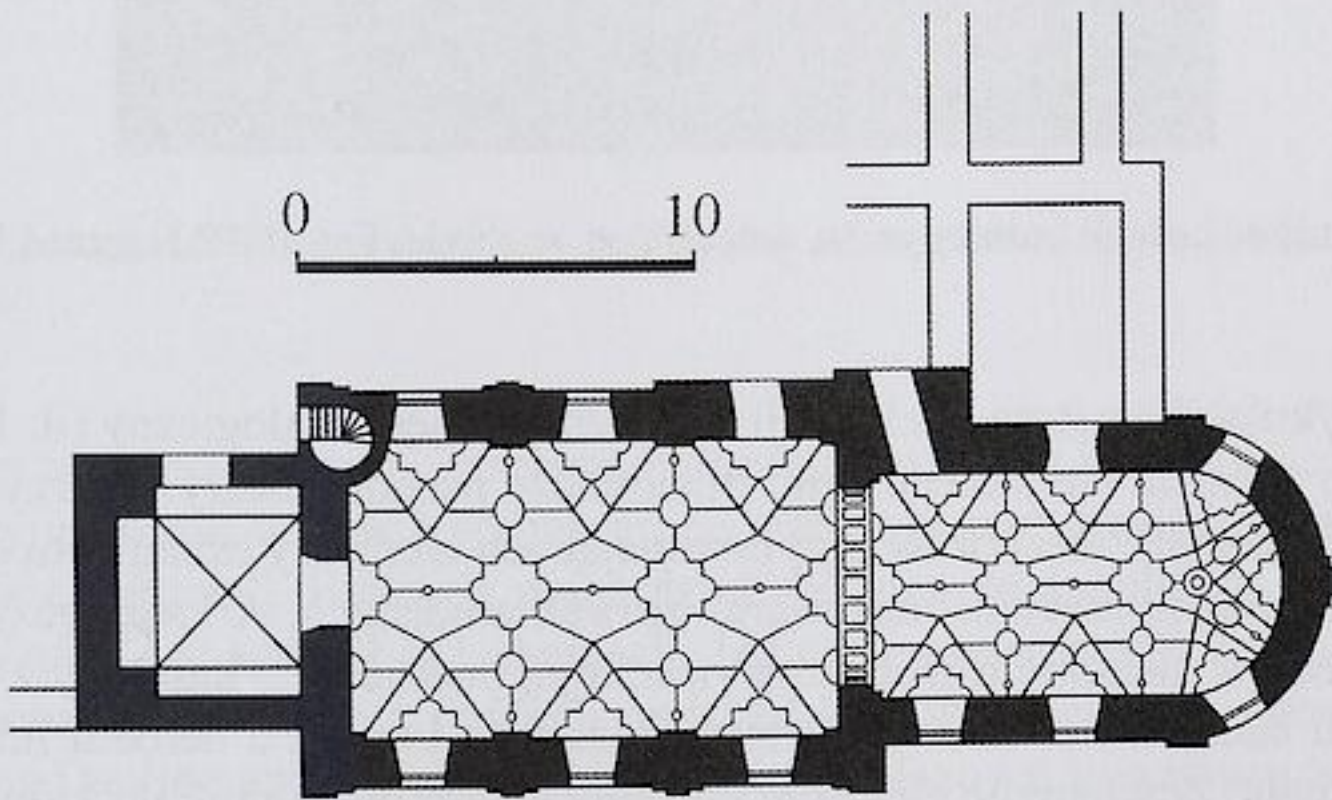
<sup>32</sup> Archiwum Prowincji Polskiej OO. Bernardynów w Krakowie, sygn. XXI-6, Akta Klasztoru w Lesznie; W.K. Włodyka, *Kronika klasztoru i parafii OO. Bernardynów w Lesznie*, Alwernia 1980 (mps), s. 9; Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Krakowie, Akta Parafii Lesznie, *Opisanie miasteczka Lesznie w Cyrkule Złoczowski, Dekanacie Brodzkim znajdującego się*, 1818, s. nlb., wspomina o założeniu miasteczka około roku 1620.

<sup>33</sup> Włodyka (przyp. 32), s. 9; A. Chadam, *Lesznie*, w: *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1986, s. 172.

<sup>34</sup> W. Majewski, *Leśniowski (Leśniowski) Maciej (Mateusz)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 17, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 175.



9. Turobin, kościół par., widok od północnego-zachodu. Fot. autor, 2005



10. Lesznowice, kościół bernardynów, rzut. Rys. T. Pasteczka, R. Poniedziałek



11. Leszno, kościół bernardynów, wewnątrz od wschodu. Fot. IS PAN, przed 1936

tem artykulacji wnętrza i dekoracji sklepiennych jest analogiczny (il. 11), z tą różnicą, że w nawie zastosowano pojedyncze pseudopilastry podtrzymujące fryz z liściastych meandrów przypominających elementy ornamentu okuciowego, z towarzyszącymi motywami główek anielskich. Arkadę tęczy zdobi obramienie z meandrem *chien courant*, a jej podniebie – kasetony z plaketami. Tu także w nawie nad tęczą umieszczono kartusz z herbem fundatora – Grzymała. Zewnętrzne elewacje kościoła opięto pilastrami, do których dostawiono obeliski, podtrzymujące wyłamane nad nimi belkowanie z fryzem konsolkowym. Pola elewacji pogłębiono płycinami. Analogicznie rozwiązano elewacje wieży o wyższej kondygnacji górnej, ponad której oknami znajdują się kwadratowe płyciny (il. 12).

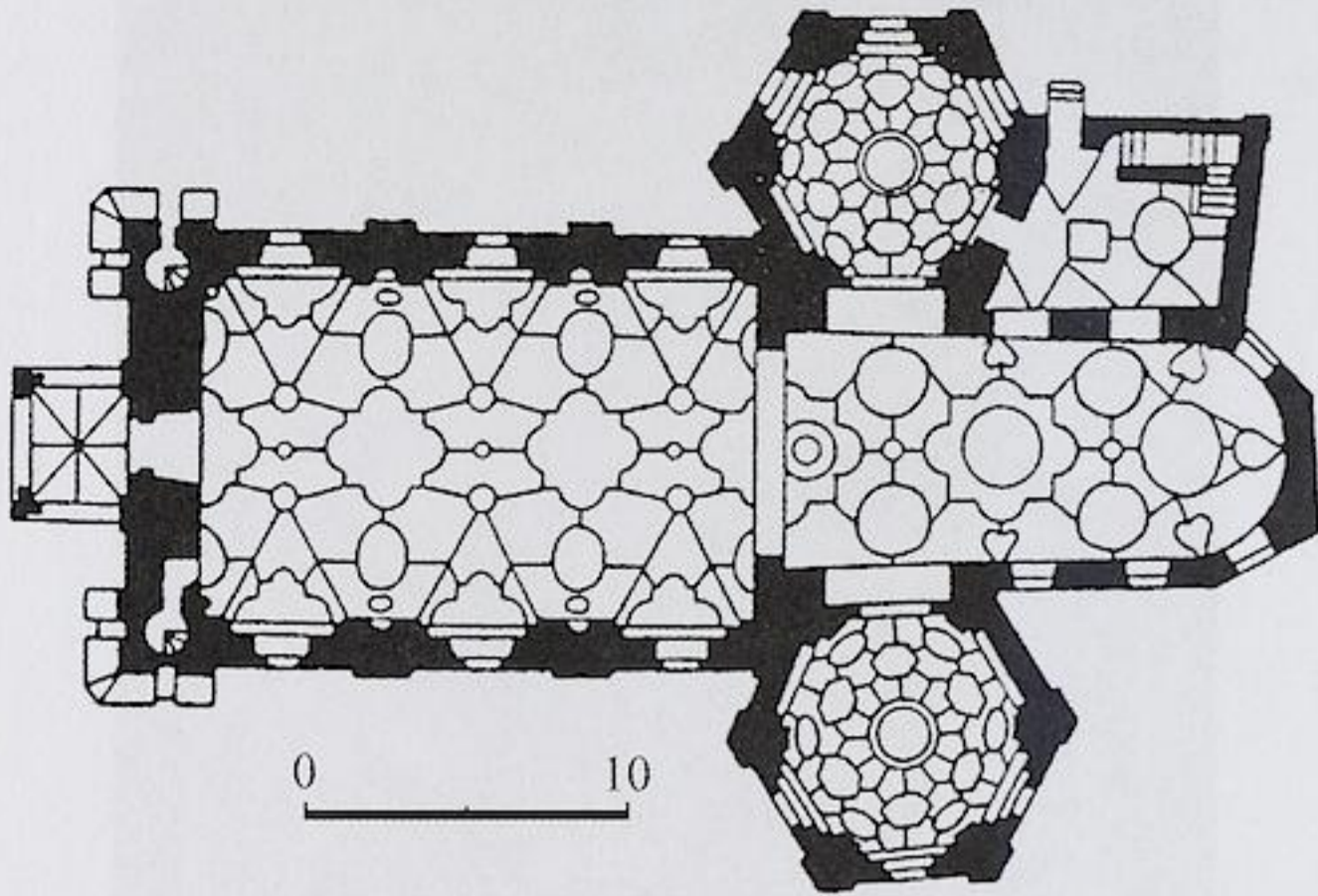


12. Leszniów, kościół bernardynów, widok ogólny od południowego-zachodu. Fot. autor, 2004

Wraz ze wspomnianymi dziełami sygnowanymi przez Wolffa kolejne dwa mu przypisywane stanowią spójną grupę, zarówno pod względem architektury, jak i dekoracji. Budowlą najbardziej zbliżoną do świątyń w Turobinie i Leszniowie jest kościół w Uchaniach. Jego gruntowna przebudowa została ukończona w roku 1625 z fundacji podskarbiego wielkiego koronnego Jana Mikołaja Daniłowicza<sup>35</sup>. Ziń uznał kościół za trójfazowy, twierdząc, że XVII-wieczne przekształcenia polegały jedynie na dodaniu kaplic i przekształceniu nawy, przy czym nie związał on tej fazy z żadnym nazwiskiem. Badacz ten opowiedział się przeciwko wspólnemu autorstwu kościołów w Turobinie i Uchaniach<sup>36</sup>. Wzniesienie kościoła przypisał Wolffowi Kowalczyk, tu rów-

<sup>35</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

<sup>36</sup> Ziń (przyp. 5), s. 61–76, 124.



13. Uchanie, kościół par., rzut wg KZSP

nież dopatrując się udziału Jaroszewicza<sup>37</sup>. Kościół składa się z prezbiterium zamkniętego od zewnątrz trójbocznie, a wewnątrz półkoliście, i trzyprzęsłowej nawy. Do prezbiterium od północy przylega zakrystia, ponad którą mieści się łoża kolatorska. Po obu stronach prezbiterium umieszczono sześcioboczne kaplice, nadające budowli plan krzyża (il. 13). Artykulacja prezbiterium ogranicza się do fryzu z motywami arabeski, okucia i rollwerku oraz wydatnego gzymsu. Przęsła nawy wydzielają pary pilastrów rozdzielone muszlowymi niszami, podtrzymujące odcinki belkowania z plakietowym fryzem. Kaplice również artykułowano pilastrami, podpierającymi belkowanie o dekoracji zbliżonej do fryzu prezbiterium. Przęsła kaplic i nawy obramiono arkadami mniejszego porządku (il. 14). Podłucza arkad prowadzących do kaplic ozdobiono okuciem z rautami i kaboszonami. Analogiczną dekorację wzbogacającą różnorodnymi plakietami posiada łuk tęczowy obramiony *chien courant*, gdzie na elementy okucia nałożono plakiety. Sklepienie prezbiterium ozdobiono rzadką siecią listew rozchodzących się od czterolistnego pola wypełnionego rozetą, połączonego z parami pół owalnych, pierwotnie wypełnionych malowidłami<sup>38</sup> oraz z płycinami w kształcie serca na osi poprzecznej, w które wkomponowano uskrzydłone główki aniołków. Schemat dekoracji nawy jest

<sup>37</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

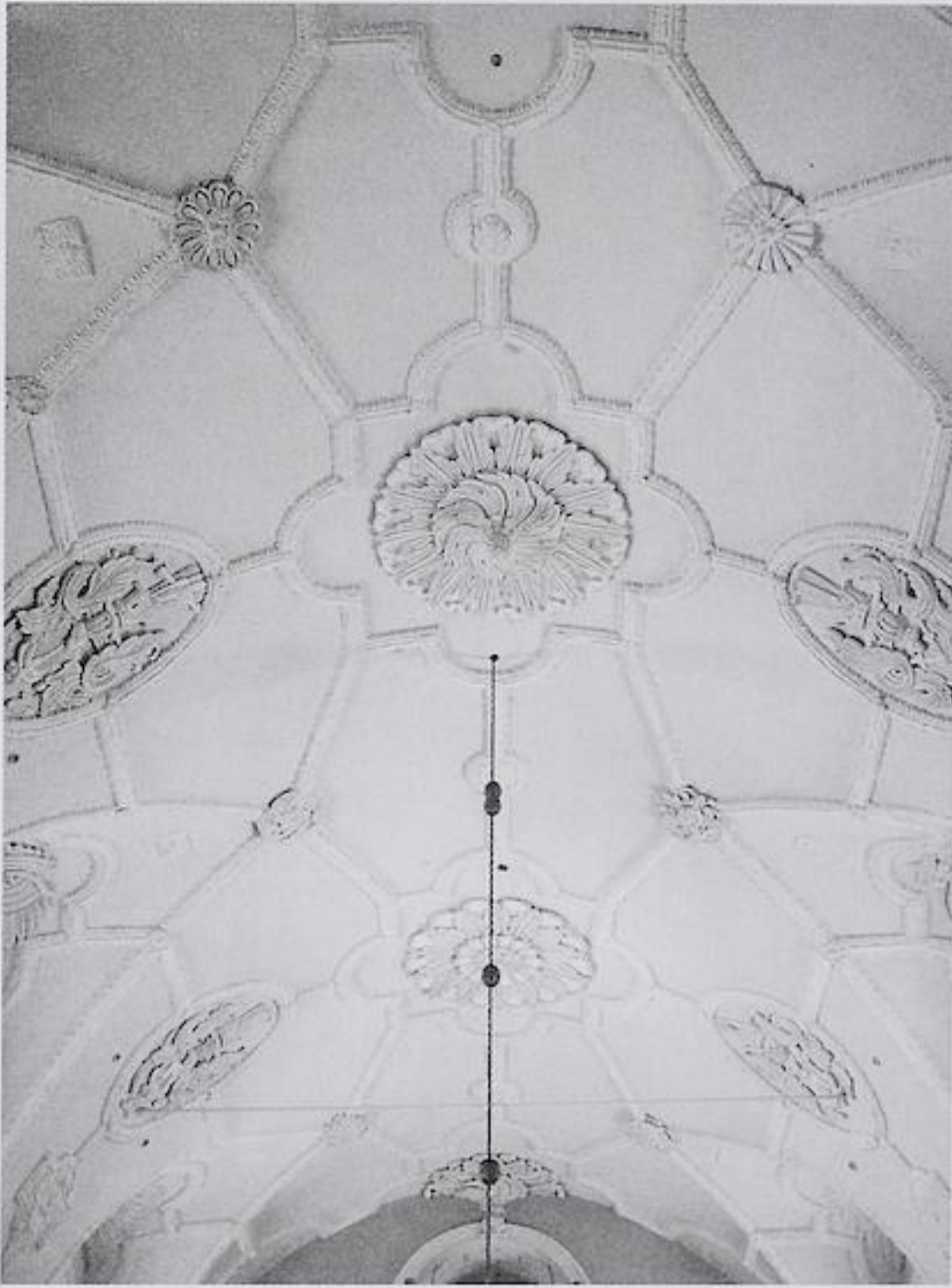
<sup>38</sup> B. Chlebowski, S. Skurzyński, *Uchanie*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1882, t. 12, s. 737.





14. Uchanie, kościół par., artykulacja kaplicy od południa. Fot. autor, 2005

identyczny jak w Turobinie i Leszniowie (il. 15). Także sklepienia i dekoracja kaplic są analogiczne do zastosowanych w Turobinie, a różnice wynikają jedynie z dostosowania ich do sześciobocznego rzutu (il. 16). Pola pięciokątne wypełniają główki anielskie, a owalne – hierogramy w glorii oraz herby: Sas, Radwan, Herburt i Topór, umieszczone też na sklepieniu nawy. W pozostałych polach rozmieszczono plakiety, których różnorodność przewyższa wszystkie inne dzieła Wolffa. Zachodnie przęsło nawy mieści chór muzyczny, rozwiązany jak w Turobinie. Z wyjątkiem prezbiterium i zakrystii, gdzie nie zastosowano pionowej artykulacji, elewacje zewnętrzne są opięte pilastrami podtrzymującymi wyłamane nad nimi belkowanie. Fryz nawy i prezbiterium ozdobiono ornamentem okuciowym, natomiast kaplic i środkowego pola fasady – główkami anielskimi i ornamentyką roślinną. Również na zewnątrz pomiędzy pilastry wprowadzono mniejszy porządek, który za pomocą arkad



15. Uchanie, kościół par., sklepienie nawy. Fot. autor, 2005

o łuku koszowym zamyka pola elewacji (il. 17). Obramienia okien, ujęte jak w Turobinie w uszakowe ramy, posiadają zróżnicowane zwieńczenia – w elewacjach kaplic utworzone z ornamentu okuciowego i motywów towarzyszących (il. 18), a na ścianach nawy – z ustawionych antytetycznie aniołów, lwów i delfinów. Trójosiową fasadę poprzedza ażurowa kruchta, mieszcząca kamienny portal z napisem fundacyjnym, datą 1625 i herbem Sas. Zwieńczenie stanowią, podobne jak w Turobinie, narożne wieżyczki ujmujące obramiony okuciem szczyt. Kościół uchański przewyższa bogactwem dekoracji inne dzieła Wolffa. Znaczna część plaket, schematów dekoracji sztukatorskich i rozwiązań architektonicznych jest identyczna z zastosowanymi w Turobinie i Leszniowie, jednak niektóre motywy występują tylko tutaj, nadając budowli wyjątkowe znaczenie w twórczości Wolffa.



16. Uchanie, kościół par., sklepienie kaplicy południowej. Fot. autor, 2005



17. Uchanie, kościół par., widok od południowego-zachodu. Fot. autor, 2005

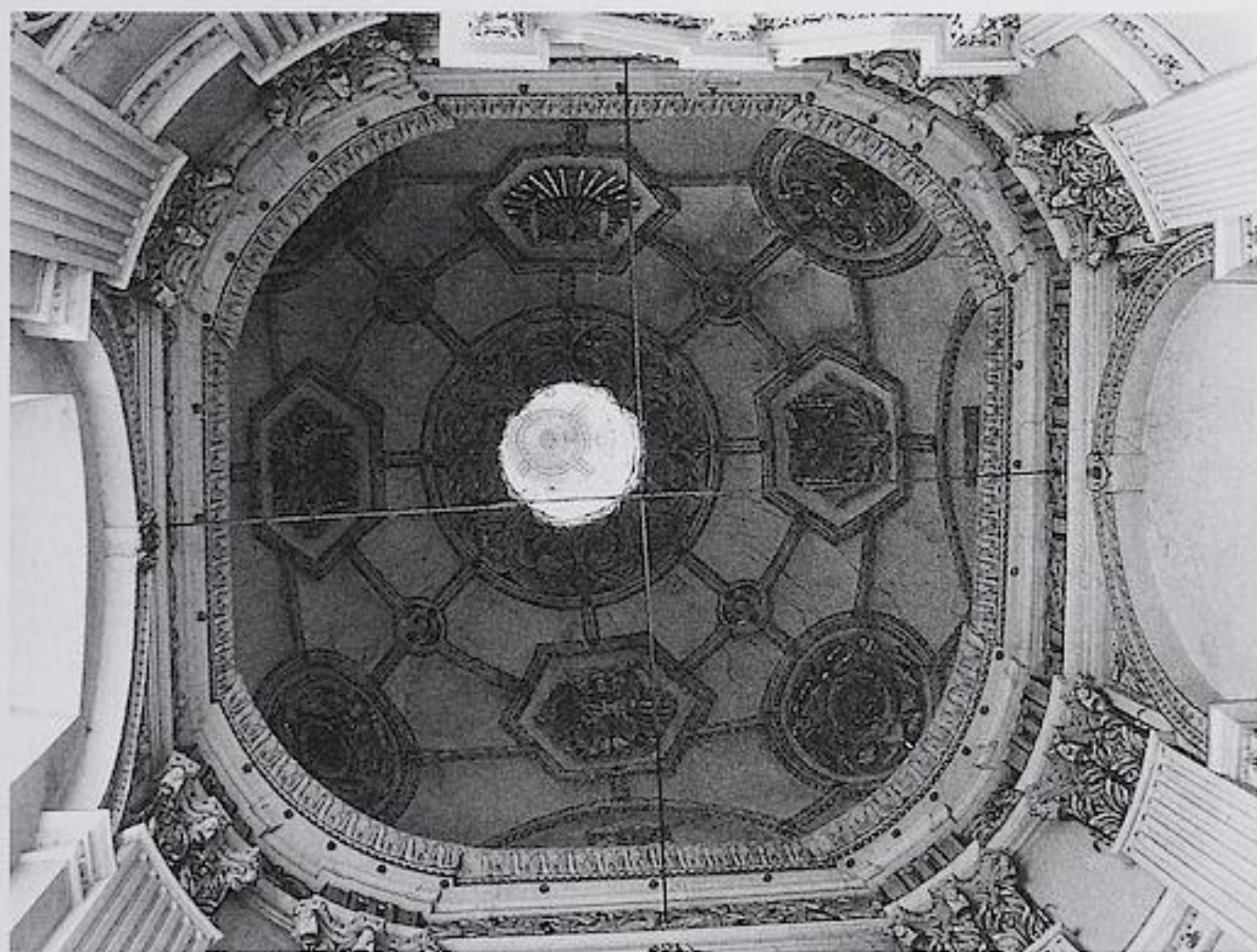


18. Uchanie, kościół par., kaplica północna. Fot. autor, 2005

Najbliższą analogią dla kaplic kościołów w Turobinie i Uchaniach stanowi firlejowskie mauzoleum przy kościele dominikanów w Lublinie, ufundowane w roku 1615 przez bpa Henryka Firleja, który zatrudnił Wolffa w Czemiernikach. Prace budowlane prowadzono może już w latach 1619–1622, ale ukończenie budowli wyznacza data 1630 umieszczona na fryzie<sup>39</sup>. Ziń opowiedział się za powstaniem kaplicy w kilku fazach, przypuszczając, że pierwotnie była ona ukształtowana na wzór kaplicy św. Symforiona przy lubelskim kościele jezuitów. Monogram w podłuczcu arkady wejściowej zinterpretował on jako „S D”, na tej podstawie sugerując autorstwo wzmiankowanego w roku 1588 Sebastiana Despiusa<sup>40</sup>. Domysł ten obalił Mieczysław Kurzątkowski, wyka-

<sup>39</sup> Łoziński (przyp. 9), s. 208.

<sup>40</sup> Ziń (przyp. 5), s. 98–100, 112–113.



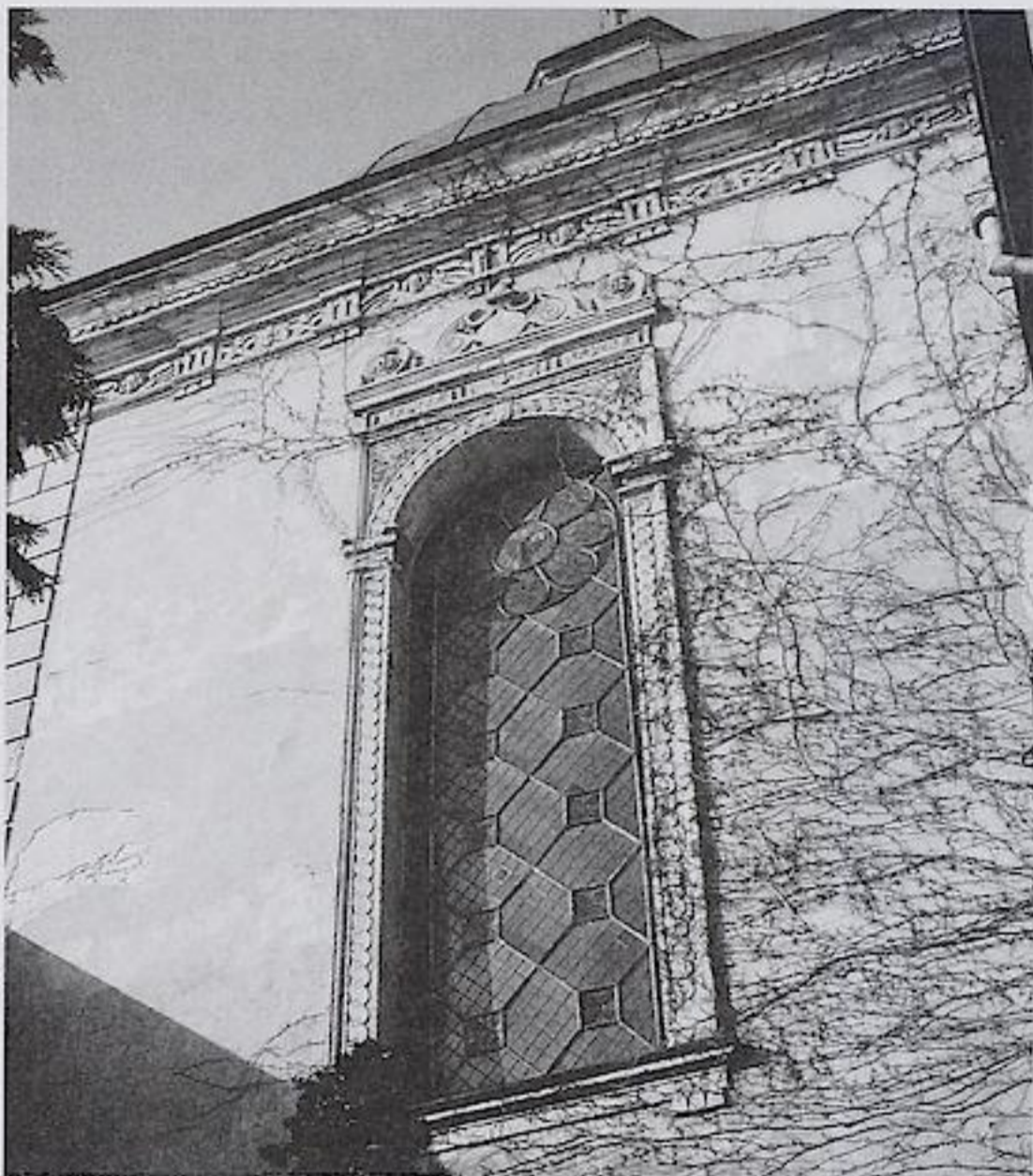
19. Lublin, kaplica Firlejów, sklepienie. Fot. autor, 2005

zując, że litery zostały tam umieszczone po połowie XIX wieku<sup>41</sup>. Włączenie dekoracji kaplicy do *œuvre* Wolffa jest zasługą Kowalczyka<sup>42</sup>. Późniejsi badacze przyjmując tę atrybucję w stosunku do sztukaterii, uznali kwestię autorstwa architektury za nierozstrzygniętą<sup>43</sup>. Kaplicę wzniesiono na planie kwadratu o zaoblonych wewnętrznych narożnikach. System artykulacji wnętrza jest bardzo zbliżony do zastosowanego w nawie kościoła w Uchaniach; pomiędzy pilastrami umieszczono nisze muszlowe o ozdobnych zwieńczeniach z ornamentu okuciowego. Czaszę pokrywa sieć listew tworzących na przemian okrągłe i sześcioboczne pola wypełnione główkami anielskimi oraz kartuszami, a latarnia z dekoracją listwowo-plakietową posiada ozdobne obramienie z ornamentu roślinnego (il. 19). Południową elewację zewnętrzną przepruto wysokim, półkoliście zamkniętym oknem w obramieniu *chien courant*, zwieńczonym plakietowym fryzem i nadokiennikiem o formie znanej z Uchań (il. 20). W obecnym kształcie budowla jest dziełem jednorodnym, o formach bardzo zbliżonych do kaplic w Uchaniach i Turobinie. Pokrewień-

<sup>41</sup> Zob. M. Kurzątkowski, *Nowa praca o lubelskiej architekturze okresu kontrreformacji W. Ziń, Kościół uchański jako ogniwo kształtujące architekturę Lubelszczyzny na przełomie XVI i XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 25, 1963, nr 1, s. 92.

<sup>42</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

<sup>43</sup> Łoziński (przyp. 5), s. 209; Miłobędzki (przyp. 8), s. 305.



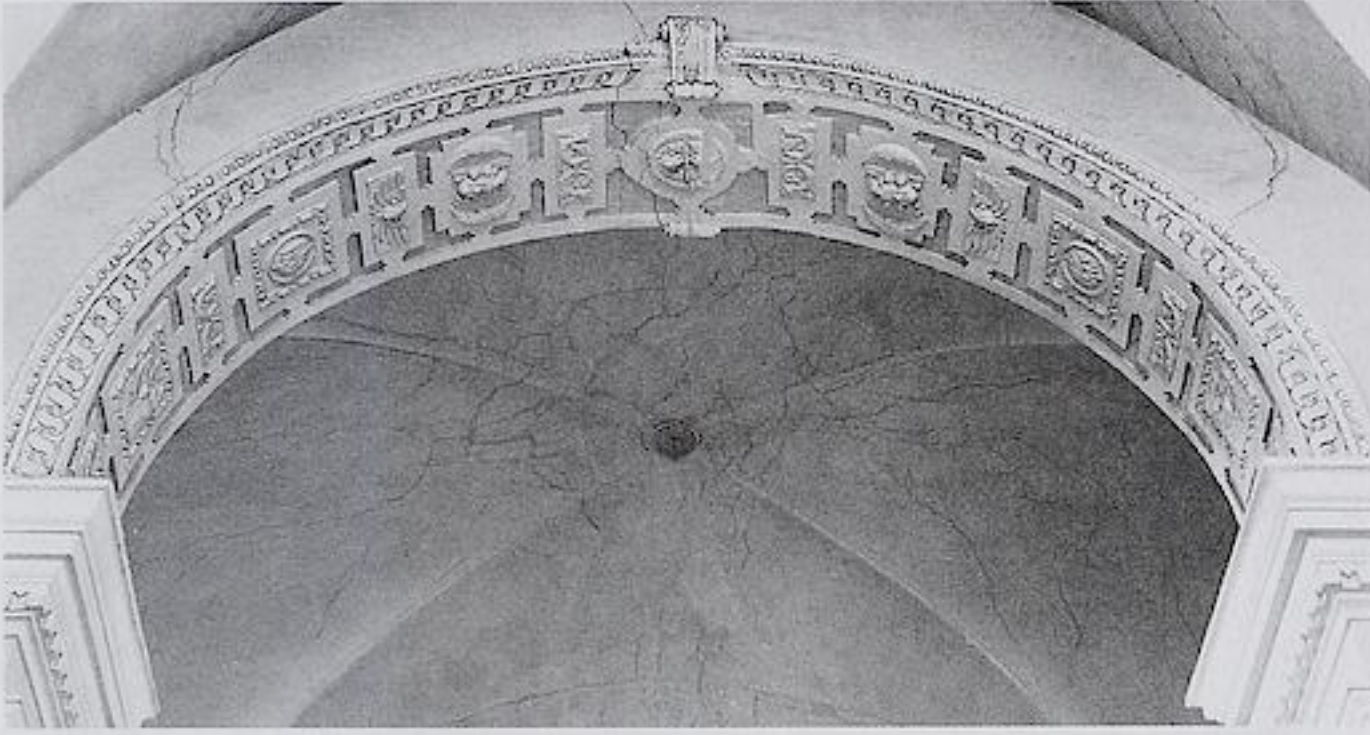
20. Lublin, kaplica Firlejów, elewacja południowa. Fot. autor, 2005

stwo architektury podkreśla użycie w większości tych samych plaket, które zastosowano w Uchaniach. Możliwe jest powstanie budowli w dwóch fazach albo wykorzystanie przy jej wznoszeniu starszych murów, jednak w obecnym kształcie ta konsekwentna i jednolita kompozycja jest bez wątpienia dziełem twórcy kościołów w Turobinie i Uchaniach. Prawdopodobnie równocześnie z kaplicą Wolff dekorował też arkadę łuku tęczowego<sup>44</sup>. Zdobia ją typowe dla niego obramienia *chien courant* z wyróżnionymi kluczami. W podłuczcu zastosowano ornament okuciowy, złożony z połączonych płaskich pól wzbogaconych plaketami, w większości identycznych z zastosowanymi w kaplicy (il. 21). Schemat dekoracji łuku ma najbliższą analogię w arkadach prowadzących do kaplic w Uchaniach.

Budowlą ukształtowaną w sposób zbliżony do kaplic wznoszonych przez Wolffa jest cerkiew św. Mikołaja w Zamościu, zbudowana w latach 1616–1631<sup>45</sup> lub 1618–1631 z fundacji Tomasza Zamoyskiego. Kurzątkowska przy-

<sup>44</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

<sup>45</sup> Kurzątkowska (przyp. 10), s. 128.



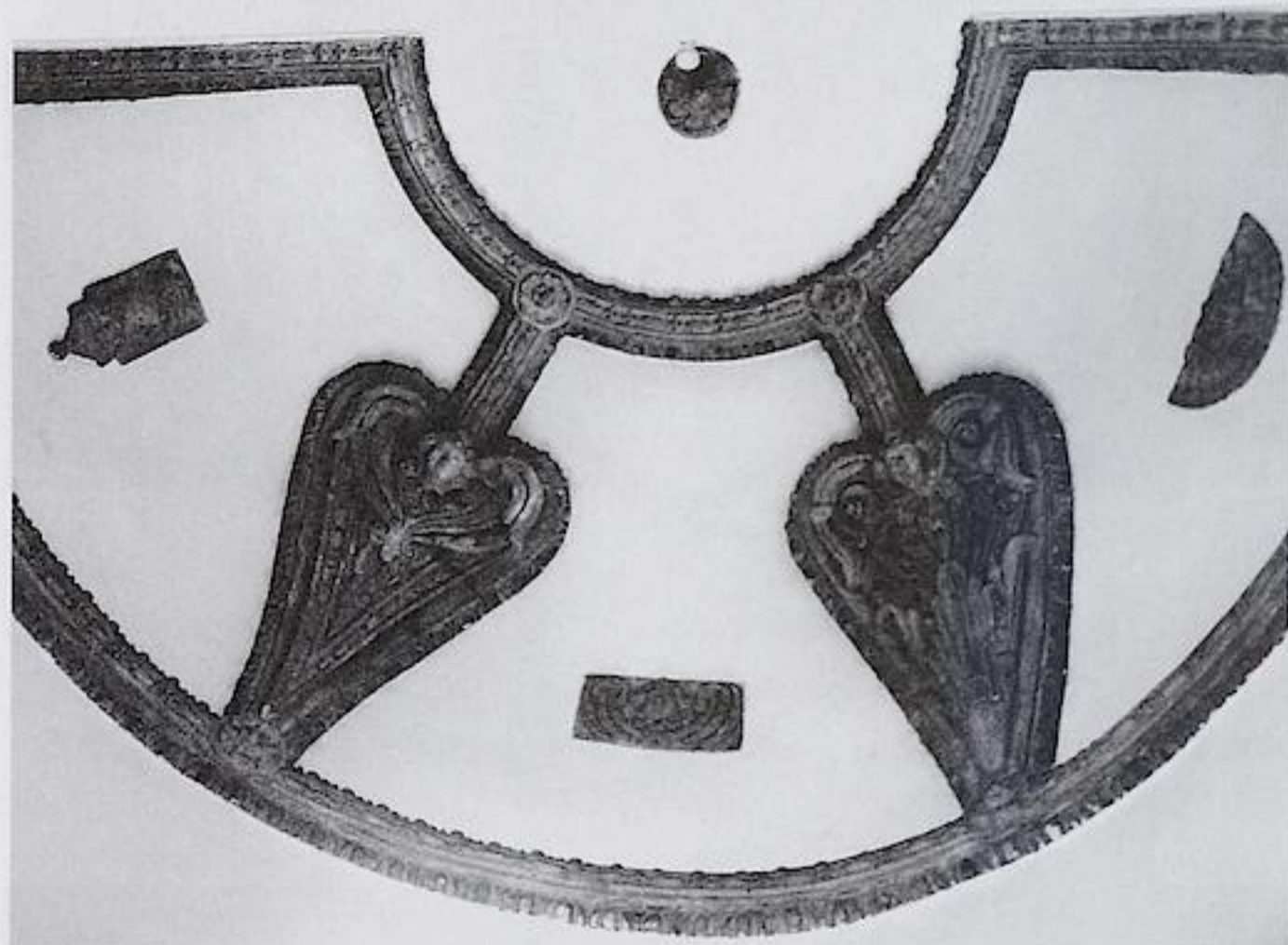
21. Lublin, kościół dominikanów, dekoracja łuku tęczowego. Fot. autor, 2005



22. Zamość, cerkiew św. Mikołaja, sklepienie nawy. Fot. autor, 2006

pisala wzniesienie cerkwi Wolffowi, wskazując na podobieństwo latarni kopuły do kaplic kościoła w Turobinie<sup>46</sup>. Trójdzielna cerkiew składa się z kwa-

<sup>46</sup> Tamże.



23. Zamość, cerkiew św. Mikołaja, koncha apsydy północnej. Fot. autor, 2006

dratowej nawy, powiększonej od północy i południa o niewielkie apsydiolę, trójbocznie zamkniętego sanktuarium ujętego dwoma prostokątnymi aneksami i wieży (nadbudowanej w latach 1690–1699<sup>47</sup>) mieszczącej w przyziemiu babiniec. Nieartykułowaną nawę nakryto sklepieniem klasztornym z latarnią, ozdobionym rzadką siecią listew, łącząc rozmieszczone wokół latarni pola ośmioboczne i owalne (il. 22), pierwotnie może wypełnione malowidłami. Apsydiolę sklepieno konchami z listwową dekoracją wzbogaconą przez uskrzydłone główki wkomponowane w kształt serca (il. 23) – motyw znany z prezbiterium kościoła w Uchaniach. Zewnętrzne elewacje opięto pseudopilastrami, które tylko na ścianach nawy podtrzymują wyłamane nad nimi pełne belkowanie (il. 24). Rzut i rozwiązania architektoniczne budowli kontynuują tradycyjny typ cerkwi trójdzielnej, rozwijający się niezależnie od architektury katolickiej<sup>48</sup>. Oprócz formy latarni na autorstwo Wolffa wskazuje także klasztorne sklepienie nawy oraz jego dekoracja z plakietami, które są identyczne z użytymi w Uchaniach, lubelskich kościołach bygidek i dominikanów oraz kaplicy Firlejów.

<sup>47</sup> J. Kowalczyk, *Zamość. Przewodnik*, Warszawa 1977, s. 118.

<sup>48</sup> P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914* (= *Ars Vetus et Nova*, red. W. Bałus, t. 11), Kraków 2003, s. 83.

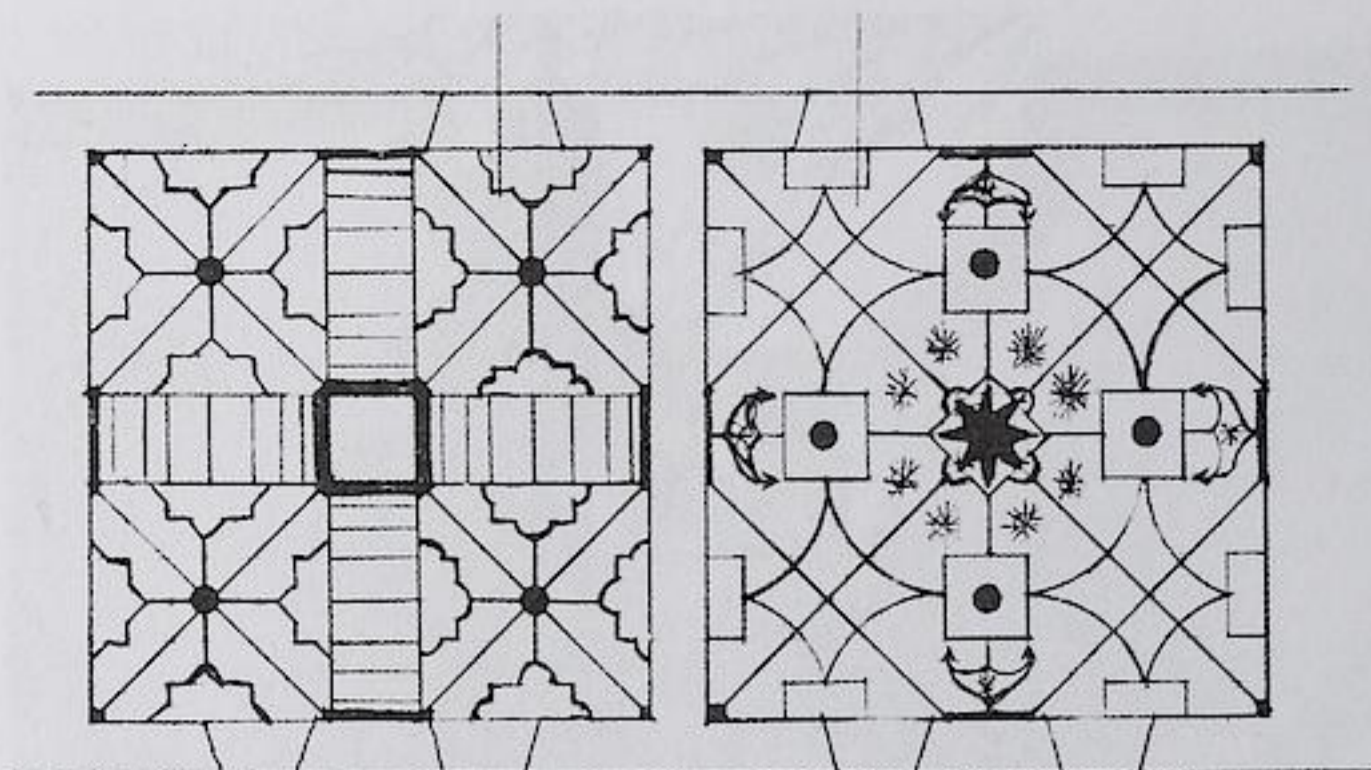




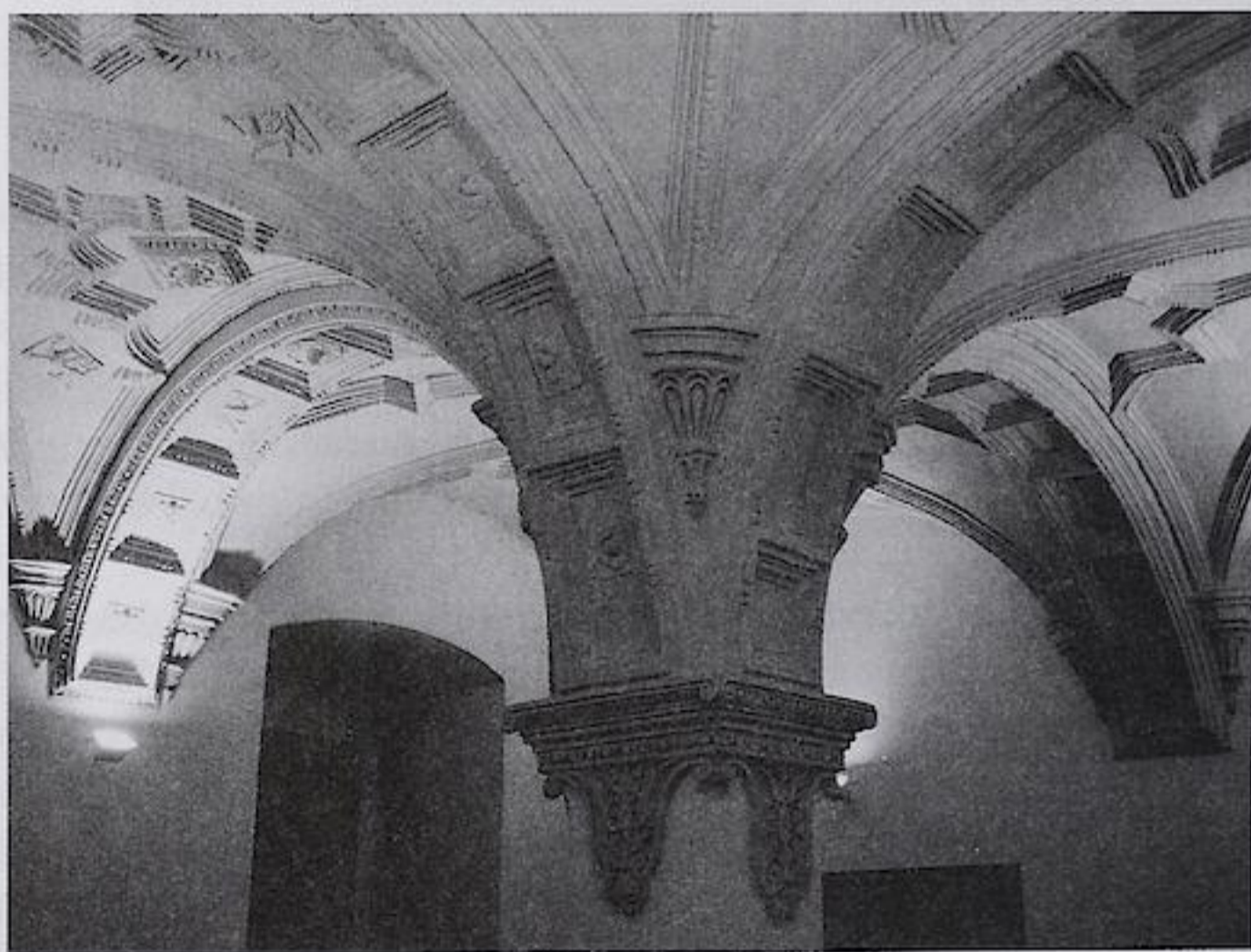
24. Zamość, cerkiew św. Mikołaja, widok od północnego-wschodu. Fot. autor, 2005

Pozostałe dzieła Jana Wolffa to w większości sztukaterie zdobiące wnętrza o mniej charakterystycznych rozwiązaniach przestrzennych. Dlatego też nie zawsze można przypisać Wolffowi autorstwo architektury dekorowanych budynków. Również same dekoracje nie zostały mu dotychczas jednoznacznie atrybuowane albo też wcale nie były łączone z jego nazwiskiem. W przypadku autorstwa sztukaterii o bardzo prostych lub nietypowych schematach przestrzennych porównanie plaket zyskuje kluczową rolę, ponieważ one pozostają jedynym elementem kompozycji, który można poddać analizie. Najwięcej problemów interpretacyjnych wiąże się z grupą sztukaterii wykonanych dla lubelskich brygidek<sup>49</sup>. Związek dekoracji dwóch sal w ich klasztorze ze sztu-

<sup>49</sup> Na temat dekoracji sklepiennych zabudowań pobrygidzkowskich w Lublinie zob. także M. Kurzej, *Archaizacja i modernizacja. Przemiany stylowe dekoracji sklepiennych na przy-*



25. Lublin, klasztor brygidek, rzut sklepień refektarza i kapitułarza. Oprac. autor



26. Lublin, klasztor brygidek, sklepienie kapitułarza. Fot. autor, 2005

kateriami Jana Wolffa został zauważony przez Kowalczyka<sup>50</sup>. Przeciwno atrybuowaniu tych prac Wolffowi opowiedziała się Kurzątkowska, uznając je za dzieło warsztatu zatrudnionego w Wąwolnicy<sup>51</sup>. Takiemu wnioskowi przeczy brak wspólnych w obu dekoracjach motywów dekoracyjnych, inny przekrój i układ listew sklepiennych, a także znacznie niższy poziom wykonania sztukaterii wąwolnickiej. Czas powstania dekoracji sal w klasztorze brygidek nie jest znany. Jej datowanie na czasy ksieni Doroty Firlejówny (1632–1660), powtarzane w starszej literaturze, oparto na wnioskach Ambrożego Wadowskiego, który uznał, że użyte tam plakiety, przedstawiające kotowate, stanowiły aluzję do firlejowskiego herbu Lewart<sup>52</sup>. Zapewne jednak był to motyw zdobniczy pozbawiony wymowy ideowej<sup>53</sup>. Miłobędzki datował dekorację na ok. 1612<sup>54</sup>. Dwie kwadratowe sale zdobione sztukateriami znajdują się przy wschodniej części południowego skrzydła klasztornych krużganków. Pomieszczenie zachodnie pełniło prawdopodobnie funkcję kapitularza, a sala przylegająca do niego od wschodu – refektarza (il. 25). Kapitularz, za pomocą filara o sfazowanych narożnikach i rozciągniętym jońskim kapitelu, podzielono na cztery przeszła sklepienie krzyżowo i rozdzielone szerokimi gurtami o kasetonowych podłuczach. Listwy imitują sklepienne żebra, dzieląc wysklepki po przekątnej oraz łączą umieszczone na ich krawędziach pola o wykroju połowy kwadratu o wybrzuszonych bokach (il. 26). Sklepienie zdobią plakiety przedstawiające główki aniołków, gryfy oraz lwy lub lamparty. W refektarzu zastosowano sklepienie żaglaste z umieszczonymi w narożach parami lunet. Jego dekoracja rozwija się wokół centralnie umieszczonego pola wypełnionego gwiazdą, od którego listwy rozchodzą się na osiach boków i po przekątnych. Wokół rozmieszczono cztery pola kwadratowe, które połączono krzywoliniową listwą ze sobą i z prostokątnymi polami w lunetach, a poniżej pola w kształcie tarczy (il. 27). Zastosowane tu plakiety przedstawiają oprócz główek orły, gryfy i chrystogramy w glorii. Na autorstwo Wolffa wskazuje stylowe pokrewieństwo sztukaterii brygidzkowskich z jego innymi dziełami. Umieszczona w refektarzu gwiazda jest zbliżona do tej na sklepieniu kościoła w Czemiernikach, orzeł jest podobnie stylizowany jak w Czemiernikach i Turobinie, gryf – jak

---

*kładzie kościoła i klasztoru ss. brygidek w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne” 44, 2006, z. 4, s. 147–187.

<sup>50</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

<sup>51</sup> Kurzątkowska (przyp. 10), s. 129.

<sup>52</sup> A. Wadowski, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 434, przyp. 2.

<sup>53</sup> Wizerunek na plakiecie różni się od przedstawień herbu Lewart i występuje też w innych dziełach nie związanych z mecenatem Firlejów (zob. niżej).

<sup>54</sup> Miłobędzki (przyp. 8), t. 2, podpis pod il. 500, 501, 515.



27. Lublin, klasztor brygidek, sklepienie refektarza. Fot. autor, 2005

w szczepczeskim kościele św. Katarzyny. Także forma filara w kapitularku jest typowa dla podpór wolffowskich chórów muzycznych.

Najbardziej zbliżona do dekoracji w klasztorze jest sztukateria w prezbiterium kościółka w podlubelskim Czerniejowie. Zastosowano w niej podobny schemat oraz listwę o identycznym przekroju. Świątynię w dobrach lubelskich brygidek wzniesiono staraniem ksieni Agnieszki Jastkowskiej, przy pomocy seniora kapelanów klasztornych, ks. Andrzeja Bietkowicza, w latach 1608–1611, dla parafii erygowanej w następnym roku<sup>55</sup>. Źródła nie podają daty wykonania sztukaterii. Przeciwno łączeniu tego dzieła z twórczością Wolffa opowiedziała się Kurzątkowska<sup>56</sup>. Dekoracja sklepienia składa się z eliptycznych pól na osi, które połączono ze wspornikami, oraz listew wyróżniających szwy. Ponadto w lunetach umieszczono pola, które – podobnie jak w klasztorze – połączono ze sobą krzywoliniowymi listwami, przecinającymi pozostałe (il. 28). Pola owalne wypełnia hierogram IHS w glorii i słońce otoczone przez dwa księżyce; w lunetach znajdują się plakiety z motywem przypominającym koło sterowe, a w miejscach przecięcia listew – przedstawiające orły, iden-

<sup>55</sup> M. Kurzątkowski, *Renesansowy kościół p.w. św. Wawrzyńca w Czerniejowie*, „Roczniki Humanistyczne” 6, 1957, z. 4, s. 297.

<sup>56</sup> Kurzątkowska (przyp. 10), s. 129.



28. Czerniejów, sklepienie prezbiterium. Fot. autor, 2005

tyczne z zastosowanymi w klasztorze. Takimi samymi plakietami wypełniono kasetony w podniebiu tęczy. Sztukaterię w Czerniejowie wykonano najprawdopodobniej bezpośrednio po ukończeniu budowy<sup>57</sup>, jest więc bardzo prawdopodobne, że obie prace dla lubelskich brygidek są pierwszymi dziełami Wolffa, powstałymi jeszcze przed udokumentowanym okresem jego działalności. Możliwe, że Wolff wznosił czerniejowski kościół od fundamentów, jednakże skromne formy tej budowli nie pozwalają na jednoznaczną atrybucję.

Dowodem na zatrudnienie Wolffa przez brygidki jeszcze przed objęciem rządów przez ksienię Firlejównę jest dekoracja sklepienia wschodniego aneksu przy południowej nawie kościoła lubelskiego. Pomieszczenie o trudnej do ustalenia funkcji zostało bowiem obcięte przez ścianę umieszczonego wyżej korytarza wzniesionego za jej rządów<sup>58</sup> dla połączenia klasztoru z chórem zachodnim. Zachowały się tu płaskie listwy dekorowane motywami kwiatowymi oraz plakiety przedstawiające kompozycje z owoców i warzyw. Zasto-

<sup>57</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 157.

<sup>58</sup> Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, rkps 2335 (mf 575), Kronika klasztoru św. Brygidy przy kościele Panny Marii w Lublinie, 1596–1870, *Pamiętnik, albo spisanie panien sióstr (...) z tego świata zesłych*, s. 93.



29. Lublin, kościół brygidek, sklepienie prezbiterium. Fot. autor, 2005

sowany tu typ listwy był często używany przez Wolffa w dekoracji sklepień chórów muzycznych, a identyczna plakieta występuje m.in. w Uchaniach.

Sztukaterie Jana Wolffa zdobią też prezbiterium kościoła. Jest to jednak dzieło stylistycznie odmienne i prawdopodobnie powstało później niż dekoracje w klasztorze. Karol Majewski i Józef Wzorek datowali dekorację prezbiterium na lata ok. 1635–1642, powołując się na wzmiankę o zatrudnieniu w tym czasie *statuariusa* Wawrzyńca Korsza, *sculptora* i snycerza Konrada Majera oraz *sculptora* Jana. Nie wiadomo jednak, co właściwie wykonali wspomniani artyści<sup>59</sup>. Badacze uznali sztukaterie w prezbiterium i w klasztorze za powstałe w jednym czasie dzieła tego samego warsztatu, jednocześnie zauważając podobieństwo figur w prezbiterium do dzieł warsztatu Falconiego w lubelskiej kaplicy Tyszkiewiczów<sup>60</sup>. Następnie Zbigniew Wojtasik uznał, że autorzy stiuków w prezbiterium kościoła brygidek byli współpracownikami

<sup>59</sup> K. Majewski, J. Wzorek, *Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań*, „Biuletyn Historii Sztuki” 31, 1969, s. 130. Wspomniany przekaz jest trudny do zweryfikowania, gdyż autorzy nie podali jego źródła.

<sup>60</sup> Tamże.

Falconiego, którego warsztatowi przypisał też dekorację kaplicy Olelkowiczów-Słuckich. Tym samym figuralne partie wszystkich trzech dzieł zostały atrybuowane Korszowi, którego uznano za głównego statuariusa w warsztacie Falconiego<sup>61</sup>. Hipoteza o autorstwie Korsza nie została poparta dowodami, a skojarzenie z prezentującą znacznie wyższy poziom kaplicą Olelkowiczów nie wydaje się trafne. Dekoracja brygidkowskiego prezbiterium jest dziełem nietypowym i pozbawionym wyraźnych analogii. Składa się z szeregu umieszczonych w środku przęseł pól o wykroju krzyża greckiego, połączonych z listwami na szwach lunet. Pomiedzy nimi, na granicach przęseł, umieszczono pola w kształcie kwadratu o półkuliście wybrzuszonych bokach, flankowane przez pola owalne. Dekorację uzupełniają pola w lunetach i wypełnione hierogramem pole w apsydzie (il. 29). Wypełnienie owali stanowią formowane w narzucie figury ewangelistów i aniołów trzymających palmy. Postaci ukazano w podobnych pozach, lecz anatomię i szaty przedstawiono dość realistycznie. Połówki pól w lunetach ozdobiono główkami aniołów, ornamentem liściastym i kompozycjami z owoców zawieszonymi na wstęgach. Listwy spływają na gzymsy podtrzymywane przez rzeźbione w narzucie głowy aniołów, za pośrednictwem odcinka fryzu, który ozdobiono plakietami, przedstawiającymi uskrzydłone główki i syreny połączone ogonami. Identyczne motywy zastosowano w lubelskim kościele dominikanów oraz w Uchaniach. Typowy dla Wolffa jest też ogólny schemat dekoracji i profil listwy. Jednak rzeźba statuaryczna prawie nie występuje w dziełach mistrza z Turobina, co pozwala przypuszczać, że jego dekoracja została uzupełniona przez innego artystę. Nie da się jednak rozstrzygnąć, czy sztukateria w kościele brygidek jest wynikiem współpracy Wolffa z innym sztukatorem czy też dość płaska, manierystyczna jeszcze dekoracja została później zmodernizowana w duchu wczesnobarokowym przez dodanie figur i plastycznych ornamentów w narzucie. Użycie tych samych plakiet jest argumentem za zbliżonym czasem powstania tej dekoracji i prac Wolffa w kościele dominikanów. Datowanie części prac wykonanych dla lubelskich brygidek przed okresem rządów ksieni Firlejówny nie wyklucza, że to właśnie jej rodzina zdecydowała o zatrudnieniu Wolffa w klasztorze, który cieszył się szczególną opieką jej rodziny. W drugiej dekadzie XVII wieku mieszkająca przy klasztorze matka późniejszej ksieni, Gertruda z Opałińskich Firlejowa finansowała pewne prace budowlane<sup>62</sup>.

Plakiety znane z innych dzieł Wolffa znajdują się również w lubelskim kościele karmelitanek bosych p.w. św. Józefa. Kontrakt na jego wzniesienie

<sup>61</sup> Z. Wojtasik, *Sztukaterie w kaplicy Olelkowiczów-Słuckich w katedrze lubelskiej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 1, red. A. Maśliński, Lublin 1989, s. 213, 214.

<sup>62</sup> Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, rkps 2335 (przyp. 58), s. 146.



30. Lublin, kościół karmelitanek bosych, sklepienia. Fot. autor, 2005

zawarto w sierpniu 1635, a poświęcono go w roku 1644<sup>63</sup>. Miłobędzki uznał budowlę za przykład sztuki cechowych muratorów lubelskich, realizujących schemat przestrzenny popularny w budowlach tego zakonu, zastosowany m.in. w krakowskim kościele św. Marcina<sup>64</sup>. Salowe wnętrze jest artykułowane korynckimi pilastrami podtrzymującymi pełne belkowanie z arabeskowym fryzem, zwielokrotnionymi w narożach ściany ołtarzowej. Listwowa dekoracja sklepień składa się z umieszczonych na osi pól o wykroju wklęsłowypukłym, wypełnionych rozetami, oraz pól w kształcie prostokąta z uszakami. Na osiach poprzecznych znajdują się pola w formie serca i kwadratu o wybrzuszonych bokach (il. 30). Plakiety umieszczono jedynie w kasetonach zdobiących podłucza tęczy oraz łuku wspierającego chór muzyczny (il. 31). Przedstawiają one kompozycje z owoców oraz uskrzydłone główki z dekoracyjnie rozłożonymi piórami, znane z Uchań. Warsztat wznoszący kościół prawdopodobnie nie miał decydującego wpływu na jego formę, która była narzucona przez zakon. Stwierdzenie udziału Wolffa w wykonaniu dekoracji kościoła sugeruje, że ten murator był realizatorem jego budowy.

<sup>63</sup> Z.W. Tomaszewski, *Klasztor OO. Karmelitów Bosych w Lublinie – dawny zbór warowny*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 10, 1948, nr 1, s. 320, przyp. 22.

<sup>64</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 178, 294.





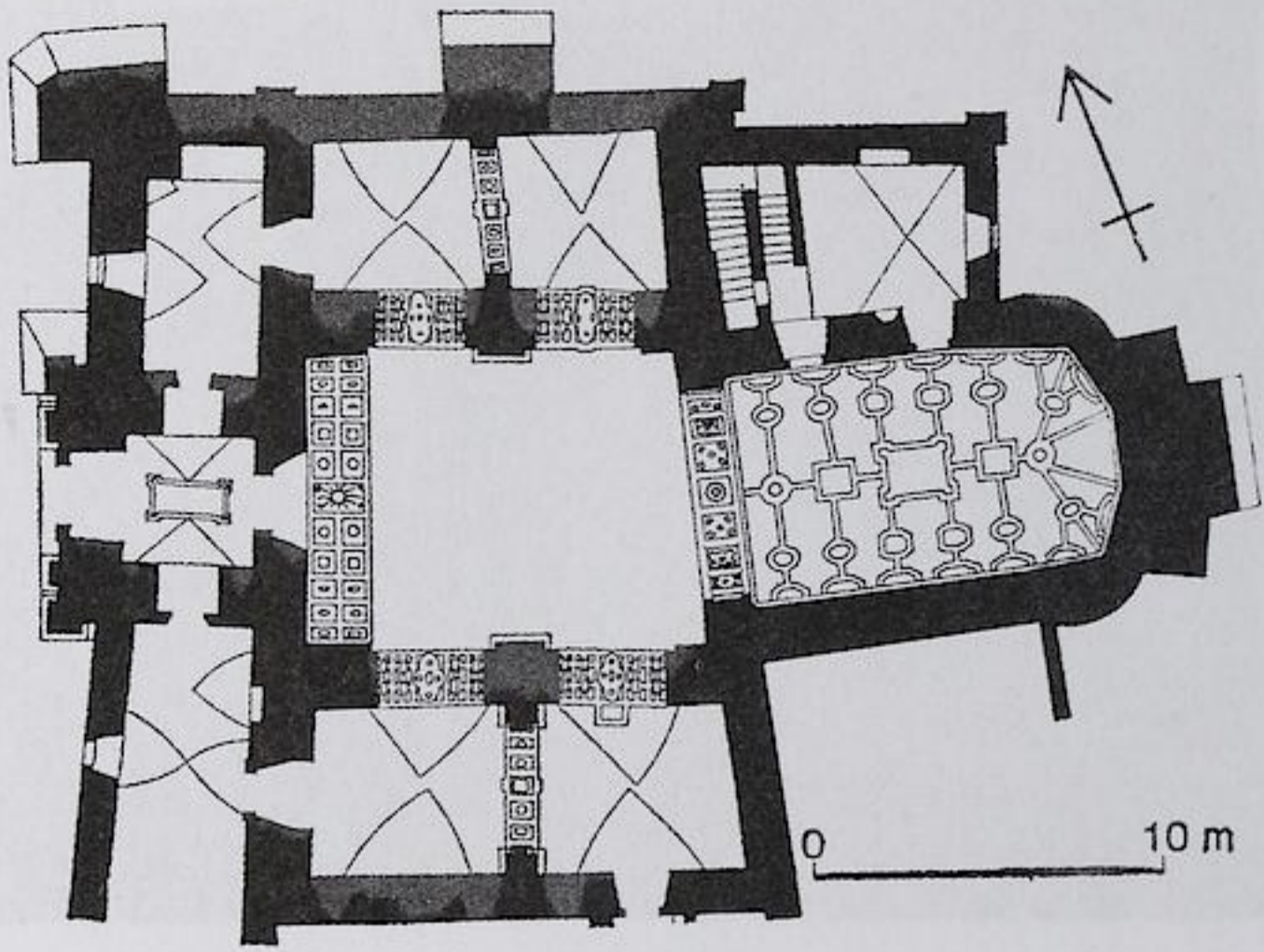
31. Lublin, kościół karmelitanek bosych, chór muzyczny. Fot. autor, 2005

Kolejnym dziełem, które z lubelskim klaszturem brygidek łączy użycie tych samych plakiet, jest franciszkański kościół św. Katarzyny w Szczebrzeszynie. Budowę nowej świątyni zaczęto z powodu złego stanu wcześniejszej w roku 1610, z fundacji Tomasza Zamoyskiego i jego żony – Katarzyny z Ostrojskich. Wkrótce potem rozpoczęto wznoszenie zabudowań klasztornych i położono fundamenty pod nawę. Wobec konieczności rozbiórki starego kościoła, nowy przystosowano prowizorycznie do użytku w roku 1628, po czym nastąpiła przerwa w budowie. Konsekracja miała miejsce dopiero w roku 1638<sup>65</sup>. Kowalczyk uznał plan kościoła za redukcję schematu przestrzennego kolegiaty zamojskiej<sup>66</sup>, bliższym wzorem był tu jednak lubelski kościół bernardynów, gdzie osobno sklepione przęsła naw bocznych rozdzielono arkadami o kasetonowych podłuczach. Na możliwość wykonania sztukaerii przez Wolffa zwrócił uwagę Wojciech Giebuta, nie przypisując mu jednak udziału w pracach budowlanych<sup>67</sup>. Budowla, charakterystyczna z powodu nieregularności planu, składa się z wydłużonego prezbiterium i dwuprzęsłowego trójnawowego korpusu, którego szerokość jest większa od długości. Przęsła

<sup>65</sup> Giebuta (przyp. 13), s. 72.

<sup>66</sup> Kowalczyk (przyp. 11), s. 188.

<sup>67</sup> Giebuta (przyp. 13), s. 72–73.



32. Szczepieszyn, kościół franciszkanów, rzut wg Miłobędzki, *Architektura...*



33. Szczepieszyn, kościół franciszkanów, podhucze arkady. Fot. autor, 2005



34. Szczepleszyn, kościół franciszkanów, chór muzyczny. Fot. autor, 2005

naw bocznych wydzielono wydatnymi łukami, co nadaje im charakter kaplic (il. 32). Od zachodu do nawy głównej przylega wieża mieszcząca w przyziemiu kruchtę. Ściany prezbiterium zwieńczono gzymsem, ponad którym wznosi się kolebkowe sklepienie z listwową dekoracją stanowiącą obramienia dla malowideł. Nawę artykułują monumentalne kompozytowe pilastry, podtrzymujące niewielkie odcinki belkowania. Pomiedzy kapitelami znajdują się malowidła w listwowych obramieniach. Sklepienia korpusu są gładkie, a dekoracja koncentruje się w arkadach. Tęcza i przejścia między kaplicami posiadają listwowe obramienia z kluczami i kasetonowe podłucza. Szersze od nich podniebia arkad prowadzących do kaplic w centrum zdobią plakiety zestawione na kształt krzyża, a po bokach połączone listwą pary plakiet (il. 33). Przedstawiają one główki, orły, gryfy i chrystogramy, znane z Czemiernik, Turobina i klasztoru brygidek w Lublinie. Analogiczną dekorację ma arkada, wspierająca chór muzyczny (il. 34), skomponowany podobnie jak w kościele karmelitanek w Lublinie. W jej nadłuczach umieszczono owalne plakiety z kartuszami, pierwotnie może mieszczącymi herby fundatorów. Korpus opinają pseudopilastry, na ścianie nawy głównej podtrzymujące pełne belkowanie. Narożniki wieży wydzielono parami pilastrów. Na belkowaniu, we fryzjach nadokiennych i w przyczółkach wkomponowano plakiety przedstawiające anielskie główki w trzech odmianach, znanych z Czemiernik, Turobina i Leszniowa

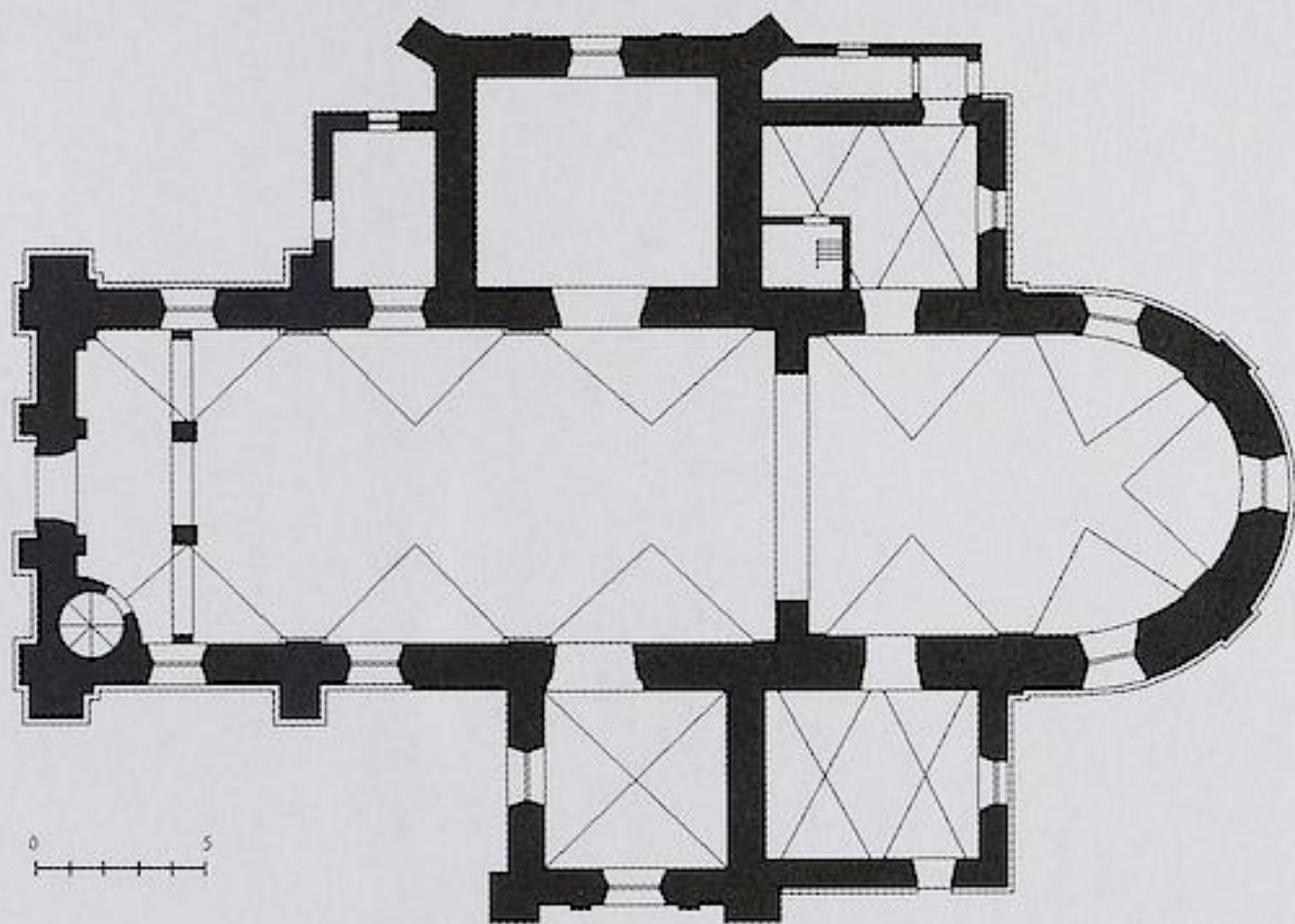


35. Szczepieszyn, kościół franciszkanów, widok od północnego-wschodu

(il. 35). Związek z Leszniowem wykazują też elewacje wieży z górną kondygnacją wzbogaconą o nadokienną płycinę. W dziełach Wolffa można wskazać analogie dla rozwiązań dekoracyjnych, natomiast nietypowy jest schemat przestrzenny budowli. Dlatego można przypuszczać, że turobiński murator kontynuował budowę po przerwie, wznosząc na wcześniejszych fundamentach nawę i wieżę. Akcja ta mogła przypaść na 2. poł. lat 30. XVII wieku.

Budowlą o jeszcze bardziej skomplikowanych dziejach, której jedną z faz również należy przypisać Wolffowi, jest kościół św. Trójcy w Radzynie Podlaskim. Pierwsza świątynia pod tym wezwaniem była drewniana i znajdowała się w innym miejscu niż obecna, a ok. poł. wieku XVI została przejęta na zbór kalwiński. Wtedy też, z fundacji Mniszchów, wzniesiono nowy kościół katolicki p.w. Zwiastowania NMP. Był on drewniany, z murowaną kaplicą Bractwa Różańcowego. Pod koniec stulecia Mikołaj Mniszech i jego żona – Zofia z Działyńskich zwrócili katolikom także kościół św. Trójcy. Budowę nowego kościoła z fundacji kuchmistrza koronnego Andrzeja Mniszcha ukończono prawdopodobnie w roku 1641, a konsekracja odbyła się trzy lata później. Wtedy wyburzono stary kościół św. Trójcy, z którego przeniesiono do nowej świątyni część wyposażenia<sup>68</sup>. Na podobieństwo radzyńskiego kościoła

<sup>68</sup> A. Lutostańska, *Pałac w Radzynie Podlaskim*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 22, 1977, z. 3, s. 213–214.



36. Radzyń Podlaski, kościół par., rzut. Rys. T. Pasteczka

do Uchań i Turobina pierwszy zwrócił uwagę Tatarkiewicz, uznając wszystkie trzy budowle za prawie identyczne, tak w ogólnej koncepcji, jak i w szczegółach<sup>69</sup>. Ziń stwierdził, że badania źródłowe na temat kościoła w Radzynie nie pozwoliły na wysunięcie atrybucji oraz zauważył, że kaplica północna jest wcześniejsza od korpusu kościoła, do którego przylega<sup>70</sup>. Kowalczyk, który początkowo tylko wskazał na związek kościoła ze sztuką Wolffa<sup>71</sup>, następnie wyraźniej opowiedział się za jego autorstwem, podkreślając zwłaszcza podobieństwo artykulacji elewacji kościoła i formy obramień okiennych do innych dzieł tego muratora<sup>72</sup>. Następnie Alicja Lutostańska w oparciu o pierwszy artykuł Kowalczyka stwierdziła, że projektantem świątyni był zapewne Wolff<sup>73</sup>. Miłobędzki, uznając kościół radzyński za najwybitniejszy na Lubelszczyźnie zachowany przykład architektury sakralnej z 2. ćw. XVII wieku, zwrócił uwagę na podobieństwo jego fasady do świątyni Matki Boskiej Szkaplerznej

<sup>69</sup> W. Tatarkiewicz, *O sztuce polskiej XVII i XVIII w. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 118.

<sup>70</sup> Ziń (przyp. 5), s. 120 powołuje się na pracę magisterską M. Janiewicz, *Kościół parafialny w Radzynie Podlaskim pod wezwaniem św. Trójcy*, napisaną pod kierunkiem prof. P. Bohdziejewicza, stwierdzając, że nie wnosi ona nic nowego.

<sup>71</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

<sup>72</sup> Kowalczyk (przyp. 11), s. 191.

<sup>73</sup> Lutostańska (przyp. 68), s. 214.



37. Radzyń Podlaski, kościół par., wnętrze od zachodu. Fot. autor, 2005

w Lublinie autorstwa Balina i Tremanzela<sup>74</sup>. Obecna, na pierwszy rzut oka regularna, forma kościoła w Radzynie jest jednak wynikiem kilku przebudów, na co wskazują znaczne nieregularności rzutu. Budowla składa się z zamkniętego półkolistego prezbiterium ujętego przez dwie prostokątne zakrystie i trzyprzęsłowej nawy, do której przylegają dwie kaplice na rzucie prostokąta (il. 36). Artykulacja wnętrza składa się z kompozytowych pilastrów, które podtrzymują odcinki belkowania (il. 37). Wnętrza kaplic nie mają artykulacji. Prowadzą do nich niewielkie wejścia w portalach zwieńczonych herbami: Mniszech – po północnej i Ogończyk po południowej stronie. Schemat dekoracji w nawie i prezbiterium jest analogiczny: na osi umieszczono ciąg pól wypełnionych hierogramami, a w nawie herbami Ślepowron, Jastrzębiec, Nałęcz i Prus I. Na osiach wszystkie pola łączy gęsta sieć listew, której oka wypełniają plakiety przedstawiające główki aniołków, jednakże w nawie zastosowano inne wzory niż w prezbiterium. Na sklepieniu kaplicy północnej wokół okrągłego pola w centrum rozmieszczono na przemian sześcioboczne pola z rozetami i czworolistne – z herbami: Pilawa, Ogończyk, Dąbrowa i Nałęcz. Tutaj, a także na balustradzie chóru, umieszczono plakiety identyczne z użytymi w nawie. Zewnętrzne elewacje opinają pilastry podtrzymujące bel-

<sup>74</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 293–294.



38. Radzyń Podlaski, kościół par., widok od północnego-zachodu. Fot. autor, 2005



39. Radzyń Podlaski, kościół par., widok od wschodu. Fot. autor, 2005

kowanie z fryzem, którego metopy wypełniają obramione okuciem okulusy (il. 38). Okna mają obramienia *chien courant* ujęte w uszakowe ramy oraz nadokienniki utworzone z płaskiego okucia bez motywów towarzyszących. Zakrystie zwieńczono attykami, których narożne osie są wyznaczone przez nisze muszlowe ujęte hermami (il. 39). Elewacje kaplic zostały prawdopodobnie przekształcone w XVIII wieku, na co wskazują ich płaskie podziały i szczyty z wybrzuszonym gzymsem. Fasadę kościoła opięto przyporami, które przez dodanie kapiteli upodobniono do pilastrów. Kształt budowli jest wynikiem przekształceń zachodzących na przestrzeni ponad stu lat. Obecną wzniesiono zapewne nie na miejscu wcześniejszego kościoła św. Trójcy, ale świątyni Zwiastowania. Takie przypuszczenie potwierdza kaplica północna, której wezwanie – Matki Boskiej Różańcowej oraz ukośnie dostawione przypory wskazują, że kryje w sobie mury XVI-wiecznej kaplicy przy kościele Zwiastowania. Jej wcześniejszą metrykę potwierdza również umieszczenie w niej nagrobka rodziców fundatora kościoła – Mikołaja Mniszcha (1550–1597)<sup>75</sup> i jego żony Zofii. Później do kaplicy dostawiono nawę oraz wykonano jej dekorację. Do tej fazy należą prawdopodobnie także sztukaterie w samej kaplicy Różańcowej oraz dobudowa drugiej – od południa, którą planowano jako większą, na co wskazuje urwanie cokołu w sąsiedniej elewacji nawy. Elewacje kościoła w Radzynie różni od dzieł Wolffa oszczędność, a nawet pewna surowość wyrażająca się m.in. zastosowaniem doryckiego belkowania. Obramienia okienne są również dużo skromniejsze i nie mają bezpośrednich analogii w jego dziełach. Prezbiterium kościoła należy prawdopodobnie do innej fazy budowy. Wskazują na to widoczne pęknięcia biegnące przez całą wysokość ścian kościoła, równo z linią łuku tęczowego, co sugeruje, że mury nie są tu ze sobą przewiązane, a także pewne subtelne różnice w wewnętrznej dekoracji obu członów budowli. Kapitele w nawie są bardziej płaskie, a żyłkowania ich liści pokrywają niewielkie kuleczki. Inne są również proporcje abakusa i echinusa. Dekoracje sklepienne mimo identycznego układu listew ozdobiono z użyciem innych plaket, a te znane z Czerniejowa, Czernier-nik, Uchań, Turobina, Leszniowa i Szczebrzeszyna znajdują się wyłącznie w prezbiterium. Wolffowi można zatem przypisać jedynie ukończenie budowy kościoła przez wzniesienie prezbiterium i dostawienie do fasady przypór o analogicznych jak w prezbiterium kapitelach. Podobieństwo rysunku sklepień oraz dekoracji zewnętrznych obu faz może wynikać z chęci powtórzenia wcześniejszej dekoracji nawy. Formy attyk wieńczących zakrystie nie są znane z dzieł turobińskiego architekta, a szczegóły ich dekoracji, zwłaszcza

<sup>75</sup> H. Kowalska, *Mniszech (Mniszek) Mikołaj*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 486.





40. Rohatyn, kościół par., fasada. Fot. J.K. Ostrowski, 2001

klasyczne rysy główek putt i herm przemawiają za autorstwem innego artysty. Do kolejnej fazy, wiążącej się najpewniej z remontem po pożarze, który zniszczył kościół przed rokiem 1683<sup>76</sup>, należy odbudowa kaplicy południowej.

Na marginesie niniejszych rozważań należy wspomnieć o dziele przypisanym Wolffowi nie na podstawie użycia plakiet, ale podobieństwa dekoracji wykonanych w narzucie, czyli o przebudowie kościoła parafialnego w Rohatynie. Nieudokumentowane źródłowo prace objęły wykonanie dekoracyjnych szczytów nad korpusem nawowym oraz obramień okiennych w jego elewacji

<sup>76</sup> Datę tę podaje S. Jarmuł, *Kościół św. Trójcy w Radzynie Podlaskim*, Radzyń Podlaski [b.d.], s. 2.

zachodniej. Przybliżony czas ich powstania to lata dwudzieste lub trzydzieste XVII wieku. Na wyraźne związki tych prac ze sztuką Wolffa wskazał Ostrowski<sup>77</sup>. Dekoracje okien fasady skomponowano jak w Turobinie i Uchaniach, łącząc obramienie *chien courant* ze zwieńczeniem, w którym na stelażu z okucia przeplecionego z rollwerkiem umieszczono hierogramy i groteskowe maski. Szczyt zachodni, ujęty obeliskami na zakończeniach spływów, zredukowano do pól po bokach masywnej wieży, które ponad zwielokrotnionym belkowaniem wieńczą fragmenty przyczółka (il. 40). Szczyt wschodni, w dolnych, zewnętrznych partiach skomponowany analogicznie jest zwieńczony sześcioboczną sygnaturką. Motyw ślepej wieżyczki przerywającej przyczółek jest znany ze szczytu kościoła w Turobinie.

Osobny rozdział w twórczości Jana Wolffa stanowią budowle świeckie. Warto podkreślić, że właśnie jego zatrudniano przy najbardziej prestiżowych budowach ordynacji. W latach 1641–1642 pracował on przy pałacu w Zamościu<sup>78</sup>. Nie udało się jednak ustalić zakresu tych prac, ani wskazać ich materialnych pozostałości. Najważniejszym jego dziełem pozostaje więc zamojski ratusz. Prace przy nim prowadzono w latach 1639/1640–1651. Polegały one na jego generalnej przebudowie, podczas której wieża, pierwotnie dostawiona do fasady, została włączona w obręb budynku i nadbudowana, a całość gmachu zwieńczono attyką. Wolff trudnił się jego fabryką „aż do zupełnego wykończenia”<sup>79</sup>. Wielokrotnie podkreślano wysoką klasę tego dzieła. Po przebudowie ratusz zamojski stał się jedną z pierwszych w Polsce budowli, gdzie w sieć podziałów elewacji włączono attykę. Budynek uzyskał formę dwupiętrowego gmachu o siedmioosiowej fasadzie, której centrum stanowi wyrzalizowana wieża, dołem prostokątna, a powyżej attyki przechodząca w ośmioboczną (il. 41). Podcieniowe przyziemie zajęły kramy i waga miejska, piętra przeznaczono na pomieszczenie władz ordynacji<sup>80</sup>. Józef Dutkiewicz przypisał autorstwo koncepcji architektonicznej budynku Janowi Jaroszewiczowi<sup>81</sup>, co zostało przyjęte przez późniejszych badaczy<sup>82</sup>. Mimo że również w tym przypadku nie ma dowodów na udział burgrabiego w budowie ratusza, jest on trudniejszy do wykluczenia niż w przypadku budowli sakralnych z powodu braku analogii z innych terenów. Nie da się również dokładnie ustalić, w jakim stopniu koncepcja przebudowy kontynuuje zamysł twórców

<sup>77</sup> Ostrowski (przyp. 14), s. 297.

<sup>78</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 124.

<sup>79</sup> Miłobędzki (przyp. 6), s. 72.

<sup>80</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 84, 308.

<sup>81</sup> J. Dutkiewicz, *Miasto arkad odrodzenia*, „Arkady” 4, 1938, s. 469.

<sup>82</sup> Kowalczyk, (przyp. 7), s. 126; Miłobędzki (przyp. 8), s. 308.



41. Zamość, ratusz. Fot. autor, 2005

wcześniejszej budowli. Analizę form detalu utrudniają natomiast późniejsze przekształcenia i renowacje.

Zamojskie kamienice, których autorstwo zostało potwierdzone przez badania źródłowe Zofii Baranowskiej i Hanny Sygietyńskiej, w większości nie zachowały charakterystycznych dla Wolffa motywów dekoracyjnych. Ponieważ domy te powstawały już w okresie, kiedy ukształtowany przez Moranda typ budynku mieszkalnego stał się w Zamościu obiegowy, samo ich rozplanowanie nie mogło odzwierciedlać inwencji muratora.

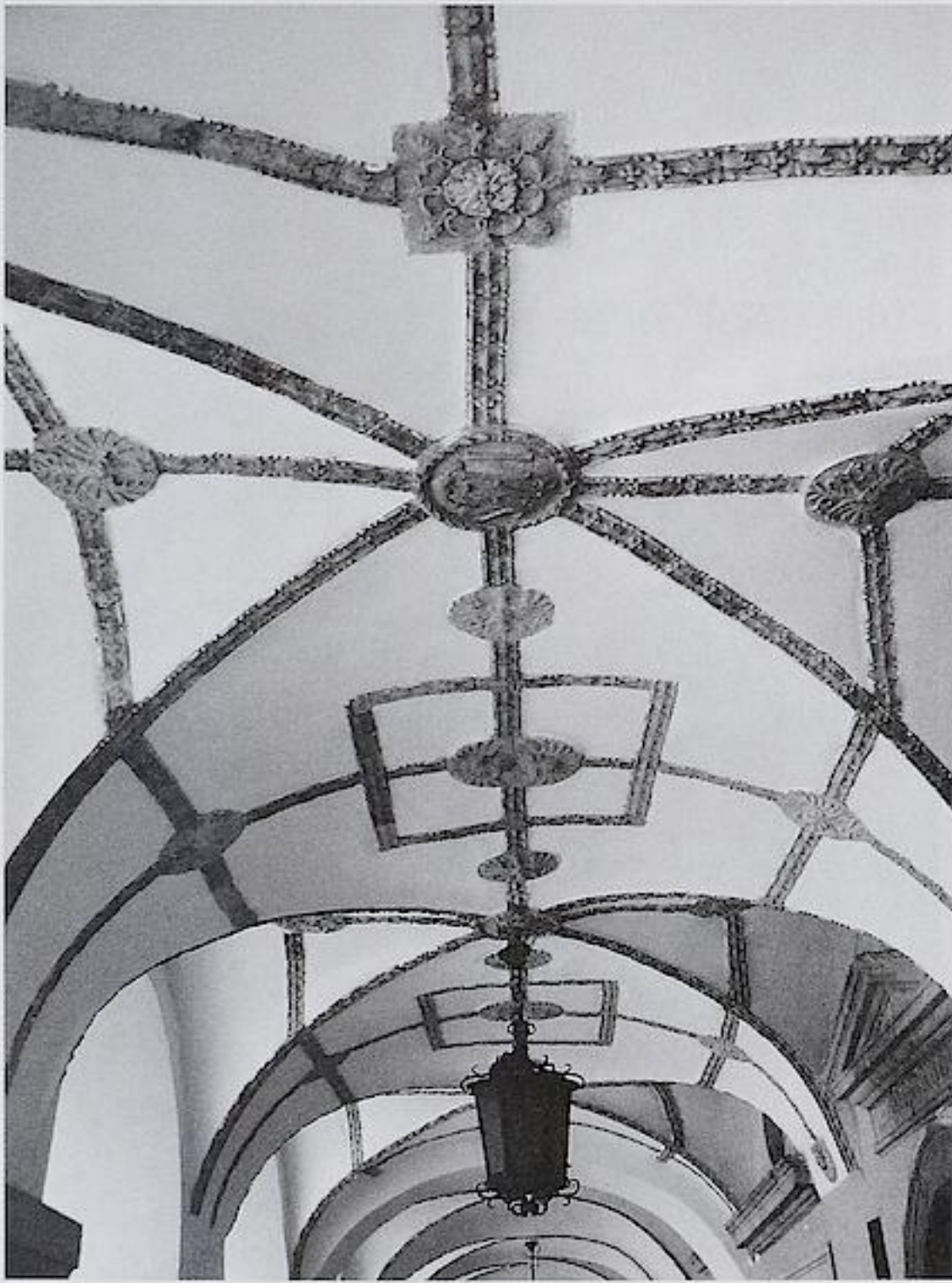
Kamienica Abrekowska (Rynek Wielki 4) została wzniesiona w latach 20. XVII wieku dla doktora filozofii – Stanisława Rosińskiego. Pierwotnie mурowany był tylko podcieniowy parter. Dom został przebudowany w roku 1635 dla Jana Abreka – filozofa i rektora Akademii Zamojskiej, a dekorację z tej fazy utracił zapewne w XIX wieku. Inne domy zbudowane przez Wolffa, lecz nie posiadające obecnie sztukaterii, to kamienica przy ul. Staszica 15, wzniesiona ok. 1625–1630 dla aptekarza Bartłomieja Lipowskiego i kamienica Jakuba Bernego z roku 1643, zidentyfikowana z nr 21<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> Baranowska, Sygietyńska (przyp. 12), s. 319; Kowalczyk (przyp. 47), s. 95, 97, 98.



42. Zamość, kamienica Bartoszewiczowska. Fot. autor, 2005

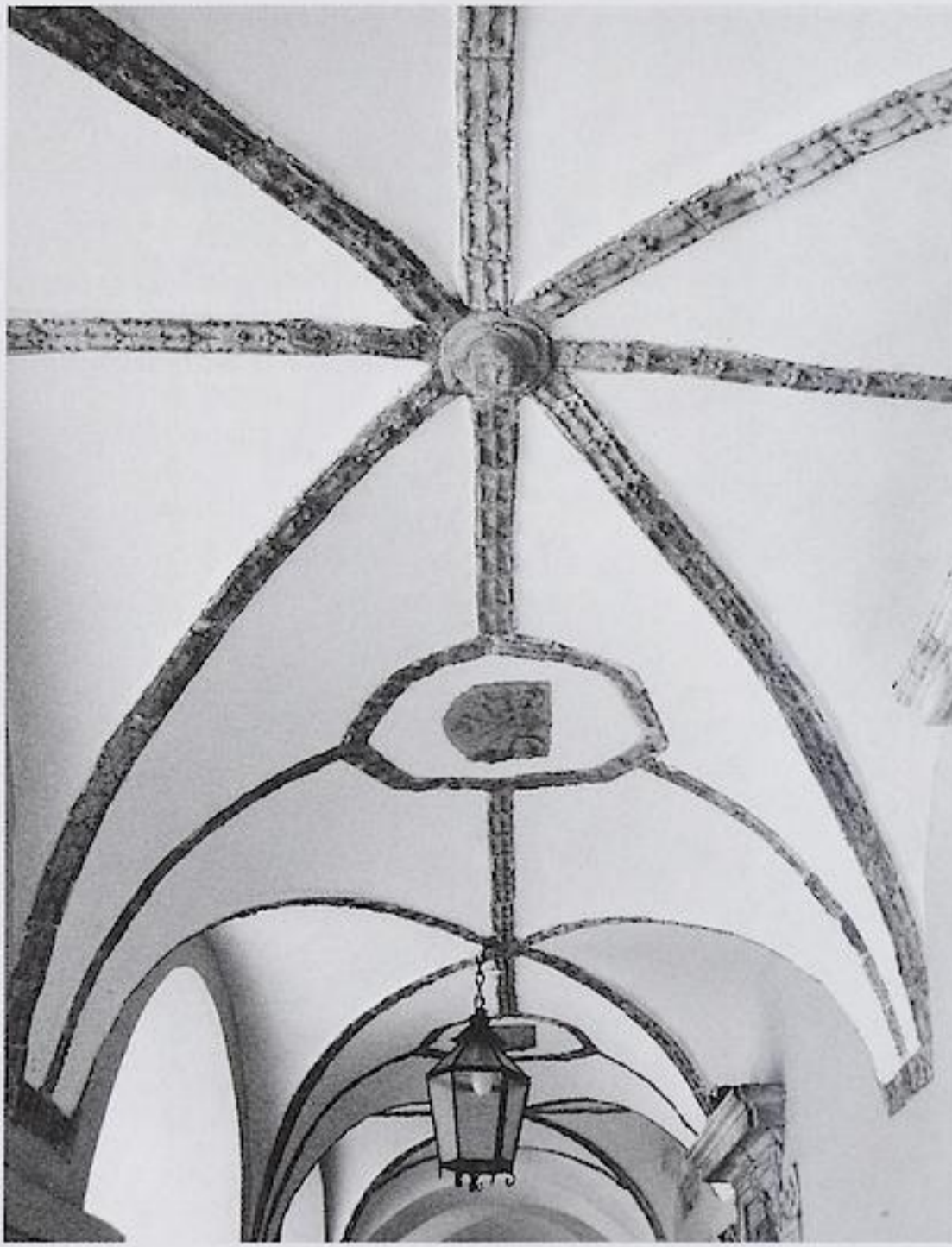
Na podstawie podobieństwa dekoracji do dzieł sakralnych można przypisać Wolffowi wzniesienie w Zamościu kilku innych domów, których do tej pory nie wiązano z jego nazwiskiem. Najokazalszy z nich to kamienica Bartoszewiczowska (Rynek Wielki 26), wzniesiona w latach 1632–1634 dla ormiańskiego kupca Gabriela Bartoszewicza. Dwupiętrowa, podcieniowa, trójosiowa fasada posiada bogatą, bezporządkową dekorację sztukatorską (il. 42). Płyciny pod oknami I piętra wypełniają kształtowane w technice narzutu anielskie główki z charakterystycznym motywem chust zwieszających się z ich skrzydeł. Ten sam motyw zawierają plakiety umieszczone w nadokiennikach, identyczne z zastosowanymi w Turobinie i Szczebrzeszynie. Pola nad i pod oknami wypełniono ornamentem roślinnym. Godłem kamienicy jest umieszczona pomiędzy oknami I piętra płaskorzeźba archanioła Gabriela



43. Zamość, kamienica Rynek Wielki 10, sklepienie podcieni. Fot. autor, 2005

trzymającego lilię. Powyżej widnieje groteskowa kompozycja, w której z asymetrycznej wici roślinnej otaczającej smoka zwieszają się chusty oraz maski, zbliżone do umieszczanych przez Wolffa na kartuszach w Czemiernikach i Turobinie. W polach pomiędzy oknami a kramcami fasady ukazano figury lwów wspiętych na dwóch łapach. Inne plakiety Wolffa, znane z Czemiernik i Turobina, umieszczono również wśród bogatej dekoracji roślinnej w wewnętrznych glifach okiennych. Architektura i sztukatorska dekoracja kamienicy jest zapewne dziełem Wolffa, jednak elementy kamieniarki i drewniane stropy zostały raczej wykonane przez rzemieślników spoza jego warsztatu.

Typową dla Wolffa dekorację umieszczono też na sklepieniu podcieni i sieni przyrynkowej kamienicy nr 10, datowanej na lata 20. lub 30. XVII



44. Zamość, kamienica Rynek Wielki 17, sklepienie podcieni. Fot. autor, 2005

wieku<sup>84</sup>. Obecnie dekoracja fasady ogranicza się do oszczędnych podziałów gzymsowych i obramień okiennych. Lizeny pomiędzy oknami drugiego piętra ozdobiono hermami, ukształtowanymi w sposób bardzo zbliżony do tych w obramieniach okien kamienicy Bartoszewiczowskiej. Ich zminiaturyzowana wersja zdobi również fryz fasady kościoła w Turobinie. Charakterystyczna dla Wolffa jest przede wszystkim dekoracja sklepienia podcieni (il. 43), sieni i dwóch tylnych izb parteru. Szwy kolebki oraz ich osie wydzielają listwy dekorowane naprzemiennie motywem kampanul i innych kwiatów, często stosowane przez Wolffa do dekoracji sklepień chórów muzycznych. Powstałe w ten sposób pola zdobią plakiety wyobrażające anielskie główki, orły, chrystogramy i rozety, znane z Czemiernik, Uchań, Turobina i Leszniowa, Szczepieszyna i Radzyna. Charakterystyczne są zwłaszcza zestawione plakiety

<sup>84</sup> Kowalczyk (przyp. 47), s. 94.



45. Zamość, kolegiata, sklepienie nawy głównej. Fot. autor, 2005

z główkami aniołków. Identyczne zestawienia tych samych plakiet Wolff zastosował w Turobinie.

Nieco skromniejsza dekoracja zdobi podcienia kamienicy przy Rynku Wielkim 17. Wykonano ją w sposób bardzo zbliżony do poprzedniej, używając listwy o identycznym zdobieniu (il. 44). Umieszczone tu plakiety z główkami anielskimi zastosowano również w Leszniowie, Szczebrzeszynie i Radzynie Podlaskim, a niewielkie główki na skrzyżowaniach listew mają swoje odpowiedniki w podłuczach arkad uchańskiego chóru. Pojedyncze plakiety Wolffa znajdują się też w podcieniach przyrynkowych kamienic nr 24 i 28, a szczegółowa inwentaryzacja z pewnością zaowocowałaby odkryciem kolejnych. Pojedyncze motywy pozbawione kontekstu nie dają jednak wystarczających podstaw do atrybucji.



46. Dys, kościół par., widok od północnego-zachodu. Fot. autor, 2005

\* \* \*

Z twórczością Jana Wolffa, słusznie uważanego za najbardziej wyrazistą osobowość artystyczną „lubelsko-zamojskiej” architektury cechowej, usiłowano związać kilka dzieł, których formy nie mają odpowiedników w jego pracach. Zjawisko to zostało spotęgowane przez stopniowe przekształcenie luźnych sugestii o podobieństwie niektórych dekoracji do dzieł Wolffa w pewne i ustalone atrybucje. Dlatego słuszne wydaje się zajęcie stanowiska także wobec dzieł, które nie zostały Wolffowi jednoznacznie przypisane, a jedynie zauważono ich związek z dziełami turobińskiego mistrza.





47. Zamość, kamienica Kinasta, sklepienie sieni. Fot. autor, 2005

Kowalczyk przypisując Jaroszewiczowi projekt sklepień w korpusie kolegiaty zamojskiej, uznał Wolffa za ich prawdopodobnego wykonawcę<sup>85</sup>. Hipoteza ta nie ma jednak oparcia w źródłach, ani w formie tego dzieła. W kolegiacie zastosowano nie tylko inne niż znane z prac Wolffa schematy dekoracji, ale także inne przekroje listew i zupełnie różne motywy zdobnicze (il. 45).

Podobnie nie można się zgodzić z przypisaniem Wolffowi przebudowy kościoła w podlubelskim Dysie. Świątynia wzniesiona w 2. poł. XVI wieku została odnowiona i przebudowana z fundacji Dobrogosta Szamotulskiego ok. roku 1610. Prace koncentrowały się na zamknięciu prezbiterium, podziałach wnętrza oraz zmianie form wieży. Wtedy też wykonano dekorację sztukatorską, zachowaną w kruchcie, przyziemiu wieży oraz w urządzonej powyżej

<sup>85</sup> Kowalczyk (przyp. 11), s. 35.



48. Zamość, kapliczka przydrożna zw. Św. Piątek. Fot. autor, 2006

łóży kolatorskiej<sup>86</sup>. Najbardziej charakterystycznym elementem architektury kościoła jest masywna zachodnia wieża, rozwiązana jednak znacznie prościej niż w Leszniowie i Szczebrzeszynie. Brak tu charakterystycznych nadokiennych płycin, a detal wykonano bardzo prymitywnie (il. 46). Sztukaterie w łoży składają się z listew podkreślających szwy sklepienia oraz połączonego z nimi żebra na osi kolebki. Nieliczne plakiety towarzyszące listwom nie mają odpowiedników w dziełach Wolffa, a kształtowane w narzucie rozety wykonano krzywo i nieporadnie.

Wątpliwości budzi, uznana za dzieło turobińczyka, dekoracja sieni w zamojskiej kamienicy przy Rynku Wielkim 19. Jej piętro zostało nadbudowane przez Wolffa w latach 1638–1639 dla Jana Kinasta<sup>87</sup>. Szwy kolebkowego sklepienia z lunetami podkreślono przecinającymi się listwami, w każdym przęśle umieszczając pole o wykroju kwadratu o wybrzuszonych bokach, a w lunetach pola okrągłe. Ich wypełnienia stanowią plakiety w formie głów i rozet (il. 47). Projekt dekoracji Kowalczyk przypisał Jaroszewiczowi, a jej wykonanie Wolffowi<sup>88</sup>, jednak szczegóły opracowano nieco inaczej niż w jego pracach. Zastosowany tu motyw głowy młodzieńca był wtedy obiegowy, występuje również w dziełach Wolffa, jednak mistrz z Turobina używał do jego wykonania innej sztancy<sup>89</sup>. Bardziej prawdopodobne niż autorstwo Wolffa jest zatem przypuszczenie, że sztukateria w sieni powstała podczas pierwszej fazy budowy, a jej wykonanie Kowalczyk słusznie połączył z warsztatem zatrudnionym przy dekoracji sklepień kolegiaty, który jednak nie był tożsamy z warsztatem Wolffa. Przez analogię z dekoracją sieni kamienicy Kinasta Kowalczyk przypisał Jaroszewiczowi i Wolffowi wzniesienie w 2. ćw. XVII wieku przydrożnego słupa zw. Święty Piątek, stojącego przy dawnym trakcie lwowskim<sup>90</sup>. Kapliczkę zdobią przedstawienia pasyjne i plakiety wyobrażające głowy starców i młodzieńców (il. 48). Motywy te, zbliżone do umieszczonych w kamienicy Kinasta, są również większe i bardziej plastyczne od znanych z dzieł Wolffa.

Analogii w dziełach mistrza z Turobina nie ma również dekoracja kamienicy Fołtynowiczowskiej w Zamościu (Rynek Wielki 25). Dom położony na posesji należącej wcześniej do Moranda, został po roku 1644 przebudowany dla

<sup>86</sup> *KZSP*, t. 7: *Województwo lubelskie*, z. 10: *Powiat lubelski*, red. R. Brykowski, E. Rowińska, Z. Winiarz-Tryzubowicz, Warszawa 1967, s. 11–12.

<sup>87</sup> Baranowska, Sygietyńska (przyp. 12), s. 319; Kowalczyk (przyp. 47), s. 98.

<sup>88</sup> Kowalczyk (przyp. 11), s. 35.

<sup>89</sup> Podobne plakiety, choć również wykonane z innych sztanc, zachowały się także na sklepieniu kruchty kościoła parafialnego w Maciejowie oraz w jednej z sal kamienicy nr 16 przy Rynku w Zamościu, co świadczy o popularności tego motywu wśród różnych warsztatów.

<sup>90</sup> Kowalczyk (przyp. 47), s. 145–146.



49. Zamość, kamienica Fołtynowiczowska. Fot. autor, 2005

rektora Akademii – Marcina Fołtynowicza<sup>91</sup>. Kowalczyk początkowo uznał kamienicę za dom przebudowany przez Wolffa dla Jakuba Bernego<sup>92</sup>, następnie jednak opowiedział się za identyfikacją kamienicy Bernego z domem nr 21, pozostając przy wcześniej wysuniętej atrybucji fryzu domu Fołtynowicza. Piętrowa, narożna budowla posiada dwie czteroosiowe elewacje i podcienia od strony Rynku. Kondygnacje wydzielono ornamentálnymi fryzami, z których ten w elewacji rynkowej zwraca uwagę fantazyjnym zastosowaniem ornamentu okuciowego wzbogaconego rozetami oraz motywem lwich głów (il. 49). Jest on jednak odległy od wolffowskiej dekoracji tęczy w Uchaniach przywołanej przez Kowalczyka jako analogia. Również plaketowe głowy lwów i rozety nie mają odpowiedników w dziełach Wolffa, są natomiast zbliżone do zastosowanych w sieni kamienicy Kinasta.

Dekorację odmienną od wolffowskiej zastosowano na wieży fary w Szczepieszynie. Kościół przebudowano w latach 1610–1620, z fundacji dziekana zamojskiego Mikołaja Kiślickiego<sup>93</sup>, jednak wieżę nadbudowano później, na

<sup>91</sup> Tamże, s. 99.

<sup>92</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 126.

<sup>93</sup> Tatarkiewicz (przyp. 3), s. 242; Z. Bobrowski, *Sprawozdanie z inwentaryzacji pomiarowej zabytków architektury i budownictwa ludowego. Katedra Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej w latach 1958–59, 1959–60 i 1960–61*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 7, 1962, z. 4, 351–352.



50. Szczepieszyn, kościół par., wieża. Fot. autor, 2005

co wskazuje kontrast ozdobnych pięter z surowymi formami przyziemia<sup>94</sup>. Podobieństwo form szczepieszkiej dzwonnicy do grupy zabytków wiązanych z Wolffem zauważył Kowalczyk<sup>95</sup>. Powyżej dolnej kondygnacji na planie

<sup>94</sup> P. Krasny, *Kościół św. Mikołaja w Szczepieszynie. Przyczynek do badań nad „długim trwaniem” późnogotyckich schematów przestrzennych w architekturze polskiej wieku XVII*, w: *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego*, red. P. Krasny, Kraków 1999 (= *Ars Vetus et Nova*, red. W. Bałus, t. 1), s. 51.

<sup>95</sup> Kowalczyk (przyp. 7), s. 127.



51. Dąbrowica, wieża pałacu. Fot. autor, 2005

kwadratu wzniesiono dwa ośmioboczne piętra o krótszych bokach diagonalnych, opięte przełamanyymi na narożach pilastrami. Fryz koronujący ozdobiono arabeską i główkami aniołków, jednak bez stosowania plakiet. Półkoliście zamknięte okna mają obramienia z *chien courant*. W polach diagonalnych umieszczono nisze muszlowe, a powyżej nich kwadratowe płyciny z „przewiązkami” na osiach boków (il. 50). Ukształtowanie wieży może być efektem świadomego nawiązania do form ratusza zamojskiego; główny akcent plastyczny miejskiej fary mógł stać się symbolem aspiracji grodu i podkreśleniem jego statusu, równorzędnego ze stołecznym Zamościem. Stąd też widoczna w architekturze szczebrzeskiej wieży inspiracja ratuszem zamojskim, może już w kształcie nadanym mu przez Wolffa. Szczegóły dekoracji różnią się jednak od jego dzieł. Meander *chien courant* i aniołki z chustami na końcach skrzydeł ukształtowano nieco inaczej, a umieszczone ponad niszami płyciny wyposażono w rzadko stosowane na Lubelszczyźnie liściaste ornamenty na osiach boków.

Różna od prac Wolffa jest także dekoracja pałacu Firlejów w Dąbrowicy. Rezydencję powstałą prawdopodobnie w 1. ćw. XV wieku, gruntownie przekształcono w 2. poł. XVI wieku oraz w latach 1610–1630 z inicjatywy Jana Firleja, podskarbiego koronnego lub Mikołaja Firleja, wojewody sandomierskiego. Pałac spłonął w roku 1694, a następnie został w większości rozebrany<sup>96</sup>. Irena Rolska-Boruch wspomniała Balina, Durie i Wolffa w kontekście siedemnastowiecznej przebudowy, uznając ich za „odtwórców wizji pałacu stworzonej w XVI wieku”<sup>97</sup>. Jediną pozostałością pałacu jest ośmioboczna wieża pd-wsch. Pola jej obu kondygnacji wydzielono przełamanyymi pilastrami podtrzymującymi wydatne belkowanie z fryzem konsolkowym. Wprowadzone w polach górnej kondygnacji arkady mniejszego porządku posiadają w nadłuczach dekoracyjne rozety (il. 51). Biorąc pod uwagę, iż Wolff wielokrotnie pracował dla rodu Firlejów, jego autorstwo w tym przypadku byłoby możliwe. W dekoracji brak jednak charakterystycznych dla niego plakiet, a jej elementy różnią się znacznie od znanych z prac Wolffa, nie mając charakterystycznej dla jego dzieł plastyczności, są właściwie dwuwymiarowe.

Motywów znanych z dzieł Wolffa nie ma też w dekoracji kościoła w Łęcznej. Świątynię wzniesiono w latach 1618–1631, po pożarze wcześniejszej drewnianej budowli, z fundacji Adama Noskowskiego, podkomorzego lubelskiego i jego żony, Katarzyny z Firlejów, bratanicy prymasa Henryka<sup>98</sup>. Podczas późniejszych przekształceń usunięto sztukaterie sklepienne. Bliskie

<sup>96</sup> KZSP, t. 7, z. 10, (przyp. 86), s. 9–10.

<sup>97</sup> I. Rolska-Boruch, *Siedziby szlacheckie i magnackie na ziemiach zwanych Lubelszczyzną 1500–1700*, Lublin 1999, s. 69.

<sup>98</sup> Kurzątkowska (przyp. 10), s. 128; KZSP, t. 7, z. 10 (przyp. 86), s. 27.



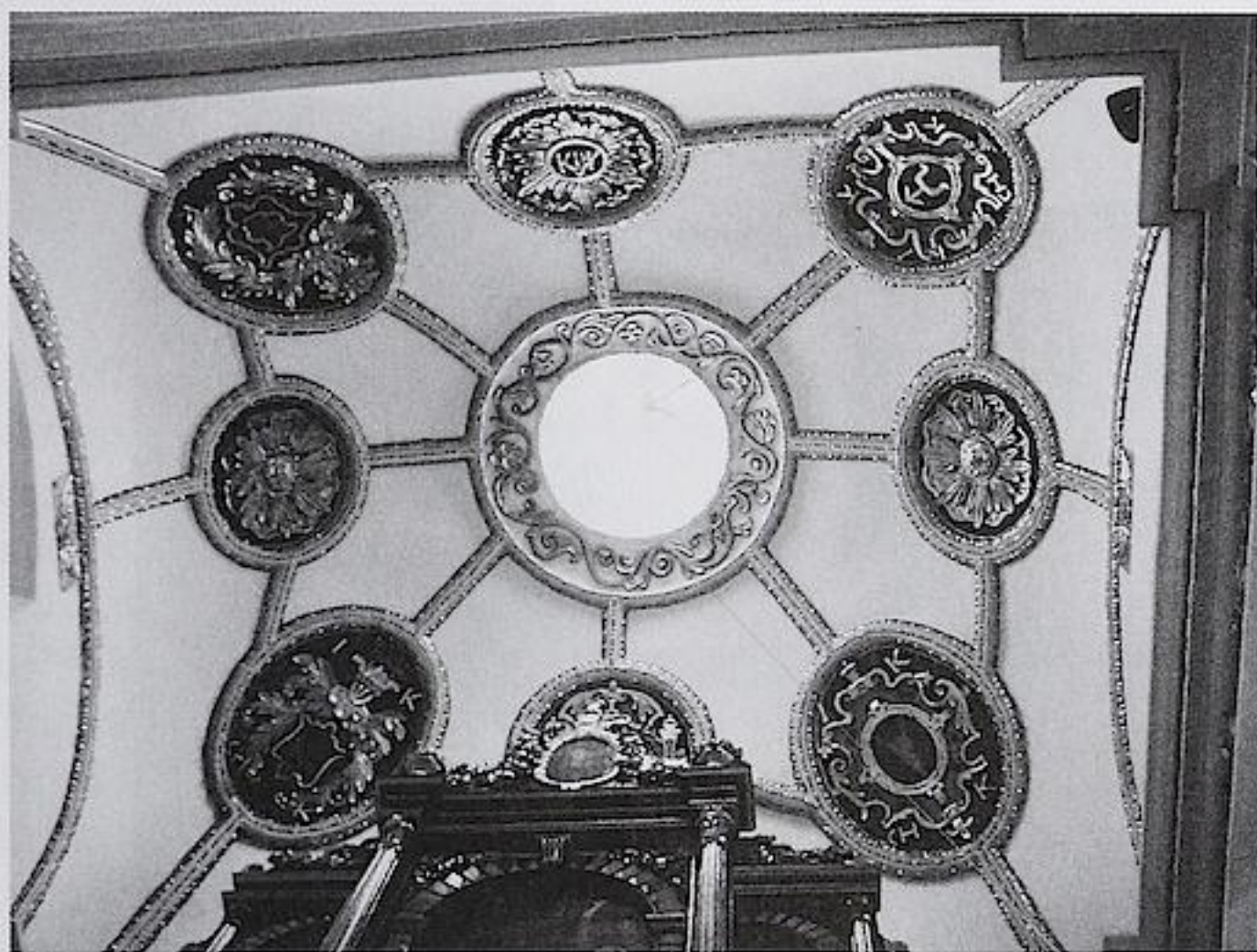
52. Łęczna, kościół par., fasada. Fot. autor, 2005

związki fundatora świątyni z rodziną Firlejów mogły być – zdaniem Kurzątkowskiej – przyczyną wyboru Wolffa jako architekta tej świątyni. Badaczka ta wskazała ponadto na podobieństwo fasady oraz planu do kościołów w Turobinie i Uchaniach<sup>99</sup>. Trójosiowa fasada z „oślimi uszami” (il. 52) jest istotnie jednym z wyróżników twórczości Wolffa, jednak jej bardzo skromnego detalu nie można zestawić z jego dziełami. Także rzut kościoła w Łęcznej różni się od dzieł mistrza z Turobina. Świątynie wzniesione przez Wolffa posiadają inne proporcje, a ich kaplice są centralne, a nie podłużne. Jerzy Łoziński zauważył, że rzut kościoła w Łęcznej ma o wiele bliższą analogię w Czemiernikach<sup>100</sup>. Zastosowano tu ten sam plan i te same proporcje jego części składowych, po-

<sup>99</sup> Kurzątkowska (przyp. 10), s. 128.

<sup>100</sup> Łoziński (przyp. 9), s. 215–216.





53. Radom, kaplica Kochanowskich, sklepienie. Fot. autor, 2005

większając jedynie kaplice i aneksy przyprezbiterialne o grubość muru. Skrócenie prezbiterium (również o grubość muru) mogło być wynikiem spadku terenu, który wymusił także podparcie apsydy dwiema masywnymi przyporami. Jeśli na takim podobieństwie można oprzeć wniosek o wspólnocie warsztatowej obu kościołów, to trzeba zaznaczyć, że owym warsztatem kierował najpewniej nie Wolff, a wcześniej zatrudniony w Czemiernikach „Pan Piotr mularz”. Jednak oba kościoły wyraźnie różni detal oraz charakter stylowy, co sugeruje, że kościół w Łęcznej jest raczej nawiązaniem do fundacji prymasa, niż dziełem tego samego architekta.

Najtrudniej jest zająć wyraźne stanowisko w kwestii atrybucji kaplicy przy farze w Radomiu. Została ona wzniesiona w latach 1630–1633 z fundacji Jana Kochanowskiego z Baryczy, chorążego kozienickiego. Kurzątkowska uznała to dzieło za prymitywne naśladownictwo wolffowskich kaplic w Turobinie i Uchaniach<sup>101</sup>. Zbliżona do dzieł Wolffa jest dekoracja czaszy kopuły, złożona z listew łączących na przemian owalne i okrągłe pola, rozmieszczone wokół otworu latarni. Wypełniają je wykonane w narzucie rozety, hierogramy i kartusze z herbami (il. 53). Plakieta, powtórzona na ścianach tarczowych i na latarni opiętej hermowymi pilastrami jest identyczna z zastosowaną przez Wolffa

<sup>101</sup> Kurzątkowska (przyp. 10), s. 128–129.



54. Radom, kaplica Kochanowskich, widok od południa. Fot. autor, 2005

w Uchaniach, w kaplicy Firlejów i zamojskiej cerkwi. Znaczną różnicę widać jednak w sztukateriach modelowanych bezpośrednio w masie. Inaczej opracowano dekorację fryzu, gdzie zamiast wolffowskich motywów okuciowych umieszczono pogrubioną arabeskę, a kartusze z herbami, zbliżone w ogólnym schemacie do dzieł turobińczyka, wykonano znacznie prymitywniej. Obce dekoracyjnej twórczości Wolffa jest też surowe opracowanie elewacji zewnętrz-

nych (il. 54). Możliwe, że kaplicę wzniesli członkowie warsztatu mistrza z Turobina, jednak bez udziału najzdolniejszego sztukatora. Prawdopodobne jest również, że warsztat wznoszący kaplicę należał do ucznia Wolffa.

\*\*\*

Jan Wolff zajmował się różnymi dziedzinami architektury, jednak jego najwybitniejsze dzieła należą do sztuki sakralnej. Wzniesione przez niego kościoły parafialne składają się z jednej nawy i transeptoidalnych kaplic, nadających budowli plan krzyża. Ideowe uzasadnienie takiego rozwiązania zawiera dzieło św. Karola Boromeusza *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*<sup>102</sup>. Kościoły Wolffa łączą zbliżone proporcje planu i bryły. W Uchaniach, Turobinie i Leszniowie mamy do czynienia z trójprzęsłową nawą oraz niewiele od niej krótszym i niższym prezbiterium, najczęściej zamkniętym półkoleściami. W jego twórczości występują dwa sposoby komponowania fasady: trójosiowa ze zwieńczeniem ujętym tzw. „oślimi uszami” oraz front z masywną wieżą na osi. Architekt z Turobina nie dążył do integracji wnętrza sakralnych, a w planach jest widoczna addycyjność brył, skomponowanych raczej jako samodzielne wnętrza. We wszystkich kaplicach struktura podziałów wewnętrznych została podporządkowana jednej zasadzie: ramę wielkiego porządku tworzą szerokie pilastry, pomiędzy które wkomponowano arkadowe wnęki, ujęte półpilastrami małego porządku i spoczywającą na nich archiwoltą z wyróżnionym kluczem. Sklepienia kaplic zdają się spoczywać bezpośrednio na gzymsie, bez wydzielenia strefy przejściowej. W Lublinie i Turobinie zastosowano podobne latarnie o ściętych narożach ujętych w hermowe pilastry i wypełnionych niszami<sup>103</sup>.

Podziały architektoniczne, często łączące elementy zaczerpnięte z różnych porządków, razem z powtarzającymi się układami listwy sklepiennej, stanowią ramy wypełniane bogatą dekoracją sztukatorską. W sposobie komponowania listwowych sieci zwraca uwagę rozłożenie akcentów dekoracyjnych w środkach przęseł, co mimo podkreślenia szwów prowadzi do zatarcia tektoniki sklepień, w których dekoracyjność bierze górę nad klarownością konstrukcji. Najważniejszą przestrzenią do umieszczenia dekoracji są sklepienia oraz czasze kopuł ozdobione wieńcami owalnych i wielokątnych pól otaczających otwór latarni. Bogata dekoracja sztukatorska pojawia się również na fry-

<sup>102</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 58, 63. Rolę tego traktatu omówił ostatnio P. Krasny, *Forma pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza jako wzór patronatu biskupiego nad sztuką sakralną*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 7 (= *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 2), red. J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 7–30.

<sup>103</sup> Łoziński (przyp. 9), s. 210–212.

zach, nadłuczach arkad, balustradach chórów muzycznych i hypotracheliach pilastrów. W dekoracji zwracają uwagę nietypowe i antyklasyczne rozwiązania, wśród których wymienić należy dostawienie obelisków do pilastrów na zewnętrznych elewacjach kościoła w Lesznie i nie podtrzymujące niczego kapitele w kościele franciszkanów w Szczebrzeszynie. Uwagę zwracają różnorodne groteskowe motywy wolffowskich sztukaterii, zwłaszcza maski przedstawione czasem w sposób bliski karykaturze. Również ten aspekt jego twórczości mieści się w konwencji manierystycznego dążenia do dziwaczności i przełamywania zastanych schematów. Dzieła Wolffa wydają się zatem równie dalekie od klasycznej prostoty i klarowności, co od powagi i monumentalizmu.

Dekoracje kamienic Wolff komponował podobnie jak sztukaterie w kościołach i wykonywał, używając tych samych plaki. Na tle twórczości turobińskiego mistrza wyróżnia się dekoracja fasady kamienicy Bartoszewiczowskiej, w której na dużą skalę zastosowano rzeźbę wykonaną techniką narzutu.

Do dekoracji dzieł sygnowanych przez Wolffa użyto przynajmniej 13 różnych wzorów plaki. Prace, których atrybucja temu artyście nie budzi wątpliwości, przynoszą dalszych 19 wzorów. Dzieła pewne – kościoły w Uchaniach, Turowinie i Lesznie, kaplica Firlejów przy lubelskim kościele dominikanów, dekoracja tamtejszej tarczy oraz sklepienie kościoła w Czemiernikach – tworzą zwartą stylowo grupę, stanowiącą solidną podstawę dla dalszych atrybucji. Architektura budowli łączy zbliżone proporcje i jednolita zasada kompozycji planów oraz brył, zastosowanie podobnych systemów artykulacji architektonicznej oraz niemal identyczne schematy dekoracji sklepiennych, w których listwy występują w bardzo zbliżonych układach. Łącznie można wskazać nie mniej niż 40 plaki stosowanych przez Wolffa (zob. aneks). Tylko dwie spośród nich zastosowano również w budowlach o wyrazie artystycznym odbiegającym od owej grupy. Są nimi fara w Kazimierzu Dolnym, wzniesiona przez Jakuba Balina i kaplica Kochanowskich w Radomiu. Pierwsze z tych dzieł można uznać za źródło dla sztuki Jana Wolffa, a drugie – być może – związać z działalnością jego kontynuatorów.

Charakterystyczne dla Wolffa są nie tylko towarzyszące dekoracjom plakiety, ale także sposób ich kształtowania. Większość stosowanych przez Wolffa sztanc, mimo bardzo różnorodnego repertuaru motywów, została prawdopodobnie wykonana tą samą ręką. Uwagę zwracają zwłaszcza charakterystyczne sploty włosów, zebranych najczęściej w pięć okrągłych pukli, na przemian większych i mniejszych. Występujące w budowlach Wolffa nieliczne elementy kamienne – najczęściej portale – nie mają cech wspólnych poza formami obiegowymi. Zapewne, podobnie jak nagrobki, wykonywali

je kamieniarze pracujący bezpośrednio przy kamieniołomach, a warsztaty muratorskie kupowały je lub zamawiały u wytwórców<sup>104</sup>. Zaproponowana metoda analizy prefabrykowanych elementów dekoracyjnych może być użyteczna w badaniach nad dziełami powstałymi w innych okresach i kręgach artystycznych, jednakże najbardziej obiecujące wydaje się zastosowanie jej do twórczości warsztatów muratorskich i sztukatorskich, posługujących się stylistyką zbliżoną do wolffowskiej.

Panująca do tej pory w literaturze przedmiotu opinia przypisująca Wolfowi wyłącznie rolę wykonawcy cudzych projektów nie znajduje wystarczającego potwierdzenia w faktach. Założenie o autorstwie Jaroszewicza w stosunku do budowli wzniesionych przez Wolffa jest pochodną przyjętej przez Kowalczyka tezy o nadrzędnej roli burgrabiego (w późniejszym okresie komendanta twierdzy), który każdorazowo miał być naczelnym architektem ordynacji i projektować wszystkie budowle wznoszone na jej terenie. Z przywołanych przez Kowalczyka źródeł wynika, że burgrabia miał zadanie dbać o utrzymanie budynków należących do ordynacji w dobrym stanie i sprawować finansową kontrolę oraz nadzór nad inwestycjami<sup>105</sup>. Nie prowadzi to jednak do wniosku, że dworzanin Zamoyskich miał osobiście projektować nowo wznoszone budynki; przeciwnie – taka sytuacja wykluczałaby niezależną kontrolę nad budownictwem w ordynacji. Teza o funkcjonowaniu w Zamościu naczelnego architekta nie ma oparcia w źródłach i budzi wątpliwości również dla okresu działalności Jana Michała Linka oraz Jana Andrzeja Bema. W budowlach łączonych z działalnością Wolffa trudno się także dopatrzeć zauważonego przez badaczy dualizmu architektury i dekoracji<sup>106</sup>. Nie znamy kościołów o takim, jak np. w Turobinie i Uchaniach, ukształtowaniu przestrzennym i proporcjach, a innej dekoracji sztukatorskiej. Jej elementy przenikają się i uzupełniają z architekturą budowli, co jest szczególnie widoczne w podziałach elewacji, których trzony wyprowadzano w cegle już na etapie prac murarskich. Wśród muratorów lubelskich projektowanie budowli było powszechną praktyką, w czym Miłobędzki widzi przyczynę konserwatyzmu

<sup>104</sup> A. Kurzątkowska, *Rzeźba pińczowska na Lubelszczyźnie*, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, s. 168–171.

<sup>105</sup> J. Kowalczyk, *Dwór artystyczny Jana Zamoyskiego „Sobiepana”*, w: *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 121–128; tenże, *Projekty i realizacje wystroju kolegiaty zamojskiej w I połowie XVII w.*, w: *W kręgu badań nad sztuką polską*, red. K. Majewski, Lublin 1983, s. 52.

<sup>106</sup> Por. Kowalczyk (przyp. 7), s. 126–127; Łoziński (przyp. 9), s. 213; Miłobędzki (przyp. 8), s. 304.



55. Zamość, kolegiata, wnętrze od zachodu. Fot. autor, 2005

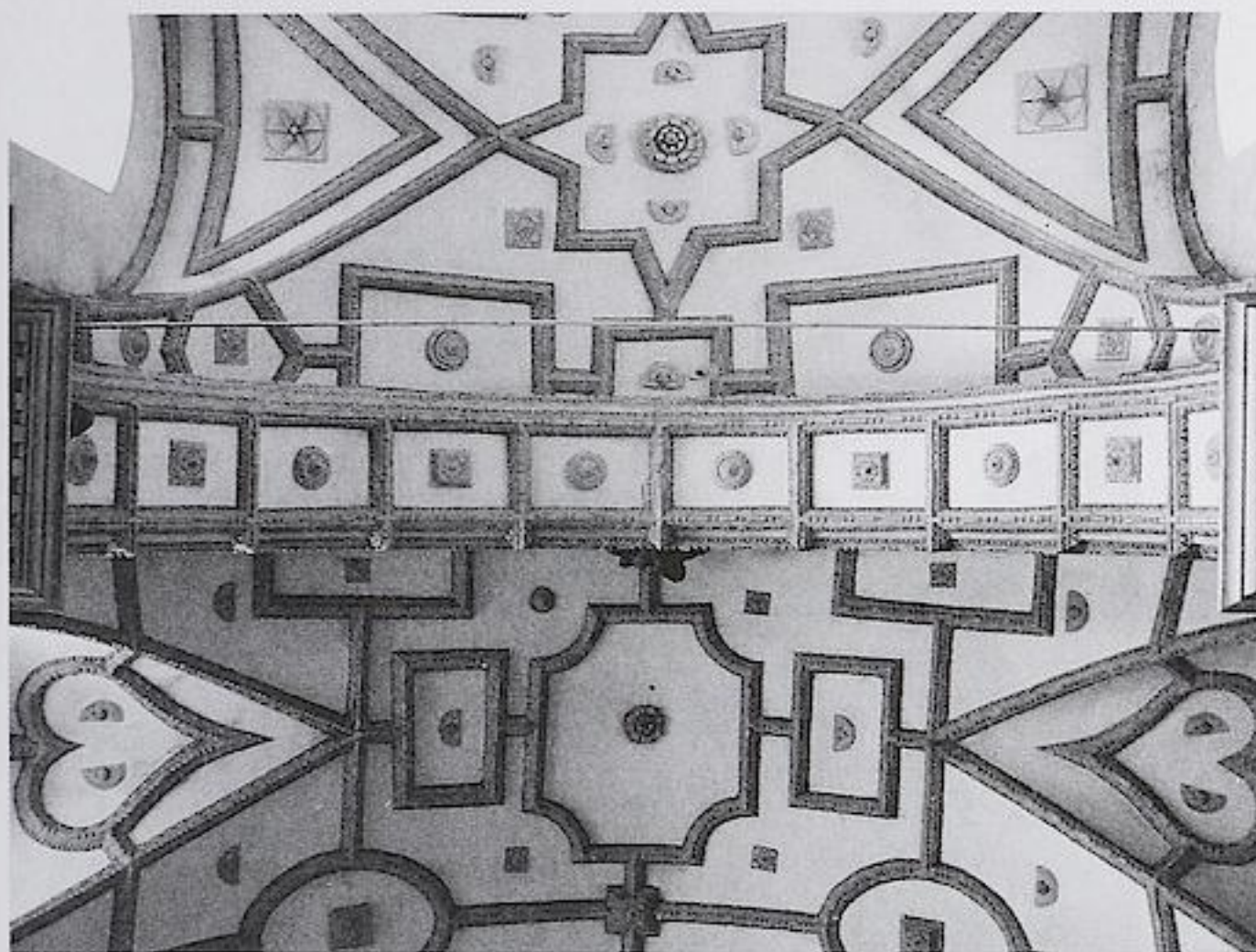
tego środowiska, które aż po koniec wieku XVII nie dopuszczało architektów o nowożytnym profilu zawodowym<sup>107</sup>.

Jak słusznie zauważył Kowalczyk, genezy form stosowanych przez Wolffa należy szukać w dekoracji architektonicznej kolegiaty zamojskiej (il. 55). Stąd zaczerpnięto oprócz regularnej siatki podziałów elewacji i sklepień, także obramienia okienne i wiele motywów ornamentalnych, jak ukształtowanie kapieli, arabeski na fryzach czy motyw głowy w kluczach wewnętrznych arkad<sup>108</sup>. Typowa dla twórczości Wolffa jest też forma trójarkadowego chóru muzycznego oraz obramienia ozdobione *chien courant*. Kowalczyk zwrócił również uwagę, że stosowane przez Wolffa mieszane porządki architektoniczne oraz plany uchańskich kaplic są zależne od traktatu Serlia<sup>109</sup>. Ziń wskazał na lubelski kościół jezuitów, uznając go za prawdopodobne źródło inspiracji dla muratorów z pogranicza Rusi i Małopolski. Nie można wykluczyć, że to właśnie w tej budowli po raz pierwszy w regionie zastosowano trójosiową fasadę z wieżami dostawionymi po bokach przyczółka, co stało się precedensem dla kompozycji fasad w Uchaniach i Turobinie. Atrakcyjność jezuickiego wzoru

<sup>107</sup> Miłobędzki (przyp. 8), s. 292.

<sup>108</sup> Kowalczyk (przyp. 11), s. 189.

<sup>109</sup> Kowalczyk (przyp. 17), s. 80, 162.



56. Kazimierz Dolny, kościół par., sklepienia. Fot. autor, 2005

musiała być duża ze względu na rangę fundacji, którą postrzegano jako jedno z ważniejszych w państwie przedsięwzięć kontrreformacyjnych, zwłaszcza że powstała na terenie szczególnie zagrożonym przez protestantyzm<sup>110</sup>. Jerzy Paszenda omówił szczegółowo dzieje budowy fasady tego kościoła, wskazując trudności w odtworzeniu jej pierwotnej formy i opowiadając się przeciwko zaliczeniu jej do typu fasad z tzw. „oślimi uszami”<sup>111</sup>; kwestia ta pozostaje zatem wciąż otwarta. Ogniwem pośrednim między dostojną i w pewnym sensie klasyczną architekturą Moranda, a obfitującymi w manierystyczne efekty i profuzję dekoracji dziełami Wolffa jest twórczość Jakuba Balina, stanowiąca dla wolffowskich dekoracji najważniejsze chyba źródło inspiracji. Od twórcy lubelskiego kościoła bernardynów i kazimierskiej fary Wolff przejął nie tylko schemat sztukaterii sklepiennych (il. 56), lecz także sposób kształtowania poszczególnych elementów dekoracyjnych. W dziełach Wolffa kilkakrotnie pojawiają się ozdobne szczyty, obramione ornamentem okuciowym, ukształtowane na wzór wzniesionych przez Balina kościołów w Lublinie (il. 57) i Kazimierzu. W kazimierskiej farze znajdujemy bardzo zbliżone do twórczości Wolffa rozety na sklepieniach, a nawet identyczne plakiety z wizerun-

<sup>110</sup> Ziń (przyp. 5), s. 94, 96.

<sup>111</sup> J. Paszenda, *Budowle jezuickie w Polsce*, t. 1, Kraków 1999, s. 250–264.

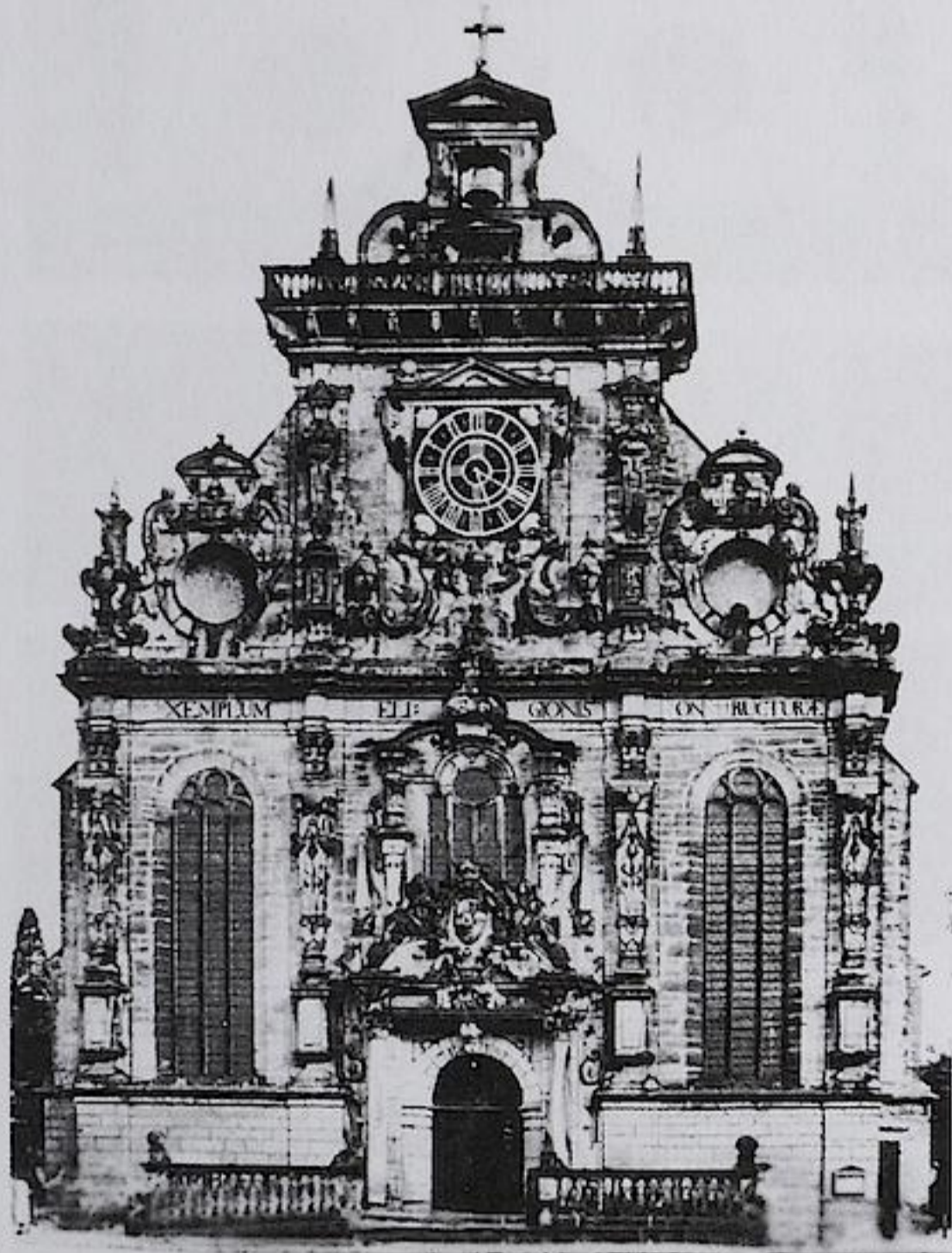


57. Lublin, kościół bernardynów, szczyt wschodni. Fot. autor, 2005

kiem uskrzydłonych główek. Tak daleko idąca zależność sztuki Wolffa od dzieł Balina pozwala przypuszczać, że pracował on przez jakiś czas w jego warsztacie.

Szerszy kontekst dla dzieł Wolffa stanowi sztuka niemiecka. Uwagę zwracają budowle z terenu Dolnej Saksonii, a zwłaszcza fundacje księcia Ernesta von Schaumburg-Holstein. Jednym z jego ważniejszych przedsięwzięć była budowa kościoła w Bückeburgu, którego trójosiowa fasada (il. 58), bogato ozdobiona ornamentem okuciowym i kartuszowym oraz hermowymi pilastrami, została wykonana w latach 1610–1615 przez Hansa i Jonasa Wolf-





58. Bückeburg, Stadtkirche, fasada. Fot. w zbiorach autora

fów pochodzących z Hildesheim<sup>112</sup>. Wobec różnic wynikających częściowo z użycia innego materiału skojarzenia z dziełami Wolffa z Turobina mogłyby być przypadkowe, jednakże poszukiwania genezy form wznoszonych przez niego kaplic zwracają uwagę na mauzoleum księcia Ernesta w Stadthagen (il. 59). Budowla, którą w roku 1608 zaprojektował Giovanni Maria Nosseni<sup>113</sup>, ma kształt siedmiobocznej, beztamburowej kaplicy kopułowej, o narożach opiętych przełamanyymi pilastrami, pomiędzy którymi wprowadzono arkady

<sup>112</sup> M. Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. 2. *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit*, München 2003, s. 315; H.J. Kadatz, *Deutsche Renaissancebaukunst von der frühbürgerlichen Revolution bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges*, Berlin 1983, s. 369.

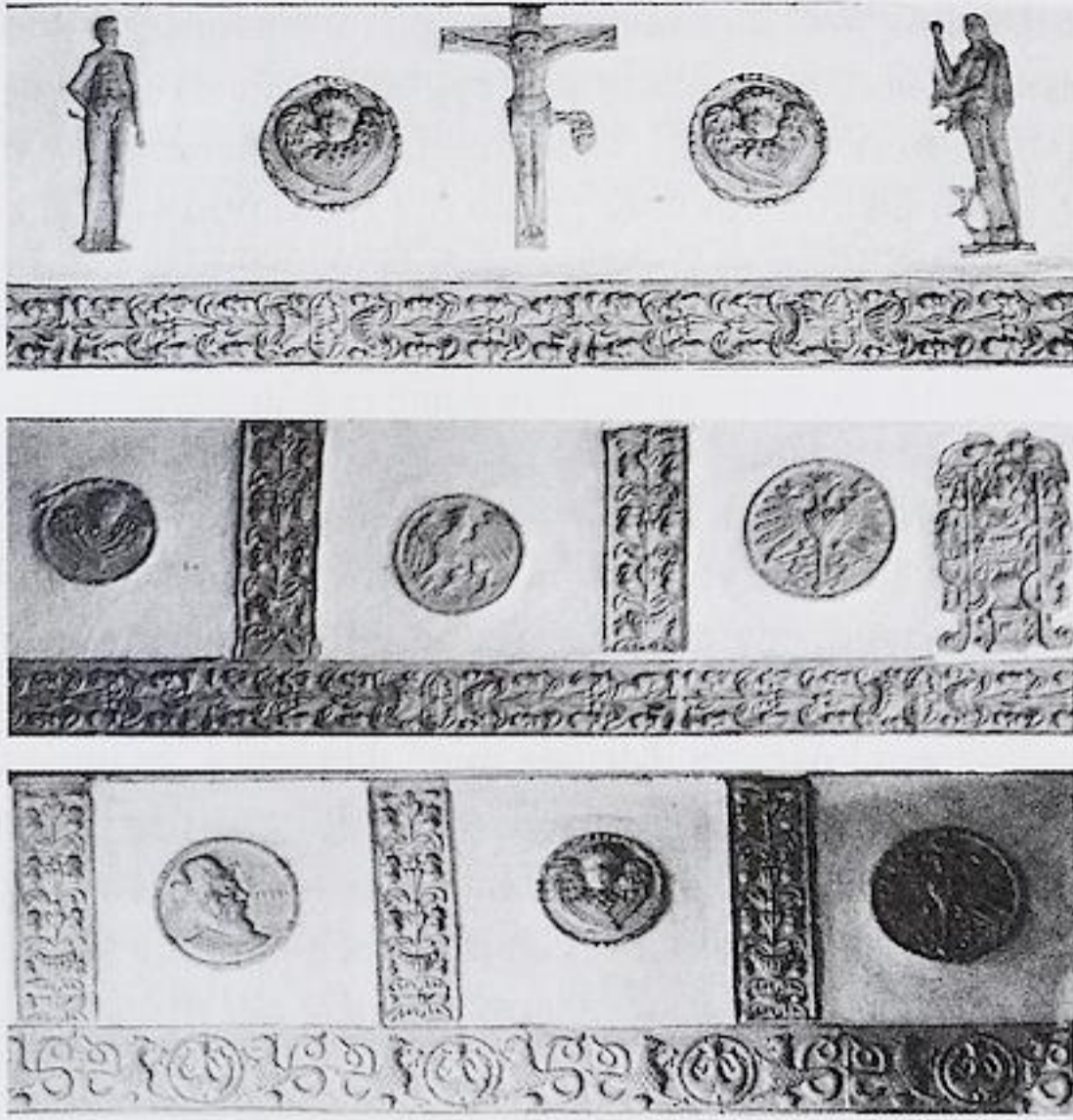
<sup>113</sup> Warnke (przyp. 112), s. 315.



59. Stadthagen, mauzoleum. Fot. w zbiorach autora

mniejszego porządku. Można zatem przypuszczać, że turobiński Jan Wolff znał architekturę Dolnej Saksonii, a może nawet stamtąd pochodził. Zbieżność tak popularnych nazwisk nie może być jednak argumentem rozstrzygającym o pokrewieństwie<sup>114</sup>.

<sup>114</sup> Słynna stała się rodzina norymberskich architektów o nazwisku Wolff, do której należeli Jakob I (1546–1612), twórca domu Pellerera oraz jego synowie, Hans (czynny 1612–1622)



60. Kępno, odcinki fryzu podstropowego. Fot. autor, 2005

Stosowane przez Wolffa ornamenty wywodzą się z dzieł Cornelisa Florisa i mają już wtedy charakter obiegowy. Oprócz okuć i rollwerków, często łączonych z klasyczną arabeską, to właśnie w dziełach Holendra występują hermy i kariatydy, których prymitywne odbicie można znaleźć na fasadach zamojskich kamienic. Najwcześniejszą wybitną realizacją tych ornamentów w stiuku jest dekoracja kaplicy zamkowej w Schmalkalden, ukończona w roku 1590<sup>115</sup>. Także plaketowe sztukaterie Wolffa wskazują na zachodni kierunek inspiracji. Ten sposób dekoracji zastosowano w brandenburskim Kępnie, tuż przy granicy z Polską, już w roku 1593<sup>116</sup>. Podstropowe fryzy na wschodniej i zachodniej ścianie nawy składają się z rzędów plaket wydzielonych pasami arabeski (il. 60). Okrągłe plakietki przedstawiające uskrzydloną główkę, gryfa oraz jedno- i dwugłowego orła, a także motyw antytetycznie ustawionych sy-

i Jakob II (1571–1620), autor przebudowy ratusza (S. Albrecht, *Wolff*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 33, London 1996, s. 294–296). W tym samym czasie działał też architekt Jan Szymon Wolff (zob. J. Kowalczyk, *Biblioteka Jana Szymona Wolffa inżyniera księcia Janusza Wiśniowieckiego na Zbarażu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 32, 1961, nr 1, s. 77–79).

<sup>115</sup> Kadatz (przyp. 112), s. 241.

<sup>116</sup> L. Okowiński, *Renesansowy kościół w Kępnie*, Sulechów 2002, s. 15.

ren bliższe są dziełom Wolffa niż prace innych warsztatów z terenu Lubelszczyzny. Również to skromne dzieło jest sygnowane i datowane; na plakiecie z orłem umieszczono inicjały AB, a na innej, z przedstawieniem głowy mężczyzny – datę 1593. Dekoracja w Klepsku nie tylko podważa tezę o przejęciu motywu dwugłowego orła z dekoracji kościoła jezuitów w Lublinie<sup>117</sup>, ale jest też przykładem czysto dekoracyjnego użycia motywów, bez względu na ich treść<sup>118</sup>.

Niespotykany u innych siedemnastowiecznych muratorów lubelskich i zamojskich zwyczaj sygnowania prac świadczy o tym, że mistrz z Turobina był świadomy swej wysokiej pozycji w tym środowisku. Zbliża on Wolffa, działającego jeszcze w wywodzącym się ze średniowiecza systemie cechowym, do niezależnego artysty nowożytnego, który chwali się swoim dziełem niemalże na równi z fundatorem kościoła. Można mieć wrażenie, że umieszczając herb zleceniodawcy ponad tęczą od strony nawy, jednocześnie po drugiej stronie łuku eksponując kartusz z własnymi inicjałami i gmerkiem, Wolff sugeruje nobilitację własnej osoby jako twórcy zajmującego się nie tylko rzemiosłem, ale pojmowaną w kategoriach renesansowych *arte del disegno*.

## Jan Wolff. A Monograph of the Architect in the Light of an Analysis of the Prefabricated Elements of Stucco Decorations

Jan Wolff, a guild mason who was active in eastern Malopolska and in Ruthenia, has until now been unjustly regarded as a contractor who realized the projects of Jan Jaroszewicz. However the truth of the matter is that he should rather be regarded as the author of the majority of buildings which were erected by him and the allegation that he cooperated with Jaroszewicz finds no sufficient support in facts. Among the most characteristic features of Wolff's architecture are the decorations of the ceiling consisting of trims and plates which were impressed by means of wooden dyes. As these recurring elements were used many times, the use of the same dye in many buildings, should be regarded as an important argument in favor of the view that they were executed and invented jointly by the same author.

On his most spectacular works Jan Wolff had placed his own seal as well as initials and date of completion. Among the buildings which bear his seal are, among others, the churches in Czemierniki (whose construction he took over after another mason and which

<sup>117</sup> Ziń (przyp. 5), s. 95.

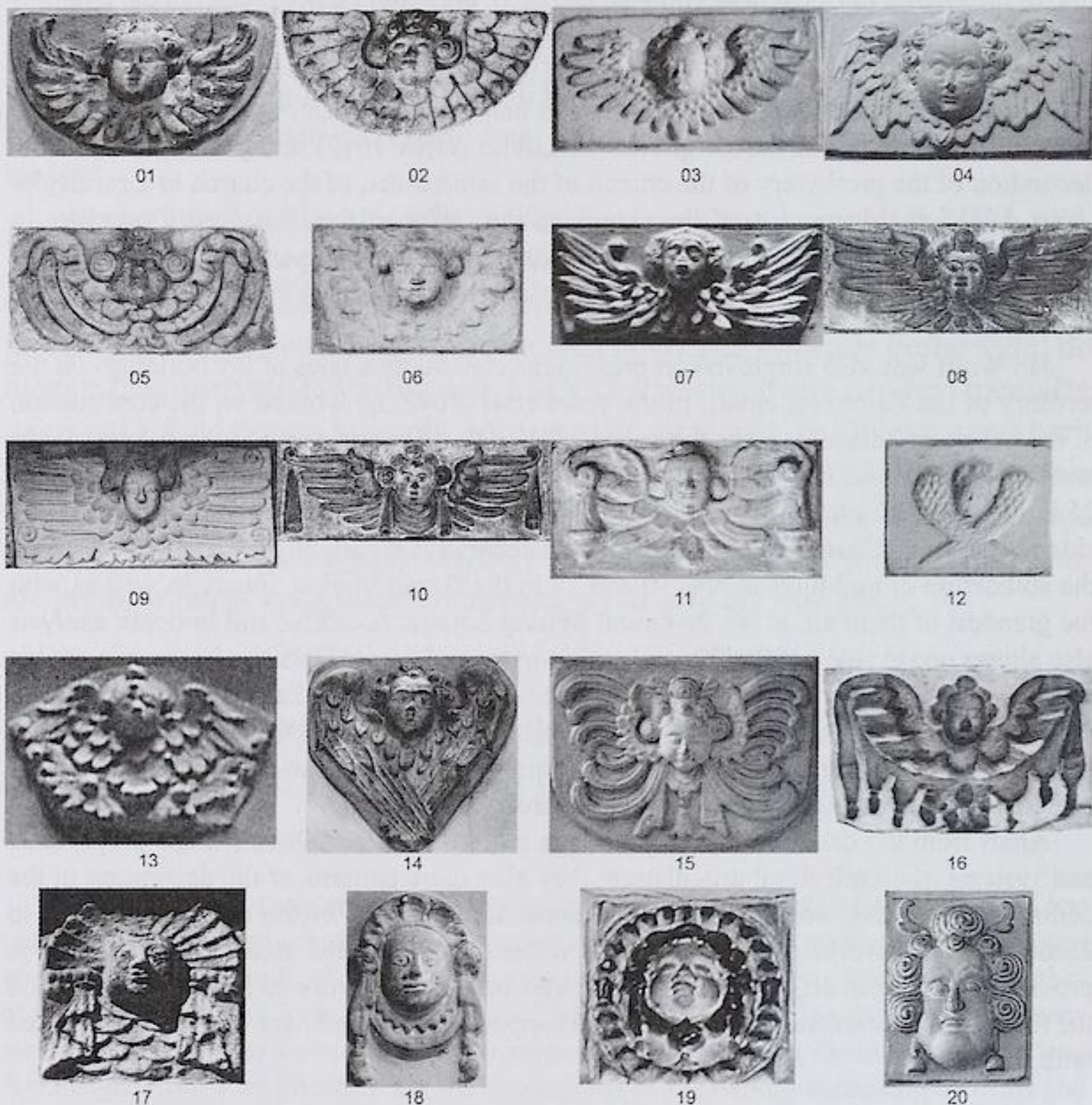
<sup>118</sup> Po bokach plakiety z Ukrzyżowaniem, zamiast postaci asystujących przy tym wydarzeniu, umieszczono przedstawienia Adama (?) i Diany (?). Akty męski i kobiecy ustawione antytetycznie kojarzą się z ikonografią Pierwszych Rodziców, postać kobiety trzyma jednak róg obfitości.

he completed in 1614), Turobin (completed: 1623?) and Leszniów (1629–1631). On the basis of a close similarity to the above buildings, Wolff is also attributed with the authorship of the church in Uchanie (completed in 1625), the Firlej family chapel in the Dominican church in Lublin (completed in 1630), the orthodox church of St. Nicolas in Zamość (completed in 1612), and the restructuring of the parish church in Rohatyn. On the basis of an analysis of the plates, one may broaden his *oeuvre* to include the decoration of two rooms in the convent of the Brigittines in Lublin (circa 1612) and participation in the decoration of the presbytery of the church of the same order, of the church in Czerniejów (1608–1611), the decoration of the church of the Order of the Discalced Carmelites in Lublin (1635–1644), the completion of the construction of the Minorites' church in Szczebrzeszyn (completed in 1638) and of the parish church in Radzyń Podlaski (completed in 1641?).

Jan Wolff was also employed on prestigious construction sites of lay buildings on the territory of the Zamoyski entail. In the years 1641–1642, he worked on the construction of the palace in Zamość, and in the years 1639/1640–1651, he was busy restructuring the town hall in Zamość. He was also the author of a few historic tenement houses (Nos 4 and 21 in the Grand Market Square and at No 15 Staszica St.) which were subsequently considerably altered. Thanks to an analysis of the decorative detail, he may be attributed with the authorship of buildings at Nos 10 and 17 in the Grand Market Square as well as with the grandest of them all, at No 26 Grand Market Square. A careful and in-depth analysis also allows one to rule out Wolff's authorship in several cases. Thus one has to rule out his authorship in the case of the ceilings in the collegiate church in Zamość, of the tower in the parish church in Szczebrzeszyn, as well as of the churches in Dys and Łączna; also, he was not the author of the extension of the Firlejs' palace in Dąbrowica and of the tenement buildings at No 19 and 25 in the Market Square in Zamość.

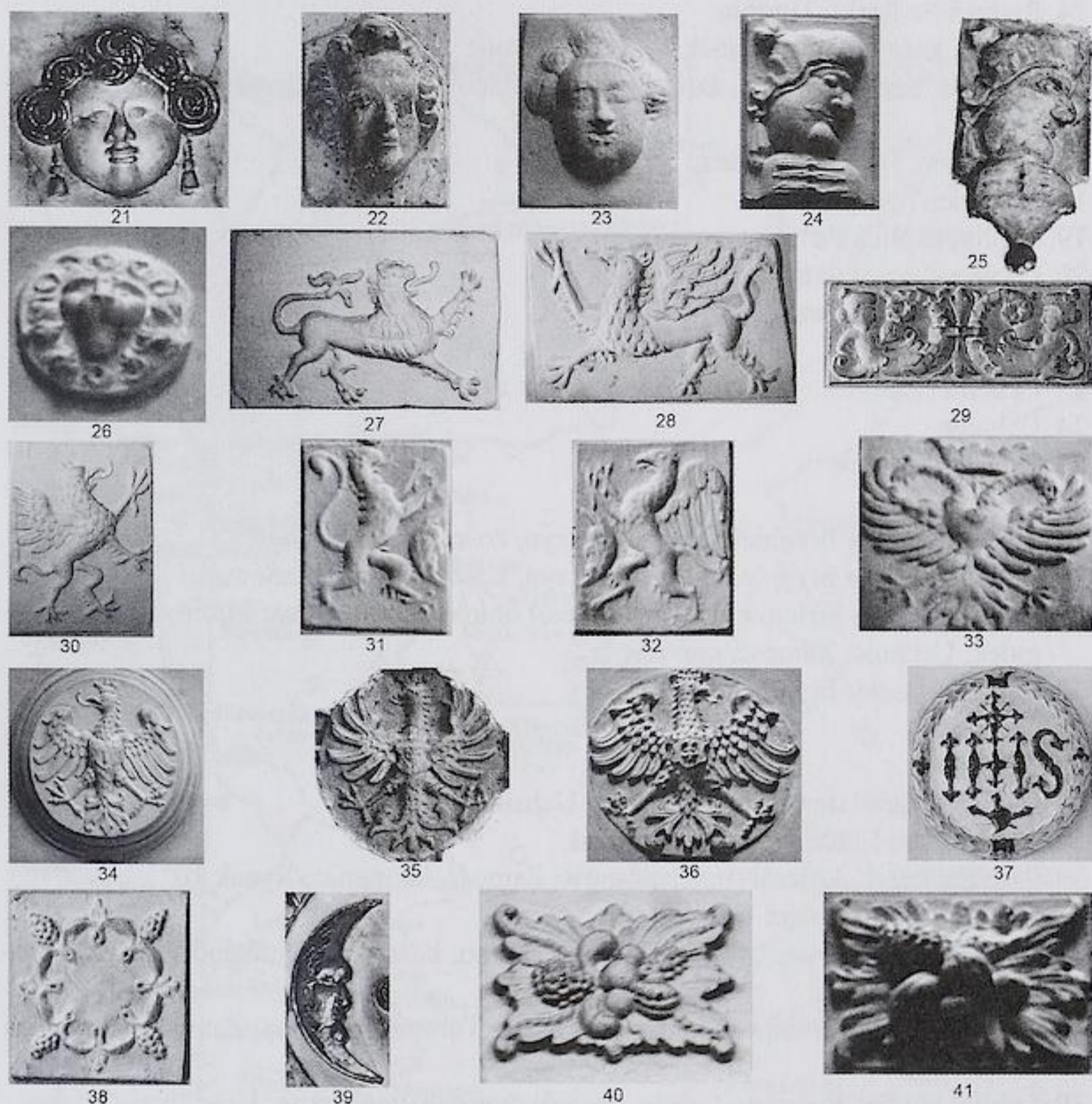
Apart from the decorations, the buildings erected by Wolff share similar proportions and systems of architectural articulation; they also share patterns of the decoration of the ceiling. His creative work had remained under the influence of the collegiate church in Zamość and the works of Jacob Balin. A wider context for the architecture of Wolff is provided by German art, whereas the analogies between his work and that to be found on the territory of Lower Saxony, allow one to suppose that the architect was well acquainted with this milieu.

## Zestawienie plakiet użytych w dziełach Jana Wolffa



Pominięto plakiety z motywami roślinnymi. Realizacje, których autorstwa nie przypisano Wolffowi, podano w nawiasach.

1. Czemierniki; Radzyń Podlaski; Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów; Turobin; Zamość, kamienica Rynek 10; (Kazimierz Dolny, fara)
2. Lublin, kaplica Firlejów; Lublin, kościół dominikanów, tęcza; Uchanie; Zamość, cerkiew
3. Lublin, klasztor brygidek
4. Lublin, klasztor brygidek
5. Lublin, kaplica Firlejów; Zamość, cerkiew



6. Uchanie
7. Czemierniki; Lesznięw; Radzyń Podlaski; Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów; Uchanie; Zamość, kamienica Rynek 10; Zamość, kamienica Bartoszewiczowska
8. Lublin, kościół dominikanów, tęcza; Lublin, kościół brygidek; Uchanie; Zamość, cerkiew
9. Czemierniki; Turobin
10. Lublin, kaplica Firlejów; Uchanie; Zamość, cerkiew; (Radom, kaplica Kochanowskich)
11. Lesznięw; Radzyń Podlaski; Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów; Zamość, kamienica, ul. Staszica 17

12. Lublin, klasztor brygidek
13. Czemierniki; Uchanie
14. Radzyń Podlaski; Turobin
15. Lublin, kościół karmelitanek bosych; Uchanie
16. Turobin; Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów; Zamość, kamienica Bartoszewiczowska
17. Leszniów; Turobin; Uchanie
18. Uchanie; Turobin
19. Lublin, kaplica Firlejów
20. Lublin, kościół dominikanów, tęcza
21. Lublin, kaplica Firlejów
22. Leszniów
23. Uchanie; Zamość, kamienica, ul. Staszica 17
24. Uchanie
25. Zamość, cerkiew
26. Uchanie
27. Lublin, klasztor brygidek; Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów
28. Lublin, klasztor brygidek; Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów
29. Lublin, kaplica Firlejów; Lublin, kościół dominikanów, tęcza; Lublin, kościół brygidek; Uchanie; Zamość, cerkiew
30. Lublin, klasztor brygidek
31. Uchanie
32. Uchanie
33. Lublin, kościół dominikanów, tęcza; Uchanie
34. Czerniejów; Lublin, klasztor brygidek
35. Szczebrzeszyn, kościół franciszkanów; Zamość, kamienica Rynek 10
36. Czemierniki; Turobin; Uchanie
37. Czemierniki; Lublin, kaplica Firlejów; Lublin, kościół dominikanów, tęcza; Turobin; Uchanie
38. Czemierniki; Czerniejów; Radzyń Podlaski; Turobin; Uchanie; Zamość, kamienica Rynek 10
39. Lublin, kaplica Firlejów; Lublin, kościół dominikanów, tęcza; Uchanie
40. Lublin, kościół brygidek; Lublin, kościół karmelitanek bosych; Uchanie
41. Uchanie



# Mapa zabytków omówionych w tekście

