

WIESŁAWA CHRUSZCZYŃSKA

## WYSTRÓJ RZEŹBIARSKI KOŚCIOŁA ŚW. ELIASZA W LUBLINIE\*

W Polsce do XVI w. karmelici trzewickowi stanowili najlubszą liczebnie grupę wśród zakonów żebrzących. Dopiero w I ćwierci XVII w. do istniejących ok. 1600 r. ośmiu klasztorów karmelitów trzewickowych doszło piętnaście nowych, powstałych głównie w małych miejscowościach. W tym czasie osiedlili się karmelici we Lwowie, a w Wilnie i Krakowie, obok już istniejących, powstały dwa nowe klasztory. W Warszawie na Lesznie i w Lublinie na Czwartku karmelici zdołali utworzyć klasztory dopiero u schyłku XVII w.<sup>1</sup>.

Jesienią 1650 r. karmelici trzewickowi posiadali w Lublinie tylko kaplicę drewnianą i tzw. hospitium przy niej na Krakowskim Przedmieściu oraz fundusze dosyć znaczne, lecz nie wystarczające na fundację. Mimo, że zakonnicy osiedlili się w Lublinie, nie mogli tu zbudować kościoła i klasztoru. Ich usytuowanie w pobliżu licznych kościołów klasztornych było powodem sprzeciwu ze strony innych zakonów, a szczególnie karmelitów bosych<sup>2</sup>.

Skromne archiwalia mówiące o historii powstania kościoła św. Eliasza w Lublinie zebrane zostały w pracy A. Mroczkowskiego<sup>3</sup>. Na podstawie analizy formalnej i stylowo-porównawczej Mroczkowski datuje kościół św. Eliasza na czas ok. 1742 r.<sup>4</sup> Podkreśla on bezpośrednią zależność stylową omawianego obiektu od kościołów w Lubartowie, Włodawie i Chełmie. Najwcześniej wybudowanym w grupie kościołów centralnych na Lubelszczyźnie jest kościół parafialny w Lubartowie (1733-1738), następne powstają we Włodawie (1793-1800) i Chełmie (1753-1763). W bardziej uproszczonej formie układ centralno-wzdłużny powtórzony

---

\* Praca niniejsza jest skróconą wersją rozprawy magisterskiej napisanej w 1977 r. pod kier. prof. dra Antoniego Maślińskiego.

<sup>1</sup> S. Litak. *Struktura i funkcja parafii w Polsce*. W: *Studia nad historią Kościoła katolickiego w Polsce*. Pod red. Jerzego Kłoczowskiego. Kraków 1969 s. 553.

<sup>2</sup> J. Wadowski. *Kościół św. Eliasza Proroka z klasztorem O O. Karmelitów antique obserwantiae*. Biblioteka PAN w Krakowie r. 1907 rkps poz. 15 s. 7.

<sup>3</sup> A. Mroczkowski. *Architektura kościoła św. Eliasza w Lublinie*. Lublin 1954 (mps pracy magist.). Archiwum KUL.

<sup>4</sup> Tamże s. 42.

został w kościele karmelitów trzewickowych p.w. św. Eliasza w Lublinie, a także w zmodyfikowanej formie — w kościele w Ostrowie Lubelskim w 1755 r.

Kościół tej grupy, uważane za dzieła Pawła Antoniego Fontany, nawiązują swym centralno-wzdłużnym układem przestrzennym do późnobarokowej architektury austriackich kościołów eliptycznych z początku XVIII w.<sup>5</sup> Niewiarygodne wydają się więc wiadomości zawarte w rękopisie księdza Boniewskiego, mówiące jakoby „w 1680 roku cały gmach kościoła do pożądanego celu doprowadzony został”<sup>6</sup>, czyli, że już w tym roku kościół św. Eliasza był całkowicie zbudowany. Wiarygodne natomiast wydaje się przypuszczenie J. Raczyńskiego, który za datę budowy kościoła podaje r. 1742. Data ta istniała na wieżycze kościoła<sup>7</sup>. Dopiero dzięki odkryciu w archiwum kościoła odpisu z archiwum w Rzymie wyjaśnia się dotychczas sporny problem datowania budowli<sup>8</sup>. Są to notatki potwierdzone własnoręcznym podpisem: F. Anastasius Hermandski S Th Lector Carmelita Polonus, Rzym 12 I 1684 r.<sup>9</sup>, robione na podstawie przekazów osób wiarygodnych do r. 1677, a od tego roku autor sam całą sprawą się zajmował i brał udział we wszystkich transakcjach. Do formalnej erekcji konwentu karmelitów trzewickowych nie mogło dojść dość długo z powodu sprzeciwu innych zgromadzeń klasztornych. Dopiero o. mgr Eliaz Szablowski, będąc w 1677 r. prowincjałem, zwrócił się w sprawie erekcji konwentu do Najwyższego Królewskiego Trybunału. W wyniku tego karmelici boszi zezwolili na fundację konwentu pod warunkiem, że będzie to miało miejsce poza murami miasta. Z polecenia o. prowincjała Szablowskiego stanęła na przedmieściu Czwartek kaplica drewniana, gotowa do kultu Bożego, a przygotowywana uprzednio w ciągu czterech dni. Dalsze notatki F. Anastasiusa donoszą, że konwent obecnie stawia się z drzewa, oprócz refektarza jest 18 lub 20 cel, a zakonników piętnastu. W *Księdze Prowincji Polskiej* pod datą 23 VI 1681 r. istnieje wzmianka, która potwierdza datę fundacji konwentu a nie kościoła<sup>10</sup>. Czytamy — na wiadomość o nowo powstałym klasztorze lubelskim: „Czcigodne Definitorium daje pozwolenie nowemu klasztorowi lubelskiemu na

<sup>5</sup> J. Raczyński. *Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego*. W: *Studia do dziejów sztuki w Polsce*. T. 1. Warszawa 1929 s. 45. Także: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. Dawny powiat lubartowski. T. 8. z. 11 s.7.

<sup>6</sup> K. Boniewski. *Opis historyczny diecezji lubelskiej*. Biblioteka PAN w Krakowie r. 1845 s. 230.

<sup>7</sup> Raczyński, jw. s. 47.

<sup>8</sup> „Fundationes Monasteriorum Carmelitarum Antiquae Regularis Observantiae per Regnum Poloniae et provincias adjacentes breviter collectae per R.P.M. Alexandrum Koslinski Provincialem dictae Provinciae (1650-1653)”. Arch. Zgromadz. w Rzymie.

<sup>9</sup> „Haec omnia supra me scripto vere esse testor, alia enim ad annum 1677 circa hanc fundationem acta, a viris fide dignis, tum etiam ex monumentis eiusdem conventus intellexi ab anno 1677 circa hoc negotium ipsemet laboravi, omnibus supradictis transactionibus semper praesens adfui. In cuius rei fidem manu mea propria subscribo, Romae die 12 Januarii 1684 anno: Fr. Anastasius Hermandski S. TH. L. Carmelita Polonus, mpp”.

<sup>10</sup> *Liber Provinciae Poloniae 1600-1800*. Archiwum Klasztorne Karmelitów Trzewickowych w Krakowie. k. 161.

wykonanie pieczęci społeczności (klasztornej) w formie podłużnej z wyobrażeniem św. Eliasza, dla urzędu zaś przeora pieczęć w formie okrągłej z wyobrażeniem Nawiedzenia N. Marii Panny”<sup>11</sup>

Tak więc twierdzenie K. Boniewskiego<sup>12</sup>, a za nim innych autorów, podających r. 1680 jako datę powstania murowanego kościoła wzniesionego razem z klasztorem, według ostatnich danych okazało się mylne. Z całą pewnością rok ten należy więc wiązać z budową drewnianej kaplicy w miejscu obecnego kościoła i fundację konwentu. Odkrycie kopii przekazów, których oryginał znajduje się w archiwum w Rzymie, potwierdza inną datę budowy obecnego kościoła. Datą tą byłby r. 1742, widział ją J. Raczyński wykonaną w tynku na przylegającej do kościoła wieżyczce<sup>13</sup>. Potwierdzeniem tego faktu są także wzmianki w księgach zakonu z 1740 r., które świadczyłyby o robotach budowlanych na terenie klasztoru<sup>14</sup>. Jest tu mowa o wyborze nowego przełożonego „propter continuandam fabricam”. Konsekracji kościoła w 1784 r. dokonał bp Jan Kanty Lenczowski<sup>15</sup>. Jeszcze jednym argumentem za rokiem 1742, jako czasem powstania naszego kościoła jest stwierdzony pobyt P. A. Fontany w Lublinie w lipcu 1741 r., skąd sprowadzają go paulini włodawscy. Cechy zaś stylowo-formalne pozwalają wiązać nasz obiekt z kościołem popaulińskim we Włodawie, dziełem P. A. Fontany<sup>16</sup>.

Z braku archiwalnych danych nieznanne jest pochodzenie wystroju rzeźbiarskiego kościoła św. Eliasza. Rozwiązanie problemu warsztatu i autorstwa omawianych rzeźb możliwe jest w oparciu o dane, jakich dostarcza analiza stylu i formy. Dekorację wnętrza świątyni stanowi ołtarz główny (il. 1-7), późnobarokowy, architektoniczny, dwukondygnacyjny, drewniany, koloru białego, bogato zdobiony złożonym ornamentem rokokowym, wolno stojącą rzeźbą, postaciami aniołów oraz ambona (il. 8-11) w typie ambon przyfilarowych, nadwieszonych, z rzeźbami czterech Ewangelistów na korpusie. Forma ołtarza utrzymana w typie architektonicznym jest charakterystyczna dla późnobarokowych kompozycji ołtarzowych XVIII w., znanych w sztuce środkowoeuropejskiej.

Program treściowy związany z ołtarzem i amboną w kościele karmelickim obrazuje ducha zakonu i podkreśla kult św. Eliasza. Rzeźby w ołtarzu przedstawiają legendę związaną z postacią św. Eliasza. Dwie figury w ołtarzu ustawione po bokach tabernakulum to święci papieże: po lewej stronie św. Telesfor (il. 2), po prawej św. Sylwester (il. 3). Zasadniczy akcent ideowy całego ołtarza stanowi grupa

<sup>11</sup> *Liber Provinciae*. k. 161: „Dat licentiam Vener Definitorium novo conventui lublinensis quatenus posset exprimere sigillum communitatis in oblonga figura cum effigie s. Eliae. Pro officio vero prioris sigillum in figura rotunda cum effigie Visitationis B.M. Virginis.”

<sup>12</sup> Boniewski, jw. s. 230.

<sup>13</sup> Raczyński, jw. s. 47.

<sup>14</sup> *Liber Provinciae Poloniae*. a. 1740.

<sup>15</sup> *Encyklopedia Kościelna*. T. 10. Warszawa 1880 s. 41.

<sup>16</sup> D. Miszczak. *Kalendarium prac Pawła Antoniego Fontany we Włodawie*. „Roczniki Humanistyczne” 18:1970 z. 5 s. 59.

trzech osób w zwieńczeniu. Centralne miejsce rozgrywającej się sceny zajmuje św. Eliaz (il. 5): prorok na wozie ognistym zaprzężonym w dwa konie. Po bokach tej sceny umieszczone są dwie figury wyobrażające św. Piotra i św. Pawła (il. 6,7). Rzeźba figuralna stanowi dopełnienie form ołtarza, dodając jego architekturze pewnej rytmiki. Ożywione gesty świętych przyklękających na gzymsach ołtarza nadają całemu wnętrzu pewien element ruchu. W momencie, gdy osoby towarzyszące św. Eliazowi zajęte są rozmową, ręce ich są rozgestykulowane a padające światło, załamując się w rozwianych szatach, daje malownicze efekty, to postaci papieży stojąc po bokach tabernakulum cechuje spokój, zdają się tonąć w zadumie, są majestatycznie spokojni, powściągliwi w mimice, pozą i gestem akcentują centrum ołtarza.

Rzeźby w zwieńczeniu ołtarza są nieco mniejsze od figur papieży, różnią się od poprzednich wyrazem psychicznym, sposobem opracowania szat i oddania anatomii, tworzą malowniczą całość wieńczącą ołtarz a w sposobie wykonania świadczą o wprawnej ręce dobrego rzeźbiarza.

Starcza twarz Proroka (il. 5), o wydatnym nosie, wąskich rozchylonych ustach i zapadniętych policzkach, otoczona jest brodą, która podwiana od dołu wiatrem układa się w trzy rzędy strzępiastych pukli. Spod przymkniętych powiek i ściągniętych brwi widoczne są oczy skierowane w stronę św. Pawła. Ascetyczna twarz jest pełna wyrazu powagi i skupienia. Delikatny modelunek dłoni i twarzy proroka, z oddaniem jej wyrazu psychicznego, przydaje jej subtelnej ekspresji i składa się na dekoracyjność postaci. Ciemna szata okrywająca postać, ostro łamie się na zgięciach, przylegając w partii ramion i nóg, podkreśla ich kształt.

Napięcie rozgrywającej się akcji potęguje postać św. Pawła (il. 7). Święty ten przysiadł na prawej, zgiętej w kolanie nodze, lewą swobodnie odsunął. W gwałtownym skręcie tułowia uniósł prawą rękę w stronę św. Eliasza, kierując za tym gestem wysoko zadartą głowę. Spiralny skręt tułowia, mimika i gest, wyrażają wewnętrzny niepokój. Ten efektowny gest ręki doskonale harmonizuje ze stanem psychicznym odmalowanym na twarzy świętego. Szata opinająca szczupłą postać odchyła się przy szyi ukazując napięte ścięgna i chude obojczyki. Przylegając miękko do ramion, podkreśla ich okrągłe kształty, łamie się na rękawach i tułowiu w płytkie płaskie fałdy o ostrych krawędziach. Mimo dekoracyjnego opracowania szat, budowa ciała nie ztraca się pod nimi. Ta konwencjonalna „antykwizująca” szata przewiązana jest w pasie sznurem, opina wypukły brzuch, a narzucona na kolana spływa ku dołowi układając się w głębokie trójkątne fałdy. Na wystającej lewej nodze, w jej zgięciu, zaznaczony jest charakterystyczny garbek, szata przylega do nogi podkreślając jej linię, a przy stopie odwija się ku górze. Część szaty spiętej na wysokości pasa sznurem, pod wpływem „wiatru” układa się w charakterystyczny „pęk”. Jak widzimy, szaty rzeźby zostały potraktowane bardzo dekoracyjnie. Tak różnorodny modelunek stwarza dogodne pole do działania światła, które wpada z okien w bocznych ramionach prezbiterium i wywołuje migotliwe efekty, potęgując ekspresję postaci. Postać św. Pawła przedstawiona jest anatomicznie poprawnie.

Starcza twarz o ostrym zgarbionym nosie, zapadniętych policzkach i dużych oczach, okolona jest zarostem. Broda układa się w pukle a podniesione brwi tworzą na czole charakterystyczną zmarszczkę.

Pendant do tej rzeźby stanowi św. Piotr (il. 6). Postać przysiadła na podgiętej lewej nodze. W geście prawej wzniesionej ręki, z lekko pochylonym tułowiem, św. Piotr jakby przekazywał widzom wieść o wniebowstąpieniu św. Eliasza. Rzeźba przedstawiona jest anatomicznie prawidłowo, a w szczegółach swych analogicznie do opisanych obu rzeźb w zwieńczeniu ołtarza. W pozie tej dostrzec można wiele rokokowej elegancji i wdzięku. Starcza twarz o wysokim czole okolona jest bujnym zarostem. Charakterystyczny jest duży zgarbiony nos, szerokie wydatne kości policzkowe i lekko rozchylone usta. Twarz, jakkolwiek utrzymana jest w tym samym typie, co św. Pawła i św. Eliasza, nie pozbawiona jest cech indywidualnych, mimika jej wyraża stan głębokiego przeżycia duchowego. Układ fałdów szat doskonale harmonizuje z przeżyciem wewnętrznym i uduchowieniem postaci, pozwala wysoko ocenić dobre dłuto mistrza. Szaty obu apostołów mówią o wzajemnym związku figur ze sobą, w podobny sposób u obu układa się szata na ramionach, piersiach i wypukłym brzuchu. Podobnie też zebrane są po jednej stronie masy draperii, w połowie wysokości figur. Podmuch „wiatru” od dołu rozwiewa szatę, powstałe w ten sposób fałdy przylegają do ciała podkreślając jego anatomie albo układają się w geometryczne dukty o ostrych krawędziach i załamując światło wydobywają bryłę rzeźby. Charakterystyczne dla rozwianych szat są zawijające się ich dolne krawędzie.

Dużą dozą realizmu nacechowane są ręce opisanych postaci. Rzeźby tej grupy posiadają ręce żywo gestykulujące o grubo modelowanych wewnętrznych stronach dłoni, niemal wszędzie palce w stawach zostały lekko pogrubione. Te same gesty powtarza każda prawie postać z niewielką zmianą w układzie palców. Artysta położył nacisk na psychiczną stronę rzeźb, umieją one postawą, gestem i mimiką wyrazić różnorodne stany duchowe i w tym przejawia się ich indywidualizm.

Niełatwy do rozwiązania problem przedstawia sprawa autorstwa omawianego zespołu rzeźb. Jak już wspomniano, w badaniach istnieje luka trudna do wypełnienia, stanowi ją kompletny brak jakichkolwiek archiwalnych wskazówek mówiących o warsztacie, z którego wywodzi się omawiany zespół rzeźb. „Milczenie źródeł nie może jednak wstrzymywać dociekań historyka sztuki, nie jest on bowiem w takich wypadkach bezradny, ponieważ dysponuje jeszcze innymi środkami i metodami, które są specyficzne dla tej dyscypliny naukowej i pozwalają mu dać odpowiedź na powyższe pytania. Są nimi kryteria artystyczne, których dostarcza analiza właściwości stylowych rozpatrywanych dzieł”<sup>17</sup>. Już przy wstępnym zapoznaniu się z literaturą odrzucona została możliwość udziału przy dekoracji świątyni karmelitów w Lublinie, warsztatów puławskich i krakowskich. Duże

<sup>17</sup> Z. Hornung. *Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII wieku*. Toruń 1965 s. 289.

analogie nasuwa krąg rzeźby lwowskiej (w szerszym rozumieniu)<sup>18</sup>. Przeprowadzone jednak studia i analizy pozwoliły nie ulec tej sugestii.

Karmelicki wystrój rzeźbiarski jest wytworem warsztatu snycerskiego, który stworzył własną odmianę stylistyczną o cechach odrębnych od znanych warsztatów działających dla Lublina. Rzeźby w zwieńczeniu ołtarza zawierają piętno indywidualności artystycznej przejawiające się w wyrażeniu uczuciowego napięcia, określanego pojęciem „rokokowego ekspresjonizmu”<sup>19</sup>.

Lubelszczyzna w połowie XVIII w. była terenem ekspansji, poza omawianymi ośrodkami, bardziej odległych środowisk, z jednej strony warszawskiego, z drugiej zaś ośrodka lwowskiego. Z tych dwóch, właściwym kierunkiem poszukiwań okazał się krąg warszawski. Na udział warsztatów warszawskich w budowie i dekoracji świątyń lubelskich zwrócił uwagę Wł. Hermanowicz<sup>20</sup>.

Z terenu Lublina znany jest kontrakt z architektem warszawskim Karolem Bayem. Jest to umowa Pawła Karola Sanguszki, zawarta w 1723 r., o budowę kościoła i klasztoru kapucynów lubelskich z całkowitym wyposażeniem. Rzeźby stojące na fasadzie kościoła (il. 12, 13) — jak przypuszcza Wł. Hermanowicz — pochodzą z warsztatu rzeźbiarskiego Bayów<sup>21</sup>. Szereg analogicznych cech do rzeźb na fasadzie oo. kapucynów lubelskich znajdziemy w dziele warsztatu Bayów na terenie Warszawy. Jest to „Ołtarz wielki u Księży Augustianów stolarską robotą i ciesielską do tej należąca roku 1737 za przeorstwa X. Wodzińskiego przez Karola

<sup>18</sup> A. Bochnak. *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*. Kraków 1931; Z. Hornung. *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*. „Ziemia Czerwieńska” 1936; Z. Hornung. *Antoni Osiniński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937; Z. Hornung. *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*. Wrocław 1976; T. Mańkowski. *Lwowska rzeźba rokokowa*. Lwów 1937; T. Jaroszewski, J. Kowalczyk. *Artyści w Puławach w XVIII wieku w świetle badań ksiąg metrykalnych parafii Włostowice*. „Biuletyn Historii Sztuki” 21:1959; J. Kowalczyk. *Geografia lwowskiej rzeźby rokokowej*. W: *Rokoko. Studia nad sztuką I poł. XVIII w.* Warszawa 1970; I. Laskowska. *Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele oo. Dominikanów w Lublinie*. „Roczniki Humanistyczne” 6:1958 z. 4 s. 151-167; I. Laskowska. *Osiemnastowieczny warsztat rzeźbiarski w Puławach*. „Tekna Konserwatorska. Puławy” 5:1962; J. Kowalczyk. *Dwudziestoletni dorobek w badaniach nad sztuką województwa lubelskiego 1944-1964*. „Biuletyn Historii Sztuki” 27:1965 nr 2; M. Cynka. *Późnobarokowa rzeźba ołtarzowa w kościele pobernardyńskim pw. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie*. „Roczniki Humanistyczne” 22:1974 z. 6 s. 5-38; *Zakony męskie w Polsce w 1772 r.* Lublin 1972; J. Kowalczyk. *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieło*. „Biuletyn Historii Sztuki” 23:1961; J. Kowalczyk. *Prace rzeźbiarskie Macieja Polejowskiego w Sandomierskiem i na Lubelszczyźnie*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu” T. 11. 1957; B. Majchrzycka. *Ołtarzowa rzeźba figuralna A. Osinińskiego w kościele oo. bernardynów w Leżajsku*. „Roczniki Humanistyczne” 6:1958 z. 4 s. 185-202; S. Michalczyk. *W sprawie autorstwa rzeźb figuralnych w kościele popaulińskim we Włodawie i popijarskim w Chelmie*. „Biuletyn Historii Sztuki” 20:1958 nr 3; A. Nejman. *Rzeźba ołtarzowa w kościele pojezuickim w Krasnymstawie* (mps pr. magist.) Lublin 1976.

<sup>19</sup> T. Dobrowolski. *Sztuka polska*. Kraków 1974 s. 474.

<sup>20</sup> W. Hermanowicz. *Monografia architektury kościoła oo. kapucynów pw. św. Piotra i Pawła w Lublinie*. „Roczniki Humanistyczne” 18:1970 z. 5 s. 69-87.

<sup>21</sup> Tamże s. 80.

Bay jest wystawiony<sup>22</sup>. Analizując strukturę formalną rzeźb z kościoła oo. kapucynów lubelskich, daje się bez trudu zauważyć pokrewieństwo stylowe z rzeźbami kościoła augustianów warszawskich. Z grupy typowo barokowych rzeźb w ołtarzu kościoła warszawskiego wyróżnia się postać św. Hieronima, dzieło przypisywane J. Plerschowi<sup>23</sup> (il. 14).

Ta postać pustelnika, nacechowana dramatyczną ekspresją, jest także jedną z wcześniejszych analogii do postaci św. Pawła w zwieńczeniu ołtarza św. Eliasza (il. 5). Obie te znakomite rzeźby łączy ten sam typ muskularnej budowy ciała, z tą jednak różnicą, że św. Paweł przedstawiony został w szacie, która przylegając w partii ramion, piersi i brzucha, uwypukla muskulaturę jego ciała. Po mistrzowsku oddana została szata okalająca biodra obu postaci. Zwrócone ku górze prawie łysę głowy obu postaci, o ostrych rysach twarzy i zmierzwionych brodach, pełne są egzaltacji religijnej.

Kechy typowe dla grupy lubelskiej, dające się zauważyć już w warsztacie Karola Baya, pozostającego w bliskich stosunkach z Fontanami, wystąpią później w jednym z najbardziej twórczych warsztatów w Warszawie w poł. XVIII w. — w warsztacie Jana Jerzego Plerscha.

Jan Jerzy Plersch przybył do Warszawy pod koniec lat dwudziestych XVIII w., tu ożenił się z Marią Magdaleną Fontanówną, córką architekta Józefa pochodzącego z Valsoldy<sup>24</sup>. Był on kierownikiem dużego warsztatu rzeźbiarskiego, w którym zatrudniał sprowadzanych z zagranicy pomocników. Pierwszą wzmianką o rzeźbiarzu jest dekret króla Augusta III, wydany w Warszawie 11 XI 1735 r., mówiący o nadaniu Plerschowi tytułu „Hofbildhauer’a”<sup>25</sup>, z zaznaczeniem jego wcześniejszej pracy u Augusta II.

Przykładem analogii do lubelskiego zespołu rzeźb jest supraporta w katedrze św. Jana w Warszawie wykonana w 1746 r. w warsztacie Plerscha<sup>26</sup>. Na supraporcie przedstawiony został Bóg Ojciec z alegorią czasu (il. 16). Postać Boga Ojca o długiej brodzie i wysokim czole, z prawą wzniesioną ręką, przypomina proroka Eliasza na wozie ognistym. W obu rzeźbach podobnie potraktowana szata opina szczupłą postać i wybiega w przestrzeń rozwiewając się poza plecami figury. Podobnie Chronos, jako personifikacja czasu, ucharakteryzowany został na sędziwego starca o ostrym profilu z klepsydrą i kosą w dłoniach. Jego zewnętrzne cechy odpowiadają cechom towarzyszącym prorokowi apostołów. Ten sam typ twarzy o ostrych rysach, zapadniętych policzkach, wydatnym nosie. Widoczna jest tu, charakterystyczna dla obu postaci, jak i dla innych rzeźb tego dłuta, lekko cofnięta dolna szczęką. Z łysego czoła wyrasta taki sam pukiel, broda podobnie rozwiana zawija się na krawędziach

<sup>22</sup> Hornung, jw. s. 244.

<sup>23</sup> Tamże s. 251.

<sup>24</sup> Z. Batowski. *Pomnik Tarły w kościele jezuitckim w Warszawie i jego twórca*. „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” T. 26:1933.

<sup>25</sup> Batowski, jw. s. 6

<sup>26</sup> Hornung, jw. s. 252.

ku środkowi w pukle. Tu widoczna jest jeszcze jedna cecha charakterystyczna dla tego dłuta, w traktowaniu torsu postaci artysta po mistrzowsku zaznaczył mięśnie nagiej klatki piersiowej, okrągłych ramion i lekko wypukłego brzucha. Najbardziej bliska Chronosowi jest postać św. Piotra w lubelskim kościele.

Wyraźne podobieństwo do rzeźb siedzących, figur św. Piotra i św. Pawła w lubelskim ołtarzu, widoczne jest także w dekoracji ambony u augustianów warszawskich (il. 15). Na parapecie ambony siedzą dwie postacie, św. Piotr i św. Paweł, na daszku zaś św. Augustyn wysyła pioruny w stronę trzech alegorii herezji, symbolizują je trzy nagie torsy szpetnych starców. Figury apostołów oraz nagie torsy alegorii, powtarzają ten sam schemat w traktowaniu postaci. Grupę tę Z. Hornung łączy na podstawie analizy formy z dłem Plerscha<sup>27</sup>. Wszystkie prace przypisywane temu mistrzowi mają szereg cech wspólnych i bardzo charakterystycznych, a każda z nich jest typowa dla lubelskiej grupy.

Są to figury przeważnie starych, brodatych mężczyzn, przedstawionych w gwałtownym ruchu, „cehuje je silna ekspresja i charakterystyka skrajnie materialistyczna”<sup>28</sup>. Charakterystyczne szczegóły to profile z wydatnymi nosami przy cofniętej lekko dolnej szczęce, pociągłe ascetyczne twarze o zapadniętych policzkach i wystających kościach policzkowych. Głowy przeważnie ukazane w lekkim skrucie w kierunku rozgestykulowanych rąk, wszędzie tyse wysokie czoła a brody rozwichrzzone. Ręce o palcach długich i garbkowatych, najczęściej rozstawionych. Wszędzie zaznaczona muskulatura ramion i nóg oraz lekko wypukłych mięśni brzucha, widoczne chude piersi spod obnażonych szat, traktowanych z fantazją. Przeważnie w partii ramion i nóg materia przylega do ciała, podkreślając jego kształty, bądź układa się w szerokie płaszczyzny i załamując się, tworzy ostre kanty. Czasem szata naśladuje rozwiane płaty materii, jakby pod uderzeniem wiatru i gra w przestrzeni, operując efektami światła i cienia. Wszystkie te szczegóły mogą być typowe dla jednego dłuta.

Do prac Plerscha, wskazanych przez archiwalne dane, należą posągi św. Piotra i św. Pawła, umieszczone we wnękach fasady kościoła św. Krzyża w Warszawie (il. 17), wykonane w 1759 r.<sup>29</sup> Pełną dostojnej powagi postać św. Pawła, o ostrych rysach twarzy, okrywa draperia traktowana miękko, po malarsku. Szata układa się w szereg głębokich fałd miękko spływając ku dołowi, nie ma na jej powierzchni ostrych kantów i załamań. Udział Plerscha przy dekoracji świątyni uzasadnia fakt, że jej projekt pochodził od Józefa lub Jakuba Fontany, z którymi łączyły go koligacje rodzinne<sup>30</sup>.

Innym, źródłowo udokumentowanym dziełem Plerscha jest wystrój ołtarza głównego w kolegiacie łowickiej z ok. 1761 r. (il. 18, 19, 20, 21). W umowie zawartej

<sup>27</sup> Hornung, jw. s. 246-251.

<sup>28</sup> W. Tatarkiewicz. *Warszawska rzeźba kościelna z pol. XVIII w.* „Dawna Sztuka” 1938 s. 213.

<sup>29</sup> F. Sobieszcański. *Przewodnik po Warszawie*. Warszawa 1857 s. 9.

<sup>30</sup> Batowski, jw. s. 11.



z rzeźbiarzem dokładnie zostało określone, jakie prace miał wykonać artysta, między innymi: „dwóch Cherubinów oraz czterech Ewangelistów z insygniami”<sup>31</sup>. W szerokim, płaszczyznowym traktowaniu szat grupy łowickiej ujawnia się szereg analogii do grupy lubelskiej.

Wiele analogii do charakterystycznych cech grupy lubelskiej ujawnia wystrój rzeźbiarski kościoła pokarmelickiego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie z poł. XVIII w., przypisywany Plerschowi<sup>32</sup> (il. 22-30). Zwrócimy uwagę na grupę rzeźb umieszczonych przy tęczy po stronie Ewangelii przedstawiających scenę zaślubin Najświętszej Maryi Panny (il. 23). Podobieństwo w traktowaniu powierzchni szat jest zbyt wyraźne, aby było przypadkowe. Szaty o szerokich płaszczyznach opinają postacie, załamując się tworzą ostre krawędzie, a w odchylonej fałdzie przy szyi ukazują skrawek ciała. Natomiast na postaci arcykapłana szaty układają się w głębokie, cięte pionowo fałdy, podobnie jak na postaciach papieży w lubelskiej świątyni. W rzeźbach karmelitów z bocznych ołtarzy warszawskiej świątyni wystąpiły typowe dla tego dłuta ostre załamania szat na zgiętych kolanach postaci. Szaty, ostro łamiąc się na krawędziach, tworzą fałdy świadczące o śmiałym prowadzeniu dłuta. Pewnych wspólnych cech z grupą rzeźb lubelskich doszukać się także można w traktowaniu rąk, palce ich są długie, nerwowo rozstawione i pogrubiłe w stawach.

Ze spuścizną dłuta Jana Jerzego Plerscha, względnie jego warsztatu<sup>33</sup>, Z. Hornung łączy zespół rzeźb w kościele karmelitów trzewickowych na Lesznie w Warszawie, powstały z fundacji Józefa Potockiego. Wyraźnie widoczne są w tym zespole cechy charakterystyczne dla grupy rzeźb karmelitów lubelskich (il. 31-33). Ujawniają się one w traktowaniu postaci świętych zakonników w górnej części ołtarza warszawskiej świątyni i świętych papieży w ołtarzu kościoła lubelskiego. Szata na świętych zakonnikach podobnie opina postać, spływając w rurkowatych fałdach w partii szkaplerza, odsłania jednocześnie lekko odsuniętą od tułowia nogę, na której zgiętym kolanie tworzy, podobnie jak na rzeźbach lubelskich świętych, poziomą fałdę. Podobnie rzeźbiarz przedstawił płaszcze, przerzucone poza ramiona postaci układają się w szereg rurkowatych fałd. Za wspólnym dłutem przemawiałyby także pewne szczegóły w traktowaniu postaci św. Joachima i św. Anny (il. 32-33) w warszawskiej świątyni karmelitów trzewickowych. Św. Joachim, podobnie jak św. Paweł (il. 7), kieruje starczą twarz za gestem prawej wyciągniętej ręki, a szata odsłaniając pierś, marszy się, w drobne fałdki w partii pasa; z prawej strony, w dużej fałdzie okalając postać, spływa ku dołowi w pionowych fałdach, zaznaczając zgięcia kolan i odwijając się w dolnej krawędzi. Podobnie szata okrywająca szczelnie postać św. Anny, miękko układa się w fałdy o dużych płaszczyznach, gdziekolwiek ostro

<sup>31</sup> Hornung, jw. s. 262.

<sup>32</sup> Tamże, s. 265. Również J. Z. Łoziński, A. Miłobędzki. *Atlas zabytków architektury w Polsce*. Warszawa 1967 s. 222.

<sup>33</sup> Hornung, jw. s. 289.

załamane na krawędziach. Widoczne jest więc pokrewieństwo obu zespołów rzeźbiarskich.

Przytoczone przykłady w analizie porównawczej stanowią wystarczający dowód na ścisłe określenie snycerskiego warsztatu, z którego wyszły rzeźby lubelskie, tym bardziej, że zespół rzeźb nie wykazuje wielu punktów styčných z dorobkiem innych warsztatów z terenu Lubelszczyzny. Rzeźby figuralne umieszczone na ambonie są przykładem warsztatowej produkcji. Inaczej przedstawia się sprawa autorstwa grupy w zwieńczeniu ołtarza. Wprawdzie źródła archiwalne milczą na ten temat, ale cechy stylowe tej grupy pozwalają związać je z rzeźbą figuralną przypisaną dłutu Plerscha, majstra znanego w poł. XVIII w. z terenu Warszawy.

Mając na uwadze, oprócz wyżej omawianych cech, koligacje rodzinne, jakie łączyły Plerscha z rodziną Fontanów oraz powiązanie zakonów, które powstały w tym samym czasie — (karmelici trzewickowi w Warszawie i Lublinie), tym bardziej można przyjąć autorstwo Jana Jerzego Plerscha<sup>34</sup>

#### THE SCULPTURAL DECORATION OF S. ELIJAH IN LUBLIN

##### Summary

Until the seventeenth century the Calced Carmelites had been the least numerous order among mendicant friars. They managed to set up their own monasteries in Warsaw in Leszno, and in Lublin in Czwartek as late as the end of the seventeenth century.

Modest records mentioning the construction of S. Elijah in Lublin permit to date its origins back to 1742. The comparative formal and stylistic analysis reveals that S. Elijah shows the same stylistic characteristics as a group of central churches in the Lublin region (Lubartów 1733-38, Włodawa 1739-80 and Chełm 1753-63). The churches attributable to Paweł Antoni Fontana, with their central longitudinal ground plan resemble late baroque architecture of Austrian elliptic churches from the early eighteenth century.

<sup>34</sup> W rok później potwierdził to prof. dr Mariusz Karpowicz w referacie pt. *Główne tendencje sztuki polskiej XVIII w.*, wygłoszonym na Ogólnopolskiej Sesji Naukowej, poświęconej sztuce XVIII w. w Rzeszowie w jesieni 1978 r. Tenże badacz, idąc za hipotezą Tadeusza Mańkowskiego, uważa grupę Zaślubiny Najświętszej Maryi Panny w kościele karmelitów bosych w Warszawie za niewątpliwie dzieło Plerscha (głos w dyskusji nad referatem Stanisława Lorentza pt. *Materiały do historii kościoła Karmelitów Bosych na Krakowskim Przedmieściu*. „Rocznik Warszawski” 3:1962 s. 56). W teje wypowiedzi widzi Karpowicz pokrewieństwo rzeźb w dwóch ołtarzach transeptu tegoż kościoła z warsztatem Bartłomieja Bernatowicza, przypisując je komuś z jego pomocników. Według Jadwigi Kaczmarzyk, monografistki Plerscha, „związek Plerscha z Bernatowiczem jest potwierdzony w r. 1730”. Jej zdaniem „brak dostatecznych podstaw, aby przypisywać Plerschowi piękną grupę Zaślubin w kościele karmelitów w Warszawie”. Nie podziela też wcześniejszych poglądów, by ambonę w kościele augustianów w Warszawie i figury Ojców Kościoła tamże oraz posągi św. św. Joachima i Anny w kościele karmelitów trzewickowych na Lesznie w Warszawie wiązać z Plerschem (*Życie i twórczość Jana Jerzego Plerscha*. „Rocznik Warszawski” 11:1972 s. 58, 94, 95). We wcześniejszym swym artykule potwierdza źródłowo atrybucję Zbigniewa Hornunga, przypisującego posągi alegoryczne *Flora i Zima* w Ogrodzie Saskim w Warszawie Plerschowi (*Rysunki Jana Jerzego Plerscha — projekty rzeźb do Ogrodu Saskiego*. „Biuletyn Historii Sztuki” 33:1971 nr 3 s. 278).

As the records are not available it is not possible to establish the origin of the sculptural decoration of S. Elijah. The question of the technique employed and the authorship may be solved by the analysis of the style and form. The main altar decorates the interior of the church. The altar is late baroque, architectonic, two-storeyed, made of wood, white in colour, richly decorated with a gilded rococo ornament, a free-standing sculpture and figures of angels. There is also a pulpit of the jutting pillar type with the figures of the four evangelists on the pillar. The carving on the altar represents the legend of S. Elijah.

The two figures on the altar, one on either side of the tabernacle represent holy popes: S. Thelesphorus on the left and S. Sylvester on the right. The main idea behind the design of the altar is revealed in a group of three figures at the altarpiece. S. Elijah is the central figure of the scene: the prophet in a chariot of fire drawn by two horses. On either side of the scene there are two figures representing S. Peter and S. Paul respectively.

The Carmelite sculptural decoration is a product of a woodcarver's workshop which had developed its own stylistic variety distinct from other well-known workshops supplying Lublin. The altarpiece reveals artistic individuality visible in the expression of emotional tension referred to as rococo expressionism.

The comparative analysis has discovered stylistic features of the Lublin group of figures which permit to associate them with the carved figure attributable to Master Plersch, well-known in Warsaw in the middle eighteenth century.

Bearing in mind that fact as well as family relations between Plersch and the Fontanas, and the connections between religious orders founded at the same time (the Calced Carmelites in Warsaw and Lublin) we may assume that either a worker from Plersch's shop or the master himself produced the sculptural decoration in the church of S. Elijah in Lublin.