

ZBIGNIEW HORNING (LWÓW)

NA MARGINESIE OSTATNICH BADAŃ NAD RZEŻBĄ LWOWSKĄ XVIII WIEKU

Dzieje lwowskiej rzeźby rokokowej wysunęły się ostatnio na pierwszy plan w badaniach nad sztuką polską XVIII w., dzięki wybitnym walorom artystycznym, które nader korzystnie ją wyróżniają spośród pokrewnych dzieł. Ostatnie zwłaszcza lata przyniosły obfity plon badań, który pozwala już w przybliżeniu zorientować się w zasadniczych zagadnieniach oraz zdać sobie sprawę ze znaczenia lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej na tle sztuki środkowo-europejskiej. Do zupełnego jednak wyjaśnienia tego fenomenu pozostaje jeszcze długa i żmudna droga heurystycznych poszukiwań w oparciu o skrupulatną analizę form stylowych dzieł. Raz po raz bowiem ukazują się nowe przyczynki, rzucające odmienne światło na działalność wybitniejszych indywidualności, wpływają na jaw nieznanne do tej pory nazwiska artystów oraz nieuwzględnione dzieła i archiwalne przekazy, które powodują konieczność zmiany dopiero co wysuniętych tez.

Autor niniejszej rozprawy nie miał dotąd możliwości ogłoszenia rezultatów kilkuletnich studiów w całości, ale jedynie dwa początkowe rozdziały zamierzonej monografii plastyki rokokowej na obszarze Małopolski Wschodniej, wskutek czego nie było mu dane wypowiedzieć swego sądu o kilku istotnych kwestiach oraz rozpatrzyć bliżej działalność takich artystów jak Pinzl czy Polejowski. Tymczasem niedługo po ukazaniu się jego rozpraw¹⁾ wyszła praca dra Tadeusza Mańkowskiego²⁾, który starał się ująć całokształt zagadnień dochodząc w sformułowaniu niektórych podstawowych kwestii do zgoła odmiennych wyników. Trzeba więc skonfrontować te sprzeczne poglądy, będące wynikiem niezależnie od siebie prowadzonych studiów i w interesie postępu badań dążyć *sine ira et studio* do wyświeatlenia sprawy. Uczynić zaś to należy tym bardziej, że w wymienionej publikacji ogłoszone zostały materiały źródłowe, które muszą być wzięte w rachubę. W tym miejscu zastrzec się muszę, że artykuł niniejszy nie jest recenzją pracy dra Mańkowskiego. Pragnę bowiem ograniczyć się tylko do rozpatrzenia kilku spornych zagadnień, dotyczących osoby tzw. Mistrza figur dominikańskich, który wybija się bezsprzecznie na czoło rzeźbiarzy lwowskich XVIII w.

Ponieważ nie dochowały się żadne materiały źródłowe, które by mogły wyjaśnić kwestię autorstwa szesnastu figur drewnianych pod tamburem kopuły

¹⁾ Z. HORNING. Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka. Lwów 1936. Odbitka z *Ziemi Czerwieńskiej* R. III. z. 1., oraz: Antoni Osiński, Najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia. Warszawa—Lwów 1937.

²⁾ T. MAŃKOWSKI. Lwowska rzeźba rokokowa. Lwów 1937.

kościół dominikanów lwowskich, wyobrażających personifikacje zakonów reguły św. Augustyna, starano się zagadnienie rozstrzygnąć w sposób przyjęty w historii sztuki, a mianowicie na zasadzie kryteriów stylistycznych. Pojawilo się dotąd kilka tego rodzaju prób, usiłujących złączyć osobę ich niepospolitego twórcy z nazwiskami, które wydobyły na jaw poszukiwania archiwalne. I tak: prof. Jan Bołoz-Antoniewicz zidentyfikował wspomnianego mistrza z nieznanym z imienia Pinzlem, który wykonał kamienne posągi na fasadzie katedry św. Jura ¹⁾. W kilkanaście lat potem dr Adam Bochnak wyraził przypuszczenie, że wykonawcą ich był rzeźbiarz lwowski Fesinger, autor trzech kamiennych figur przed kościołem oo. franciszkanów w Przemyślu ²⁾, a do tego poglądu przyłączył się dr Mańkowski. Ja zaś stanąłem na stanowisku, że są to dzieła Antoniego Osińskiego, spod którego dłuta wyszły wybitne rzeźby ołtarzowe w kościele oo. bernardynów w Zbarażu. W miarę postępu badań okazało się, że osoba Pinzla musi bezwzględnie odpaść, z powodu daleko idących różnic stylistycznych, zachodzących pomiędzy figurami dominikańskimi a posągami na frontonie metropolitalnej cerkwi lwowskiej. Pozostają więc dwaj artyści, pretendujący do zaszczytnego tytułu Mistrza figur dominikańskich: Sebastian Fesinger i Antoni Osiński.

Porównując odnośne dzieła stwierdzić wypada, że postacie we wnętrzu lwowskiej świątyni kaznodziejskiego zakonu posiadają daleko więcej analogii artystycznych z rzeźbami bernardyńskimi w Zbarażu, aniżeli z posągami kościoła franciszkanów przemyskich ³⁾. Aby twierdzenie to nie wydawało się gołosłowne, zwróć uwagę, iż wszystkie niemal dominikańskie postacie skomponowane zostały podług pewnego konwencjonalnego schematu, który w identycznej formie pojawia się w Zbarażu. I tak, np. figura zbaraskiego biskupa ⁴⁾ powtarza niemal wiernie układ kanonika z kościoła dominikanów lwowskich, reprodukowanego na ryc. 2 mojej pracy o Osińskim. Inny zaś z napisem „Pampalanus“ (lewa postać na ryc. 3) jest odwróconą repliką wspomnianej postaci biskupiej, z tą tylko różnicą, że prawa jego ręka została podniesiona ku górze. Jeżeli natomiast porównamy układ kompozycyjny figur dominikańskich z rzeźbami Fesingera w Przemyślu, przekonać się łatwo, że kinetyka ich opiera się na zupełnie odmiennych zasadach. Daremnie przeto szukalibyśmy wśród przedstawicieli zakonów reguły św. Augustyna, identycznych ruchów i ujęcia sylwety, które wykazują franciszkańskie posągi. Związek figur lwowskich z rzeźbami bernardyńskimi w Zbarażu zaznacza się jeszcze wyraźniej, gdy zwrócimy uwagę na technikę opracowania szat. W obu tych wypadkach mamy mianowicie do czynienia z wybitnie malarskim, irracjonalnym rzutem chaotycznie skłębionej

¹⁾ J. BOŁOZ ANTONIEWICZ. Odkryte freski w gmachu pojezuickim. Odbitka z *Gazety Lwowskiej*, Lwów 1906, oraz *Sprawozd. Grona Kons. Gal. Wsch. Teża* s. III nr 44—51.

²⁾ A. BOCHNAK. Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka, Kraków 1931.

³⁾ HORNUNG, A. Osiński, ryc. 1—4, oraz MAŃKOWSKI o. c. ryc. 26—27.

⁴⁾ HORNUNG o. c. ryc. 7.

draperii, w Przemyślu natomiast występuje gładka, syntetyczna maniera, znajdująca upodobanie w spokojnym ustosunkowywaniu szerokich płaszczyzn.

W końcu dorzucić należy, iż ciężki i niezgrabny układ ciała oraz mało uduchowiony wyraz oblicza franciszkańskiej Madonny¹⁾ pozostaje w jaskrawym kontraście ze sztuką Dominikańskiego Mistrza, który posiadał zdumiewające poczucie wyrafinowanej elegancji i senzytywnego wdzięku. W obecnym stanie badań odsunąć więc wypada bezwzględnie Sebastiana Fesingera od autorstwa rzeźb dominikańskich. Możemy natomiast pozostać przy atrybucji łączącej powstanie tychże utworów snycerskich z osobą Osińskiego, którego archiwalnie stwierdzone dzieła wykazują pod względem właściwości morfologicznych najwięcej pokrewieństwa ze, wszystkich tego rodzaju prac w Małopolsce Wschodniej, ze stylem rzeźb dominikańskich. Nie mogąc zaprzeczyć uderzających związków między personifikacjami augustiańskich zakonów a ołtarzową plastyką zbaraską, zniewolony był zresztą przyznać dr Mańkowski, że Antoni Osiński „był współpracownikiem innych rzeźbiarzy w wykonaniu niektórych figur, szczegółów draperii szat w rzeźbach pod kopułą kościoła dominikanów we Lwowie...” wskutek czego twierdzenie o autorstwie Fesingera doznało znacznego osłabienia, a nawet straciło niemal zupełnie praktyczną wartość.

Próbując zidentyfikować dalsze utwory Osińskiego, aby zdać sobie sprawę z całokształtu jego działalności artystycznej, przypisałem mu na podstawie analizy stylu, rzeźby w kościele parafialnym w Nawarii, z których na pierwszy plan wybija się szereg alegorycznych postaci niewieścich, oraz wspaniały ołtarz wielki w sąsiedniej Hodowicy²⁾). Utwory te, składające się na wybitnie sobie pokrewną grupę zabytków, uznał natomiast autor pracy pt. „Lwowska rzeźba rokokowa“, idąc za wskazówką Antoniewicza, za dzieła Pinzla. Po ogłoszeniu jednak mojego studium o Osińskim zmienił częściowo powyższy pogląd, stwierdzając w końcowym rozdziale swej pracy, że figury kobiece w Nawarii wyszły bezsprzecznie spod dłuta autora rzeźb bernardyńskich w Zbarażu, w co zresztą nie daje wątpliść uderzające podobieństwo ich do figury św. Róży. W sprawie zaś plastyki ołtarzowej w Hodowicy wyraził pogląd, że udział Osińskiego, wykonaniu tego wybitnego dzieła uznać należy na wielce prawdopodobny.

Sprawa autorstwa dekoracji skulpturalnej kościoła parafialnego w Hodowicy jest zbyt doniosła, aby stwierdziwszy ten stan rzeczy, uznać go za wyczerpany. Zagadnienie to należy rozpatryć możliwie wszechstronnie, aby w granicach obecnych możliwości naukowych, przy braku kompletnym przekazów źródłowych, dojść do bardziej pozytywnego ujęcia genezy tego wybitnego fenomenu.

Gdyby chodziło o bliższe sprecyzowanie danych, przemawiających za autorstwem Osińskiego, to należałoby powołać się tutaj przede wszystkim na

¹⁾ MAŃKOWSKI o. c. ryc. 24.

²⁾ MAŃKOWSKI o. c. ryc. 2.



Fot. Z. Horning

Ryc. 98. Zbaraż, święty bernardyński (fragment).

bezpośredni związek zachodzący pomiędzy strukturą formalną rzeźb w Hodowicy, a figurami tego artysty w Zbarażu. Wystarczy tylko zestawzić niektóre szczegóły, jak np. ukształtowanie prawej nogi wraz z przyległą partią fałdów bernardyńskiego zakonnika z bolejącą pod krzyżem hodowicką Madonną, aby stało się jasne, że w obu powyższych wypadkach mamy do czynienia z dłutem tego samego rzeźbiarza (ryc. 98 i 99). Prócz tego nie od rzeczy będzie nadmienić, iż urządzenie wewnętrzne kościoła parafialnego w Hodowicy fundował proboszcz nawaryjski ks. Szczepan Mikulski, archidiakon kapituły metropolitalnej we Lwowie. Jeżeli więc za pewne uznaliśmy autorstwo Osińskiego w Nawarii, to w konsekwencji to samo uczynić wypada co do dekoracji rzeźbiarskiej w najbliższej odległości od tej miejscowości położonego kościoła w Hodowicy.

Nie wystarczy jednak zbadać stosunek plastyki ołtarzowej w Hodowicy do rzeźb bernardyńskich w Zbarażu, ale należy do tego zagadnienia przystąpić również od strony przeciwnej, to jest od strony twórczości Pinzla. W ten sposób bowiem jedynie wyrobić sobie możemy należyty pogląd na to, czy hipoteza, łącząca powstanie dekoracji snycerskiej kościoła w Hodowicy z osobą świętojurskiego mistrza wytrzyma próbę krytyki.

Szczęśliwym trafem konfrontację tych rzeźb z artystyczną spuścizną Pinzla ułatwia w znacznym stopniu okoliczność, iż w dorobku tego rzeźbiarza znajdujemy szereg identycznych motywów ikonograficznych. A mianowicie, w ołtarzu przy ścianie bocznej prawej nawy kościoła pomisjonarskiego w Horodence mieści się scena z Golgoty wyobrażająca Zbawiciela na Krzyżu, u stóp którego stoją postacie bolejącej Madonny i św. Jana. Dalej w bocznym ołtarzu przy ścianie czołowej lewej nawy zwraca uwagę przedstawienie ofiary Izaaka, a wśród kamiennych posągów, zdobiących ratusz w Buczaczu, odnajdujemy walkę Samsona z lwem.

Pod względem autentyczności nie nasuwają przytoczone dzieła żadnych zastrzeżeń, uznano bowiem je zgodnie za dzieła Pinzla, lub jego warsztatu.

Porównanie rzeźb hodowickich z plastyką ołtarzową kościoła w Horodence zaczniemy od figur bolejącej Marii i św. Jana ¹⁾. Określając znamiona stylowe sztuki Osińskiego zwracałem niejednokrotnie uwagę na niepoahamowany dynamizm ruchów i ornamentalne rozwichrzenie sylwety, które wyróżnia kreacje tego artysty. Madonna oplakująca zgon swego Boskiego Syna (ryc. 100) oraz odpowiadająca jej po drugiej stronie młodzieńcza postać ulubionego ucznia Jezusa w Hodowicy wykazują tego rodzaju właśnie ujęcie formalne. W Horodence natomiast w kompozycji analogicznych figur dochodzi raczej do głosu dostojna wielkość i szlachetny, barokowy patos, bardziej uspokojona gestykulacja rąk oraz na innych zasadach oparta rytmika ciężko sfaldowanej draperii (ryc. 101).

Różnice pomiędzy sposobem odczuwania mistrza z Hodowicy i Horodenki odzwierciedla może jeszcze wyraźniej walka Samsona z lwem. O ile w Buczaczu widzimy tryskającego siłą i energią młodzieńca, o atletycznym torsie, przypominającym tak żywo wzory antyczne, który pręży muskularne ramiona w nadludzkim wysiłku ²⁾, to w budowie fizycznej Samsona z Hodowicy rzuca się w oczy anemiczna słabość, wyrazem której będzie zapadnięta, suchotnicza klatka piersiowa biblijnego bohatera, oraz jego piszczelowate ramiona i nogi ³⁾. Gdy zaś skierujemy nasz wzrok na odpowiadające sobie tematowo przedstawienia ofiary Abrahama w Hodowicy i Horodence, obraz zasadniczych rozbieżności stylistycznych wystąpi tak silnie, iż o wspólnym autorstwie tychże



Fot. Z. Hornung

Ryc. 99. Hodowica, Madonna (fragment).

¹⁾ HORNUNG o. c. ryc. 20—21.

²⁾ MANKOWSKI o. c. ryc. 58.

³⁾ HORNUNG o. c. ryc. 27.



Fot. Z. Hornung

Ryc. 100. Hodowica, Madonna.

do rzeźb w Hodowicy, ale nawet przewyższają je pod pewnym względem doskonałością faktury rzeźbiarskiej i szlachetnością w odczuciu piękna ciała ludzkiego. Cztery zaś monumentalne posągi św. Anny i Elżbiety, Joachima i Józefa w ołtarzu głównym stoją na wyżynie najdoskonalszych kreacji rokokowej plastyki niemieckiej, nie ustępując dziełom takich artystów jak Günther, Straub czy Dittrich.

Z poruszeniem tej kwestii wkraczamy w istotę jednego z najważniejszych zagadnień w dziejach rzeźby rokokowej na obszarze Małopolski Wschodniej. A mianowicie, jeżeli obejmiemy jednym spojrzeniem całokształt tego rozwoju, to przekonamy się, że ponad przeciętny poziom wystrzelają wysoko dwie wybitne indywidualności; mistrz z Hodowicy i autor plastyki figuralnej kościoła po-misjonarskiego w Horodence. Twórców tych dzieł, w których rzeźba XVIII wieku na południowo-wschodnich ziemiach polskich doszła do najwyższego rozkwitu, nie należy z sobą identyfikować, jak to stale dotąd czyniono, ponieważ stojąc na równorzędnym poziomie twórczości plastycznej są oni wyrazicielami dwóch różnych tendencji, nurtujących w plastyce XVIII wieku.

dzieł nie może być mowy (ryc. 102—103). Jeżeli więc zgodziliśmy się, że wykonawcą plastyki ołtarzowej w Horodence był Pinzl, to tym samym musimy wykluczyć możliwość, aby artysta ten był twórcą wspaniałych rzeźb z Hodowicy. Zbyt wielka bowiem przepaść dzieli je od siebie, zarówno w koncepcji ogólnej jak i w opracowaniu szczegółów. Reasumując poczynione spostrzeżenia, wyeliminować należy Pinzla z dalszych dociekań nad kwestią autorstwa plastyki figuralnej kościoła parafialnego w Hodowicy, ponieważ stwierdziliśmy poprzednio, że z osobą tego artysty łączy się powstanie rzeźb w kościele horodeńskim.

Twierdzenia tego nie zdoła zakwestionować przyjęcie, iż rzeźby ołtarzowe w Horodence są pracami warsztatu Pinzla lub też wykonane zostały przez jego ucznia Antoniego Sztyla. Nie są to bowiem utwory niższego rzędu w stosunku

Wśród utworów, włączonych przez mnie w zakres twórczości Antoniego Osińskiego, na szczególną uwagę zasługuje dekoracja skulpturalna kościoła parafialnego w Monasterzyskach, należąca bezsprzecznie do najwybitniejszych tego rodzaju dzieł na terenie Małopolski. Na genezę tych utworów rzeźbiarskich rzucają nam stosunkowo obfite światło źródła literackie, które w poprzednich wypadkach były aż nadto skąpe. Z dochowanych materiałów archiwalnych wynika, że kościół ten poświęcił dnia 29 września 1751 r. biskup sufragana krakowski Michał Kunicki „wraz z ołtarzem głównym“¹⁾. Widocznie więc ołtarz ten znajdował się już w tym czasie na miejscu. Z wizytacji jednak dokonanej w trzy lata później, dnia 20 sierpnia 1754 r. przez biskupa sufragana lwowskiego Stanisława Rajmunda Jezierskiego dowiadujemy się, że nie był on jeszcze pomalowany i pozłocony²⁾. Nie wiadomo więc, czy piękne figury św. Michała i Anioła Stróża znajdowały się już w kościele. Wolno wszakże przyjąć, że były już wykonane, ponieważ ich charakter stylowy każe zlokalizować ich powstanie w tym okresie. Biorąc pod uwagę ich znamiona formalne (charakterystyczna wysmukłość kształtów i skomplikowana gestykulacja rąk), przypisałem je Antoniemu Osińskiemu. Tymczasem z ogłoszonych niedawno rachunków parafialnych wynika, że ołtarze boczne tejsze świątyni wykonał w r. 1761



Fot. Z. Hornung

Ryc. 101. Horodenka, Madonna.

¹⁾ *Descriptio Ecclesiae Parochialis in oppido Monasterzyska sub titulo Assumptionis Beatissimae Virg. Mariae*, z 28 sierpnia 1773.

²⁾ *Visitatio Ecclesiarum Archidioecesis Leopoliensis per Ill. et Rev. Dom. Stanislaum Rajmundum Jezierski Episc. Baccoviensem*, z lat 1754—1755.



Fot. Z. Hornung

Ryc. 102. Hodowica, Ofiara Abrahama.



Fot. Z. Hornung

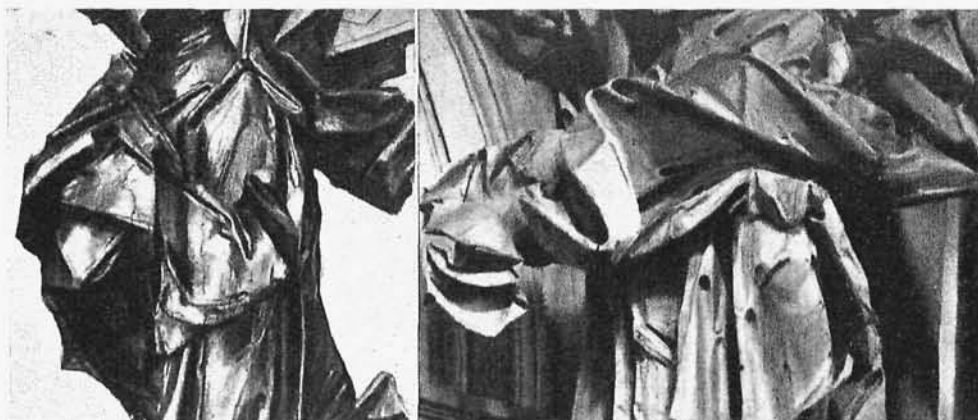
Ryc. 103. Horodenka, Ofiara Abrahama.

Pinzl¹⁾. A mianowicie dnia 27 maja, 14 czerwca, 17 lipca oraz 2 i 16 września tegoż roku otrzymał on łączną kwotę 36 czerw. zł, czyli 648 zł pol. „*in vim* roboty dwóch ołtarzy i ołtarzyków“. Równocześnie zaś wypłacono Antoniemu Sztylowi za robotę przy tychże ołtarzykach czerw. zł 9, czyli 162 zł pol. Niewątpliwie więc był on zajęty w charakterze pomocnika świętojurskiego mistrza.

O ołtarzach kościoła parafialnego w Monasterzyskach przynosi nam stosunkowo szczegółowe informacje niemiecki inwentarz z początku XIX w., które nie od rzeczy będzie tutaj przytoczyć. A mianowicie w rubryce C (*Altäre*), znajdujemy następujące dane:

„Das Hochaltar ist von Holz mit dem Bilde der Jungfrau Maria... Das Altar ist luftblau, die Säulen grün, das Schnitzwerk aber vergoldet. Bei den Säulen befinden sich 2 Statuen von Holz, gemalen, vergoldet, den heil. Erzengel und den heil. Michael vorstellend. Rechts

¹⁾ MAŃKOWSKI o. c. str. 160.



Fot. Z. Hornung

Ryc. 104. Monasterzyska, św. Anna — Horodenka, św. Józef (fragmenty).

des Hochaltares ein Seitenaltar mit dem Bilde der schmerzenhaften Mutter Gottes von Holz, blau und grün gemalen und vergoldet. Das Bild enthält den Gekreuzigten Heiland. Ober dem Altare ist das Bild der h. Pelagia und an den Seiten die Statuen des h. Joachim und Anna... Links ein 2. Seitenaltar von Holz, blau gemalen und vergoldet, mit dem Bilde des h. Josephs und... des hl. Stanislaus und ein kleines Bild unter Glas der h. Anna. Das 3. Seitenaltar bei der Kanzel mit dem Bilde des h. Michael Patronus von Galizien, blau und grün gemalen und vergoldet. Das 4. Seitenaltar gegenüber mit dem h. Nicolaus und oberhalb mit dem ovalen Bilde des h. Johann v. Nepomuk, blau gemahlen, vergoldet. Das 5. Seitenaltar... mit dem Bilde des h. Antonius v. Padua und der h. Tekla“.

Z powyższego zestawienia źródeł archiwalnych wynika, że ołtarz główny wykonany został około r. 1751, pozostałe zaś przybyły o dziesięć lat później. Z wymienionych zaś w tym wykazie dochowały się do naszych czasów tylko trzy ołtarze, to jest główny i dwa mniejsze w nawach bocznych. Reszta natomiast to owe „ołtarzyki“ cytowane w rachunkach kościelnych, które zaginęły gdzieś bez śladu w ciągu ubiegłego stulecia.

Opierając się na przytoczonych rachunkach przyjął dr Mańkowski jako rzecz niewątpliwą, że wszystkie rzeźby ołtarzowe w Monasterzyskach wyszły spod dłuta Pinzla. Badając jednak strukturę formalną tychże dzieł, nie trudno spostrzec, że pomiędzy posągami w ołtarzu głównym a czterema figurkami w ołtarzach bocznych zachodzą różnice artystyczne. Jeżeli mianowicie roste postaci św. Michała i Anioła Stróża wykazują przesadną stylizację w kierunku nadmiernego wydłużenia kształtów oraz pewną sztywność w układzie draperii, to drobne figury w ołtarzach bocznych mają zrównoważone proporcje oraz bardziej miękki i wygładzony modelunek szat. Wyłania się zatem pytanie czy



Fot. Z. Hornung

Ryc. 105. Horodenka, Archanioł Rafał.

wszystkie rzeźby w Monasterzyskach przypisać możemy jednemu twórcy. Nie kwestionuję bynajmniej, że autorem elementów figuralnych dwóch ołtarzy bocznych w tejże świątyni był zgodnie z treścią przekazów źródłowych Pinzl. Nie pozwala bowiem o tym wątpić pewien szczegół techniczny, a mianowicie owe charakterystyczne rowki czy bruzdy o zaokrąglonych brzegach na powierzchni, służące do wywołania światłocieniowych efektów, które odnajdujemy zarówno w wspomnianych wyżej figurach z Monasterzysk jak i w monumentalnych statuach św. Joachima i Józefa w kościele po-misjonarskim w Horodence (ryc. 104). W utworach natomiast związanych z osobą dominikańskiego mistrza nie występują one zupełnie. W tym kierunku więc wymaga moja poprzednia hipoteza stosownej korektury. Wobec stwierdzonej jednak odrębności stylowej figur w ołtarzu wielkim wypada rozważyć możliwość wykonania ich przez innego



Fot. Z. Hornung

Ryc. 106. Monasterzyska, Archaniol Michał.

*Fot. Z. Hornung*

Ryc. 107. Horodenka, Archanioł Michał.

artystę, co w zupełności usprawiedliwia blisko o dziesięć lat wcześniejsza data powstania. Aby upewnić się pod tym względem należy posłużyć się analityczną metodą, którą zastosowaliśmy poprzednio przy rozpatrywaniu genezy rzeźb w Hodowicy, a mianowicie zestawić figury św. Michała i Anioła Stróża z Monasterzysk z analogicznymi przedstawieniami w sztuce Pinzla. Jesteśmy znów w tym szczęśliwym położeniu, iż wśród dekoracji rzeźbiarskiej cerkwi parafialnej w Horodence znajduje się identycznie pojęta figura św. Michała Archanioła, która zagadnienie to pozwala natychmiast rozstrzygnąć. Okazuje się mianowicie, iż mimo uderzającej zgodności w kompozycji formalnej tych utworów, wykazują one dokładnie te same różnice w artystycznym pojmowaniu, które ujawniła konfrontacja rzeźb z Hodowicy i Horodenki (ryc. 106—107). Dlatego też w pracy o Osińskim zmuszony byłem przyjąć, że wcześniejszy posąg św. Michała

z Monasterzysk był pierwowzorem dla późniejszej nieco postaci Pinzla w Horodence. Dodajmy do tego, że postać Anioła Stróża w Monasterzyskach nie ujawnia żadnego pokrewieństwa z rzeźbami Pinzla, o czym wyrobić sobie możemy dostateczne pojęcie przez porównanie jej z figurą Archanioła Rafała z cerkwi horodeńskiej (ryc. 105), ale łączy się ściśle w swej budowie fizycznej z postaciami cherubinów w Hodowicy¹⁾, a płaskorzeźba Wniebowzięcia N. P. Marii²⁾ nie ma nic wspólnego z świetnymi reliefami z Buczacza i Horodenki, które stanowią jedną z najchlubniejszych kart działalności warsztatu Pinzla³⁾; w konsekwencji zmuszeni będziemy przyznać, że świętojurski twórca nie mógł być autorem posągów św. Michała i Anioła Stróża w ołtarzu głównym kościoła w Monasterzyskach. Tym silniejszą natomiast podstawę zyskuje wysunięta przeze mnie atrybucja, która wcieliła te utwory do dorobku Osińskiego.

Pragnąc wyczerpać kwestię wypada jeszcze poświęcić kilka słów widocznej dysproporcji pomiędzy czterema figurami Pinzla w ołtarzach bocznych kościoła w Monasterzyskach a pozostałą spuścizną artystyczną tego rzeźbiarza. Dostrzegamy ją mianowicie nie tyle w bardziej ekspresyjnym ujęciu starczych głów, ile w odmiennym potraktowaniu tych dzieł pod względem kolorystycznym. Twarze, ręce i nogi figur z Monasterzysk otrzymały cielistą karnację, przy równoczesnym wyłączeniu draperii szat, podczas gdy w Horodence i Buczaczu wszystkie elementy figuralne utrzymano w jednolitym tonie białym, mającym zasugerować widzowi wrażenie marmuru albo stiuku. To odstępstwo od zwyczajnego sposobu kształtowania wizji plastycznej, które zaobserwowaliśmy w Monasterzyskach, da się wytłumaczyć jedynie wpływem. Jest bowiem rzeczą oczywistą, iż przystępując do wykonania rzeźb w ołtarzach bocznych liczyć się musiał Pinzl z kreacjami Osińskiego w ołtarzu głównym, które wykazują taką właśnie polichromię i przystosować do stylu tych wcześniejszych posągów, aby nie stwarzać nie milej dla oka dysharmonii. Skłaniało go zaś ku temu nie tylko jego estetyczne poczucie, ale zapewne również żądanie zamawiających, którzy pragnęli posiadać wszystkie ołtarze w kościele w tym samym charakterze ujęte.

Ta próba wyjaśnienia genezy rzeźb figuralnych w kościele parafialnym w Monasterzyskach zawiera niewątpliwie więcej danych prawdopodobieństwa od poprzednich hipotez, które powstanie wszystkich ołtarzy tej świątyni usiłowały odnieść do osoby jednego twórcy, bez względu na to czy był nim Pinzl czy Osiński. Przyjęcie bowiem którejkolwiek z tych konstrukcji naukowych zaprowadziłoby nas nieuchronnie w gąszcz, nie dających się wyrównać sprzeczności.

Powstaje w końcu do rozpatrzenia jedno zagadnienie, łączące się z osobą Antoniego Osińskiego: kwestia autorstwa i chronologii czterech posągów

¹⁾ HORNUNG o. c. ryc. 23 oraz MAŃKOWSKI o. c. ryc. 67.

²⁾ MAŃKOWSKI o. c. ryc. 44.

³⁾ Julia HORNUNGOWA, Lwowska plastyka reliefowa XVIII wieku. *Arkady* R. III. z. 3. 1937.

w ołtarzu głównym kościoła dominikanów lwowskich, przedstawiających św. Piotra i Pawła, Jana Chrzciciela i Ewangelistę Łukasza¹⁾. Posągi te uznałem za dzieła młodzieńcze artysty, odnosząc czas ich powstania na podstawie źródeł piśmiennych na okres około r. 1750. Stanowisko powyższe było korekturą hipotezy dr Bochnaka, który, idąc za wskazówką ks. Żyły wyraził domysł, że te figury mogły wyjść z pod dłuta Macieja Polejowskiego w latach siedemdziesiątych XVIII w. Wprawdzie wymieniony badacz wycofał się niebawem z tego stanowiska, nie znalazłszy dostatecznych analogii z rzeźbami ołtarza głównego katedry lwowskiej, mimo to jednak koncepcja jego odżyła w publikacji dr Mańkowskiego, który opowiedział się zdecydowanie za autorstwem Polejowskiego, przytaczając na dowód dwie zapiski źródłowe, które zdaniem jego ostatecznie rozstrzygają sprawę. A mianowicie w rachunkach klasztornych znalazła się pod rokiem 1762 wiadomość o sprowadzeniu czterołokciowych sztuk lipiny, bez dokładniejszego zresztą wymienienia w jakim celu materiał ten został przywieziony. Prócz tego dochowało się tamże pokwitowanie Macieja Polejowskiego z dnia 6 września 1775 następującej treści: „Wziółem *ad Rationem* Roboty Snycyński czerwonych Złoty Dwaściecia ieden, *Dico* 21“, czyli 437,10 złp. Opierając się na tym ujął dr Mańkowski zagadnienie ołtarza wielkiego w kościele dominikanów lwowskich w następujących słowach: „Ołtarz główny istniał już w r. 1753 i pod tą datą słyszymy o nim w zapiskach archiwalnych. Jednak nie był to ołtarz dziś istniejący, lecz inny, który nie znalazł uznania w oczach przełożonych konwentu i odstąpiony miał być konwentowi dominikańskiemu w Żółkwi, w kościele zaś Bożego Ciała w jego miejsce wykonano inny..., ustawiony zapewne po pożarze w r. 1766...“.

Ponieważ te argumenty zdają się kwestionować wypowiedziany przeze mnie sąd, jest rzeczą konieczną zanalizować dokładniej źródła archiwalne, mające związek z poruszoną sprawą, zwłaszcza iż dr Mańkowski nie przytoczył żadnych dokumentów na poparcie swojej konkluzji. Jak z dotychczasowych wywodów wynika, teza o wykonaniu przez Polejowskiego figur ołtarza wielkiego świątyni lwowskiej kaznodziejskiego zakonu opiera się na twierdzeniu, że sprawiony około 1750 r. ołtarz został w nieustalonym bliżej czasie, w każdym razie jednak pomiędzy r. 1753 a 1762, usunięty i przeniesiony do kościoła dominikańskiego w Żółkwi. W aktach klasztornych natrafiamy istotnie na wzmiankę o sprzedaży ołtarza wielkiego z kościoła Dominikanów lwowskich klasztorowi w Żółkwi. Znajduje się ona mianowicie na str. 376 v. i 377 r. *Liber Consiliorum* tj. w protokołach posiedzeń starszyzny konwentu:

„Anno Domini 1749 Die 25ta 7bris. Convocatis ad cameram Officij A. R. P. a consilio, proposuit A. R. P. Prior Co(nven)tus utrum vendendum sit majus Altare una cum Pulpito vulgo ambona ad requisitionem Cntus Żulkieviensis ut praetio octo Millium florenorum Polo-

¹⁾ BOCHNAK o. c. ryc. 82 i 83.

nicalium, quam paecuniam idem Conventus Żółkiewiensis per consilium a Patribus factum statuit pro dicto altari et ambona persolvendam Co[nven]tui Nostro Leopoliensi tali modo: ut Con[ven]tus Noster ad praesens in sua possessione tenens villas Lipina Wysocka et Wola, sibi a Cntu Żółkiewiensi sub certo contractu tradita in satisfactionem antiquioris debiti quatuordecim Millium florenorum Pol. quo idem contracti per eundem Cntum Żółkiewien. eadem bona insuper teneat ad extenuationem etiam octo milium ad praesens debitorum pro illomet altari et ambona. Patres a consilio considerantes indigentiam Cntus Żółkiewiensis et Ecclesiae in qua post conflagrationem ad haec usque tempora pro decore ejusdem non poterat provideri altaria, et quod dictum altare una cum Pulpito vulgo Ambona ad Novam Ecclesiam nostram nullo modo aptari poterit. Annuerunt unanimiter praefactum altare una cum Pulpito vendendum esse et extradendum ad Ecclesiam Cntus Żółkiewiensi, adjecto hoc quod dictum altare et ambona ad locum deducta sumptibus Cntus Nostri in Ecclesia Żółkiewiensi erigantur. — Sub eodem actu propositum et conclusum est quod altaria Sancti Vincentij Ferrerij et Sancti Thomae Aquinatis nec non Scamna Nova (ławki) quae erant in antiqua ecclesia Nostra tempore commodo permodum depositi in eadem Ecclesia Żółkiewiensi collocentur, annuentibus Patribus eiusdem Cntus“.

Przytoczona wiadomość z akt klasztoru dominikańskiego we Lwowie znajduje potwierdzenie w zapiskach konwentu żółkiewskiego, które wyraźnie wspominają o kupnie ołtarza wielkiego i ambony od dominikanów lwowskich za 8.000 złp. przez ówczesnego przeora o. Michała Buczyńskiego¹⁾. Ołtarz ten nie dochował się do naszych czasów w Żółkwi, ponieważ pod koniec ub. stulecia zastąpiony został nowym, włączone jednak do tego ołtarza wielkiego barokowe posągi świętych pochodzą niewątpliwie z dawnego ołtarza, podobnie jak cztery niewielkich rozmiarów figury Ewangelistów, które z pewnością zdobiły niegdyś wspomnianą wyżej ambonę.

Przytoczenie autentycznego tekstu notatki źródłowej pozwala z miejsca uchylić twierdzenie dr Mańkowskiego. Nie pozostawia ona bowiem najmniejszych wątpliwości, że decyzja w sprawie odstąpienia tego ołtarza zapadła nie pomiędzy r. 1753 a 1762, jak to przyjął wspomniany autor, ale dokładnie dnia 25 września 1749. Źródło to stwierdza również niezbicie, że ów ołtarz wielki nie jest identyczny z ołtarzem, sprawionym około r. 1750, ale że był to stary ołtarz z rozebranego kościoła, który nie nadawał się już do nowej świątyni. Ustalenie tych faktów usuwa automatycznie możliwość wykonania rzeźb figuralnych w ołtarzu głównym kościoła Dominikańskiego we Lwowie przez Polejowskiego. Skoro bowiem nie powiodło się udowodnić, że ten ołtarz z r. 1750 został w późniejszych latach usunięty, odpada ewentualność sprawienia drugiego ołtarza, ozdobionego dziełami dłuta wymienionego artysty, czyli że istniejący obecnie ołtarz główny u dominikanów lwowskich jest identyczny z owym ołtarzem, o którym wiadomo że w r. 1753 był już na miejscu. W tym miejscu jednak mógłby ktoś zauważyć, że ten pochodzący z około r. 1750 ołtarz wielki mógł paść ofiarą pożaru z r. 1766 lub że nie zawierał żadnych elementów figuralnych, które dopiero Polejowski wykonał w latach 1775—1777, jak przyjmuje dr Mań-

¹⁾ Ks. Sadok BARĄCZ. Pamiątki miasta Żółkwi. Lwów 1877, str. 169.

kowski. Co do pierwszej ewentualności, to posiadamy wystarczające informacje źródłowe o rozmiarach pożaru. A mianowicie ks. Szymon Tadeusz Bliźnicki donosi w swej kronice nawaryjskiej ¹⁾ że ogień ten powstał na chórze kościelnym wskutek nieostrożności malarza (był nim Maciej Miller), pracującego przy malowaniu nowosprawionych organów — strawił je, a następnie „oknem wypadłszy zakradł się pod kopułę i miedź na niej stopił...”. Prawdziwość zaś tej relacji potwierdza w zupełności protokół zebrania starszyny zakonnej z 16 stycznia 1767, w czasie którego przeor o. Dominik Siekierzyński przedstawił szczegółowo straty wynikłe wskutek pożaru, który nawiedził kościół dnia 26 sierpnia 1766 r. Ze sprawozdania tego wynika, że pastwą pożaru padła latarnia na kopule a nadto mury doznały pewnego osłabienia. Nie wspomina natomiast zupełnie o zniszczeniu wewnętrznego urządzenia, możemy więc przyjąć, że ołtarze nie doznały poważniejszego uszkodzenia. W sprawie zaś drugiej ewentualności nadmienić się godzi, że wydaje się mało prawdopodobne, aby tak zamożny klasztor jak dominikanów lwowskich nie mógł się zdobyć przez 25 lat na należyte wyposażenie ołtarza wielkiego swej prowincjal-skiej świątyni.

Wszystko to razem wzięte stanowi wystarczający dowód, że nad twierdzeniem o wykonaniu przez Polejowskiego rzeźb figuralnych ołtarza głównego w świątyni lwowskiej kaznodziejskiego zakonu możemy przejść do porządku. Opierało się ono bowiem na mylnej interpretacji źródeł archiwalnych. Z naukowego punktu widzenia problemat nie może być jednak uznany za ostatecznie wyczerpany, dopóki nie wciągniemy jeszcze do pomocy analizy stylu — metody posiadającej szczególne znaczenie w historii sztuki. Od wyników bowiem ekspertyzy właściwości formalnych tych rzeźb oczekiwać należy dopiero rozstrzygającej odpowiedzi, czy Polejowski może wchodzić w rachubę jako autor figur w wielkim ołtarzu kościoła dominikanów lwowskich. Ustalenie tego nie natrafia na poważniejsze trudności. Wystarczy je bowiem tylko porównać z archiwalnie stwierdzonymi dziełami artysty w katedrze lwowskiej, a mianowicie z kolosalnymi posągami świętych w ołtarzu wielkim z lat 1766—1776, albo z licznymi motywami figuralnymi zdobiącymi wykonane w r. 1772 ołtarze katedry sandomierskiej, aby natychmiast zdać sobie sprawę, że posągi dominikańskie nie wykazują z nimi żadnych punktów stycznych. Odnajdujemy bowiem w tych figurach wybitne jeszcze reminiscencje późno-barokowej hieratyczności, która wyraża się w dostojnym upozowaniu postaci, udrapowanych w suto i ciężko układające się szaty, rozbite na drobne fałdziki wybitnie komplikujące schemat kompozycyjny. U Polejowskiego natomiast stale występuje uproszczony modelunek form, operujący efektem szerokich gładkich płaszczyzn, w czym nie trudno dopatrzeć się dziś wyraźnych śladów zbliżającego się klasycyzmu. W jednej z najbliższych prac, poświęconej dziejom lwowskiej szkoły rzeźbiar-

¹⁾ *Annales Ecclesiae Navariensis conscripti Anno Domini 1767, die 18 Augusti.*

skiej XVIII wieku, będą miał możliwość omówić jej poszczególne fazy rozwojowe i zdefiniować bliżej różnice między poszczególnymi etapami. Przekonamy się wówczas od razu, że figury w ołtarzu wielkim dominikańskiego kościoła nie mieszczą się zupełnie w ramach czasowych rzeźby lwowskiej lat siedemdziesiątych XVIII w., wykazującej zdecydowaną inklinację ku ideałom klasycyzmu, ale noszą wyraźne piętno wczesnego rokoka, które nie wyzwoliło się jeszcze spod preponderancji późnego baroku w surowym patosie gestykulacji rąk i skomplikowanym modelunku szat. Rezultat analizy estetycznej stwierdza zatem niezbicie, iż o autorstwie Polejowskiego w odniesieniu do rzeźb ołtarza głównego kościoła dominikanów lwowskich absolutnie nie może być mowy. Wobec takiego stanu sprawy jest rzeczą oczywistą, że cytowane zapiski archiwalne z r. 1762 i 1775 nie dotyczą tego ołtarza, ale innych jakichś prac w kościele lub klasztorze. Nadmienić też wypada iż nie mamy podstawy notatek tych łączących w związek przyczynowy. Nie podobna bowiem przypuścić, aby sprowadzony w r. 1762 materiał drzewny leżał przez lat 13 bezużytecznie, w oczekiwaniu na rzeźbiarza, który dopiero w r. 1775 miał z niego wykonać figury. Rachunki klasztorne wspominają niemal corocznie o sprowadzeniu drzewa i innych materiałów budowlanych, potrzebnych do fabryki oraz pełne są wzmianek o wypłaceniu różnych kwot artystom i rzemieślnikom. W tym wypadku więc należałoby przyjąć, że Polejowski dostarczył około r. 1775 konwentowi dominikanów nieznaną bliżej pracę rzeźbiarską, które nie dochowały się na miejscu. Trudno bowiem zidentyfikować dłuto artysty w tym, co znajdujemy obecnie w świątyni lub w krużgankach klasztornych, zwłaszcza iż nie wiadomo z powyższej relacji źródłowej jakiego rodzaju były to roboty snycerskie, figury świętych czy też dekoracyjne ozdoby. Mógłby tu wchodzić w rachubę któryś z bocznych ołtarzyków, jakich wiele w ówczesnych czasach stawiano, który w późniejszych czasach zniknął z powierzchni, lub tego rodzaju sprzęt jak stalle, konfesjonały itp., zazwyczaj bogato ornamentowane. W każdym razie z wysokości otrzymanej zapłaty wnioskować by należało, że były to jakieś drobniejsze prace rzeźbiarskie.

Aby zakończyć wreszcie ze sprawą genezy wielkiego ołtarza w kościele dominikanów lwowskich, zwrócić poza tym należy uwagę na jeszcze jedną kwestię: dr Mańkowski uznał mianowicie skromne motywy reliefowe w tymże ołtarzu za dzieła Jana Gertnera, o którym wiadomo, że w maju 1753 r. otrzymał czerw. zł 5 czyli 90 złp. „na Robotę Snycerską“ do ołtarza Pana Jezusa Ukrzyżowanego w krużganku klasztornym, co implikuje, że ołtarz wielki powstał mniej więcej w tym samym czasie. Poprzednio natomiast autor ten przyjął, iż ów ołtarz ustawiony został w kościele dopiero po pożarze w r. 1766. Wykonanie zaś tych płaskorzeźb przez Gertnera w powyższym terminie jest zgoła nieprawdopodobne, ponieważ artysta ten zmarł pod koniec r. 1757 albo z początkiem następnego.

Hipotetyczne uznanie posągów świętych w ołtarzu głównym kościoła oo. Dominikanów we Lwowie za dzieła młodzieńcze Antoniego Osińskiego nastąpiło na zasadzie pewnych analogii stylowych z późniejszymi pracami artysty,

które mogą być uważane jako doskonalsze rozwinięcie charakterystycznych elementów formalnych, tkwiących tam niejako w załączku. Nie sposób wszakże z góry wykluczyć ewentualności, iż dalsze badania rozstrzygną to zagadnienie na rzecz jakiegoś innego twórcy. Dopóki jednak nie znajdą się dowody archiwalne lub nie wypłyną na światło dzienne dające się ściśle zidentyfikować pod względem autorstwa zabytki, które wykazywać będą jeszcze ściślejsze relacje artystyczne z posągami dominikańskimi, tak długo wysunięta przeze mnie hipoteza nie straci na aktualności.

RÉSUMÉ

EN MARGE DES RECENTES RECHERCHES SUR LA SCULPTURE DE LWÓW XVIII S.

De nombreux ouvrages parus dernièrement, contribuèrent à dégager la haute valeur artistique de la sculpture rocaille de Lwów. Il faut nommer, parmi les oeuvres les plus importantes, les statues-personnifications des congrégations des Ordres de St. Augustin, et qui se trouvent dans le tambour du dôme de l'église de dominicains à Lwów. L'auteur de la présente, en tenant compte des données archivales, et après avoir fait une analyse très détaillée, les sculptures dont les auteurs sont connus et certains, soutient contre M. Mańkowski, sa thèse, que l'auteur des sculptures en question est Antoine Osiański.