ROZPRAWY

Mieczysław Gębarowicz

PROLEGOMENA DO DZIEJÓW LWOWSKIEJ RZEŹBY ROKOKOWEJ

Na mapie artystycznej Rzeczypospolitej, zwłaszcza jeżeli chodzi o historię rzeźby, Lwów zajmuje szczególne miejsce. Rzecz znamienna, że miasto stosunkowo młode — jego początki sięgają XIII w. — chociaż znane w średniowiecznym świecie kupieckim jako ważny ośrodek handlu ze Wschodem, przez pierwsze trzy wieki swego istnienia skazane było w dziedzinie sztuki, szczególnie rzeźby, na import z zewnątrz. Najlepszym tego świadectwem jest kolońska Matka Boska Jackowa z XIV w., krakowski krucyfiks Haberschracka z 1473 r. i przypisywana Labenwolfowi norymberska płyta nagrobna „Buczackiego". Nagle w połowie XVI wieku Lwów — odbudowujący się po katastrofalnym pożarze 1529 roku, który zniszczył gotyckie miasto — staje się ośrodkiem ożywionej działalności artystycznej również w dziedzinie rzeźby. Rozwój rzeźbiarstwa trwa do schyłku XVIII w. i przybiera takie rozmiary, że zaspokaja nie tylko miejscowe potrzeby, ale wykazuje sporą ekspansywność, ogarniając obszary po Kraków i Kijów, Poznań i Łomżę; natomiast związki artystyczne sięgają jeszcze dalej, do Wrocławia, Berlina, Królewca i Petersburga. Dla przybyłych stamtąd, względnie tam przenoszących się artystów obcych, Lwów nie przestaje być punktem atrakcyjnym; w nim albo osiadają na stałe, albo czasowo i pozostawiają trwałe ślady w postaci własnych dzieł, nowych idei, a także uczniów lub naśladowców.

Stan ten w różnym nasileniu trwa nieprzerwanie, do końca XVIII wieku, jednak jego punkt szczytowy przypada na XVIII wiek, epokę rokoka. Wówczas to lwowska rzeźba osiąga światowy poziom artystyczny, zajmując w obrazie sztuki europejskiej tego okresu poczesne miejsce. Ustalenie przyczyn tego zjawiska nie jest rzeczą prostą, wymaga bowiem uwzględnienia wielu okoliczności czasem nawet wykluczających się wzajemnie, innych zaś trzeba się raczej domyślać, aniżeli dokładnie precyzować. Do takich należy poznanie tła społecznego, które — w porównaniu z przeszłością — wydaje się dla sztuki mało pomyślne. Miasto ekonomicz-

nie podupadłe po śmiertelnym ciosie, który mu zadała wojna północna i okupacja szwedzka, utraciło tradycyjną warstwę tak dla dziejów kultury zasłużoną, jaką był zamożny patrycjat. Zniknęli z widowni Hanlowie, Boimowie, Szolc-Wolfowicze, Kampianowie, Domagalicze i inni, z którymi wiążą się najcenniejsze dzieła ubiegłych dziesięcioleci. Z ich zniknięciem wygasa mecenat mieszczański, a jego miejsce zajmuje mecenat magnacki. Być może, wzorem w tej mierze był król Jan III, którego mecenatem objęty był również Lwów i jego okolice. Jeżeli tak było, to wśród następców króla znaleźli się również naśladowcy, reprezentujący osobisty stosunek do popieranych przez siebie przedsięwzięć artystycznych. Takim na przykład był arcybiskup lwowski, Sierakowski, jak świadczą jego własnoręczne uwagi rzeczowe na przedkładanych mu projektach rysunkowych. Przeważali jednak tacy, którzy swój udział ograniczali do finansowania dzieł. Klasycznym ich przedstawicielem był legendarny „budowniczy siedemdziesięciu siedmiu kościołów i klasztorów" Mikołaj Potocki, starosta kaniowski, zwyrodnialec, skądinąd bardzo zasłużony mecenas sztuki; z nim związane są budowle Buczacza (z ratuszem na czele), Lwowa, Horodenki, Poczajowa i inne; on też był jednym z protektorów „majstra Pinsla".

Tak czy inaczej wiek XVIII po burzliwych dziejach poprzedniego stulecia przyniósł ogólne uspokojenie atmosfery politycznej i był widownią niesłychanego ożywienia życia artystycznego. Buduje się wiele, przebudowuje, uzupełnia i modernizuje wyposażenie wnętrz, stwarzając warunki do wzmożenia działalności współczesnych mistrzów. Zapoczątkowana przez barok tendencja działania bogactwem i dynamiką formy zarówno w architekturze, jak i w rzeźbie przeradza się w rokoko, w jego udziwnienia i zaskakiwanie niezwykłością. Przejawia się to w kształtowaniu form architektonicznych budowli zwłaszcza sakralnych i w wyposażaniu ich wnętrz z wykorzystaniem tych możliwości, jakie daje rzeźba.

Szczególnym przedmiotem zainteresowań staje się ołtarz, który z płaskiego bądź co bądź obramienia obrazu przekształca się w skomplikowaną, często kilkuplanową konstrukcję architektoniczno-rzeźbiarską. Stolarszczyznę ożywia rzeźbiona ornamentyka *rocaille;* wypełnia ona płyciny stylobatów, tworzy ramy obrazów, czasem ucha lub boczne listwy, ożywia słupce kolumn i martwe powierzchnie ich tła. Z reguły złocona podobnie jak kolumny lub tylko ich kapitele, staje się ona ważnym współczynnikiem wyrazu artystycznego całości.

Tak bogatą ramę architektoniczną zaludniają figury osób świętych lub alegoryczne ustawione między kolumnami, w zwieńczeniach zaś aniołowie z rozpostartymi skrzydłami, trzymający się ekwilibrystycznie odcinków gzymsów albo wręcz unoszący się w powietrzu z różnymi emblematami w ręku, a wreszcie wszędzie obecne małe putta — „dzieciuki".

Figury albo malowane biało, albo złocone i załamujące światło w fałdach swych szat odcinają się od ciemnego przeważnie tła szkieletu architektonicznego i jego lekkiej ażurowej ornamentyki, a w ogólnym wrażeniu usuwają na drugi plan malowany obraz ołtarzowy, o ile go wręcz nie zastępują. Tak zatem w wystroju plastycznym wnętrz epoki rokoka główna rola przypada rzeźbie figuralnej. Jest ona obecna wszędzie: na wielkich i bocznych ołtarzach, kazalnicach, konfesjonałach, stallach, chórach, prospektach organowych, w oddzielnych figurach, na postumentach lub konsolach wzdłuż ścian, w aniołach jakby przysiadających w locie na gzymsach (il. 2).

Barok eksponował w figurze ludzkiej nie anatomię, ale przysłaniającą ją draperię. Po tej linii poszło rokoko, usamodzielniając draperię od postaci ludzkiej. Jej anatomia ginie niemal zupełnie dla oka pod fałdami szat, widoczna jest tylko w częściach obnażonych, takich jak głowy, ręce i nogi. Zastępujące dynamikę postaci barokowych ich silne poruszenie, wyrażające się w sztuczności póz, przegięciach i gwałtownej gestykulacji sprawia, że figura ludzka występuje w kilku płaszczyznach i kilku osiach. Efekt ten potęguje gruba draperia, która nagromadzona zwłaszcza w okolicy bioder rozbiega się potężnymi rzutami fałdów na wszystkie strony, oderwana od figury fruwa w powietrzu jak gdyby pod uderzeniami silnego wiatru. Poszerza to wizualnie całą figurę, zniekształcając jej ogólną sylwetę. Wrażeniu ciężkości czy masywności przeciwdziała sposób traktowania draperii, w szczególności grube, głębokie w różnych kierunkach przebiegające fałdy, albo na odwrót cienkie, równoległe, żłobiące powierzchnie w kierunku pionowym. W jednym i drugim wypadku współczynnikiem wyrazu staje się gra światła różnie załamującego się na złoconych lub biało malowanych draperiach.

Na tle tej ewolucji stylistycznej, która dotyczy całej plastyki rokokowej, rzeźba lwowska zajmuje odrębne miejsce, wprowadzające ją — jak już wspomniano — na arenę światową. Polega ono w znacznej mierze na tym, że niektóre motywy formalne tego stylu doprowadza ona do skrajnych granic, nie wychodzących jednak poza zasadnicze założenia samego stylu. I tu niezbędne jest jedno zastrzeżenie formalne. Przez lwowską szkołę rozumie się zazwyczaj ten jej nurt, który wyraża się w pewnego rodzaju geometryzacji form, w szczególności w ujmowaniu draperii w duże gładkie płaszczyzny załamujące się ostrymi liniami fałdów, co upodabnia ją do giętego papieru lub blachy. Nawiasem mówiąc, takie ujmowanie draperii w sztuce nie jest zupełną nowością, z podobnym jej traktowaniem spotykamy się w sztuce bizantyjskiej i w średniowiecznych freskach. Oczywiście uwaga ta ma charakter marginalny i nie należy wyciągać z niej zbyt pochopnych wniosków. W wypadku rzeźby lwowskiej takie traktowanie formy odnosi się właściwie do trzech czołowych arty-

stów, a mianowicie Sebastiana Fesingera, Pinsla i Antoniego Osińskiego. Obok nich działa jednak plejada snycerzy, ich uczniów i współpracowników nie dorównujących im może talentem i siłą indywidualności, ale nadających swej twórczości charakterystyczne piętno lokalne. Nie wszyscy oni działali we Lwowie, istniała bowiem kategoria wędrownych rzeźbiarzy, o których dowiadujemy się przygodnie z kronik klasztornych lub kościelnych, nie podających nieraz nawet ich nazwisk.

Czynną działalność rozwijali też mistrzowie, którzy osiadali na prowincji może ze względów materialnych. Prowadzili tam większe pracownie, gdyż robocizna była tam tańsza niż w wielkim mieście. I dopiero zsumowanie wszystkich tych okoliczności daje wyczerpujące pojęcie o lwowskiej rzeźbie rokokowej. Odznaczała się ona dużą aktywnością i uznaniem współczesnych, o czym świadczy fakt, że jej dzieła spotykamy i z dala od środowiska lwowskiego, na ziemi przemyskiej, sanockiej, sandomierskiej, lubelskiej, chełmskiej, oczywiście także na Wołyniu i Polesiu, dochodząc na północy aż do Narwi. Jak wyglądały te sprawy na dalszych terenach wschodnich, a więc na Podolu i na Ukrainie, gdzie ich obecność sygnalizowano w Kamieńcu Podolskim i w Berdyczowie, dokładnie stwierdzić trudno ze względu na brak materiałów[1]. Znane są

[1] Podaję jedynie wybrane pozycje bibliograficzne: Z. Hornung, *Ze studiów nad rzeźbą polską XVIII wieku. Figury drewniane w kościele ormiańskim w Stanisławowe*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, T. X, 1930, s. 66 in.; tenże, *Mistrz figur z kościoła OO. Dominikanów we Lwowie*, tamże, t. XI, 1931, s. 4 in.; A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931; T. Mańkowski, *Mistrz lwowskich figur dominikańskich. (Sebastian Fesinger)*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, T. XV, 1935, s. 10 in.; tenże, *Przeistoczenia katedry za arcybiskupa Sierakowskiego i ówcześni rzeźbiarze lwowscy*, tamże, t. XV, 1935, s. 73 in.; tenże, *Rokokowe antependia fundacji Mikołaja Potockiego*, Sprawozdania PAU, 1936, nr 2; Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, Lwów 1936; J. Hornung, *Lwowska plastyka reliefowa XVIII wieku*, Arkady, R. 3; 1937, nr 3, s. 120 i n.; Z. Hornung, *Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937; T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937; J. Kowalczyk, *Prace rzeźbiarskie Macieja Polejowskiego w Sandomierskim i na Lubelszczyźnie*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 11, 1957, s. 123 i n.; B. Majchrzycka, *Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osińskiego w kościele OO. Bernardynów w Leżajsku*, Roczniki Humanistyczne, R. 4, 1957, Lublin 1958, s. 185 i n.; S. Michalczuk, *W sprawie autorstwa rzeźb figuralnych w kościele popaulińskim we Włodawie i popijarskim w Chełmie*, Biuletyn Historii Sztuki, R. 20, 1958, nr 3/4, s. 405 in.; J. Kowalczyk, *Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: Rokoko. Studia nad sztuką 1. połowy XVIII wieku, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu, październik 1968, Warszawa 1970, s. 199 - 217; tenże, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego, t. 6, 1970. Najpełniejsze zestawienie bibliografii podaje J. Kowalczyk w Roczniku Muzeum Świętokrzyskiego, t. 6, 1970, s. 138.

natomiast wypadki, że artystów lwowskich zapraszano nawet do Poznania.

Cechą charakterystyczną rzeźby rokokowej, chociaż nie miało to decydującego znaczenia, jest fakt, że pokonując uprzedzenia zrozumiałe w diasporze kulturalnej i wyznaniowej, weszła ona do cerkwi ruskiej, gdzie sztuki zachodniej przez długie wieki zasadniczo nie uznawano. Przedmiotem zainteresowań rzeźbiarzy stał się w pierwszym rzędzie ikonostas czyli ściana obrazowa, która odcinając prezbiterium od nawy głównej izolowała wielki ołtarz i odbywające się przy nim czynności od wiernych. Przeciw tej przeszkodzie rozpoczęła się walka, w której udział brała także rzeźba. Początkowo zastępowała ona poszczególne ikony malowane płaskorzeźbami, następnie pełnymi figurami (il. 3), aż redukując stopniowo rozmiary ikonostasu doprowadziła do jego zupełnego zniesienia. Uratowany został tylko jego program ikonograficzny, który w postaci figur apostołów zaludnił szkielet architektoniczny, będący połączeniem wielkiego ołtarza i ikonostasu. Klasycznym przykładem takiego rozwiązania jest ołtarz wielki w cerkwi bazyliańskiej w Podhorcach (Pleśnisku), który został wykonany według rysunku znanego architekta-dekoratora jezuickiego Pawła Giżyckiego (il. 4 i 5). Postępująca okcydentalizacja cerkwi ruskiej, która kolejno obejmowała ołtarze boczne i ambony wzorowane na zachodnich, sprzyjała zwiększeniu udziału rzeźbiarzy. Wprowadzenie rzeźby rokokowej do wnętrz cerkiewnych nie wpłynęło wprawdzie na jej ewolucję stylistyczną, zmusiło ją jednak do rozwiązywania zagadnień formalnych, dla jakich w sztuce zachodniej nie było precedensów i co wzbogaciło jej własną tematykę.

Rodzi się tylko pytanie, czemu rokokowa rzeźba lwowska, która w traktowaniu formy stylowej dochodzi często do irracjonalnej przesady, zawdzięcza swój wysoki poziom. Wydaje się, że charakterystycznymi cechami tej rzeźby jest dobra znajomość anatomii ciała ludzkiego, niezawodne odczuwanie praw formy organicznej i znakomite opanowanie techniki. Dzięki temu wszelkie proporcje są poprawne, motywy zarówno statyczne, jak i kinetyczne zachowują naturalną lekkość i swobodę. Postacie ludzkie stoją pewnie na własnych nogach, ich anatomię — chociaż niewidoczną dla oka — odczuwa się na każdym kroku, w ich pozach i ruchach wyczuwamy prawdziwość czy tylko prawdopodobieństwo nawet wtedy, gdy są one manierystycznie wymuszone. Nie odczuwa się w nich natomiast obawy przed zatratą poczucia równowagi, oznak ciężkości i bezwładu materii i formy sprzecznych z doświadczeniem codziennym, nie rażą wreszcie sztucznością czy po prostu nieudolnością techniki.

Rzecz znamienna, że sztuki rokoka, tak jak i baroku przez długie lata nie dostrzegano, widząc w nich przejaw zepsucia smaku artystycznego i dopiero przebudowa aparatu poznawczego w najnowszym tego słowa

znaczeniu, położyła kres temu stanowi rzeczy. Zwrot ten w odniesieniu do lwowskiej rzeźby rokokowej dokonał się dzięki profesorowi Uniwersytetu Lwowskiego, Janowi Bołoz-Antoniewiczowi. W dwóch artykułach prasowych w 1906 i 1910 r. zainteresował on opinię publiczną stwierdzeniem istnienia wielu wartościowych dzieł rzeźby rokokowej. Ich genezy nie umiał jeszcze wyjaśnić, ale sporządził prowizoryczną listę dzieł, dowodzącą, że ich pojawienie się nie było dziełem przypadku, ale przejawem długo trwającego procesu o szerokim zasięgu. Głos Antoniewicza nie przeszedł bez echa i dał początek trwającym po dziś dzień badaniom. Ich rezultatem jest wiele publikacji lub wzmianek dotyczących całej sztuki lwowskiej tego okresu; ich autorami są: F. Bostel, S. Piotrowski, M. Hołubeć, A. Bochnak, W. Żyła, T. Mańkowski, Z. Hornung, Z. Rewski, J. F. Frazik, H. Swięcickyj, J. E. Dutkiewicz, J. Kowalczyk, M. Gębarowicz, B. Majchrzycka. Dzięki tym publikacjom uzyskano kilkadziesiąt nazwisk artystów rzeźbiarzy, częściowo ze szczegółami dotyczącymi ich działalności, uzupełniono ogólny obraz spuścizny artystycznej tej rzeźby, obejmujący dobrych kilkaset mniej lub bardziej dokładnie opracowanych jej dzieł, a wreszcie materiały źródłowe ich dotyczące [2]. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że o lwowskiej szkole rzeźbiarskiej nie powiedziano jeszcze ostatniego słowa, że kłębią się wokół niej pytania oczekujące odpowiedzi. Wydaje się więc rzeczą pożyteczną przystąpić do rekapitulacji uzyskanych dotychczas wyników badań i do ogólnego przeglądu zebranego materiału.

Zacytowana tu bibliografia rzeźby lwowskiej, obok prac o charakterze monograficznym, obejmuje między innymi trzy próby syntetycznego ujęcia tematu. Pierwsza z nich to praca A. Bochnaka *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*. Praca ta, nawiązująca do sugestii Antoniewicza, po raz pierwszy poddaje systematycznym badaniom zabytki zachowane nie tylko we Lwowie, ale i poza nim, głównie w Przemyślu; zebrano tu odnoszące się do nich archiwalia, wydobyto postać jednego z czołowych mistrzów, a mianowicie Sebastiana Fesingera. Dzięki temu praca Bochnaka odegrała rolę pionierską. Tą samą drogą, ale poszerzając zakres problematyki i materiału faktycznego, poszedł następny badacz, Tadeusz Mańkowski, który ogłosił w 1937 roku we Lwowie wielką monografię: *Lwowska rzeźba rokokowa*. W oparciu o wyniki badań własnych i innych, omówił on olbrzymi materiał zabytkowy znajdujący się także poza Lwowem, odkrył wielu nieznanych artystów. Uznając za największego z nich majstra Pinsla, ogłosił niewyzyskane dotychczas źródła archiwalne i podjął próbę wyjaśnienia genezy rzeźby lwowskiej, szukając jej

[2] Nowsze uzupełnienia — Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Kartka z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976, passim.

w sztuce bawarskiej i frankońskiej, a wreszcie zapoczątkował wartościowanie różnych kierunków w jej obrębie ze stanowiska estetyki. Dzięki temu praca Mańkowskiego stała się głównym źródłem informacyjnym dla rzeźby rokokowej, zwłaszcza dziś, kiedy wiele jej dzieł tylko dzięki niej zachowało się dla sztuki. Ostatnią pracę syntetyczną ogłosił Zbigniew Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Kartka z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*. Mimo tytułu sprawiającego wrażenie monografii jednego tylko artysty, jest to w gruncie rzeczy historia całej rzeźby lwowskiej tej epoki. Oparta na wynikach pięćdziesięcioletnich badań autora, poprzedzona ogłoszeniem drukiem szeregu szczegółowych studiów praca Hornunga, wybitnego znawcy przedmiotu stanowi niewątpliwie jedną z najcenniejszych pozycji w literaturze naukowej i niezastąpioną podstawę do dalszych badań. W zakresie problematyki nie ustępuje ona dziełu Mańkowskiego, uzupełnia je jednak szerszym omówieniem zagadnień genetycznych i związków zagranicznych, pogłębia analizę materiału na podstawie autopsji; odznacza się przy tym dużym krytycyzmem. Główną jej zdobyczą jest odważne podjęcie zagadnienia genezy lwowskiej rzeźby rokokowej, którą wyprowadza z najbliższych krajów ościennych, a mianowicie Moraw, Czech i Austrii, pośrednio z Bawarii i Frankonii. Co się tyczy jej wartościowania, oparte jest ono na analizie twórczości dwóch artystów. Pierwszy z nich, majster Pinsel, był „Najwcześniejszym rokokowym artystą, który zrewolucjonizował lwowską plastykę XVIII w. i otworzył przed nią nowe horyzonty" [3]. Fascynacji sztuką Pinsla uległ najzdolniejszy snycerz lwowski XVIII wieku — Antoni Osiński, „najbardziej utalentowany przedstawiciel rodzimego elementu w lwowskiej szkole" [4]. Był on „doskonałym wyrazicielem ideałów estetycznych rokoka przyswoiwszy sobie najistotniejsze cechy stylowe tej orientacji artystycznej, zmierzającej do uwydatnienia elegancji w połączeniu z eteryczną lekkością i kokieteryjnym wdziękiem" [5].

Tak nakreślony obraz dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej przez najwybitniejszych jej znawców w ogólnym zarysie jest jednolity. Natomiast w szczegółach wykazuje różnice. W oparciu o dotychczasowe wyniki i po zapoznaniu się z oryginalnymi zabytkami można się pokusić o lekki jego retusz.

Nie ulega wątpliwości, że w rozwoju rzeźby lwowskiej zaznaczyły się trzy okresy. Okres początkowy, sięgający mniej więcej 1740 r., reprezentują: Kutschenreiter, Markwart i Hutter z Jarosławia, a cechuje go silna obecność reminiscencji baroku. Okres średni, największego rozkwitu, wypełnia twórczość Sebastiana Fesingera, Pinsla i Antoniego Osiń-

[3] Ibidem, s. 147.
[4] Ibidem, s. 145.
[5] Ibidem, s. 149.

skiego. Wreszcie okres ostatni, który zaczyna się po 1770 r., znamionują dwie odmienne tendencje. Pierwsza — to pewne uspokojenie formy zapowiadające nadciągający klasycyzm i to można zaobserwować w późniejszych dziełach Macieja Polejowskiego (il. 32) i Jana Obrockiego (il. 6). Z drugiej strony zaznacza się tendencja do chorobliwego zmanierowania formy, co jako określenie w odniesieniu do stylu, którego wykładnikiem jest maniera, może wydać się zaskakujące. Nie znajduje też ono potwierdzenia w dotychczasowej literaturze, ale jak nazwać ujmowanie figury ludzkiej w sposób budzący lęk o utrzymanie równowagi, np. tańcząca figura Matki Boskiej Miłosiernej u Dominikanów w Tarnopolu (il. 7) albo niesamowicie poskręcane figury w ołtarzu wielkim kościoła Św. Marcina we Lwowie (il. 8), czy brodaty święty trynitarski w Berestecczku, który w towarzystwie dwóch rozigranych puttów wykonuje jakąś gwałtowną, rozwiewającą mu habit figurę taneczną, a wyciągnąwszy obie ręce w bok, odwraca głowę w stronę wielkiego ołtarza (il. 9). Nie wchodząc w szczegóły, nie podobna nie zauważyć ani przemilczeć, że w dotychczasowej dyskusji zaznaczyła się poważna rozbieżność w ocenie stylu poszczególnych artystów, wskutek czego te same dzieła, zwłaszcza anonimowe, przypisywane są różnym autorom i to z reguły w oparciu o rzeczowe argumenty. Nasuwa się więc zasadnicze pytanie: czy winę ponosi niedostateczna wiarygodność analizy formalnej, czy też sama natura materiału. Na pytanie to można tylko odpowiedzieć, że winę ponoszą tu i jedna, i druga. Analiza formalna bowiem mieści w sobie niebezpieczeństwo subiektywizmu, gdyż sama twórczość artystyczna jest właśnie taka, a badacz nie jest pozbawionym emocji negatywem fotograficznym rejestrującym obraz. Stąd różnica w odbiorze tego samego dzieła przez różnych badaczy. Jest to jednak zjawisko normalne, zwłaszcza gdy ma się do czynienia z dziełami anonimowymi, nie posiadającymi ani sygnatury, ani dostatecznie wyraźnych indywidualnych cech stylowych. A taka właśnie jest cała spuścizna lwowskiej rzeźby rokokowej. Z tworzących ją kilkuset godnych uwagi dzieł, jedno tylko nosi napis, ten jednak — jak zobaczymy — nie wyjaśnia, ale raczej gmatwa sprawę jego autorstwa. Ta anonimowość rzeźb rokokowych rzuca na cały ten materiał swoiste światło i zmusza do brania tego pod uwagę przy ustalaniu metod jego badania.

Drugi środek pomocniczy przy ustalaniu anonimowych dzieł sztuki, jakim są źródła archiwalne, też nie jest bezwzględnie wiarygodny. Tworzą go bowiem przeważnie oryginalne umowy albo wyciągi kasowe naświetlające powstanie dzieł od strony związanych z nimi świadczeń materialnych. A jedne i drugie — bywa — zawodzą. Nie wszystkie umowy były wykonywane, czego dowiadujemy się z istnienia dwóch różnych kontraktów dotyczących tego samego dzieła. Po wtóre umowy takie za-

wierane są czasem nie wprost z artystą, ale z przedsiębiorcą. Istnieją też źródła oparte na relacjach postronnych, a takie bywają bałamutne, a wreszcie znane są wypadki, że między dziełem a odnoszącym się do niego dokumentem istnieje taka rozbieżność, że wskazane jest z tego rodzaju „uwierzytelnienia" czasem zrezygnować. Wszystkie te trudności sprawiły, że w literaturze zaznaczyły się spore różnice. Stąd też usunięcie zastosowanej dotychczas metodologii musi się stać zadaniem przyszłych badaczy. Niestety, zadanie ich będzie znacznie trudniejsze aniżeli ich poprzedników. Decydować będzie o tym, stanowiący podstawę badań, materiał oryginalny, który w swym zasadniczym zrębie w porównaniu ze stanem przedwojennym w siedemdziesięciu mniej więcej procentach już nie istnieje. Stanowiące jego bazę fizyczną tereny, leżące w bliższym lub dalszym promieniu wokół Lwowa i pozostające pod jego stałym wpływem, przedstawiają od lat pięćdziesiątych wielkie cmentarzysko. Z rokokowych wnętrz kościelnych i takich, których wystrój plastyczny w znacznej części utrzymany jest w tym stylu, pozostały jedynie katedra łacińska, cerkiew Św. Jura i Wołoska we Lwowie, gdzie utrzymał się on w całości. Z większymi lub mniejszymi ubytkami zachował się on w lwowskich kościołach Bernardynów, Jezuitów, Dominikanów i Św. Mikołaja, te zaś resztki na prowincji, o których było wiadomo, że ocalały ulegną zapewne w niedługim czasie zniszczeniu, o ile to się już nie stało. Tak zatem większych zespołów rzeźbiarskich *in situ* poszukiwać trzeba będzie na zachód od Sanu i Bugu, od Krosna, Dukli, Przemyśla, Leżajska poczynając, na ziemi sandomierskiej, lubelskiej, chełmskiej kończąc. Co to oznacza praktycznie, rozwodzić się nie trzeba.

W tym ponurym obrazie wybija się jeden jaśniejszy punkt. Stworzyła go akcja kilku muzeów, które z dużym, co prawda, opóźnieniem przystąpiły do ratowania tego, co ocalało z ogólnego pogromu. Tego rodzaju inicjatywę wykazało Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie, w którym znalazł schronienie wspaniały krucyfiks z kościoła Św. Marcina we Lwowie i cały wystrój kościoła w Dubnie. Obok niego wymienić należy Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego (dawne Muzeum Przemysłowe) we Lwowie, w którym obok obiektów dawnych zbiorów znalazły się zabytki rzeźby, m.in. z Żółkwi; natomiast do Muzeum Krajoznawczego w Tarnopolu trafił, o ile wiadomo, przynajmniej częściowo, jedyny w swoim rodzaju wystrój cerkwi Pokrowy w Buczaczu. Największe jednak rozmiary przybrała aktywność w tym kierunku lwowskiej Galerii Obrazów. W kościele Bernardynów we Lwowie przewidzianym na Muzeum Rzeźby, ale przede wszystkim na Zamku, oraz w kościele i klasztorze Kapucynów w Olesku stanowiącym dostępny dla badaczy magazyn muzealny, zdołano zebrać około 2000 dzieł rzeźby XVI - XIX wieku. Pochodzą one z następujących miejscowości: Be-

resteczko, Biały Kamień, Buczacz, Busk, Buszcze, Felsztyn, Hodowica, Horodenka (kościół), Lwów (kościół św. Marii Magdaleny), Łanowice, Łopatyn, Mikulińce, Monasterzyska, Nawaria, Niżankowice, Podkamień, Sąsiadowice, Stanisławów, Tartaków, Złoczów, Żydaczów. Zespołów lokalnych — poza bodajże całym wystrojem kościoła w Hodowicy — w zbiorze tym nie ma; składa się on bowiem z oddzielnych okazów, które często rękami, skrzydłami, emblematami, głowami albo co najmniej nosami itp., zapłaciły za zmianę warunków egzystencji. Wyrwane z całości, których pozostałe części albo zniszczały, albo znajdują się gdzie indziej, są jedynymi świadkami ich istnienia, przynależne natomiast do nich obiekty, o ile znajdują się w rękach prywatnych daleko od miejsca powstania są praktycznie dla nauki stracone: jeśli bowiem nawet kiedyś wypłyną na światło dzienne, kto odtworzy ich metryki?

Dalsze rozpatrywanie tego niewesołego stanu rzeczy, którego już naprawić się nie da, nie prowadzi do niczego, dlatego lepiej skupić uwagę na jaśniejszych stronach, które rokują jakieś nadzieje. A taką jest istnienie zbioru uratowanych „NAUFRAGIO PATRIAE" reliktów. Wśród nich znajduje się kilkaset zasługujących na uwagę dzieł lwowskiej rzeźby rokokowej, wśród nich i takie na szczęście, które uważać należy za jej szczytowe osiągnięcia.

I tu, błądząc po lesie wyrwanych ze swego naturalnego otoczenia figur, czasem nadnaturalnej wielkości, które przywykliśmy oglądać z odległości kilku czy kilkunastu metrów, stwierdzamy rzecz ciekawą, a mianowicie, że względy estetyczne schodzą na daleki plan, na pierwszy zaś wysuwają się elementy techniczne. Ale i te wychodzą czasem poza stronę czysto rzemieślniczą i rzutują na zagadnienia znacznie ważniejsze. Wskazówek w tej mierze dostarcza nam przede wszystkim wiążący się z Pinslem, lub Antonim Osińskim, wystrój plastyczny kościoła w Hodowicy. Pierwszym tego rodzaju dziełem jest płaskorzeźba przedstawiająca „Dwunastoletniego Jezusa w świątyni jerozolimskiej". Znajdowała się ona na ambonie, zrzucona z niej jednak w ostatnich latach na ziemię, co opłaciła poważnymi uszkodzeniami, odsłoniła na odwrocie napis ciemną farbą, robiący wrażenie własnoręcznego podpisu „Bernard Merettini" i lakową pieczątkę (il. 10). Pozwalałoby to widzieć w Meretynie autora reliefu, tymczasem wiadomo, że był on tylko architektem, który w latach 1751 - 58 prowadził budowę kościoła w Hodowicy i wkrótce potem umarł [6]. Równocześnie prowadził on podobne roboty gdzie indziej, m.in. w cerkwi Św. Jura we Lwowie; nie posiadamy natomiast wiadomości, aby zajmował się kiedykolwiek rzeźbieniem. Przeciw takiemu przypuszczeniu przemawia poziom artystyczny samego dzieła, który każe szu-

[6] Ibidem, s. 79.

kać autora wśród najwybitniejszych rzeźbiarzy (il. 11). W tym punkcie panuje zupełna zgoda między Mańkowskim a Hornungiem z tym, że pierwszy widzi go albo w Pinslu, albo w Osińskim, drugi natomiast opowiada się za Osińskim. Tak zatem zagadkowy ten napis nie rozstrzyga wprawdzie sprawy autorstwa tej płaskorzeźby, ale zdaje się ustalać datę powstania całego wystroju kościoła w Hodowicy za życia Meretyna, który umarł w początkach 1759 r. Towarzysząca bowiem podpisowi pieczątka lakowa nadaje całości charakter oficjalnego dokumentu, czegoś w rodzaju uwierzytelnienia dzieła. Prawdopodobnie Meretyn, widząc skończony wielki ołtarz, pragnął zaznaczyć swój udział w powstaniu tego dzieła, podobnie jak całej budowy. Obrał ten sposób upamiętnienia swojej osoby, wykorzystując do tego celu ostatni przedmiot urządzenia, a mianowicie ambonę. Takie tłumaczenie powstania tego napisu znajduje bowiem poparcie w dziejach powstania innego arcydzieła, w którym Meretyn brał udział. W 1754 r. zawiera on z biskupem Leonem Szeptyckim umowę o wykończenie fasady cerkwi Św. Jura. Jeden z jej punktów dotyczy figury Św. Jerzego, której wygląd ustalał załączony rysunek, z dopuszczeniem jednak pewnych zmian w szczegółach [7]. O rzeźbiarzu nie ma wzmianki, widocznie więc jego zaangażowaniem miał się zająć architekt. Możliwe, że tak samo była postawiona sprawa w Hodowicy, z tym jednak, że tu została ona zakończona jeszcze za życia Meretyna; u Św. Jura natomiast dokonało się to po jego śmierci i dlatego wypłynęło na światło nazwisko Pinsla, który otrzymał wynagrodzenie za to dzieło. Uderza tylko, że w jednym i drugim wypadku osoba rzeźbiarza schodzi na drugi plan, a właściwie ginie za nazwiskiem architekta.

Rzuca to światło na prawną i społeczną pozycję artysty. Podobne refleksje nasuwa odkrycie, które zrobiono przy demontowaniu wielkiego ołtarza w Hodowicy. Otóż okazało się, że w grupach „Ofiary Abrahama" (il. 12) i „Samsona rozdzierającego paszczę lwa" (il. 13), draperia osłaniająca obnażone części ciała Samsona i Izaaka, wykonana jest z workowiny, usztywnionej zaprawą gipsowo-klejową, odpowiednio uformowanej i złoconej tak, jak na wszystkich figurach tego zespołu (il. 14). Kiedy to nastąpiło, stwierdzić trudno, w każdym razie dokonało się to po zupełnym wykończeniu wspomnianych grup, gdyż widoczne pod draperią części ciała są w rzeźbie i polichromii potraktowane tak jak pozostałe. „Ofiara Abrahama" — według Hornunga — jest to główne dzieło życiowe mistrza Antoniego (sc. Osińskiego) oraz najwybitniejsze dzieło plastyki XVIII w. w Małopolsce Wschodniej, stworzone przez rodowitego Polaka [8]. Dodajmy, że grupa ta, w której postać Izaaka wzorowana jest

[7] T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów, 1932, s. 141 - 145.
[8] Z. Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 45.

na grupie Laokoona, oryginalnością ujęcia góruje nad analogicznym tematycznie późniejszym jednak dziełem, które znajdowało się w kościele Bernardynów w Brzeżanach [9] (il. 15). Nie można przemilczeć, że zakrycie nagości Izaaka i Samsona zmieniło obraz kolorystyczny całości ołtarza, w którym naturalizm polichromii ich ciał oraz dominującej figury Chrystusa na krzyżu tworzyły trójkątny, zasadniczy szkielet kompozycji wielkiego ołtarza. Czy mógł się podjąć podcięcia tej kompozycji u podstaw sam jej twórca, trudno się zgodzić, jeżeli jednak faktycznie on sam zniekształcił swe dzieła, zrobić to musiał pod przymusem. Działała tu zapewne niewczesna pruderia, ta sama, która skaziła „Sąd Ostateczny" Michała Anioła i dzieła Berniniego w Watykanie, uzupełniając je malowaną lub blaszaną draperią. Rzecz przy tym znamienna, że uczulenie epoki rokoka na tym punkcie bywało większe niż w innych dziedzinach obyczajowości. Jednak w Polsce wypadków podobnych nie spotkamy, przynajmniej w tak jaskrawej formie, toteż jej zastosowanie do dzieł tej miary, co w Hodowicy, podwójnie dziwi. Jeżeli były rezultatem indywidualnej postawy osoby miarodajnej, to wskazują, że artysta rokoka, podobnie jak dzieło sztuki, bywał bezbronny wobec woli kogoś niekompetentnego wprawdzie, lecz posiadającego odpowiednią pozycję społeczną lub materialną. W tym świetle, szczególnej aktualności nabiera pytanie, jaki był w rzeczywistości stan świadomości artystycznej ówczesnych rzeźbiarzy i malarzy. Przez świadomość tę należy rozumieć uznanie suwerenności twórczości artystycznej i pojęcie własności duchowej.

Świadomość artystyczną należy odróżniać od społecznej i klasowej, które już wcześniej pojawiły się wśród rzeźbiarzy. Wyrażała się ona w nieuznawaniu organizacji cechowej, do której nie wstępowali oni pomimo nacisku ze strony władz miejskich; w życiu towarzyskim przejawiała się ona w stworzeniu swego własnego, ekskluzywnego grona. Zamieszkiwali oni przeważnie Krakowskie Przedmieście Lwowa i utrzymywali stosunki rodzinne i towarzyskie tylko między sobą. W ten sposób podkreślali swoją odrębność od świata rzemieślniczo-mieszczańskiego i marzyli o podniesieniu do stanu szlacheckiego. Dowodzi tego postanowienie lwowskiego sądu grodzkiego kapturowego z 1764 r., przyznające kilku imiennie nazwanym artystom, którzy byli „in Arte Liberali sztuk snycerskich wydoskonaleni", przywilej na noszenie szpad i szabel. Było to — teoretycznie rzecz biorąc — równoznaczne z nobilitacją, praktycznie jednak nie miało większego znaczenia i stanowiło jedynie pewnego rodzaju sukces moralny. Dowodzi tego walka z dalszą presją władz miejskich i starania

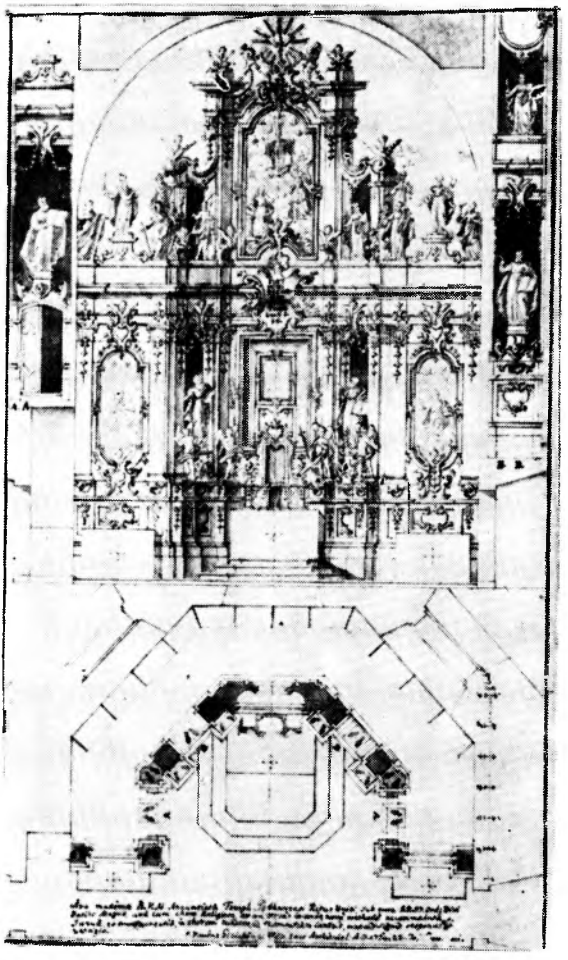
[9] Wystrój plastyczny kościoła Bernardynów w Brzeżanach zamówiony u Jana Obrockiego, według Hornunga „posiada raczej charakter warsztatowej roboty", por. *Polski Słownik Biograficzny*, XXIII, s. 465 (hasło *Obrocki*).

1. Nawaria. Kościół. Ołtarz św. Józefa. Alegoria rzeźby. Antoni Osiński, ok. 1763 [obecnie w zb. pryw. w Kijowie]

2. Beresteczko. Kościół potrynitarski. Ołtarz wielki. Franciszek Olędzki, ok. 1780. Fot. z 1936 r. [esztki wyposażenia górnej kondygnacji w zb. muzealnych w Olesku]

3. Złoczów. Cerkiew św. Mikołaja. Zwieńczenie ikonostasu, po 1762.

4. Podhorce. Cerkiew monasteru bazylianów na Pleśniku. Ołtarz wielki, ok. 1763, proj. Paweł Giżycki



5. Paweł Giżycki — projekt wielkiego ołtarza w cerkwi klasztoru bazylianów w Podhorcach (Pleśniku), datowany 22.05.1754. [wg M. Grońska, M. Ochońska, *Katalog rysunków w zbiorach biblioteki Z. N. im. Ossolińskich*, t. I. Zbiory Pawlikowskich. Wrocław 1960, s. 34]

6. Jan Obrocki — św. Joachim, po 1777 r. Lwów. Katedra łacińska, Kaplica M. Boskiej zw. Literacką

7. Mater Misericordia. Tarnopol. Kościół Dominikanów. Franciszek Olędzki [?]

8. Lwów. Kościół św. Marcina. Ołtarz wielki. Św. Paweł i św. Barbara, po 1779 r.

9. Franciszek Olędzki — św. Jan z Matty. Berestecz-ko. Kościół potrynitarski, ok. 1780. Fot. z 1933 r.

10. Podpis Bernarda Meretyna na odwrocie reliefu z ambony w Hodowicy. [Obecnie w zbiorach muzealnych w zamku w Olesku]

11. Relief „Dwunastoletni Jezus w świątyni jerozolimskiej". Hodowica. Kościół. Ambona. [Obecnie w zb. muzealnych w zamku w Olesku]

12. Ofiara Abrahama. Hodowica. Kościół. Ołtarz wielki. Fot. z ok. 1930 r. [Obecnie w zb. muzealnych w zamku w Olesku]

13. Walka Samsona z lwem. Hodowica. Kościół. Ołtarz wielki. Fot. z 1927 r. [Obecnie w zb. muzealnych w zamku w Olesku]

14. Figura Izaaka ze sceny Ofiarowania Abrahama z Hodowicy. Stan po konserwacji 1973

15. Jan Obrocki. (?) — Ofiara Abrahama. Brzeżany. Kościół Bernardynów

16. Busk. Kościół parafialny. Ołtarz wielki

17. Chrystus na krzyżu, ok. 1779. Lwów. Kościół św. Marcina [Obecnie Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie]

18. Hodowica. Kościół. Ołtarz wielki. Matka Boska Bolesna [Obecnie w zb. muzealnych w Olesku]

o uzyskanie zbiorowego przywileju na wolne wykonywanie zawodu rzeźbiarskiego. Sprawa ta jednak upadła z powodu zajęcia miasta przez Austrię w czasie pierwszego rozbioru Polski [10]. Pomijając stronę formalną działań, rodzi się jednak pytanie, jak sami rzeźbiarze pojmowali tę „wolność". Czy dotyczyć ona miała tylko warunków wykonywania zawodu, czy też spraw głębszych, a mianowicie swobodnej twórczości artystycznej. Wysuwanie takiego pytania może stwarzać wrażenie apelowania do fantazji, odpowiedzieć na nie bowiem można by wtedy, gdybyśmy posiadali pełne wypowiedzi artystów na ten temat. Takich — jak wiadomo — nie ma, natomiast znane są dwa listy Macieja Polejowskiego z 1783 r. i 1786 r. do przełożeństwa Ławry Poczajowskiej, w których sprowokowany przez krytykę swych dzieł i orzeczeń fachowych, broni swego autorytetu osobistego i kompetencji do zabierania głosu w sprawach artystycznych, co razem wziąwszy ilustruje warunki pracy artysty w stosunku do mecenasów. A pod tym względem Polejowski znalazł się w Poczajowie w bardzo trudnej sytuacji. Zaangażował go tam fundator monasteru Mikołaj Potocki, który nie przestał się interesować czynnie postępem prac budowlanych i próbował je regulować od strony organizacyjnej. Tymczasem władze przełożone monasteru odnosiły się do Polejowskiego raczej niechętnie. Artysta w obronie swej w pierwszym piśmie powołuje się nie tyle na swój talent, ile na poparcie fundatora

„J. W. Fundator bardzo obligował, abym przynajmni snycersko robote podjoł się, robić do cerkwi Poczajowski, gdyż się fundował na mojej doskonałości, bo mnie wiedział z malękich lat moich, gdym się uczył snycerstwa i architektury u jego metrów, którzy przy iego fabrykach pomarli" [11].

Do tego tematu Polejowski wraca w trzy lata później, w piśmie z 1786 r., a więc już po śmierci fundatora. Nie mogąc się więc powoływać na niego, Polejowski broni się śmielej przed zarzutem

„...aby robota nie była doskonała, bo pokaże widok Jaśnio Oświeconych, Jaśnie Wielmożnych i Najprzewielebniejszych, którym roboty przez czas życia mojego porobił i są ozdobą Kościołów, Cerkwiów i Pałaców, których świadectwa podpisem ich rąk i pieczęcią stwierdzone będą dowodem" [12].

Takie stawianie sprawy jest bardzo charakterystyczne, artysta bowiem jako na najwyższy autorytet powołuje się na osoby zajmujące wysokie

[10] Ibidem, s. 464.

[11] Por. Aneks I.

[12] Archiwum Ławry Poczajowskiej nr 711 k. 12 - 13. Pismo to cytuje E. Dutkiewicz, *Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NPM w Poczajowie*, Dawna Sztuka, II, 1939, s. 135, przyp. 5, s. 144, przyp. 2. Wyjątek zaś powyższy i jego ciąg dalszy, w którym wymienia miejscowości, gdzie pracował (m.in. Nawarię i Hodowicę) przedrukowuje J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego*..., s. 191.

stanowiska społeczne. Postępuje więc tak jak rzemieślnicy i największe zakłady przemysłowe, aż do ostatnich czasów, które reklamują się swoją klientelą czy to tytułem nadwornych dostawców, czy wreszcie medalami wystawowymi. Jednak snycerze lwowscy, wśród których nie brakło analfabetów — nie tylko w sprawach zawodowych, ale i w bytowych — nie wyrastali ponad środowisko, z którego wyszli. Tak na przykład Maciej Polejowski, który wybił się na pierwsze miejsce trzeciej generacji artystów rokoka, i któremu „rzeźba lwowska zawdzięcza swój drugi renesans na ziemi sandomierskiej", po wykończeniu swego pierwszego dzieła, a mianowicie wielkiego ołtarza w katedrze, stara się i otrzymuje w 1774 r. prawo warzenia i wyszynku pitnego miodu. Widocznie artyści-rzeźbiarze XVIII w., którzy swą ekskluzywnością i noszeniem szabel wynosili się nad rzemieślników, realnie rzecz biorąc sami niczym innym nie byli. Zdawali sobie sprawę ze swej nierówności prawnej i bezbronności, z onieśmieleniem więc patrzyli na swych magnackich i duchownych klientów. Jeżeli bowiem za uchybienie warunkom umowy byli przez nich sądownie ścigani i dotkliwie karani, to sami nawet silnie pokrzywdzeni nie śmieli dochodzić swych praw tą samą drogą. W każdym razie wypadków takich nie znamy. Pozostawało im tylko proszenie o litość i apelowanie do sumienia krzywdzicieli. Tak czyni Polejowski w omawianym tu piśmie, w którym po nakreśleniu trudnej swej sytuacji, dodaje:

„Więc upraszam Przewielebnych Ojców i Dobrodziejów Monasterów tutejszego, aby raczyli wejrzeć w ten interes okiem sprawiedliwości, gdyż ten projekt sprawiedliwego potrzebuje uskutkowania, bez pokrzywdzenia bliźniego".

Podobnie jak inni rzemieślnicy, lwowscy rzeźbiarze rokokowi nie sygnują swoich tworów, mimo że ich starszy towarzysz, żyjący w XVII wieku i uznający jurysdykcję cechową, Prochenkowicz, czyni to zarówno na swych dziełach kamiennych, jak i drewnianych [13]. Otóż uderza, że w większych zespołach firmowanych przez twórców wysokiej klasy pojawiają się obok ich dzieł inne, znacznie im ustępujące swym poziomem. Aby nie szukać daleko przykładów, wystarczy powołać się na wystrój plastyczny kościoła Bernardynów w Leżajsku, który stanowi niewątpliwie dzieło Osińskiego, a w każdym razie był przez niego firmowany. Na 16 figur, za własnoręczne dzieło artysty można uznać tylko 9, reszta zaś to wytwory jego warsztatu, stojące niżej pod każdym względem [14]. Jedne i drugie sąsiadują z sobą na tych samych ołtarzach i to z woli artysty, który uchodził za jednego z najwybitniejszych rzeź-

[13] M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII wieku*, Toruń 1966, s. 123, 128; J. Kowalczyk, *O sztuce kręgu lwowskiego opus sekundum*, Biuletyn Historii Sztuki, R. 32, 1970, nr 3/4, s. 343.

[14] Z. Hornung, *Majster Pinsel*..., s. 37 in.

biarzy lwowskich. Wniosek stąd można wysnuć jeden, a mianowicie, że rzeźbiarz przyjmując większe zamówienie, traktował je ze stanowiska ściśle materialnego. Godził stolarza, który wykonywał szkielety architektoniczne ołtarzy [15], ich dekorowanie i wyposażanie w figury prowadził we własnym warsztacie, wykonując część prac własnoręcznie, do innych „przykładając rękę" w różnym stopniu. Jedyną bowiem jego ambicją było, aby robota z jego warsztatu wychodząca była wykonana poprawnie, zgodnie z umową, poprawność zaś dotyczyła zarówno strony rzemieślniczo-technicznej, jak i przeznaczenia samego dzieła. Wszak była to sztuka sakralna, mająca określony charakter i przeznaczenie. Rozumieli to dobrze zarówno artyści, jak zamawiający, którzy w protokołach odbioru zamawianych dzieł określali je jako: *„decus ecclesiae"*, *„ad decorum"*, *„ad effectum"*, *„ad proportionem ad ornationis totius ecclesiae"* [16].

Co więcej, nie ma śladów, aby artyści próbowali bronić swej własności duchowej przed zniekształcaniem wykonanych przez siebie dzieł. Jeżeli bowiem częściowe przykrycie grup Ofiary Abrahama i Samsona w Hodowicy draperią z workowiny dokonać się mogło bez zgody artysty lub też w późniejszym okresie, to zdarzały się i inne wypadki. Istnieje oficjalny inwentarz kościoła św. Marcina we Lwowie z 1777 r., w którym znajduje się szczegółowy opis „ołtarza Pana Jezusa Ukrzyżowanego". Wynika z niego, że ten znany, wspaniały krucyfiks ozdobiony był czeskimi kamieniami, zapewne granatami, różnymi dodatkami z blachy srebrnej, częściowo pozłacanej, umieszczony zaś był w sztucznej grocie zdobionej muszelkami, przed nią zaś znajdowała się fontanna [17]. Nie wiadomo, czy taki sposób eksponowania tego niezwykłego dzieła sztuki utrzymany w stylu jarmarcznym, tak sprzecznym z naszymi dzisiejszymi odczuciami, posiadał aprobatę artysty, dokonał się jednak przypuszczalnie za jego życia i chyba za jego wiedzą. A może po prostu artysta podzielał smak epoki i środowiska w którym działał? [18]

[15] Testament stolarza Józefa Boczarskiego z 5.11.1781 r. wymienia wierzytelności u szeregu rzeźbiarzy, z którymi współpracował. Ponieważ podaje on szczegółowo obiekty, otrzymujemy dane o przedsięwzięciach artystycznych, o których skądinąd nie posiadamy wiadomości. por. T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba*..., s. 172.

[16] J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego*..., s. 202.

[17] Por. Aneks II. Zauważyć przy tym należy, że ten szczegółowy inwentarz kościoła św. Marcina podaje, że ołtarz wielki „staroświecki" odnowiony został „chińskim pokostem", boczne zaś ołtarze tworzyła malowana na ścianach iluzjonistyczna architektura i obrazy olejne w ramach. O figurach nie ma najmniejszej wzmianki, powstały więc widocznie po 1777 r.

[18] Akta wizyty biskupa Ostrowskiego z 1764 r. wspominają, że w kościele w Drzycinie (Dryczninie) koło Grudziądza „obraz pięciu ran Zbawiciela ozdobiony był srebrną fontanną"; por. A. Fridrich, *Historia cudownych obrazów NPM w Polsce*, Kraków 1904, t. 1, s. 262.

Pod jednym jednak względem rzeźbiarze górowali nad innymi rzemieślnikami, a mianowicie poczuciem solidarności stanowej i zdolnością współpracy w ramach większych przedsięwzięć. Dowodzi tego najdobitniej skarga sądowa z 1777 r. Piotra Bielańskiego, prowizora roboty nad wykończeniem budowy cerkwi św. Jura przeciw pięciu rzeźbiarzom lwowskim, tworzącym „bractwo", o zwrot zaliczki na roboty, których nie wykonali. W trakcie rozprawy od odpowiedzialności zdołał się uwolnić Maciej Polejowski, stwierdzając, że nie był członkiem „bractwa" i nie zaciągał żadnych zobowiązań. Pozostali natomiast czterej towarzysze musieli ponieść konsekwencje, co Obrockiego materialnie i moralnie zrujnowało [19].

Solidarność stanowa przejawiała się z jednej strony w braku zawiści i konkurencji, z drugiej strony we wzajemnym czynnym wspomaganiu się. W aktach sądowych nie znajdujemy śladów pretensji i nieporozumień w sprawach zawodowych, za to mamy dowody nawet pisane, że rzeźbiarze w podobnych wypadkach pomagali sobie wzajemnie. Tak np. w 1773 r. Kapituła lwowska zawiera umowy z Maciejem Polejowskim o wykonanie czterech figur do bocznych ołtarzy, unieważniając poprzednią dotyczącą tego samego, zawartą z J. Obrockim, który jej nie wykonał. Choć sprawa była jasna i dotyczyła niebagatelnej sumy dwustu czerwonych złotych, Polejowski podpisawszy odnośną umowę, odstąpił jej wykonanie Obrockiemu, który tym razem wywiązał się pomyślnie z zadania [20].

Wiadomo, że rzeźbiarze prócz narzuconych im z góry projektów, nieraz sami robili rysunki dzieł, które mieli wykonać. Tak na przykład postępował M. Polejowski w Poczajowie, jak to sam podkreśla w omówionym już piśmie z 1783 r.

Przed ciekawym zagadnieniem, a właściwie kilku zagadnieniami, stawia nas pismo z 22 lutego 1779 r. nieznanego skądinąd Ignacego Buraczyńskiego, dotyczące kościoła w Busku. W nim potwierdza on otrzymanie należności za robotę „co mi był naznaczył P. Obrocki, jako też i za całą rzeźbę do Wielkiego Ołtarza, osobliwym kontraktem opisaną" [21] (il. 16). Jeśliby przytoczone wyrazy rozumiało się w sensie dzisiejszym, przyjąć by należało, że Buraczyński był podwładnym Obrockiego, w takim razie najbliższym prawdy byłby Hornung, który twierdzi, że Buraczyński był po prostu czeladnikiem Obrockiego [22]. Z drugiej strony jednak, nie znamy wypadku, aby z czeladnikiem zawierano umowę o prace, które były zamówione u mistrza, chyba że przyjmiemy, iż Obrocki, którego

[19] Z. Hornung, *Majster Pinsel*..., s. 29; tenże, hasło *Obrocki*, op. cit., s. 465.
[20] Tenże, op. cit., s. 140.
[21] Por. Aneks III.
[22] Z. Hornung, hasło *Obrocki*, op. cit., s. 406.

dzieła rozsiane są szeroko od Dukli z jednej strony, po Kąkolniki i Tarnopol z drugiej, część zamówień zlecał swym czeladnikom przyznając im dużą samodzielność. Nie byłoby w tym nic specjalnie dziwnego, gdyż Obrocki trzymając się z dala od cechu nie przestrzegał obowiązujących w nim norm prawnych i zwyczajów. Podobnie postępował Polejowski w Poczajowie, gdzie zorganizował warsztat, jednak jego działalności — będąc sam ciągle w rozjazdach — nie kontrolował zbyt dokładnie.

Jakkolwiek bądź przyjąć można jako rzecz dostatecznie ustaloną, że rzeźbiarze rokoka uważani powszechnie za rzemieślników — choć się temu przeciwstawiali i żywili wyższe ambicje społeczne, w pojmowaniu swego zawodu i w sposobach jego wykonywania — pozostawali rzemieślnikami. Działalność prowadzili we własnych warsztatach, z których wychodzące dzieła pod względem stylistycznym miały przeważnie charakter kompilacyjny. Jeżeli dzieła, które możemy uznać za ich własne, odbiegają poziomem artystycznym i indywidualnym ujęciem od innych, przypisać to należy okoliczności, że ich twórcami byli sami mistrzowie, którzy się dali porywać swemu temperamentowi artystycznemu i odsuwając na bok czeladników sami wykonywali odnośne dzieła. Działo się tak, chociaż żaden kontrakt, żadne orzeczenie odbiorcze tego nie wymagało. A jednak ich dorobek artystyczny oddziaływał nie tylko na ich współpracowników, lecz i na innych samodzielnie pracujących mistrzów. Jeżeli czytamy, że Osiński uległ fascynacji sztuką Pinsla, a Pinsel wzajemnie naśladował Osińskiego [23], to nie mamy tu do czynienia „z przegadaniem się" badacza, ale ze stwierdzeniem faktu, że prawdziwy artysta przy wzmożonej wrażliwości na wysiłek twórczy nie może pozostać obojętny na jego obecność u towarzysza, nawet jeśli ten jest jego rywalem. Że się z tym nie krył, nie powinno dziwić, przy braku bowiem poczucia własności duchowej, rzeczy takie nie przynosiły ujmy ani nie drażniły ambicji osobistej.

Rekapitulując rozważania poświęcone moralnym i realnym warunkom rozwoju lwowskiej rzeźby rokokowej, należy z nich wysnuć wnioski. Wniosków tych jest bardzo wiele, dotyczą zaś one metodologii, dalszych badań, stanu naszej wiedzy w tej dziedzinie i postulatów, które należy wysunąć wobec przyszłych poszukiwań naukowych.

W obrębie zagadnień metodologicznych, ustalić trzeba zasadniczą postawę wobec materiału pamiętając, że jest on wytworem zbiorowej produkcji warsztatowej, co sprawia, że nawet poszczególne dzieło przypisywane mniej lub bardziej słusznie jednemu mistrzowi powstało wysiłkiem kilku rąk przy słabszym lub silniejszym współudziale samego mistrza. A przy poważniejszych przedsięwzięciach artystycznych, których podej-

[23] Tenże, *Antoni Osiński*..., s. 52; tenże, *Majster Pinsel*..., s. 148.

mowały się ad hoc tworzone „konfraternie", czyli zespoły mistrzów, nie należy zapominać, że każdy z nich posiadał swój warsztat, to zaś znaczy, że w takich wypadkach mamy do czynienia ze zbiorowym dziełem kilkudziesięciu rąk. W tych warunkach doszukanie się w nich cech indywidualnych wymaga szczególnej ostrożności.

Okoliczność, że sztuka ta jest dzieckiem epoki rokoka posiada swą własną wymowę. Trzeba pamiętać, że rokoko przyszło do Polski z opóźnieniem, nie wprost z Francji, swej ojczyzny, czy Włoch (szczególnie z Wenecji) — aktywnego ośrodka jego rozwoju, ale za pośrednictwem katolickich krajów południowych Niemiec, Czech, Moraw i Austrii i w krajach tych doznało swoistych przeobrażeń. To samo stało się w Polsce, gdzie rokoko ze sztuki świeckiej, dworskiej przeobraziło się w sztukę sakralną; nie zmieniło przy tym swych podstaw ideologicznych, owszem doprowadziło je nieraz do ostateczności w niespotykany dotychczas sposób. Pojawiły się w jego obrębie dwie tendencje, z jednej strony dążenie do ekspresji, z drugiej — głoszenie radosnej afirmacji życia. Dążenie do ekspresji polegające na skrajnie realistycznym albo wręcz naturalistycznym traktowaniu formy daje czasem godne uwagi efekty, nie doprowadzając jednak nigdy do pełnego wyrazu. Sprawia to niemożność skoordynowania wszystkich elementów i tworzenia z nich jednolitej całości.

Weźmy na przykład najbardziej popularny temat, jaki stanowi Ukrzyżowanie. Umęczone ciało Chrystusa naprężone w spazmatycznym skurczu osłania opaska biodrowa, układająca się w malownicze, głębokie fałdy, które biegną w różnych kierunkach, a jeden jej koniec oderwany od biodra fruwa swobodnie w powietrzu, głowa zaś jest lekko opuszczona z twarzą spokojną, pogrążoną w głębokim śnie (il. 17). Chociaż wzmiankowane tu dzieło jest jednym z mistrzowskich osiągnięć lwowskiej szkoły, ogólne wrażenie nie jest jednolite. Bolejąca u stóp krzyża Matka Boska zgięta silnie w pasie, wyciąga prawą rękę w dół dramatycznym ruchem, lewą natomiast zamierza osuszyć grube krople łez, spogląda jednak przy tym nie w górę, ale w stronę widza, jakby pytając, czy dobrze demonstruje swój ból (il. 18). Jej towarzysz po drugiej stronie krzyża, św. Jan, stoi w wykroku z silnym zaznaczeniem kontrapostu, lekkim przegięciem ciała wyciągnąwszy prawą rękę w dół, lewą zaś złożywszy na piersiach spogląda w górę z zaciekawieniem, jakby śledząc jakieś widowisko na niebie, ale bez najmniejszego śladu osobistego zaangażowania (il. 19).

Podobnych przykładów można przytoczyć więcej, np. anachoretów o atletycznej budowie ciała z suchymi twarzami i rozwianymi brodami, które same dla siebie mogłyby być narzędziem wyrazu, gdyby nie teatralność póz i gestów. Nie jest przy tym rzeczą obojętną, że twarze te rzadko tylko są traktowane indywidualnie, przeważnie bowiem sprowadzają się do kilku typów stale się powtarzających. Nie dostrzegamy w

nich śladów jakiegoś prawdziwego życia wewnętrznego, o to jednak nie można winić rzeźbiarzy. Nikt od nich tego nie wymagał, gdyż epoka rokoka nie znała ani głębokich uczuć, ani wysokich wzlotów myśli: zastępowało je zmanierowanie i teatralność. Przyczyniało się do tego także traktowanie draperii, której udział w obrazie całości zwiększa się niepomiernie. Draperia staje się elementem samodzielnym, rządzącym się własnymi prawami. Kłębi się ona irracjonalnie wokół postaci, jej ciężkie masy żłobią głębokie fałdy, które łamiąc się i gnąc, biegną na wszystkie strony, tworząc nieraz istne arabeski, części jej odrywają się od masy, unoszą w powietrzu, jakby pod działaniem silnego wiatru, zniekształcając sylwetę całości. Ten stan podkreśla jeszcze polichromia wprowadzając grę światła i cienia, co działa destrukcyjnie na wyraz całości. Lepiej przedstawia się sprawa z inną występującą równocześnie tendencją głoszącą radość życia. Jej wyrazicielami są roje modnie ubranych młodych kobiet roztaczających wężowatością swych póz i ruchów jakby w tańcu, grację i cały urok kobiecości. Znamy je z kościołów w Nawarii, Leżajsku, Zbarażu, Buczaczu, Dukli i Obrazowie, a zapewne w wielu innych nieujawnionych jeszcze miejscowościach. Występują one w różnym charakterze, sąsiadując na ołtarzach beztrosko z poważnymi prorokami, apostołami, męczennikami i świętymi. Nie czują się na nich obco, gdyż wywodzą się z barokowej retoryki, która usiłowała nadać im pewien sens, tyle, że pozbyły się patosu i poważnego pojmowania swej roli.

Na ich genezę ciekawe światło rzucają dzieje modernizacji urządzenia wewnętrznego kolegiaty — obecnie katedry — sandomierskiej, której dokonano w ciągu kilkunastu lat, począwszy od 1756 r. Postanowiono wówczas wymienić wszystkie ołtarze i zamówiono je u lwowskiego majstra Macieja Polejowskiego. Nie umiano tylko ustalić tytułów nowych ołtarzy, miały je określać stare obrazy, że jednak było ich za mało, zwrócono się po nowe do Rzymu. Polejowski jednak nie czekał i wykonując zamówienie zaludniał ołtarze figurami. Wyrzeźbił więc personifikacje kobiece, ale bez atrybutów, które powinny odpowiadać tematyce obrazu [24]. Przypuszczać należy, że nie był to wyjątkowy wypadek i że figury kobiece opuszczały warsztaty swych twórców nie tyle jako „białe karty" wymagające zapisania, ale jako formularze, które należało zapełnić atrybutami. Jeśli tym było lusterko, figura stawała się uosobieniem prawdy, jeśli stanowił go kielich i miecz — przedstawiała Św. Barbarę, z tiarą zaś papieską była alegorią Kościoła itp. Gdy się jednak tak zdarzało, że pozostały one bez atrybutów, przyczyniały kłopotów nie tyle współczesnym, którzy zadowalali się ich urodą, ile dzisiejszym historykom sztuki, którzy biedzą się z ich denominacją.

[24] J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego*..., s. 282.

Zawód ten jednak wynagradzają one cenną radą, aby ich — podobnie jak całej sztuki, której są najdoskonalszymi wyrazicielkami — nie brać zbyt poważnie, a w każdym razie bez zbyt wysokich koturnów. Może więc przystępując do interpretacji dzieł rokoka, najlepiej pójść drogą, którą wskazał jeden z najbardziej autorytatywnych jego przedstawicieli — Antoni Osiński, wręczając dłuto, godło swej sztuki, takiej właśnie damie (il. 1) i ustawiając ją na ołtarzu św. Józefa Cieśli. Trzyma je ona wdzięcznym ruchem w górę, bo tak jej kazano, równocześnie odwraca od niego obojętnie głowę, jakby wskazując, że gracja, którą rozwija ogarniając fałdy bogatej sukni, aby zgrabnie wykonać krok taneczny, jest ważniejsza niż narzędzie pracy artysty. Nie brak wśród nich i takich, które rezygnują z atrybutów i strojnych sukien na rzecz niezbędnej draperii, umożliwiającej pokazanie i to dość gruntowne ładnego dekoltu i zgrabnej nóżki. Mogą one przedstawiać święte (Marię Magdalenę lub Marię Egipcjankę) albo po prostu nienazwane alegorie, którym zapomniano wręczyć atrybuty (il. 21). Trudno w nich dopatrywać się rzeczywistości albo głębi duchowej. Nie wolno bowiem zapominać, że rokoko było okresem epigonizmu świata arystokracji rodowej, czy też feudalizmu, jak się chce dzisiaj. Obcując z jej sztuką, nad którą unosi się zapach więdnącej róży, wystarczy poprzestać na zadowoleniu estetycznym, rozkoszować się lekkością oraz finezją form i żegnać ją przyjaznym uśmiechem jako przyjemny margines historii.

W rzeźbie możemy zachwycać się lekkością figur, wdziękiem postaci kobiecych, bogactwem draperii i jej wykorzystaniem, umiejętnością równoważenia momentów statycznych i kinetycznych. W lwowskiej szkole możemy ponadto podziwiać wirtuozostwo techniki i znajomość anatomii. Tylko nie szukajmy śladów pogłębienia psychologicznego! Nie ma go bowiem w tej rozigranej rzeszy eleganckich dam, których życie duchowe wyraża się jedynie w wytworności póz, ruchów i gestów, nie zaś we wzniosłych uczuciach: dziwią się tylko, dlaczego się znalazły na ołtarzach. Nie inną reakcję wywołują anioły — ekwilibryści, którzy z rozwartymi skrzydłami, afektowanymi twarzami i jaskrawymi gestami przysiadają wysoko na grzymsach, budząc lęk, czy się na nich utrzymają (il. 22 i 23). Podobnie owi czcigodni, ale sztucznie upozowani starcy, czasem w infułach, o chudych obliczach i bujnych rozwidlonych brodach, którzy teatralnym ruchem rąk przytrzymują księgi albo gestykulują i ekstatycznie podnoszą ku niebu twarze; zamykając oczy i rozchylając usta przypominają oni nie tyle apostołów i świętych, ile raczej odgrywających ich rolę aktorów i to nie zawsze pierwszorzędnych.

Tymczasem w literaturze dzisiejszej spotkać się można z powoływaniem się na największe wartości duchowe człowieka, szczególnie w dziedzinie estetyki, psychologii (liryka, sentymentalizm, melancholia, ekspre-

syjna dynamika, nerwowa emocjonalność, ekstaza religijna, pogrążenie duszy w zaświatach), które miałyby służyć jako program różnych kierunków artystycznych, występujących w rzeźbie rokokowej. Łączą się z tym niejednokrotnie fałszywe atrybucje dzieł, swobodne manewrowanie chronologią i niezbyt trafne odczytywanie form. Dla przykładu przytoczyć można utrzymujący się od blisko pięćdziesięciu lat pogląd, że figurki świętych w wielkim ołtarzu św. Marcina we Lwowie, są dziełem Osińskiego, ponieważ wykazują cechy jego stylu, należy je więc datować na lata ok. 1765 r.[25] Ze źródeł jednak wynika, że figury te mogły powstać dopiero po 1779 r., a więc co najmniej w dziesięć lat po śmierci Osińskiego[26]. Co się tyczy motywów formalnych, charakterystycznych dla jego stylu, istnieją one rzeczywiście, ale doprowadzone do egzageracji. Zauważyć to można w figurze św. Barbary o mniejszym niż w Nawarii woluminie i jakby owiniętej spiralnie wokół własnej osi, lub u stojącego obok św. Pawła z szeroko rozwartymi ustami w jakimś nieludzkim krzyku (ryc. 8). Może więc bardziej racjonalny będzie wyrażony już wyżej pogląd, iż mamy tu do czynienia z dziełami ostatniej fazy obumierania stylu w skrajnym zmanierowaniu formy.

Wina tego nieporozumienia, jak i wielu innych, leży w przecenianiu wartości analizy formalnej i jej niewłaściwym zastosowaniu. Analiza formalna, stanowi wprawdzie jedno z najcenniejszych narzędzi w aparacie poznawczym historyka sztuki, nie jest jednak uniwersalna. Spełnia bowiem swoje zadanie w odniesieniu do dzieł o wyjaśnionej dostatecznie genezie, zawodzi jednak w stosunku do dzieł warunku tego nie spełniających albo wręcz niemych. Sama forma rzadko tylko bywa wyłączną własnością jednego artysty, a przeoczanie tej prawdy doprowadza do tego, że to samo dzieło na podstawie analizy formalnej bywa przypisywane różnym artystom. Zjawisko to szczególnie silnie zaznacza się w badaniach nad lwowską rzeźbą rokokową, gdzie — jak słusznie zauważył Mańkowski —

> cechy dłuta różnych artystów „łączą się w poszczególnych rzeźbach, stwierdzając zasadę zespołowego opracowywania dzieł plastyki lwowskiej, przyczyniają dziś badaczom tyle trudności w przypisywaniu ich autorstwa i ściślejszego oddzielenia twórczości poszczególnych rzeźbiarzy"[27].

Szczególne trudności powstają, gdy przeceniając wartość analizy formalnej, daje się jej pierwszeństwo przed wiarygodnymi przekazami historycznymi. Zamiast teoretycznie uzasadniać niesłuszność takiego rozu-

[25] A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską*..., s. 44 in; Z. Hornung, *Antoni Osiński*..., s. 19; tenże, *Majster Pinsel*..., s. 40.

[26] Por. Aneks II.

[27] T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba*..., s. 57, 140.

mowania, wystarczy przedstawić w skrócie odtworzone na tej zasadzie dzieje wyposażenia kościoła w Hodowicy (il. 24). Otóż zbudowany on został w latach 1751 - 1758 przez Meretyna, a w 1757 r. otrzymał polichromię — zapewne tylko prezbiterium — gdzie wykonano „prowizorycznie" iluzoryczną architekturę wielkiego ołtarza. W 1758 r. ksiądz Mikulski, fundator kościoła, powierzył Meretynowi pieczę nad wyposażeniem rzeźbiarskim. Zaczął ją od zaprojektowania tradycyjnej budowy wielkiego ołtarza i ambony, zaś do ich wykonania zaangażował Pinsla. Ten zdołał wykonać tylko ambonę, co Meretyn potwierdził podpisem na przeznaczonej do niej płaskorzeźbie; ponadto wspaniałą konsolę pod figurę Matki Boskiej Bolejącej pod krzyżem, i tę przymocowano do ściany ołtarzowej na malowanej architekturze. Z początkiem 1759 r. Meretyn umiera i z tą chwilą stosunki Pinsla z Hodowicą urywają się, że zaś ksiądz Mikulski nie mógł ścierpieć prowizorycznego stanu, w jakim znajdował się wielki ołtarz składający się z mensy, tabernakulum i jednej lub dwu konsol (il. 25), postanowił go uzupełnić — rzecz dziwna — nie strukturą architektoniczną, ale figurami. Odnośne zadanie zlecił — rzecz znowu dziwna — nie Pinslowi, który je zaczął, ale Osińskiemu i ten dopiero wykonał je w latach ok. 1762 - 65. Dodajmy od siebie, że udział Pinsla i Osińskiego nie jest potwierdzony przez żadne źródło, ale opiera się wyłącznie na analizie formalnej odnośnych dzieł i danych biograficznych odnoszących się do obu artystów. Natomiast wizytacja kanoniczna z 1762 r. podaje, że ksiądz Mikulski

„około 1757 r. wybudował i kazał wymalować kościół w Hodowicy, ozdobić w najbardziej przyzwoity sposób od wewnątrz i od zewnątrz, i zaopatrzył we wszystko, co potrzebne".

Miejscowa zaś tradycja zanotowana w inwentarzu kościelnym z 1793 r. podaje, że kościół został w latach 1751 - 58 zbudowany i ozdobiony „bardzo znakomitymi malowidłami" [28]. W tym stanie rzeczy polemika z przedstawionym tutaj spekulacyjnym obrazem wydaje się zbędna. On sam stanowi przestrogę przed przerostami analizy formalnej. Uderza jedynie, że przy takim wysubtelnieniu analizy formalnej, uszedł uwagi szczegół, zdaje się, niebłahy. Otóż w obu związanych z sobą figurach, Heraklesa w walce z lwem nemejskim w Buczaczu i Samsona w Hodowicy (il. 13), przy poprawnej na ogół anatomii muskulatura ramion jest błędnie oddana, w każdym wypadku w inny sposób. Czyżby fascynacja Osińskiego sztuką Pinsla poszła tak daleko, że naśladował jego potknięcia indywidualnie je interpretując? Chyba że chcielibyśmy utrzymywać, że Osiński był twórcą obu figur, ale na to nie mamy żadnego dowodu.

[28] Z. Hornung, *Majster Pinsel*..., s. 40 - 45.

Dodatkowe niebezpieczeństwo łączące się z analizą formalną wyraża się w tym, że nie stanowi ona dostatecznej zapory przed subiektywizmem. A jeżeli subiektywizm jest nawet immanentną częścią wszelkiego stosunku do sztuki, to jednak w nauce pragnęłoby się, aby znalazł on pewien hamulec w krytycyzmie. Tymczasem analiza formalna sprzyja rozwijaniu zdolności literackich, które często biorą górę i sprawiają, że interpretacja dzieła sztuki zatraca bezpośredni z nim kontakt i staje się celem samym w sobie.

A jednak sztuki rokoka niepodobna wykreślić z dziejów kultury, choćby dlatego, że jej spuścizna — choćby zacieśniona do środowiska lwowskiego — do obrazu całości epoki wnosi pewną oryginalną nutę nie znajdującą analogii w krajach, z których czerpała nieraz inspiracje.

Pojawienie się na widowni lwowskiej rzeźby rokokowej jako szkoły o własnym obliczu artystycznym należy do ciekawszych zagadnień historii sztuki. Jest też ono od wielu lat przedmiotem dyskusji naukowej, która obraca się wokół kilku osi, co jest zrozumiałe, gdyż nikt nie zaryzykował twierdzenia o jej samorodnych początkach. Przyjęcie zasady stylu, który opanował całą Europę i właściwego mu kształtowania formy nie mogło się dokonać bez inspiracji z zewnątrz, stąd też jedną z osi dyskusji jest ustalenie roli artystów obcych, przy czym jako punkt wyjścia przyjęto — może niezbyt szczęśliwie — brzmienie nazwisk. Tymczasem samo nazwisko nie musi odnosić się bezpośrednio do obcych przybyszów, gdyż może być ono odziedziczone po przodkach, którzy już dawniej osiedli w kraju. Zatem, chociaż nie można wykluczyć udziału artystów obcego pochodzenia, to jednak zastanawia, że w ich domniemanych krajach rodzinnych trudno wskazać dzieła, które by stanowiły przesłankę dla takich osiągnięć artystycznych, jak np. ratusz w Buczaczu, ołtarz w Hodowicy, wystrój plastyczny kościołów Dominikanów i cerkwi św. Jura we Lwowie, Nawarii i Horodence. Dodajmy jeszcze, że amplituda działania ośrodka lwowskiego jest znacznie większa niż jakiegokolwiek innego.

Z drugiej strony, nie można pominąć żywiołu miejscowego, zwłaszcza że rzeźba we Lwowie posiadała własne, odległe tradycje i pozostawiła zabytki, które świadczą o jej wysokim poziomie, co najmniej technicznym. Był więc grunt miejscowy przygotowany, bo jak świadczą biografie rzeźbiarzy lwowskich nie pojawiali się oni sporadycznie i oddzielnie, ale niejednokrotnie należeli do rodzin, które tradycje artystyczne pielęgnowały od kilku pokoleń. A takie przekazywanie zainteresowań artystycznych (choćby tylko na poziomie rzemiosła) z ojca na syna, mogły tworzyć takie predyspozycje jak wrażliwość na formę plastyczną, specjalne uzdolnienia, o ile wręcz nie talent, a co najmniej znajomość materiału i techniki jego opracowywania. Być może, że miejscowi artyści

pod wpływem pierwszych apostołów rokoka budzili się nagle, uświadamiali sobie własne możliwości, a zaznajomiwszy się z ideologią artystyczną rokoka, próbowali ją samodzielnie realizować. Z drugiej strony, klimat środowiska i jego tradycje udzielały się obcym przybyszom i przyspieszały asymilację ich sztuki.

Innym zagadnieniem, które się z tym wiąże, jest rodzimy charakter lwowskiej rzeźby rokokowej. Nie ulega wątpliwości, że jako całość różni się ona nie tylko od innych szkół lokalnych w kraju (jak krakowska, warszawska i wileńska), ale i od sztuki krajów ościennych. Zawdzięcza to pewnej oryginalności, która przejawiała się w różny sposób, po pierwsze jednak w dziedzinie kształtowania formy artystycznej. Przykładem tego jest kształtowanie draperii, w której obok odziedziczonego po baroku ujmowania ciężkiej draperii w grube, głębokie fałdy, pojawia się tendencja do ograniczania plastyki na rzecz płaskiego traktowania. Szaty układają się w płaszczyzny różnego kształtu, które zachodzą na siebie pod różnymi kątami i łamią się ostrymi liniami biegnącymi w różnych kierunkach. Taki styl traktowania draperii określano w literaturze rozmaicie: atektoniczny, antyklasyczny, krystalizujący, same zaś fałdy przyrównywano do zmiętego papieru lub zgiętej blachy. Zgodzono się tylko, że stanowi on specyfikę lwowskiej rzeźby rokokowej i że najbliższe ogniwo historyczne, które warunkowało genezę tego stylu leży w obrębie kształtowania formy właściwego prowincjonalnej sztuce niemieckiej XVIII wieku. W Niemczech bowiem tradycje gotyku nie wymarły nigdy, a poszczególne jego elementy: niespokojnie gnąca się i modelująca draperia, jaskrawość gestykulacji i tym podobne, utrzymywały się nadal w sztuce ludowej, aby w epoce rokoka odżyć w jego popularnej redakcji, przeznaczonej na użytek szerokich mas. Również przez całą sztukę Osińskiego przewija się subtelna nić tradycji gotyckich, które zarazem stanowią najbardziej charakterystyczną cechę ideologii artystycznej tej epoki. Odzywa się ona w ostrych i kanciastych załomach draperii, w twardej stylizacji fałdów, która występuje w różnych dziełach Osińskiego i wybucha transcendentalną siłą w wizerunku ukrzyżowanego Chrystusa w kościele św. Marcina we Lwowie i dramatycznej figurze Abrahama w Hodowicy [29].

Jeżeli podobieństwo w ukształtowaniu formy przez gotyk (zwłaszcza późny) i przez rokoko do pewnego stopnia istnieje, to jednak nie ma ono charakteru genetycznego, znajduje bowiem wytłumaczenie w analogicznym ukierunkowaniu wysiłków twórczych obu tych epok [30]. Późny gotyk,

---

[29] Z. Hornung, *Antoni Osiński...*, s. 56 nn.

[30] Przykładów zgodnego współistnienia dzieł gotyckich i rokokowych w ramach jednej całości nie brak. Aby nie szukać daleko wystarczy powołać się na katedrę

tak jak i rokoko, stanowią ostatnią fazę stylu, w którym występują podobne zjawiska. Zamieranie bowiem stylu zazwyczaj zbiega się z jakimś kataklizmem historycznym, społecznym lub moralno-światopoglądowym. Etos i patos sztuki greckiej hellenistycznej, gotyk płomienisty i załamanie porządku średniowiecznego oraz spirytualizmu wobec humanizmu — renesans i manieryzm, barok i rokoko — wyrażają się przede wszystkim w niezdolności tworzenia nowych treści, w wybujałości formy pozbawionej jednak głębszego uzasadnienia. Proces ten w zachodniej i środkowej Europie w XV wieku miał przebieg dość dramatyczny, gdyż obok zwolenników dawnego ładu, zdarzali się odstępcy, spoglądający tęsknie na południe. W XVIII natomiast wieku, odnośny proces trwał krótko i odbywał się spokojnie, gdyż odchodzący barok nie miał ani odległych tradycji, ani obrońców, przekazywał zaś swemu następcy jedną z najcenniejszych części swego bagażu ideowego, a mianowicie teatralność.

Takie ujęcie sprawy nie upoważnia do przeoczenia okoliczności, że lwowska rzeźba rokokowa w modelowaniu szat poszła dalej, niż zdarzało się to w krajach ościennych. Przytłumiając bowiem plastykę głębokiego sfałdowania potrafiła ją zastąpić płaszczyznami szerokich cięć dłuta, które jak bezładnie rozmieszczone różnej wielkości łuski otaczają postać ludzką, a chociaż przysłaniają jej anatomię, zachowują proporcje formy organicznej, albo uniezależniając się od figury zwisają luźno sztywnymi płatami. Dalszym przejawem oryginalności rzeźby lwowskiej są zabytki, które jak dotychczas stanowią bodajże wyłączną jej własność. Są nimi rzeźbione antependia, których wspaniałą serię tworzą zabytki z Buczacza (kościół parafialny i cerkiew Pokrowy, il. 27), w Horodence (kościół i cerkiew) oraz ze Lwowa (kościół Karmelitów). Ich tematykę stanowią sceny biblijne, poszczególni święci (Mikołaj, Franciszek, Onufry) i co szczególnie interesujące — wydarzenia historyczne; w jednym z nich można się dopatrywać echa rzezi humańskiej lub epizodu z wojen tureckich. Stwarzają też one wdzięczne pole dla rozszerzenia zainteresowań artystycznych przez wprowadzenie motywów krajobrazowych i rodzajowych w swobodnej interpretacji tematów religijnych. Hornung przypisuje je Pinslowi, dla ich stylistycznego ujęcia szuka pierwowzorów w szkole austriackiej, ale tam przytoczyć może tylko jeden okaz tego rodzaju, mianowicie w Lambach z 1773 roku a więc późniejszy niż zabytki polskie [31]. Tymczasem w Polsce sprawy te przedstawiają się inaczej, gdyż poza

lwowską, której gotycką wieżę wieńczy hełm zbliżony do obu hełmów narożnych wież w Wilanowie i cztery wazony wykonane przez Polejowskiego. Drugi przykład w tej samej katedrze to anioły i „Dzieciuki" Obrockiego, podtrzymujące i otaczające krucyfiks Haberschracka z 1473 r. w kaplicy Pana Jezusa Ukrzyżowanego. Nie ma w tym zespole zgrzytu, którego można by oczekiwać.

[31] Z. Hornung, *Majster Pinsel*..., s. 113, 122 in., 158.

Lwowem znamy tego rodzaju okazy w Przemyślu (w kościele Karmelitów) i szczególnie ciekawy zespół antependiów w Krośnie i Odrzykoniu; określane są one jako późnobarokowe i datowane na około 1772 r. [32]

Są one zatem wcześniejsze od wchodzących w skład spuścizny szkoły lwowskiej, co zdaje się dowodzić, że sama ich idea jest pochodzenia rodzimego. Co więcej, sam pomysł zastosowania płaskorzeźby figuralnej do przedmiotów wyposażenia kościołów i cerkwi poszerzał się coraz bardziej. Jego wynikiem są zdobne reliefami ambony (Buczacz — kościół i cerkiew Pokrowy, Hodowica, Horodenka — cerkiew, Monasterzyska) oraz królewskie drzwi (Buczacz, Horodenka, Złoczów i Lwów, cerkiew św. Jura i Wołoska). Te ostatnie są z pewnością oryginalnym pomysłem artystów lwowskich, dowodzą zaś obok innych podobnych okazów, jak silnie zaaklimatyzowała się rzeźba rokokowa we Lwowie, przybierając rodzime cechy.

Kolejnym zagadnieniem, nad którym muszą zastanowić się przyszli badacze, jest program ikonograficzny rzeźby lwowskiej. Nie jest on całkowicie oryginalny, ale dobór tematów i ich interpretacja odbiega od normalnie przyjętych. Przykładów można przytoczyć wiele: Samson rozdzierający paszczę lwa w Hodowicy, wzorowany na jednej z prac Heraklesa na ratuszu buczackim; alegoria rzeźby w postaci młodej kobiety z dłutem w Nawarii; trzy aniołki bawiące się narzędziami w kościele N.M.P. w Jarosławiu; Anioł Stróż w postaci przyklękającej, dość skąpo od góry i od dołu odzianej młodej kobiety, która trzyma oburącz kartusz-emblemat i odwraca się ku dziecku chwytającemu kraj jej sukni (kościół Bernardynów we Lwowie); podobny temat w Monasterzyskach gdzie anioł nie podaje dziecku ręki, ale przytrzymuje je w powietrzu, zawieszone na jego ramieniu; Wniebowzięcie N.M.P. w oryginalnym ujęciu, tamże na wielkim ołtarzu; „Cudowny połów", tamże na ambonie; „Dwunastoletni Chrystus w świątyni jerozolimskiej" w Hodowicy na ambonie; „Ucieczka do Egiptu" z Neptunem na parapecie, witającym uciekających lub zagradzającym im drogę w kościele św. Mikołaja we Lwowie; nadzwyczaj ciekawa grupa „Bóg Ojciec ukazujący się Mojżeszowi w krzaku ognistym" na ambonie w Międzyrzeczu Koreckim [33] (il. 29). Do tej samej kategorii zaliczyć można związane z legendą herbu Pilawa sceny historyczne (Buczacz, kościół — antependium), Cuda N.M.P. o lokalnym kolorycie na stylobatach kolumn wielkiego ołtarza w kościele Dominikanów we Lwowie (il. 30), symboliczną orkiestrę złożoną z króla

[32] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce.* Seria Nowa. T. 1. Woj. Krośnieńskie. Pod red. E. Śnieżyńskiej-Stolot i F. Stolota.; Z. 1; Krosno, Dukla i Okolice. oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot. Warszawa 1977, s. 73, 124, fig. 131.

[33] Pijarów do Międzyrzecza Koreckiego sprowadził Jerzy Lubomirski, z tym, że budowa kościoła i kolegium słynnego na cały Wołyń trwała od 1702 do 1725 r.

Dawida i czterech aniołów grających na różnych instrumentach — w kościele Franciszkanów w Przemyślu oraz — Jeńców z jasyru w kościele trynitarskim w Beresteczku [34]. Wykaz ten można by podwoić korzystając z materiału, jakiego dostarczają zwłaszcza antependia. O wyborze postaci świętych trudno tu mówić, gdyż sprawy te rozstrzygał zamawiający, czasem tylko, zwłaszcza przy postaciach alegorycznych, wahano się aż do ostatniej chwili. Czy i jak wiele w ustalaniu tematyki miał do powiedzenia sam artysta, a co zostało mu narzucone przez teologa, stwierdzić będą mogły dopiero przyszłe badania. Będą one jednak musiały być prowadzone w bardzo szerokim diapazonie, gdyż nie dotyczą one jednej tylko szkoły lwowskiej.

Dalsze pytanie, wiążące się z poprzednim, to pochodzenie typów ikonograficznych, które nierzadko stają się wprost szablonami. Ich istnienie nie ulega wątpliwości, o czym świadczy częste powtarzanie się i to nie wyłącznie jako naśladownictwo określonych dzieł.

Pierwsze miejsce zajmuje tu oczywiście postać Chrystusa na krzyżu, który występuje w kilku zasadniczych wariantach, różniących się układem ciała, skłonem głowy i wyglądem opaski biodrowej. Ten ostatni motyw podchwytuje rokoko, zgodnie z właściwą mu tendencją wykorzystywania draperii jako narzędzia wyrazu. W danym wypadku jednak nie jest to pomysł najszczęśliwszy, gdyż dekoratywnie traktowana tkanina budzi inne skojarzenia aniżeli umęczone ciało Ukrzyżowanego. Tego jednak nie dostrzegli artyści. Stąd też zwiększają rozmiary opaski, układają ją w głębokie, gnące się i łamiące fałdy; zaś część jej odsłaniająca prawe udo, odrywa się i unosi swobodnie w powietrzu. Do tego dodać można, że często jest ona złocona, co jeszcze silniej wyodrębnia ją z całości.

Inny schemat ikonograficzny stanowi postać Matki Boskiej Bolesnej pod krzyżem. Postać lekko zgięta w pasie, z lekko zaznaczonym kontrapostem, tonąca w obfitej draperii, spod której wyłania się dramatycznym ruchem wyciągnięta prawa ręka, gdy lewa zabiera się do osuszania łez na zwróconej ku widzowi twarzy. Ten typ w mistrzowskim wykonaniu znamy w Hodowicy, poza tym spotykamy go w Nawarii, Żółkwi, Busku, Kąkolnikach oraz w Mominie i Majdanie Kolbuszowskim w ziemi sandomierskiej, gdzie pojawił się on z Polejowskim, a niewątpliwie istnieje także w wielu innych miejscowościach.

Często spotkać można postać starej kobiety, jakby idącej w prawą stronę, ale odwracającej głowę w lewo, aby zademonstrować profil, zdradzający w silnie zaostrzonych rysach podeszły wiek. Zazwyczaj jest to

[34] Figury te przedstawiają dwóch nagich mężczyzn, starego i młodego w kajdanach; zachowały się w Olesku. Mieściły się one na szczycie wielkiego ołtarza jako aluzja do charakteru zakonu trynitarzy.

św. Anna, ale może być także św. Elżbieta. Dalsze typy ikonograficzne świętych, apostołów, biskupów, mnichów i młodych kobiet występujących w charakterze świętych lub alegorii wykazują podobieństwo póz, ruchów, gestów i rzutu draperii, której górna część biegnie skośnie od lewego ramienia ku prawemu biodru i na nim rozwiewa się jakby pod działaniem wiatru. Wszystkie te schematy występują często niezależnie od siebie, co stawia nas przed pytaniem, czy należały one do podstawowego programu stylu i przyniesione przez przybyszów z Zachodu, przechodząc od warsztatu do warsztatu stawały się wspólną własnością? Nie wiadomo też, czy w ich rozprzestrzenianiu rolę pośrednika odgrywały jakieś drukowane albo graficzne wydawnictwa, względnie wzorniki. Istnienia wydawnictw, które mogły służyć jako poradniki w sprawach ikonograficznych dowiódł Bochnak, wskazując na sztychowane katalogi F. Bonaniego zakonów opartych na regule św. Augustyna, które posłużyły w ustalaniu serii szesnastu personifikacji różnych zakonów w tamburze kościoła Dominikanów we Lwowie [35] (il. 26). Podobne wydawnictwa, a nawet dzieła teoretyczne o szerokim zakresie znajdowały się w posiadaniu artystów [36]. Dwa wzorniki kościelnych ołtarzy omówił Rewski [37], a chociaż dotyczą one stolarszczyzny, przy wielostronnych umiejętnościach ówczesnych rzeźbiarzy mogły służyć im także. Podobną rolę spełniały niewątpliwie kompendia ikonografii biblijnej i symboliki z uwzględnieniem alegorii, a wreszcie albumy rzeźb antycznych i innych. Znane one były w Polsce nie tylko w kołach świeckich, ale i wśród duchowieństwa, nawet zakonnego [38]. Jest przy tym wysoce prawdopodobne, że migracja schematów ikonograficznych odbywała się częściowo za pośrednictwem grafiki ulotnej czyli sztychów, co przy jej dostępności tłumaczy ich powtarzanie

---

[35] A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską...*, s. 15, 141 - 145, ryc. 11 - 14.

[36] Spis ruchomości po wdowie po Markwarcie z 1750 roku wymienia m.in. kilkadziesiąt książek ilustrowanych — w tym Pozza podręcznik perspektywy malarskiej, Heisichena rzecz o architekturze, „która optyki uczy" — albumów, luźnych rysunków, m.in. wykonywanych przez Fesingera i „kopersztychów", które stanowiły własność jej męża i Kutschenreitera, zob. Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, Ziemia Czerwińska, III, 1937, s. 35.

[37] Z. Rewski, *Polski stolarz dekorator z XVIII wieku i jego klijentela*, Biuletyn Historii Sztuki, R. 11, 1949, s. 311 - 324.

[38] Opis zamku w Laszkach Murowanych z 1748 r. w opisie biblioteki wymienia: „Racolta di statue antiche et moderne" oraz „Imagines et figure Bibliorum", por. M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI - XVIII w.*, Wrocław 1973, s. 57. Alumni monasteru w Podhorcach, wyjeżdżający do Rzymu, otrzymują polecenie zakupienia książek, m.in. „Ansaldi de sculptis". Zob. Kronika monasteru w Podhorcach 1763 - 1782. Archiwum Bazylianów N° 308, s. 97.

19. Dubno. Kościół. Św. Jan z grupy Ukrzyżowania [Obecnie w Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie]

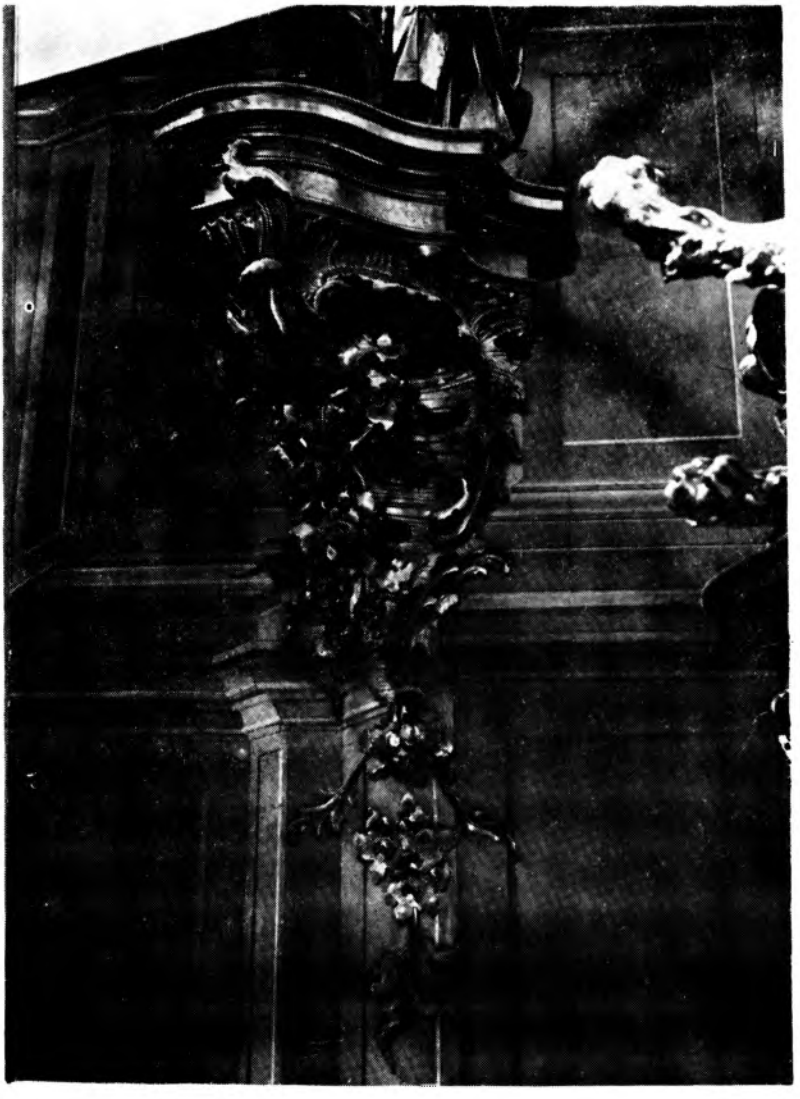
20. Nawaria. Kościół. Postacie alegoryczne. Fot. z 1908 r.

21. Maciej Polejowski (?) — postać alego yczna w kościele w Obrazowie, ok. 1770 - 1780

22. Buczacz. Kościół. Anioł w zwieńczeniu ołtarza wielkiego. Fot. z 1930 r.

23. Hodowica. Kościół. Anioł w wielkim ołtarzu. Fot. z 1927 r. [Obecnie w zb. muzealnych w Olesku]

24. Hodowica. Kościół. Ołtarz wielki. Fot. z 1930 r.



25. Hodowica. Kościół. Ołtarz wielki. Konsola pod figurą św. Jana. Fot. z 1927 r. [Obecnie w zb. muzealnych w Olesku]

26. Lwów. Kościół Dominikanów. Przedstawiciele zakonów opierających się na regule św. Augustyna

27. Buczacz. Kościół. Antependium ze sceną historyczną albo z wojen tureckich albo rzezi humańskiej. Zdjęcie z ok. 1930 r.

28. Monasterzyska. Kościół. Wniebowzięcie NMP z ołtarza wielkiego. Zdjęcie z ok. 1932 r.

29. Międzyrzec Korecki. Dawny Kościół Pijarów. Zwieńczenie ambony. Zdjęcie z 1959 r.

30. Lwów. Kościół Dominikanów. Relief na cokole jednej z kolumn ołtarza wielkiego

31. Jaworów. Cerkiew Zaśnięcia M.B. Chrystus na krzyżu. Zdjęcie z ok. 1960 r.

32. Maciej Polejowski — św. Augustyn i Grzegorz Wielki. Lwów. Katedra łacińska. Fragment wielkiego ołtarza. Zdjęcie z ok. 1930 r.

się w różnych dziełach, niezależnie od siebie [39]. Przemożną rolę jednak odgrywało przekazywanie tychże schematów ikonograficznych przez warsztaty jako części inwentarza wiedzy zawodowej. Świadczą o tym najlepiej losy spuścizny rysunkowej Fesingera.

Wielką rolę odgrywało przy tym kopiowanie czy naśladowanie cudzych wzorów. Było ono ogólnie praktykowane, zwłaszcza że epoka ta nie znała pojęcia plagiatu. Kopiowano nie tylko schematy, ale i ich indywidualne interpretacje. Ciekawym tego przykładem jest krucyfiks w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Jaworowie (il. 31). Nic o jego powstaniu powiedzieć nie umiemy, tyle tylko, że robi wrażenie dzieła jakoby późniejszego (o ile oczywiście sama głowa nie została później dodana). A jednak traktowanie opaski biodrowej jest typowo rokokowe i nawiązuje do jednego z arcydzieł lwowskiej plastyki, a mianowicie krucyfiksu z kościoła św. Marcina we Lwowie (il. 17). Całość jednak nie jest mechaniczną kopią domniemanego pierwowzoru, na co wskazuje przebicie nóg oddzielnie dwoma gwoździami, jak to przyjmuje się w cerkwi wschodniej, a nie jednym, zgodnie ze zwyczajem Zachodu.

Ten drobny szczegół rzuca światło na proces krystalizowania się rodzimego charakteru lwowskiej rzeźby rokokowej i był być może do pewnego stopnia koniecznością, zważywszy, że rzeźba zjawiła się we Lwowie stosunkowo późno i wykazywała żywotność dłużej niż gdzie indziej. Jej rozwój miał w pewnej mierze charakter samoistny, odbywał się bowiem cicho i anonimowo i nie był przez nikogo regulowany. Jego tajemnicę próbowano rozwiązać przy pomocy analizy formalnej, ale ta, podobnie jak analiza psychologiczna, zawiodła [40], nie zdołała bowiem oprzeć się subiektywizmowi. Może więc byłoby lepiej zamiast chwiejnych podstaw, opartych na indywidualnych odczuciach interpretacji, za punkt wyjścia dalszych badań przyjąć fakty dotyczące ogólnych warunków rozwoju rzeźby rokoka oraz odnoszące się do poszczególnych artystów i dzieł. Do Lwowa rokoko dotarło z opóźnieniem i to jako sztuka religijna, a właściwie kościelna. Z początku było ono sztuką elity społecznej, z której się rekrutowali pierwsi jego mecenasi, ale rychło zatraciło swój klasowy charakter. Wkrótce bowiem rozpoczął się ożywiony ruch artystyczny, wyrażający się w budowie nowych kościołów we Lwowie (Do-

[39] Z. Hornung, *Majster Pinsel*..., s. 126.

[40] Za przykład może służyć analiza rzeźb w Hodowicy przez Mańkowskiego i Hornunga, obaj stwierdzają w nich impulsywną żywotność i ekspresyjne napięcie z tym, że dla pierwszego są one świadectwem spolszczenia się Pinsla, który zrósł się z polskim społeczeństwem i pracował dla niego (Mańkowski, *Lwowska rzeźba*..., s. 143). Dla drugiego natomiast są one dowodem, że mógł je wykonać tylko rodowity Polak, a mianowicie Osiński. W obu wypadkach nie zadano sobie pytania, czy stwierdzone cechy rzeźby są odbiciem narodowego charakteru czy temperamentu artysty.

minikanów, Trynitarzy, katedra św. Jura) i na prowincji. Prócz tego modernizowano wnętrza takich starych kościołów, jak katedra łacińska, kościoły Bernardynów i Jezuitów. Przybliżyło to nową sztukę do szerokich mas, które znalazłszy w niej upodobanie, zapragnęły z niej skorzystać w swoich własnych przedsięwzięciach artystycznych. Słusznie zauważono, że

„...recepcja stylowych form rokoka na terenie Lwowa sięgnęła szeroko i objęła wszystkie sfery ówczesnego społeczeństwa, sięgając nawet folkloru. Wielkiej ilości prowincjonalnych kościołów zdobionych rokokowymi ołtarzami i rokokową snycerską dekoracją, odpowiadała wielka ilościowa produkcja warsztatów snycerskich" [41].

Warsztaty te zapełniały się żywiołem miejscowym, ponieważ przybywający z zagranicy artyści nie byli w stanie sami podołać wielkim nieraz zamówieniom. Nowe ośrodki rzeźby mnożyły się na prowincji, pojawiła się kategoria wędrownych artystów z różnym co prawda przygotowaniem fachowym, lecz dzięki nim nowa sztuka ogarniała coraz rozleglejsze tereny [42]. Rodzimy żywioł, który począł brać górę, przedstawiał się rozmaicie, pojawiały się w nim i tak wyjątkowe indywidualności jak Osiński, ale też i analfabeci. Niemniej już samą swoją ilością zaciążył on na całej produkcji rzeźbiarskiej, tym bardziej, że równocześnie przestały działać impulsy z zewnątrz. Rokoko na Zachodzie już się przeżyło, zabrakło więc jego wybitniejszych przedstawicieli wśród ewentualnych przybyszów stamtąd.

Równolegle odbywał się drugi proces, a mianowicie asymilacja artystów obcych. Przyspieszyło go ustawiczne obcowanie z pomocnikami we własnych warsztatach czy też zbiorowe współdziałanie z towarzyszami przy większych przedsięwzięciach. Wrastanie w polski grunt nakazywało dostosowywać swoją działalność do atmosfery środowiska, w pierwszym rzędzie nawiązywać do miejscowych tradycji — przykładem rzeźbione antependia — i liczyć się z potrzebami i upodobaniami artystycznymi odbiorców. Prawdopodobnie więc artyści, którzy pochodzili ze szkoły południowoniemieckiej, czeskiej czy wiedeńskiej, musieli się uczyć umiaru w interpretowaniu formy, pozbywać się ciężkości i starać się nadawać jej lekkość i pewien polot. W ten sposób wykrystalizował się nowy styl charakterystyczny dla całej szkoły lwowskiej i wyróżniający jej dzieła wśród innych. Równocześnie jednak stwarza on duże trudności przy określeniu indywidualnego wkładu poszczególnych mistrzów. Ujął to wymownie Mańkowski, gdy stwierdzał:

---

[41] T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba*..., s. 140.
[42] Por. Aneks IV.
[43] T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba*..., s. 138.

„między punktami (szczytowymi), które wyznaczają rzeźby ołtarzowe kościoła w Monasterzyskach i kamienne statuy na fasadzie Św. Jura z jednej strony — figurami kościoła w Zbarażu z drugiej, biegnie linia odgraniczająca twórczość Pinsla od twórczości Osińskiego. Nie jest to linia prosta, wije się ona, zgina i łamie w meandry, powodowane zespołowym charakterem produkcji snycerskiej" [43].

To słuszne spostrzeżenie nasuwa jednak pytanie, czy krocząc dotychczasową drogą, gdzie zawodnym przewodnikiem i doradcą staje się dialektyka na usługach analizy formalnej i psychologicznej, nie sprawimy, że owe meandry zamienią się w labirynt? Może więc lepiej ją zarzucić, a za punkt wyjścia obrać fakty. Faktów tych jednak jest zbyt mało, aby stworzyć zwarty obraz całości, nieodzowne jest więc sięganie, jak w każdej zresztą nauce, do hipotez. Te jednak są tylko surogatem prawdy, więc aby zachować swą rację bytu muszą spełniać pewne warunki. Nie mogą się zbyt oddalać albo pozostawać w sprzeczności z faktami, przekraczać granic prawdopodobieństwa i pozostawać w niezgodzie z logiką. Fakty jednak przy swej trwałej wymowie bywają czasem niewygodne, rozwiewają bowiem złudzenia, choć zapewniają stały grunt pod nogami.

Otóż pierwszym niezbitym dotąd faktem jest, że najwybitniejsze dzieła rzeźby lwowskiej wiążą się z Pinslem i Osińskim, wszyscy natomiast pozostali artyści ustępują im talentem i nie wnoszą do obrazu całości nic nowego. A jednak rzecz znamienna, że w następnym pokoleniu, pokoleniu epigonów, największą popularnością cieszył się Obrocki i on pierwszy i jedyny z rzeźbiarzy lwowskich wszedł do międzynarodowego słownika artystów [44]. Natomiast o czołowych artystach, których twórczość wyznaczyła oblicze artystyczne lwowskiej szkoły, wiadomości nasze są bardzo skromne.

Dotyczy to w pierwszym rzędzie Pinsla, o którego pochodzeniu, życiu, przygotowaniu zawodowym, okolicznościach przyjazdu do Polski i charakterze pobytu — nic nie wiemy. Okoliczność, że w dokumentach oficjalnych nie ma najmniejszej wzmianki o jakichkolwiek jego stosunkach ze środowiskiem polskim, zwłaszcza zawodowym, że wiemy tylko, że pracował dla głównego mecenasa, którym był Mikołaj Potocki, a poza tym dla Leona Szeptyckiego, pozwalałyby przyjąć, że tak jak Leblas był on artystą nadwornym i to głównie rzeźbiarzem-kamieniarzem. Tymczasem zamówienie „ołtarzyków" dla Monasterzysk każe w Pinslu widzieć również snycerza. Czy był on tym zajęty wyjątkowo ze względu na fundatora tamtejszego kościoła, który był bliskim krewnym i jednym ze

[44] K. G. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1839, T. X, s.. 299, nie podaje żadnych dat, lecz nazywa Obrockiego znakomitym artystą, który wiele kościołów zapełnił swymi figurami pełnymi wdzięku w swej formie, mistrzowskimi w wykonaniu. Opinię tę powtarza C. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*, Wien 1869, T. XX, s. 173.

spadkobierców jego głównego fundatora, czy też pracował tam jako rzemieślnik rozporządzający własnym warsztatem — tego wszystkiego nie wiemy. Zważywszy jednak, że zamówienie to było raczej skromne i że razem z Pinslem pracował — nie wiadomo czy jako czeladnik, czy na zasadach równorzędności — Antoni Sztyl, którego poza tym znamy jako normalnie zarobkującego rzemieślnika, nie wydaje się by Pinsel takie samo posiadał stanowisko. W sumie źródłami potwierdzony — albo wysoce prawdopodobny — dorobek Pinsla przedstawiają: dwie figury przydrożne w Buczaczu i wystrój rzeźbiarski tamtejszego ratusza, trzy figury na fasadzie cerkwi św. Jura we Lwowie i niezbyt jasno przedstawiające się dwa ołtarze, czy też „ołtarzyki" w Monasterzyskach. Za te ostatnie — wliczając kwoty pobrane przez żonę i przez Sztyla — zapłacono 810 złp., gdy równocześnie Osiński za jeden ołtarz w Leżajsku otrzymał 1030 złp. Tenże Osiński za dwa średniej wielkości ołtarze w Zbarażu otrzymał po 1300 złp., a za kilka mniejszych od 800 do 1000 złp.[45] W sumie obraz nie przedstawia się zupełnie jasno. Pinsel cieszył się bowiem w kołach fachowych nienajgorszą sławą, skoro jemu właśnie zlecono wykonanie trzech figur na fasadzie cerkwi św. Jura, za które zapłacono łącznie 37.000 złp.[46]

Jeśli idzie o Osińskiego, również nie wszystko jest jasne. Znamy jego stosunki rodzinne, nie wiemy natomiast, gdzie zdobył swoje umiejętności fachowe. Przypuszcza się, że był uczniem Huttera, po którym odziedziczył i do końca życia przestrzegał zwyczaju pokrywania swych figur w duchu naturalistycznym utrzymaną polichromią i sutym złoceniem, a następnie pod wpływem fascynacji sztuką Pinsla zmienił swój styl. Takie postawienie sprawy nie przekonuje. Z polichromowaniem figur bywało rozmaicie; z aktów bowiem wizytacji kanonicznych dowiadujemy się, że na ołtarzach nieraz ustawiano figury w stanie surowym i niekiedy czekały one na pomalowanie i wyzłocenie kilkanaście lat. Tak się przedstawiała sprawa w Nawarii z ołtarzami, na których znajdowały się figury przypisywane Osińskiemu[47]. Podobne wypadki odnotowuje historia często aż do ostatnich lat[48]. Również z tą „fascynacją" sztuką Pinsla, która każe mu zmienić swe kredo artystyczne, nie wszystko jest jasne. Osiński bowiem, według wszelkiego prawdopodobieństwa rówieśnik Pinsla, pojawił się z nim równocześnie w 1752 r. jako wyraźnie skrystalizowana indywidualność artystyczna o rozgłosie, którego amplituda sięga

[45] Z. Hornung, *Majster Pinsel*..., s. 37 in., 85 - 87.

[46] Ibidem, s. 80.

[47] Ibidem, s. 46.

[48] Przypisywany Pfisterowi krucyfiks w kościele Jezuitów we Lwowie znany przez 300 lat jako „Czarny Chrystus", doczekał się polichromii dopiero po pierwszej wojnie światowej.

z jednej strony Zbaraża, z drugiej Leżajska; posiada on własny program, obejmujący między innymi wykorzystanie draperii z owymi „blaszanymi" fałdami, swobodą upozowania figur i niezrównaną umiejętnością oddawania wdzięku postaci kobiecych; prowadził przy tym własny warsztat, który pozwalał mu przyjmować nawet bardzo wielkie zamówienia. Zachodzi zatem pytanie, kiedy nastąpiła ta „fascynacja" i w jakich okolicznościach, jeżeli to w odniesieniu do tak silnej indywidualności w ogóle jest możliwe. Przecież w dziełach przypisywanych Pinslowi także stwierdzono ślady fascynacji stylem Osińskiego, chociaż nie był mu nigdy podporządkowany. Może więc wystarczy zadowolić się przypuszczeniem, że obaj artyści interesowali się wzajemnie sobą, podpatrywali i naśladowali to, co im najbardziej odpowiadało. By nie przedłużać rozważań na ten temat, zadowólmy się stwierdzeniem, że z olbrzymiej, przypisywanej Osińskiemu spuścizny, w której — jak sarkastycznie zauważono — mieści się prawie cały dorobek Pinsla w zakresie snycerstwa, znikoma tylko część jest źródłowo potwierdzona jako jego dzieła. Są to ołtarze w Leżajsku z lat 1752 do 1758 w liczbie ośmiu i dalsze w Leszniowie, zamówione w 1754 roku, wreszcie w Zbarażu, pochodzące z lat 1756 do 1759.

W takim stanie rzeczy wskazane wydaje się zebrać daty historyczne, odnoszące się do głównych miejscowości i kościołów, które w latach 1750 do 1770 były widownią ożywionej działalności artystycznej mogącej stwarzać pole dla aktywności obu przodujących artystów lwowskich. Za punkt orientacyjny przyjęto albo datę umów o wykonanie robót (względnie zapiski w księgach kasowych o ich wykonaniu), albo daty konsekracji kościołów i cerkwi, gdyż dla dokonania tej czynności niezbędne było istnienie wielkiego ołtarza. Ten zaś przy wyposażaniu wnętrza był przede wszystkim brany pod uwagę. Oto ich wykaz:

Buczacz: 1750 r. i 1751 r. — daty na dwóch figurach przydrożnych.
Przypuszczalnie początek wystroju rzeźbiarskiego ratusza.
1763 r. — konsekracja kościoła
ok. 1767 r. — wykończenie budowy cerkwi Pokrowy.

Hodowica: 1751 do 1758 r. — budowa i konsekracja kościoła.
1757 r. — malowidło iluzjonistycznej architektury na ścianie ołtarzowej.

Horodenka: 1760 r. — konsekracja kościoła.
1766 r. — konsekracja cerkwi.

Leszniów: 1754 r. — umowa o wykonanie ołtarzy.

Leżajsk: 1752 do 1758 r. — wykonanie ośmiu ołtarzy.

Lwów: 1759 do 1764 r. — wystrój rzeźbiarski kościoła Dominikanów.
1754 r. — podpisanie umowy z Meretynem o dokończenie fasady cerkwi św. Jura.

1759 r. do 1761 r. — wykonanie figur na fasadzie cerkwi św. Jura.

Monasterzyska: 1758 r. — konsekracja kościoła.

1761 r. — Pinsel wykonuje dwa ołtarzyki.

Nawaria: 1769 r. — wizytacja kanoniczna wykończonego kościoła.

1774 r. — konsekracja kościoła.

Zbaraż: 1756 r. do 1759 r. — wykonanie dziesięciu ołtarzy.

Powyższe zestawienia dat i faktów potwierdzonych przez źródła, odnoszących się do obu artystów i miejsc ich zatrudnienia, nie dają wprawdzie odpowiedzi na najbardziej zasadnicze pytania dotyczące dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej, stanowić jednak muszą szkielet przyszłych badań; o ile oczywiście nie pojawią się nieoczekiwanie nowe materiały, jak to miało miejsce w Leżajsku. Być może, że dalsze prace ułatwi możność zbadania z bliska oryginałów uratowanych przez muzea lwowskie, nie będą one jednak mogły pominąć jednego z podstawowych zagadnień, jakim pozostanie geneza stylu płaskiego modelowania draperii, dla którego nie udało się ujawnić dotychczas ani precedensów, ani analogii zarówno w kraju, jak i za granicą.

ANEKSY

I

LIST MACIEJA POLEJOWSKIEGO DO PRZEŁOŻONYCH MONASTERÓW W POCZAJOWIE Z 1 STYCZNIA 1783 R.

Prze wielebni w Bogu Mości Dobrodzieje.

Będąc na robocie funduszowej już kończyć się mającej u Jaśnie Oświeconego księcia Jabłonowskiego, Wojewody Poznańskiego w Niżniowie, stamtąd za sprawunkiem przyjechałem do Buczacza, gdzie, Dowiedziawszy się Świętej Pamięci Jaśnie Wielmożny Mikołaj Potocki, wojewodzic Bełzki, kawaler maltańskich Fundator Poczajowski, o mojej bytności w Buczaczu pisał list przez umyślnego posłańca, dnia 23. 8-bris 1780 roku do Jmci Księdza Michałowskiego, Rektora Buczackiego, aby mię szukał i wraz ze mną do Przewłoki przyjeżdżał. Któren wynalazłszy mię oznajmił mi fundatorską Dyspozycję, gdzie zebrałszy się nazajutrz jechaliśmy do Przewłoki. Tam ja zobligowany będąc przez J. W. Fundatora, bym jechał do Poczajowa dla odebrania Dyspozycji fabryki y oraz do rysowania abrysów na ołtarze i kontraktowanie onych, zaraz odebrałszy list fundatorski do konwentu w kilka dni ruszyłem w drogę tu stanołem.

Dnia 30. 8 bris w roku wyrażonym, oddałszy list fundatorski, z wielką wdzięcznością byłem przyjęty.

Nazajutrz poszedłem na fabrykę dla zrewidowania murów, gdzie byli zemno Jmc.X Superior, XWikary, X. Justyn, X.Spirydyon. Ja zrewidowałszy mury wynalazłem defekt filaru, któren upadnieniem groził. Oznajmiłem to przytomnym Xiężom, że ten filar upadnie, lepiej go złomać, niżli gdy upadnie większo ruinę uczyni. Ale za to tak się rozgniewali na mnie Xięża, że mię z dysgustem oddalili od fabryki. Co Jmć. X.Spirydyon i X.Wikary powinni zeznać.

Wkrótce jechałem do Przewłoki i dziękowałem J. W. Fundatorowi za rekomendację, ale mię J. W. Fundator bardzo obligował, abym przynamni snycersko robote podioł się robić, do cerkwi Poczajowski, gdyż się fundował na mojej doskonałości *, bo mię wiedział z małękich lat moich gdym się uczył snycerstwa i architektury, u jego metrów, którzy przy iego fabrykach pomarli. Na co musiałem pozwolić i odebrałszy powtórny list, wyczekałszy czas niesposobny drogi ruszyłem do Poczajowa gdzie stanołem Dnia 2.Februari 1781 roku oddałszy list fundatorski, zaraz uczyniono zemno kontrakt na kamienno robote, któro porobiłem.

Dopiero filar po mojej przestrodze w ośm miesięcy upadł, dnia 3 July w pół do dziesiątej godziny przed południem; na ten czas niechcieli przymować mojej przestrogi aż przyczyniłszy kilkanaście tysięcy expensy, musieli się kontentować większo szkodo, po obaleniu filara. Naznaczono mi rysowanie ołtarzów na cało cerkiew, które gdym porysował przystąpiono do kontraktu na sześć ołtarzów, któren gdy przyszedł do skutku kazał sobie pokazać świętej pamięci Jaśnie Wielmożny Fundator, a przeczytałszy cały, kontrakt odezwał się na ten punkt aby jeden wprzód skończyć a potem drugi robić, mowił to oni chcą snopkami fabrykę pokryć, nie będzie to tak

Zaraz kazał mi wszystkie ołtarze zaczynać robić, a czeladźi jak najwięcej starać się kazał, których gdy nie mogłem prędko zgromadzić, częste miałem od JWPana napomnienie; przykazał i to JW Fundator, aby nie inszego do złocenia roboty sprowadzać majstra, lecz tego którego robota już wiadoma była Panu. I tego nieprędko ze Lwowa mogłem sprowadzić, aż dopiero w marcu, przez którego opóźnienie częste od Fundatora miewałem pogróżki przypisujące mi niedbałości, w przyspieszeniu roboty. Co ja wszystko musiałem czynić, zgadzając się z wolo J. M. Fundatora. Wiadomo to jest WWOO. Bazylonom (!) Monasteru tutejszego, którzy teraz zamilkli, ale ja milczeć nie mogę, bom swoje własne pieniądze przywiezione z innych robot zarobne, expensował na ludzi w przyspieszeniu roboty czyniąc wolę Fundatorską.

Na tym punkcie dla mnie wypada jurament.

Więc upraszam Prze Wielebnych Ojców i Dobrodziejów Monasteru tutejszego aby raczyli wejrzeć w ten interes, okiem sprawiedliwości, gdyż ten projekt sprawiedliwego potrzebuje uskutkowania, bez pokrzywdzenia bliźniego, po pierwsze

Na co mnie dnia 8 Julii kazano prolongację roboty uczynić, dając rację że teraz jeszcze niepotrzebni jesteśmy ołtarzów, ponieważ jeszcze Cerkiew niedokończona, a ja widzę że wkrótce będzie skończona, a do tego na kontraktowane ołtarze, już miejsce gotowe i skończone.

W kontrakcie napisano będąc potrzebni a tu się mówi niepotrzebni.

po drugie

13 Julii kazano kontynuować robotę ołtarzową kontraktowano według zaczęcia dawniejszego.

po trzecie

W teraźniejszym czasie gdy ja upraszam o pieniądze znowu jeden ołtarz każą* robić, a jak ja mam jeden robić gdyż wszystkie sześć ołtarzów na pół zrobione już są.

Za czym upraszam w tym rozważenia czy podobna abym ja rok cały trzymając c(z)terech czeladzi płacąc każdemu na tydzień po kilka lub po kilkanaście złotych śniadanie dając, mógł się obejść małą kwotą, to być nigdy nie może.

---

* w oryginale: koskonałości

* w autografie „kazo"

a teraz przyszedłem do takiego wyniszczenia się z grosza, że nimam za co żywności kupić.
po czwarte
Ponieważ P.Wielebni Ojcowie Dobrodzieje potrzebują opóźnienia roboty, dopuki Cerkiew nie będzie skończona niech excypują złocenie z mozaiką z kontra(k)tu mojego.
A na snycyrsko robote z murowaniem ołtarzów niech uczynią umowę, według umowy niech będzie termin wyznaczony wystawienia roboty.
Odbierania pi(e)niędzy niech będą raty wyznaczone a tak ugodziłszy się będzie chwalebne zaspokojenie o co ja najpokorni(ej) proszę

Dattum w Poczajowie Dnia 1 Januari 1783. Anno
Maciej Polejowski

Archiwum Ławry Poczajowskiej 8/711 s. 7 - 7v

II

OPIS OŁTARZA CHRYSTUSA UKRZYŻOWANEGO W KOŚCIELE ŚW. MARCINA WE LWOWIE Z 1777 R.

Ołtarz Pana Jezusa ukrzyżowanego

Krzyż drewniany malowany na kształt sandału. Na tym krzyżu Corpus Pana Jezusa rżnięte przednią robotą. Cwieki tak u rąk jako i u nóg srebrne w promienie per partes wyzłacane, zamiast główek czeskie kamyki czerwone wprawiane. Na głowie u Pana Jezusa korona srebrna z kolcami pozłacana. U boku Pana Jezusa jest bok srebrny misterną robotą per partes wyzłacany i kameryzowany. Ten Pan Jezus Ukrzyżowany w ramie lakierowanej niebieskiej i w skale w murze misternie wyrobionej na zwierściadłach wielkich w murze ustawiony. Pod nogami Pana Jezusa jest srebrne wotów serce przybite do krzyża, i ten wotów N° 4. Nisko pod Panem Jezusem jest fontanna, do której skrzynia z ogrodu do puszczenia wody. W tej fontannie jest miedziana misa i w niej rurka mosiężna. Cała zaś skała muszelkami, ślimaczkami i konchami adornowana. Pod fontanną stoją półokrągłe dwa gradusiki, malowane granatowo, chińskim pokostem. Na nich stoją dwa obrazki na szkle malowane Pana Jezusa w cierniowej koronie i Najśw. Panny Bolesnej w ramkach. Na męsie zaś stoi relikwierz S. Magdaleny dPazzis rżnięta osóbka i Pan Jezus także sncerską robotą rżnięty zaś lubujący Sw. Magdalenę. Ten relikwiarz jest za szkłem. Do tego ołtarza portyra duża kitajkowa karmazynowa, staremi galonkami złotemi ogalowana. Na środku tej portyry cyfry wyrabiane z takich że galonków. Ta portyra jest stara i zbrukana Na mensie lichtarzów drewnianych N° 6 posrebrzanych snycerską robotą. Przed tym ołtarzem wisi mała lampa mosieżna na sznurze, a na nim gałki toczone pozłacane.

Rękopis w klasztorze karmelitów we Lwowie

„Inventarim totius suppellectilis tam ecclesiae quam conventus Sti. Martini Episcopi, ordinis fratrum B.M.V. de Monte Carmelo A.R.O. Revisum et conscriptum pro Venerando Capitulo in conventu S. Annae celebrato Anno Domini 1777 mo die 21 mensis Junii." s. 5

W rękopisie tym na str. 7 „Ołtarz Wielki staroświecki odnowiony tylko chińskim pokostem". W opisie żadnej wzmianki o figurach nie ma. Ołtarze natomiast boczne były malowane na murze, tylko obrazy były olejne.

III

POKWITOWANIE IGNACEGO BURACZYŃSKIEGO Z 22 LUTEGO 1779 R. OTRZYMANIA ZAPŁATY ZA ROBOTY DLA KOŚCIOŁA W BUSKU.

Niżej na podpisie wyrażony znam tym skryptem moim, że jestem płatny za robotę moją, którą robiłem do kościoła buskiego tak w kapitelach wielkich na cały kościół, co mi był naznaczył P. Cbrocki, jako i za cztery kapitele co dorabiałem jako też i na całą rzeźbę do Wielkiego Ołtarza, osobliwym kontraktem opisaną, którą deklaruję się do Buska nazad odnieść i tam należycie poklić, i P. Kisłowskiemu oddać. A to pod strofem (!) niedotrzymania słowa złotych sta. I na to się ręką własną podpisuję.
Datto 22. Februarii 1779. Anno
(inną ręką) Ignaczy Buraczyński *

Archiwum Kapituły Lwowskiej 170/XXIX — 201/XXIX s. 27

IV

WYCIĄGI Z KRONIKI MONASTERU BAZYLIAŃSKIEGO W PODHORCACH OD R. 1763 - 1782.

(1768) PLURA INTERMISSA to jest malowanie ołtarza wielkiego i pobocznych ławek, konfesjonałów e.t.c. co się w roku 1766, 1767, i 1778(!) zrobiło z małym nakładem klasztorów za staraniem i kwestą J. X. Floriana Jachowskiego Wikarego tutejszego. s. 99
(1770) W przeszłym miesiącu to jest w sierpniu Józef Lorenz, kunsztu snycerskiego z Podola po zakończonych na różnych tam miejscach robotach swoich, przyszedł do tutejszego monasteru. Gdzie po zrobieniu kilku krucyfiksów na ołtarze i krucyfiksu procesjalnego Rezurrekcji i statuy N. Marii Panny processionalnej zkontraktowany jest na wyrobienie statuy i innych należytości snycerską sztuką do ambony za dziesięć czerwonych złotych i na monastyrskim wikcie, który kiedy skończył da się znać. s. 111
Dnia 6 stycznia (1772) statua procesjonalna N. Marii Panny poświęcona jest przy

* Znaczenie powyższego pisma polega na tym, że pozwala ono wejrzeć w praktyki rzeźbiarzy od strony czysto technicznej. Wiadomo było, że większe figury rzadko tylko były wykonywane z jednego kawałka przeważnie zaś składały się z kilku części. Zastrzegano to sobie nieraz w umowie, n.p. z Meretynem z 1754 r. w sprawie cerkwi św. Jura, gdzie w punkcie 6 powiedziano: „Nad wielkimi drzwiami mają być dwie osoby kamienne z dwóch sztuk nieznacznie spajane to jest św. Leona i Atanazego". W odniesieniu do figur z drzewa, zdawało się, że osobno były dorabiane tylko drobne szczegóły oderwane od głównej bryły, jak na przykład palce, dłonie i.t.p. Tymczasem ostatnio można było poczynić ciekawe spostrzeżenia. Otóż w latach pięćdziesiątych w czasie robót remontowych w kościele Dominikanów we Lwowie, niszczonym przez dłuższy czas przez wodę deszczową, można było znaleźć na posadzce segmenty głów figur w tamburze. Widać zatem że były one posklejane z wielu części, co może tłumaczyć pewne rozbieżności stylistyczne w figurach, jako skutek produkcji warsztatowej i ewentualnych retuszów. Tak w świetle powyższego pokwitowania przedstawiała się sprawa w Busku, gdzie niedbale wykonane figury ołtarzowe trzeba było z powrotem odwieźć do warsztatu we Lwowie i tam je na nowo posklejać.

przytomności JMci P. Szymanowskiego i Marszałka Dworu Hetmańskiego i innego licznego ludu. s. 111
W tych dniach (po 13.VIII—1771) przyszedł do tutejszego monastyru Grzegorz Jana Czarnego syn z Mikuliniec, kunsztu snycerskiego; za czeladnika do robienia cerat i innych snycerskich sztuk dla ozdoby do ambony potrzebnej, przystał i skontraktowany jest od Józefa Ferenza snycerza z ramienia swego, na wikcie jednak klasztornym.
Dnia 19 tego miesiąca przyjechali z Oleska skontraktowani stolarze Bazyli Kościuszek i Jan Jachimowicz za 100 zł., jeden korzec hreczki i jeden korzec przenicy za zrobienie ambony, która, kiedy dokończyli da się znać niżej. s. 113
Dnia 5 listopada wzwyż rzeczeni stolarze z Oleska Bazyli Kostiuszek i Jan Jahymowicz skończyli ambonę co do sztuk swoich stolarskich i położyli ją na swoim miejscu, oprócz jednej tablatury, którą zrobiwszy nie przybijali. Dlatego że miał się wierzch ambony podnieść dla potrzebnej proporcji. Tego samego dnia uspokojeni już stolarze do Oleska pojechali. Snycerze zaś swoje sztuki jako to ceraty, wazoniki e.t.c. w dalszym czasie wyrobiwszy, każdą już do osadzonej na swoim miejscu ambony przybijali. s. 113
Dnia 18 tegoż miesiąca (=stycznia 1772) skontraktowany jest Grzegorz syn Jana Czarnego snycyrczuk za 18 zł. i za parę butów po skończonych ceratach do ambony, na wyrobienie tych że cerat i festoników do chóru które zrobiwszy i zapłatę odebrawszy odszedł dnia 3go marca. s. 114
Dnia 24 (marzec 1772) wzwyż rzeczony snycerz dokończywszy osoby do ambony, przybił je i ze wszystkim skończył i skontraktowany został do zrobienia innych aniołków do statuy N. Panny od niego i samego wyrobionej i do zrobienia jednego aniołka nad statuą trzymającego imię Marii, które zrobił pierwsze w miesiącu maju, drugie (?). s. 115

Rękopis Centralnego Archiwum Bazylianów nr 308.

Znaczenie tego źródła polega na tym, że odtwarza ono w sposób wiarygodny realne warunki, w jakich odbywał się rozwój życia artystycznego na prowincji z daleko od wielkich ośrodków kulturalnych i bez udziału światłych mecenasów w rodzaju Mikołaja Potockiego, Leona Szeptyckiego, Wacława Sierakowskiego, Stefana Mikulskiego i innych. Jeśli idzie o monaster w Podhorcach największe nasilenie inicjatywy przypadło na okres poprzedni, kiedy kończono murowaną cerkiew i wykonano w stanie surowym wielki ołtarz. Jego polichromia i uzupełnienie wystroju cerkwii dokonało się w latach objętych niniejszą kroniką; z niej przytacza się tutaj dane dotyczące udziału rzeźby, jeśli natomiast idzie o zapotrzebowania w dziedzinie malarstwa zaspokajano je przy pomocy sił własnych w szeregach zakonnych, a jako wzory służyły dzieła już istniejące gdzie indziej jak na przykład ikonotas w Krasnopuszczy i obrazy Czechowicza w Olesku u kapucynów. [zob. M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII wieku*. Toruń 1966, s. 294 nn.]

PROLEGOMENA TO THE LVOV ROCOCO SCULPTURE

Summary

Lvov rococo sculpture constitutes one of the most fascinating pages of the history of art of the 18th century due to its variety in both quantitative and artistic aspects. Although, considering the chronology, it is anachronic as its bloom

dates back to the period in which rococo already became outmoded in Western Europe, it appears to be a perfect, lacking analogy, embodiment of the ideological and formal postulates of the style. However, these shocking paradoxes do not exhaust numerous questions which should be associated with the emergence of the Lvovian School. The school began to take its shape on the ground of a relatively new city constituted in the 13th - 14th centuries, situated on the route linking Constantinopole, the Mediterranian Sea, Near East and the Balkans with the Baltic Sea and Western Europe, the city which was above all the multinational centre of industry and trade. In the field of art, during the first two centuries of the existence of the city, Lvov had to import goods and artistic objects until the 16th century when the city became a centre of artistic life progressing rapidly in each decade especialy in the field of sculpture. The progress was connected with the rebuilt of the city after the catastrophe of fire which ruined the city at the beginning of the century; with the growing number of rich citizens and with the discovery of new sources of highly recognized building materials such as alabaster that was particularly appreciated at those times, and which not only covered the local demands but became a means of wide export. Due to the local and numerous incoming artists settling in this city the artistic contacts of Lvov expanded as far as Wrocław on the one side and Kijev, across the Carpathian region as far as Gdansk on the other. That movement with varying intensity of different factors, lasted throughout the 16th and the 17th centuries. It ended altogether only when the northern war of Charles XII with his Swedish troops overran Lvov and brought about a total economical and social destruction of the city. In such circumstances and in complete poverty there can be observed a rebirth of artistic life. There also began the rapid growth of building activities connected with the changes of the interiors of new churches as well as of the old ones. The position of the traditionally active city patricians was taken over by the patronage of the noblemen. The process is manifested by the building campains, extending the residences and the establishing new foundations as well as by the financial support of the monasters building churches. Often noblemen used to recomend their favourite craftsmen who were trained in various fields of the artistic creativity. Thus we face the situation where for example Bernard Meretyn, the Lvovian architect (whose name is connected with the prominent works of rococo architecture such as the townhall in Buczacz and the orthodox church of St George in Lvov) permanently working for Nicolaus Potocki and Leon Szeptycki, signed the contract for the facade decorations of the church mentioned above, although the true author of the design was Master Pinsel. Similar seems the case of the little church in Hodowica where the recently discovered signature and the seal of that architect give evidence to the fact that both the buildings and the altar — unique masterpiece of the rococo sculpture — had been executed under his supervision. The Lvovian rococo sculpture does not present itself as a unity because the two trends are clearly visible in it. The first trend was created by the few foreign court artists who worked exclusively for their noble patrons and left some works ordered by their protectors. Those artists passed and desappeared from the artistic scene without leaving neither continuators nor followers. The second group which can be called the Lvovian School of Sculpture was represented by a few dozen artists — craftsmen recruiting from three generations. They were the representatives of the permanently settled citizens of Lvov, and they became in fact the true creators of the Lvov rococo sculpture. We have very limited knowledge about their lives and education. The only source of information is the official one which

tells us mostly about the details reffering to their financial status, or to their contracts or receipts usually coming from the account books of particular church institutions. We know only that the Lvov wood-carvers were considered to belong to the group of craftsmen, what they strongly objected to and manifested their disapproval by refusing to join the guild although the city authorities tried to make them do that. They did not consider themselves citizens either, and did not take part in the life of the city as citizens. They continued family and social relations only among themselves and, besides, they claimed to belong to the class of nobility similarly to the painters and the architects. They were given some satisfaction by the verdict of the Lvovian Hood Joury in 1771, which gave them the title of „experts" in the art of wood-carving and gave them the privilige of carrying swords, made them equal to the noblemen but only apparently, as in fact they still remained craftsmen only. And they did not consider themselves anything else in practice. They continued the development of their activities basing on their own workshops in which they kept and taught the young wood-carving apprentices. Signing the works was not a general practice, although the artists-sculptors used to do it in those times as well as in the preceding centuries. Some of the wood-carvers were illiterate, and often they did not mind helping their incomes by means of procuring liquor licences. They differed, however, from the plain craftsmen in their attitude towards compeeting. There are no traces of competition nor rivalry, nor proffesional envy. On the contrary, we sometimes here have to do with the facts giving the evidence of their cooperation and help especially in cases of larger orders. The most important aspect, characteristic of the Lvovian School not only in relation to other centres of sculpture in the country such as Kraków or Warsaw, Poznan or Vilno centres but in relation to the development of the rococo sculpture as such, is the fact that the representatives of this group, among whom there were many significant and tallented individuals, who in spite of their individual styles, as a group reveal a specific character; and that is the character of the group that justifies defining the phenomenon as the „Lvovian Rococo Sculpture". What speaks for it is a very high technical level they achieved, a good knowledge of anatomy which alows sometimes some deficiences in the treatment of the musculature but shows perfect application of the rules of statics in both the standing figures and gesticulating ones and even in those with the egxagerated movement. The most prominent feature here is the treatment of draperies, rich with deep relief, folded and broken, resembling that of the late Gothic as well as the one of flat surfaces currved sharply resembling the edges of the folded paper or steel sheets enveloping the statue as if they were big shapeless fish scales. This maniere seems to be the most characteristic and the most original feature of the Lvovian rococo sculpture.

The develoment of the Lvovian sculpture was taking place within 60 years, since the second quarter of the 18th century till its eighth decade. Its end was caused by the decline of the style itself, with its ideological and formal premises, together with the changes within the political situation, as a result of which Lvov found itself beyoned the Polish boarder. The development of the iconographic program appears to be the peculiar achievement of the Lvovian sculpture as it led art to transgress the frames of the art of the western countries. Then the attempt of the occidentalization of the orthodox art, which derived from the Byzantine tradition and finally the territorial expansion which took nearly half of the territory of Poland, penetrated the Ucraine and the East Prussia.

The history of Lvovian sculpture can be devided into three periods. The first one that spans the second quarter of the century, represented by such artists as Markwart, Thomas Hutter who together with Conrad Kutschenreiter had a sculpture-joiner's bench in Jarosław, later moved to Lvov. Their creativity, although based on the artistic program of the rococo, remained a little „heavy" with some traces of baroque tradition. We may find the opinions that this workshop used to be a school for the sculptors of following generations.

The second period of the years 1750 - 1770 appears to be the time of the flourish of the Lvovian art. This period is represented by numerous tallented artists among whom the most tallented were Sebastian Fesinger, mysterious „Master Pinsel" and Anthony Osinski. Their significances is evident. It is generally assumed that Fesinger was the first who left behind the baroque tradition, Pinsel who introduced the whole range of the rococo forms and Osinski who proved to be the most tallented artist of the epoch.

The third period and the last one is represented by the pupils of the former masters, particularly Maciej Polejowski, Jan Obrocki, Franciszek Olędski. In their art we may notice two tendencies, on the one hand there is an extreme manieré of form and on the other gradual comming from the exuberant forms of rococo towards calm forms of Classicism.

The interest in Lvovian rococo sculpture woke up at the begining of the 20th century when the rehabilitation of the Baroque and rococo is seen in science. Since then broad literature on the subject has grown, then literature which revealed and put some light upon the considered materials and reconstructed outstandingly rich in every aspect image of the Lvovian sculpture of those times. However, it did not manage to explain numerous problems, the problem of the primary concern still unexplained, being the genesis of the Lvovian School. German names of the artists, especially at the beginning of its existence, suggested drawing its origin from Moravia, Bohemia, Austria or Bavaria or even from Frankonia. The most important argument for such a consideration of the problem is the fact that rococo sculpture reached for the religious themes only in these lands. Nevertheless, the majority of artists, including the most tallented ones, were either Lvovians or came from the neighbourhood. The genealogical data derive their descent from the craftsmen families. That is why they had a deeply rooted knowledge of woodworks and stoneworks, which must have helped them to develop certain predispositions for improving the technology and modelling of form. Among them there were also craftsmen of a considerable knowledge of architecture, sculpture and painting. In the case of Lvovian sculpture we have got to do here with the collective production. Bigger groups were created with the cooperation of the artists and their workshops, and particular works of art often happened to be the result of the collective work of a few artists. Those works were often composed of small details joined together so it was easy to combine them. Thus it is hardly possible to point out a work made entirely by one author, as most of the works are of the compilatory character. Only the domination of the particular set of the characteristic formal features of particular works enables us to attribute those works to respective workshops and masters. In such a circumstances all the attributions, especially annonymous ones and the characteristics of the individual styles must be of a rather conventional character. Actually we observe that one work sometimes has a few various attributions were each of them is justified in some aspectes. Sculptures of the Lvovian School on the one hand, aimed at expression and on the other, they praised joy of life by means of stressing beauty and charm of a woman. They are demonstrated by

the legions of godly statues, the saints and allegorical statues which in spite of their character and attributes draw our attention mainly to their elegant dresses, gestures, and postures neglecting their function and religious character. But, in case we have to do with artists attempting at reaching expression we are usually disapointed, as the main means—namely faces especially of elderly people, or martyrs— are limited to few types. They very seldom reach the intended expression and often stay in opposition to the theatrical and maniere postures. Nevertheless, we should not search for divinity and grat ideas in this art as they were not intended there. Let us be content with the aesthetic satisfaction which has been achieved by means of a very high artistic level, the technique and the concordance with the artistic postulates of art in the epoch of rococo.

Translated by I. A. Sankiewicz