

KOŚCIÓŁ JEZUITÓW W KRZEMIEŃCU

UWAGI NA TEMAT AUTORSTWA I GENEZY ARCHITEKTURY ORAZ RELACJI ARCHITEKT-FUNDATOR*

Zespół jezuitski w Krzemieńcu (il. 1) jest uznawany za dzieło główne architekta księdza Pawła Giżyckiego SJ. Monografia kolegium i kościoła autorstwa M. Muszyńskiej-Krasnowolskiej, oparta na źródłach zakonnych, jest kluczowym opracowaniem całego założenia, jak i pierwszym szkicem twórczości artysty, na który powoływali się wszyscy pozostali badacze jego dorobku¹.

Wyjątkowa ranga obiektu, będącego punktem odniesienia do analizy pozostałych dzieł artysty, zmusza do pełnego przedstawienia wyników badań Krasnowolskiej. Podejmując ponownie, na podstawie nowych archiwaliów, analizę zespołu krzemienieckiego, należy zająć się następującymi problemami: kwestią autorstwa, analizą stylistyczną kościoła oraz relacjami pomiędzy architektem a fundatorem dzieła.

Na podstawie archiwaliów Krasnowolska ustaliła daty budowy poszczególnych części zespołu. Kościół, z fundacji księcia Michała Serwacego Wiśniowieckiego, powstał w latach 1730-1745 (w stanie surowym był gotowy w roku 1743)². Rozpoczęta równocześnie budowa szkół z fundacji księcia Janusza Wiśniowieckiego została zakończona w roku 1753. Budowa drugiego skrzydła klasztoru, od północy, trwała jeszcze w latach siedemdziesiątych tego stulecia i nie została ukończona³.

Krasnowolska analizując budowlę stwierdziła, że zespół pierwotnie projektowany był jako budowla czteroskrzydłowa, z kościołem na osi, którego bryła miała wydzielać dwa wewnętrzne dziedzińce⁴. Opisując poszczególne elementy zespołu, autorka zaakcentowała istnienie ogólnych analogii w sztuce niemieckiej i austriackiej oraz piemonckiej⁵. Analizując kształt samej świątyni, podkreśliła odmienną ukształtowaną dynamicznie, „płynnie”, naw boczną, skontrastowaną ze „sztywną” architekturą nawy głównej. Co jednak istotne dla późniejszych rozważań, zauważyła jednocześnie, iż „zwycięstwo linii krzywej w fasadzie jest zara-

* Artykuł oparty jest na fragmencie pracy doktorskiej *Ksiądz Paweł Giżycki, architekt polski XVIII wieku*, obronionej w listopadzie 1999 r. w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Ostrowskiego. Tekst ten po raz pierwszy został przedstawiony na seminarium doktorskim prof. dr. hab. Jerzego Kowalczyka w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie 27 lutego 1998 r.

¹ M. Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium jezuickie w Krzemieńcu*, „Rocznik Wołyński” 1939, t. 8, s. 67-139.

² Tamże, s. 78-79.

³ Tamże, s. 80-81.

⁴ Tamże, s. 84.

⁵ Tamże, s. 88-89, 98.

zem problematyczne”⁶. Poszukując analogii, które pozwoliłyby zarazem na ustalenie genezy form klasztoru i świątyni, Krasnowolska stwierdziła, iż kościół krzemieniecki zależy od form architektury piemonckiej i śląsko-czeskiej⁷. Dynamicznie ukształtowaną fasadę, „pozbawioną dekoracji plastycznej architektury” oraz specyficzne formy detalu uznała za przykład wpływów „borrominizmu”, którego formy stosował w swych dziełach Guarino Guarini oraz Christoph Dientzenhoffer. Za cechę wspólną dzieł guariniowskich i kościoła w Krzemieńcu uznała identyczny materiał (cegłę)⁸. Wysunęła ponadto przypuszczenie, że formy takie są zapewne wynikiem aktywnego wpływu fundatora budowli na jej kształt. Podniosła również zagadnienie oddziaływania, jaki wywarła świątynia jezuitów na kościół dominikański w pobliskim Tarnopolu. Autorka zajęła się także analizą urbanistyczną założenia oraz starała się ustalić fazy powstawania kamiennego tarasu przed kościołem⁹.

Zespół jezuicki (il. 3) jest usytuowany u podnóża zachodniego zbocza doliny, w której znajduje się miasto. Zwarty kompleks klasztorny góruje ponad miasteczkiem. Kościół, zwrócony prezbiterium na zachód, jest budowlą o dwuprzęsłowej nawie i ciągach kwadratowych kaplic bocznych, z transeptem, którego ramiona wychodzą poza linię murów, i krótkim, zbliżonym do kwadratu prezbiterium zamkniętym łukiem odcinkowym. Po jego bokach znajdują się prostokątne pomieszczenia skarbcza i zakrystii. Korpus jest poprzedzony półprzęsłem chóru muzycznego i kwadratowymi przyziemiami wież. Wzdłuż kościoła, od północy, przylega korytarz łączący go z klasztorem. Ramiona transeptu zostały zamknięte, podobnie jak prezbiterium, ścianami założonymi na rzucie łuku odcinkowego, przez co rzut budowli został upodobniony do trójliścia. Podobny łuk został również wprowadzony w ścianach zamykających kaplice, połączone między sobą szerokimi przejściami z półkolistymi wnękami, doświetlonymi przez wąskie okna. Na przedłużeniu linii wyznaczonych przez ciągi kaplic, za transeptem znajdują się kolejne kapliczki na rzucie kwadratu z półkolistymi wnękami, doświetlając je z jednej strony wąskimi okienkami.

Nawa otwiera się do kaplic bocznych półkolistymi profilowanymi arkadami (il. 2, 4), spiętymi kluczem. Jej artykulację (wspólną także dla transeptu i prezbiterium) stanowią pary pilastrów, zdwojonych od strony arkad, dźwigających belkowanie wyłamane nad każdą z podpór. W narożach nawy i transeptu belkowanie zostało przełamane. W arkadach międzynawowych zostały umieszczone pseudopilastry, zakrepowane profilowanym gzymsem, który wieńczy także ściany kaplic.

W ściany prezbiterium wprowadzono analogiczne jak w nawie i transepcie półkoliste – lecz ślepe – arkady. W prezbiterium spinające je klucze zdecydowanie

⁶ Tamże, s. 109.

⁷ Co ostatnio podkreślił J. Kowalczyk – *Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich* [t. I], red. J. K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 14.

⁸ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 102-103.

⁹ Tamże, s. 112-116.

wkraczają w strefę kapiteli pilastrów, wyznaczoną przez listwę łączącą ich podstawy.

Nawę i prezbiterium przykryto sklepieniem krzyżowym na gurtach, ramiona transeptu sklepieniem kolebkowym, a kaplice ślepymi, płaskimi kopułkami. Na przecięciu nawy i transeptu wznosi się eliptyczna kopuła z latarnią, umieszczona na pendentywach i wysokim bębnie, rozczłonkowanym przez pary pilastrów. Po między pilastrami tamburu umieszczono przemiennie prostokątne, zamknięte odcinkowo okna oraz głębokie półkoliste nisze.

Fasada kościoła jest dwuwieżowa, podzielona na dwie kondygnacje i pięć pól. Jest założona na rzucie falistym, z wklęsłą linią wież i wypukłą częścią środkową. Podziały zostały przeprowadzone za pomocą zdwojonych obustronnie pilastrów, które na narożach dodatkowo podwojono, a od strony osi kościoła potrojono. Kondygnacje rozdzielają belkowania, wyłamane na osiach podpór, o bardzo mocno zaznaczonych gzymsach. Powyżej drugiej kondygnacji trzy osie akcentują przyczółki – skrajne odcinkowe, środkową – trójkątny. Ich uskokowy zarys powtarza przebieg artykulacji poniżej. Ponad trzema polami środkowymi znajduje się dodatkowo rozbudowane zwieńczenie, w kształcie uskokowego przyczółka (zbliżonego do odcinkowego), po bokach przechodzącego w balustradę. Pola fasady wypełniają płyciny o ćwierćkolistie wyciętych narożach. Płaszczyzny ścian elewacji frontowej urozmaicono prostokątnymi, zamkniętymi łukami odcinkowymi oknami i również prostokątnymi niszami zamkniętymi półkolistie. Otwory i nisze ozdobiono uszakowymi obramieniami, zwieńczonymi odcinkami profilowanego gzymsu. Są one ściśle połączone z płycinami.

W porównaniu z bogato opracowaną fasadą, pozostałe elewacje świątyni są bardzo skromne i posiadają artykulację płycinowo-ramową. Elewacje wieńczy zredukowane belkowanie. Jedyne tambur uzyskał nieco bogatsze formy – jego ściany wypełniają kolejno zagłębiające się prostokątne płyciny i obramienia otworów okien.

Założenie krzemienieckie, oprócz świątyni, składa się z budynków szkoły – od strony południowej i klasztoru – od strony północnej. Zabudowania są dwupiętrowe; w części południowej znajdowały się klasy szkolne z salą teatralną, w części północnej cele zakonników i pomieszczenia gospodarcze¹⁰.

Oba półtoratraktowe skrzydła zostały założone na rzucie w kształcie litery „L”, z dostawionymi dodatkowo od strony wschodniej krótkimi skrzydłami wydzielającymi przedni, reprezentacyjny dziedziniec. W narożach tych zabudowań umieszczono oktogonalne, trójkondygnacyjne wieże.

Artykulacja elewacji (z wyjątkiem tylnych) została przeprowadzona za pomocą par lizen. Od strony zachodniej stanowią ją natomiast szerokie pasy, pokrywające się z osiami okien, rozdzielone przez płyciny o wciętych półkolistie narożach. Budowle obiega zredukowane belkowanie. Elewacje krótkich, wschodnich skrzydeł

¹⁰ Wygląd w pełni rekonstruuje Muszyńska-Krasnowolska (*Kolegium*, s. 90-94).

były zwieńczone szczytami złożonymi z edykuli podtrzymującej belkowanie, ujętej spływami zakończonymi postumentami. Powyżej mocno podkreślonego gzym-su spoczywały półkoliste przyczółki¹¹.

Podstawowym problemem przy omawianiu kościoła jest kwestia autorstwa projektu. Giżycki w panegiryku pogrzebowym fundatora świątyni krzemienieckiej, księcia Michała Serwacego, stwierdził, że głównym zamiłowaniem zmarłego magnata była: „Architektonika, której się w cudzych krajach będąc nauczył, i której z osobliwym inwentowania gustem pańskie zabawy przerywał. Wystawiwszy w dobrach swoich 45 pałaców swojej inwencji, między którymi pałac wiśniowiecki wspaniałością, rozłożystością, adornacją i fortyfikacją prym bierze innym. Wystawiwszy krom tego, swoim deseniem, tak z drzewa budowanych, jako i murowanych kościołów i cerkwie w dziedzicznych dobrach swoich niemało”¹². Mogłoby się здаwać, że tekst ten jest niczym innym, jak pełnym pochlebstw przesadnym opisem, podnoszącym zasługi i dokonania zmarłego, ale Krasnowolska uznała przytoczone zdanie za mające realne podstawy¹³, a ostatnio uczynił to także Kowalczyk¹⁴.

Krasnowolska, zastanawiając się nad klasą artystyczną kościoła w Krzemieńcu, zdecydowanie wybijającego się ponad inne dzieła Giżyckiego, stwierdziła, że formy tej budowli mogły powstać pod wpływem zainteresowań księcia Michała. Przypuszczała wręcz, że magnat mógł narzucić artyście zakonnemu ogólny plan świątyni, a zwłaszcza falistość fasady niespotykaną w innych dziełach jezuitów¹⁵. Giżycki miałby tylko uzupełnić i szczegółowo opracować szkicowe projekty Wiśniowieckiego¹⁶. Krasnowolska przypominała zresztą, iż w kronice zakonnej placówki krzemienieckiej napisano o księciu, że: „ipse plantam manu sua formatam in archetypo erigende Ecclesiae porrexit”¹⁷. W tym samym źródle zakonnym, w opisie wprowadzenia do świątyni Najświętszego Sakramentu (w roku 1745), zamieszczono jednak informację, że mowę powitalną wygłosił Paweł Giżycki – „Pater architectus totius templi”¹⁸. Wiadomość jest potwierdzona także przez jego nekrolog¹⁹.

¹¹ Widoczne na pomiarze Karola Podczaszyńskiego z RPAH-St.P.; por. Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 97.

¹² P. Giżycki, *Relacja apparencyji i samego aktu pogrzebowego ostatniego z domu ŚP J.O. Xiążęcia JMci Michała Serwacego Wiśniowieckiego [...] w kościele [...] Karmelitów Bosych Wiśniowieckim [...] 1745 przy inwencji pracy i staraniu, przez wdzięczność ku Fundatorowi, przystudze Xiędza Pawła Giżyckiego, Societatis Jesu, Począjów 1745.*

¹³ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 129.

¹⁴ J. Kowalczyk, *Rezydencje późnobarokowe na Wołyniu*, „Przegląd Wschodni” 1997, t. 4, s. 28.

¹⁵ Jednocześnie Krasnowolska przypisała Giżyckiemu kościół Dominikanów Obserwantów w Czartorysku.

¹⁶ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 129.

¹⁷ Archivum Romanum Societatis Jesu (dalej cyt.: ARSI), *Historiae Poloniae* (dalej cyt.: Hist. Pol.) 59, f. 119.

¹⁸ ARSI, Hist. Pol. 60, f. 156.

¹⁹ ARSI, Hist. Pol. 89, f. 69. Interesujący nas passus przytoczony jest w: J. Paszenda, *Nowe wiadomości o pracach Pawła Giżyckiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 34(1972), s. 58, przyp. 6.

Analiza nieznanych dotąd archiwaliów z Archiwum Sanguszków ze Sławuty, odnoszących się do początków budowy krzemienieckiej, pozwala w znacznym stopniu wyjaśnić powyższe sprzeczne przekazy dotyczące autorstwa kościoła.

W roku 1728 książę Michał Wiśniowiecki zobowiązał się zbudować nowy kościół dla istniejącej już rezydencji jezuickiej²⁰. Projekty „książęce” ofiarowano zakonowi w roku 1730²¹. Fundamenty budowli rozpoczęto kopać w roku 1731²². Kolejne dane przynosi korespondencja pomiędzy księciem Michałem Serwacym a księciem Pawłem Karolem Sanguszką. Odnalezione i zidentyfikowane listy pochodzą z lat ok. 1729-1735. Szczególnie trzy mają istotne znaczenie dla określenia autora projektu świątyni.

W pierwszym z nich, skierowanym do Sanguszki, datowanym 3 listopada 1729 w Wiśniowcu, nadawca pisał: „Dziękuję uniżenie JXMości za przysłanie plant kościołów, które nazad odsyłam i suplikuję o generalną plantę tego, przy którego boku napisałem oraz aby elewacja była tak wewnątrz jako i z podworca przed fasady od wież podana”²³.

Zbieżność chronologiczna listu i powyższy lakoniczny opis pozwala domniemywać, że chodzi tu zapewne o świątynię krzemieniecką, podobnie opisaną między innymi w XVIII-wiecznej wizytacji jako kościół o „podworcu-galerii z ciosowego kamienia przed przedziwnej piękności i wspaniałości fasadą”²⁴.

Potwierdzają to przekonanie wiadomości z kolejnego listu Wiśniowieckiego z 7 stycznia 1730 r., w którym wspomina: „dzisiejszą pocztą odebrałem od WX Mości list”, i dziękuje za „opisane dimensyje dla nowego mającego się murować kościoła z klasztorem i szkołami”²⁵.

W Archiwum Sanguszków znajduje się jeszcze jeden list związany z przytoczonymi wzmiankami, nie jest on jednak datowany. Książę Michał Serwacy informuje Sanguszkę, że „JMX Giżycki jedzie do Zasławia” oraz zwraca się z „supliką abyś przy plancie ecclesiae raczył go objaśniać”²⁶.

Wyjaśnienie problemu autorstwa wydaje się więc stosunkowo proste. Wiśniowiecki oczywiście nie był *sensu stricte* architektem kościoła krzemienieckiego, ale bardzo aktywnym i zaangażowanym fundatorem. Jego ewentualne wpływy były najpewniej ograniczone do uwag amatora – „architekta dyletanta”. Trzeba podkreślić

²⁰ ARSI, Hist. Pol. 59, f. 44.

²¹ ARSI, Hist. Pol. 59, f. 119.

²² ARSI, Hist. Pol. 59, f. 120.

²³ Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu, Archiwum Sanguszków ze Sławuty (dalej cyt.: APKr., O/W, AS), sygn. 11, list księcia Michała Wiśniowieckiego do księcia Pawła Sanguszki z 3 listopada 1729, z Wiśniowca.

²⁴ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 78.

²⁵ APKr., O/W, AS, teka 257, plik 1, list księcia Michała Wiśniowieckiego do księcia Pawła Sanguszki z 7 stycznia 1730(?), z Krzemieńca.

²⁶ APKr., O/W, AS, sygn. 21, list księcia Michała Wiśniowieckiego do księcia Pawła Sanguszki.

lić, że wszystkie pozostałe i znane nam fundacje Wiśniowieckiego są atrybuowane konkretnym artystom²⁷.

Rozważając dalej zagadnienie, należy zwrócić uwagę na osobę ówczesnego naddwornego architekta Pawła Sanguszki – Pawła Fontanę²⁸. Zapewne jego autorstwa były przesyłane Wiśniowieckiemu projekty (czy raczej szkice, rysunki). Artysta ten może być autorem pierwszego (wstępnego) projektu kościoła krzemienieckiego, którym książę „obdarował” jezuitów, następnie opracowanego i realizowanego przez Giżyckiego. Odmienność ukształtowania fasady i kaplic bocznych, w porównaniu z nawą i zabudowaniami klasztornymi, jest argumentem na rzecz dwóch źródeł rozwiązań artystycznych świątyni. Różna jest także jakość artystyczna samej architektury i użytego detalu.

Rozpatrując nadal kwestię autorstwa, wypada w tym momencie zająć się problemem genezy architektury. Oba aspekty są bowiem ściśle ze sobą związane. Krasnowolska zwróciła uwagę na istnienie w traktacie Pozza rysunku²⁹, przedstawiającego wnętrze i rzut kościoła. Podkreśliła, że przedstawiony tam sposób opracowania filarów między nawą a kaplicami zbliżony jest do zastosowanego w Krzemieńcu. Wydaje się, że rycina ta ma kluczowe znaczenie dla rozwiązania całej przestrzeni kościoła Jezuitów krzemienieckich. Rysunek Pozza został przekształcony, lecz wskazane i opisane przez niego stosunki proporcji zachowano w świątyni w Krzemieńcu. Narysowany w pracy Włocha kwadrat, unaoczniający ich zależności, posłużył (w sposób dosłowny) do zaprojektowania przestrzeni prezbiterium kościoła. Aneksy po bokach krótkiego prezbiterium pozzowskiego w świątyni wołyńskiej zmieniono na kapliczki umieszczone za transeptem, na przedłużeniu linii kaplic bocznych.

O ile dyspozycja przestrzenna nie uległa zmianie, o tyle ukształtowanie szczegółów architektury jest odmienne od ukazanego w traktacie Pozza i bardziej zaawansowane stylowo. W kaplicach bocznych obserwujemy wymyślną grę przestrzeni. Wprowadzenie odcinkowego zamknięcia ścian kaplic jak i głębokich wnęk nadaje im bardzo plastyczny, rzeźbiarski charakter. Widoczne jest także w skomplikowanych rzutach filarów międzynawowych oraz w głębokich kaplicach na przedłużeniu naw bocznych. Swoboda ich ukształtowania, „wybierania” przestrzeni w murze, w połączeniu z ukrytym źródłem światła, tworzy efekt typowego późnobarokowego dynamizmu.

Można przyjąć, że ogólną inspiracją tego typu rozwiązania przestrzennego wnętrza były projekty zaproponowane przez Pozza³⁰. Taka aranżacja przestrzeni

²⁷ Z. Rewski, *Rachunki budowy palacu i kościoła w Wiśniowcu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 8(1939), s. 70-72; B. J. Wanat, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce*, Kraków 1979, s. 480.

²⁸ Wiadomości na temat tego artysty ostatnio podsumował Józef Skrabski w pracy magisterskiej poświęconej kościołowi Misjonarzy w Zaslawiu, obronionej w Instytucie Historii Sztuki UJ w 1999 r.

²⁹ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 38; A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum [...]*, Roma 1693, fig. I.

³⁰ Tu stosunkowo najbliższą można określić rycinę nienumerowaną ze wstępu do części II traktatu Pozza, *Perspectiva*.

zawarta jest m.in. w pozrowskim projekcie dekoracji teatralnej wzniesionej w 1685 r. w kościele Gesu, w Rzymie³¹, czy w kaplicach znajdujących się za transeptem w tymże kościele jezuickim, który także został opublikowany w wzornikowym dziele włoskiego jezuitę³². Sposób opracowania architektury w Krzemieńcu nie mógł opierać się wyłącznie na „mechanicznej” adaptacji wzorów z tego traktatu.

Należy przypuszczać, że twórca projektu świątyni krzemienieckiej znał tego typu rozwiązania z autopsji. Jest to argument na rzecz wpływu Pawła Fontany na ukształtowanie projektu kościoła Jezuitów. W fontanowskich kościołach grupy lubelskiej bardzo często spotykamy podobne swobodne, rzeźbiarskie operowanie przestrzenią architektury. Jeśli chodzi o sztukę polską, to stosunkowo bliską analogią dla takiego ukształtowania naw bocznych (kwadratowe przestrzenie nakryte kopułkami, z szerokimi przejściami) wydaje się kościół Wizytek w Warszawie, wznoszony od 1726 r.³³, choć tam w naroża kaplic zostały wprowadzone dodatkowo kolumny. Możliwość oddziaływania wzorów warszawskich jest prawdopodobna, zwłaszcza po przyjęciu wpływu Fontany na budowę krzemieniecką. Paweł Fontana przed służbą u Sanguszki (czyli pomiędzy rokiem 1723 a 1726) pozostawał bowiem w Warszawie wraz z „rodzonym bratem” Józefem Fontaną³⁴ i znał zapewne rozwiązania występujące w tym środowisku.

Tego typu dynamiczne opracowanie architektury jest skonstrastowane z odmienną, sztywną – jak to Krasnowolska określiła – „szablonową” nawą główną. Nawa kościoła krzemienieckiego, podobnie jak rzuty pozostałych świątyń Giżyckiego, nie wyróżnia się oryginalnymi cechami. Wnętrze jest pozbawione wymyślnych i efektywnych rozwiązań przestrzennych. Jego ukształtowanie można porównywać z kościołem dominikańskim w Czartorysku (pomiędzy rokiem 1741 a 1756) i z nawą kościoła Jezuitów w Jurewiczach (ok. 1743-1755). Zwielokrotnione masywne pilastry wydzielają poszczególne jednostki przestrzenne kościoła – nawę, ramiona transeptu i prezbiterium. Statyka konstrukcji, brak dynamicznych rozwiązań wskazuje na całkiem inny sposób pojmowania przestrzeni. Świadczyć to może o różnej genezie artystycznej tych części kościoła lub o udziale w budowie artysty o słabszych umiejętnościach czy też o słabszym, np. w stosunku do rozwiązanych plastycznie wnętrz kościołów Pawła Fontany, poziomie warsztatowym wykonania projektu.

³¹ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum [...], Pars secunda*, Roma 1700, fig. 69.

³² Tamże, cz. I, fig. 93.

³³ J. Gajewski, *Bay: Carlo Antonio Maria*, w: *Allgemeines Künstlerlexicon*, t. VII, München 1993, s. 657. Rzut kościoła Wizytek był wzorowany na rzucie kościoła S. Apostoli w Rzymie, przebudowanego w latach 1702-1708 przez Francesco Fontanę. Zob. P. Bohdziewicz, *Kościół i klasztor Wizytek w Warszawie*, w: tenże, *Studia z dziejów sztuki polskiej w okresie baroku i rokoka*, Lublin 1973, s. 61, il. 77; J. Kowalczyk, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 20(1994), s. 256. Fakt ten potwierdza włoski kierunek odniesień, jeśli chodzi o poszukiwanie wzorców dla kościoła krzemienieckiego.

³⁴ APKr., O/W, AS, teka 256, plik 1, list Józefa Fontany z 18 kwietnia 1726 r. z Warszawy mówiący o „bracie rodzonym oczekującym ordynansów do plantas lewartowskich”.

Analizując cały rzut kościoła krzemienieckiego, trzeba także zwrócić uwagę na inne, ogólne podobieństwa z pracami Pawła Fontany. „Treflowy” układ po raz pierwszy w XVIII-wiecznej architekturze ziem ruskich Rzeczypospolitej pojawia się właśnie w Krzemieńcu oraz niemal równocześnie w katedrze greckokatolickiej w Chełmie Lubelskim (ok. 1735-1756). Ewentualne związki obu rzutów były rozmaicie interpretowane. Rozważano wpływ Krzemieńca na Chełm³⁵, choć w owym czasie kierunek wpływów artystycznych – z Wołynia na Lubelszczyznę – jest bardzo mało prawdopodobny i sprzeczny z zasadą badań formalno-genetycznych mówiącą, że dzieło doskonalsze (a za takie trzeba uznać kościół chełmski) oddziałuje na słabsze. Negowano również istnienie „rzutu treflowego” w XVIII-wiecznej budowlu chełmskiej³⁶. Po uznaniu wpływów Fontany w odniesieniu do budowy kościoła jezuickiego w Krzemieńcu zagadnienie to wydaje się rozwiązane. Trzeba zaznaczyć ponadto, że zbliżony rzut ma późniejsza świątynia dominikańska w Winnicy (1756-1761), przypisana przez Kowalczyka Fontanie³⁷.

W przypadku dzieł Giżyckiego fasada stanowi odrębną jednostkę przestrzenną, a zarazem osobny temat architektoniczny³⁸. Szczególnie w tym przypadku jest widoczne, jak „odcięta” konstrukcyjnie od korpusu świątyni elewacja uzyskała odmienne formy. Jej pięciopółowy schemat, o przemiennej szerokości pól, z akcentowanymi osiami przez wydatne przyczółki, został później wielokrotnie powtórzony w kościołach autorstwa Giżyckiego: w Jurewiczach (il. 6) (ok. 1743-1755), Stanisławowie (ok. 1751-1761), Owruczu (il. 7) (1747-1769) i u dominikanów tarnopolskich (projekt ok. roku 1749, w większości ukończony ok. 1755 r.)³⁹.

Założona na rzucie o dynamicznym „wklęsło-wypukłym” przebiegu murów jest kracją, w której efekt falistości został ograniczony i do pewnego stopnia zarty. Stało się to przez specyficzną aranżację podziałów i płaszczyzn ściany⁴⁰. Rzut widoczny jest jedynie w przyziemiu, z bliska bowiem widać, że płynny przebieg murów został stworzony właściwie przez zdwojenia ukośnie zestawionych pilastrów i przełamanie gzymsów. Opracowanie detalu architektonicznego, a więc obramień o wydatnych uszakach, nagromadzenie elementów dekoracyjnych i wreszcie zwielokrotnienia podziałów dają w efekcie „tektoniczną” aranżację płaszczyzny ściany. Pola pomiędzy pilastrami są uformowane z kolejnych płycin i połączonych

³⁵ Przypuszczenie takie wysunął Wojciech Boberski podczas dyskusji na sesji krakowskiej „Sztuka na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym” w październiku 1996 r. Sam autor jednak podawał w wątpliwość takie rozwiązanie.

³⁶ P. Krasny, *Katedra unicka w Chełmie. O problemach badań nad architekturą sakralną Kościoła greckokatolickiego w XVIII w.*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. III, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 206-207.

³⁷ J. Kowalczyk, *Kościoły i klasztory późnobarokowe diecezji kijowskiej i dekanatu braclawskiego*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. III, s. 30-32.

³⁸ Na ten temat zob. np.: *Baroque & Rococo. Architecture & Decoration*, ed. A. Blunt, London 1988, s. 245-256.

³⁹ Zagadnienie omówione szczegółowo w pracy doktorskiej *Książd Paweł Giżycki*.

⁴⁰ Zauważyła to Muszyńska-Krasnowolska (*Kolegium*, s. 109).

z nimi obramień o mocno zaznaczonych profilach i naczółkach. Ujęcie elewacji przez skomasowane na narożach pilastry dodatkowo podkreśla „tektoniczność”. Wielość rozdrobionych podziałów doprowadza do nadania elewacjom charakteru linearnego, graficznego, co ostatecznie jest sprzeczne z zarysowanym przebiegiem murów. Ten sposób aranżacji fasady można określić jako stworzony za pomocą płytkich „planów” połączonych z dominującymi krawędziami płycin oraz ram. Budowlę cechują dość przysadziste proporcje. Jest to wynik mocno akcentowanych podziałów horyzontalnych, podkreślonych gzymsów i kilkukrotnego powtórzenia form masywnych przyczółków, ograniczających drugą kondygnację. Wobec tych zabiegów rozdrobione podziały pionowe są zbyt słabe.

W fasadzie dochodzi więc do podobnego jak we wnętrzu zderzenia dwóch konwencji; falisty zarys murów został przytłoczony przez opracowane kaligraficznie profile okien i portali oraz zwielokrotnione podziały.

Szukając analogii dla takiej aranżacji fasady, trzeba wskazać przypisywany Giżyckiemu kościół Dominikanów Obserwantów w Czartorysku (il. 5) (pomiędzy rokiem 1741 a 1756), z dość dynamiczną, rozfalowaną fasadą. Co jednak ważne, realizacja ta bliska jest twórczości Fontany. Kontekst dla niej stanowi modelowana fałście fasada, którą spotykamy np. w kościele Misjonarzy w Zasławiu (1749-1756). Płynny ruch występuje również w innych fontanowskich fasadach świątyń – w farze w Lubartowie (1733-1738) czy w kościele Pijarów w Chełmie (1753-1763). Jako analogia dla fasady kościoła Jezuitów w Krzemieńcu była przywoływana elewacja frontowa nieistniejącego kościoła Dominikanów w Kozinie (pomiędzy rokiem 1738 a 1776), który być może należy przypisać Fontanie. Tu jednak falisty przebieg murów nie został zakłócony przez dominującą dekorację; fasada jest bardziej zwarta i dynamiczna.

Detal obramień okiennych i portali (il. 8) (zarówno kościoła, jak i kolegium) jest uznawany za charakterystyczny dla Giżyckiego. W innych pracach związanych z artystą odnajdujemy cytaty z zastosowanych tu rozwiązań, np. w kościele w Czartorysku (ok. 1741-1756), cerkwi poddębickiej (powstałej w połowie lat czterdziestych XVIII w.) czy jezuickich świątyniach w Jurewiczach (ok. 1743-1755) i Stanisławowie (ok. 1751-1761). Źródła tych rozwiązań znajdują się w XVII-wiecznym Rzymie, w twórczości Borrominiego i jego naśladowców⁴¹. Rozpowszechnienie tych wzorów nastąpiło dzięki szeroko kolportowanym rycinom, będącymi ilustracjami traktatu Domenico de Rossi⁴². Ich przerysy stanowiły podstawę „słownika” detalu wykorzystywanego powszechnie w XVIII stuleciu.

⁴¹ N. A. Mallory, *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)*, New York 1977, s. 4-14.

⁴² D. Shawe-Taylor, *Walls have ears: some aspects of Roman Baroque architectural Decoration*, „Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain” 39(1993), s. 19-45. Zob. ponadto ryciny w zbiorach: Domenico de Rossi, *Studio d'architettura civile [...]*, Roma 1701-1721; Domenico de Rossi, *Disegni di varii altarii e capelle nell chiese di Roma [...]*, Roma [1688-1690].

Fasada krzemieniecka jest przykładem współistnienia dwóch konwencji stylowych, wynikających z różnej genezy artystycznej i udziału dwóch artystów w projektowaniu: Fontany (który być może określił jej kształt w pierwotnym projekcie) i Giżyckiego (który ją ostatecznie opracował i zrealizował).

Krasnowolska stwierdziła, że regularny zespół kolegium i klasztoru został ostatecznie zaprojektowany dopiero w trakcie budowy. Początkowo nowe budynki miały się wznosić jedynie od strony północnej, albowiem po stronie południowej istniały zabudowania wcześniejszej rezydencji i pierwszego kościoła Jezuitów⁴³. Supozycja ta nie jest uzasadniona – założenie powstawało po prostu etapami, co zresztą wynika z przytoczonych przez badaczkę archiwaliów⁴⁴, jak również pośrednio z przywołanego listu Wiśniowieckiego⁴⁵.

Poszukując analogii dla opracowania elewacji zabudowań klasztornych, trzeba zwrócić uwagę na motyw wież wtopionych w narożniki od strony reprezentacyjnego dziedzińca. W tym samym czasie motyw ten pojawia się w kościele parafialnym w Jasińcu (ok. 1745 r.), autorstwa Jakuba Fontany⁴⁶. Formy nieistniejących szczytów na zamknięciu skrzydeł były identyczne jak w klasztorze jezuickim w Winnicy i do pewnego stopnia podobne do form występujących w tamtejszym klasztorze Dominikanów (jak wspomniano – dzieło to jest atrybuowane Pawłowi Fontanie)⁴⁷.

Opracowanie artykulacji elewacji zabudowań ma jednak odmienną genezę. Być może wzór dla niej stanowią ryciny Schüblera⁴⁸. Przyjęty rozkład sal w klasztorze realizuje postulaty zawarte w pracach relacjonujących współczesne wykłady z architektury w kolegiach jezuickich⁴⁹.

Monumentalne założenie oddziałuje także dzięki kompozycji przestrzennej. Fasada jest poprzedzona tarasowym dziedzińcem i ogrodzeniem z masywnymi, kamiennymi postumentami, z rokajowymi wazonami i żelaznymi kratami. Centralnym punktem założenia była figura Matki Boskiej.

⁴³ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 90.

⁴⁴ Tamże, s. 71.

⁴⁵ Gdzie wspomniany jest „podworec przed fasadą”; zob. APKr., O/W, AS, sygn. 11, list księcia Michała Wiśniowieckiego do księcia Pawła Sanguszki z 3 listopada 1729 r., z Wiśniowca.

⁴⁶ A. Bartzakowa, *Jakub Fontana. Architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 172-175.

⁴⁷ Kowalczyk, *Kościół i klasztor*, s. 30.

⁴⁸ Zob. J. Schübler, *Nützliche Anweisungproben von Denen nötigsten Begriffen der Civil Baukunst*, Nürnberg 1740, tabl. I.

⁴⁹ A. Małkiewicz, „Elementa architektury domowej” z r. 1749. Autorstwo – geneza – znaczenie, „Folia Historiae Artium” 8(1972), s. 185-197. Na temat funkcjonalizmu założeń klasztornych w środkowej Europie ostatnio zob.: C. Challingsworth, *The Academy of Arts and Sciences: A paper building type in 18th Century*, w: *An Architectural progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy: essays in architectural history presented to Helmut Hager on his 60th birthday*, red. H. A. Millon, S. S. Munshower, Pennsylvania State University 1992, 2, s. 731-748.

Taras wraz ze statua powstał pomiędzy rokiem 1760 a 1762. Była to fundacja Bractwa Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej, którego członkiem był Giżycki⁵⁰. Pierwotnie taras miał nieco skromniejsze rozmiary, a postumenty były ozdobione figurami świętych⁵¹. Jego obecny kształt jest wynikiem kilku późniejszych przekształceń⁵².

Jak się wydaje, geneza tego typu rozwiązania również znajduje się w sztuce późnobarokowego Rzymu. Być może oddziaływała tu najslawniejsza realizacja z 1. połowy XVIII w. – schody hiszpańskie (1723-1726), której sztychowane przedstawienia były jednymi z najbardziej rozpowszechnionych w Europie⁵³.

Trzeba jednak podkreślić, że we wspomnianych już traktatach architektonicznych Schüblera pojawiają się przedstawienia zbliżonych (znacznie mniejszych) rozwiązań oraz bardzo podobne rysunki masywnych postumentów⁵⁴.

Posąg Matki Boskiej na wysokim cokole nie jest więc typową *Mariensäule*, jak chciała Krasnowolska. Interesującym kontekstem jest fakt, że wśród rysunków Sebastiana Sierakowskiego znajdują się przedstawienia figur, które można odnieść do znajdujących się w Krzemieńcu⁵⁵. Zachowana jedyna archiwalna fotografia przedstawia posąg podobny jak na rysunku opublikowanym przez Lepiarczyka⁵⁶. Można przypuszczać, że prace datowane na okres architektonicznej edukacji Sierakowskiego są przerysami oryginalnych późnych projektów Giżyckiego⁵⁷.

*

Podsumowując analizę należy stwierdzić, iż świątynia krzemieniecka jest najdoskonalszą pracą związaną z nazwiskiem Giżyckiego. Genezę jej form należy przede wszystkim wyprowadzić ze środowiska rzymskiego końca XVII stulecia i początku XVIII, a w szczególności z dzieł artystów „klasycyzującego baroku”, którzy wykorzystywali rozwiązania zaczerpnięte z twórczości Borrominiego. Architektami takimi byli Andrea Pozzo i krąg współczesnych Carla Fontany, związanych z Akademią Świętego Łukasza⁵⁸. Kościół jezuicki stanowi typowy przykład

⁵⁰ Biblioteka Naukowa im. W. Wernadskiego Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie, Oddział Rękopisów, fond. 1, opis.1, dzieło 5792, k. 17, 43, 43v., 44v.

⁵¹ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 50.

⁵² Tamże, s. 51.

⁵³ E. Kieven, *Römische Architekturzeichnungen des Barock*, w: *Von Bernini bis Piranesi: Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Stuttgart 1991, s. 16.

⁵⁴ J. J. Schübler, *Prespectivae Pes Picturae. Das its Kurtze und leichte Verfassung Der Practicabelsten regul [...]*, Nürnberg 1725, k. F.

⁵⁵ Muszyńska-Krasnowolska (*Kolegium*, s. 114-115) ustaliła, że oprócz tej figury w mieście znajdowały się ponadto posągi św. Jana Nepomucena i Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej.

⁵⁶ J. Lepiarczyk, *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769-1775)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 9(1971), s. 204, il. 22.

⁵⁷ Problem szerzej omawiam w pracy doktorskiej.

⁵⁸ Zagadnienie relacji pomiędzy artystami opracowane ostatnio w: H. Hager, *Andrea Pozzo e Carlo Fontana, tanmengeza a affinia*, w: *Andrea Pozzo*, red. Alberta Battisti, Trento 1996, s. 235-252.

„stylu międzynarodowego”, który łączył różne doświadczenia artystyczne⁵⁹. Nie można więc wskazać jego bezpośredniego wzoru. Wspólny jest styl kościoła krzemienieckiego i świątyń rzymskich końca XVII w. o rzeźbiarsko rozwiązanych wnętrzach i fasadach założonych na falistych rzutach. W pracach tych można również mówić o dysproporcji podziałów i o płaskiej, linearnej artykulacji, przytłoczonej przez masywne gzymsy. Wzory rzymskie zostały przejęte pośrednio, poniekąd „z drugiej ręki” – zarówno przez ryciny, jak i kontakty z artystami znającymi takie rozwiązania. Jak się wydaje, w Krzemieńcu spotkały się dwie redakcje (czy recepcje) włoskich dzieł. Fontana, który nie znał Rzymu, przejął je dzięki wykształceniu, jakie odebrał w stronach rodzinnych, oraz podczas prawdopodobnej podróży do Polski (*via* Wiedeń?)⁶⁰, a także przy swym „bracie” Józefie Fontanie⁶¹. Giżycki natomiast mógł je poznać dzięki prawdopodobnej edukacji u Kacpra Bażanki, lecz zapewne również poprzez współczesne „wzorniki” – traktaty Rossiego i Pozza. Wykorzystywał jednak i inne źródła graficzne.

Można więc powtórzyć wyrażone wcześniej zdanie, iż kościół Jezuitów krzemienieckich zrealizowano na podstawie wstępnego projektu otrzymanego od księcia Wiśniowieckiego. Projekt został jednak przesłany z dworu sanguszkowskiego, a analiza stylistyczna i porównawcza zrealizowanej z pracami Pawła Fontany skłania do wniosku, że to właśnie ten artysta był autorem „plant” dla jezuitów w Krzemieńcu. Trzeba dodać, że Krzemieniec i Zasław były ośrodkami ściśle powiązаныmi artystycznie. Artyści pracujący w Krzemieńcu byli również zatrudnieni w Zasławiu, zarówno przy przebudowie starego pałacu (lata trzydzieste), jak i później, przy budowie kościoła Misjonarzy⁶².

Istotną rolę dla kontaktów pomiędzy Fontaną i Giżyckim⁶³ miały zapewne więzy rodzinne i polityczne Wiśniowieckich, Radziwiłłów i Sanguszków, którzy byli fundatorami większości budowli projektowanych przez tych artystów. Cerkiew poddębicką uposażył Michał Kazimierz Radziwiłł „Rybeńko”, który chciał zatrudnić Giżyckiego przy wznoszeniu *castrum* swej matki, Anny Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej (siostry księcia Pawła Karola). Z kolei syn „Rybeńki” – Karol „Panie Kochanku” fundował kościół Bernardynów w Łucku. Żona „Rybeńki” – Franciszka Urszula – z ojcem, dobroczyńcą jezuitów krzemienieckich, Januszem Antonim Wiśniowieckim, ufundowali nowy kościół czartoryski. Trzeba dodać, że Tekla z Radziwiłłów, żona Michała Serwacego Wiśniowieckiego (brata Ja-

⁵⁹ O tym pojęciu zob.: W. Oeschlin, *Internationalismus im 18. Jahrhundert*, w: tenże, *Bildungsgut und Antikenrezeption im frühen Settecento in Rom*, Zürich 1972, s. 109-117.

⁶⁰ M. Karpowicz, *Artisti Valsoldesi in Polonia nel '600 e '700*, Menaggio 1996, s. 157.

⁶¹ Współczesne prace tego architekta wykazują podobny modus stylowy.

⁶² APKr., O/W, AS, teka 5, plik 29 oraz teka 393, plik 6, gdzie wymienieni są sprowadzeni z Krzemieńca mularze, sztukator i snyczerze.

⁶³ Zagadnienie zasygnalizowałem w referacie wygłoszonym w 1997 r. na sesji w Lublinie, poświęconej sztuce na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej: „Uwagi na temat twórczości architektonicznej Pawła Giżyckiego. Zarys katalogu dzieł” (złożony do druku).

nusza), była siostrą „Rybeńki”. Giżycki pracował więc dla dość wąskiego kręgu bardzo blisko z sobą spokrewnionych osób. Rodzinne powiązania z pewnością przyczyniły się do zatrudnienia właśnie jego przy budowie świątyń wznoszonych z ich fundacji. Zakonnik traktowany był więc do pewnego stopnia jak artysta nadworny. W tym kontekście interesującym dokumentem, prawdopodobnie odnoszącym się do Giżyckiego, jest list księcia Michała Serwacego Wiśniowieckiego skierowany do rektora kolegium jezuickiego w Krzemieńcu – ks. Michała Trębickiego⁶⁴, który pełnił tę funkcję w latach 1737-1740⁶⁵. Magnat zwraca się w nim o przysłanie „ojca-architekta”, potrzebnego do prac przy fortyfikacjach siedziby w Wiśniowcu. Można więc założyć, że Giżycki działał w tej miejscowości. Należy zasygnalizować możliwość jego pracy zarówno przy pałacu Wiśniowieckich, co dopuszczał również Jerzy Kowalczyk⁶⁶, jak i hipotetycznie przy wiśniowieckim kościele Karmelitów Bosych⁶⁷. Paweł Giżycki był cenionym architektem, skoro w roku 1746 Michał „Rybeńko” Radziwiłł zapraszał go do wykonania katafalku na pogrzeb matki. Pomimo intensywnej korespondencji, Giżycki ostatecznie nie zdecydował się na wyjazd do Nieświeża, choć był ponaglany nawet przez prowincjała. Zrezygnował z wysyłanej po niego karety, odmawiając w sposób dość obcesowy. Fakt specjalnego zainteresowania jego osobą przez magnata rezydującego na dalekiej Litwie świadczyć może o wyjątkowej pozycji czy wręcz sławie artysty oraz dużych względach, jakimi się cieszył. Także Stanisław Jabłonowski wysyłał po Giżyckiego konie, kiedy ten przygotowywał dla niego projekty kościoła Paulinów i rezydencji w Niżniowie⁶⁸. Tekla Wiśniowiecka, pomimo niechęci, jaką czuła do jezuitów, zdecydowała, aby autorem dekoracji pogrzebowych jej męża był Giżycki, „doświadczony w swej professyi”⁶⁹. Pragnąc, aby katafalk Michała Serwacego przewyższał okazałością inne tego typu dzieła, starała się, aby jezuita poznał wystrój, który został w 1743 r. przygotowany na egzekwie królewicza Jakuba Sobieskiego w Żółkwi⁷⁰. We wspomnianym archiwum rodzinnym Sanguszków znajduje się obfita korespondencja z lat 1750-1751 pomiędzy Barbarą z Duninów Sanguszkową a Giżyckim, dotycząca *castrum doloris* Pawła Karola Sanguszki w Lublinie i Lubar-

⁶⁴ Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Zbiory Grafiki, sygn. 97, k. 425.

⁶⁵ *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, Kraków 1997, s. 700.

⁶⁶ Kowalczyk, *Rezydencje późnobarokowe*, s. 43-45.

⁶⁷ Szczególnie warto zastanowić się nad autorstwem Giżyckiego w stosunku do bram ozdobionych boniowaniem. Zob. A. J. Baranowski, *Geografia baroku na „kresach” Rzeczypospolitej*, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały z sesji naukowej SHS*, Warszawa 1998, s. 63, il. 13. Zbliżone formami bramy znajdują się przy kościele krzemienieckim jezuitów.

⁶⁸ Paszenda, *Nowe wiadomości*, s. 59-60.

⁶⁹ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłowskie z Nieświeża, dział V, teka 437, nr. 17514, 2070, list Tekli Wiśniowieckiej z 22 marca 1745 r. Zob. ARSI, Hist. Pol. 60, f. 155, 156.

⁷⁰ Litewskie Archiwum Historyczne w Wilnie, zespół 1280 – opis 2 – sprawa 43.

towie. Jej charakter świadczy o dobrej znajomości jezuitę i fundatorki⁷¹. Za zgodą prowincjała jezuitów Giżycki, zresztą już wcześniej, wyjeżdżał do Zaslawia „na wszelkie rozkazy Jaśnie Oświeconej Księżęcej Mości Dobrodziejki”, aby „być na zawołaniu”⁷² i aby „prezentować swe sztuki”⁷³. Giżycki wysyłał zleceńdawczyni projekty do zatwierdzenia, a mając jej szerokie plenipotencje, samodzielnie decydował o porządku planowanej uroczystości funeralnej. Przygotowywanie oprawy artystycznej pogrzebu księcia Pawła Karola Sanguszki⁷⁴ jest jedynym przypadkiem, kiedy w materiałach źródłowych pojawiają się wzmianki o rzemieślnikach (stolarzach, malarzach) – „ludziach księdza Giżyckiego”⁷⁵. Wyjątkowa sytuacja artysty skłoniła go więc zapewne do stworzenia własnego warsztatu bądź do wykorzystania warsztatów zaslawskich. W ten sposób Giżycki praktycznie przejął funkcję nadwornego artysty – Pawła Fontany. Na takie rozwiązanie wskazuje znamieny sposób księgowania wydatków związanych z tym wydarzeniem. Nazwisko jezuitę zostało w 1750 i 1751 umieszczone w gronie oficjalistów dworskich – urzędników i komisarzy⁷⁶.

Kościół jezuitęcki w Krzemieńcu jest więc do pewnego stopnia „dziełem wspólnym” Fontany i Giżyckiego. Udział jezuitę nie ograniczył się tylko do realizacji projektu Włocha. Za jego osobisty wkład trzeba uznać charakterystyczny sposób artykulacji kościoła, formy detalu i ukształtowanie prostej nawy głównej, opracowanie „rozbitej” fasady oraz „teatralną” aranżację światła w świątyni. Także budynek klasztoru wydaje się pracą Giżyckiego. Można zastanawiać się nad autorstwem Giżyckiego w stosunku do koncepcji całego założenia, z tarasem i monumentalnymi schodami przed kościołem jezuitęckim, naprzeciw którego wznosiła się wieża kościoła franciszkańskiego. Ta urbanistyczna aranżacja, mimo że nie zrealizowana do końca, jest jedną z najciekawszych kompozycji w architekturze polskiej XVIII w.⁷⁷

⁷¹ APKr., O/W, AS, teka 300, plik 5, listy Pawła Giżyckiego do księżny Barbary, z Krzemieńca z 3 i 9 czerwca 1750 r.

⁷² APKr., O/W, AS, teka 235, plik 12, list księdza Łukasza Kantego Lasockiego SJ do księżny Barbary Sanguszkowej z 15 lipca 1750 r.

⁷³ APKr., O/W, AS, sygn. 15, list księdza Łukasza Kantego Lasockiego SJ do księżny Barbary Sanguszkowej z 9 czerwca 1750 r.

⁷⁴ Omówione w: „Sprawy pogrzebowe Księcia Pawła Karola Sanguszki”. *Przyczynek do badań nad sztuką funeralną w Polsce w 2. połowie XVIII wieku*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. IV, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 1999, s. 61-70.

⁷⁵ APKr., O/W, AS, teka 7, plik 5.

⁷⁶ APKr., O/W, AS, rkps, sygn. 600.

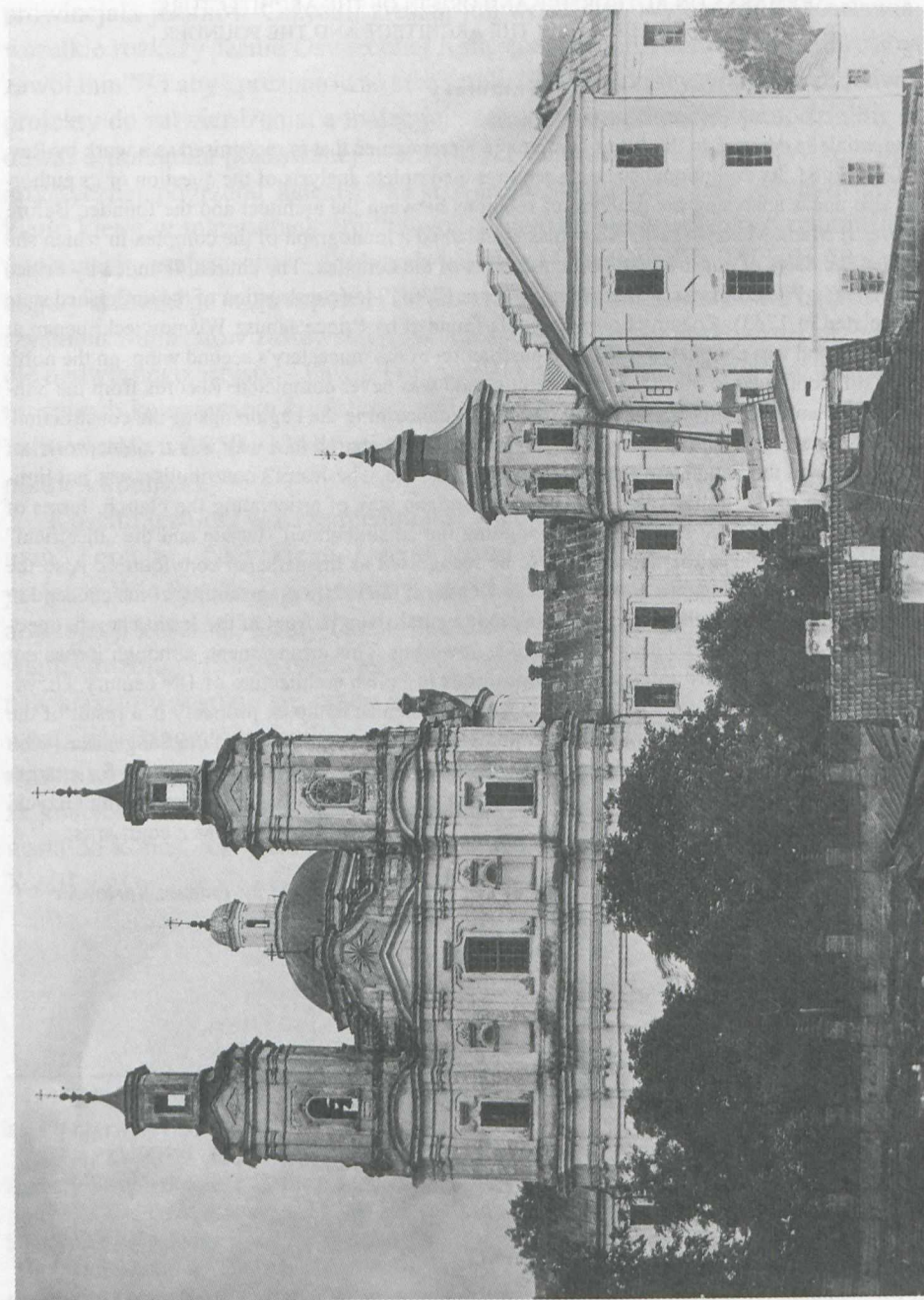
⁷⁷ Muszyńska-Krasnowolska, *Kolegium*, s. 115-116.

THE JESUIT CHURCH IN KRZEMIENIEC
REMARKS ON AUTHORSHIP AND ORIGIN OF THE ARCHITECTURE
AND RELATIONS BETWEEN THE ARCHITECT AND THE FOUNDER

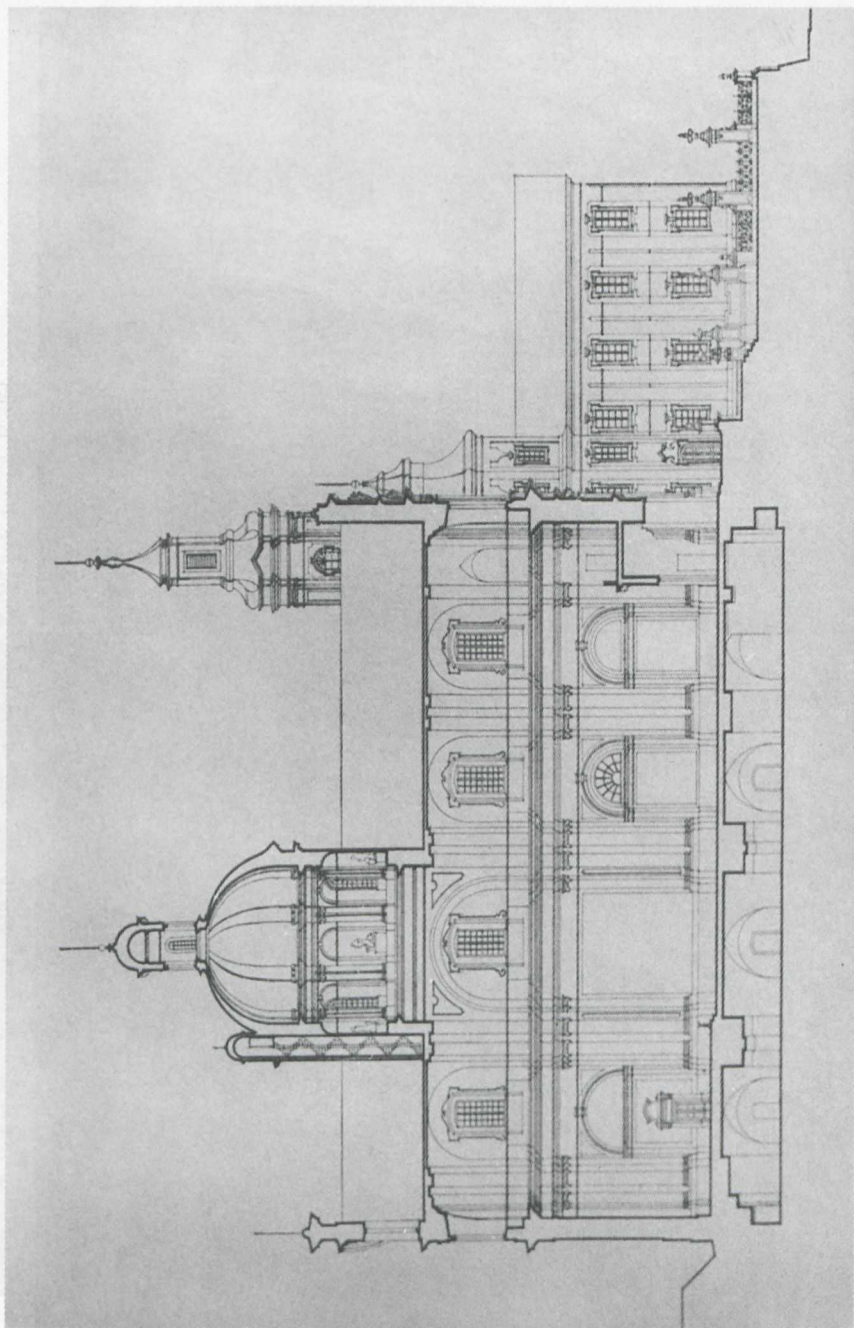
Summary

The article is devoted to the Jesuit complex in Krzemieniec that is recognised as a work by Rev. Paweł Giżycki SJ. Its exceptional standing requires a complete analysis of the question of its authorship. It also needs analysing the problem of relations between the architect and the founder. Before World War II Maria Muszyńska-Krasnowolska published a monograph of the complex in which she determined the dates of constructing particular parts of the complex. The church, founded by Prince Michał Serwacy Wiśniowiecki, was built in the years 1730-1745 (construction of the unfinished state was completed in 1743). Construction of schools founded by Prince Janusz Wiśniowiecki began at the same time and was completed in 1753. Construction of the monastery's second wing, on the north side, was still continued in the 70's of that century and was never completed. Records from the Sanguszkas' of Sławuta's Archives, unknown up till now, concerning the beginnings of the construction, to a considerable degree allow the hypothesis that the Jesuit church in a way was a „joint work” of Paweł Giżycki and the Sanguszkas' court architect – Fontana. The Jesuit's contribution was not limited to realisation of the Italian's design. The characteristic way of articulating the church, forms of details and the shape of the straight nave, designing the „disintegrated” façade and the „theatrical” arrangement of the light in the church have to be recognised as his personal contribution. Also the monastery seems to be Giżycki's work. One may wonder if Giżycki was the author of the conception of the whole complex, with the terrace and the monumental stairs in front of the Jesuit church, opposite which the spire of the Franciscan church was towering. This arrangement, although it was not completed, is one of the most interesting compositions in Polish architecture of 18th century. Giżycki and Fontana's co-authorship with respect to the Krzemieniec complex probably is a result of the close family and political bonds linking the Wiśniowieckis, the Radziwiłłs and the Sanguszkas, who were the founders of most buildings designed by those artists. In fact they both worked for a rather small circle of closely related people. The family connections surely facilitated employing Giżycki to build the churches they founded. What is more, the monk was often treated as a court artist.

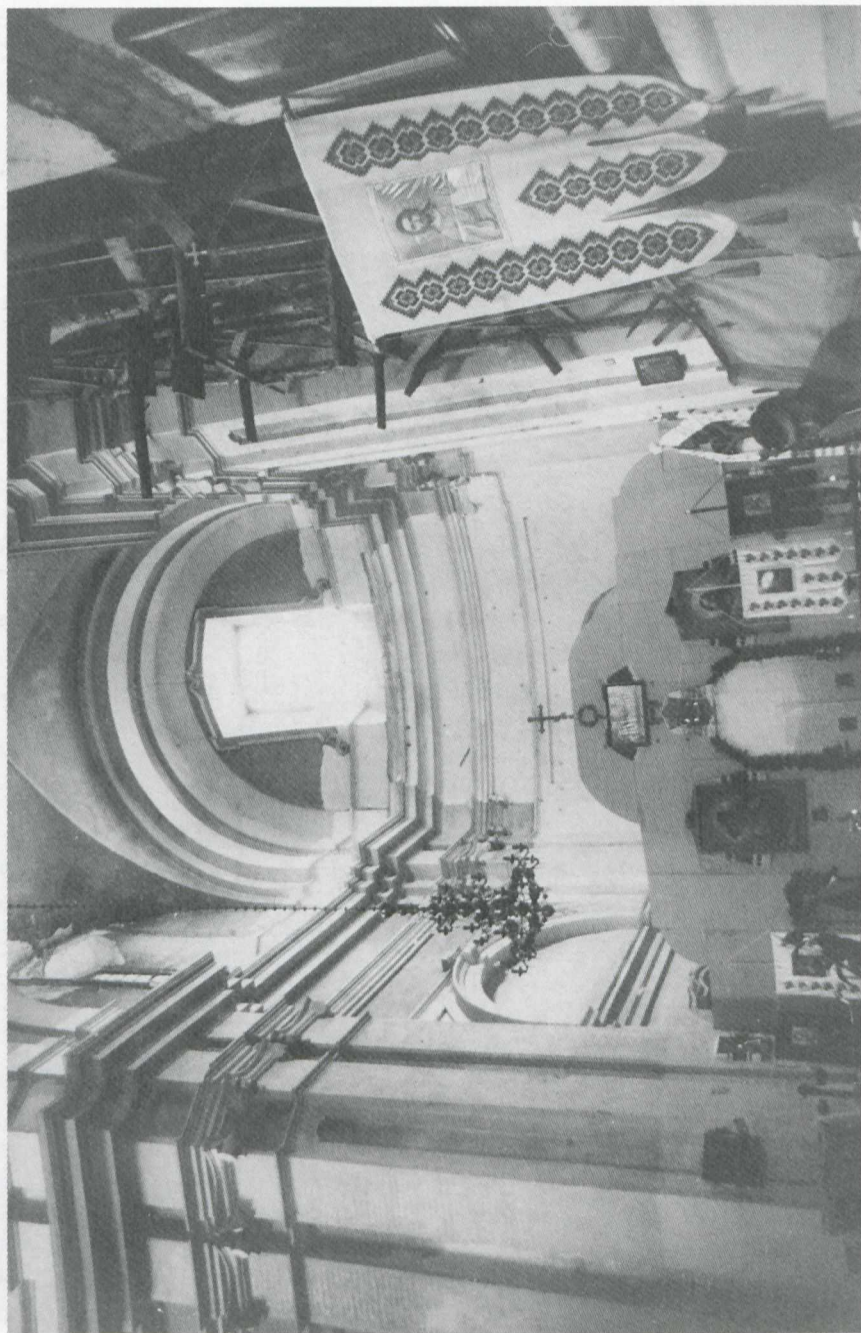
Translated by Tadeusz Karłowicz



1. Kościół i klasztor Jezuitów w Krzemieńcu (reprodukcja nieznanego autora)



2. Kościół Jezuitów w Krzemieńcu. Przekrój wg: M. Krasnowolska, *Kolegium jezuickie w Krzemieńcu*, „Rocznik Wołyński” 1939, t. 8



3. Kościół Jezuitów w Krzemieńcu, wewnątrz. Fot. A. Betlej



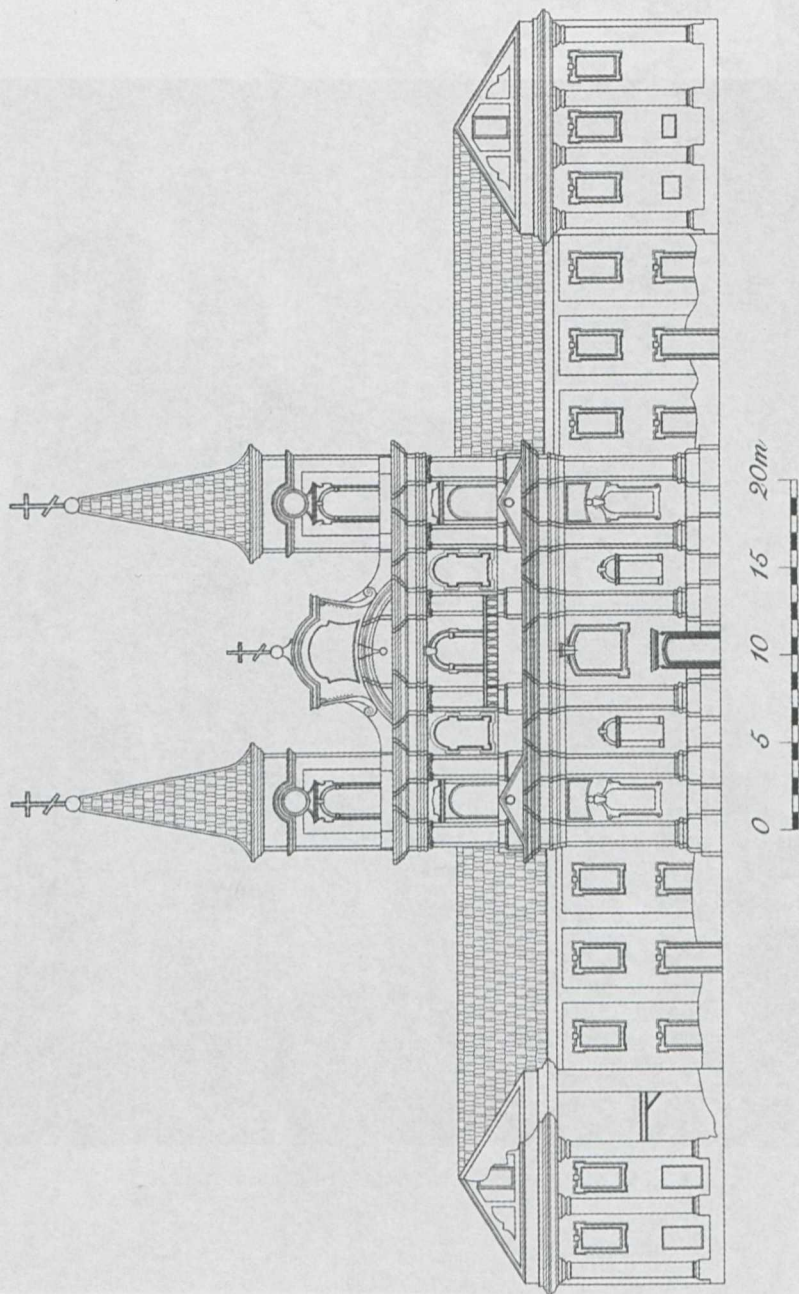
4. Kościół Jezuitów w Krzemieńcu, fasada. Fot. A. Betlej



5. Kościół Dominikanów w Czartorysku. Fot. Ruszczyk (1993). IS PAN, neg. nr 184484

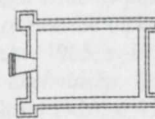


6. Kościół Jezuitów w Jurewiczach. Według „Pamiętnika...”

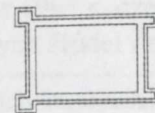


7. Kościół i kolegium Jezuitów w Owruć. Rys. J. Betlej

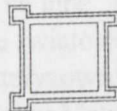
Otwory okienne



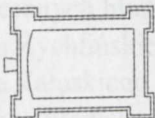
Kościół jezuitów w Siedlcowie
Kościół jezuitów w Siedlcowie
Kościół franciszkański w Krzemieńcu
Ostroniam osiedle w Podzamczu
Kolegium jezuitów w Białymostku
Kolegium jezuitów w Białymostku



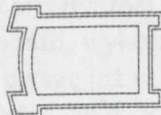
Kolegium jezuitów w Krzemieńcu



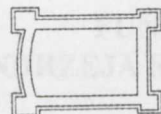
Kościół dominikański w Czortkowie



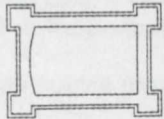
Kościół jezuitów w Pryoracie



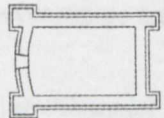
Kościół jezuitów w Siedlcowie



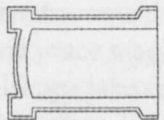
Kościół dominikański w Czortkowie



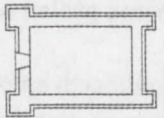
Kościół reformacji w Dnestrobach



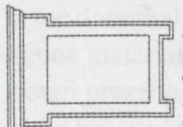
Kościół bernardynski w Łucku



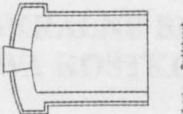
Kościół jezuitów w Krzemieńcu



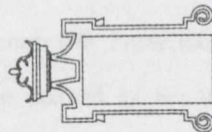
Cerkiew bazylikańska w Podlipczach



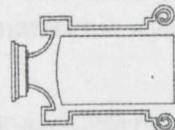
Cerkiew bazylikańska w Podlipczach



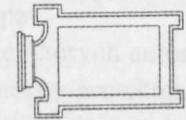
Cerkiew bazylikańska w Podlipczach



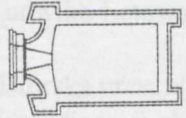
Kościół jezuitów w Krzemieńcu



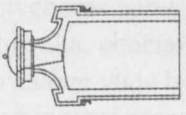
Kościół jezuitów w Krzemieńcu



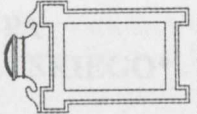
Kolegium jezuitów w Jurewicach



Kościół bernardynski w Łucku



Cerkiew bazylikańska w Podlipczach



Kościół dominikański w Czortkowie

8. Detale okienne występujące w budowlach Pawła Grzyckiego. Rys. J. Betlej