

PIOTR KRASNY

## Ambona w kościele św. Mikołaja w Szczepieszynie. Przyczynek do recepcji wzorów berniniowskich w sztuce polskiej około roku 1700



Śpośród licznych konceptów Gianlorenza Berniniego, realizujących ideę *bel composto degli arti*, szczególną popularność zdobył pomysł zastosowania dużych figur aniołów w funkcji elementów konstrukcyjnych, flankujących pole środkowe w dziełach małej architektury, wprowadzony po roku 1655 w ołtarzach transeptu kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie (il. 1)<sup>1</sup>. Na południowych ziemiach Korony motyw ten rozpowszechnił przede wszystkim Baldassare Fontana za pośrednictwem ołtarzy w krakowskim kościele św. Anny (il. 2) i w starosądeckim kościele Klarysek, wykonanych około roku 1700<sup>2</sup>. Ów artysta znał zapewne z autopsji dzieła Berniniego, dlatego jego anielskie struktury nie tylko powtarzają wiernie schematy kompozycyjne tego mistrza, ale nawiązują ściśle do jego dzieł także w sposobie kształtowania i upozowania figur. Za oczywistą przyjmuje się więc tezę, wypowiedzianą dobitnie przez Mariusza Karpowicza, że berniniowskie koncepty i rozwiązania formalne stosowane przez Fontanę na przełomie XVII i XVIII w. „są awangardowym przerzutem najambitniejszej sztuki świata” na nowy teren, czyli na południe Rzeczypospolitej<sup>3</sup>.

Nie sposób zaprzeczyć, że Fontana tworzył „w duchu berniniowskim”, wyjątkowo ambitnie, dążąc do dorównania swemu wspaniałemu wzorowi<sup>4</sup>. Wydaje się jednak, że przypisywanie awangardowego charakteru nawiązaniom do sztuki Berniniego, dokonany dwadzieścia lat po jego śmierci, jest naznaczone pewną przesadą. Refleksy owej sztuki rozchodziły się już wówczas po całej Europie, a jej „strażą przednią” bywały nieraz naiwne adaptacje, dokonywane za pośrednictwem rycin lub na podstawie pobieżnej znajomości oryginalnych dzieł Berniniego. Trudno zatem się dziwić, że pod koniec wieku XVII motyw postaci aniołów, wkomponowanych w charakterystyczny sposób w małą architekturę, dotarł na południe Polski nie tylko prostą i elegancką fontanowską drogą. W tym czasie pojawił się bowiem w ambonie znajdującej się dziś w kościele pw. św. Mikołaja w Szczepieszynie (il. XXXII)<sup>5</sup>, w której został ujęty w sposób świadczący, że twórca tego dzieła nie oglądał z pewnością rzeźb Berniniego i nie potrafił oddać

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>5</sup> Na ambonę tę zwrócili uwagę Jakub Sito i Michał Wardzyński w jeszcze nieopublikowanym referacie pt. *Recepcja twórczości Jeana Le Pautre'a w sztuce sakralnej Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*. Wskazali rycinę tego artysty ze zbioru *Chaires de predicateurs nouvellement inventées* jako wzór ukształtowania kosza i zwieńczenia ambony. Za charakterystyczny Le Pautreowski motyw uznali też „postacie anielskich kariatyd odziane w antyczne szaty, wspierające baldachim”, nie podając wszakże konkretnego wzoru tego rozwiązania.

<sup>1</sup> Zob. zwłaszcza Felix Ackermann, *Altäre des Gianlorenzo Bernini*, Petersberg 2007, s. 73–96.

<sup>2</sup> Julian Pagaczewski, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, „Rocznik Krakowski” 30 (1928), s. 40–41; Mariusz Karpowicz, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994, s. 26–27.

<sup>3</sup> Karpowicz, *op. cit.*, s. 73–74.



1. Rzym, kościół Santa Maria del Popolo, ołtarz św. Rodziny, proj. Gianlorenzo Bernini, po 1655

w drewnie ich dynamicznej światłocieniowej „faktury”. Do postawienia tej tezy uprawnia anatomia anielskich postaci, ukazana w bardzo sumaryczny sposób, a także układ ich szat, przylegających ciasno do ciała i udrapowanych miejscami w dość ostre, iście snycerskie fałdy.

Ambona trafiła do szczeczeszyńskiej fary w XIX w. z innego<sup>6</sup>, zapewne większego kościoła, dlatego trzeba było przyciąć jej kosz i zaplecek, aby dostosować jej rozmiary do szerokości węgara arkady tęczowej. Wobec braku jasnych przekazów archiwalnych można tylko przypuszczać, że wykonano ją do świątyni franciszkańskiej, o czym świadczy godło zakonne na zaplecku i umieszczona na baldachimie figura Św. Antoniego, wygłaszającego kazanie do ryb. Kazalnica ta trafiła zapewne do Szczeczeszyna po kasacie konwentu, do którego należał ów kościół. W Królestwie Kongresowym majątek znoszonych klasztorów przechodził pod zarząd właściwego ordynariusza i był przez niego rozdysponowywany do kościołów na terenie jego diecezji<sup>7</sup>. Jest więc niemal

pewne, że szczeczeszyńska ambona znajdowała się pierwotnie w jakiejś świątyni na dość rozległym obszarze, na którym w 1805 r. utworzono diecezję lubelską, czyli w północno-wschodniej części Małopolski albo na zachodnich krańcach województw ruskiego lub bełskiego<sup>8</sup>. Bardziej precyzyjnie można określić czas powstania kazalnicy, ponieważ obfita dekoracja akantowa, z motywem mięsistych, trochę jakby kapuścianych liści, pozwala datować ją na lata 80. bądź 90. XVII stulecia.

Reliktami tego samego zespołu co szczeczeszyńska ambona są najprawdopodobniej dwie duże figury aniołów, dostawione wtórnie do ołtarza bocznego w kościele w Chłaniowie (il. 3)<sup>9</sup>. Postaci te są bowiem bardzo podobne do aniołów z kazalnicy zarówno w ukształtowaniu głów i fizjonomii, jak i w doborze i ukazaniu kostiumów. Trudno jednak uczynić je przedmiotem szczegółowych analiz, ze względu na zły stan zachowania, a zwłaszcza grube warstwy przemalowań, zacierające pierwotne opra-

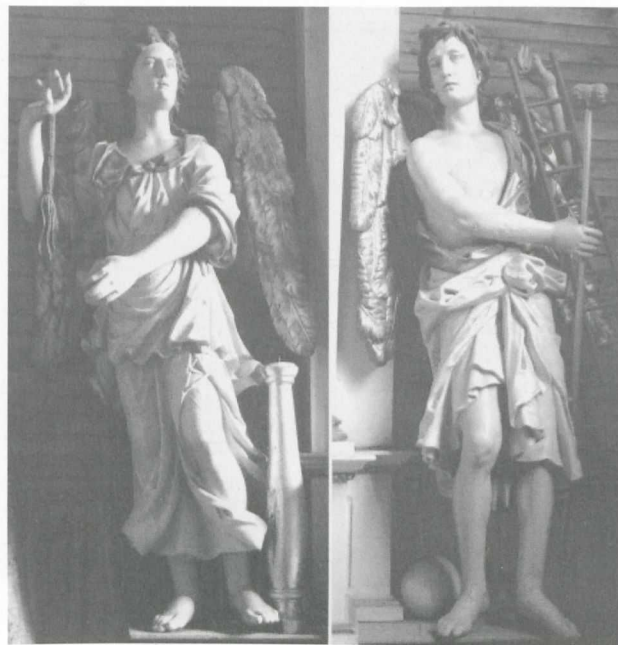
<sup>6</sup> Ambona z figurami aniołów została odnotowana po raz pierwszy w szczegółowym *Inwentarzu kościoła św. Mikołaja, kościoła św. Leonarda w Szczeczeszynie i kaplicy publicznej w Zwierzyńcu* z roku 1881 (przechowywanym w Archiwum Parafii św. Mikołaja w Szczeczeszynie).

<sup>7</sup> Andrzej Betlej, Piotr Krasny, *Późnobarokowe wyposażenie kościoła o.o. Bernardynów w Radeczniczy*, [w:] *Sztuka dawnej zie-*

*mi chełmskiej i województwa bełskiego*, red. Piotr Krasny, Kraków 1999, s. 86–87.

<sup>8</sup> Stanisław Jan Dąbrowski, *200 lat diecezji lubelskiej w służbie Bogu, Ojczyźnie i Człowiekowi*, Lublin 2005, s. 9–11.

<sup>9</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8. *Województwo lubelskie*, z. 8. *Powiat krasnostawski*, oprac. Teresa Sulerzyska, Felicja Uniechowska, Ewa Rowińska, Warszawa 1964, s. 8.



3. Chłaniów, kościół parafialny, figury aniołów na ołtarzu Przemienienia Pańskiego, koniec XVII w.

2. Kraków, kościół pw. św. Anny, ołtarz św. Józefa, rzeźb. Baldasare Fontana, około 1700

cowanie powierzchni i dodane wtórnie bardzo niezgrabne kończyny, deformujące kompozycję rzeźb.

Bez większych wątpliwości można wskazać wzór, który ułatwił snyczerzowi zastosowanie berninowskiego schematu w dekoracji zaplecka ambony (il. 4). Artysta wspomógł swoją inwencją, komponując rozwiązania z dwóch miedziorytów, opublikowanych przez Jeana Le Pautre'a w zbiorach *Tabernacles d'autels à l'italienne* (1661) i *Cheminées à la Romaine* (około 1663) (il. 5, 7). Z pierwszej z owych rycin twórca ambony zapożyczył przede wszystkim motyw kariatyd, wspierających wieloboczny baldachim z akantowym otokiem (il. 4), druga zaś dostarczyła mu wzoru upozowania aniołów i wkomponowania pomiędzy nie owalnego laurowego wieńca ujmującego godło zakonne (il. 6).

Tytuły wzorników Le Pautre'a pokazują, że popularyzował on konsekwentnie rozwiązania charakterystyczne dla baroku rzymskiego, jakkolwiek poddawał je klasycyzującej stylizacji, redukując ich dynamizm i upraszczając skomplikowane układy fałdów szat. Mimo tych uproszczeń (a może właśnie dzięki nim!) jego miedzioryty, oceniane wysoko przez samego Berniniego<sup>10</sup>, zdobyły wielką popu-

larność w Europie zaalpejskiej jako pomoc dla lokalnych twórców, którzy chcieli przyswoić schematy i formy charakterystyczne dla najślawniejszego artysty wieku XVII<sup>11</sup>.

W szczeczeszyńskiej kazalnicy rozwiązania zaczerpnięte z rycin Le Pautre'a zostały zestawione w oryginalny koncept z iście berninowskim wyczuciem zasad komponowania architektoniczno-rzeźbiarskiego *theatrum sacrum*, wyrażającego najdobitniej swój program treściowy w czasie spełniania funkcji liturgicznych<sup>12</sup>. Wierni patrzący w trakcie kazania na tę ambonę widzieli nad głową nauczającego kapłana inne kazanie, wygłaszane przez św. Antoniego do ryb, sławione jako najznakomitszy przykład skuteczności franciszkańskiej homiletyki. Inne elementy dekoracji rzeźbiarskiej sugerowały, że nowożytny kaznodzieja kontynuuje godnie tradycję zakonnego patriarchy, przemawiając pod natchnieniem Ducha Świętego, zstępującego na niego pod postacią gołębiczy z podniebia baldachimu. Kapłan był prezentowany wiernym również jako kontynuator starożytnych poetów

<sup>11</sup> John Dixon Hunt, *The Dutch Garden in the Seventeenth Century*, Dumbarton Oaks 1990, s. 135.

<sup>12</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini: una introduzione al gran teatro europeo*, Roma 1967, *passim*.

<sup>10</sup> Elaine Evans Dee, *Jean Le Pautre*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 19, red. Jane Turner, London 1998, s. 210; Jean Le Pautre, *French Baroque Ornament*, Dover 2008, *passim*.



4. Szczepleszyn, kościół św. Mikołaja, ambona, zaplecek i figury aniołów, koniec XVII w.



5. Jean Le Pautre, projekt tabernakulum w *Tabernacles d'autels à l'italienne*, miedzioryt, 1661

i retorów, skoro nad jego głową znajdował się wieniec laurowy (il. 4). Włożenie owego wieńca w dłonie monumentalnych aniołów oczyszczało go wprawdzie z pogańskich konotacji i czyniło z niego, zgodnie z nauką listów św. Pawła i św. Piotra, alegorię niebiańskiej nagrody (2 Tm 4,8; 1P 5,4), ale nie umniejszało chwały *all'antica*, opromieniającej pokornego zakonnik wstępującego na kazalnicę. Taki ostentacyjny hołd składany głosicielowi Słowa Bożego nie mógł dziwić w czasach, w których powszechnie ceniono *ars concionandi* i podziwiano wybitnych kaznodziejów, zaczytując się książkowymi wydaniem ich mów<sup>13</sup>. Trzeba jednak zauważyć, że współgrał on także znakomicie z charakterem najznakomitszych konceptów artystycznych Berniniego, który — jak stwierdził Philipp P. Fehl — balansował z niemałą brawurą, a zarazem z wielkim wyczuciem stosowności na pograniczu sztuki sakralnej i świeckiej, wyrażając prawdę Pisma Świętego za pomocą ikonografii odległej w swej genezie od tekstów biblijnych<sup>14</sup>. Wiele wskazuje więc na to, że twórca programu ikonograficznego szczepleszyńskiej ambony nie tylko cenił berniniowskie schematy kompozycyjne, ale także umiał podążać za specyficznym sposobem komunikowania treści, charakterystycznym dla rzymskiego mistrza.

<sup>13</sup> Wiesław Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 27–65.

<sup>14</sup> Philipp P. Fehl, *Hermeticism and Art: Emblem and Allegory in Work of Bernini*, „Artibus et Historiae” 7 (1986), nr 14, s. 174–175.

Silne poczucie stosowności, cechujące ludzi Kościoła w XVII w., nie pozwoliłoby raczej na wyrażenie takiej pochwały kaznodziei w świątyni przy prowincjonalnym klasztorze, ponieważ istniałoby dość spore ryzyko, że pod wieńcem laurowym stanie mówca nie najwyższych lotów. Ambona znajdująca się dziś w Szczepleszynie pasowałaby więc raczej do konwentu formacyjnego, w którym przebywali uczeni lektorzy i wzorcowi kaznodzieje, a klerycy umacniali się w przekonaniu o godności i znaczeniu *ars concionandi*. Takie przypuszczenie nie stanowi jednak dostatecznej podstawy do wskazania owego konwentu, lepiej zatem skierować dociekania ku ustaleniu genezy form szczepleszyńskich rzeźb (il. 6).

Nie ulega wątpliwości, że twórca szczepleszyńskiej ambony naśladował ryciny Le Pautre'a właśnie dlatego, że przenosiły one rozwiązania charakterystyczne dla dzieł Berniniego. Świadczy o tym „poprawienie” owych wzorów w taki sposób, aby jeszcze bardziej przypominały dzieła rzymskiego mistrza. Snycerz działający w Polsce nie powtórzył bowiem za Le Pautre'em klasycyzujących chitonów drapowanych w długie pionowe fałdy, ale naśladował w swych figurach układ szat spowijających korpus anioła w *Ekstazie św. Teresy* w Capella Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie (il. 8)<sup>15</sup>. Oba aniołom odsłonił bowiem ramiona i klatki piersiowe, a ich suknie nadał w charakterystyczne

<sup>15</sup> Zob. np. Charles Avery, *Bernini*, München 1998, s. 148–149, il. I, 194, 196.



7. Jean Le Pautre, projekt tabernakulum w zbiorze *Cheminées à la Romaine*, miedzioryt, 1663

6. Szczepczeszyn, kościół św. Mikołaja, ambona, figura anioła, koniec XVII w.

bufy, oplatając u jednego z nich ramię, a u drugiego biodra wałami materii, połamanymi w drobne, ale mocno uwypuklone fałdki. Być może nie jest też dziełem przypadku, że zróżnicowana kolorystyka ambony, oparta na odważnym skomponowaniu ciepłego brązu, czerwieni i błękitu ze stosowanymi obficie złoceniami, jest bardzo bliska zestawowi barw osiąganemu w kompleksowych dziełach sztuki Berniniego przez zestawienie brązowych i stalowoszarzych marmurów z pozłacanym spiżem<sup>16</sup>.

Oba szczepczeszynskie anioły oddalają się od berniniowskiego wzoru opracowaniem smukłych nóg, wychylających się spod kusych, porozcinanych sukien. Zarówno u Le Pautre'a, jak i w dziele polskiego snycerza, fałdy te są pospinane za pomocą brosz lub poprzewlekanych na krzyż rzemieni. Właśnie taki detal, ozdabiający suknię o układzie zapożyczonym z rzeźby w Santa Maria della Vittoria, znajdujemy w figurze anioła u nasady prospektu organowego w Westerkerk w Amsterdamie, wyrzeźbionej przez Jana Jansza de Vosa w roku 1686 (il. 9)<sup>17</sup>. Obie rzeźby łączy nie tylko podobieństwo kostiumu, ale także charakterystyczny sposób przestyliżowania bujnych ber-

niniowskich fałdów, polegający jakby na ich przyprowadzeniu do postaci z zachowaniem ich wyszukanego duktu. Takie rozwiązanie było bardzo charakterystyczne dla niderlandzkich naśladowców Berniniego, którzy w sposobie układania draperii pozostali wierni upodobaniu do „mokrych szat”, charakterystycznemu dla Fransa Duquesnoy i Artusa Quellina st. Równie konsekwentnie powtarzali za rodzimymi mistrzami klasycyzujące fizjonomie o owalnym zarysie z symetrycznie rozczesanymi włosami<sup>18</sup>. Sądząc więc, że dość wyraźne podobieństwo szczepczeszynskich aniołów do figury Jansza de Vosa sugeruje, aby zainteresować się bliżej recepcją berniniowskich wizerunków aniołów w rzeźbie niderlandzkiej.

Specyficzną flamandzką adaptację stylu Berniniego można zaobserwować w licznych kamiennych figurach aniołów, rozmieszczanych przede wszystkim na ołtarzach i nagrobkach w całych południowych Niderlandach. Jean Del Cour zastosował ją m.in. w wizerunku św. Michała na nagrobku biskupa Eugeniusa Albertusa d'Allamonta w katedrze w Gandawie (1667–1670) (il. 10)<sup>19</sup>. Owa figu-

<sup>16</sup> Jenifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-London 1989, s. 109–125.

<sup>17</sup> Michael I. Wilson, *Organ Cases of Western Europe*, London 1979, s. 26, il. 18.

<sup>18</sup> Zob. zwł. Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, New Haven-London 1998, s. 237–254.

<sup>19</sup> Michel Lefftz, *Jean Del Cour 1631–1707, Un émule du Bernin à Liège*, Liège 2007, s. 36–42, il. 26, 27; Vlieghe, *op. cit.*, s. 255–256, il. 363.



8. Rzym, kościół Santa Maria della Vittoria, Gianlorenzo Bernini, grupa *Ekstaza św. Teresy*, 1647–1652

ra obrońcy wrót rajy nawiązuje wyraźnie do anioła z *Ekstazy św. Teresy*, ale przybiera bardziej statyczną pozę, a spiralne fałdy oblepiają ściśle jej korpus i nogi. Podobny sposób kształtowania draperii dostrzegamy np. w postaciach aniołów podtrzymujących portret biskupa Ambrosiusa Capelli w epitafrum (1676) w katedrze w Antwerpii, wykonanym przez Hendricka Fransa Verbrugghena<sup>20</sup>. Obaj niemieccy rzeźbiarze prowadzili duże pracownie, w których działali snycerze, rozpowszechniający klasycyzowane berniniowskie anioły w dekoracji bardzo licznych ołtarzy, tabernakulów, ambon, prospektów organowych, konfesjonałów i stali. Wśród owych sprzętów kościelnych na szczególną uwagę zasługuje oprawa niszy na cudowną figurę Matki Boskiej w ołtarzu głównym kościoła Notre-Dame de la Sartre w Huy (il. 11), wykonane przez Del Coura w roku 1669<sup>21</sup>, ponieważ szczybrzeszyńska ambona wykazuje szczególne podobieństwo do tego dzieła, zarówno schematem kompozycyjnym grupy anielskiej, jak i silnym „przyprasowaniem” bogato udrapowanych fałdów. Nie sposób powiedzieć, czy za tym podobieństwem kryje się jakaś relacja pomię-

<sup>20</sup> Vlieghe, *op. cit.*, s. 253, il. 359.

<sup>21</sup> Lefftz, *op. cit.*, s. 42, 45–46, 134, il. 30, 31.

dzy owymi dziełami. Trzeba wszakże pamiętać, że flamandzka snycerka ostatniej trzecji XVII w., wyróżniająca się fantazyjną kompozycją „małej architektury” i wielką profuzją dekoracji figuralnej, wywierała olbrzymi wpływ na rzeźbę drewnianą w północnej Europie<sup>22</sup>, dostarczając jej szczególnie efektownych wzorów przeniesienia „płynnych” form dojrzałego baroku w oporny, sękaty materiał, obrabiany siekierami i szerokimi dłutami korytkowymi.

Wzorów takich nie brakowało także w dorobku snycerki holenderskiej, choć jej twórcom dawano niewiele możliwości popisania się swoim kunsztem we wnętrzach kalwińskich kościołów. Rzeźbami figuralnymi zdobiono w nich wyłącznie prospekty organowe, które wskutek skomplikowanych regulacji prawnych znajdowały się pod zarządem magistratów, a nie władz kościelnych<sup>23</sup>. Prospekty zbudowane w ostatniej ćwierci XVII w. były bardzo często „unoszone” — tak jak instrument w amsterdamskim Westerkerk — przez figurę dużego anioła (il. 9). Popularność tego motywu, nawiązującego do berniniowskich empor organowych podtrzymywanych przez anioły w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie, sprawiła, że holenderscy snycerze wspomagali swoją inwencją także innymi anielskimi figurami Berniniego, naśladując — rzecz jasna — te postaci, które unosiły ręce ku górze, podtrzymując obrazy, narzędzia Męki Pańskiej lub strzałę Bożej miłości<sup>24</sup>. Większość owych rzeźbiarzy znała berniniowskie dzieła wyłącznie z rycin, dlatego w sposobie drapowania szat i kształtowania fizjonomii nie osiągała bujności i dynamizmu oryginału, skłaniając się za to dość często do Le Pautre’owskiej chłodnej klasycyzacji<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Sergiej O. Androssow, *Werke von Thomas Quellinus in Russland und Polen*, [w:] *Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. Konstanty Kalinowski, Poznań 1999, s. 107–116; Katarzyna Wardzyńska, Michał Wardzyński, *Putti fiaminghi François Duquesnoya a rzeźba figuralna Andreasa Schlüttera II w Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska i Europa w epoce nowożytnej. L’Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe — New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. Tadeusz Bernatowicz, Wojciech Fałkowski, Paweł Migasiewicz, Stanisław Mosakowski, Andrzej Rottermund, Wojciech Tygielski, Michał Wardzyński, Warszawa 2009, s. 561–562.

<sup>23</sup> Nigel Yates, *Liturgical Space. Christian Worship and Church Buildings in Western Europe 1500–2000*, Aldershot 2008, s. 49.

<sup>24</sup> Christopher Richard Joby, *Calvinism and the Arts: a Re-Assessment*, Leuven 2007, s. 49.

<sup>25</sup> Wilson, *op. cit.*, s. 25–42, il. 15–49; Quentin Bevelot, *Ontwerpen voor geschilderde decoratieprogramma’s*, [w:] *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, red. Jacobine Huisken, Koen Ottenheim, Gary Schwartz, Amsterdam 1995, s. 143–153, il. 118, 128.



9. Amsterdam, Westerkerk, figura anioła na organach, Jan Jansz. de Vos, 1686



10. Gandawa, katedra, figura anioła na nagrobku biskupa Eugeniusza Albertusa d'Allamonta, Jean del Court, 1667–1670

W sztuce Rzeczypospolitej spotykamy się także z interesującą adaptacją berniniowskich kompozycji z aniołami, dokonaną przez twórców wykształconych w duchu niderlandzkiej tradycji artystycznej. W nastawie ołtarza głównego kościoła Bernardynów na Czerniakowie, zaprojektowanej przez Tylmana van Gamerena po roku 1687, dwa anioły podtrzymują cudowny obraz św. Antoniego (il. 12). Za bezpośredni wzór dla owego retabulum Stanisław Mossakowski uznał Le Pautre'owskie projekty tabernakulów<sup>26</sup>, które zresztą nie zostały powtórzone równie wiernie jak w szczembrzeszyńskiej ambonie. Twórca ołtarza zdecydował się bowiem na większe zróżnicowanie upozowania aniołów, naśladując w jednej z figur układ niebieskiego posłańca z *Ekstazy św. Teresy*, w drugiej zaś — anioła podtrzymującego obraz w ołtarzu bocznym kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie. Prawe ręce obu postaci ułożył ponadto w taki sposób, aby wskazywały one z ostentacją na wizerunek świętego. Odszedł też od eksponowania obrazu na tle panelu o regularnym geometrycznym kształcie, proponowanego konsekwentnie w miedziorytach Le Pautre'a, wstawiając na to miejsce fantazyjną

<sup>26</sup> Stanisław Mossakowski, *Architektura kościoła bernardynów w Czerniakowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 11 (1966), z. 2, s. 161, il. 62; *idem*, *Tylman van Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław 1973, s. 90–91, il. 156, 396.

glorię promienistą, zapożyczoną bezpośrednio z dzieł Berniniego.

Trzeba wszakże zaznaczyć, że tradycyjne formy architektoniczne szczembrzeszyńskiej ambony z przysadzistym wielobocznym koszem, „tablicowym” zapleckiem i zwieńczeniem w formie koncentrycznej wiązki wolut mieszczą się także w charakterze wielowątkowej sztuki Tylmana. Odpowiadają one bowiem znakomicie rozwiązaniom zastosowanym przez architekta z Holandii w projekcie ambony do kościoła w Klementowicach, wykonanym w roku 1688 (il. 13). W obu kazalnicach powierzchnię zaplecka ożywiają nawet niemal identyczne płyciny z uszakami<sup>27</sup>, biorąc jednak pod uwagę obiegowy charakter wszystkich tych motywów, nie sposób wyciągać z ich zbieżności daleko idących wniosków.

Rzeźbiarz, który wykonał czerniakowskie figury, powtórzył także bardzo wiernie berniniowski sposób drapowania szat w gęste, bufiaste fałdy o skomplikowanym dukcie. Fizjonomie aniołów ukształtował jednak zgodnie z północnym gustem, nadając im regularne rysy o powściągliwej mimice. Bardzo zatem przekonujące jest utożsamienie tego artysty z gdańszczaninem Andreasem Schlüt-

<sup>27</sup> Dariusz Karczmarczyk, *Projekt Tylmana z Gameren drewnianego kościoła w Klementowicach*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 6 (1961), z. 4, s. 347, il. 9.



11. Huy, kościół Notre-Dame de la Sartre, snycerska oprawa niszy na cudowną figurę Matki Boskiej w ołtarzu głównym, Jean Del Cour, 1669

terem<sup>28</sup>, który pod koniec XVII w. współpracował z Tylmanem van Gamerenem przy budowie pałacu Krasińskich w Warszawie<sup>29</sup>. W tym czasie Schlütter wypracował bowiem swój indywidualny styl, w którym łączył w zaskakująco harmonijny sposób chłodną doskonałość klasycyzującej sztuki Północy z ożywczą bujnością form rzymskiego baroku i nader umiejętnym adaptowaniem berniniowskich konceptów<sup>30</sup>.

Po wyjeździe z Warszawy do Berlina gdański rzeźbiarz nawiązał znów do wymyślnych rozwiązań

rzymskiego mistrza, wznosząc w latach 1701–1703 kamienną ambonę w Marienkirche (il. 14)<sup>31</sup>. Struktura tej kazalnicy powtarza ewidentnie kompozycję watykańskiej *Cathedra Petri*<sup>32</sup>, zmieniając wszakże proporcje i wymowę ikonograficzną jej elementów. W miejsce tronu św. Piotra został bowiem wstawiony kosz, który za pomocą spłaszczonych wolut podtrzymują dwa anioły o berniniowsko drapowanych szatach i obliczach ujętych w klasycyzujący, północny sposób (il. 15). Najbardziej odległe od wyrafinowanych rozwiązań Berniniego są przysadziste formy kosza o ostro wyłamanych ściankach bocznych, ożywione — tak jak w kazalnicy w Szczepieszynie — stosowanym obficie ornamentem akantowym.

Spostrzeżenia te nie uprawniają nas w żadnym razie do poszukiwania twórcy szczepieszyńskiej ambony w kręgu Andreasa Schlüttera, ponieważ kazalnica ustępuje jego dziełom zarówno klasą ar-

<sup>28</sup> Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w.*, Warszawa 1975, s. 52–53, il. 19–22; *idem*, *Malarstwo i rzeźba XVII wieku*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986, s. 133, il. 88; Wardzyńska, Wardzyński, *op. cit.*, s. 564.

<sup>29</sup> Tadeusz Mańkowski, *Rzeźby Schlüttera w Pałacu Krasińskich w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 13 (1951), nr 2–3, s. 118–137.

<sup>30</sup> Mariusz Karpowicz, *Andrzej Schlütter w Polsce. Dzieła i inspiracje*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 195–197; Wardzyńska, Wardzyński, *op. cit.*, s. 561–567.

<sup>31</sup> Heinz Ladendorf, *Andreas Schlütter. Baumeister und Bildhauer der Preussischen Barock*, wyd. Helmut Börsch-Supan, Leipzig 1997, s. 81.

<sup>32</sup> Zob. np. Ackermann, *op. cit.*, s. 179–206.





12. Czerniaków, kościół Bernardynów, ołtarz główny, proj. Tylman van Gameren, rzeźby — warsztat Andreasa Schlüttera, po 1687

tystyczną, jak i twórczą swobodą w adaptacji berniniowskich form. Autora ambony ze Szczepieszyna nie możemy także szukać wśród innych niderlandzujących rzeźbiarzy współpracujących z Tylmanem van Gamerenem (Johannes Söffrens, Michael Bröse, Salom Buchwald)<sup>33</sup> lub snycerzy pomorskich, którzy około 1700 r. posyłali swoje dzieła w głąb Rzeczypospolitej<sup>34</sup>. Nie znamy bowiem zupełnie prac tych pierwszych wykonanych w drewnie, a dzieła tych

ostatnich prezentują znacznie niższy poziom i bardziej powierzchowną adaptację rzymskich wzorów niż szczepieszynska kazalnica. Wszystko wskazuje jednak na to, że zarówno Schlütter, jak i nieco mniej uzdolniony snycerz z pogranicza Małopolski i ziem ruskich Korony doszli do adaptacji anielskich konceptów Berniniego podobnymi drogami, tyleż skomplikowanymi, co charakterystycznymi dla sztuki północnej Europy.

W badaniach nad szczepieszynską amboną i figurami z Chłaniowa bardzo przeszkadza brak jakichkolwiek informacji na ich temat, mieszczący się w zakresie „pierwszej historii sztuki”. Nie jest to jednak — jak sądzę — powód, dla którego należy pominąć te dzieła, a zwłaszcza wyjątkowo okazałą kazalnice, w rozważaniach o sztuce polskiej przełomu XVII i XVIII w. Choć nie możemy dokonać ich atrybucji, a nawet powiązać ich twórcy z konkretnym środowiskiem artystycznym, z rozważań nad

<sup>33</sup> Wardzyńska, Wardzyński, *op. cit.*, s. 567.

<sup>34</sup> Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 98–103; *idem*, *Wartości artystyczne kościoła św. Krzyża*, [w:] *Kościół św. Krzyża w Warszawie w trzechsetną rocznicę konsekracji 1696–1996. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1996, s. 134–139; Katarzyna Jarocińska, *Prace snycerskie Jana Söffrensa z Elbląga dla Misjonarzy w Chełmnie i Warszawie*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce. XV–XVIII wiek. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Mariuszowi Karpowiczowi*, red. Juliusz A. Chrościcki, Renata Sulewska, Warszawa 2004, s. 623–642.



13. Tylman van Gameren, projekt ambony do kościoła w Klementowicach, 1688



14. Berlin, Marienkirche, ambona, Andreas Schlütter, 1701–1703

ich formami zdają się wylaniać sugestie, dotykające rozległej i ważkiej problematyki. Jedna ambona i dwie figury aniołów, wyrwane z miejsca, do którego były pierwotnie przeznaczone, to z pewnością zbyt mało, aby odrzucić przekonanie, że przeniesienie wzorów berniniowskich na południe Polski było pochodną jednego „przerzutu stylistycznego”, dokonanego za sprawą Baldassare Fontany. Dostrzeżenie tych dzieł pozwala jednak dopuścić myśl, że proces owej recepcji był nieco bardziej złożony. Musimy zauważyć, że jeśli rozwiązania berniniowskie pojawiły się w Małopolsce i na Rusi dopiero za sprawą Fontany, stało się to znacznie później niż na sąsiednich obszarach. Wiemy już, że warszawskie środowisko artystyczne zaczęło adaptować te rozwiązania w latach 80. XVII w., ale także tę reakcję na rzymskie wzory trzeba uznać za

niezbyt szybką. Jeszcze za życia Berniniego rzeźbiarze ze Śląska, Czech, Moraw i Austrii zaczęli powszechnie stosować schematy kompozycyjne i układy draperii, charakterystyczne dla dzieł tego mistrza, oraz eksperymentować z ich adaptacją w figurach drewnianych, osiągając nieraz bardzo efektowne rezultaty. W gronie owych twórców pojawili się zarówno artyści, którzy współpracowali z Berninim (Johann Paul Schorr) lub kształcili się w jego kręgu (Johann Bernhard Fischer, Paul Strudel), jak i twórcy, którzy znali jego dzieła wyłącznie za pośrednictwem rycin oraz północnowłoskich, francuskich lub niderlandzkich adaptacji (Johann Georg Bendl, Matthias Steinl, Michael Zürn mł.)<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Zob. np. Heinrich Decker, *Die Bildhauerfamilie Zürn*, Braunau 1979, s. 105–127; Manfred Koller, *Die Brüder Strudel*:



15. Berlin, Marienkirche, figura anioła z ambony, Andreas Schlütter, 1701–1703,

Małopolscy i ruscy snycerze nie potrzebowali więc koniecznie nauczyciela z Włoch, aby pozyskać jaką taką wiedzę o rozwiązaniach stosowanych przez Berniniego. Pod koniec tego stulecia wystarczyło odbyć krótką podróż czeladniczą, aby zetknąć się z licznymi świadomymi adaptacjami berniniowskich rozwiązań, które odbiegały wprawdzie nieraz dość mocno od pierwowzoru, ale za to były dostosowane do specyfiki rzeźby w drewnie oraz do umiejętności, tradycyjnych upodobań i możliwości warsztatowych artystów wyedukowanych w systemie cechowym. Warto więc podjąć próby poszukiwania refleksów sztuki Berniniego w snycerce małopolskiej i ruskiej końca XVII w., choć jest niemal pewne, że owe inspiracje były w niej przyjmowane w sposób powierzchowny, dalece uproszczony lub nawet karykaturalny. Skoro powiedziano już niemało o wielkiej rewolucji artystycznej, jaką był Fontanowski wystrój krakowskiego kościoła św. Anny, zachwycający różnorodnością i trafnością „zastosowań berninizmu”, można poświęcić nieco uwagi poszukiwaniu jej skromnych precedensów.

*Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Wien 1993; Miloš Stehlík, *Sochařské dílny a městské cechy*, [w:] *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, red. Jiří Kroupa, katalog wystawy, Musée des Beaux-Arts w Rennes, Brno 2003, s. 161–162.

## The pulpit in the Church of St. Nicholas in Szczepieszyn. The reception of Bernini's motifs in Polish art around 1700

### Summary

The pulpit in the Church of St. Nicholas at Szczepieszyn (moved from a church belonging to a branch of the Franciscan Order) made in the 1680s or 1690s is an example of the adaptation of Gianlorenzo Bernini's solutions in Polish woodcarving. The angels supporting the canopy of the pulpit are a reference to the angel figure in Bernini's *The Ecstasy of Saint Teresa*, and the whole composition resembles the altar scheme in the transept of the Church of S. Maria del Popolo in Rome. The scheme was transferred probably through the prints of Jean Le

Pautre from the 1660s, and the figures themselves display features typical of Netherlandish sculpture of the late 17th century (Jan Jansz de Vos, Jean Del Cour) adapted in Poland by sculptors from Gdańsk and Warsaw, e.g. by Andreas Schlütter. The forms of the pulpit in Szczepieszyn suggest that Bernini's motifs reached Małopolska and Crown Ruthenia not only thanks to Italian artists but also in a much more complex way through northern European centres.



XXXII. Szczepieszyn, kościół pw. św. Mikołaja, ambona, koniec XVII w.