

Zbigniew Bania

Instytut Historii Sztuki

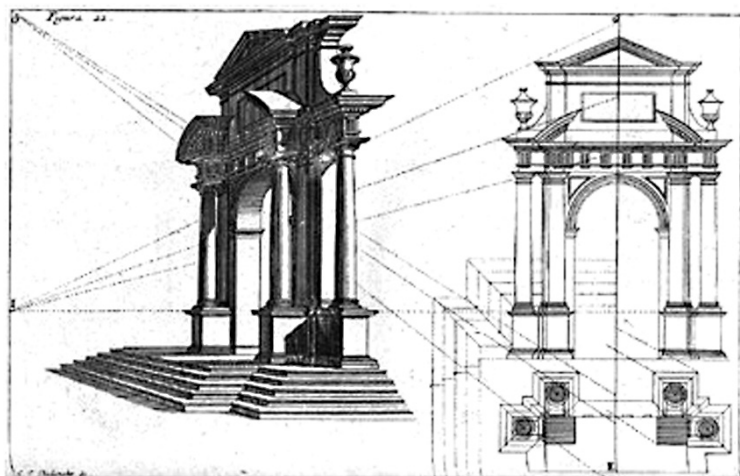
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.05.07>

Owalne tempietta w małej architekturze sakralnej w Polsce

Obserwując małą architekturę nowożytnych ołtarzy w kościołach, można stwierdzić, że należy wyodrębnić te kompozycje, które odznaczają się wyjątkową dynamicznością i interesującą propozycją rozwiązań formalnych. Jeden typ kompozycji, edikulowy, wydaje się dominować zwłaszcza od drugiej połowy XVII wieku, gdy edikula, ujmująca główne przedstawienie malarskie ołtarza, ustawiana jest na jego szerszym tle architektonicznym. Analogiczny problem kompozycji na przykładzie portalu uświadamia rycina z traktatu A. Pozza. Ukazuje ona zasadę tworzenia bardziej rozbudowanych struktur, wychodzących poza prostą edikulę¹. W ołtarzach również jednoznacznie wyodrębniano tło architektoniczne, zdecydowanie szersze od części środkowej. Odznacza się ono własną pilastrową kompozycją, umieszczona w jego centrum kolumnowa edicula obramia to, co jest najważniejsze w strukturze ołtarza – przedstawienie malarskie. Zatem analizując kompozycję ołtarza, powinniśmy zwrócić uwagę na dwa jego elementy: tło architektoniczne, a następnie wyodrębnioną partię centralną kompozycji.

1 POZZO 1700, fig. 23.



A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1700, fig. 23.

Genezę tego szerszego pola architektonicznego można zapewne wyjaśnić kontynuacją koncepcji ustawienia mensy ołtarzowej na tle architektonicznej artykulacji apsydy, najczęściej kolumnowej. Było tak w weneckich kościołach A. Palladia: San Giorgio Maggiore, Il Redentore, czy w rzymskim San Carlo F. Borrominiego. Wpisanie mensy w artykulację architektoniczną wnętrza sakralnego wynika z przyjętej przez obu wymienionych twórców adaptacji do wnętrza świątyni chrześcijańskiej antycznej zasady wewnętrznej kolumnady obiegającej cellę². Klarownie zaprezentowano to w aranżacji apsyd ołtarzowych w San Carlo, gdzie pary wtopionych w ściany kolumn, ujmujących pola z obrazami ołtarzowymi, podtrzymują trójkątny fronton w strefie konchy³. W XVIII wieku ta oprawa ołtarza głównego zharmonizowana z artykulacją architektoniczną wnętrza świątyni znalazła się w traktacie A. Pozza. Do niego, jak sugeruje Jerzy Kowalczyk, nawiązuje kompozycja prezbiterium kościoła norbertanek w Imbramowicach⁴. Jednak prostszym i łatwiejszym rozwiązaniem, bez harmonizowania podziałów architektonicznych ołtarza i wnętrza sakralnego, było wstawienie szerokiej ściany tła architektonicznego do wnętrza prezbiterium. W jego centrum umieszczano główne przedstawienie malarskie czy rzeźbiarskie, ujęte własną, kolumnową oprawą.

Właśnie w XVIII wieku doszło do połączenia statycznego tła ołtarza z niezwykle dynamiczną partią środkową o interesującej genezie formalnej. Najdobitniej ten typ kompozycji reprezentuje ołtarz z kościoła pomisjonarskiego w Siemiatyczach. Intrygujące jest ujęcie środkowego obrazu ćwierćkolistym wygiętymi, architektonicznymi obramieniami kolumnowymi. Określenie źródła tej i podobnych dynamicznych struktur ołtarzowych jest celem prezentowanego tekstu.

2 RASPE 1994, s. 57-59.

3 RASPE 1994, s. 58.

4 KOWALCZYK 1975, s. 166-167.

Świdnica,
kościół św. Wacława,
ołtarz główny, 1690-1694,
fot. Piotr Gryglewski, 2010



Problem genezy tego centralnego członu należałoby zacząć od prezentacji dzieła osiemnastowiecznego, ołtarza fary – świątyni dawnego kolegium jezuickiego – w Świdnicy. Powstały w latach 1690-1694 ołtarz główny w sposób najdoskonalszy ukazuje wizję formy, której kompozycję oparto na schemacie kolumnowego, ażurowego tempietta, zwieńczonego pełnym, ciągłym belkowaniem⁵. Niezwykła jest formalna doskonałość, klasycyzm tej kompozycji. Studium Samuela Gumińskiego znakomicie tłumaczy realizację nawiązaniem do karty tytułowej trzeciego tomu słynnego dzieła *Villalpanda i Prado In Ezechielem Eksplanationes...*, ogłoszonego w Rzymie w 1605 roku. Ołtarz świdnicki to symbol domu Mądrości Bożej, która ozdobiła go siedmioma kolumnami, co znakomicie korespondowało z zadaniami

5 GUMIŃSKI 1972, s. 243-246.

kolegium, któremu służyła świątynia⁶. Koncepcja takiego dosłownego tempietta jako ołtarza znalazła również uznanie w propozycjach A. Pozza. Na projekcie malarskiego ołtarza dokonywana jest jednak modyfikacja tego wzoru. Środkowy prześwit zaakcentowano spiralnymi kolumnami, całość wieńczy ażurowe przykrycie. Na osi poprzecznej dodana jest jeszcze jedna półkolumna – w oglądzie frontalnym powstaje wrażenie wyłaniania się krańców tła architektonicznego⁷. Rozwiązanie to zwraca uwagę, bowiem w dalszych przykładach tło architektoniczne będzie wykorzystywane bardziej zdecydowanie. Jednak najciekawsze są przetworzenia tego modelu tempietta dokonane w połowie XVII wieku w środowisku rzymskim.



A. Pozzo,
*Perspectiva pictorum
et architectorum*,
Roma 1700, fig. 70.

W 1646 roku zapoczątkowane zostały prace przy ołtarzu św. Teresy w kaplicy Cornaro w kościele S. Maria della Vittoria G. L. Berniniego. Architekt w tym dziele zdynamizował hieratyczną kompozycję edikuli ołtarzowej. Rzeźba św. Teresy umieszczona została we wnętrzu owalnego pomieszczenia, na tle prostokątnej płyciny, ujętej po bokach pilastrami. Wnętrze otwiera się prostokątnym prześwitem, a jego węgarty również pokrywają pilastry. Półkoliste wygięcie belkowania obramiającego prześwit wymuszone zostało niejako owalną formą wnętrza. Edikula jest wyjątkowo plastyczna: pary kolumn dźwigają zagierowane belkowanie nad kolumnami wraz z krawędziami trójkątnego frontonu wieńczącego edikulę.

W tym samym roku F. Borromini dokonał nieznaczącej, ale istotnej modyfikacji tego modelu kształtowania wnętrza ołtarzowej w serii nisz na posągi apostołów w nawie głównej bazyliki św. Jana na Lateranie. Jak podkreśla Martin Raspe, analizując

6 GUMIŃSKI 1972, s. 248-250.

7 POZZO 1700, fig. 70.



G. L. Bernini, Rzym,
kościół S. M. della Vittoria,
ołtarz Św. Teresy. 1646-52,
fot. Jakub Sito



F. Borromini, Rzym, Bazylika Św. Jana na Lateranie,
obramienie rzeźby św. Pawła, fot. Alina Barczyk, 2015

system architektoniczny tego architekta, wnętrza uzyskały formę owalnych tempiett, których wewnętrzne ścianki wypełnia prostokątna płycina, ujęta po bokach pilastrami. Belkowanie tempietta jednak urywa się od strony nawy bazyliki, jego krańce podtrzymują kolumny, stanowiąc jednocześnie plastyczną oprawę prześwitu otwartego na rzeźbę. Na ten prześwit nałożony został trójkątny fronton z zagierowanymi końcami nad kolumnami, dopełniając w ten sposób kompozycję edikuli⁸. U Berniniego belkowanie konsekwentnie obiega owalne wnętrze, ukazując się nad prostokątnym prześwitem. Borromini przerwał jego bieg, nakładając nad prześwitem jedynie trójkątny naczółek. Można zatem za Martinem Raspe przyjąć, że w obu tych przykładach wykorzystano motyw tempietta, znakomicie nadający się do umieszczenia wewnątrz niego rzeźby, z wprowadzeniem prześwitu, umożliwiającego właściwą ekspozycję obiektu. Prześwit uzyskuje dodatkową oprawę w formie edikuli, ekspresyjnie wygiętej kształtem zwieńczenia tempietta, przy czym Borromini stara się zminimalizować jej dominację przez likwidację belkowania.

Nie dziwi, że motyw tempietta podjęty został przez Pozza i zapewne dzięki jego traktatowi *Prospettiva de pittori e architetti* z 1693 roku próbowano nawiązać do tej efektownej formy w kompozycjach pomników czy ołtarzy. Na jednej z kart widoczna jest rozbudowana konstrukcja przerwanego tempietta, z posągiem konnym pośrodku. W tylnej części dzieła w drugiej kondygnacji dodano wygiętą prostokątną ścianę, przeznaczoną na umieszczenie napisu, ujętą obramieniem edikulowym z przerwanym odcinkowym naczółkiem⁹. W zmniejszonej skali i w pewnym stopniu zmodyfikowana kompozycja ta obecna jest w dwóch pomnikach nagrobnych: serc Stefana Mikołaja i Katarzyny Aleksandry Branickich w Białymstoku z 1711 i 1751¹⁰ oraz Michała Stefana Radziejowskiego z lat 1719-1722 w kościele Świętego Krzyża w Warszawie¹¹. W Białymstoku zachowano klarowną kompozycję przerwanego tempietta. W Warszawie rzeźbę prymasa umieszczono wewnątrz tempietta, tym razem na tle wypukłej prostokątnej płyciny, ujętej pilastrami, zaś belkowanie od strony transeptu dźwigają kolumny. Belkowanie to zdecydowanie urwano, umieszczając na

8 RASPE 1974, s. 44-45.

9 POZZO 1693, karta pierwsza.

10 KZSwP 2015, s. 24-25.

11 KOWALCZYKOWA 1975, s. 88. Mariusz Karpowicz wywodzi genezę kompozycji nagrobka od dzieła G. L. Berniniego, ołtarza Noli me tangere w kaplicy Alaleona przy SS. Domenico e Sisto w Rzymie z lat 1649-50 (KARPOWICZ 1986, s. 169). Wydaje się, że kompozycja ołtarza polega na umieszczeniu rzeźb w płytce, wklęsłej wewnątrz z malowidłem, ograniczonej po bokach kolumnami dźwigającymi fragmenty belkowania i krańce ćwierćkolistego naczółka. Brakuje we wnętrzu kontynuacji belkowania kolumnowej ramy ołtarza, co z kolei tak wyraźnie zaznaczono w warszawskim nagrobku Radziejowskiego. Jakub Sito bardziej szczegółowo wskazał fazy tworzenia i transportu pomnika do Warszawy pomnika (SITO 2010, s. 223).



A. Pozzo,
*Perspectiva pictorum
et architectorum*,
Roma 1700,
Pierwsza tablica
tego tomu ukazująca
projekt pomnika
cesarza Leopolda I.

skrajach prześwitu krańce ćwierćkolistego naczółka, zaś tylna ściana uzyskała w pomniku formę rozbudowanego kartusza herbowego.

Wydaje się, że najszlachetniejszą formę przerwanego tempietta reprezentuje kompozycja ołtarza w kaplicy Elektorskiej we Wrocławiu z lat 1716-1724¹². Wewnątrz owalnej przestrzeni usytuowano wyobrażenie arki przymierza, kolumnada tempietta znakomicie wpisuje się w kolumnowo-pilastrową artykulację całego wnętrza.



Warszawa,
kościół Św. Krzyża,
Nagrobek kardynała
Michała Radziejowskiego, 1719-22,
fot. Jakub Sito, 2012

trza. W Wambierzycach nastawa ołtarza z około 1720 roku ukształtowana została w formie wnęki, wewnątrz której umieszczono cudowną figurkę Matki Boskiej. Kompozycję dodatkowo zdynamizowano, dodając do skrajnych partii środkowego prześwitu owalnego tempietta kolumny¹³. Nawiązania do przerwanego tempietta sugeruje dzieło z kaplicy św. Jadwigi w Trzebnicy (lata 40. XVIII wieku)¹⁴. Widzimy jak boczne partie ołtarza wyginają się w półkoliste fragmenty, ujmując tylną wklęsłą wygiętą ścianę wnęki ołtarzowej.

12 MOSSAKOWSKI 1962, s. 196.

13 MITKOWSKA 1984, s. 57.

14 KALINOWSKI 1986, s. 141.



Warszawa,
kościół Św. Józefa
(dawniej Karmelitów Bosych),
ołtarz główny, 1749,
fot. Jakub Sito, 2012

Zupełnie niezwykłym, samodzielny dziełem jest kompozycja ołtarza głównego w kościele Karmelitów Bosych w Warszawie, który powstał w 1749 roku¹⁵. Szeroka serliana kieruje naszą uwagę ku formie wpisującej się w jej pole środkowe. Obraz umieszczono w głębi tempietta. Jego urwane belkowanie na krańcach szerokiego prześwitu podtrzymują kolumny. Zastanawia niewielka przestrzeń między serlianą a tempiettem. Może serliana z mensą ołtarzową znajdowała się pierwotnie na granicy transeptu i prezbiterium, tworząc w ten sposób miejsce dla chóru zakonnego. Kompozycja warszawska jest o tyle wyjątkowa, że wewnątrz tempietta umieszczono płaski obraz, podczas gdy najczęściej do wnęki wstawiano formę rzeźbiarską.

Kształtowanie tempietta jako wnęki ołtarzowej było jednym z rozwiązań tej koncepcji kompozycji. Inną stanowiło wykorzystanie przedniej części tempietta, oparcia jej o płaską tylną ścianę. Zapewne najprostsze rozwiązanie tego problemu reprezentuje ołtarz z kościoła Zbawiciela w Kopenhadze (1695, projekt Nikodemusa Tessina)¹⁶. Przednia połowa tempietta otwiera się ku nam, ukazując w głębi grupę rzeźbiarską. Wyraziste, ćwierćkoliste, skrajne fragmenty przerwanego naczółka o łuku odcinkowym nadają układowi monumentalnego charakteru.

Kompozycja z przednią częścią tempietta najlepiej pasowała do umieszczenia w niej obrazu ołtarza. Takie tło należy powiązać z bocznymi, zaokrąglonymi partiami kompozycji, by powstało wrażenie umieszczenia środkowego malowidła w zaokrąglonej lub owalnej przestrzeni. Zapewne w Polsce najdoskonalszą kompozycją, rozwiązującą ten problem, jest ołtarz główny w Siemiatyczach z lat 1729-1730¹⁷. Szerokie tło architektoniczne, zamykające lekko wklęsniętą ścianą prezbiterium, stanowi oprawę dla części centralnej ołtarza z obrazem. Obraz ten ujmują ekspresyjnie wygięte przednie połowy przerwanego kolumnowego tempietta, na krańcach

16 THIEME-BECKER 32, s. 557. Inspiracją w tym dziele były realizacje G. L. Berniniego, z którego sztuką zetknął się podczas podróży do Italii i Rzymu w 1673 roku.

17 KOWALCZYK 1975, s. 169-170.



Kopenhaga,
kościół Zbawiciela, ołtarz główny,
N. Tessin, projekt 1695,
fot. domena publiczna

zwieńczonego przerwany, półkolistym naczółkiem. Można odnieść wrażenie, że forma tabernakulum powinna nam przypominać, jaka jest geneza kompozycji ołtarza: kolumnowe centralne tempietto po bokach ujmują kolumny tła architektonicznego. Jak słusznie zauważa J. Kowalczyk, najbliższe rozwiązanie reprezentuje niezrealizowany¹⁸ projekt Sebastiana Ciprianiego, którego bardzo bliską formę reprezentuje ołtarz główny w kościele S. Trinita dei Monti w Rzymie¹⁹.

Przedstawione wyżej przykłady uświadamiają niezwykłą różnorodność, bogactwo pomysłów kompozycyjnych, których punktem wyjścia było tempietto. Wydaje się, że fascynację tą formą uitorowały mediolańskie dzieła małej architektury, z najsłynniejszym i najdoskonalszym w zwartym klasycznym kształcie tabernakulum z katedry w Mediolanie. W tych kompozycjach niezwykle ważne jest wykorzystanie belkowania, łączącego kompozycje w zespoły kolumn, ostatecznie pozwalające domyśleć się genezy pomysłu. Gdy brak tego elementu porządkującego układ kolumn, kompozycja „rozsypuje się”²⁰. Tak stało się w przeciwieństwie do ołtarza św. Mariackiego z lat 1730-1731. Jedynie korona, delikatna, ale jednak widoczna, jakoś spaja ten układ.

18 KOWALCZYK 1975, s. 170.

19 GUMIŃSKI 1985, s. 22.

20 GUMIŃSKI 1985, s. 18-19.



Siemiatycze, kościół
pomisjonarski NMP,
ołtarz główny, 1729-30,
fot. Jakub Sito, 2012

Bibliografia:

Źródła drukowane:

- POZZO 1693 – *Prospettiva de pittori e architetti d'Andrea Pozzo della compagnia di Gesu. Parte prima*, Roma 1693.
- POZZO 1700 – *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. Pars secunda*, Roma 1700.

Opracowania:

- GUMIŃSKI 1972 – Samuel Gumiński, *Domus Sapientiae Svidnicensis*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, Warszawa 1972, s. 243-260.
- GUMIŃSKI 1985 – Samuel Gumiński, *O ideowej koncepcji późnobarokowego ołtarza głównego w toruńskim kościele NP Marii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985 (47), nr 1-2, s. 15-44.
- KALINOWSKI 1986 – Konstanty Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986.
- KARPOWICZ 1986 – Mariusz Karpowicz, *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986 (rozdział: *Wieczyste teatrum*, s. 147-170).
- KZSwP 2015 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo podlaskie (białostockie). Miasto Białystok*, pod red. Marcina Zglińskiego i Anny Oleńskiej, opracowanie autorskie: Katarzyna Kolendo-Korczak, Zbigniew Michalczuk, Anna Oleńska, Dorota Piramidowicz, Katarzyna Uchowicz, Marcin Zgliński, Warszawa 2015.
- KOWALCZYK 1975 – Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. I. Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975 (37), nr 2, s. 162-178.
- KOWALCZYKOWA 1975 – Elżbieta Kowalczykowa, *Kościół Św. Krzyża*, Warszawa 1975.
- MITKOWSKA 1984 – Anna Mitkowska, *Wambierzyce*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.
- MOSSAKOWSKI 1962 – Stanisław Mossakowski, *Kaplica elektorska przy katedrze we Wrocławiu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1962, z. 45, „Prace z Historii Sztuki”, z. 1, s. 195-221.
- MOSSAKOWSKI 1973 – Stanisław Mossakowski, *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- RASPE 1994 – Martin Raspe, *Das Architektursystem Borrominis*, München-Berlin 1994.
- SITO 2010 – Jakub Sito, *Nagrobek kardynała Michała Stefana Radziejowskiego (1645 – 1722) około 1719-1722*, [w:] *Serce miasta. Kościół Świętego Krzyża w Warszawie*, red. Kazimierz Starbałto, Michał Wardzyński, Warszawa 2010, s. 222-225.
- SITO 2013 – Jakub Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej: modele kariery, formacja artystyczna, organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- THIEME-BECKER 32 – *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begrundet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, t. 32, Lipsk 1938.

Oval Tempiettos in Small Sacred Architecture in Poland

The most commonly applied compositional motif in Polish Baroque altars is an aedicula, variously transformed – in the Berninian spirit – with an intermittent or curved finial, and multiple side pillars. I believe that it would be advisable to distinguish a set of solutions that stem from the idea Francesco Borromini applied while designing the bays within the pillars of the nave in the Archbasilica of St. John [in] Lateran in Rome. This composition refers to the concept of tempietto – on a circular plan, and the modification there lies in its extensive transformation: lowering the frontal pillars, and giving it an oval plan with an intermittent finial. Thus, what we have there is an attempt to design a pillared canopy that opens towards the interior of the church and which contains either sculptures or a painting composition.