

KS. MARIAN CYNKA

PÓŻNOBAROKOWA RZEŻBA OLTARZOWA W KOŚCIELE  
POBERNARDYŃSKIM P.W. NAWRÓCENIA ŚW. PAWŁA  
W LUBLINIE\*

Późnobarokowy zespół rzeźbiarski w kościele pobernardyńskim w Lublinie nie wzbudzał dotąd większych zainteresowań badaczy<sup>1</sup>. Nie był przedmiotem szczegółowych badań i nie posiada do tej pory monograficznego opracowania, w przeciwieństwie do architektury kościoła i klasztoru, które doczekały się znakomitej monografii J. Kowalczyka<sup>2</sup>.

\* Artykuł jest streszczeniem rozprawy magisterskiej pisanej pod kierunkiem doc. dra hab. Antoniego Maślińskiego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w r. 1971. Panu Docentowi Antoniemu Maślińskiemu składam w tym miejscu gorące podziękowanie za wskazanie interesującego tematu i zachętę do jego podjęcia, za opiekę naukową nad pracą oraz trud włożony w powstanie niniejszej rozprawy.

Od redakcji: Praca magisterska ks. Mariana Cynki pod tym tytułem została wyróżniona na wniosek Jury XVII Konkursu im. Ks. Profesora Dra Szczęsnego Detloffa I nagrodę w grupie nie publikowanych prac naukowych młodych członków Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

<sup>1</sup> Pomijając drobne wzmianki w popularnych opracowaniach, jedynie A. Wadowski w *Kościółach lubelskich*, w początkach tego stulecia, zwrócił uwagę na rzeźbę kościoła pobernardyńskiego, nie dając wszakże właściwej jej oceny. Por. A. Wadowski, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 574. Wyposażeniem wnętrza kościoła pobernardyńskiego interesował się J. Kowalczyk podczas swych badań nad architekturą kościoła i klasztoru. Autor znakomitej monografii zespołu architektonicznego bernardynów lubelskich informował mnie, że w pierwszym etapie badań zamierzał opracować również zespół rzeźbiarski, ale ogrom problemów, jakie wyłoniły się w związku z architekturą kościoła i klasztoru sprawił, iż zrezygnował z tak szeroko zakrojonego tematu. Niniejsza monografia pragnie być skromną kontynuacją rozpoczętych badań. Panu Doktorowi J. Kowalczykowi serdecznie dziękuję za wielkie zainteresowanie powstającą pracą, za cenne wskazówki i udostępnienie zebranych przed laty materiałów dokumentalnych.

<sup>2</sup> J. Kowalczyk, *Architektura kościoła i klasztoru pobernardyńskiego w Lublinie*, Warszawa 1956, (maszynopis w archiwum kościoła p.w. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie). Rozprawa ta, ubogacona dalszymi badaniami, została opublikowana w „Kwartalniku Architektury i Urbanistyki”, 2:1957 nr 2: *Kościół pobernardyński w Lublinie i jego stanowisko w renesansowej architekturze Lubelszczyzny*, s. 127-145.

Przyczyną takiego stanu rzeczy był niewątpliwie brak wszelkich niemal źródeł archiwalnych<sup>3</sup>. Niemalą też trudność stanowi duże zróżnicowanie poziomu artystycznego rzeźb, wśród których obok dzieł wybitnych, dorównujących — jeśli nie przewyższających pokrewne stylowo i czasowo znakomite kreacje rokokowe w pobliskim kościele dominikańskim — znajdują się dzieła wręcz przeciętne.

Obecne studium pragnie zwrócić uwagę na wybitne walory artystyczne pewnej grupy rzeźb pobernardyńskich. Cały natomiast zespół cechują interesujące treści ikonograficzne i ideowe. Pod dyskusję zostanie podane zagadnienie warsztatów i autorstwo pewnej grupy rzeźb.

## Historia obiektu

Dzieje późnobarokowego wystroju wnętrza w kościele pobernardyńskim są mało znane. Podstawą do nakreślenia jego historii będą bardzo skąpe źródła, z których na pierwszym miejscu należy postawić dzieło A. Wadowskiego *Kościoty lubelskie*, ponieważ badacz ten dysponował w czasie jego pisania cennymi źródłami archiwalnymi, które w następnych latach uległy zniszczeniu lub zagubieniu, o czym wspomina J. Kowalczyk<sup>4</sup>.

W drugiej i trzeciej ćwierci XVIII w. miały miejsce niezwykle intensywne prace restauracyjne i rozbudowa klasztoru bernardyńskiego<sup>5</sup>. Jednym z rezultatów tych prac jest późnobarokowy wystrój rzeźbiarski, zachowany w przeważającej części, mimo przekształceń, po dziś dzień

<sup>3</sup> Archiwum parafialne zawiera nader skromne materiały. Gruntowne poszukiwania w Archiwum Polskiej Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie nie dały spodziewanego rezultatu. Raczej doprowadziły do wniosku, że nie należy się spodziewać w nim jakichkolwiek wiadomości szczegółowych na interesujący nas temat. Bezcenne dla badacza księgi expensów należy uważać za stracone.

<sup>4</sup> Dotyczy to przede wszystkim rękopisu *Mixta*, kroniki bernardynów z XVII—XVIII w., która będąc własnością parafii Nawrócenia św. Pawła w Lublinie, do r. 1952 pozostawała w prywatnych zbiorach ks. L. Zalewskiego. W Bibliotece Narodowej w Warszawie, która przejęła wszystkie archiwalia zgromadzone przez L. Zalewskiego wspomnianej kroniki nie ma. Poszukiwania wszczęte przez J. Kowalczyka i bernardyna O. Gustawa, dyrektora Biblioteki Uniwersyteckiej KUL w Lublinie, nie przyniosły rezultatów. J. Kowalczyk, *Architektura kościoła ...*, s. 2-3. Autor niniejszej monografii wykorzystał wszystkie źródła pisane, znajdujące się obecnie w skromnym archiwum kościoła parafialnego p.w. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie. Gruntowne poszukiwania podjęte również w Archiwum Polskiej Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, które objęły cały materiał rękopiśmienny, dotyczący dziejów klasztoru i kościoła OO. Bernardynów w Lublinie od czasów ich powstania, nie dały spodziewanego rezultatu.

<sup>5</sup> Wadowski, op. cit., s. 546.

(il. 1). Jedynie organ muzyczny, zbudowany w latach 1732-1733 prawie od nowa, nie dotrwał do naszych czasów, gdyż w początkach XX w. zbudowano nowe organy<sup>6</sup>.

Pierwszą wzmiankę o początkach naszego zespołu rzeźbiarskiego zawiera kronika *Mixta*, którą przytacza A. Wadowski: „W roku 1733 Stanisław Jabłoński, starosta białocerkiewski, zbudował ołtarz nowy przy pierwszym filarze po prawiej stronie i obraz św. Iwona kapłana umieścił”<sup>7</sup>. Dnia 19 lipca r. 1738 Teresa Aniela z Michowskich, ordynatowa Zamoyska, ofiarowała klasztorowi 6 tys. złotych, za które ojcowie wybudowali wielki ołtarz<sup>8</sup>. W roku 1749 wzniesiono ołtarz św. Anny, ufundowany wraz ze srebrnymi sukienkami do starego obrazu przez Zawadzkiego<sup>9</sup>.

Około połowy XVIII stulecia starania o przyozdobienie świątyni bernardyńskiej przybierają na sile. Zwłaszcza po roku 1749, gdy rządy w kustodii lubelskiej objął o. Franciszek Koźlewski, energiczny eksminister prowincji<sup>10</sup>. Fundacje ołtarzy szły odtąd w parze z gruntownymi remontami i restauracją klasztoru, prowadzonymi intensywnie od marca r. 1753<sup>11</sup>. Jednocześnie z restauracją murów kościoła powstała nowa, szósta z rzędu, jak podaje Wadowski<sup>12</sup>, kaplica św. Tekli, z ołtarzem tej świętej, posiadającym cudowny obraz. Ważnym wydarzeniem dla wnętrza kościoła bernardyńskiego było ozdobienie ołtarza wielkiego rzeźbą figuralną w roku 1752<sup>13</sup>. Tegoż roku wzniesiono dwa dalsze ołtarze przy filarach nawy głównej: bł. Jana z Dukli i św. Piotra z Alkantary<sup>14</sup>.

Wadowski czerpiąc z *Mixty* podaje, że w tych też latach (ok. roku 1755)<sup>15</sup> „ołtarze stare spróchniałe wyrzucono, a na ich miejsce nowe w Opolu zostały zrobione, a mianowicie ołtarz NMP, z nowym wielkim obrazem we Lwowie malowanym, ołtarz S.O. Franciszka z no-

<sup>6</sup> *Krótki opis historyczny kościoła i parafii Nawrócenia św. Pawła w Lublinie* (1923), s. 39, Arch. par.

<sup>7</sup> W a d o w s k i, op. cit., s. 546.

<sup>8</sup> Archiwum Parafii Nawrócenia św. Pawła Apostoła w Lublinie (Arch. par.), *Kronika OO. Bernardynów lubelskich od r. 1460*, s. 3. Jest to rękopis oprawny, stron 98 in folio, spisany w trzeciej ćwierci XVIII w., niewątpliwie opierający się na dokumentach z XVIII w., pisany jedną ręką do r. 1779, potem charakter pisma kilkakrotnie się zmienia. Kronika urywa się na r. 1859.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>10</sup> W a d o w s k i, op. cit., s. 543.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 546.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 546.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 547.

<sup>14</sup> *Kronika OO. Bernardynów ...*, s. 8; W a d o w s k i, op. cit., s. 547.

<sup>15</sup> *Kronika OO. Bernardynów lubelskich* podaje, iż był to r. 1755.

wym obrazem Stigmatum we Lwowie również malowanym; obydwie te ołtarze wyłączone i malowane kosztem wielmożnego Tomasza Dłuskiego, łowczego i sędziego grodzkiego lubelskiego". Wspomniany Tomasz Dłuski „dobrodziej osobliwy konwentu w r. 1760 dał 40 czerwonych złotych na sprawienie „de integro” ambony, a w roku 1761 na jej odmalowanie nowy „sumpt”, łożyl<sup>16</sup>. Między rokiem 1753 a 1761 odnowione zostały inne kaplice i ołtarze<sup>17</sup>. W latach sześćdziesiątych XVIII w. fundacje ołtarzy słabną. Ostatnią wzmiankę na ten temat zawiera kronika OO. Bernardynów Lubelskich pod rokiem 1762, kiedy to wzniesiono ołtarz św. Tekli z fundacji Doroty Dzbańskiej<sup>18</sup>.

Już w końcu XVIII w. przeprowadzono pierwsze prace renowacyjne za rządów o. Kolumbina Krasiczyńskiego kustodią lubelską<sup>19</sup>. Renowacją objęto ołtarz wielki i dwa boczne w bocznych nawach: NMP i św. Franciszka. W ołtarzu wielkim dodano pewne dekoracje rzeźbiarskie; są to zapewne klasycystyczne elementy zachowane po dziś dzień. Kronika podaje dalej, że przestawiono kolumny i przemalowano je, położono też nowe złocenia. Cztery figury oczyszczono i partie malowane w ciemnych kolorach przemalowano na kolor jakby alabastrowy. Podobnie odnowione zostały rzeźby na ołtarzach naw bocznych<sup>20</sup>.

Po kasacie klasztoru bernardyńskiego, w r. 1884, staraniem diecezjalnych władz duchownych kościoła i klasztor został zamieniony na diecezjalną placówkę duszpasterską przy nowo erygowanej parafii p.w. Nawrócenia św. Pawła Apostoła<sup>21</sup>. Nastąpił wtedy szereg zmian w urządzeniu wnętrza kościoła. Zlikwidowano chór zakonny, w związku z czym przesunięto ołtarz wielki ze środka prezbiterium do jego ściany czołowej<sup>22</sup>. Wadowski podaje, że w tym czasie znajdowało się w kościele pobernardyńskim 11 ołtarzy: ołtarz wielki, zawierający dwa obrazy kultowe — jeden odpowiadający wezwaniu kościoła, przedstawiający nawrócenie św. Pawła, pędzla Stanisława Stroińskiego ze Lwowa, drugi — przedstawiający św. Antoniego Padewskiego, i 10 ołtarzy bocznych: Niepokalanego Poczęcia NMP, św. Iwony, św. Jana Kapistrana, św. Wa-

<sup>16</sup> *Kronika OO. Bernardynów ...*, s. 9; W a d o w s k i, op. cit., s. 547.

<sup>17</sup> W a d o w s k i, op. cit., s. 547.

<sup>18</sup> *Kronika OO. Bernardynów ...*, s. 9.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>20</sup> *Kronika OO. Bernardynów ...*, s. 50; dokument ten podaje interesujący opis XVIII-wiecznej renowacji ołtarzy: „Altare Majus tam in Structura sua, quam in quibusdam Ornamentis sculpturiis de novo factis reformatus est, ex lubrique et tenebrosa perludicum et amoenum redditum” per transpositionem scilicet Columnarum, per eiectionem ajserum, per inalbationem espolitionem quator Staturum, que ex „colore obscuro redditae sunt quasi alabastrinae”.

<sup>21</sup> K o w a l c z y k, op. cit., s. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 13.

lentego, św. Rocha (po stronie Epistoły); św. Franciszka, bł. Jana z Dukli, św. Anny, św. Tekli, św. Józefa (po stronie Ewangelii)<sup>23</sup>.

W początkach XX w. (lata 1908-1910) poszerzono chór muzyczny o całe jedno przeszło w kierunku nawy głównej<sup>24</sup>. Ustawiono nowe organy, wykonane przez firmę Braci Rieger z Karniowa na Śląsku<sup>25</sup>. Na skutek przebudowy chóru muzycznego musiały być usunięte ołtarze przy pierwszej parze filarów (licząc od wejścia): św. Rocha i św. Józefa. Usunięte stamtąd ołtarze ustawiono w nawach bocznych, pod ścianą, między drugą a trzecią parą filarów międzynawowych, wbudowując je w płytkie wnęki ścienne.

Ambona, która jakiś czas stała w nawie głównej przy drugim filarze po stronie Epistoły<sup>26</sup>, została również przeniesiona na pewien czas (pod pierwszy filar północny)<sup>27</sup>. W roku 1907 przeniesiono ją do prezbiterium i umieszczono przy łuku tęczowym po stronie Ewangelii<sup>28</sup>.

Lata dwu wojen światowych nie spowodowały większych strat w zespole rzeźbiarskim. Natomiast po roku 1956 we wnętrzu pobernardyńskiej świątyni zaistniały duże przekształcenia w pierwotnym usytuowaniu ołtarzy, figur i obrazów, nie bez szkody dla wyrazu artystycznego i ideowego zespołu. Pewne rzeźby może już wcześniej uległy zniszczeniu, inne poprzemieszczano. Wszystko to poważnie komplikuje ustalenie ikonografii, a w jeszcze większym stopniu utrudnia przeprowadzenie analizy stylowo-formalnej, w związku z czym rodzi się postulat odtworzenia pierwotnego stanu zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego jako *conditio sine qua non* dla jego poprawnego zrozumienia. Wspomniane bowiem przekształcenia mogą badacza niejednokrotnie naprowadzić na drogi wręcz fałszywych interpretacji zarówno w analizie ikonograficznej jak i artystycznej zespołu.

### Próba rekonstrukcji

Z powodu bardzo skąpych przekazów źródłowych rekonstrukcję niniejszą należy potraktować jako próbę odtworzenia stanu pierwotnego pobernardyńskiego zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego, opartą w dużej

<sup>23</sup> W a d o w s k i, op. cit., s. 573-574.

<sup>24</sup> K o w a l c z y k, op. cit., s. 14

<sup>25</sup> *Inwentarna opis fundi instrukcji kościoła Obraszczenijsa sw. Pawła wo Ljublini, sostawiona wo 1913 g. (cz. 2)* Arch. par.

<sup>26</sup> W a d o w s k i, op. cit., s. 535.

<sup>27</sup> W a d o w s k i, op. cit., s. 534.

<sup>28</sup> *Inwentarna opis...*, (cz. 2).

mierze na założeniach hipotecznych, niemniej nie pozbawionych podstaw i prawdopodobieństwa.

Największe trudności nastęrcza problem pierwotnego usytuowania ołtarzy. Ustawiczne przekształcenia architektoniczne kościoła pociągnęły za sobą dość częste przemieszczenia ołtarzy, łącznie z ołtarzem wielkim (il. 3). Problem ten nie jest jednak niemożliwy do rozwiązania. Usytuowanie ołtarzy w nawach kościoła w zasadzie nie odbiega od stanu pierwotnego, z wyjątkiem ołtarza wielkiego w prezbiterium oraz ołtarzy w nawie głównej, przy czwartej parze filarów, które zmieniając kilkakrotnie swe usytuowanie jednak zachowały się. Ołtarz wielki poświęcony św. św. Pawłowi i Antoniemu Padewskiemu, zbudowany w r. 1738, pierwotnie zajmował miejsce na środku prezbiterium, a raczej poprzedniej jego części tuż za łukiem tęczowym, ze względu na wejście łączące kościół z klasztorem, które z zasady znajdować się musiało w kościołach bernardyńskich za ołtarzem, prowadząc wprost do chóru zakonnego (il. 2). Chór zakonnny w kościołach bernardyńskich mieścił się bowiem za ołtarzem. W chórze świątyni bernardynów lubelskich znajdowały się piękne i szlachetne w swej prostocie stalle renesansowe, obecnie ślad jedyny późnorenesansowego, bogatego zapewne wystroju. Wspomniane stalle obecnie brutalnie przemaalowane brązową farbą olejną zajmują przednią część prezbiterium.

Usytuowanie ołtarza wielkiego na środku prezbiterium nieodparcie nasuwa przypuszczenie, że pierwotna konstrukcja ołtarza różniła się zasadniczo od dzisiejszej. Zarówno względy czysto funkcjonalne jak i założenia stylowe epoki przemawiają za tym, że ołtarz wielki pierwotnie był ołtarzem wolno stojącym, wieloplanowym i skomponowanym na zasadzie dekoracji scenicznej, kulisowej w teatrze późnobarokowym, która dzięki ażurowej konstrukcji architektonicznej pierwszego planu obdarzona była specjalnymi efektami światłocieniowymi. Pierwszy plan w omawianym ołtarzu stanowiła półkoliście biegnąca konstrukcja ażurowej kolumnady wspartej na cokołach, dźwigająca przerwane w środku belkowanie. Drugi plan stanowił kultowy obraz św. Antoniego w bogatej ramie, umieszczony na tle ściany czołowej prezbiterium, flankowany dwiema kolumnami dźwigającymi belkowanie, nad którym wznosiła się duża promienista gloria. Tak skomponowana oprawa dla cudownego obrazu na zasadzie barokowej scenerii stanowiła niezwykle bogate podanie obrazu umieszczonego „w perspektywie”. Cudowny obraz św. Antoniego z zachowanej ryciny z datą 1774 r. posiada rokokową ramę identyczną z dzisiejszą, pierwszą ramą w ołtarzu (druga rama, neobarokowa, jest późniejsza). Obraz św. Antoniego, podany w ozdobnej, bogatej ramie i odpowiedniej oprawie architektonicznej stanowił centrum retabulum ołtarzowego, widoczne zarówno dla wiernych, jak i dla za-

konników modlących się w chórze. Biorąc więc pod uwagę założenia stylowe baroku jak i wygląd czysto praktyczny, wydaje się, że powyższą propozycję rekonstrukcji ołtarza wielkiego można przyjąć bez zastrzeżeń. Tym bardziej, że przykładów tego typu rozwiązań znajdujemy niemało w późnobarokowych kościołach zakonnych. Zwłaszcza bernardyńskich, które ze szczególnym upodobaniem stosowały kulisową scenografię późnobarokową, przypominającą scenerię teatralną. Interesujący przykład stanowi ołtarz w kościele św. Józefa w Warszawie (pokarmelicki), dzieło Tylmana z Gamaren (ok. r. 1716), potwierdzający powszechność stosowania wspomnianych zasad. Dalszych przykładów dostarczają między innymi ołtarze toruńskie<sup>29</sup> i późniejszy wprawdzie od lubelskiego, ale bardzo mu pokrewny pod względem konstrukcji ołtarz w kościele bernardynów w Opatowie, wykonany w latach siedemdziesiątych XVIII w. przez nieznanego twórcę<sup>30</sup>.

Pobernardynski ołtarz wielki posiadał pierwotnie barwną polichromię rokokową, której istnienie potwierdziły dokonane odkrywki<sup>31</sup>. Rokokowa polichromia ołtarzy miała jednakże krótki żywot, bo już w r. 1790 dokonano pierwszych przemalówek, o czym mówi *Kronika OO. Bernardynów*. Tak więc na progu nowej formacji artystycznej — neoklasycyzmu — zespół ołtarzowo-rzeźbiarski w kościele bernardynów lubelskich zmienia swój charakter stylowy pod względem kolorystycznym.

Po kasacie kustodii lubelskiej i przejęciu kościoła przez duchowieństwo diecezjalne, a więc po r. 1884, ołtarz wielki został przeniesiony ze środka prezbiterium pod jego ścianę czołową, co spowodowało złączenie dwóch jego członków w jedną całość strukturalną. Likwidacja funkcji użytkowej ołtarza pociągnęła za sobą zniekształcenie jego formy artystycznej i zatarcie właściwego charakteru stylowego, jaki pierwotnie posiadał, co stało się nie bez szkody dla całego zespołu, a zwłaszcza dla samego ołtarza. Ciężkie gabloty na wota, rozmieszczone w ostatnich latach w prześwitach między kolumnami nastawy ołtarzowej, niszczą do reszty urok ażurowej kolumnady.

W pierwotnym stanie zespołu ołtarza wielkiego nie przystaniała też ambona. Dwukrotne jej przemieszczanie spowodowało przestawienie figur czterech Ewangelistów i zniszczenie zapewne przy okazji przenosin symbolu św. Mateusza. Przydzielono mu zapewne błędnie atrybut

<sup>29</sup> J. Goławska, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, 4(1968) 213.

<sup>30</sup> J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” (w druku).

<sup>31</sup> Wszystkie odkrywki i badania technologiczne ołtarzy i pewnej grupy rzeźb wykonali konserwatorzy: mgr L. Kaszycka i mgr M. Kaszycki.

św. Jana — orła. Obecne usytuowanie ambony jest niekorzystne dla ołtarza wielkiego, gdyż ambona przy łuku tęczowym przy tak małym oddaleniu od tego ołtarza przysłania lewą jego część, zwłaszcza gdy się ogląda wewnątrz spod chóru muzycznego. Byłoby to niedopuszczalne w barokowej kompozycji wnętrza, gdzie ołtarz wielki stanowił centrum, ku któremu prowadziły widza rytmicznie ustawione pozostałe ołtarze. Ołtarz wielki jako dominanta wnętrza nie mógł być czymkolwiek przysłaniany.

Ołtarze przy łuku tęczowym i sześć ołtarzy przyfilarowych w nawie głównej zajmują swe pierwotne usytuowanie, czego nie można powiedzieć o niektórych rzeźbach wspomnianych ołtarzy. Nawa główna, oprócz istniejących dziś trzech par ołtarzy, posiadała jeszcze jedną, czwartą parę ołtarzy przy ostatniej parze filarów, które — jak już wspomniano — zostały wbudowane w chór muzyczny, a ołtarze przeniesiono ostatecznie do kaplicy św. Tekli. Za pierwotnym usytuowaniem tych ołtarzy w nawie głównej przemawia zarówno konstrukcja omawianych ołtarzy, zwłaszcza ich dolny cokół wyraźnie obejmujący filar, jak i zgodność ich wymiarów z szerokością i wysokością filarów. Dodatkowym argumentem za przyjęciem tej hipotezy jest rokokowa polichromia, którą wbrew oczekiwaniom ukazały poczynione odkrywki. Ołtarze były utrzymane w tonacji rokokowej charakterystycznej dla całego zespołu.

Nie mniejszych przekształceń niż ołtarze doznały rzeźby ołtarzowe. Przy szczegółowych badaniach, jakie przeprowadzono, okazało się, że rzeźby kilku ołtarzy zostały bądź zdekompletowane, bądź poprzemieszczane, o czym świadczy między innymi rzucająca się w oczy niezgodność póz i gestów figur trzech ołtarzy: św. Jana Kapistrana, św. Walentego i MB Częstochowskiej w kaplicy św. Tekli.

Rzeźby Biskupa i Króla w ołtarzu św. Jana Kapistrana niewątpliwie nie należą do siebie, a jedna z nich zapewne nie należy do wspomnianego ołtarza. Przemawia za tym zarówno brak wzajemnego powiązania figur przez pozę i gesty, jak również różnice anatomiczne oraz sposób opracowania szat, a przede wszystkim to, że figura Biskupa, wbrew pozorom, nie jest rzeźbą wolno stojącą, lecz przyścienną. Z tyłu, w dolnej partii pleców znajduje się wyraźny ślad po drążeniu, które zostało dokładnie zakryte tekturą, przybitą małymi gwoździkami i pomalowaną w kolorze zbliżonym do złocień. Był to zabieg konieczny przy ustawieniu rzeźby jako wolno stojącej. Stojąca obok figura św. Króla jako wolno stojąca należy do ołtarza św. Jana i zajmuje swe pierwotne miejsce. Jej odpowiednikiem byłaby druga rzeźba przedstawiająca św. Króla, znajdującą się obecnie na ołtarzu św. Walentego. Zestawienie rzeźb świę-



tych Króli na ołtarzu św. Jana utworzyłyby zgodną, harmonijną całość zarówno pod względem formy, jak i treści.

Rzeźba św. Biskupa na ołtarzu św. Walentego, pozostająca niewątpliwie w swym pierwotnym usytuowaniu, utraciła swój odpowiednik; być może uległ on zniszczeniu.

Pozostaje do rozwiązania dość złożony problem figur w ołtarzu MB Częstochowskiej (dawny św. Rocha?). Rzeźba Apostoła (?) z całą pewnością nie należy do tego ołtarza, na co wskazuje zarówno brak wszelkiego powiązania z ołtarzem jak i z figurą św. Kardynała po przeciwnej stronie. Rzeźba pochodzi być może z któregoś z nieistniejących ołtarzy.

Figura św. Kardynała niewątpliwie należy do ołtarza, na którym jest obecna; poza i gest komentowania obrazu przemawiają jednak za usytuowaniem rzeźby po przeciwnej stronie. Powstaje pytanie: która z rzeźb zespołu mogłaby być przyjęta za odpowiednik figury św. Kardynała. Jeśli w ogóle się zachowała, może być nią jedynie figura św. Biskupa z ołtarza św. Jana Kapistrana, o której wspomniano wyżej, że została dostawiona do rzeźby św. Króla. Przemawiałyby za tym zarówno zgodność pozy, gestu, a także uderzająca zgodność anatomii oraz sposób opracowania szat. Figury mają ponadto te same wymiary i identyczny kształt podstawki u stóp świętych. Biała farba olejna, którą niedawno została pomalowana rzeźba Kardynała, nie przesądza niczego w tym względzie, gdyż pod emalią, jak wykazała odkrywka zrobiona w kilku miejscach (w partiach twarzy i na podstawie) wykryła aż dwie starsze warstwy malarskie, pod którymi natrafiono na warstwę pulmentu i resztki złocień, które zostały dokładnie zmyte przed przemalówką, dokonaną pierwszy raz zapewne w ramach klasycystycznych przeobrażeń zespołu. Pobieżne już badania technologiczne pozwalają stwierdzić, że rzeźba Kardynała posiada pierwotne złocenia i rokokową polichromię na twarzy i rękach. Istnieje jeszcze jedna przesłanka pozwalająca wiązać obie rzeźby: sposób traktowania tworzywa. Rzeźba Kardynała ma z tyłu charakterystyczne drążenie, wąskie i dość głębokie, na wysokości ok. 20 cm od podstawki, sięgające aż pod pelerynkę. Identyczne drążenie stwierdzono w tylnej partii rzeźby Biskupa z ołtarza św. Jana pod maskującą je tekturką. Uderzająca zbieżność w opracowaniu pewnych szczegółów anatomicznych obu rzeźb potwierdza niezbitie wysunięte twierdzenie o genetycznym powiązaniu rzeźby Kardynała z figurą Biskupa.

Na koniec należałoby jeszcze wspomnieć o autentycznej polichromii zespołu bernardyńskiego, aby uzyskać pełny obraz wyrazu estetycznego wystroju. Obecna polichromia zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego jest rażąco niezgodna z duchem czasów, w jakich zespół powstał. Późny barok, jak wiadomo, nie traktował ołtarzy w sposób dostojny i surowy,

tym bardziej pogodne, jasne i barwne rokoko. Obecna polichromia wystroju wnętrza jest niestety produktem wielokrotnych przemałówek, które zaczęły się w duchu klasycystycznym już w r. 1790 i trwały do ostatnich lat, niejednokrotnie przeprowadzone w zupełnie złym guście. Należy stwierdzić, że niektóre ołtarze na przestrzeni dwustu lat były aż kilkakrotnie przemałowane. Oczywistym dowodem tego jest zatarcie pod grubą warstwą farby ostrości cięcia drewna, czy wreszcie łuszczenie się wierzchnich fragmentów warstwy malarskiej. Historii przemałówek nie można na razie omawiać szczegółowo ze względu na brak dokonanych badań technologicznych w tym względzie. Na fakt istnienia rokokowej polichromii wyposażenia rzeźbiarskiego w kościele bernardyńskim naprowadzają nieomylnie dwa ołtarze w nawie głównej, przy trzeciej parze filarów: św. Tekli i św. Walentego. Z nieznanых powodów ołtarze te, mimo stwierdzonych przemałówek, zasadniczo utrzymano w charakterze zbliżonym do pierwotnej polichromii. Odkrytki dokonane w całym zespole potwierdziły przypuszczenie, cały zespół ołtarzowo-rzeźbiarski posiadał jednolity, pastelowy program rokoka, utrzymany w bładoniebiesko-zielonej i szarej tonacji. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z typowym dla epoki rokoka zamiłowaniem do stiuku mieniącego się najrozmaitszymi odcieniami. Polichromie tego rodzaju, wykonane na drewnie mającym imitować barwy stiuku, były we wnętrzach kościelnych powszechnym zjawiskiem w dobie rokoka. Przypuszczenie o istnieniu polichromii tego typu w pobernardyńskim zespole wymagałoby jednak dalszych, szczegółowych badań technologicznych.

### Ikonografia i treści ideowe

Ikonografia rzeźb zespołu pobernardyńskiego, zasługująca na szczególną uwagę jako świadectwo kultowej i kulturowej działalności bernardyńców lubelskich, nie została dotąd opracowana. Mimo dokonanej rekonstrukcji zespołu zidentyfikowanie rzeźb pobernardyńskich z osobami poszczególnych świętych jest zadaniem dość trudnym ze względu na wszelki niemal brak atrybutów i powiązań z wezwaniami ołtarzy, które po większej części zostały zmienione.

Niemniej skomplikowany problem w dużej mierze rozjaśnia fakt, iż zespół rzeźb bernardyńskich wyrósł jako twór organicznie związany z kościołem i działalnością kustodii lubelskiej. Fakt, iż bernardyni kierowali powstaniem osiemnastowiecznego, późnobarokowego wystroju wnętrza, nieodparcie nasuwa myśl, że w pierwszym rzędzie podkreślać będą świętość swego zakonu, ukazując świętych zakonu bernardyń-

skiego lub zakonów pokrewnych i bliskich ideowo. Tym się tłumaczy znamieny szczegół, iż na 25 rzeźb przedstawiających postaci ludzkie — aż 9 figur nosi strój bernardyński. Mimo to rozwiązania ikonograficzne będą miały niejednokrotnie charakter hipotetyczny.

Cztery figury w ołtarzu wielkim, przedstawiające zakonników, to niewątpliwie wielcy zakonodawcy zakonów zebranych powstałych w XIII w.: franciszkanów i dominikanów oraz XV-wiecznych kontynuatorów i reformatorów idei św. Franciszka z Asyżu — bernardynów (il.3). Postać w habitie dominikańskim, stojąca po stronie Ewangelii, bliżej centrum ołtarza, przedstawia św. Dominika, założyciela zakonu kaznodziejskiego (il. 4). Świadczy o tym jedyny atrybut, jaki się zachował w zespole — pies z płonącą pochodnią w pysku, leżący u stóp świętego<sup>32</sup>. Pendant św. Dominika stanowi posąg, który przedstawia św. Franciszka z Asyżu. Przemawiają za tym nie tyle zbyt ogólne atrybuty tej rzeźby (krzyż i księga), ile sam fakt zestawienia tej figury w parze z posągiem św. Dominika. Ma to swoją wymowę i pozwala wysunąć pewne wnioski. Jeżeli na ołtarzu wielkim w kościele bernardynów znalazła się rzeźba św. Dominika, co tłumaczy się faktem duchowego pokrewieństwa, braterstwa i wspólnotą idei obu zakonów, tym bardziej — i to na pierwszym miejscu — powinien stanąć posąg wielkiego założyciela minorytów, św. Franciszka z Asyżu, od którego w prostej linii wywodzą się bernardyni. Dwie pozostałe rzeźby ołtarza wielkiego ustawione symetrycznie na skraju kolumnady ołtarzowej, w stroju bernardyńskim, przedstawiają dwóch reformatorów zakonu franciszkańskiego, którzy dali początek nowej gałęzi tegoż zakonu, tzw. obserwantom (ostrzejszej reguły), w Polsce zwanych popularnie bernardynami: św. Bernarda ze Sieny (po stronie Epistoły) i św. Jana Kapistrana (po stronie Ewangelii). Św. Jan Kapistran, duchowy syn św. Bernarda ze Sieny<sup>33</sup>, rozwinął w Europie w XV stuleciu działalność kaznodziejską na szeroką skalę. Poza Włochami działał we Francji, Niemczech, w Czechach i na Węgrzech oraz w Polsce; w roku 1453 przybył do Krakowa, gdzie pod gołym niebem wygłaszał płomienne kazania<sup>34</sup>. Owocem działalności św. Jana Kapistrana w Polsce było założenie w Krakowie klasztoru i kościoła bernardynów na Stradomiu przy poparciu kardynała Oleśnickiego<sup>35</sup>.

Figury w ołtarzu św. Franciszka z Asyżu, przedstawiające dwóch świętych zakonników w stroju bernardyńskim, trudno zidentyfikować z powodu braku wszelkich atrybutów, jak i mało mówiącej typiki twa-

<sup>32</sup> L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, cz. 1, Paris 1955, s. 392.

<sup>33</sup> P. Skarga, *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu*, Kraków 1934, s. 323.

<sup>34</sup> T. Dobrowolski, *Historia sztuki polskiej*, t. 1, Kraków 1965, s. 402.

<sup>35</sup> Skarga, *op. cit.*, s. 125-126.

rzy. Hipotetycznie można przyjąć, że są to polscy święci z zakonu bernardynów. Powiązanie z ołtarzem nasuwa myśl, iż będą to polscy naśladowcy św. Franciszka, spośród których szczególną czcią otoczono bł. Szymona z Lipnicy i bł. Władysława z Gielniowa.

Rzeźby w ołtarzu Niepokalanego Poczęcia NMP przedstawiają dwie święte pokutnice: św. Marię Magdalenę i św. Małgorzatę z Kortony (il. 6). Św. Magdalenę rozpoznajemy po pewnych charakterystycznych cechach: wyraz twarzy, gest załamanych rąk, długie, rozwiązane włosy oraz strój (antykidujące szaty). Św. Małgorzata z Kortony była natomiast franciszkanką III Zakonu św. Franciszka, dlatego zapewne przedstawiono ją w bernardyńskim stroju tercjarskim, podobnie jak na jednym z trzech pięknych obrazów w jednej z kaplic Aracoeli<sup>36</sup>. W hagiografii chrześcijańskiej św. Małgorzatę z Kortony zwano „Magdaleną zakonu franciszkańskiego”<sup>37</sup>. Stąd też zapewne zrodziła się koncepcja zestawienia tych dwóch postaci jako wzoru świętych pokutnic.

Treści ikonograficzne ambony nie nastroczają żadnych trudności: miejsce głoszenia Słowa Bożego ozdobiono figurami czterech Ewangelistów, na co wskazują ich symbole-atrybuty oraz rzeźbą św. Franciszka na daszku baldachimowym. Tu jednak jako kaznodzieję głoszącego prawdę o krzyżu w przeciwieństwie do przedstawienia z ołtarza wielkiego, gdzie święty ukazany jest jako mistyk zatopiony w kontemplacji krzyża.

Rzeźby zakonników w stroju bernardyńskim w ołtarzu św. Anny zdają się być zestawione ze sobą na tej samej zasadzie, co w dwu ołtarzach poprzednich (il. 8). Wydaje się, że i tutaj zestawiono świętych parami, jeśli nie według imion, co jest raczej dziełem przypadku, to na pewno kierując się jakąś racją kultową. Zarówno atrybuty jak i powiązanie z wezwaniem ołtarza (św. Anny, matki NMP) pozwalają związać rzeźby z dużym prawdopodobieństwem z osobami dwóch wielkich czcicieli Matki Boskiej, zwłaszcza jej Niepokalanego Poczęcia: bł. Jana z Dukli i Jana Dunsza Scota. Bł. Jan z Dukli, jak podaje legenda, Matce Bożej zawdzięcza, że wstąpił do zakonu bernardynów<sup>38</sup>. Duns Scot, wybitny filozof i teolog średniowieczny zakonu franciszkanów, zapisał się w historii swego zakonu jako wybitny obrońca wiary w Niepokalane Poczęcie NMP, w czasach ścierających się gwałtownie opinii teologów na ten temat<sup>39</sup>. Mimo, iż nie został kanonizowany, w ośrodku Sorbony i Kolonii uważany był za świętego i otoczony wielkim kultem po śmier-

<sup>36</sup> E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, t. 4, Paris 1951, s. 489.

<sup>37</sup> Zieliński, op. cit. s. 348.

<sup>38</sup> Cz. Bogdański, *Błogosławiony Jan z Dukli*, Kraków 1903, s. 14.

<sup>39</sup> B. Rychlewicz, *Panopia seu Armatura Septemgemina Sacramentalis Perfecta*, Kraków 1705, s. 72.

ci<sup>10</sup>. W polskiej sztuce barokowej znana jest rzeźba, przedstawiająca Dunsę Scota w ołtarzu Niepokalanego Poczęcia NMP w Leżajsku<sup>11</sup>. W malarstwie europejskim — jeszcze częściej (np. na wielkim obrazie P. Rubensa z roku 1634, namalowanym na cześć zakonu franciszkańskiego)<sup>12</sup>.

Figury świętych królów z ołtarza św. Jana Kapistrana, w myśl zaproponowanej rekonstrukcji, przedstawiają prawdopodobnie św. Ludwika, króla francuskiego, syna św. Blanki, który — jak podaje Skarga — był wychowankiem dominikanów i franciszkanów i darzył ich szczególną sympatią<sup>13</sup>. Atrybut księgi trzymane w prawej ręce mógłby oznaczać wiedzę przekazaną królewiczowi przez franciszkańskich nauczycieli. Rzeźba drugiego króla przedstawia prawdopodobnie św. Stefana, który na Węgrzech wprowadził ok. r. 1000 chrześcijaństwo. Skarga podaje, że papież przysłał mu koronę królewską, do której dodał krzyż jako znak apostolski<sup>14</sup>. Wbrew pogładowi, że do rzędu insygniów królewskich należy tylko korona otwarta, a zamknięta jest oznaką wyłącznie cesarską, św. Stefan, będąc tylko królem, używał jednak korony zamkniętej. Taką też posiada omawiana rzeźba. Zdaniem Gieysztor postawa św. Stefana miała prawdopodobnie stanowić odpowiedź na roszczenia Szaufów do suwerenności wobec Węgier<sup>15</sup>. Jakkolwiek drobny szczegół zamkniętej korony na głowie króla z ołtarza św. Walentego nie upoważnia do wyciągania zbyt daleko idących wniosków, to jednak wobec braku wszelkich innych atrybutów pozwala wysunąć przypuszczenie, że rzeźba ta przedstawia św. Stefana, króla węgierskiego.

Duże trudności nastęrcza ustalenie ikonografii figur w ołtarzu św. Tekli, gdyż rzeźby są pozbawione atrybutów, które niegdyś posiadały (il. 9). Opierając jednak poszukiwanie na wezwaniu ołtarza, jak i na fakcie antykizującego stroju oraz drobnym, ale znamionym szczególe perłę we włosach, które według *Mundus Symbolicus* oznaczają dziewi-

<sup>10</sup> Por.: *Johannes Duns Scotus und die Minoriten in Köln*, Köln 1956.

<sup>11</sup> Z. Horung, *Antoni Osieński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937, s. 36 oraz B. Majchrzycka, *Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osieńskiego w kościele OO. Bernardynów w Leżajsku*, (praca magist. KUL, maszynopis) s. 37.

<sup>12</sup> P. Thomas, M. Gallino, *Ioannis Duns Scoti iconographia*, w: *Ioannes Duns Scotus, Excerptum es, „Acta Ordinis Fratrum Minorum”*, 85 (1966) s. 567.

<sup>13</sup> Skarga, op. cit., s. 366-372.

<sup>14</sup> Ibidem, 347.

<sup>15</sup> A. Gieysztor, *Korona zamknięta królów polskich w końcu XV w. i w wieku XVI*, w: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. Dra Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 278.

<sup>16</sup> F. Picinelli, *Mundus Symbolicus in emblematum universitate Formatus... etc. Coloniae Agrypinae 1695*, lib. 1 n. 212.

ctwo<sup>46</sup>, dochodzimy do wniosku, że postaci towarzyszące św. Tekli to bliskie i pokrewne duchem osoby świętej, która wslawiła się dziewictwem i męczeństwem. Cnotę, jako zasadniczy rys osobowości świętych dziewic podkreśla jeszcze jeden charakterystyczny szczegół stroju — pasy gorsetu, opinające biodra postaci niby pancerz. Ów zagadkowy i nie wyjaśniony dotąd szczegół kostiumologiczny występuje powszechnie w rzeźbie XVIII stulecia i oznacza niewątpliwie heroiczną cnotę „Herosów świętości” wyniesionych na ołtarze, dziedziczących ze starożytności piękno i powaby ciała<sup>47</sup>. Pancerz przydany świętym dziewicom oznacza ich gotowość do walki o zachowanie cnoty; źródeł inspiracji tego motywu można by dopatrywać się w wezwaniu św. Pawła z listu do Efezjan: „Obleczcie się w zbroję Bożą, abyście mogli stawić czoło zakusom diabelskim. ... Więc stójcie mocno, przepasawszy swe biodra prawdą, przyodziani w pancerz sprawiedliwości...” (Ef 6, 11-16)<sup>48</sup>. Potwierdzeniem powyższej interpretacji jest — zdaniem A. Maślińskiego — barokowa rzeźba nagrobna w Końskowoli, gdzie Zofia Lubomirska, żarliwa mistyczka epoki baroku, przedstawiona została w domniemanym dziele Tylmana z Gammeren w antycznej, rzymskiej zbroi, spowita paludamentum<sup>49</sup>. Typika twarzy, układ rąk, w których postaci trzymały kiedyś pewne atrybuty: kielich (postać z lewej) i palmę męczeńską (postać z prawej) przemawiają za tym, iż rzeźby omawiane przedstawiają św. Barbarę (il. 11) i św. Katarzynę (il. 12). Obecność świętych dziewic i męczennic z pierwszych wieków chrześcijaństwa jest najzupełniej zrozumiała przy św. Tekli, patronce ołtarza, która staje przed widzem w asyście towarzyszek bliskich sobie duchowo i czasowo. Fakt zestawienia w ołtarzach św. Barbary ze św. Katarzyną jest powszechnie znany w sztuce barokowej i sięga tradycją sztuki gotyckiej<sup>50</sup>.

Rzeźba w ołtarzu św. Walentego, której odpowiednik uległ zniszczeniu, pozwala jedynie na hipotetyczną identyfikację tej postaci (il. 13). Jest to zapewne św. Walenty, biskup Passawy, męczennik. Naprowadza na taką interpretację fakt powiązania rzeźby z ołtarzem, w którym Walenty-kapłan staje w otoczeniu dwóch towarzyszy, biskupów, podobnie jak na sąsiednim ołtarzu św. Tekla w asyście świętych dziewic.

Figury kardynała i biskupa w ołtarzu M. Boskiej Częstochowskiej

<sup>47</sup> A. Maśliński, *Wielkie formacje sztuki sakralnej: średniowieczne i barokowe, Próba analizy porównawczej*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL”, 1959 nr. 18, 141-143.

<sup>48</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. (Biblia Tysiąclecia)* Poznań 1965.

<sup>49</sup> Nagrobek Zofii Lubomirskiej z Końskowoli wiąże z Tylmanem van Gameren. T. Grzybowska w artykule *Nagrobek Z. Lubomirskiej w Końskowoli*. „Biuletyn Historii Sztuki”, 33, 1971 3, s. 258, 259

<sup>50</sup> H. Decker, *Barockplastik in den Alpenländern*, Wien 1943, tabl. 139 i 140

(hipotetycznie związanego z tym ołtarzem według rekonstrukcji), przedstawiają świętych franciszkańskich, którzy dostąpiwszy wysokich godności kościelnych potrafili zachować ubóstwo i pokorę: św. Bonawenturę, kardynała i św. Ludwika, biskupa tuluzńskiego.

Rzeźby w ołtarzu św. Józefa przedstawiają prawdopodobnie proroków Starego Testamentu: Izajasza i Micheasza (il. 15).

Analiza ikonograficzna pobernardyńskiego zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego ukazuje jego bogaty program treściowy, na którym wycisnęła zdecydowane piętno nie tylko epoka, z której ducha wyrósł, ale przede wszystkim piętno zakonu, który go stworzył. W urządzeniu wnętrza swego kościoła w poł. XVIII w. bernardyni musieli dać wyraz swej regule. Dlatego właśnie przyozdabiając swą świątynię szczególnie mocno podkreślili kult NMP i swego duchowego ojca, św. Franciszka<sup>51</sup>, czyniąc to z wielkim wyczuciem upodobań i gustów epoki. Zamiłowanie bernardynów do sztuki jest znane i potwierdzone w Europie, a także na terenie Polski szeregiem dzieł o wysokim poziomie artystycznym<sup>52</sup>. Pod tym względem pobernardyński zespół rzeźbiarski stanowi maleńką wprawdzie, ale istotną część tego, co barokowa sztuka zawdzięcza zakoncom przeżywającym w XVII wieku niezwykle płodną odnowę życia klasztornego. Obok wielu innych rzeźb barokowej sztuki kościelnej w Polsce, rzeźby lubelskie są wyrazem kultury religijnej i artystycznej, pielęgnowanej w środowiskach zakonnych. Cechuje je charakterystyczne zapotrzebowanie ludzi baroku na wizje, ekstazy i podobne silne przeżycia religijne zarówno u tych, którzy inspirowali te dzieła sztuki, bądź je tworzyli, jak i u tych, dla których były one przeznaczone.

#### Analiza artystyczna pod względem formy i stylu

Pobernardyński zespół rzeźbiarski zasługuje na baczną uwagę, obok bogactwa treści ikonograficznych, przede wszystkim ze względu na typowe dla epoki zjawisko zamierzonej i konsekwentnej barokizacji wnętrza przeprowadzonej w drugiej i trzeciej ćwierci XVIII stulecia przez bernardynów lubelskich, którzy wyprzedzili pod tym względem dominikanów lubelskich<sup>53</sup>.

Ołtarze projektowano według różnych schematów, różnicując je pa-

<sup>51</sup> K. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. 1, Lwów 1932, s. 72, 151 n.

<sup>52</sup> Por.: B. Jakubowska, *Snycerka toruńska w XVIII w.*, J. Goławska, *Snycerka toruńska w okresie baroku*. Obie prace w: „Teki Komisji Historii Sztuki”, 3-4 (1965-1968).

<sup>53</sup> J. Kowalczyk, *Ośrodek rzeźbiarski w Puławach w XVIII w.* (maszynopis Autora w Warszawie), s. 11.

rami. Forma ołtarzy, zasadniczo utrzymanych w dwóch typach: architektonicznym i atektonicznym, jest charakterystyczna dla późnobarokowych (rokokowych) kompozycji ołtarzowych w XVIII w., znanych w sztuce środkowoeuropejskiej<sup>54</sup>. Ołtarze i rzeźby wykonane w drewnie, należą do typowych zabytków późnobarokowej snycerki kościelnej, licznie rozsianych po Lubelszczyźnie, a także po całej Polsce. Nie są one pozbawione wszakże pewnych oryginalnych cech, niekiedy nawet unikalnych, niespotykanych w lubelskiej snycerce kościelnej XVIII stulecia.

Wąskie ramy artykułu pozwalają na przedstawienie jedynie najistotniejszych elementów analizy artystycznej zespołu. Uwaga nasza skoncentrowana będzie przede wszystkim na rzeźbie figuralnej, uwzględniona zostanie także konstrukcja ołtarzy i ich dekoracja rzeźbiarska, co jest nieodzownym warunkiem właściwego odczytania wyrazu stylowego zespołu, a także podstawą rozwiązania, po części hipotetycznego wprawdzie, problemu warsztatów i autorstwa.

Ołtarz wielki wzniesiony w końcu lat trzydziestych XVIII stulecia, jako typowe dzieło późnobarokowej snycerki kościelnej o wybitnie reprezentacyjnym charakterze, doskonale współbrzmi z parą ołtarzy architektonicznych przy pierwszej parze filarów międzynawowych (il. 1). Uwzględniając fakt ich wcześniejszego powstania (ołtarz św. Iwona (il. 7) z roku 1733) mamy tu przykład konsekwentnej barokizacji wnętrza. Ołtarz wielki — w świetle dokonanej rekonstrukcji — stanowi typ ołtarza dwupłaszczyznowego, przestrzennego, który skomponowany został w dwóch planach perspektywicznych, usytuowany tuż za łukiem tęczowym, jak wynika z rekonstrukcji, był optycznie związany z architekturą ołtarzy towarzyszących, najbliższych, przy pierwszej parze filarów nawy. Harmonijna konstrukcja ażurowej kolumnady doskonale i logicznie spełnia postulaty programu ikonograficznego. Osiem kolumn kompozytowych, dość smukłych, z takim samym szeregiem pilastrów ustawionych w drugim szeregu, w głębi, w prześwitach kolumnady na wysokim, rozczłonkowanym cokole, dźwigających bogato gierowane belkowanie, półkolistym kręgiem otacza środkową partię ołtarza: obraz kultowy św. Antoniego (niegdyś przysyłany obrazem Stanisława Strońskiego ze Lwowa z r. 1752, obecnie usuniętym do nawy bocznej południowej, i zastąpiony przeciętnym obrazem Władysława Barwickiego z lat dwudziestych XX w.). Obrazy, umieszczone w bogatej ramie profilowanej, flankują dwie kolumny dźwigające belkowanie zwieńczone promienistą glorią. Umieszczone w głębi, na ścianie czołowej prezbiterium „w perspektywie”, stanowiły główny akcent ołtarza. Światło, padające z okien ściany

<sup>54</sup> J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, s. 404 n.



północnej, ożywiało ażurową kolumnadę, potęgując jej plastykę, oraz cztery złożone posągi, ustawione na tle swoistego perystylu, stwarzając pogodny, radosny a zarazem uroczysty i podniosły nastrój. Zarówno obraz w głębi prezbiterium jak i rzeźby, będące jego treściowym i formalnym dopełnieniem, stanowią zasadniczą dominantę wnętrza. Wiadomo, że rolę dominanty może spełniać niekoniecznie motyw architektoniczny, lecz również rzeźba lub malarstwo, jeśli kompozycyjnie są powiązane z architekturą wnętrza<sup>52</sup>. Bernardyński ołtarz wielki o pięknych i lekkich proporcjach w poszczególnych członach konstrukcyjnych, harmonijnie powiązanych ze sobą, należałoby włączyć do szeregu licznych, późnobarokowych wystaw ołtarzowych, ustawionych luźno w prezbiterium. Obecnie uzupełniony elementami neoklasycystycznymi, zniekształcony w swej pierwotnej formie i przemieszczony w głąb prezbiterium pod ścianę czołową pozbawioną okien, wciśnięty w jego półkoliste zamknięcie, tonie w mroku i stwarza dość przykre wrażenie. Nastąpiło bowiem zlikwidowanie jego perspektywy i zgrupowanie wszystkich elementów na jednym miejscu. Mimo, że trzy omawiane ołtarze zaprojektowano i wykonano w drewnie, ich twórcą realizował z powodzeniem swe wizje wielkich kreacji barokowych. Dalekie wprawdzie od monumentalnych dzieł krakowskich, lwowskich a zwłaszcza najwspanialszych — wileńskich, bernardyńskie ołtarze będąc słabym tylko odbiciem tamtych wspaniałych koncepcji przestrzennych, czerpią jednak z ich monumentalności, masywności i powagi, wzorując się na ich lekkości, urozmaiceniu, dynamizmie i malowniczości, naśladując ich ekspresję i dynamikę zwłaszcza w dekoracji rzeźbiarskiej. Ołtarze lubelskie mimo niejednokrotnie sztywnych form, mimo prymitywnych uproszczeń i redukcji wielkich programów baroku — reprezentują średni, ale dobry poziom późnobarokowej snycerki kościelnej. Na terenie Lubelszczyzny należą niewątpliwie do dzieł wysokiej klasy poziomu artystycznego. Ołtarz wielki stanowi ponadto ważne zjawisko nie tylko na terenie Lubelszczyzny, ale i w szerszych kręgach polskiej sztuki, jako bardzo wczesny ołtarz przestrzenny, dwuplanowy, o układzie perspektywicznym. Na terenie miasta Lublina jest dziełem wyjątkowym i unikalnym.

Rzeźba figuralna ołtarza wielkiego, którą dodano w dwanaście lat po jego powstaniu (r. 1752), stanowi silny akcent dekoracyjny i jest pełną kontynuacją form późnobarokowych. Cztery posągi świętych zakonodawców, nadnaturalnej wielkości, zarówno usytuowaniem jak pozą i gestem silnie akcentują centrum ołtarza. Będąc jeszcze figurami przy-

<sup>52</sup> P. Bohdziewicz, *Zagadnienia formy w architekturze baroku*, Lublin 1961, s. 252.

kolumnowymi, rzeźby te są dość swobodnie związane z architekturą, są już jakby od niej niezależne, ale jeszcze podporządkowane i współdziałające układem elementów architektonicznych, przez co wydatnie podnoszą cechy stylowe ołtarza wielkiego. Rozpatrywane w stosunku swej bryły do przestrzeni wywołują wrażenie, jakby wkraczały w przestrzeń architektoniczną, modelując ją plastycznie<sup>56</sup>. Rzeźby ołtarza wielkiego zasługują na uwagę również ze względu na charakterystyczną dla barokowej plastyki różnorodność wyrazu psychicznego przy jednocześnie harmonijnym zestawieniu poszczególnych akcentów. Cztery figury wielkich zakonodawców artysta potraktował pod tym względem bardzo indywidualnie. Dwie postaci bliżej centrum są majestatyczne, spokojne, oszczędne w gestach i powściągliwe w mimice; natomiast święci na skraju kolumnady są znacznie bardziej ożywieni; pozy, gesty i mimika zdradzają u nich silne napięcie wewnętrzne. Wszystkie postaci są w silnym związku z sobą, poprzez wspólnotę przeżyć wewnętrznych; żadna jednak z nich nie ztraca swego indywidualnego wyrazu psychicznego.

Pod względem anatomii omawiane rzeźby stanowią zasadniczo jeden typ. Postaci są masywne, dobrze zbudowane, niektóre nawet ciężkie, o formach nieco obłych. W zasadzie cechuje je jednak tendencja do wyraźnego zaznaczania budowy ciała. Obfite fałdy habitów i płaszczy nie kryją, lecz podkreślają poprawną i masywną budowę ciała świętych. Artysta wykazuje się tutaj znajomością właściwego pojmowania wewnętrznej budowy kostnej, na której pracują mięśnie, z poprawnym zaznaczeniem tułowia, mocno osadzonego na poprawnej konstrukcji nóg tworzących mocną podstawę dla górnej części ciała z którego wyrastają głowa i ręce. Obfite fałdy habitów i płaszczy zakonnych podkreślają budowę ciała postaci w myśl zasady, by szata w plastyce barokowej była nie tylko draperią, lecz także wzmocnieniem cielesności. Został tu wprowadzony, wprawdzie słabo zaznaczony, można by powiedzieć „pozorny” kontrapost. Daleki od klasycznego, schematyczny, zbliża się jednak do niego bardziej, niż pseudokontrapost sztuki gotyckiej. Poprzez przeciwwagę nóg i ramion, przez kontrastowanie ruchu, kompozycja rzeźb wzbogaca się, postaci nabierają życia i nie są ograniczone wyłącznie do frontalnego oglądania. Po prostu zaczynają żyć, a życie to wyrażone w całej postaci koncentruje się w ich twarzach i rękach. Zarówno anatomia jak i opracowaniem szat omawianych rzeźb rządzi pewien schemat. Zupełnie niespodziewanie wybija się na czoło doskonale rzeźbiona pod każdym względem postać św. Dominika, której anatomia podobnie jak u św. Jana Kapistrana, pełny kontrapost i modelu-

<sup>56</sup> A. E. Brinckmann, *Plastikkund Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München 1924, s. 37, 38.

nek szat są czymś wyjątkowym na tle schematycznie opracowanych habitów i płaszczy trzech zakonników (il. 4). Strój św. Dominika potraktowany został niezwykle światłoceniowo. W odróżnieniu od poprzednich ciężkich i grubych habitów, jego suknia i płaszcz są zwiewne, niesłychanie lekkie, jakby z cienkiej materii, oddane niezwykle malowniczo. Domyślamy się, że pracowała tu wprawna ręka doskonałego rzeźbiarza, który umiejętnymi uderzeniami dłuta modelował dzieło pełne ekspresji i wdzięku.

Pozostałe ołtarze bernardyńskie o charakterze atektonicznym realizują odmienny schemat kompozycyjny (il. 8 i 9). Interesująca ich kompozycja oparta jest na jednokondygnacyjnej, prostej konstrukcji wznoszącej się strzeliście ponad mensą w typie skrzyni. Retabulum ołtarzowe oparte jest na cokole z wysuniętymi skośnie do przodu konsolami na rzeźbę figuralną; element ten stanowi jedyny moment odśrodkowy tej płaskiej i wertykalnej struktury. Wertykalizm retabulum jest wszakże wynikiem konstrukcji ołtarzy dostosowanych do strzelistych filarów, przy których musiano je ustawić. Smukłe filary zostały dokładnie obudowane ściankami nastawy ołtarzowej wyraźnie im podporządkowanej. Jednokondygnacyjne retabulum wypełniają dwa duże płótna obrazów w profilowanych ramach, z których górny jest proporcjonalnie mniejszy od dolnego. Stanowią one treściowy i formalny ośrodek całej kompozycji; inne formy towarzyszące im wraz z rzeźbą figuralną stanowią dopełnienie i uroczystą oprawę rozgrywającej się akcji. Odrębny typ stanowi ostatnia para ołtarzy, niegdyś przy czwartej parze filarów, w konstrukcji których zastosowano paludamentum. Ten dość sporadycznie występujący w ołtarzach barokowych element stanowi akcent bogatej scenerii teatralnej, typowy dla epoki, w której theatrum sacrum było szczególnie ulubionym motywem, zwłaszcza w świątyniach jezuickich i bernardyńskich.

Dekoracja wspomnianych ołtarzy jest oszczędna, ale pełna wdzięku, harmonijnie rozmieszczona na cokołach i nastawie, utrzymana w charakterze ornamentacji późnobarokowej. Rzeźba figuralna, zróżnicowana w poziomie artystycznego wykonania, stylowo nie odbiega od rzeźby ołtarza wielkiego. Nowe tendencje po raz pierwszy pojawiają się w ołtarzach naw bocznych, fundowanych w r. 1755, wykonanych w Opolu Lubelskim, w postaci ornamentu rokokowej muszli, który w połączeniu z płomienistym akantem i kapryśnymi formami rocaille zdobi ramę dużego obrazu (il. 6). Rzeźba obu ołtarzy wykazuje jednak najniższy poziom artystyczny. Nowe, rokokowe tendencje pojawiają się też w ornamentyce ambony, zdobionej oszczędnie i z umiarem, z wyraźnym podporządkowaniem się częściom konstrukcyjnym (il. 5). Rokokowe formy rocaille zdobią tylko pola korpusu zaplecka i baldachimu, ozdobionego ornamen-

tem lambrekinu. Za to niezwykle silny akcent dekoracyjny stanowi rzeźba figuralna ambony, skomponowana w oparciu o barokową zasadę różnorodności nastroju psychicznego przy jednoczesnym zachowaniu jedności póz i gestów. Zarówno w tym względzie, jak i w anatomii oraz potraktowaniu szat postaci Ewangelistów, rzeźby ambony wykazują wiele zbieżności z rzeźbą ołtarza wielkiego. Zauważone pokrewieństwo potwierdza także sposób opracowania głów, rąk i nóg, pełnych nerwowego życia, ułożonych malowniczo, jakby w ekstatycznym tańcu, co potęguje dynamizm i ekspresję tych wdzięcznych i zwiewnych postaci. Elegancja form, wdziek wyrazu i delikatność wykonania pozwalają rzeźbę ambony zaliczyć do dobrej klasy lubelskiej plastyki rokokowej.

Zdecydowane zwycięstwo nowych tendencji artystycznych objawia się zarówno w dekoracji jak i rzeźbie czterech ołtarzy przy trzeciej i czwartej parze filarów, z których ołtarze: św. Tekli i św. Walentego stanowią niewątpliwie najciekawsze zjawiska w całym zespole (il. 9 i 13). Retabulum ołtarzy pokrywa niestychanie bogaty, ażurowy ornament rokokowy o fantazyjnej asymetrycznej i nieregularnej formie z wyraźną cechą *horror vacui*, stanowiący niezwykle bogate i malownicze tło obrazu ołtarzowego i rzeźb stojących po boku. Ważną rolę w ornamentyce ołtarza, zwłaszcza na jego cokole, obok bogato rzeźbionych konsol, odgrywa delikatna, profilowana listwa, która często stosowana była w boazeriach wewnątrz pałacowych (il. 10). Bogactwo rokokowej ornamentyki, nacechowanej ekspresją form, stanowi zasadniczy czynnik potęgujący wybitnie malarski, pełen lekkości i wdzięku charakter ołtarzy.

Rzeźba figuralna, doskonale zharmonizowana z formą ołtarzy, stanowi znakomitą całość o wybitnym wyrazie stylowym. Dzięki ekspresji i dynamice postaci wydatnie podnosi cechy stylowe ołtarzy. Święte w ołtarzu św. Tekli posiadają w wysokim stopniu wszelkie cechy plastyki rokokowej, co najwyraźniej przejawia się w pozie, gestach, anatomii, a szczególnie w modelunku szat postaci pełnych wdzięku. Podobne cechy posiada rzeźba Biskupa z ołtarza św. Walentego i Kardynała z ołtarza M. Boskiej Częstochowskiej (il. 14 i 16). Postaci oddane są w gwałtownym, spiralnym, niemal tanecznym ruchu, zbliżonym do „figura serpentinata”, w silnym barokowym kontrapoście. Ruch tych pełnych elegancji postaci został ponadto podkreślony przez żywą gestykulację rąk i układ fałdów szat. Zarówno poza, gest i mimika zmierzają do podkreślenia nerwowego niepokoju i wewnętrznego napięcia, jakim naładowane są rzeźby. Zwrócone ku centrum ołtarza, pozostają w żywym związku z sobą, prowadząc ożywioną dysputę, podkreśloną przez żywą gestykulację rąk. Wytworne ruchy, harmonijne pozy i teatralna gestykulacja rzeźb w ołtarzu św. Tekli pozbawiają postaci głębszych stanów duchowych. Za to rzeźba Biskupa w ołtarzu św. Walentego, pozbawiona nie-

stety swego odpowiednika, wyraża doskonale stan głębokiego przeżycia duchowego, które odbija się w całej postaci świętego.

Najwięcej jednak udało się powiedzieć o stanie duchowym przedstawionej postaci twórcy figury Kardynała, która mimo wielokrotnych przemalowań przemawia najsilniej z wszystkich rzeźb zespołu (il. 16). Święty Bonawentura, lekko przegięty do przodu, trwa w ekstatycznym uniesieniu, które przenika ciało świętego, poruszone jakąś odśrodkową siłą gwałtownego przeżycia. Mistyczne przeżycie świętego znalazło najpełniejszy wyraz w jego subtelnej twarzy. Oczy Kardynała, przysłonięte ekstatycznie niemal zupełnie opadającymi powiekami, pod wysoko uniesionymi brwiami, usta jakby za chwilę mające się rozchylić w stłumionym okrzyku szczęścia i bólu, rozedrgane skrzydełka nozdrzy — wszystko to jednocześnie mówi o stanie duchowego uniesienia, w jakim znalazł się święty. Święty nie patrzy wprawdzie na obraz ołtarzowy, ale wyciąga ku niemu rękę, a jego adoracja objawia się raczej głębokim przeżyciem wewnętrznym. W kontrapostowej pozie znakomicie wyważonego ciała, pełnego życia (figura serpentinata), w geście lewej ręki o palcach powyginanych nerwowo, w wyrazie twarzy świętego znać wysiłek fizyczny i wyczerpanie duchowe. Twórca tej znakomitej rzeźby poszedł po linii mistyczno-ekstatycznego kierunku, który był jednym z najbardziej znamienitych przejawów życia religijnego w epoce potrydenckiej<sup>57</sup>. Rzeźba Kardynała przy całej dekoracyjności nic nie traci ze swego wyrazu psychicznego; wręcz przeciwnie — przez delikatny i subtelny modelunek twarzy, rąk oraz finezyjny modelunek szat został on wydobyty, podkreślony i pogłębiony.

Omawiane rzeźby, niewątpliwie najwyższej klasy w zespole, traktowane w swej bryle, jak i w stosunku do otaczającej przestrzeni, charakteryzuje kompozycja otwarta. Figury posiadają sylwetki o bogatej, postrzępionej i dynamicznej, często gubiącej się linii. Jako rzeźby wolno stojące, przeznaczone do oglądania ze wszystkich stron, tak zostały opracowane przez artystę, by w żadnym z punktów widzenia nie było banalnego modelunku i martwej powierzchni. Choć artysta nie zawsze osiąga zamierzony efekt, widać, że jest mistrzem, który w dużym stopniu opanował sztukę rzeźbiarską, którą można by nazwać tu „metodą profilu”. Mistrz figur ołtarza św. Tekli i św. Walentego oraz rzeźby Kardynała jest twórcą o wielkiej wrażliwości artystycznej. Dzieła jego wkraczają w przestrzeń, która z kolei przenika rzeźby, stwarzając urzekające ażury. Omawiane rzeźby ze względu na swoją formę i usytuowanie stanowią interesujący przykład wzajemnego przenikania się obiektów

<sup>57</sup> J. Pa g a c z e w s k i, *Ikona grafia św. Stanisława Kostki*, (za: A. Bochniak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 2, Kraków 1957, s. 33).

plastycznych z architekturą wnętrza, co stanowi zasadę baroku dojrzalego<sup>58</sup>.

Analiza form ołtarzy bernardyńskich wraz z ich dekoracją, a przede wszystkim analiza rzeźby figuralnej, wykazuje, że XVIII-wieczny zespół rzeźbiarski, różnorodny w poziomie wykonania artystycznego, jako twór powstający w dość długim okresie czasu (przeszło 30 lat), nosi na sobie wyraźne piętno przemian stylowych.

Ewolucja późnobarokowych form, którą stwierdzono w trzech ołtarzach typu architektonicznego, prowadzi w ołtarzach o charakterze atektonicznym stopniowo, ale konsekwentnie do rozkwitu rokoka. Cztery ołtarze atektoniczne w nawie głównej, a zwłaszcza ołtarze św. Tekli i św. Walentego z bogatą ornamentyką i rzeźbą figuralną znakomitej klasy stanowią wybitne dzieła późnobarokowej snycerki kościelnej lubelskiej, o indywidualnym wyrazie artystycznym, utrzymane w charakterze typowo rokokowym. Przemiany stylowe, wyraźnie zastosowane w architekturze i dekoracji ołtarzy, dają się szczególnie wyraźnie zauważyć w rzeźbie ołtarzowej. Grupa rzeźb ołtarza wielkiego i rzeźba ambony, pomimo ekspresji i dynamiki, nacechowana jest powagą tematu, patosem i mocą; mimo, iż powstały w dobie rokoka, ich cechy stylowe każą raczej nazwać je późnobarokowymi. Nie mają jeszcze w sobie zamiennej dla rokoka elegancji, światowości, wdzięku i delikatności form. Rzeźba ołtarza wielkiego stanowi kontynuację baroku, który w swym rozwoju, jak pisze Wł. Tatarkiewicz, doszedł do form najbardziej skrajnych pod względem ekspresji i dynamiki<sup>59</sup>. W tej samej kategorii stylowej należałoby umieścić rzeźby ambony, które wszakże są bliższe rokokowej formacji niż rzeźba ołtarza wielkiego. Rzeźbę figuralną w ołtarzach nawy, zwłaszcza przy trzeciej i czwartej parze filarów, należy określić jako rokokową, bynajmniej jednak nie ze względu na jej zbieżność czasową z ornamentem rokokowym, ale jak pisze Wł. Tatarkiewicz — ze względu na jej „łączność rzeczową, która daje podstawę do wspólnej nazwy”<sup>60</sup>. Epoka, którą nazywa się rokokową, wytworzyła w plastyce figuralnej, w malarstwie i rzeźbie około poł. XVIII w., a więc w czasach, w których kształtował się zespół bernardyński, pewne formy wyrastające z tej samej osnowy artystycznej, co ornament rokokowy. Dzieła tego czasu, zwłaszcza rzeźbiarskie, cechuje elegancja form, światłość tematu, wdzięk i delikatność, granicząca z finezją wykonania. Wszystkie te cechy posiadają w dużym stopniu

<sup>58</sup> Brickmann, op. cit., s. 52.

<sup>59</sup> W. Tatarkiewicz, *Warszawskie rzeźby rokokowe*, w: *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 462.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 461.

znakomite rzeźby Kardynała, Biskupa i Dziewic, najwyżej stojące pod względem wykonania artystycznego, istotnie przedkładające elegancję nad patos, wdzięk nad powagę, a delikatność nad moc<sup>61</sup>. W tych dziełach powstałych w latach sześćdziesiątych XVIII stulecia objawił się smak artystyczny epoki, zrodzony w najsilniejszych kręgach artystycznych Europy, który przeniknął do późnobarokowej polskiej rzeźby figuralnej, zwłaszcza do snycerki kościelnej, przeszczepiony z rzeźby bawarskiej przede wszystkim na teren Lwowa; rozwinął się tu wspaniale zwłaszcza w twórczości największego lwowskiego rzeźbiarza rokokowego, Antoniego Osiańskiego<sup>62</sup>. Najlepsze dzieła bernardyńskie wyrosły na tym samym gruncie. Ich forma artystyczna stała się nośnikiem niezwykle silnych, wewnętrznych energii, co stanowi zasadę sztuki baroku<sup>63</sup>.

Pełny wyraz stylowy pobernardyńskiego zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego wiąże się z jeszcze jednym ważnym problemem. Jest nim zagadnienie polichromii. Przeprowadzone badania, wprawdzie ogólne, wystarczająco potwierdziły przypuszczenie, iż pod grubą warstwą przemalowań istnieje polichromia rokokowa, pogodna, jasna i barwna, doskonale współbrzmiąca kiedyś z kolorową siatką żeber na sklepieniach świątyni, dziś również pokrytych grubą warstwą białej farby<sup>64</sup>. Powszechne w dobie rokoka zamiłowanie do różnokolorowego marmuru i stiuków, mieniących się najrozmaitszymi odcieniami, znalazło swój wyraz w polichromii ołtarzy pobernardyńskich, co jeszcze częściowo widoczne jest w ołtarzach św. Tekli i św. Walentego. Stwierdzono, że podobną polichromię posiadały wszystkie ołtarze wraz z amboną. Charakterystyczne dla zespołu jest to, że każda z części składowych poszczególnego ołtarza została zaakcentowana odrębnym kolorem. Użyto tu barw: bładoniebieskiej, bladzielonej, popielatej i obfitych złocień. Elementy architektoniczne utrzymane były w barwie „pod stiuk”, ornamentyka, ramy obrazów i niektóre profile gzymsów są złoczone, kolumny i pilastry — białe ze złoczonymi kapitelami i bazami, a rzeźba figuralna jest złoczona w zróżnicowany sposób. Putta i cherubinki na złoczonych obłoczkach, utrzymane w kolorze karnacji, dopełniały bogatą skalę barw. Rokokowy charakter polichromii wydatnie potęgował efekty plastyczne zespołu

<sup>61</sup> Ibidem, s. 462.

<sup>62</sup> Maśliński, op. cit., s. 142.

<sup>63</sup> E. A. Brickmann, *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Sculptur in den Romanischen und Germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18 Jahrhundert*, Bd. 22/1, Berlin-Neubabelsberg 1919, s. 1.

<sup>64</sup> Wg informacji dra J. Kowalczyka, który stwierdził istnienie polichromii na sztukateriach sklepienia naw i prezbiterium oraz na podłęczach arkad przy okazji swych prac badawczych nad architekturą kościoła pobernardyńskiego. Autor pisze o tym w: *Kościół pobernardyński w Lublinie...*, s. 135, 136.

doskonale współbrzmiać z polichromią siatki sklepień i stwarzając wrażenie bogactwa materiałów: marmuru, stiuku, złota i alabastru, mimo że ołtarze wykonano wyłącznie z drewna. Dzięki barwnej polichromii osiągnięto ulubiony w dobie rokoka efekt olśnienia<sup>65</sup>.

Pobernardyński wystrój ołtarzowo-rzeźbiarski posiada jeszcze jedną cechę stylową, która wybitnie podnosi jego rangę. Jest nią, typowa dla późnego baroku, perspektywiczna kompozycja przestrzenna ołtarzy (il. 2). Ołtarze, fundowane w przeciągu dość długiego czasu, zapelniały wnętrze kościoła według raz przyjętej koncepcji, która przez cały okres ich powstawania była konsekwentnie przestrzegana. Polegała ona na barokowej zasadzie perspektywicznego i kulisowego ustawiania ołtarzy we wnętrzu kościoła, którą bernardyni, pielęgnujący ze szczególnym upodobaniem teatralne i scenograficzne pomysły, stosowali ze szczególnym upodobaniem. Stwierdzamy to w licznych ich kościołach<sup>66</sup>. Wertykalne proporcje, jakie otrzymały ołtarze przyfilarowe, są wynikiem, jak już wspomniano, potrzeby przystosowania ich do dość wąskich filarów późnorenesansowej architektury kościoła. Smukłość struktur ołtarzowych rokokowego wystroju wnętrza doskonale współbrzmi ze szlachetną architekturą lubelskiej świątyni. Twórca barokowy dążył przy tym do większej niż w rokoku kondensacji wnętrza, która w ostatniej fazie ulega rozluźnieniu. Barokowy efekt mocnego powiązania ołtarzy z architekturą w wysokim stopniu przez niemal organiczne powiązanie ołtarzy w nawie (przy ostatniej parze filarów, licząc od wejścia), z ołtarzem wielkim, stanowiącym dominatę wnętrza. Zróżnicowanie form pozostałych ołtarzy jest dziełem przypadku, a raczej wynikiem działalności różnorodnych warsztatów. Nie jest jednak przypadkiem to, co zostało podkreślone wyżej: jedność architektoniczna trójcy ołtarzy. Atektoniczne ołtarze nawy głównej rytmicznie prowadzące i wciągające widza do środka świątyni, przez stopniowe narastanie i mnożenie elementów plastycznych wspaniale akcentują zbliżanie się do kulminacyjnego — i najważniejszego miejsca świątyni — ołtarza wielkiego. Zjawisko to porównuje J. Kowalczyk do narastającego, zdynamizowanego efektu muzycznego crescendo w barokowej fudze organowej, w kolegiacie sandomierskiej, barokizowanej

<sup>65</sup> Klasycznych przykładów rokokowej polichromii ołtarzowych dostarczają ołtarze toruńskie; ołtarz św. Krzyża z kościoła Św. Ducha, który w r. 1954 otrzymał polichromię, wiernie odtwarzającą jej stan z okresu pierwszego malowania ołtarza. (B. J a k u b o w s k a, *Snycerka toruńska w XVIII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 3 (1965) 190.

<sup>66</sup> Zasadę perspektywicznego traktowania ołtarzy w całej pełni zrealizowali również bernardyni toruńscy w swym kościele (św. Jakuba). Por. J. G o ł a w s k a, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 4 (1968) 213.



również w XVIII w. w skali jednakże bardziej monumentalnej<sup>67</sup>. U podstaw tej perspektywicznej kompozycji ołtarzowej leży ulubiona przez bernardynów koncepcja teatralna, będąca jednym z elementów liturgii w dobie baroku<sup>68</sup>.

Religijne theatrum w świątyni bernardynów lubelskich rozpoczynało się już przy pierwszej od wejścia parze filarów, gdzie znajdowały się ołtarze z rozportartym paludamentum, stanowiącym jakby rozsuniętą kurtynę, która ukazywała wiernym szeregi świętych, wyniesionych na ołtarze (il. 15). Wysoko ponad mensą przedstawieni zostali w pozach, wyrażających różnorodne stany duchowe, w taki sposób, by w duszy widza obudzić nastroj podobny do mistycznych stanów i wzruszeń, jakie nimi oświadczyli<sup>69</sup>. Dalsze ołtarze, jakby oplatające filar, ustawione na zasadzie dekoracji kulisowej, prowadzą spojrzenie widza, uczestnika owego „theatrum sacrum” w głąb, ku scenie środkowej z ołtarzem głównym pod tęczą. Zadbano także o efektowne zamknięcie perspektywiczne naw bocznych, które otrzymały przyściennie ołtarze atektoniczne, rozbudowane wszcz, z dużych rozmiarów obrazem kultowym jako centrum (il. 6). Dodatkowym akcentem kompozycyjnym była ambona, umieszczona na środku kościoła, przy drugim filarze południowym.

Pełny wyraz estetyczny wystroju rzeźbiarskiego w kościele bernardyńskim uzyskuje się wtedy, gdy wchodząc głównym wejściem do kościoła mamy przed sobą perspektywiczny widok całego wnętrza ze wszystkimi ołtarzami (pamiętając o pierwotnym ich usytuowaniu), z ołtarzem wielkim pod tęczą jako centrum. Jak już podkreślano, stanowi on dominatę wnętrza i koncentruje na sobie całą uwagę widza. Oprawę wizualną ołtarza, niezwykle manumentalną, stanowił łuk tęczy, który jest jeszcze jednym, optycznie niezwykle silnym akcentem, organicznie związanym ze zwartą kompozycją przestrzenną ołtarzy. Pozostałe ołtarze, projektowane w oparciu o zasadę barokowej kompozycji kulisowo-teatralnej, są wyrazem podporządkowania i symbiozy ołtarzy ze strzelistą architekturą kościoła. Wszystkie te akcenty, nagromadzone i skomponowane w organiczną całość, podnoszą splendor bernardyńskiej świątyni, stanowiąc o jej zawartości przy jednoczesnym uproszczeniu w sensie „widzialności z jednego punktu”<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> J. Kowalczyk, *Dziela Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, (maszynopis) s. 21.

<sup>68</sup> Teatralność liturgii w dobie baroku podnosi H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939; Jungman, *Missarum Solemnia, Eine genetische Erklärung der römischen Messe* t. 1, Wien 1952, s. 199, (za A. Maślińskim, *Barokowa postać humanizmu w sztuce*, „Roczniki Humanistyczne t. 17: 1967, z. 5, s. 21).

<sup>69</sup> T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 60.

<sup>70</sup> Bohdziewicz, op. cit., s. 251.

## Analiza porównawcza

Materiał porównawczy dla badań nad snycerką Lubelszczyzny w dobie późnego baroku jest na razie dość szczupły. Stąd problem powiązania pobernardyńskiego zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego z pokrewnymi dziełami tego typu w zasadzie pozostanie otwarty. Jedyne rzeźba figuralna rysuje się wyraźniej w swych związkach genetycznych.

Ołtarz wielki z dwuplanową i perspektywiczną kompozycją nie znajduje, jak dotąd, analogii w kręgu późnobarokowych ołtarzy na Lubelszczyźnie i stanowi w tym regionie zjawisko unikalne. Linię rozwojową tego typu ołtarzy na terenie Polski można wyprowadzić z warszawskiego kościoła karmelitów, którego ołtarz główny i dwa boczne, stanowiące jednolitą kompozycję przestrzenną, powstały ok. r. 1690 według projektu Tylmana z Gameren, wykonane przez bliżej nieokreślony warsztat warszawski<sup>71</sup>. Nieco później powstały ołtarze w kościele pobernardyńskim p. w. św. Anny w Warszawie (r. 1700), a w poł. XVIII w. wspinały ołtarze bernardyńskie w Krakowie (r. 1758); wszystkie w oparciu o tę samą zasadę perspektywiczną kompozycji przestrzennej<sup>72</sup>. Lubelski ołtarz stanowi bardzo wczesny przykład realizacji tego typu. Najbliższą analogię, wprowadzając poza Lubelszczyznę, stanowi znacznie późniejszy ołtarz główny w kościele bernardynów w Opatowie<sup>73</sup>. Wkomponowany w skromną architekturę kościoła, posiada typową dla epoki kompozycję przestrzenną, której walory artystyczne pierwszy odkrył i podniósł w nauce J. Kowalczyk<sup>74</sup>. Podobnie jak bernardyński w Lublinie, ołtarz opatowski jest wieloplanowy, skomponowany na zasadzie dekoracji scenicznej, kulisowej w teatrze późnobarokowym, która dzięki ażurowej konstrukcji pierwszego planu obdarzona jest specyficznymi efektami światłocieniowymi<sup>75</sup>. Rzeźby figuralne, wpisane w ołtarz opatowski, są dziełami Macieja Polejowskiego. Twórcy projektu i warsztatu, w którym powstał wspinały ołtarz bernardynów z Opatowa, nie udało się jednak dotąd ustalić<sup>76</sup>. Poszukiwania genezy form ołtarzy późnobarokowych prowadzi pośrednio do XVIII-wiecznego baroku rzymskiego, wyrosłego na tradycjach Berniniego, który znalazł znakomitego kontynuatora

<sup>71</sup> D. K a c z m a r z y k, *Rzeźba religijna w Polsce 1500-1830*, w: *Księga 1000-lecia Katolicyzmu w Polsce*, t. 2, Lublin 1969, s. 522.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 522.

<sup>73</sup> Autorzy *Katalogu Zabytków* datują ołtarz bernardyński w Opatowie na lata 1770-75. (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, pod red. J. Z. Łozińskiego i B. Wolff z 7, pow. opatowski, Warszawa 1959, s. 48).

<sup>74</sup> K o w a l c z y k, op. cit., s. 25.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>76</sup> Ibidem.

w Andrea del Pozzo. Oddziałł on niezwykle żywo na sztukę późnobarokową nie tylko przez iluzjonistyczne freski, ale także przez projektowanie wystroju wnętrz, przede wszystkim przez projekty swych ołtarzy, rozpowszechnione szeroko w Europie dzięki jego pracy teoretycznej pt. *Perspectivae pictorum atque architectorum partes II*, która ukazała się po raz pierwszy w Rzymie w r. 1693, a wkrótce doczekała się siedmiu wydań w języku łacińskim, włoskim i niemieckim<sup>77</sup>. Motyw liści oryginalnie stylizowanych na wybrzuszonym fryzie belkowania dwóch ołtarzy (św. Iwony i św. Jana z Dukli) przez wzorniki szeroko rozpowszechniony niewątpliwie pochodzi od niego. Dwa wspomniane ołtarze wykazują dużo zbieżności z ołtarzami w kościele filipinów w Studziannej Poświętnym. Te natomiast mają wiele cech pokrewnych z ołtarzem głównym w pobernardyńskim kościele w Paradyżu. Ołtarze paradyskie wraz z amboną, konstrukcyjnie zbliżone do ołtarzy w Studziannej i o analogicznym programie rzeźbiarskim co do treści, są charakterystyczne dla puławskiego ośrodka rzeźbiarskiego. Toteż J. Kowalczyk przekonująco związał je z osobą Jana Ferdynanda Kargiera<sup>78</sup>. Powyższa analogia jest niesłychanie ważna dla zespołu lubelskiego, gdyż przez Studzianą wiążemy ołtarze św. Iwona i bł. Jana z Dukli z ołtarzami paradyskimi, posiadającymi określone autorstwo. Ołtarze paradyskie łączy z lubelskimi podobna kompozycja, oparta o znamienne dla baroku kompozycję teatralną. Płaskie, szerokie tło ujęte kolumnami rozsuniętymi na boki jak kulisy teatralne, stanowi podstawę kompozycyjną trzech ołtarzy lubelskich, z których dwa boczne posiadają jedynie skromniejszy, zredukowany program.

Niezaprzeczone natomiast pokrewieństwo udało się wykryć między ambonami obu bernardyńskich zespołów rzeźbiarskich; pobernardyńska ambona lubelska (z r. 1760) i ambona w kościele w Paradyżu (z r. 1763) stanowią niemal bliźniacze podobieństwo. Konstrukcja obu ambon jest identyczna. Elementy konstrukcyjne, dekoracja, rzeźba figuralna, a także polichromia wykazują tak dalekie podobieństwo, że związki tych obu dzieł z sobą i z osobą jednego twórcy — a przynajmniej jednego warsztatu — nie pozostawiają żadnych wątpliwości.

Interesujące ołtarze św. Józefa i M. Boskiej Częstochowskiej, o kon-

<sup>77</sup> Bochnak, op. cit., s. 65

<sup>78</sup> J. Kowalczyk, *Ośrodek rzeźbiarski w Puławach w XVIII wieku*, (maszynopis autora, Warszawa), s. 6. W rozprawie tej autor wykazuje, że w przypadku zespołu rzeźbiarskiego w Paradyżu, o którym wiadomo ze źródeł, iż wykonany został przez artystę z Puław przed r. 1763, teoretycznie mogą wchodzić w rachubę trzej puławscy rzeźbiarze: Tomasz Hoffman, Sebastian Zeisel oraz Jan Ferdynand Kargier. Metodą eliminacji autor dochodzi do wniosku, że jedynie Kargier może być przyjęty jako wykonawca ołtarzy paradyskich.

strukcji atektonicznej, z paludamentum, znajdują ciekawą analogię w kościele w Krasnobrodzie<sup>79</sup>. Dwa tamtejsze ołtarze, od niedawna nie istniejące, stanowią niezwykle oryginalne dzieła późnobarokowej snycerki kościelnej z ok. poł. XVIII w., o typowo teatralnej koncepcji, z silnym elementem gloryfikacji fundatora (tradycja łączy je z Marysienką Sobieską, mylnie zresztą zdaniem J. Kowalczyka, gdyż cechy stylowe owych dzieł wskazują na znacznie późniejszy czas ich powstania — ok. r. 1730-40). Dwa lubelskie ołtarze z paludamentum, o podobnej kompozycji teatralnej, zdają się nawiązywać w swych formach do ołtarzy z Krasnobrodu. Nie wykluczone, że właśnie nimi były inspirowane. Omawiane ołtarze lubelskie wykazują też pewną zbieżność z ołtarzami dominikańskimi w Lublinie (św. Wincentego Ferreriusza i P. Jezusa przy Słupie). Ich wspólne cechy to: pewne elementy konstrukcyjne — koło i mensy, charakterystyczna dekoracja, wykroje ram na obraz, konsole i płyciny, a przede wszystkim zwieńczenia ołtarzy różańcowych, które stanowią korony z paludamentum, podtrzymywanym przez putta. Paludamentu tych ołtarzy nie jest jednak tak rozbudowane, jak w ołtarzach bernardyńskich.

Ołtarze w nawie przy drugiej i trzeciej parze filarów, jak na razie, nie mają analogii w kręgu lubelskiej snycerki późnobarokowej. Dostarcza ich jednak rzeźba figuralna. Rzeźba ołtarza św. Anny ma związki z rzeźbą paradyską. Pozostałe figury wyraźnie grawitują ku rzeźbie w kościele dominikanów lubelskich. Chociaż są między obu zespołami zasadnicze różnice, to jednak rzeźby pobernardyńskie najwyższej klasy, o charakterystycznym szerokim i ostrym modelunku szat, schematem układu i miękkim modelunkiem ciała, doskonale się mieszczą w „warsztacie południowo-lubelskim”, typowym według J. Kowalczyka „dynamicznym” kierunku późnobarokowej plastyki Lubelszczyzny, pokrewnym w dużej mierze lwowskiej szkole rokokowej<sup>80</sup>. Większość rzeźb dominikańskich reprezentuje jednakże kierunek zwany przez I. M. Laskowską „klasycyzującym”<sup>81</sup>. Pobernardyńskie rzeźby na pewno nie mieszczą się w tym typie, ale za to są bliskie dziełom dominikańskim, wskazującym cechy wspomnianego „dynamizmu”. Szczególnie bliska dominikańskim jest rzeźba z ołtarza św. Tomasza oraz figura Biskupa z ołtarza św. Walentego, która posiada ten sam co dominikańskie rzeźby św. Grzegorza i św. Hieronima kontrastowy układ ciała, efektywną gestykulację i wyrazisty modelunek twarzy pełnej ekspresji. Podobny,

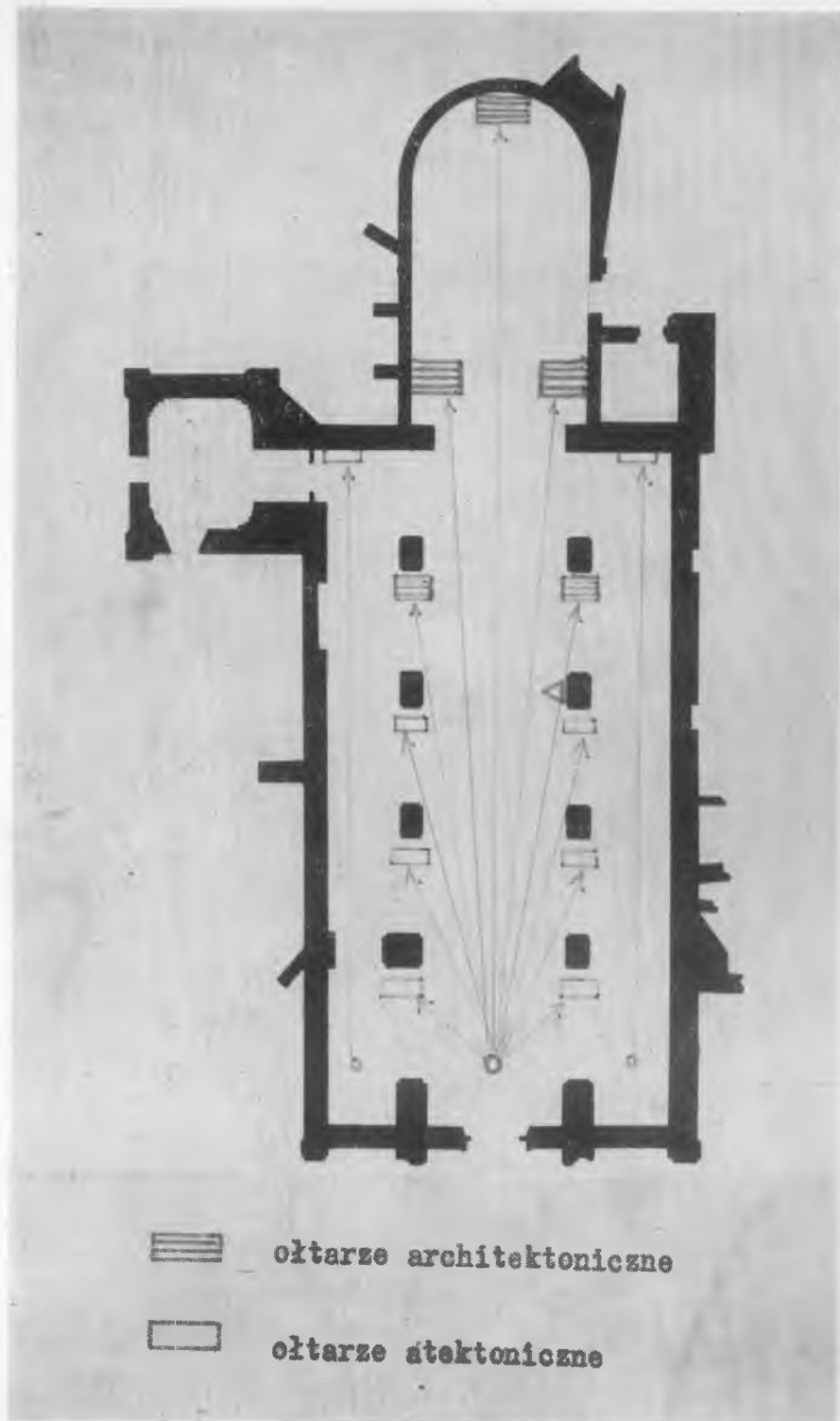
<sup>79</sup> J. Kowalczyk, *Kościoły w Wojślawicach i Krasnobrodzie*, (rękopis autora), Warszawa.

<sup>80</sup> J. Kowalczyk, *Ośrodek rzeźbiarski w Puławach*, s. 7.

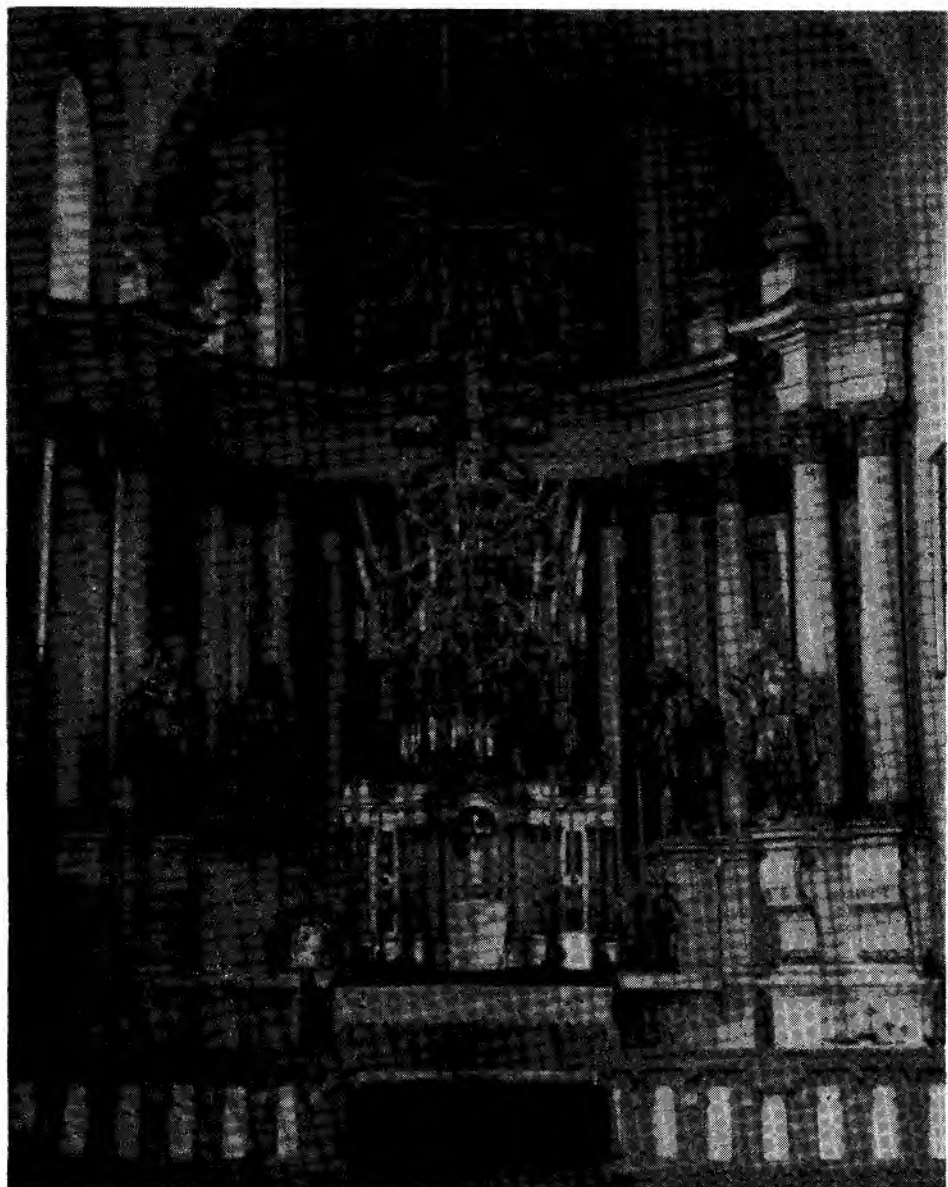
<sup>81</sup> I. M. Laskowska, *Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 6: 1958, z. 4, s. 162.



1. Wnętrze kościoła



2. Rzut poziomy z zaznaczeniem perspektywicznej kompozycji przestrzennej ołtarza (usytuowanie ołtarzy wg rekonstrukcji autora)



3. Oltarz wielki



4. Rzeźba św. Dominika z ołtarza wielkiego



5. Ambona



6. Ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP





7. Ołtarz św. Iwona



8. Ołtarz św. Anny



9. Ołtarz św. Tekli



10. Konsola z ołtarza św. Tekli



11. Rzeźba św. Barbary z ołtarza św. Tekli



12. Rzeźba św. Katarzyny z ołtarza św. Tekli



13. Ołtarz św. Waleńtego



14. Rzeźba Biskupa (św. Waleńtego?)



15. Ołtarz św. Józefa



16. Rzeźba Kardynała (św. Bonawentury?) z ołtarza MB Częstochowskiej

miękki modelunek szat, o formach biegnących pionowo-skośnie, podkreślających żywy ruch postaci i znamieny szczegół — motyw podwiniętej u dołu szaty, jak gdyby pod działaniem wiatru lub gwałtownego skrętu postaci, pozwala wiązać omawiane dzieła.

Istnieje też analogia między figurą św. Katarzyny w ołtarzu św. Tekli a doskonałą rzeźbą św. Tekli z fasady kościoła w Czerniejowie. Obie znakomite rzeźby łączy wspólna elegancja i wdzięk pozy i gestu, identyczny niemal układ rąk i głowy oraz zbliżona typika twarzy. Różnice w opracowaniu fałdów szat tłumaczy odmienny rodzaj materiału; rzeźba św. Tekli z Czerniejewa jest rzeźbą wykonaną w kamieniu.

Między zespołem pobernardyńskim i dominikańskim istnieje jeszcze jedno podobieństwo. Chociaż drobne, to jednak dość istotne dla wysunięcia, metodą wprawdzie nieco ryzykowną, przypuszczenia o autorstwie dwóch ołtarzy przy trzeciej parze filarów (św. Tekli i św. Walentego). Postawę tej analogii stanowi rzeźba figuralna ambon dominikańskich. Analogiczne aniołki w ołtarzach bernardyńskich św. Tekli i św. Walentego są uderzająco podobne do puttów na ambonach. Aniołki ambon dominikańskich posiadają proporcje i kształty małych dzieci o tłustych ciątkach z obwisłymi brzuskami, okrągłe, pyzate buzie, cechuje je ten sam charakterystyczny weryzm w wyrazie starczych twarzy, o oczach z drążonymi źrenicami, co potęguje ich ekspresję. Analogiczne cechy wykryto w puttach kordegardy pałacu Czartoryskich w Warszawie przy Krakowskim Przedmieściu nr 15 oraz w identycznych puttach z bramy wjazdowej do pałacu w Puławach<sup>82</sup>. Putta z kordegardy pałacu Czartoryskich wiąże I. M. Laskowska z Sebastianem Zeislem na podstawie cech formalnych oraz znalezionej dokumentacji<sup>83</sup>. Drogą analogii putta dominikańskie i pobernardyńskie z dużym prawdopodobieństwem można wiązać z wspomnianym mistrzem lub jego warsztatem.

Dzieła rzeźbiarskie i snycerka ołtarzowa kościoła pobernardyńskiego świadczą o przenikaniu prądów sztuki ogólnoeuropejskiej, podejmowanych przez prowincjonalne ośrodki rzeźbiarskie pod wpływem wybitnych ośrodków artystycznych. Na Lubelszczyźnie do takich należały w pierwszym rzędzie Puławy.

### Zagadnienie autorstwa i problem warsztatów

Analiza struktur ołtarzowych i plastyki figuralnej w pobernardyńskim kościele ukazuje dużą niejednorodność poziomu artystycznego dzieł.

<sup>82</sup> J. Kowalczyk, *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 18 (1961) 3, s. 300.

<sup>83</sup> I. M. Laskowska, *Domniemany mistrz ołtarzy różańcowych w kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 21: 1959, nr 2, s. 236.

Fakt ten nasuwa przypuszczenie, iż w pracy nad wystrojem rzeźbiarskim angażowano kilka warsztatów. Ponadto fakt długiego okresu czasu, w którym zespół powstawał, świadczy, że musiał tu pracować nie jeden warsztat i nie jeden twórca. Szczegółowa analiza artystycznych struktur ołtarzowych, ornamentyki, a zwłaszcza rzeźby figuralnej potwierdza nasze przypuszczenie w całej rozciągłości: w kościele bernardyńskim działało przynajmniej pięć warsztatów rzeźbiarskich. Badania źródłowe i analiza porównawcza pozwalają zacieśnić problem do dwóch kręgów artystycznych; w kilku natomiast dziełach prowadzą wprost do autora.

Jednym z kręgów artystycznych, w którym lubelscy bernardyni zamawiali swe ołtarze, było Opole Lubelskie. Na temat dzisiejszych warsztatów trudno coś bliższego powiedzieć poza samym faktem, stwierdzającym istnienie ich, gdyż problem opolskich warsztatów rzeźbiarskich nie został dotąd zbadany. Niewątpliwie najwięcej na ten temat mogłyby powiedzieć akta metrykalne parafii w Opolu Lub., które wciąż jeszcze czekają na przebadanie wzorem ksiąg włostkowskich, które tyle światła rzuciły na puławski ośrodek artystyczny w XVIII w.<sup>84</sup> Sądząc jednak z samych dzieł (ołtarz św. Franciszka i Niepok. Pocz. NMP), opolski warsztat rzeźbiarski był przeciętnym prowincjonalnym warsztatem snycerskim, którego sytuacja mogła ulec poprawie z chwilą przybycia do Opola Sebastiana Zeisla z Puław ok. r. 1769<sup>85</sup>.

Pozostałe ołtarze pobernardyńskie wraz z amboną grawitują ku puławskim warsztatom snycerskim. Milczą na ten temat skąpe źródła, ale cechy stylowe lubelskich dzieł pozwalają utrzymać to przypuszczenie.

Ośrodek rzeźbiarski w Puławach, jak wykazały wnikliwe badania archiwalne J. Kowalczyka i T. Jaroszewskiego, rozwinął się wspaniale w latach 1730-1785 dzięki magnackiej rezydencji Czartoryskich, którzy angażowali czasowo, a także na stałe, liczne zastępy artystów<sup>86</sup>. Niektórzy osiedlali się tam na stałe, przyjmując zamówienia od pobliskiego duchowieństwa. Dzieła wyprodukowane w ich warsztatach, głównie snycerskie wystroje kościelne, rozchodziły się daleko od brzegów Wisły, docierały Wisłą do Warszawy, a także poprzez Lublin na Wołyń<sup>87</sup>.

Znane są trzy warsztaty spośród pracujących wówczas w Puławach rodziny Hoffmanów (Eliasz, Henryk i Tomasz), Jana Ferdynanda

<sup>84</sup> Por. T. Jaroszewski, J. Kowalczyk, *Artyści w Puławach (w świetle ksiąg metrykalnych parafii Włostowice)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21: 1959, nr 2, s. 213-221

<sup>85</sup> Ibidem, s. 216. <sup>86</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>87</sup> J. Kowalczyk, *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła (z badań nad rzeźbą Lubelszczyzny w XVIII w.)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 23: 1961

<sup>87</sup> J. Kowalczyk, *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła (z badań nad rzeźbą Lubelszczyzny w XVIII w.)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 23: 1961 nr 3, s. 300

Kargiera i Sebastiana Zeisla<sup>88</sup>. Pobernardyński ołtarz wielki, dwa ołtarze przy pierwszej parze filarów i ambonę hipotetycznie można by związać z osobą Jana Ferdynanda Kargiera. Podstawę tej atrybucji stanowi analogia wspomnianych dzieł z ołtarzem głównym i amboną bernardyńskiego kościoła w Paradyżu, które J. Kowalczyk przekonywująco wiąże z Kargierem<sup>89</sup>. Dzieła paradayskie, o których wiadomo, że zostały wykonane przez artystę z Puław przed r. 1763<sup>90</sup>, mogły wyjść jedynie z warsztatu Kargiera, gdyż T. Hoffman i S. Zeisel nie wchodzą w rachubę jako ewentualni twórcy ołtarza i ambony paradayskiej. Ołtarze Hoffmana z kościoła reformatów w Kazimierzu zbyt różnią się w swej strukturze architektonicznej i w operowaniu ornamentem od ołtarzy paradayskich<sup>91</sup>. Podobnie S. Zeisel, jako reprezentujący odmienny styl, znacznie wyższy poziom artystyczny w rzeźbie figuralnej, nie może być brany pod uwagę jako autor tej grupy dzieł bernardyńskich. Pozostaje więc jedynie F. Kargier, którego można uznać drogą analogii z dziełami paradayskimi za twórcę lubelskich ołtarzy architektonicznych wraz z ich rzeźbą oraz ambony. F. Kargier działał w Puławach przynajmniej 40 lat<sup>92</sup>. Ołtarz lubelski można by więc przyjąć za jedno z młodzieńczych dzieł F. Kargiera. Jego warsztat w późniejszych latach przyozdobił ołtarz w cztery posągi, z których rzeźba św. Dominika i św. Franciszka mogły wyjść spod dłuta samego mistrza.

Autorstwo ambony jako dzieła warsztatu Kargiera nie ulega najmniejszej wątpliwości. Podstawę takiej atrybucji stanowi paradayska ambona będąca produktem warsztatu Kargiera, bliźniaczo podobna do ambony bernardyńskiej.

Ołtarze św. Anny i św. Jana Kapistrana, bliżej nie związane z żadnym spośród dzieł snycerki późnobarokowej, zarówno ornamentyką jak również rzeźbą figuralną są pokrewne puławskim warsztatom rzeźbiarskim. Trudno je jednak bliżej określić. Rzeźba ołtarza św. Anny, utrzymana mniej więcej w typie rzeźb ołtarza wielkiego, różni się od domniemanych dzieł warsztatu Kargiera zarówno modelunkiem, typiką twarzy jak i poziomem wykonania tak, iż nie można w żaden sposób podtrzymać twierdzenia o wspólnym autorstwie tych dzieł. Rzeźby Królów,

<sup>88</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>89</sup> J. Kowalczyk, *Ośrodek rzeźbiarski w Puławach*, s. 6.

<sup>90</sup> Podaję za J. Kowalczykiem; data ambony paradayskiej jest najzupełniej pewna na podstawie dokumentu odnalezonego przez J. Kowalczyka w Archiwum Czartoryskich w Krakowie, sygn. Ew. XVII 2464, k. 189. Wizytacja konwentu z dnia 30 V 1763 r.: „In ecclesia aedificatum est altariae magnum cum sua totali structura magnificentum. Et ambona similiter ab eodem artifice z Puław advecta”. (Kowalczyk, op. cit., przypis 21).

<sup>91</sup> W. Husarski, *Kazimierz Dolny*, Warszawa 1953, s. 88.

<sup>92</sup> Kowalczyk, op. cit., s. 8.

wybitnie je przewyższające poziomem artystycznego wykonania, zdają się pochodzić z jeszcze innego, bliżej nie określonego warsztatu.

Ołtarze św. Tekli i św. Walentego, wyróżniające się znakomitą rzeźbą i ornamentyką wybitnej klasy, hipotetycznie można związać z puławskim warsztatem S. Zeisla. Przemawia za tym wysoki poziom ich rzeźby figuralnej, jak również szereg zbieżności z niektórymi rzeźbami dominikańskimi, przypisywanymi Zeislowi. Szczególnie uderzająca jest zbieżność w zastosowaniu zeisłowskiej ornamentyki (charakterystyczne konsole, delikatne złączenie listwy na wzór boazerii pałacowych). W kręgu Zeisla należałoby umieścić dwa ostatnie ołtarze (obecnie w kaplicy św. Tekli), których ornamentyka mieści się w typie zeisłowskich form zdobniczych. Jednakże ołtarz św. Józefa wyraźnie zdradza w rzeźbie figuralnej naśladownictwo finezyjnych form rokoka. Rzeźba tego ołtarza na pewno wyszła z innego warsztatu niż figura Kardynała i Biskupa.

Pobernardyński zespół ołtarzowo-rzeźbiarski stanowi przykład warsztatowego systemu produkcji rzeźbiarskiej. Obok dzieł przeciętnych zawiera utwory noszące piętno zdecydowanej indywidualności artystycznej utalentowanego rzeźbiarza, którym według wszelkiego prawdopodobieństwa był S. Zeisel.

#### Uwagi końcowe

Badania podjęte nad późnobarokowym zespołem rzeźbiarskim w kościele pobernardyńskim w Lublinie ukazują bogactwo i różnorodność zagadnień związanych z problemem rzeźbiarskiego wystroju wnętrza. Dzieje powstania pobernardyńskiego zespołu ołtarzowo-rzeźbiarskiego dostarczają nowego przykładu systematycznej i konsekwentnie przeprowadzonej barokizacji wnętrza w drugiej tercji XVIII w., pierwszej akcji tego typu na terenie miasta Lublina. Bogaty program ikonograficzny zespołu i jego wyraz ideowy rzucają światło nie tylko na religijną działalność bernardynów lubelskich, lecz także na klimat i kulturę duchową ludzi późnego baroku. Poziom artystyczny pobernardyńskich dzieł pozytywnie świadczy o ich smaku artystycznym i wielkiej trosce nie tylko o szlachetny wyraz architektury kościoła, ale także o wystrój dopełniający piękno a świątyni.

Przed wszystkim jednak przeprowadzone badania przysporzyły wiadomości o artystycznej działalności warsztatów snycerskich na Lubelszczyźnie, zwłaszcza kręgu puławskiego, którego warsztaty w znacznej mierze zapełniły wnętrza kościoła swymi wytworami. Grupa rokokowych rzeźb, hipotetycznie przypisana Zeislowi, wydobyta z pozostałych rzeźb



znacznie niższej klasy artystycznej, podnosi wybitnie rangę artystyczną zespołu pobernardyńskiego.

Ambona i grupa ołtarzy architektonicznych powiększają szczupłą dotąd listę zabytków związanych z osobą Jana Ferdynanda Kargiera.

Jakkolwiek zespół rzeźbiarski wiele utracił w swym wyrazie stylowym wskutek znacznych przekształceń, wielokrotnych przeróbek i ubytków — w świetle badań rekonstrukcyjnych — okazuje się typowym dziełem późnobarokowej snycerki kościelnej wysokiej klasy. W rzeźbie figuralnej, co raz jeszcze należy podkreślić, zespół pobernardyński posiada pozycje o wybitnych walorach artystycznych, z którymi może się równać tylko niewiele dzieł z kręgu lubelskiej plastyki rokokowej.

LATE-BAROQUE ALTAR SCULPTURES  
IN THE POST-BERNARDINE CHURCH IN LUBLIN  
UNDER THE INVOCATION OF ST. PAUL'S CONVERSION

Summary

The sculpture set in the post-Bernardine church in Lublin represents a high level of Polish late-baroque wood-carving. It is a precious building structure in the Lublin region, because of its outstanding artistic values and interesting iconography and iconology.

The history of the origin of altars and sculptures is connected with intensive restoration works carried out by a collective convent body in the second and third quarter of the 18th century, particularly during the administration of the abbot Francis Koźlewski, who was probably the author of the iconographic programme. These were foundations of wealthy lordly and noble families as well as of townspeople. After the amulement of the convent, the interior of the church was considerably transformed in 1889, not without detriment to its artistic expression. The present-day location of altars and sculptures differs by far from the original one.

The reconstruction of the sculpture set, made by the author on the basis of transmissions according to the best sources and of technological researches, dictated by the necessity of carrying out a correct artistic and iconographic analysis, allows the following statement: the high altar (dating back to 1738) was originally in the middle of the presbytery, close to the rood-screen arch, covering up the monastic choir; the altar was free-standing, double-planned and designed in compliance with the laws of baroque coulisses scenery; the side-altars are in their original place in principle, what is not the case of some sculptures; the total sculpture interior decorations have polychromy, typical for the rococo age.

Iconography, that has been determined in great part, emphasizes primarily the magnificence of the Bernardine monastic order and presents first of all Franciscan saints; 9 figures of the 25 sculptures have the Bernardine attire (Duns Scot among them).

As regards art, the set is an example of early application of baroque style for the interior in the region of Lublin and in the town itself. This was intentional and done consistently almost perfectly. There are two types of altars: the architectonic type and the atectonical one. They are characteristic assumptions for late-baroque

(rococo) artistic compositions of the 18th century in Central European art, not deprived however of certain original features. Spacial and eminently perspective composition of altars, typical for late-baroque wellknown for its fondness of theatricalness in liturgy, heightens the range of the set. The figural sculpture and the splendid ornamentation of St. Tekla and St. Valentine's altars (dating back to 1762) are nevertheless of considerable interest. The figures of saints: of the Cardinal, Bishop and Holy Women, whose bodies seem consumed with suppressed ardour of mystical rapture, full of subtle chaem, shown in full baroque contrapposto, have all the humanistic features of baroque art to a high degree. This is most conspicuous in the posture, motion and anatomy of the figures and in the masterly moulding of the robes. The remaining sculptures are on a differentiated level as art is concerned.

This variety suggests that several workshops worked this set. Five of them have been found out, owing to archival researches and first of all to the analysis of the shape and style. The architectonic altars and the pulpit (dating back to 1760) enrich the rather scanty list of works of the well-known wood-carver from Puławy Joan Ferdinand Kargier. St. Tekla and St. Valentine's altars can be attributed hypothetically to Sebastian Zeisel from Puławy.

The post-Bernardine sculpture set is a remarkable evidence of religious and artistic culture cultivated in one of the Polish monastic circles of the 18th century. The carried out researches show the wealth and variety of problems connected with late-baroque interior decoration of churches.