

ALEKSANDER STANKIEWICZ

ARCHITEKTURA KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO W GOŁĘBIU
PRZYCZYNEK DO BADAŃ
WPŁYWU PROJEKTÓW OTTAVIANA MASCARINA
NA ARCHITEKTURĘ POLSKĄ PIERWSZEJ POŁOWY WIEKU XVII*

Kościół parafialny pod wezwaniem św. Katarzyny i Floriana w Gołębiu, pomimo swojej klasy artystycznej, nie doczekał się opracowania odpowiadającego jego znaczeniu dla nowożytnej sztuki polskiej. O wiele więcej uwagi poświęcono stojącemu w pobliżu Domkowi Loretańskiemu, jednemu z pierwszych tego typu założeń w Rzeczypospolitej¹. Świątynia była wzmiankowana w publikacjach starożytników, jednak dopiero po II wojnie światowej przyciągnęła większą uwagę badaczy².

Mgr ALEKSANDER STANKIEWICZ, doktorant, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński, adres do korespondencji: ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków; e-mail: olekstankiewicz@wp.pl

* Artykuł nie mógłby powstać, gdyby nie badania zabytkoznawcze oraz kwerenda w bibliotece Hertziana, przeprowadzone w Rzymie w roku 2016 dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich.

¹ S. MICHALCZUK, *Domek Loretański w Gołębiu. Geneza jego treści ideowych i artystycznych*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji SHS Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 153-171; K. PARFIAŃCZYK, *Domek Loretański w Gołębiu i grupa dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich*, [w:] *Studia Puławskie. Materiały z sesji popularnonaukowej 27-28 maja 1977*, Puławy 1978, s. 109-147; A. MIŁOBĘDZKI, *Architektura polska XVII wieku*, t. I, Warszawa 1980, s. 212; A. KUJAWSKA, *Sanktuarium Matki Boskiej Loretańskiej – Dom Loretański w Gołębiu. Analiza architektury Domu, jego dekoracji malarskich i rzeźbiarskich*, mps, 2011, https://www.academia.edu/961299/Analiza_architektury_Domku_Loretańskiego_w_Gołębiu [dostęp: 19.12.2016]; A. KUSZTELSKI, Z. KURZAWA, *Kult loretański w sztuce Rzeczypospolitej (koniec XVI – początek XIX w.)*, Poznań 2012, s. 201-204; M. KURZEJ, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012, s. 260-266; G. MICHALSKA, *Domek Loretański w Gołębiu. Dziedzictwo utracone*, „Architectus” 2016, nr 1 (45), s. 49-58.

² *Encyklopedia powszechna*, t. X, Warszawa 1862, s. 164-165; J. KOŁACZKOWSKI, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Warszawa 1888, s. 175, 176.

Kościół wprowadził w szerszy obieg naukowy Adam Miłobędzki. Uznał go za budowlę łączącą w sobie kilka różnych tendencji stylistycznych, choć przede wszystkim będącą przykładem architektury powstającej w kręgu muratorów z Kazimierza Dolnego. Wolutowo-obeliskowe formy szczytów porównał ze szczytami kazimierskiego spichlerza Pod Bożą Męką; oprawa otworów okiennych zdradzała, według badacza, wpływy kazimierskiej kaplicy Górskich i kamienicy Celejowskiej, ale też kamieniarzy pińczowskich oraz dzieł warsztatu Jana Wolffa. Zaproponował także datowanie świątyni na okres 1628-1636. Swoje wnioski wielokrotnie potem powtarzał i nieco uzupełniał, nie zmieniając opinii o proveniencji artystycznej zabytku³. Pierwszym badaczem, który przyjął propozycje Miłobędzkiego, był Tadeusz Dobrowolski, który pisał o Gołębiu w kontekście „rodzimej” architektury lubelskiej⁴, z kolei Jerzy Łoziński wskazał pogucciovską ornamentykę zastosowaną w dekoracji elewacji⁵.

Jerzy Kowalczyk wspominał kościół w Gołębiu w kontekście swoich rozważań o wpływie traktatu Sebastiana Serlia na sztukę polską. Arkady filarowo-kolumnowe we wnętrzu miałyby być, jego zdaniem, oparte na wzorach z czwartej księgi tego dzieła⁶. Jednocześnie badacz dopuszczał możliwość zależności układu kolumn od rzymskiego kościoła San Salvatore in Lauro⁷. Pomysł Kowalczyka co do oparcia dekoracji o propozycje Serlia powtórzył jeszcze Mariusz Karpowicz⁸.

Alicja Kurzątkowska poddała analizie dekorację elewacji oraz wnętrza. Poparła propozycję Miłobędzkiego o wydzieleniu na Lubelszczyźnie grupy budowli zależnych od wzorów Gucciego, ale nie powstałych bezpośrednio w ośrodku pińczowskim⁹. Zauważyła, że belkowanie, w którym umieszczono niewielkie otwory w miejscu metop, występowało prócz Gołębia także w kościele Jezuitów w Lub-

³ A. MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963, s. 144; TENŻE, *Ze studiów nad architekturą Kazimierza Dolnego*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. J. Białostocki, Warszawa 1972, s. 97.

⁴ T. DOBROWOLSKI, H. BLUMÓWNA, *Historia sztuki polskiej: sztuka nowożytna*, Warszawa 1965, s. 132.

⁵ J.Z. ŁOZIŃSKI, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 219.

⁶ J. KOWALCZYK, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 95, 102.

⁷ Tamże, s. 102, przyp. 172.

⁸ M. KARPOWICZ, *Tomasz Poncino – architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002, s. 75.

⁹ A. KURZĄTKOWSKA, *Rzeźba pińczowska na Lubelszczyźnie*, [w:] *Sztuka około 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, s. 173.

linie i w kościele parafialnym w Radzynie Podlaskim¹⁰. Sztukaterie zdobiące sklepienia miałyby być dziełem warsztatu działającego w kościele w Wąwolnicy oraz klasztorze Brygidek w Lublinie¹¹. Wywody Kurzątkowskiej niedługo potem uzupełnił Adam Miłobędzki, który dla rozwiązań konstrukcyjnych zastosowanych w Gołębiu próbował odnaleźć analogie w innych świątyniach prowincji. Jego zdaniem arkadowe wnęki na ołtarze oraz korytarz ponad nimi w grubości muru miały być powtórzone później w Tarłowie i Jedlińsku¹². Wnioski te zacytowali Helena i Stefan Kozakiewiczowie w niewielkiej syntezie na temat polskiej sztuki renesansowej¹³.

Ostatecznego podsumowania badań nad świątynią dokonał Miłobędzki w swoim monumentalnym opracowaniu dotyczącym architektury polskiej wieku XVII. Powtórzył wszystkie swoje dotychczasowe propozycje dotyczące proveniencji oraz autorstwa projektu. Nie przywołał uwag Kowalczyka, a z tez Kurzątkowskiej poprzestał jedynie na wskazaniu ewentualnego wpływu warsztatów z Pińczowa lub Jana Wolffa. Uznał też za prawdopodobne, że architektem kościoła mógł być Piotr Likkel, którego utożsamiał z mistrzem Piotrem, budowniczym Domku Loretańskiego¹⁴. Wnioski te zostały ostatecznie przyjęte przez większość autorów piszących o architekturze nowożytnej w ostatnim czasie i właściwie nie były poddane żadnej krytycznej analizie.

Andrzej Betlej przy okazji opracowania architektury kościoła parafialnego w Bruchnalu uznał zastosowany tam chodnik ze strzelnicami za zależny od rozwiązań w Gołębiu i Tarłowie¹⁵. Natomiast Adam Błachut wspominał dwuwieżową fasadę kościoła przy okazji omawiania architektury kolegiaty, a później kościoła reformatów w Pińczowie¹⁶. Michał Kurzej opisał dekorację zewnętrzną świątyni w Gołębiu w kontekście wpływów ornamentyki niderlandzkiej, wysunął też tezę, że dawny, terakotowy ołtarz główny mógł być wykonany przez warsztat

¹⁰ TAŻ, *Rola Firlejów w rozwoju „renesansu lubelskiego”*, [w:] *Studia z dziejów epoki renesansu*, red. H. Zins, Warszawa 1979, s. 142.

¹¹ Tamże, s. 150.

¹² A. MIŁOBĘDZKI, *Z prac nad syntezą architektury polskiej XVII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 11 (1976), s. 78, 81, 83.

¹³ H. i S. KOZAKIEWICZOWIE, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 188, 247-248.

¹⁴ A. MIŁOBĘDZKI, *Architektura*, s. 212, 214, 301-302.

¹⁵ A. BETLEJ, *Kościół parafialny p.w. Trójcy Przenajświętszej w Bruchnalu*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J. K. Ostrowski, t. III, Kraków 1995, s. 40.

¹⁶ A.J. BŁACHUT, *Kościół (wcześniej kolegiata) i klasztor reformatów w Pińczowie. Architektura i wystrój*, „Pietas et Studium” 1 (2008), s. 167.

odpowiedzialny za powstanie nastawy z kaplicy Wniebowzięcia przy kazimierskim kościele parafialnym¹⁷. Irena Rolska przy okazji omawiania sztuki potrydenckiej archidiakonatu lubelskiego uzupełniła stan badań, cytując fragmenty akt wizytacji świątyni z XVI i XVII wieku¹⁸. Z kolei autorzy syntetycznej publikacji o sztuce wieku XVII zacytowali starsze wnioski badaczy¹⁹. W ostatnim czasie opublikowano także część wniosków z badań archeologicznych i konserwatorskich przeprowadzonych we wnętrzu kościoła w roku 2011. Według Dariusza Włodarczyka jego podziemia miały ograniczone znaczenie funeralne, a przede wszystkim pełniły funkcję magazynu w razie wojny²⁰.

W świetle przytoczonego stanu badań mogłoby się wydawać, że kwestie dotyczące proveniencji zastosowanej dekoracji czy rozplanowania kościoła w Gołębiu zostały już wyjaśnione, jednak poddanie krytycznej analizie dotychczasowych ustaleń oraz powtórna analiza planu i dekoracji budowli pozwalają na uzupełnienie dotychczasowych wniosków i wskazanie nowych hipotez badawczych.

Gołąb zakupił Jerzy Ossoliński w roku 1621, tuż przed swoim wyjazdem w poselstwie do Anglii²¹. Według treści inskrypcji z portalu głównego kościoła w latach 1626-1634, zapewne staraniem proboszcza Szymona Grzybowskiego (zm. 1641)²², wzniesiono nową, murowaną świątynię parafialną, która zastąpiła wcześniejszą, drewnianą²³, pochodzącą z okresu średniowiecza²⁴. Nie można wy-

¹⁷ M. KURZEJ, *Siedemnastowieczne sztukaterie*, s. 188. Tezę tę uprawdopodobnia ignorowany jak dotąd przez badaczy aniołek umieszczony nad portalem głównym gołębiowskiego kościoła.

¹⁸ I. ROLSKA, *Antiquum documentum et novo cedat vitui. Sztuka po Trydencie w Archidiecezji Lubelskiej w XVII wieku*, Lublin 2013, s. 42-43. Wcześniej źródła przy okazji omawiania Loretu częściowo cytował Michalczyk, pomijając informacje o kościele, zob. S. MICHALCZYK, dz. cyt., s. 154-155.

¹⁹ Z. BANIA, A. BENDER, P. GRYGLEWSKI, J. TALBIERSKA, *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wiek)*, Warszawa 2013, s. 81.

²⁰ D. WŁODARCZYK, *Wyniki badań kościoła parafialnego pw. św. Floriana i św. Katarzyny w Gołębiu*, [w:] *Kościoły nadwiślańskie Lubelszczyzny w świetle badań archeologicznych*, red. E. Banasiewicz-Szykuła, Lublin 2014, s. 67-69.

²¹ J. OSSOLIŃSKI, *Pamiętnik (1595-1621)*, oprac. W. Czapliński, Warszawa 2004, s. 118.

²² Podobno dobrego gospodarza, bibliofila, ale też pieniacza sądowego, zob. S. MICHALCZYK, dz. cyt., s. 155.

²³ Datowanie przyjęte w literaturze badawczej nie było jak dotąd weryfikowane w oparciu o kwerendę źródłową. W świetle wizytacji z 1650 r. świątynia stała już w roku 1638, zob. Archiwum Archidiecezji Lubelskiej [dalej: AAL], *Wizytacja z roku 1650*, sygn. Rep. 60 A 99, k. 120v. W wizytacji z 1883 r. jako datę ukończenia budowy podano rok 1634, zob. S. MICHALCZYK, dz. cyt., s. 155.

²⁴ Początkowo w Gołębiu funkcjonowały prawdopodobnie dwa kościoły fundacji Kazimierza Sprawiedliwego, noszące osobne wezwania: św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Floriana. Około 1419 r. parafie połączono w jedną, zob. D. WŁODARCZYK, dz. cyt., s. 66.

kluczyć, że budowę współfinansował także Ossoliński, który według XIX-wiecznych akt wizytacyjnych miał udzielić wsparcia przy budowie Domku Loretańskiego (1634-1642)²⁵. W roku 1638 krakowski biskup pomocniczy Tomasz Oborski dokonał konsekracji świątyni. Według wizytacji z 1650 r. we wnętrzu kościoła znajdował się terakotowy ołtarz główny oraz organy²⁶. Podczas kolejnej wizytacji, z roku 1675, odnotowano istnienie dziewięciu ołtarzy drewnianych oraz ozdobnych podobizn apostołów; w jednej z wież na piętrze umieszczona była biblioteka, a w przyziemiu – kaplica²⁷. W wieku XVIII konieczne było wzmocnienie ścian prezbiterium za pomocą oszkarpowania.

W roku 1852 Adam Lerue sporządził rysunek zabytku, odpity parę lat później w formie litografii, który dowodzi, że przynajmniej od tamtego czasu budowla nie zmieniła swojego zasadniczego wyglądu²⁸. W XIX wieku przeprowadzono kilka remontów, także drewnianą posadzkę w nawie zastąpiono kamienną. W roku 1856 przebudowano hełmy wież, zamurowano zejścia do krypt, wzmocniono chór muzyczny podmurówką. Kościół ucierpiał w trakcie ostatnich dwóch wojen. Wypalone zostało wnętrze zakrystii, ale sklepienia ponad nawą i prezbiterium przetrwały wojenne zniszczenia²⁹. Konserwację budowli przeprowadzono kilkakrotnie. W latach 1945-1951 naprawiono hełmy na obu wieżach, wymieniono również okrycie dachowe i zrekonstruowano szczyt nad fasadą. Ostatnie remonty przeprowadzono w latach 1992-1996, a w roku 2011 wykonano restaurację budowli³⁰.

Kościół w Gołębiu składa się z czteroprzęsłowej nawy z wnękami na ołtarze po jej bokach, zakończonej półkolistym prezbiterium, a poprzedzonej przez szerszy od nich masyw z dwoma kwadratowymi wieżami, między którymi umieszczono przedsionek, a ponad nim emporę z organami. Od północy do czwartego przęsła nawy przylega zakrystia na rzucie kwadratu, która zastąpiła starszy, pierwotny aneks. Artykulację nawy tworzą częściowo zatopione w murze pary kolumn korynckich na postumentach, które wspierają wyłamane na osiach podpór belkowanie złożone z architrawu, gładkiego fryzu zdobionego głowami aniołków, królów i proroków, jońskiego kimationu oraz gzymsu. W grubości muru nawy na poziomie belkowania znajduje się niewielki korytarz dostępny z empory międzywieżowej, w którego ścianach wydrążono otwory strzelnicze. Między kolumnami

²⁵ M. KURZEJ, *Siedemnastowieczne sztukaterie*, s. 262.

²⁶ AAL, *Wizytacja z roku 1650*, sygn. Rep. 60 A 99, k. 120v.

²⁷ AAL, *Wizytacja z roku 1675*, Rep. 60 A 99, k. 29.

²⁸ A. LERUE, *Albumy Lubelskie*, Warszawa 1859, s. 185.

²⁹ *Dzieje rodzinnej parafii i kościoła pw. Wniebowzięcia NMP, św. Floriana i św. Katarzyny w Gołębiu, diecezja lubelska*, oprac. W. Stańczak, B. Kozak, Gołąb 1999, s. 18-19.

³⁰ A. KUJAWSKA, dz. cyt., s. 5; D. WŁODARCZYK, dz. cyt., s. 67.

umieszczone są wspomniane wnęki, zamknięte półokrągłymi arkadami. Pozbawione artykulacji prezbiterium oddziela od nawy parateatralna przegroda w postaci pary wolnostojących kolumn, które od pozostałych różnią się użyciem węższego trochilusa. Ponad nawą rozpościera się sklepienie kolebkowe z lunetami, pokryte dekoracją sklepienną wykonaną w zaprawie. Na osi głównej wyznaczonej przez pojedynczą linię sfazowanego żebra umieszczono naprzemiennie układ ośmiobocznych gwiazd, okręgów i czworoboków. Podobne żebra biegną także na krawędziach sklepień w miejscach występowania lunet. W polach owalnych ram ukazano popiersia apostołów i niewielkie tabliczki z ich imionami. W części prezbiterialnej, tam, gdzie żebra są ułożone ciaśniej, umieszczono podobizny apostołów w kartuszach naklejonych bezpośrednio na sklepienie. Empora z organami wsparta jest na pojedynczej arkadzie. Nakrywa ją kolebkowe sklepienie z lunetami, dekorowane żebrami dekorowanymi kimationem i koralikowaniem, ułożonymi w serca i połowę czwórliścia, którego pole centralne zajmuje rozeta o szerokich, niemal liściastych płatkach. Wejścia do wież zdobią przerwane odcinki gzymsu.

Z zewnątrz nieotynkowane ściany korpusu oraz boki wież obiegają dwa poziomy pilastrów, między którymi umieszczono niewielkie arkady. W kondygnacji pierwszej pilastry mają głowice doryckie, w drugiej – jońskie. W przypadku fasady pilastry jońskie tworzą wielki porządek, ponad którym ostatnia kondygnacja wież zyskała pilastry o głowicach kompozytowych. Wspierają belkowania wyłamane na ich osiach, złożone z architrawy, fryzu dekorowanego ornamentem okuciovym oraz kimationu i gzymsu. Prostokątne otwory okienne, umieszczone między pilastrami doryckimi w kondygnacji dolnej korpusu, ścianach bocznych wież i prezbiterium są wyższe i zamknięte półokręgiem, w przeciwieństwie do tych znajdujących się w części górnej prezbiterium i między pilastrami jońskimi. Wszystkie są dekorowane gładkim obramieniem z naprzemiennym układem rozet, cekinów i uszakami oraz zwieńczone naczółkami – dolne okna prostymi, górne zaś trójkątnymi. Trzy okna na osi prezbiterium, między dwoma dodanymi wtórnie szkarpami są obecnie zamurowane. W środkowym polu fasady umieszczono portal wejściowy w formie ediculi z kolumnami, ponad nim oculus o bogatym obramieniu w formie pary herm wspierających belkowanie oraz okno dekorowane analogicznie jak otwory drugiej kondygnacji korpusu oraz wież.

Dach nawy od masywu wieżowego oraz prezbiterium oddzielają dwa szczyty. Szczyt nad fasadą, rekonstruowany po wojnie, ma formę łuku triumfalnego zwieńczonego obeliskami. Drugi tworzą swobodne spływy, każdy zakończony obeliskiem, wieńczącym także zamkniętym łukiem odcinkowym wierzchołek konstrukcji.

Unikatowe w warunkach polskich pierwszej połowy wieku XVII rozplanowanie świątyni w Gołębiu, mimo dotychczasowych, właściwie deprecjonujących, opinii badaczy na jego temat, zasługuje na większe uznanie. Układ, w którym nawę otaczają wnęki przeznaczone na ołtarze, był w tamtym okresie stosunkowo popularny na Lubelszczyźnie i w Małopolsce, ale trzeba przyznać, że kościół w Gołębiu jest jednym z najwcześniejszych przykładów takiego ukształtowania przestrzeni³¹. Jednocześnie wyjątkowe wydaje się zastosowanie we wnętrzu par kolumn pełniących rolę dekoracyjną i porządkującą przestrzeń, ze szczególnym wyróżnieniem wolno stojących podpór oddzielających prezbiterium od nawy. Suggestie Adama Miłobędzkiego oraz Jerzego Kowalczyka dotyczące ewentualnego zapożyczenia przy jego projektowaniu z wzorników niderlandzkich bądź włoskich nie jest przekonujące. W wydanym w roku 1577 w Amsterdamie dziele Hansa Vredemana de Vriesa *Architectura* wszystkie prezentowane loggie o kompozycji zwielokrotnionego łuku są utworzone przez rozsunięte pary kolumn, między którymi znajdują się nisze bądź płyciny³². Z kolei w przywołanym przez Kowalczyka przykładzie z Sebastiana Serlia, opartym na artykulacjach zastosowanych w rzymskim Koloseum i łukach triumfalnych, bądź loggi papieskiej Donatego Bramante, arkady łuków opięte są pojedynczymi lub podwójnymi kolumnami, między którymi znalazło się miejsce na wnęki³³. W Gołębiu natomiast pary kolumn mają niewielkie interkolumnia. Nie jest to nieudolność mistrza cechowego ani nieumiejętność radzenia sobie z przestrzenią wnętrza czy autorska interpretacja wzorów graficznych. Jak sugerował sam Kowalczyk, projektant kościoła mógł nawiązywać do wnętrza San Salvatore in Lauro w Rzymie³⁴. Warto rozważyć taką propozycję, pamiętając, że wprowadzenie kolumn do wnętrza sakralnego było stosunkowo rozpowszechnione w sztuce włoskiej wieku XVI i na początku XVII.

Jedno z pierwszych tego typu rozwiązań zastosowano w kościele Santo Spirito w Bergamo, którego budowę rozpoczęto w roku 1510³⁵. Bogato zdobione, ustawione na postumentach kolumny wspierające belkowanie oddzielają tam arkady wnęk przeznaczonych na ołtarze boczne od stosunkowo szerokiej nawy. O wiele nowocześniejszy schemat, przypominający nieco późniejsze dzieła Andrea Palladia wykorzystał Antonio da Sangallo Młodszy, który zaprojektował niewielki

³¹ Por. A. MIŁOBĘDZKI, *Z prac nad syntezą*, s. 78, 81, 83.

³² P.S. ZIMMERMAN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissance-architektur in Mitteleuropa*, München–Berlin 2002, passim.

³³ J. KOWALCZYK, *Sebastiano Serlio*, s. 103-104.

³⁴ Tamże, s. 102, przyp. 172.

³⁵ J. STABENOW, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600-1630*, Berlin 2011, s. 201.

kościół San Tolomeo w Nepi, w połowie drogi między Rzymem a Viterbo. W latach 1540-1542 wzniesiono tam trzyprzęsłową nawę z płytkimi kaplicami bocznymi, transeptem z kopułą oraz prezbiterium zamkniętym półokręgiem. Arkady kaplic flankują pojedyncze półkolumny, a kopuła wsparta jest na wolno stojących kolumnach³⁶. Realizacją, która według większości badaczy upowszechniła wprowadzenie kolumn do wnętrza świątyni jako formy zarówno dekoracyjnej, jak i konstrukcyjnej, była restauracja rzymskich term Dioklecjana i budowa Santa Maria degli Angeli przez Michała Anioła (1563-1564)³⁷.

W roku 1569 rozpoczęto budowę nawy świątyni jezuitów San Fedele w Mediolanie, według projektów Pellegrina Tibaldiego. Usytuowanie przez architekta kolumn wspierających belkowanie w narożnikach dwóch prawie kwadratowych przęseł było pomysłem opartym na koncepcjach Michała Anioła³⁸ lub odwołaniem do wspomnianego wcześniej kościoła w Bergamo³⁹. Kolumny odegrały także istotną rolę w kolejnym dziele Tibaldiego – w organizacji przestrzeni prezbiterium katedry San Pietro w Bolonii, wspierając belkowanie oraz krzyżowe sklepienie (1575)⁴⁰. Z kolei w San Gaudenzio w Novarze (1577), pary półkolumn na postumentach, rozdzielonych niszami, rozstawiono między arkadami kaplic bocznych, transeptu i w prezbiterium⁴¹.

Idea wprowadzenia do wnętrza kościoła kolumn przyjęła się także w 2. poł. XVI wieku w Wenecji, ale w formie odmiennej od interpretacji Tibaldiego. W kościele San Giorgio Maggiore wznoszonym według projektu Andrea Palladia (1565-1591)⁴² pojedyncze półkolumny i pilastry ustawione na postumentach rozdzielają

³⁶ G. ANGELINI, *La Chiesa di San Salvatore in Lauro (1591-1598) e la fortuna della colonna libera a Roma*, "Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza", 26 (2014), s. 68, 69.

³⁷ A. BRODINI, *Santa Maria degli Angeli*, [w:] *Michelangelo. Architetto a Roma*, ed. M. Mussolin, C. Altavista, Roma 2010, s. 242.

³⁸ S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una Chiesa esemplare*, Milano 1994, s. 117-270.

³⁹ J. STABENOW, dz. cyt., s. 202.

⁴⁰ T. BARTON THURBER, *Architecture and civic identity in late sixteenth-century Bologna: Domenico and Pellegrino Tibaldi's projects for the rebuilding of the cathedral of San Pietro and Andrea Palladio's designs for the façade of the basilica of San Petronio*, "Renaissance Studies" 13 (1999), nr 4, s. 463-464; J. STABENOW, dz. cyt., s. 185-187.

⁴¹ A. SCOTTI, *L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi*, "Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura" 19 (1977), s. 234-235; G. ANGELINI, *La Chiesa di San Salvatore in Lauro*, s. 61.

⁴² A. GUERRA, M. HAGGERTY, *Movable Facades: Palladio's Plan for the Church of San Giorgio Maggiore in Venice and Its Successive Vicissitudes*, "Journal of Society of Architectural Historians" 61 (2002), nr 3, s. 282, 287.

nawę główną od naw bocznych. Z kolei w II Redentore (budowa od 1576)⁴³ Palladio zdecydował się na wprowadzenie par półkolumn rozdzielonych niszami. Pomyśły projektanta miały duże znaczenie dla architektury ok. roku 1600 w Europie Środkowej. W projektach Vincenza Scamozziego dotyczących modernizacji katedry w Salzburgu podziały elewacji budowli oraz wnętrza nawy głównej miały być przeprowadzone za pomocą par rozsuniętych nieco półkolumn⁴⁴. Prace rozpoczęte w latach 1606-1611 kontynuował Santino Solari, który wprowadził do projektu Scamozziego znaczne zmiany, które zdecydowały o ostatecznym kształcie inwestycji. Zrezygnował między innymi z półkolumn oraz kopuł ponad przęsłami naw bocznych⁴⁵.

Budowa kościoła Kanoników Regularnych San Salvatore in Lauro w Rzymie według projektu Ottaviana Nonniego zwanego Mascarino (w latach 1594-1598 powstanie nawy)⁴⁶ w pewien sposób zamykała więc całą serię budowli wznoszonych przez cały wiek XVI, nawiązujących do Santa Maria degli Angeli czy San Spirito w Bergamo. Była swoistym dialogiem z tradycją stosowania kolumn we wnętrzach sakralnych. Wnęki ołtarzowe w pojedynczej nawie zostały rozdzielone za pomocą par kolumn pozbawionych postumentów. Efekt monumentalności podkreśla właściwie niewielka przestrzeń wnętrza nawy, w której kolumny wydają się być większe, niż są w istocie. Mascarino planował wprowadzenie takich podpór w projekcie na Capella Sistina przy rzymskim Santa Maria Maggiore, która nie została ostatecznie zrealizowana. Kopuła miała wspierać się na parach kolumn, ustawionych w narożnikach czterech aneksów, tworzących ramiona krzyża. Według części badaczy koncepcja ta, wraz ze zrealizowanym częściowo San Salvatore in Lauro, mogła mieć duży wpływ między innymi na późniejsze realizacje Carla Rainaldiego, w tym na rzymski kościół S. Maria in Campitelli⁴⁷.

⁴³ S. SINDING-LARSEN, *Palladio's Redentore, a Compromise in Composition*, "The Art Bulletin" 47 (1965), nr 4, s. 419-420.

⁴⁴ R. FRANZ, *Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Der Nachfolger und Vollender Palladios*, Petersberg 1999, s. 93-95.

⁴⁵ M. EBHARDT, *Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert*, Baden-Baden 1975, s. 31-47; I. WALLENTIN, *Der Salzburger Hofbaumeister Santino Solari. Leben und Werk auf Grund der historischen Quellen*, "Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde" 134 (1994), s. 191-310.

⁴⁶ J. WASSERMAN, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Rome 1966, s. 33-34; J. STABENOW, dz. cyt., s. 187, 203; G. ANGELINI, *La Chiesa di San Salvatore in Lauro*, s. 59; TENZE, *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la Chiesa di San Salvatore in Lauro*, "Artes. Periodico annual di storia delle arti" 15 (2010-2014), s. 130-131.

⁴⁷ G. ANGELINI, *La Chiesa di San Salvatore in Lauro*, s. 69.

Pomysł, by artykulację wnętrza tworzyć za pomocą kolumn dostawionych do ścian, rozwijano na początku XVII wieku na terenie Włoch północnych. Były to w większości świątynie o planach centralnych, w których kolumny wyróżniały środkowe przeszło podkopułowe. Według tego schematu w Mediolanie rozpoczęto w 1602 r. budowę kościoła San Alessandro in Zabedia, projektu Lorenza Binago⁴⁸. Ten zakonny projektant podobny schemat zastosował w nowej katedrze w Bresci, której budowę rozpoczęto w 1602 r., a której kierownictwo budowy przejął w roku 1611⁴⁹. Francesco Maria Ricchino podobnie zakomponował projekt mediolańskiego San Giuseppe (1607-1630)⁵⁰. Z kolei w bolońskiej świątyni Kanoników Regularnych San Salvatore architekt zakonny Giovanni Mazenta usytuował pojedyncze kolumny w nawie głównej między arkadami wiodącymi do transeptu i do naw bocznych (budowa 1605-1622). Jak sam pisał, taka artykulacja miała nawiązywać do term Dioklecjana⁵¹. Architekt Christoforo Galaverna w Chiesa del Voto w Modenie (od 1630)⁵² wprowadził do nawy głównej wolno stojące kolumny dostawione do ścian, tak jak w Santa Maria degli Angeli Buonarrotiego.

Z zaprezentowanego dotychczas przeglądu wynika, że układ nawy kościoła w Gołębiu wykazuje największe podobieństwo do rzymskiego kościoła San Salvatore in Lauro. Tezę tę uprawdopodobnia fakt, że jak wcześniej wspomniano, w końcu XVI wieku Mascarino wznosił jedynie czteroprześłową nawę z niewielkimi wnękami ołtarzowymi po bokach. Kopułę wraz z transeptem i prezbiterium wybudował w latach 1727-1733 Ludovico Rusconi Sassi⁵³. Swój projekt oparł na projektach Paola Cortony⁵⁴.

⁴⁸ I. GIUSTINA, *Lorenzo Binago, Francesco Maria Ricchino e la cupola di Sant'Alessandro a Milan. Arte e cultura del costruire in Lombardia nella prima metà del Seicento*, "Arte Lombarda. Nuovo serie" 104 (2002), s. 12, 14.

⁴⁹ F. REPISHTI, *Lorenzo Binago architetto. Le 'altre chiese simili già fatte per modello' e 'tutte quelle cose che potessero arechere dignità, grandezza, maestà et splendore'*, "Arte Lombarda. Nuovo serie" 134 (2002), s. 146.

⁵⁰ A.S. TOSINI, *Lorenzo Binago e Francesco Maria Ricchino tra Milano e Roma*, "Arte Lombarda. Nuovo serie" 134 (2002), nr 1, s. 101.

⁵¹ J. STABENOW, dz. cyt., s. 169, 197, 203, 206.

⁵² A.M. MATTEUCCI, *Giovanni Ambrogio Mazenta e il dibattito a Bologna sulla 'colonna libera'*, "Arte Lombarda. Nuovo serie" 134 (2002), nr 1, s. 48.

⁵³ P. HOFFMANN, *San Salvatore in Lauro. Precisazioni sul complesso dei Piceni a Roma*, Roma 1973, s. 43; G. ANGELINI, *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la Chiesa di San Salvatore in Lauro*, "Artes. Periodico annual di storia delle arti" 15 (2010-2014), s. 145; TENZE, *La Chiesa di San Salvatore in Lauro*, s. 62.

⁵⁴ G.R. SMITH, *Architectural diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, New York 1993, s. 198.

Kościół w Gołębiu wydaje się być nieco uproszczoną wersją budowli Mascarina, dostosowaną do potrzeb niewielkiej parafii. Nawa składa się z czterech przęseł, tak jak w rzymskim odpowiedniku, i zakończona jest krótkim, półokrągłym prezbiterium, które rozdzielają od nawy wolno stojące kolumny. Pary kolumn flankują tak, jak w Rzymie arkady wnęk przeznaczonych na ołtarze, przy czym pewnym odstępstwem jest ustawienie ich na postumentach i głębsze zsunięcie w ściany nawy. Inaczej wyznaczono podziały sklepienia, które w rzymskim przypadku otrzymało gurty, natomiast w Gołębiu dekorują je żebra w zaprawie, przez co mamy do czynienia z jeszcze manierystyczną interpretacją przestrzeni. Jednocześnie powtórzono w Gołębiu także niewielki korytarz poprowadzony na wysokości belkowania w grubości muru, dostosowując go do ewentualnej obrony. W rzymskiej świątyni Kanoników również występuje taki ciąg komunikacyjny, nie ma w nim jednak żadnych otworów okiennych czy tym bardziej strzelniczych. W San Salvatore in Lauro ponad dachem osłaniającym wspomniany korytarz oraz wnęki ołtarzowe wznoszą się przypory wspierające ściany nawy głównej. Nad nią znajduje się pomieszczenie o długości i szerokości odpowiadającej nawie, oświetlone zresztą dwoma rzędami okien. Nieznane jest jego pierwotne przeznaczenie. Wyklucza się cele kultowe, gdyż na to piętro wiodą wąskie, kręcone schody umieszczone w grubości muru⁵⁵. W Gołębiu najwyraźniej nie było potrzeby budowania takiej sali, zrezygnowano więc także z przypór⁵⁶. Schemat rozplanowania korpusu obu budowli jest bardzo podobny, a wskazane różnice wynikają z odmiennych potrzeb zleciodawców oraz poziomu warsztatów.

Osobną kwestią jest sprawa dwuwieżowej, blokowej fasady kościoła w Gołębiu, która nie miała zbyt licznych odpowiedników w architekturze polskiej wieku XVI i początku XVII. W katedrze w Płocku w latach 1556-1563, poza powiększeniem prezbiterium, wzniesiono dwuwieżowy masyw zachodni⁵⁷. Według badaczy pewne podobieństwo do fasady w Gołębiu wykazuje fasada kościoła w Czemiernikach, ufundowanego przez prymasa Henryka Firleja (wznoszony od

⁵⁵ Przypuszczano, że wtórnie zaadaptowane na bibliotekę klasztoru, zob. G. ANGELINI, *Elaborazioni del modello gesuitico*, s. 137-138.

⁵⁶ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że podobne ogromne pomieszczenie ponad nawą główną o niewiadomym przeznaczeniu zastosowano również w kościele Kanoników Regularnych w Kaliszu. Trójnawowa halowa została uzupełniona o dodatkową przestrzeń, która z zewnątrz upodabnia ją do bazyliki, zob. A. STANKIEWICZ, *Wpływ fabryki i architektury kościoła jezuitów w Kaliszu na polską architekturę sakralną I poł. wieku XVII – kilka uwag*, [w:] *Sztuka Polski Środkowej*, t. VI, red. P. Gryglewski, Łódź 2016, s. 123.

⁵⁷ Na ten temat: P. GRYGLEWSKI, *De Sacra Antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012, s. 182-183, w przypisach starsza literatura.

1603 r.)⁵⁸. Trzeba w tym miejscu uściślić, że mamy tam do czynienia z dwiema kwadratowymi wieżami dostawionymi do ostatniego przęsła nawy, a nie osobnym masywem z wieżami poprzedzającym korpus. Kolejnym przykładem jest kościół Reformatów w Pińczowie, pełniący pierwotnie funkcję kościoła farnego w Nowym Mirowie, lokowanym przez Myszkowskich tuż obok Pińczowa. Być może mógł być pierwotnie o wiele bardziej zbliżony swoim rozplanowaniem do świątyni w Gołębiu. Budowla ta powstała zapewne w kilku fazach, trudno więc obecnie datować całą konstrukcję. W drugiej połowie XVII wieku zniesiono jej wieże do wysokości dachu nawy, dostosowując kościół do wymogów zakonu franciszkanów reformatów. Dla potrzeb niniejszego studium można obecnie przyjąć propozycję Miłobędzkiego, który ukończenie zasadniczych prac nad kościołem datował na lata 1615-1619, a dekorację sklepienną na lata 40. XVII wieku⁵⁹.

Fasady kościołów w Czemiernikach i Pińczowie nie są jedynymi realizacjami, które wykazują podobieństwo do jeszcze średniowiecznej architektury sakralnej. Innymi przykładami z terenów Europy Środkowej mogą być wcześniejsze budowle, w których również zastosowano schemat blokowych, dwuwieżowych fasad przypominających westwerki. W latach 1577-1579 Alberto Lucchese wznosił podobną konstrukcję w kaplicy na zamku Günzburg w Wittenberdze⁶⁰. Z kolei po roku 1588 biskup Stanisław Pawłowski nakazał wznieść między dwiema rromańskimi wieżami fasady katedry w Ołomuńcu dodatkową, kwadratową wieżę⁶¹. Niewykluczone, że powyższe przykłady ilustrują zjawisko świadomego nawiązywania do sztuki dawnej, jednak w przypadku Gołębia fasada miała raczej za zadanie monumentalizować bryłę i podkreślać status kościoła⁶².

Jak wynika z powyższej analizy rozplanowania, korpus świątyni w Gołębiu odwoływał się do pomysłów stosowanych powszechnie przez ówczesnych architektów, którzy swoje koncepcje realizowali w najważniejszych wówczas centrach architektury, takich jak Rzym, Bolonia czy Wenecja. Jak się wydaje, ambitny projekt architektoniczny został na etapie wykonania dostosowany do możliwości

⁵⁸ M. KURZEJ, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, Kraków 2009, s. 13, w przypisach starsza literatura.

⁵⁹ Z zastrzeżeniem, że datowanie nie jest poparte żadnymi dokumentami źródłowymi, por. A. MIŁOBĘDZKI, *Architektura*, s. 251. Istnienia kościoła w tym czasie nie odnotowuje ani jedna wizytacja biskupów krakowskich przechowywanych w Archiwum Archidiecezji Krakowskiej.

⁶⁰ E. GULDAN, *Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarock in Bayern*, [w:] *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, ed. E. Arslan, Como 1964, s. 258-263.

⁶¹ O. JAKUBEC, *Olomuc. Katedrála sv. Vaclava a pohřebni kapli sv. Stanislava*, [w:] *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598). Biskup a mecenas umirajícího věku*, ed. O. Jakubec, Olomouc 2008, s. 100-102.

⁶² P. GRYGLEWSKI, dz. cyt., s. 330.

warsztatu muratorów cechowych. Podziały elewacji ścian korpusu oraz wież i masywu fasady, przeprowadzone za pomocą pilastrów i niewielkich arkad rozpiętych między nimi, są podobne do tych użytych w całym licznej grupie budowli sakralnych z terenów Lubelszczyzny. Po raz pierwszy taki schemat zastosowano w świątyniach jezuitów w Lublinie (etapami w latach 1584-1617)⁶³ oraz w kolegiacie w Zamościu (rozpoczęta po 1587 r.)⁶⁴. Taka artykulacja pojawiła się także w części realizacji wiązanych z działalnością muratora Jana Wolffa – w kaplicy Firlejów przy kościele Dominikanów w Lublinie (1619-1622, przed 1630) oraz w kościele parafialnym w Uchaniach (przed 1625)⁶⁵. Motyw ten przeniknął także do innych warsztatów lubelskich, czego dowodem jest jedna z zachowanych wież zamku w Dąbrowicy (wzniesionego w wieku XV, rozbudowanego w XVI oraz w latach 1610-1630)⁶⁶, elewacje nawy lubelskiego kościoła Karmelitanek Bosych pw. św. Józefa (1635-1644)⁶⁷, kościoła Dominikanów w Wysokim Kole (1637–ok. 1685)⁶⁸, a także nawy kościoła lubelskich augustianów (po 1685)⁶⁹. Trzeba zaznaczyć, że w przypadku elewacji w Gołębiu łuki arkad między pilastrami nie są pełne, a jedynie zaznaczone linią cegieł, przez co w ich pachach powstały charakterystyczne płyciny. W identyczny sposób zamarkowano arkadę jedynie w lubelskim kościele Karmelitanek. Także wysmukły, złożony z trzech arkad szczyt tej budowli zdaje się swoimi proporcjami być zbliżony do tego w Gołębiu, od którego różni się brakiem kolumn.

Chociaż pewne rozwiązania mogłyby świadczyć o działalności warsztatu muratorów lubelskich w Gołębiu, to jednak dekoracja żeber sklepiennych oraz oprawa obramień portali i otworów okiennych dowodzi związków z ośrodkiem Kazimierza Dolnego, o czym pisali już dawniejsi badacze. Świadczy to raczej o współpracy kilku grup muratorów, niż kilkietapowym przebiegu prac. Żebra

⁶³ J. PASZENDA, *Chronologia budowy zespołu gmachów jezuickich w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1968), s. 157-172; TENŻE, *Lubelskie projekty Michała Hintza i Jakuba Briano*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 17, 1972, s. 41-57; TENŻE, *Jarosław, Lublin, Kraków – wczesne kościoły jezuickie*, [w:] TENŻE, *Budowle jezuickie w Polsce*, t. III, Kraków 2006, s. 163-168.

⁶⁴ J. KOWALCZYK, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1969, s. 188-189; M. KURZEJ, *The Collegiate church in Zamość in the Context of European Architecture*, „Leben zwischen und mit den Kulturen. Studien zu Recht, Bildung und Herrschaft in Mitteleuropa” 2015, s. 169-186.

⁶⁵ M. KURZEJ, *Jan Wolff*, s. 31, 35.

⁶⁶ Tamże, s. 72.

⁶⁷ I. ROLSKA, „*Miasto ludne i bogate, odpowiednie do walczenia z herezją*”. *O fundacjach zakonnych w siedemnastowiecznym Lublinie*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, ks. A. Witko, Kraków 2014, (*Studia de arte moderna*, I), s. 273.

⁶⁸ A. MIŁOBĘDZKI, *Architektura*, s. 212, 214.

⁶⁹ I. ROLSKA, „*Miasto ludne* [...]”, s. 281.

oraz mięsiste liście wyrastające z pojedynczego pąka bądź rozetki, zastosowane na sklepieniu empyry, są motywami zaczerpniętymi z repertuaru dekoratorów sklepienia nawy lubelskiego kościoła Brygidek, czego dowodziła Kurzątkowska⁷⁰, choć nie są podobne do tych z kościoła w Wąwolnicy, o czym wspomniał Michał Kurzej⁷¹. Według tego badacza nie można wykluczyć, że sklepienie kościoła Brygidek jest wynikiem współpracy warsztatu Wolffa z innym sztukatorem lub też zdobiące ją figuralne dekoracje zostały dodane później. W każdym razie badacz przychylił się do datowania powstania tamtejszych żeber na drugie dziesięciolecie XVII wieku⁷². Trudno więc w świetle dotychczasowych badań z całą pewnością wskazać wykonawcę dekoracji chóru muzycznego i przedsionka w Gołębiu.

Podobne trudności nastęrcza wskazanie analogii w przypadku dekoracji sklepienia nawy świątyni. Schemat układu żeber sprawia wrażenie obiegowego – podobny występuje w kościele Dominikanów w Klimontowie i w kościele parafialnym w Bodzentynie. Jednocześnie ich spłaszczona, fazowana powierzchnia przypomina raczej swoim uproszczonym wyrazem żebra sklepienne prezbiterium lubelskiego kościoła Dominikanów (1582-1587)⁷³ lub tamtejszego kościoła szpitalnego św. Wojciecha (1611)⁷⁴. Wydaje się, że także i tu mamy do czynienia z sytuacją podobną jak w przypadku kościoła i klasztoru lubelskich brygidek. Nie da się wykluczyć jednoczesnego powstania całej dekoracji sklepiennej, choć biorąc pod uwagę addytywny charakter medalionów z apostołami z prezbiterium, można ostrożnie założyć, że prace prowadzili dwaj sztukatorzy. Jeden był odpowiedzialny jedynie za położenie żeber, drugi – za wykonanie podobizn świętych.

Jak zauważyli już wcześniej Adam Miłobędzki i Anna Kurzątkowska, świątynia w Gołębiu należy do grupy kilku budowli, w których obramienia otworów okiennych bądź attyk zyskały oprawę w postaci dekoracji odwołującej się do wzorów pogucciovskich. Głównym kryterium wyodrębnienia tej grupy zabytków spośród innych był fakt, że w przeciwieństwie do większości importowanych dzieł warsztatów pińczowskich na Lubelszczyźnie nie były wykonane w kamieniu, lecz w znacznej mierze w zaprawie. Należy w tym miejscu przyjrzeć się bliżej stosowanemu przez obydwoje autorów określeniu, które zrobiło ogromną

⁷⁰ A. KURŻĄTKOWSKA, dz. cyt., s. 150.

⁷¹ M. KURZEJ, *Archaizacja i modernizacja. Przemiany stylowe dekoracji sklepiennych na przykładzie kościoła i klasztoru SS. Brygidek w Lublinie*, „Roczniki humanistyczne” 54 (2006), z. 4, s. 161.

⁷² Tamże, s. 164-165; TENŻE, *Jan Wolff*, s. 45.

⁷³ A. SOĆKO, *Rudolf Negroni i Jakub Balin – o początkach nowożytnej architektury w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 77 (2015), nr 3, s. 476.

⁷⁴ A. MIŁOBĘDZKI, *Architektura*, s. 149, 157.

kariery w polskiej literaturze, ale właściwie nie ułatwia klasyfikacji dzieł sztuki. Jak się wydaje, nie są one tak do końca zależne od dzieł Florentczyka. Według Kurzątkowskiej oraz Miłobędzkiego do „pogucciovskich” form podobnych do tych z Gołębia należy zaliczyć przede wszystkim zabytki z Kazimierza Dolnego – smocze głowy z kamienicy Krzysztofa Przybyły, dekoracje elewacji kaplicy Górskich oraz attyki kamienicy Celejowskiej.

Wszystkie potwierdzone źródłowo dzieła rzeźbiarza Santi Guccio (zm. 1600) z terenów Rzeczypospolitej wcale nie prezentują repertuaru choć trochę podobnego do realizacji powstałych w środowisku rzeźbiarzy pińczowskich po zgonie tego artysty. Rzeźbiarz chętniej korzystał z groteskowych masek, maskaronów⁷⁵, niżli z przedstawień zoomorficznych łączonych z niderlandzką ornamentyką, za jakie należy uznać dekoracje nagrobków w kaplicy w Bejscach i Włocławku, wiązanych z Tomaszem Niklem, czy też nagrobka Uchańskich w Uchaniach⁷⁶. Na ich tle motywy z Kazimierza Dolnego wydają się nieudolnym naśladownictwem. Za pochodzącą z repertuaru Guccio można uznać gładką oprawę otworów okiennych, które zdobi naprzemienny układ rozet i cekinów, popularny w krakowskich epitafiach powstałych ok. 1600 r. Trzeba zaznaczyć, że także i ten motyw poddano pewnej reinterpretacji – u Guccio zazwyczaj mamy do czynienia z samymi rozetami, nie występują też uszaki. Także motyw palmetowego fryzu czy też plastycznych, liściastych naczółków okiennych można uznać za motywy gucciovskie, często spotykane choćby w zachowanych do dziś epitafiach i nagrobkach z Krakowa. Poza tymi kilkoma motywami w dekoracji użytej w Gołębiu, ale też w zabytkach z Kazimierza (przede wszystkim attyce kamienicy Mikołaja Przybyły), użyto kanelowane i zdobione rodzajem nakładek z motywem roślinnym jońskie pilastry hermowe. Motyw hermy (termy) występuje w wielu wzornikach niderlandzkich, francuskich oraz niemieckich z końca XVI i początku XVII wieku, ale konkretnie taki, identyczny kształt hermy przyjęły tylko we wzorniku *Architectura* Gabriela Krammera, wydanym w Pradze w roku 1600, dedykowanym cesarzowi Rudolfowi II⁷⁷. Można w nim odnaleźć także wzory zoomorficzne, bardzo podobne do zastosowanych w obramieniach okiennych

⁷⁵ A. FISCHINGER, *Santi Gucci. Architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 87.

⁷⁶ F. STOLOT, *Testament Tomasza Nikla. Przyczynek do dziejów pińczowskich warsztatów budowlanych i kamieniarsko-rzeźbiarskich na przełomie wieków XVI i XVII*, „Biuletyn Historii Sztuki” 32 (1970), nr 3/4, s. 227-243.

⁷⁷ G. KRAMMER, *Architectura von den fünf Seulen sambt iren Ornamentem und Zierden*, Prag 1600, k. 12.

w Gołębiu, ale też innych dzieł z Kazimierza⁷⁸. Dzieło Krammera w zamierzeniu autora miało być odpowiedzią na pracę Vredermana de Vriesa dotyczącą architektury. Krammer część swoich propozycji zaczerpnął bezpośrednio z traktatu Vriesa, szczególnie jeśli chodzi o dekorację szczytów oraz teorię porządków, ale skupił się na prezentacji zastosowania herm⁷⁹. Największą karierę w Rzeczypospolitej traktat Krammera zrobił w rzeźbie i małej architekturze drewnianej, co na przykładzie ośrodków rzeźbiarskich Polski północnej oraz zachodniej Małopolski wykazali ostatnio Renata Sulewska i Michał Wardzyński⁸⁰. Dekoracja w sprawie okien portali kościoła w Gołębiu jest więc syntezą motywów warsztatów pińczowskich, korzystających z pomysłów Gucciego oraz propozycji Krammera i Vriesa. Ryciny architektoniczne tego ostatniego miały wpływ na kształt szczytu ponad prezbiterium, oprawy okien wieży drugiej kondygnacji pokryte rautami oraz fryzów obiegających elewacje.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, jest właściwie pewne, że kościół w Gołębiu był wznoszony wspólnymi siłami warsztatów odpowiedzialnych za dekorację opraw okiennych, wywodzących się z ośrodka w Kazimierzu Dolnym oraz budowniczego, pochodzącego zapewne z Lublina lub Kazimierza Dolnego. Z pewnością projekt powstał nie w środowisku muratorów cechowych, lecz wyszedł spod ręki architekta znajdującego, być może z autopsji, rzymski San Salvatore in Lauro. W tym momencie można od razu odrzucić próbę związania z projektem kościoła w Gołębiu anonimowego muratora Piotra czy też – jak chciał Miłobędzki – Piotra Likkela⁸¹.

Trzeba natomiast rozważyć, czy nie mamy do czynienia z projektantem związanym z właścicielem Gołębia, kanclerzem Jerzym Ossolińskim, który w swoich posiadłościach prywatnych, ale też starostwach wznosił budowle poziomem artystycznym wyrastające ponad ówczesne polskie realizacje architektoniczne i, co ważne, odwołujące się głównie do architektury północnowłoskiej. Krótki przegląd inwestycji kanclerskich może utwierdzić w przekonaniu, że magnat miał bar-

⁷⁸ Niewykluczone też, że także w innych pracach warsztatów działających w Pińczowie czy Baranowie Sandomierskim po zgonie Gucciego, szczególnie Tomasza Nikla, por. A. FISCHINGER, dz. cyt., s. 21, 74-77; A. MAJEWSKI, *Zamek w Baranowie Sandomierskim. Dzieje i konserwacja*, Tarnobrzeg 1996, s. 21-23.

⁷⁹ P.S. ZIMMERMAN, dz. cyt., s. 191.

⁸⁰ R. SULEWSKA, *Dłutem wycięte. Szyncerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 38, 41, 54, 103, 139; M. WARDZYŃSKI, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i polskiej prowincji zakonu paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochówce pod Jasną Górą 1620-1705*, t. II, Warszawa 2010, s. 134, 115, 98.

⁸¹ A. MIŁOBĘDZKI, *Z prac nad syntezą*, s. 81; TENŻE, *Architektura*, s. 212.

dzo sprecyzowany gust artystyczny. W latach ok. 1643-1650 murator Wawrzyniec Senes wybudował na jego polecenie w Klimontowie kolegiatę pw. św. Józefa, której rzut, według badaczy, miałby być zależny od planów rzymskich kościołów Ottaviana Mascarina San Spirito dei Napolitani⁸² lub San Giovanni dei Fiorentini (1550) Vignoli⁸³. Ten sam budowniczy wznosił dla Krzysztofa, brata kanclerza, pałac Krzyżtopór w Ujeździe (1631-1647), który miałby nawiązywać do planów pałacu Caprarola⁸⁴. Z kolei pałac kanclerski w Warszawie (1640-1643) odwoływał się swoją formą do bazyliki miejskiej w Vicenzie, projektu Andrei Palladia⁸⁵. Nieistniejący obecnie kościół Jezuitów w Bydgoszczy (1637-1648) miałby być budowany w oparciu o projekt na wspominany już San Fedele Tibaldiego⁸⁶. Do inicjatyw Ossolińskiego zaliczany jest też hipotetycznie wspominany Loret w Gołębiu. Można zatem przypuszczać, że kanclerz mógł mieć znaczący wpływ na wybór realizowanego projektu świątyni parafialnej w tej miejscowości. Specjalnego zainteresowania fundacjami sakralnymi w posiadłościach należących do Ossolińskiego lub związanych z jego urzędami ziemskimi dowodzi *casus* bydgoski. W roku 1643 udało mu się wpłynąć na Kacpra Działyńskiego, współfinansującego przedsięwzięcie, by zrezygnował ze swojego udziału w inwestycji i by to on sam został jedynym fundatorem kościoła i kolegium jezuickiego⁸⁷. Wiadomo także, że kanclerz w trakcie odbywanego w roku 1633 poselstwa do Rzymu nakazał zdjąć wymiary pewnej willi pod Padwą⁸⁸. Nie można więc wykluczyć, że i w Gołębiu

⁸² TENŻE, *Zarys dziejów*, s. 180; TENŻE, *Architektura*, s. 210; H. SAMSONOWICZ, *Pierwsze konwenty pijarów w Polsce (1633-1648)*. Warszawa, Klimontów, Podoliniec, „Biuletyn Historii Sztuki” 52 (1990), nr 1-2, s. 97-204.

⁸³ M. KARPOWICZ, *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 258-259.

⁸⁴ S. MOSSAKOWSKI, *Orbis Polonus. Krzyżtopór a Caprarola*, [w:] *Arx Felicitatis. Księga ku czci prof. Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 165-166; starsza literatura w przypisach; Z. BANIA, *Nowe propozycje analizy formy zamku krzyżtoporskiego*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. XI: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 269-275.

⁸⁵ Z. REWSKI, *Pałac kanclerza Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1 (1956), z. 1, s. 27-35; W. KRET, „*Palatium libertatis Reipublicae Poloniae*”. *Problematyka artystyczna i ideowa pałacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 27 (1965), nr 3, s. 173-195.

⁸⁶ A. KUSZTELSKI, *Zespół jezuicki w Bydgoszczy. Kształtowanie układu przestrzennego i architektura*, „*Nasza Przeszłość*” 113 (2010), s. 185-236.

⁸⁷ Tamże, s. 201.

⁸⁸ A. SAJKOWSKI, *Włoskie przygody Polaków. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1973, s. 159; J. KORWALCZYK, *Wille w Polsce w XVI i pierwszej połowie XVII stulecia*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 21 (1976), z. 4, s. 318.

Ossoliński pragnął mieć ostatni głos w decyzji o koncepcji budowy. Właściwie bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy skorzystał z projektu Ottaviana Mascarina, sprowadzonego z Rzymu⁸⁹, czy raczej tylko z usług pracującego dla niego anonimowego architekta, który taki projekt w oparciu o wzory Mascarina stworzył na miejscu. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z korzystaniem z najlepszych ówczesnych wzorów, aktualnych w najważniejszych centrach artystycznych Europy.

Przypadek kościoła parafialnego w Gołębiu ilustruje świetnie mechanizm powstawania tego typu inwestycji w pierwszej połowie wieku XVII w Rzeczypospolitej. Projekt architekta zagranicznego został zrealizowany przez działający w prowincji warsztat, co zdecydowało o ostatecznym, malowniczym efekcie. Taki schemat postępowania jest znamieny dla dużej części polskiej, ale także zachodnioeuropejskiej architektury nowożytnej⁹⁰. Z pewnością przeprowadzona analiza pozwoli w przyszłości rozszerzyć badania na inne budowle, które Miłobędzki określił mianem pochodnych od fundacji kanclerza Ossolińskiego, a które jak dotąd poddawano wybiórczej analizie, często ignorując architekturę na korzyść dekoracji.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELINI G., *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la Chiesa di San Salvatore in Lauro*, "Artes. Periodico annual di storia delle arti", 15 (2010-2014), s. 105-152.
- ANGELINI G., *La Chiesa di San Salvatore in Lauro (1591/1598) e la fortuna della colonna libera a Roma*, "Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza" 26 (2014), s. 59-74.
- DELLA TORRE S., SCHOFIELD R., *Pellegrino Tibladi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una Chiesa esemplare*, Milano 1994.
- GRYGLEWSKI P., *De Sacra Antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012.

⁸⁹ Sam kanclerz miał możliwość widzieć kościół San Salvatore in Lauro w trakcie swojego miesięcznego pobytu w Rzymie w 1633 r., zob. T. MAKOWSKI, *Poselstwo Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633*, Warszawa 1996.

⁹⁰ Więcej na temat zmian w realizowanych projektach zob. A. GRUSZECKI, *Projekt a ostateczny kształt detalu architektonicznego w XVI–XVII wieku*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Z. Bania, Warszawa 1988, s. 253-257.

- HOFFMANN P., *San Salvatore in Lauro. Precisazioni sul complessi dei Piceni a Roma*, Roma 1973.
- KARPOWICZ M., *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013.
- KOWALCZYK J., *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- KOZAKIEWICZOWIE H. i S., *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976.
- KURZAŃKOWSKA A., *Rzeźba pińczowska na Lubelszczyźnie*, [w:] *Sztuka około 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, s. 153-177.
- KURZEJ M., *Archaizacja i modernizacja. Przemiany stylowe dekoracji sklepiennych na przykładzie kościoła i klasztoru SS. Brygidek w Lublinie*, „Roczniki humanistyczne” 54 (2006), z. 4, s. 147-187.
- KURZEJ M., *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012.
- ŁOZIŃSKI J.Z., *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973.
- MICHALCZUK S., *Domek Loretański w Gołębiu. Geneza jego treści ideowych i artystycznych*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji SHS Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 153-171.
- MIŁOBĘDZKI A., *Architektura polska XVII wieku*, t. I-II, Warszawa 1980.
- MIŁOBĘDZKI A., *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963.
- MIŁOBĘDZKI A., *Ze studiów nad architekturą Kazimierza Dolnego*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. J. Białoostocki, Warszawa 1972, s. 95-102.
- MIŁOBĘDZKI A., *Z prac nad syntezą architektury polskiej XVII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 11 (1976), s. 53-101.
- OSSOLIŃSKI J., *Pamiętnik (1595-1621)*, oprac. W. Czapliński, Warszawa 2004.
- PARFIANOWICZ K., *Domek Loretański w Gołębiu i grupa dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich*, [w:] *Studia Puławskie. Materiały z sesji popularnonaukowej 27-28 maja 1977*, Puławy 1978, s. 109-147.
- PASZENDA J., *Chronologia budowy zespołu gmachów jezuickich w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1968), s. 157-172.
- REWSKI Z., *Pałac kanclerza Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1 (1956), z. 1, s. 27-35.
- STABENOW J., *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600-1630*, Berlin 2011.
- STANKIEWICZ A., *Wpływ fabryki i architektury kościoła jezuitów w Kaliszu na polską architekturę sakralną I poł. wieku XVII – kilka uwag*, [w:] *Sztuka Polski Środkowej*, t. VI, red. P. Gryglewski, Łódź 2016, s. 101-116.
- WASSERMAN J., *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Rome 1966.

SPIS ILUSTRACJI

1. Kościół parafialny w Gołębiu po ostrzale artyleryjskim w I wojnie światowej, wg *Dzieje rodzinnej parafii i kościoła*.
2. Fasada kościoła parafialnego w Gołębiu, fot. A. Stankiewicz.
3. Wnętrze kościoła parafialnego w Gołębiu, fot. A. Stankiewicz.
4. Plan kościoła parafialnego w Gołębiu, wg A. Miłobędzki, *Architektura*, s. 301, il. 119.
5. Przekrój poprzeczny nawy kościoła parafialnego w Gołębiu, wg A. Miłobędzki, *Architektura*, s. 301, il. 120.
6. Przekrój podłużny kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie, wg G. Angelini, *Elaborazioni*, s. 135, il. 18.
7. Przekrój przez ścianę północną kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie, wg G. Angelini, *Elaborazioni*, s. 136, il. 19.
8. Plan kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie. Linia przerywaną zaznaczono zasięg kościoła ok. 1600 r., oprac. A. Stankiewicz na podstawie: G. Angelini, *Elaborazioni*, s. 133, il. 17.
9. Wnętrze kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie, fot. A. Stankiewicz.
10. Oculus w fasadzie kościoła parafialnego w Gołębiu, fot. A. Stankiewicz.
11. Portal południowy kościoła parafialnego w Gołębiu, fot. A. Stankiewicz.
12. Hermy w porządku kompozytowym, wg G. Krammer, *Architektura*, k. 23.
13. Hermy w porządku jońskim, wg G. Krammer, *Architektura*, k. 12.

ARCHITEKTURA KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO W GOŁĘBIU
PRZYCZYNEK DO BADAŃ WPŁYWU PROJEKTÓW OTTAVIANA MASCARINA
NA ARCHITEKTURĘ POLSKĄ PIERWSZEJ POŁOWY WIEKU XVII

Streszczenie

Kościół parafialny w Gołębiu wzniesiony w latach 1626-1634 należy do budowli wyróżniających się w krajobrazie polskiej architektury nowożytnej wieku XVII. Jego projektant oraz budowniczy nie są znani, jednak jego plan został oparty na zrealizowanym w latach 1591-1598 kościele San Salvatore in Lauro w Rzymie, zaprojektowanym przez architekta Ottaviana Mascarina. Rzut nawy świątyni w Gołębiu, której artykulację tworzą pary kolumn flankujących obszerne nisze przeznaczone na ołtarze, wyraźnie odwołuje się do tej rzymskiej realizacji. Odminną genezę mają natomiast fasada oraz dekoracje świątyni w Gołębiu. Ponieważ rzymski kościół Mascarina nie posiadał wówczas fasady, projektant kościoła w Gołębiu zdecydował się na wprowadzenie fasady dwuwieżowej, nawiązującej do podobnych rozwiązań, zastosowanych wcześniej w Czemiernikach (po 1603 r.) czy też Pińczowie (przed 1619). Dekoracja elewacji budowli wykonana w zaprawie nawiązuje do niemieckich wzorników graficznych oraz do motywów znanych z warsztatu rzeźbiarskiego Tomasza Nikła, ale stosowanych też przez muratorów z Kazimierza Dolnego. Przepuszczalnym dysponentem odpowiedzialnym

za wybór dla Gołębia rzymskiego projektu był kanclerz Jerzy Ossoliński, fundator znany z innych realizacji opartych na planach Mascarino, przechowywanych w Accademia di San Luca w Rzymie.

Słowa kluczowe: Ottaviano Mascarino, Jerzy Ossoliński, Gołąb, architektura sakralna ok. 1600 r., italianizm.

ARCHITECTURE OF THE PARISH CHURCH IN GOŁĄB

A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH ON THE IMPACT OF OTTAVIANO MASCARINO'S PROJECTS ON POLISH ARCHITECTURE OF THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY

S u m m a r y

The parish church in Gołąb, erected in the years 1626-1634, is one of the buildings that stand out from Polish modern architecture of the 17th century. Its designer and builders are not known, but its plan was based on the church of San Salvatore in Lauro in Rome, built between 1591 and 1598, designed by the architect Ottaviano Mascarino. The projection of the nave of the church in Gołąb, the articulation of which is made of pairs of columns flanking large niches intended for altars, clearly refers to San Salvatore in Lauro. The facade and decorations of the parish church in Gołąb have a different genesis. As San Salvatore in Lauro did not have a facade at that time, the designer of the church in Gołąb decided to introduce a two-tower facade, referring to similar solutions, previously used in Czemierniki (after 1603) or Pińczów (before 1619). The decoration of the facade of the building made in the mortar refers to the German graphic patterns and motifs known from the sculptural workshop of Tomasz Nikiel, but also used by the bricklayers from Kazimierz Dolny. The supposed administrator responsible for the selection of the Roman design for Gołąb was Chancellor Jerzy Ossoliński, a founder known for other realizations based on Mascarino's plans, stored at the Accademia di San Luca in Rome.

Key words: Ottaviano Mascarino, Jerzy Ossoliński, Gołąb, sacred architecture around 1600, Italianism.

Translated by Karolina Jurak



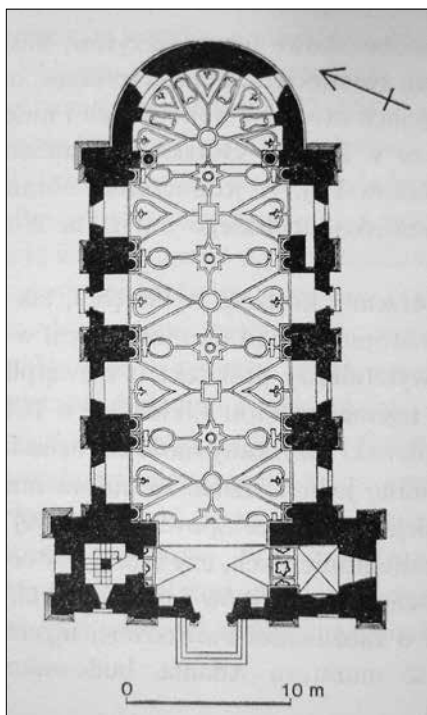
1. Kościół parafialny w Gołębiewie po ostrzale artyleryjskiej w I wojnie światowej,
wg *Dzieje rodzinnej parafii i kościoła*



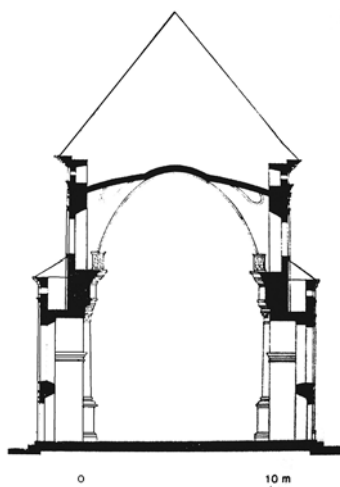
2. Fasada kościoła parafialnego w Gołębiewie, fot. A. Stankiewicz



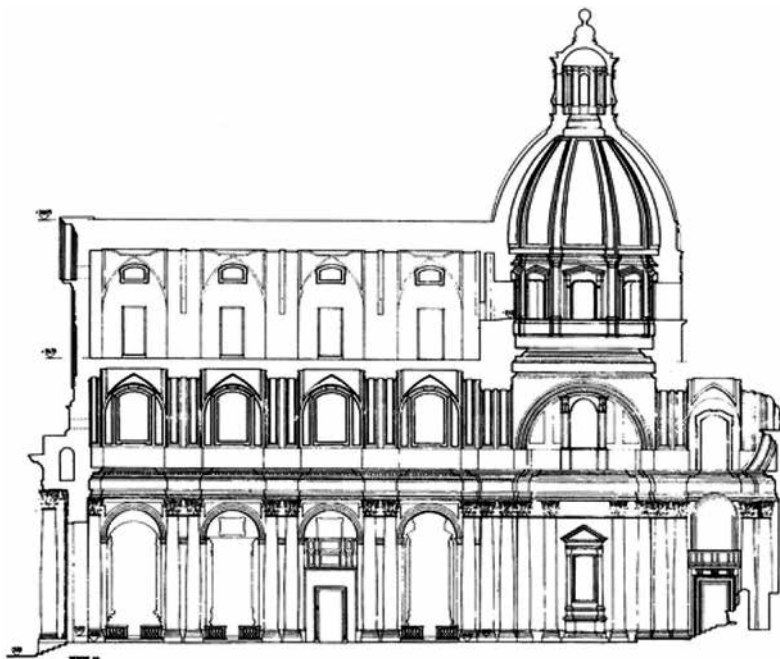
3. Wnętrze kościoła parafialnego w Gołębiewie, fot. A. Stankiewicz



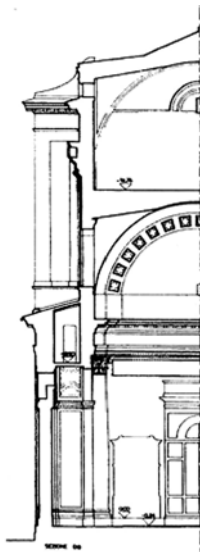
4. Plan kościoła parafialnego w Gołębiewie, wg A. Miłobędzki, *Architektura*, s. 301, il. 119



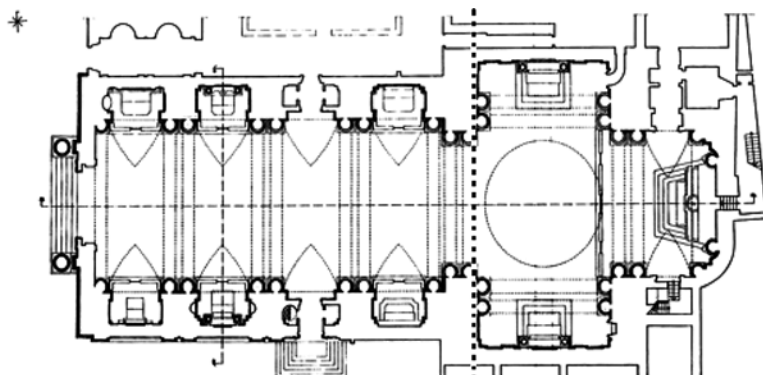
5. Przekrój poprzeczny nawy kościoła parafialnego w Gołębiewie, wg A. Miłobędzki, *Architektura*, s. 301, il. 120



6. Przekrój podłużny kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie,
wg G. Angelini, *Elaborazioni*, s. 135, il. 18



7. Przekrój przez ścianę północną kościoła San Salvatore in
Lauro w Rzymie, wg G. Angelini, *Elaborazioni*, s. 136, il. 19



8. Plan kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie. Linią przerywaną zaznaczono zasięg kościoła ok. 1600 r., oprac. A. Stankiewicz na podst.: G. Angelini, *Elaborazioni*, s. 133, il. 17



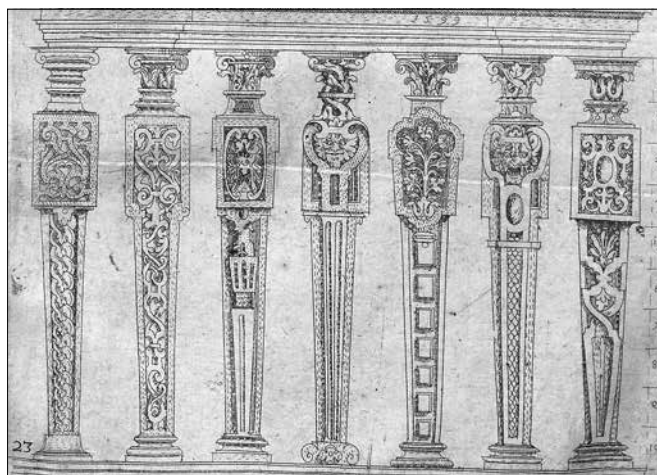
9. Wnętrze kościoła San Salvatore in Lauro w Rzymie, fot. A. Stankiewicz



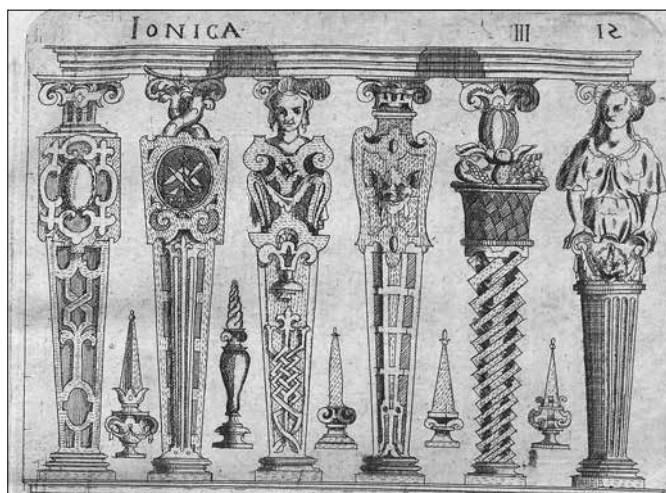
10. Oculus w fasadzie kościoła parafialnego w Gołębiu, fot. A. Stankiewicz



11. Portal południowy kościoła parafialnego w Gołębiu, fot. A. Stankiewicz



12. Hermy w porządku kompozytowym, wg G. Krammer, *Architectura*, k. 23



13. Hermy w porządku jońskim, wg G. Krammer, *Architectura*, k. 12