

DOŚWIADCZANIE PRZESTRZENI W MIEŚCIE BAROKOWYM. RZEŻBA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ XVII- I XVIII-WIECZNEGO WROCŁAWIA

Słownik terminologiczny sztuk pięknych posługuje się pojęciem przestrzeni w odniesieniu do architektury i urbanistyki. W nocie dotyczącej tego pierwszego terminu czytamy, iż architektura to „sztuka i umiejętność artystycznego kształtowania budowli; w szerszym znaczeniu twórcze kształtowanie przestrzeni dla potrzeb człowieka”¹. Następnie mowa jest o sztuce ogrodowej, będącej kształtowaniem przestrzeni zielonej na małym obszarze, oraz o architekturze krajobrazu jako elemencie planowania przestrzennego. W historii sztuki powszechny jest również pogląd, iż architektura polega przede wszystkim na „zamykaniu” przestrzeni, wyodrębnianiu i kształtowaniu jej fragmentów przy pomocy specyficznie formowanych brył i mas². Istotnym znakiem postępu cywilizacyjnego ludzkości stało się zjawisko kształtowania zasiedlanych przez ludzi wielkich przestrzeni spełniających określone funkcje, głównie nierolnicze – czyli miast. Nie chcąc zagłębiać się w złożoną problematykę definicji miasta ani też w dzieje urbanistyki, dokonam zarysu problematyki zjawiska przestrzeni miasta barokowego oraz jego ikonosfery na przykładzie Wrocławia, skupiając się głównie na ikonografii tej przestrzeni oraz na szczególnej funkcji rzeźby jako przekaznika idei i „nieodłącznego towarzysza” mieszkańców barokowego Wrocławia³.

W badaniach nad specyfiką przestrzeni miejskiej istotne miejsce zajmują dokonania historyka sztuki Mieczysława Porębskiego. Opisując zjawisko ikonosfery, to właśnie architekturę i pokrewne jej dyscypliny potraktował on jako nośnik znaczeń ikonicznych, jako:

technikę i system porozumienia, który językiem przestrzeni, jej zarówno naturalnych, jak i sztucznych podziałów i osobliwości, mówi o tejże przestrzeni, o znaczeniu, jakie posiada ona dla gospodarującego w niej człowieka, a pośrednio również i o nim samym, o jego pojmowaniu świata i siebie – swojej w nim roli i pozycji⁴.

Porębski formułuje też pojęcie „języka przestrzeni”, w którym – mówiąc skrótowo – ekwiwalentami liter, głosek, słów, zdań i tekstów są poszczególne elementy, formy i bryły architektoniczne. Jednak zdaniem badacza istoty systemu językowego należy dopatrywać się nie w jego tworzywie konstrukcyjnym, lecz w „układzie cech dystynktywnych”, charakteryzujących wszystkie partie całości budowanej przez system językowy⁵. Dokonując w dalszej części swojej rozprawy swoistej kodyfikacji pojęć istotnych dla analizy ikonosfery (poruszając również tematykę malarstwa i grafiki), Porębski pomija zagadnienie rzeźby. Można jednak przyjąć, że również w jej wypadku wiele spostrzeżeń badacza, odnoszących się do medium architektury, mogłoby znaleźć zastosowanie.

Jaką więc funkcję może spełniać rzeźba w otaczającej człowieka przestrzeni? Jedno z najtrafniejszych – moim zdaniem – spostrzeżeń na temat tego zjawiska przedstawił Andrzej Osęka w swoim *Spojrzeniu na sztukę*.

¹ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, M. Bielskiej-Łach, A. Manteuffel-Szaroty, Warszawa 1996, s. 18.

² Por. P. Biegański, *Architektura jako sztuka kształtowania przestrzeni*, Warszawa 1974, s. 21–35.

³ Na temat przestrzeni barokowej architektury zob. H. Landolt, *Der barocke Raum in der Architektur*, [w:] *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hrsg. R. Stamm, München 1956, s. 92–110. Zob. również: P. Hofer, *Der barocke Raum in der Plastik*, [w:] *Die Kunstformen...*, s. 144–168.

⁴ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 153–154.

⁵ *Ibidem*, s. 158–159.

Twarde, nieruchome, trójwymiarowe kształty, osadzone w przestrzeni, często wywierają wrażenie doprawdy kolosalne. Obelisk, skała stercząca pionowo na równinie (...) działają na nas rozmaicie zależnie od pory dnia, od oświetlenia – jasnym masywem albo też czarną sylwetą na tle chmur. Z rzeźbą mamy kontakt kto wie czy nie bardziej zmysłowy niż z malarstwem: istnieje ona przecież w tej samej przestrzeni co my, jest skonstruowana z jakiejś konkretnej materii, której nie musimy dotykać ręką, aby wiedzieć, że jest twarda, nieprzenikliwa, że stawiałaby naszym palcom opór, że uderzona – wydawałaby jakiś odgłos, głuchy lub dźwięczny⁶.

Trudno o bardziej syntetyczne ukazanie zagadnienia oddziaływania rzeźby na człowieka. Znajdując się w tej samej przestrzeni co my, staje się – czasami wbrew naszej woli lub bez udziału naszej wiedzy – uczestnikiem tego samego „świata”, w którym i my się znajdujemy. By współistnieć z rzeźbą, by stać się jej aktywnym obserwatorem, nie jest konieczne pokonywanie barier percepcji (jak dzieje się w przypadku malarstwa). Tym samym rzeźba może być doskonałym nośnikiem treści, ogniwem pośrednim pomiędzy nadawcą a odbiorcą konkretnego komunikatu⁷. Cechy te zostały w pełni wykorzystane przez fundatorów i twórców dzieł rzeźbiarskich doby baroku. Barok, nazywany epoką przeciwieństw i kontrastów, został uznany za sposób pojmowania świata, specyficzny stan intelektu i estetyki, „emanację kontrereformacji”⁸. To bowiem kontrereformacja jasno określiła miejsce i znaczenie sztuki w kształtowaniu religijności i duchowości tego czasu. Sobór Trydencki (1545–1563) nadał sztuce szczególną rolę w procesie pouczenia i nawracania religijnego. Stała się ona zatem owym wizualnym ekwiwalentem słowa, o którym pisał Porębski, a którego rolę dobitnie określił brat Luis de Granada w dziele *Ecclesiastica Rhetorica* (1576):

Neokrzesany i głupi tłum trzeba pobić mową wygłoszoną z dużym rozmachem: by prócz wysłuchania i zrozumienia tłum ten uczynił to, czego my chcemy; trzeba przerazić go i poruszyć, abstrahując od sylogizmów, za pomocą uczuć i w porywie elokwencji, a to wymaga argumentacji nie krótkiej i zwięzłej, lecz dosadnej, gwałtownej i obfitej⁹.

Sztuka baroku katolickiego była czymś więcej niż dopełnieniem kościelnych kazań tego okresu. Była przede wszystkim nieodłącznym ich elementem:

(...) dekoracyjny przepych, upodobanie do hiperboli, ruch dośrodkowy, zerwanie z odrodzeniowym wyważeniem form i inne elementy nowego stylu wykorzystano dla wywołania uczuć żarliwości i podziwu towarzyszących kontemplacji rzeczy niebiańskich. Architektura i muzyka baroku uwidacznia w oczywisty sposób uzależnienie od orientacji funkcjonalnych reformy katolickiej, i w tym kluczu łatwo jest zinterpretować symbolizm kopuły św. Piotra czy plan przestrzenny kościoła Il Gesu. Tendencja do powiększania rozmiarów kościołów pojawiła się zarówno w miastach, jak i mniejszych ośrodkach, i to nie tylko z przyczyn demograficznych. Religijność – na ile było to możliwe – musiała znaleźć należne miejsce i oprawę w świątyni: do odprawiania uroczystych mszy, kazań w okresie wielkiego postu i tych wyznaczających rytm cyklu liturgicznego potrzebna była duża przestrzeń, zdolna pomieścić tłumy lub przynajmniej wszystkich wiernych danego obszaru¹⁰.

Oczywiście barok jako styl nie był zjawiskiem jednorodnym. Wpłynęło na to przede wszystkim rozbieżność krajów Europy na katolickie i protestanckie. Szczególnie interesujący wydaje się tu przypadek Wrocławia, miasta, w którym niemal od samego zarania reformacji współistniały ze sobą idee nauk Lutra oraz religia katolicka. Ten podział wyznaniowy (protestancki Wrocław

⁶ A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987, s. 73.

⁷ W kontekście śląskiej rzeźby barokowej zob. na ten temat: K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 261–264.

⁸ M. Morian, J. Andres-Gallego, *Każnodzieja*, [w:] *Człowiek baroku*, pod red. R. Villariego, przeł. B. Biegańska, M. Gurgul i M. Woźniak, Warszawa 2001, s. 166.

⁹ *Ibidem*, s. 165.

¹⁰ *Ibidem*.

znajdował się we władzy ultrakatolickich Habsburgów) siłą rzeczy musiał znaleźć swe odzwierciedlenie w sztuce wypełniającej i organizującej przestrzeń miejską. Ze względu na krąg powstania i grupę przeznaczenia dokonać można ogólnego podziału powstającej ówczesnej sztuki na dwa nurty: katolicko-monarchiczny i protestancko-mieszczański¹¹. Względnie późne przybycie stylu barokowego na Śląsk uzasadnia się trwaniem i skutkami wojny trzydziestoletniej. Choć sam Wrocław nie ucierpiał w sposób znaczący, to poniósł znaczne straty w ludności. Mieszczaństwo, na które składali się w przeważającej mierze luteranie, stawiało silny opór ideom kontrreformacyjnym, co przyczyniło się do opóźnienia napływu nowej katolickiej sztuki. Przeszkodą na drodze jej rozwoju był również brak możliwych protektorów. Stabilizacja i dobrobyt, które stały się udziałem krajów monarchii habsburskiej po zwycięstwie w bitwie wiedeńskiej (1683), dały podstawy do rozprzestrzeniania się nowej sztuki, której udało się ostatecznie pozyskać również ludność protestancką.

Epoka baroku na Śląsku i we Wrocławiu objęła jedno stulecie, mniej więcej między latami 1650 i 1750. Pełne przepychu i rozmachu kompozycje przestrzenne, spajające w urbanistycie elementy krajobrazu z architekturą, nie mogły zaistnieć na szerszą skalę w stolicy Śląska. Jej zwarta zabudowa oraz system fortyfikacji, otaczający miasto od średniowiecza, uniemożliwiała pomieszczenie nowych kompleksów architektonicznych. Nawet najokazalszy w mieście barokowy zespół architektoniczny uniwersytetu musiał wpisać się w istniejący układ, zajmując miejsce dawnego zamku królewskiego, wtłoczony niejako w obrzeżne tereny miejskie¹².

Powstające palace musiały utrzymać dawną linię ciasnej zabudowy ulic. Możliwe było jedynie poszerzanie fasad przez anektowanie sąsiednich kamienic. W takiej sytuacji zakładanie ozdobnych ogrodów o długich osiach widokowych, tak popularnych w Europie Zachodniej, stało się niemożliwe. Nie udało się także wykorzystać żadnego istniejącego ciągu komunikacyjnego jako osi nowego, monumentalnego założenia. Jedynie na przedmieściach, poza linią fortyfikacji, budowano pałacyki i dworki z ozdobnymi ogrodami i oranżeriami. Choć stanowiły one wyraz gustów szlachty, patrycjatu i mieszczan, to nie wpłynęły na urbanistyczny krajobraz Wrocławia.

Mimo tego skrupowania dawnym systemem zabudowy miasto przeszło w epoce baroku znaczne przeobrażenia. Odbudowano i przebudowano wiele obiektów, szczególnie nacisk kładąc na ich fasady, a także na urządzenie placów, ozdabianie ich pomnikami i fontannami oraz na wznoszenie kaplic przykościelnych. Powstało również kilka obiektów oraz zespołów architektury monumentalnej.

Znacząca rola w przemianie przestrzeni miasta przypadła kompleksom architektonicznym powstałym wzdłuż Odry, na północnych krańcach miasta. Wśród wybudowanych tu obiektów dominującą rolę zaczęły odgrywać klasztory Premonstratensów i Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, a także długi ciąg elewacji jezuickiego uniwersytetu. Tym samym przestrzeń miasta została w tym miejscu niejako zdobyta dla nowego stylu¹³. Wieże kościołów gotyckich w pozostałych częściach miasta zwieńczono nowymi barokowymi hełmami. Szczególną funkcję zaczęła pełnić rzeźba, w „tkance zewnętrznej” miasta trafiając nie tylko na place miejskie, ale także na fasady nowych budowli (w wersji protestanckiej – na mury kościołów w formie epitafiów) i stając się tu głównym nośnikiem nowych treści ideologicznych.

W mieście, prócz samodzielnych rzeźb umiejscowionych w przestrzeni placów czy ulic, pojawiły się także swoiste mikroprzestrzenie, które omówię na przykładzie najważniejszych budowli architektury sakralnej. To w nich nadrzędnym – obok malarstwa – nośnikiem religijnych idei barokowych stała się rzeźba. Przekazywany przez to medium komunikat kierowany był zawsze do konkretnego odbiorcy, przy czym musiał stosować odpowiedni zasób środków wyrazu. Dlatego w badaniach nad rzeźbą jako środkiem komunikacji w przestrzeni miejskiej

¹¹ H. Dziurla, *Ogólne warunki rozwoju wrocławskiego baroku*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, pod red. T. Broniewskiego i M. Złata, Wrocław 1967, s. 264.

¹² Por. *ibidem*, s. 268.

¹³ *Ibidem*.

istotne jest przeanalizowanie uwarunkowań powstania tak zespołów rzeźbiarskich, jak i indywidualnych dzieł. Niezbędna jest również analiza samej topografii miasta, przebadanie wszelkich możliwych „ścieżek komunikacyjnych” oraz ustalenie najbardziej prawdopodobnej grupy odbiorców każdego konkretnego dzieła. Tak wnikliwe i szczegółowe zbadanie rzeźby wrocławskiej nie jest jednak możliwe w ramach niniejszego artykułu, dlatego ograniczę się do przedstawienia najważniejszych zjawisk w rzeźbie baroku wrocławskiego, sygnalizując jedynie pewne wątki istotne dla zagadnienia.

Niewątpliwym przełomem w historii miasta i jego katolickiej religijności było przybycie jezuitów, które (po kilku nieudanych próbach osiedlenia się w mieście) zaowocowało ostatecznie zgodą cesarza na budowę uniwersytetu w miejscu dawnego zamku cesarskiego. Pierwszą budowlą powstałą z inicjatywy jezuitów był kościół uniwersytecki Najświętszego Imienia Jezus, ukończony w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku. Niemal równolegle z tą budową trwało wznoszenie kaplicy św. Elżbiety po południowej stronie prezbiterium wrocławskiej katedry. Powstała z fundacji arcybiskupa wrocławskiego, elektora heskiego Fryderyka, potomka św. Elżbiety Turynگیjskiej i miała być jego kaplicą grobową. Na zamówienie bywałego w świecie i obeznanego ze sztuką hierarchy (w Wiecznym Mieście poznał m.in. Gianlorenza Berniniego i Alessandra Algardię) spod dłuta Domenica Guidiego oraz Ercoleo Ferraty wyszły dzieła rzeźbiarskie, które wraz z architekturą oraz malarskimi i sztukatorskimi dekoracjami stworzyły „komplementarne dzieło sztuki” włoskiej, stając się doskonałym wzorem dla innych tego typu budowli we Wrocławiu i na Śląsku. Wyposażenie rzeźbiarskie kaplicy składa się z dwóch zespołów: pierwszy stanowi ołtarz z figurą św. Elżbiety w otoczeniu aniołów i putt (autorstwa E. Ferraty), drugi, znajdujący się po przeciwległej stronie kaplicy, to nagrobek kardynała z klęczącą figurą zmarłego oraz personifikacjami Prawdy (depczącej Herezję) i Wieczności (dłuta D. Guidiego).

Kilka lat później (ok. 1711) powstała kaplica upamiętniająca błogosławionego Czesława przy kościele Dominikanów pw. św. Wojciecha, z wnętrzem o charakterze zupełnie odmiennym niż w kaplicy elżbietańskiej. Wystrój rzeźbiarski to wspólne dzieło Leonarda Webera ze Świdnicy i Franciszka Józefa Mangoldta. Skomplikowany program ikonograficzny wnętrza kaplicy – odwołujący się zarówno do dziejów błogosławionego Czesława, jak i do złożonych wątków biblijnych, wymagający szerokiej wiedzy historycznej i teologicznej – mógł być związany z usytuowaniem kościoła w pobliżu reprezentacyjnego traktu obecnej ulicy Wita Stwosza (dawna Albrecht Strasse), zamieszkałego w dużej mierze przez ludzi wykształconych i bywałych w świecie, a także z faktem przynależności kościoła do gruntownie wykształconych zakonników dominikańskich.

Dwie kolejne kaplice barokowe będące wybitnymi dziełami wyposażonymi w bogate dekoracje rzeźbiarskie to kaplica Najświętszego Sakramentu zwana Elektorską oraz kaplica Hochberga. Pierwsza powstała niejako konkurencyjnie do kaplicy Elżbietańskiej (lata 1716–1724) i była fundacją biskupa, Franza Ludwiga von Pfalz-Neuburga. Wzniesiona na podstawie projektu najwybitniejszego architekta austriackiego doby baroku, Johanna Bernarda Fischera von Erlach, z ołtarzem rzeźbionym przez Ferdinanda Maximiliana Brokoffa i malowidłami Carla Carlonego (freski) oraz Franza de Backera (obrazy sztalugowe), stanowi hold złożony Najświętszemu Sakramentowi. Druga z kaplic (wystrój jej wnętrza uległ niemal całkowitej dewastacji w czasie II wojny światowej) była fundacją hrabiego Ferdynanda Hochberga, opata wrocławskiego klasztoru norbertanów. Rzeźby we wnętrzu były dziełem Johanna Georga Urbańskiego oraz Johanna Albrechta Siegwitza. Dzieła tego ostatniego artysty, ustawione również na zewnątrz kaplicy, na gzymsie poniżej kopuły, ukazujące św. Barbarę, św. Jadwigę (dziś nie istnieje), św. Jana Nepomucena i św. Karola Boromeusza, były doskonale widoczne z poziomu jednego z najbardziej uczęszczanych traktów miasta, łączącego wyspy Piaskową i Tumską z rynkiem.

Rzeźby, które znalazły się we wnętrzach barokowych lub barokizowanych kościołów Wrocławia, dostosowane były przede wszystkim do „możliwości interpretacyjnych” potencjalnych odbiorców, a zatem najczęściej do tej grupy społecznej, która z różnych przyczyn

do danej świątyni uczęszczała. Inne były cele przyświecające wyposażaniu wnętrza kościołów bonifratrów czy franciszkanów (skierowanych głównie do ludności biedniejszej i gorzej wykształconej), inne natomiast kierowały fundatorami dzieł we wnętrzach należących do jezuitów czy wspomnianych dominikanów. Doskonałym przykładem przestrzeni kościelnej formowanej od początku do końca w duchu barokowej kontrreformacji jest kościół uniwersytecki, pierwsze dzieło jezuitów we Wrocławiu. Wybudowany niemal w samym centrum miasta, w bliskim sąsiedztwie świątyń protestanckich oraz ratusza stanowiącego centrum protestanckiej władzy świeckiej Wrocławia, był jasną manifestacją katolicyzmu w przestrzeni miasta. Ikonografia wnętrza kościelnego przeznaczona była przede wszystkim dla „wymagającego” odbiorcy – wykształconego zakonnika jezuickiego, adepta nauki, kształcącego się w sąsiadującej z kościołem uczelni. Nie będzie przesadą twierdzenie, iż jednym z uwarunkowań takiego, a nie innego sposobu ukształtowania artystycznego świątyni mogła być chęć ideologicznego oddziaływania na przebywających w pobliżu wyznawców nauki Lutra. Bogate wyposażenie malarskie i rzeźbiarskie, pełne ekspresji i dynamiki figury świętych jezuickich (monumentalne rzeźby św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego jako misjonarzy ludów pogańskich usytuowane przy prezbiterium¹⁴), a także innych postaci wyróżniających się w ideologii katolickiej, miały zadziwić i zachwycić nie tylko katolików, ale także protestantów, o których kontrreformacyjni jezuita pragnęli walczyć. Jezuicką koncepcję percepcji dzieł rzeźbiarskich (na przykładzie twórczości Gianlorenza Berniniego) doskonale oddaje poniższy cytat:

Podstawowym mechanizmem percepcji (...) dzieła barokowego jest kształtowanie odbiorcy: powinien on utożsamić się z rzeźbionymi lub malowanymi figurami, które spotyka w miejscach kultu i, na koniec, odnaleźć się w Chrystusie. Naturalnie, zjednoczenie w kontemplacji nie jest owocem materialnego naśladownictwa, lecz dokonującym się w duszy patrzącego dojrzewaniem duchowym. Oznacza to, że z jednej strony celem artysty jest przedstawianie poruszeń duszy za pośrednictwem mowy ciała, z drugiej zaś – widz powinien odwołać się do własnej wyobraźni i własnych uczuć, by nadać swej duszy kształt możliwie najbliższy kontemplowanej figurze świętego lub męczennika¹⁵.

Najwybitniejsze wnętrza świeckie wrocławskiego baroku, czyli uniwersytecka Aula Leopoldina, z dopełniającymi się wzajemnie dekoracjami freskowymi Johanna Christopha Handkego oraz rzeźbami F.J. Mangoldta, łączy w sobie dwa wątki – gloryfikacji cesarzy (jako opiekunów nauki) oraz gloryfikacji Mądrości Bożej jako źródła nauki¹⁶. Pełnoplastyczne, monumentalne wizerunki cesarzy służyły pełnemu i właściwemu odczytaniu tego programu, lecz ich pełne zrozumienie możliwe jest jedynie w kontekście pozostałych elementów oprawy artystycznej wnętrza¹⁷.

¹⁴ Rzeźby te zostały wykonane przez J.G. Siegwitza; pozostałe są autorstwa Franza Josepha Mangoldta.

¹⁵ G. Calveri, *Artysta*, [w:] *Człowiek baroku...*, s. 351.

¹⁶ Zob. K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 267–268.

¹⁷ *Ibidem*, s. 268.



Il. 1. Gmach główny Uniwersytetu Wrocławskiego, Aula Leopoldina, postać cesarza Leopolda I (w centrum) z personifikacjami Rady (z lewej) i Przemysłności (z prawej). Pod stopami cesarza: Waśń i Głupota. Rzeźby F.A. Mangoldta, lata 30. XVIII w. Fot. A. Jezierska

Istotne znaczenie w przestrzeni miejskiej barokowego Wrocławia można przypisywać rzeźbom umiejscowionym w jego zewnętrznej tkance, na fasadach, portalach czy placach. Jej oblicza znamy dzięki licznym wizerunkom miasta stworzonym przez Johanna Stridbecka Młodszego (1691) oraz Friedricha Bernarda Wehrnera (pierwsza połowa XVIII wieku). Powszechne było umieszczanie rzeźb świętych czy postaci biblijnych na budowach kościelnych; rzeźby o innej tematyce pojawiały się na budynkach, których przeznaczenie wiązało się z ważnymi społecznie funkcjami (jak w wypadku personifikacji Czterech Cnót Kardynalnych na portalu głównego wejścia do Uniwersytetu). Najlepszym chyba przykładem dzieła rzeźbiarskiego zdobiącego plac miejski (w tym wypadku stanowiący przestrzeń sakralną Ostrowa Tumskiego) jest pomnik Jana Nepomucena przed kościołem św. Krzyża (lata 1730–1732). Dominując w strukturze placu, stanowi on istotny czynnik skupiania percepcji osoby wkraczającej w przestrzeń placu z dowolnej strony.



Il 2. Pomnik św. Jana Nepomucena na placu przed kolegiatą św. Krzyża. Anonimowy miedzioryt wg rysunku F.B. Wenera, poł. XVIII w. Za: *Atlas architektury Wrocławia*, pod red. J. Harasimowicza, Wrocław 1998, s. 239.

Ważnym monumentem, wzniesionym z myślą o świeckiej przestrzeni miasta, była fontanna Neptuna (ufundowana przez protestancką radę miejską w 1732 roku), znajdująca się na placu Nowy Targ do 1945 roku. Rzeźba ta wpisywała się w codzienną aktywność społeczności miejskiej, korzystającej z placu głównie w celach handlowych, choć stosunek mieszkańców do postaci Neptuna nie zawsze był przychylny. Niedługo po jej wybudowaniu zaczęto widzieć w postaci rzymskiego bóstwa wizerunek diabła, co spowodowało, w obawie przed zniszczeniem, konieczność otoczenia rzeźby specjalną barierą¹⁸.

Kilka słów poświęcić należy również rzeźbie powstałej w protestanckich kręgach Wrocławia. Z reguły wnętrza świątyń służących wyznawcom nauki Lutra nie posiadały tak rozbudowanych programów rzeźbiarskich jak kościoły katolickie. Szczególną rolę zaczęły w nich jednak spełniać rzeźbione epitafia, umieszczane bądź na zewnętrznych murach kościołów (stając się częścią zewnętrznej przestrzeni miasta), bądź w ich wnętrzach. Wybitne przykłady takich rzeźb spotkać można nadal zarówno w „protestanckiej katedrze Śląska” – kościele św. Elżbiety – jak i w kościele św. Marii Magdaleny. Prócz upamiętnienia osoby zmarłej spełniały one również funkcję nośnika treści ideowych, zawierając istotne z punktu widzenia teologii protestanckiej sceny z Nowego i Starego Testamentu w formie malowanych tablic lub misternie wykonanych płaskorzeźb.

Obraz przestrzeni barokowego Wrocławia kształtowany był przez wiele czynników o charakterze społecznym, kulturowym i gospodarczym, wynikających z naturalnych procesów rozwojowych miasta. W przestrzeni tej ważną rolę pełniła rzeźba, stanowiąc element wystroju wnętrz (głównie sakralnych) bądź zdobiąc fasady miejskie, ulice i place. Jej naturalne cechy, takie jak trójwymiarowość i możliwość ekspresyjnego kształtowania, powodowały, iż stawała się ona skutecznym nośnikiem treści – głównie propagandowych i kultowych. W nietypowej sytuacji podzielonego wyznaniowo Wrocławia stanowiła medium o szczególnej wadze i znaczeniu, wyrażając nie tylko nowy styl epoki, ale również jej specyficzny język oparty na ekspresyjnej i dosadnej retoryce.

Summary

Experiencing space in a baroque city. Baroque sculpture within the city space of Wrocław in the 17th and 18th centuries

The paper presents the baroque city space of Wrocław as a unique and complex phenomenon. The author focuses mainly on the function of sculpture which was one of the most dominant means of baroque expression within the cityscape. Also, baroque theories on art and its social function are discussed, using some elements of the theory of communication, which is essential for describing the processes of experiencing the city space and visual arts within it.

Huge baroque spatial town-planning compositions, i.e. combining elements of gardens and landscape with architecture and sculpture, could not be arranged in Wrocław: its close structure of medieval buildings and the solid system of fortifications made it impossible. These conditions forced certain alterations of the city which were utterly different from the West European ones. They mainly included rebuilding facades (e.g. coating them with baroque architectural and sculptural detail), specific planning of squares, erecting monuments and building chapel annexes by medieval churches. The structure of new foundations was dependent on an old street system (e.g. the new building of the Jesuit university). In this specific space of town-planning it was sculpture which was the most dominant means of baroque expression. Formed mainly by two ideologies – the protestant and the catholic ones – sculpture filled the city space, bearing specific, complex information. The receivers of this information derived from various social groups and denominations. Within the space of the baroque Wrocław, it is also possible to observe some specific micro-spaces (mainly church interiors), whose character was formed by the

¹⁸ *Atlas architektury Wrocławia*, s. 209.

sculptural decor. The article presents the most important sacral and secular interiors, where sculpture played a leading role, as well as those sculptures which were placed on buildings' facades and by the streets or in the squares.

Słowa kluczowe

rzeźba barokowa, Wrocław, kontrreformacja, protestantyzm, teoria komunikacji, przestrzeń miejska

Anna Jezierska – uczestniczka Studium Doktoranckiego Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania pod opieką prof. Jana Wrabeca, których przedmiotem jest zagadnienie barokowej rzeźby wrocławskiej w aspekcie retoryki i teorii komunikacji. Inne zainteresowania badawcze autorki obejmują sztukę XIX w. i problematykę recepcji sztuk plastycznych w muzyce i literaturze.