

## ADAMA BOCHNAKA STUDIA NAD LWOWSKĄ RZEŻBĄ EPOKI ROKOKA

Andrzej Betlej

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYSTAWA fotografii rzeźby lwowskiej autorstwa Profesora Adama Bochnaka jest dobrą okazją do poczynienia kilku uwag na temat Jego książki, wydanej niemal 80 lat temu<sup>1</sup>. Ocena publikacji jest jednak trudnym wyzwaniem. Część zawartych w niej tez, dotyczących przede wszystkim autorstwa poszczególnych dzieł, stała się bowiem nieaktualna - dalsze badania pozwoliły na odkrycie nowych osobowości twórczych, a poszukiwania archiwalne zaowocowały ujawnieniem nowych faktów... Paradoksalnie jednak, uczeni zajmujący się dziejami lwowskiej rzeźby z XVIII wieku nadal się odwołują do tej pozycji - zatem stanowi ona ważny punkt odniesienia dla dzisiejszych badań. Nie zamierzam w tym miejscu szczegółowo uaktualniać stanu badań i wykazywać konkretnych przykładów, jak zmienił się on w ciągu tych kilkudziesięciu lat; pragnąłbym raczej zwrócić uwagę na kilka problemów historyczno-badawczych, jakie jawią się wyraźnie w trakcie lektury książki.

Książkę Profesora Bochnaka przede wszystkim należy rozpatrywać w kontekście czasu jej powstania, choć jednak nie do końca można abstrahować od doświadczeń i wyników badań ostatnich siedemdziesięciu lat. Wartość tej pozycji uznali kolejni badacze lwowskiej rzeźby: Tadeusz Mańkowski („Bochnak dokonał estetycznego odkrycia lwowskiej rzeźby rokokowej”)<sup>2</sup> i Mięczyśław Gębarowicz („praca po raz pierwszy poddaje systematycznym badaniom zabytki“, „odegrała rolę pionierską”)<sup>3</sup>.

Należy przypomnieć, że publikacja ta była wynikiem kilku podróży Profesora po dawnych województwach lwowskim, stanisławowskim i tarnopolskim w latach 1924-1925, podczas których objechał większość kościołów, gdzie znajdowały się „utwory“ rzeźby lwowskiej, zainspirowany artykułem z początku XX wieku autorstwa Jana Bołozza-Antoniewicza ze „Sprawozdań Grona c.k. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej“ oraz w „Dodatku do Gazety Lwowskiej“<sup>4</sup>. Uwagi Bołozza-Antoniewicza były jednak nacechowane typowym dlań bardzo osobistym stosunkiem do dzieł traktowanych jako świadectwo ducha epoki. To samo podejście reprezentował zapomniany dziś przez historyków sztuki lwowski historiograf Franciszek Jaworski, który również omawiał, w sposób poniekąd gawędziarski (choć wykorzystując archiwalia) niektóre dzieła rzeźby Lwowa z XVIII stulecia<sup>5</sup>.

Książka Adama Bochnaka miała natomiast charakter ściśle naukowy i nowoczesny, prezentując systematyczny wykład – od opisu dzieł, poprzez charakterystykę stylu po analizę porównawczą i próbę określenia wpływów. Przede wszystkim niewątpliwą i największą zasługą Adama Bochnaka było zwrócenie uwagi na odrębność zjawiska, jakim była rzeźba lwowska i próba chronologicznego jej osadzenia w dziejach sztuki Rzeczypospolitej. W swej





Dukla, kościół parafialny p.w. Marii Magdaleny, lustro w kaplicy południowej

Wölfflina, starając się umiejscowić ją w zaproponowanym przez tego badacza ciągu antytecznie zestawionych kategorii stylistycznych. Tak więc rzeźba lwowska w ujęciu Bochnaka stała się „rokokowa” jako ta, które najpełniej wyraża duch XVIII stulecia (nie została określona mianem „późnobarokowej”, bo wtenczas mogłaby zostać uznana za zjawisko schyłkowe). Wyróżniając cechy formalne dzieł lwowskich odniósł zatem do nich termin jak najbardziej adekwatny. Co interesujące, pojęcie lwowskiego rokoka Bochnak ukuł odwołując się do niemieckich opracowań o charakterze ogólnym i zbiorczych, które niejednoznacznie definiowały pojęcie sztuki rokoka<sup>7</sup>. Bochnak oparł się zarówno o dzieła Alberta Ericha Brinckmanna<sup>8</sup>, w których autor architekturę i rzeźbę traktował głównie jako ostateczne dopełnienie baroku, jak i wykorzystał książki Adolfa Feulnera, który zdefiniował rokoko jako samoistny styl<sup>9</sup>.

Zatem, aby uświadomić sobie jej znaczenie, należy przede wszystkim pamiętać, że rozprawa ta była pierwszą syntetyczną pozycją poświęconą ważnemu zjawisku w rzeźbie polskiej XVIII stulecia. Książka Profesora Bochnaka wpłynęła na metodologię badania rzeźby w Polsce i na Ukrainie, gdzie do dnia dzisiejszego powstają prace koncentrujące się prawie wyłącznie na plastyce figuralnej<sup>10</sup>. Bochnak w swych rozważaniach niestety tylko niekiedy wspominał o strukturach ołtarzowych (akcentując wszakże podobieństwa rozwiązań retabulów) i rzadko analizował dzieła w ścisłym związku z architekturą ołtarzy czy w kontekście architektury wnętrza budowli.

pracy Profesor Bochnak po raz pierwszy uchwycił – wyodrębnił zjawisko tzw. rokokowej rzeźby lwowskiej! Profesor po raz pierwszy użył sformułowania „lwowska rzeźba rokokowa”, tworząc termin, który właściwie do dziś nie został odrzucony. Tę kategorię stylistyczną przyjęli i utrwaliли następnie w swych książkach oraz artykułach Tadeusz Mańkowski (*Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937) i Zbigniew Hornung (*Pierwsi rzeźbiarze lwowscy epoki rokoka*, „Ziemia Czerwieska”, 1936; *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976). I choć obecnie w polskich opracowaniach historyczno-artystycznych poświęconych rzeźbie jest on już raczej zarzucany<sup>6</sup> i przeważnie używana jest kategoria chronologiczna, to jednak nadal zwłaszcza w publikacjach popularnych jest wykorzystywany na szeroką skalę.

Tworząc ten termin, Adam Bochnak podążał ściśle za wskazaniem Heinricha



Na uwagę zasługuje dokonany przez Bochnaka bardzo sumienny opis kreacji lwowskich, a także posągów z kościołów w Hodowicy, Nawarii, Buczacza, Dukli, Przemyśla i Tarnopola, wychwytyjący ich zasadnicze cechy formalno-stylistyczne. Analizując charakterystyki poszczególnych zespołów rzeźbiarskich można zaobserwować, jak ważny i decydujący był dla Profesora bezpośredni kontakt z dziełem, ale także – co szczególnie istotne w kontekście prezentowanej wystawy – wykonanie właściwej fotografii. Jako historyk sztuki miał rzadką cechę, umiejętność dokonania wyboru odpowiedniego ujęcia. Jego zdjęcia doskonale unaoczniają czytelnikowi przedstawiane rozwiązania, ilustrują wywód. Z drugiej strony to fotografie były podstawą umożliwiającą pracę badaczowi.

Profesor Bochnak zilustrował rozprawę niemal w całości własnymi fotografiami. Niekiedy jednak nie udało się mu takowych wykonać. Jak sam przyznawał: „podczas mojego pobytu w Hodowicach [wł. – Hodowicy], wsi sąsiadującej bezpośrednio z Nawarją, stały w prezbiterium tamtejszego kościoła rusztowania, które uniemożliwiły mi wykonanie odpowiednich [podkreślenie AB] zdjęć fotograficznych”<sup>11</sup>. W przypadku gdy nie dysponował potrzebnymi zdjęciami, starał się je uzyskać od innych fotografów lub ze zbiorów publicznych – np. Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

To obfite użycie fotografii - cecha charakterystyczna wszystkich prac Bochnaka - w tym przypadku jest bardzo znamienne. Jest to opracowanie, w którym chyba po raz pierwszy na tak szeroką skalę wykorzystano „włamane w tekst” zdjęcia dokładnie ilustrujące stawiane tezy. Później, zarówno Hornung jak i Mańkowski nie tylko „spetryfikowali” termin, ale podążyli według tego modelu – ich książki bowiem można określić jako albumy. O jakości fotografii Adama Bochnaka może też świadczyć fakt, że obaj wspomniani wyżej badacze w swych przedwojennych publikacjach wykorzystywali ujęcia Bochnaka (a przecież mogli wykonać własne!). Zapewne jednak Profesor Bochnak nie przypuszczał, że niektóre z jego fotogramów staną się jedynymi zachowanymi wyobrażeniami kilku istotnych dzieł i uzyskają wręcz status źródła – jak na przykład w przypadku pomników buczackich, wnętrz lwowskich kościołów: Karmelitów p.w. Św. Marcina i Jezuitów. Te, jako jedyne, są reprodukowane do dnia dzisiejszego....

Książka Bochnaka „ukonstytuowała” swego rodzaju podstawowy kanon dzieł „lwowskiej rzeźby rokokowej”



Buczacz (Ukraina), kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP, kielich z II poł. wieku XVIII



(oczywiście potem jeszcze poszerzony), na podstawie których prowadzone były następne analizy tego fenomenu. Profesor miał świadomość własnych ograniczeń i dlatego, jak się wydaje, pracę swoją traktował przede wszystkim jako inicjującą i stymulującą dalsze badania, niejako dedykując ją: „lwowskim historykom sztuki, mającym te zabytki ciągle przed oczyma, oraz łatwiejszy dostęp do miejscowych archiwów”<sup>12</sup>.

O ile kreacja postaci „mistrza figur dominikańskich“, którego badacz utożsamiał z Sebastianem Fesingerem, okazała się błędną propozycją, o tyle wydobywanie archiwaliów dotyczących budowy i wystroju kościoła Franciszkanów w Przemyślu i zwrócenie uwagi na osobę Piotra Polejowskiego – stało się niekwestionowaną podstawą dla późniejszych historyków sztuki do dalszych badań i hipotez<sup>13</sup>. *Nota bene* właśnie te opublikowane archiwalia w „redakcji“ Bochnaka wykorzystywano przez ponad 70 lat nie zaglądając do oryginałów i dopiero prace nad katalogiem zabytków kościołów przemyskich pozwoliły na ich nową interpretację<sup>14</sup>. Bardzo ważnym ustaleniem Profesora było też rozpoznanie pierwowzorów dla posągów dekoracji rzeźbiarskiej tamburu lwowskiego kościoła Dominikanów jakim były rycinie w wydanych w Norymberdze w r. 1706 i 1727 drukach Filipa Bonaniego *Ordinum religiosorum in Ecclesiae Militanti catalogus [...]* i *Ordinum equestrium et militare catalogus*<sup>15</sup>.



Lwów, kościół Dominikanów p.w. Bożego Ciała, figura przedstawiciela zakonu reguły augustiańskiej

Adam Bochnak był przekonany, że „stylu omawianych posągów nie da się wytłumaczyć podłożem miejscowym, t.j. stosunkami na polu rzeźby zarówno w dawnym województwie ruskim, jak i innych częściach Polski”<sup>16</sup>, jednak zarysowany przezeń europejski kontekst dla dzieł lwowskich w niektórych przypadkach stracił na aktualności. Trzeba wszakże odnotować, że to On jako pierwszy wskazał na bawarski kierunek odniesień dla rzeźby lwowskiej i ten kontekst jest nadal obecny w dzisiejszych opracowaniach historyków sztuki i coraz bardziej wydaje się prawdopodobny jako istotny jeśli chodzi o genezę zjawiska. W XVIII wieku bowiem właśnie niemal wyłącznie z tego regionu wyruszali snycerze w poszukiwaniu pracy podróżując w kierunku północno-wschodnim. (Choć oczywiście współcześni badacze wskazują również jako istotny dla ukształtowania rzeźby kręgu lwowskiego komponent sztuki czeskiej – rzeźby Mathiasa Brauna – poznawanej w trakcie wędrówek czeladniczych)<sup>17</sup>. Można też przypomnieć, że to Adam Bochnak wskazał na dzieła działającego na pograniczu bawarsko-austriackim



Jospeha Mathiasa Götza jako bliskie realizacjom lwowskim<sup>18</sup> oraz zwrócił uwagę na związki z architekturą lwowską kościoła w Deutsche Gabel<sup>19</sup>.

Nic nie straciła natomiast na aktualności konstatacja Profesora dotycząca metody badawczej w odniesieniu do rzeźby lwowskiej: „rozdzielenie [...] utworów na własnoręczne dzieła mistrza i dzieła współpracowników uważam za niemożliwe dlatego, że w tych czasach produkcja artystyczna ma charakter najczęściej zbiorowej, zwłaszcza gdy idzie o dzieła dekoracyjne”<sup>20</sup>.

Profesor Bochnak z całą mocą zwracał uwagę na jeden aspekt badania lwowskiej rzeźby: „ponad nazwisko autora [rzeźby - dop. rec.] będzie jednak zawsze ważniejszą interpretacją i charakterystyką samych dzieł sztuki oraz tej sztuki geneza”<sup>21</sup>. I ten problem badawczy jest obecnie również całkowicie aktualny. Pełne wyjaśnienie kwestii pochodzenia i wykształcenia rzeźbiarzy lwowskich jest wyzwaniem przed którym stoją do dziś współcześni badacze...



Rycina z książki Filippo Bonaniego *Ordinum religio sum in Ecclesia Militanti catalogus*

## PRZYPISY

<sup>1</sup> A. Bochnak, *Ze studiów na lwowską rzeźbę epoki rokoka*, Kraków 1931.

<sup>2</sup> T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937

<sup>3</sup> M. Gębarowicz, *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Quaestiones”, 3: 1986, s. 10.

<sup>4</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, *Freski odkryte w gmachu pojezuickim*, „Sprawozdanie Grona c.k. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej”, 3: 1906, s. 4; oraz odbitka z „Gazety Lwowskiej”, nr 190-193, s. 12-13.

<sup>5</sup> F. Jaworski, *O szarym Lwowie*, Lwów [1917], s. 127-160 (rozdział „Na drewnianych skrzydłach”).

<sup>6</sup> Zob. przede wszystkim uwagi na temat adekwatności terminu: J. K. Ostrowski, *Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 50: 1988, s. 329.



<sup>7</sup> Dzieje badań nad sztuką i pojęciem rokoka omawia: J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa. Przegląd problematyki badawczej*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII wieku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 9-36; Z. Hornung, *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*, Wrocław 1972, s. 9-48; P. Krasny, *Emmanuel Świeykowski i jego dzieło*, [w:] E. Świeykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce*, t. 1, Monografia Dukli, Dukla 1997, s. 12-15.

<sup>8</sup> A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Berlin 1919; tenże, *Barock-Bozzetti*, t. 4, *Deutsche Bildhauer*, Frankfurt am Main 1924.

<sup>9</sup> A. Feulner, *Ignaz Günther, kurfürstlich bayerischer Hofbildhauer (1725-1775)*, Wien 1920; tenże, *Bayerisches Rokoko*, München 1923; tenże, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929.

<sup>10</sup> Ten anachroniczny sposób badania rzeźby jest zresztą kontynuowany do dnia dzisiejszego - zob. np. D. Krwawycz, *Ukraińska skulptura periodu rokoka*, „Zapiski Naukowo Towarzystwa imieni Szewczeniki”, t. CCXXXVI, *Praci Komisji obrazotwórczowo ta użytkowo mystectwa*, 1998, s. 127-154; M. Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt. Rola Warmii jako prowincji artystycznej w XVIII wieku*, Olsztyn 2006.

<sup>11</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 51.

<sup>12</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 123.

<sup>13</sup> Zob. m.in.: J. Samek, *Zagadka przemyskiego lawaterza (Przyczynek do zagadnienia teatralności w sztuce lwowskiego baroku)*, „Folia Historiae Artium”, 14: 1978, s. 93-101; Z. Hornung, Polejowski Maciej, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXVII, Warszawa 1982, s. 288-291; tenże, *Główny ołtarz w kościele OO. Franciszkanów w Przemyślu i lwowski rzeźbiarz Jan Polejowski*, „Teka Konserwatorska. Polska Południowo-wschodnia”, Rzeszów 1985, s. 71-92; J. Gajewski, *Fesinger czy Fesinger i Antoni Osiński. Z Problematyki atrybucyjnej i warsztatowej lwowskiej rzeźby rokokowej: figury przemyskie*, „Rocznik Przemyski”, 33: 1997, z. 2, *Historia Sztuki*, s. 13-34.

<sup>14</sup> P. Krasny, J. Sito, „Pan Piotr Polejowski, snycerz lwowski” i jego dzieła w kościele Franciszkanów w Przemyślu, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 5, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, s. 175-202.

<sup>15</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 5, 131-136.

<sup>16</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 92.

<sup>17</sup> Zob. wskazywane dzieła analogiczne w: J. K. Ostrowski, *A Great Baroque Master on the Outskirts of Latin Europe. Johann Georg Pinsel and the High Altar of the Church at Hodowica*, „Artibus et Historiae”, 42: 2000, s. 197.

<sup>18</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 106. Rolę Gątza dla sztuki Sebastiana Fesingera podkreślili następnie J. Sito, A. Betlej, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, [red.] J. K. Ostrowski, t. 2, Kraków 1996, s. 339-361.

<sup>19</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 100 (przyp. 6). Znaczenie tej budowli i konkretne związki ze sztuką lwowską wskazał następnie P. Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, mpis pracy doktorskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ, Kraków 1994.

<sup>20</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 84.

<sup>21</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 123.



Andrzej Betlej,  
Institute of History of Art, Jagiellonian University

## Studies of Lvovian sculpture of the rococo epoch by Adam Bochnak



Nawaria, personifikacja Roztropności, kościół parafialny



The exhibition of photographs of Lvovian sculptures by Professor Adam Bochnak is a good occasion to make a few remarks on his book, which was issued almost 80 years ago<sup>1</sup>. However, assessment of the publications is a difficult task, for a part of those included in the work, concerning in the first place the authorship of particular works of art, have become out-of-date; later studies revealed new artistic personalities, while research into the archives bore fruit in revealing new facts... However paradoxical it may seem, the researchers involved with the history of Lvovian sculpture from the 18<sup>th</sup> century still refer to this work, so it constitutes an important point of reference for today's studies. I do not intend to update in detail the state of the results of the study and indicate particular examples of how the state has change during these last few dozen years; I would prefer to point out a few historical facts that appear in the course of reading the book.

Professor Bochnak's book should first of all be considered within the context of its creation, although it cannot be discussed separately from the experiences and results of studies undertaken during the last seventy years. The value of this publication was recognized by subsequent researchers of Lvovian sculpture: Tadeusz Mańkowski ("Bochnak made an aesthetic discovery of Lvovian rococo sculpture" [Bochnak dokonał estetycznego odkrycia lwowskiej rzeźby rokokowej])<sup>2</sup> and Mieczysław Gębarowicz ("the work for the first time undertakes a systematic research of the relics", "it played a pioneer role")<sup>3</sup>.



Lwów, kościół Dominikanów, figura przedstawiciela zakonu reguły augustiańskiej

It must be remembered that the publication was the result of several expeditions made by the Professor to the former Lvov, Stanisławowo and Tarnopol provinces in the years 1924-1925, during which he visited most of the churches where the works of Lvovian sculpture were located, having been inspired by an article at the beginning of the 20<sup>th</sup> century by Jan Bołoz-Antoniewicz from "Sprawozdania Grona c.k. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej" and in "Dodatek do Gazety Lwowskiej"<sup>4</sup>. Nevertheless, the remarks by Bołoz-Antonowicz were characterised by his typical and very personal attitude towards the works of art treated as evidence of the spirit of the epoch. The same attitude was displayed by the now-forgotten Lvovian historian of art, historiographer Franciszek Jaworski, who also discussed, in a



somewhat conversational style (although with the use of archive materials), some of the works on Lvovian sculpture from the 18<sup>th</sup> century<sup>5</sup>.

On the other hand, the book of Adam Bochnak had a strictly academic and modern character, presenting a systematic lecture from the description of the works, through the characteristics of their style to a comparative analysis and attempt to determine their influence. First of all, unquestionably the greatest merit of Adam Bochnak was drawing the attention to the distinction of the phenomenon of Lvovian sculpture and attempting to place it chronologically within the history of the Republic. In his work, Professor Bochnak for the first time captured and distinguished the phenomenon of so-called Lvovian rococo sculpture. He was the first to use the phrase "Lvovian rococo sculpture", thus creating a term which has not been used until today. This stylistic category was



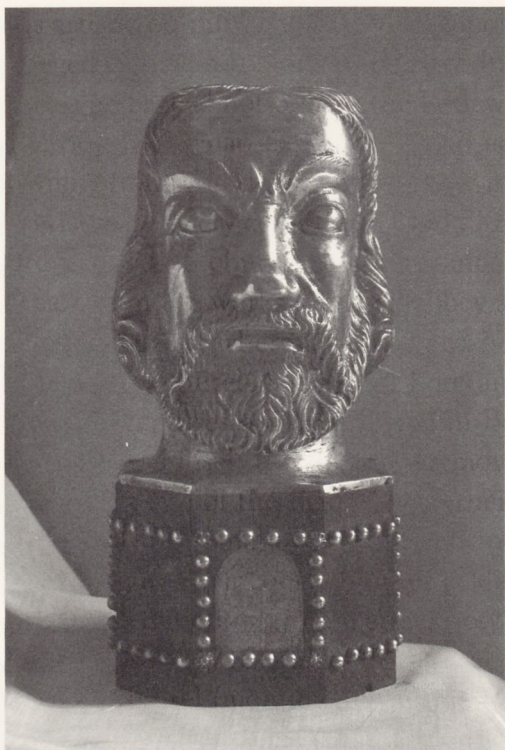
*Canon. Reg. S. Saluatoris in Sylva*

*Rycina z Ordinum religio sum in Ecclesia Militanti catalogus*

subsequently adopted and preserved in the books and articles by Tadeusz Mańkowski ("Lvovian rococo sculpture" [Lwowska rzeźba rokokowa], Lvov 1937) and Zbigniew Harnung ("First Lvovian sculptors of the rococo epoch" [Pierwsi rzeźbiarze lwowscy epoki rokoka], "Ziemia Czerwieńska", 1936; "Master Pinsel, wood-carver. A card from the history of Polish rococo sculpture" [Majster Pinsel snycerz. Kartka z dziejów polskiej rzeźby rokokowej], Wrocław 1976). And although appearing in Polish historic and artistic elaborations devoted to sculpture, the term has almost been abandoned<sup>6</sup>, however the chronological category is still used, mostly being widely applied especially in the more popular publications,.

While creating this term Adam Bochnak strictly followed the guidelines of Heinrich Wölfflin, trying to place it in the sequence of antithetically juxtaposed stylistic categories proposed by this researcher. Thus the Lvovian sculpture in Bochnak's depiction became "rococo" as one expressing the spirit of the 18<sup>th</sup> century (it was not described as "late baroque", for then it would be recognized as a decadent phenomenon). By distinguishing the formal features of the Lvovian works of art he was referring to them by a term which was for the most part adequate. What is interesting is that the concept of Lvovian rococo was coined by Bochnak by reference to German elaborations both of a general and collective character which defined equivocally the concept of rococo art<sup>7</sup>. Bochnak relied both on the works by Albert Erich Brinckmann<sup>8</sup>, in which the architecture and sculpture were treated by the author mainly as the ultimate addendum of baroque, and used the





43, Drzewica, kościół parafialny p.w. Łukasza Ewangelisty, relikwiarz Św. Jana Chryzostoma

books of Adolf Feulner who defined rococo as a self-contained style<sup>9</sup>.

Thus, to comprehend its meaning, first of all one has to remember that the dissertation was the first synthetic work devoted to an important phenomenon occurring in the Polish sculpture of the 18<sup>th</sup> century. The book by Professor Bochnak affected the methodology of studies of sculpture in Poland and Ukraine, where until today works are created that concentrate almost exclusively on the figural arts<sup>10</sup>. Unfortunately, in his considerations, Bochnak only occasionally mentions the altar structures (accentuating however the likeness of retable solutions) and rarely analysed the works of art in strict relation to the altar architecture or in the context of interior architecture.

The very conscientious description of Lvovian creations executed by Bochnak is worth noting, as are statues from the churches in Hodowica, Nawaria, Buczacz, Dukla, Przemyśl and Tarnopol, depicting their principal formal and stylistic features. While analysing the characteristics of particular sculpture complexes, it can be seen how important direct contact with the work of art was for the Professor and, also, particularly important in the context of the exhibition presented, taking the appropriate photography. Being a historian of art he had that rare skill, which is the ability to choose an appropriate composition. His pictures perfectly visualise to the reader the considerations presented and illustrate his reasoning. On the other hand, it was the photographs that provided the basis for his research work.

Professor Bochnak illustrated his dissertation almost entirely with his own photographs. However, he was sometimes not able to take the pictures personally. As he admitted himself, "during my stay in Hodowic [prop. Hodowica], the village directly next to Nawarja, scaffolding was erected in the presbytery of the local church, which made it impossible for me to take desirable [underlined by AB] photographs"<sup>11</sup>. In the event he did not have access to appropriate photographs, but tried to acquire them from other photographers or from public collections, e.g. from the Association for the Care of Monuments of the Past [*Towarzystwo Opieki Nad Zabytkami Przeszłości*].

This extensive use of photography, which is characteristic of all Bochnak's works, in this case is very symptomatic. It is an elaboration in which probably for the first time pictures illustrating in detail the thesis were placed within the columns of the text to such a great extent. Later, both Hornung and Mańkowski not only "petrified" the term, but also followed the model, for their books may be described as albums. The quality of Adam Bochnak's photography can also be attested by the fact that both the above-mentioned



researchers used his depictions in their pre-war publications (even though they could take their own pictures!). However, Professor Bochnak probably did not presume that some of his photograms would become the only preserved images of several important works of art and would even obtain the status of source material, as for example in the case of the Buczacz monuments, the interiors of the Lvovian churches, the St. Martin Carmelite Church and the Jesuit Church. These, as the only existing ones, are still being reproduced...

Bochnak's book "constituted" a kind of fundamental canon of the creations of "Lvovian rococo sculpture" (obviously enlarged afterwards), on which the subsequent analyses of this phenomenon were based. The professor was conscious of his own limitations and this is why, it seems, he considered his work first of all as initiating and stimulating further studies, in some way dedicating it to "the Lvovian historians of art, who have these historical monuments in front of their eyes all the time, and who have easy access to the local archives".<sup>12</sup>

While the creation of the personage of "a master of Dominican statues", whom the researcher associated with Sebastian Fesinger, proved to be an erroneous suggestion, nevertheless it brought to light the archives concerning the construction and decor of the Franciscan Church in Przemyśl and drew attention to the person of Piotr Polejewski, and became the unquestionable foundation for further studies and hypotheses by future historians of art<sup>13</sup>. *Nota bene* it was those archival materials published as "edited" by Bochnak that were used for over 70 years without consultation of the originals, and only the works on the catalogue of the historical monuments in the churches of Przemyśl allowed for their new interpretation<sup>14</sup>. A very important determination also made by the professor was the recognition of the archetypes for the statues of sculptured decoration on the tambour of the Lvovian Dominican Church, which were prints published in Nuremberg in 1706 and 1727 by Filip Bonani *Ordinum religiosorum in Ecclesiae Militanti catalogus* [...] and *Ordinum equestrium et militarium catalogus*<sup>15</sup>.

Adam Bochnak was convinced that "the style of the statues discussed is impossible to explain by their local background, that is the relations within the field of sculpture, both in the former Ruskie Province and in other parts of Poland"<sup>16</sup>, but the European context he outlined for the Lvovian works of art in some cases has lost its topicality. Never-



45. Dukla, kościół parafialny p.w. Marii Magdaleny, ołtarz główny



t h e l e s s ,  
 it should be noted that he was the first to point to the Bavarian direction of reference for the Lvovian sculpture and that this context is still present in the modern elaborations by historians of art; it seems more and more probable as the most important one for the genesis of the phenomenon. In the 18<sup>th</sup> century it was only from this region that exclusively wood-carvers set off travelling in a north-easterly direction. (Although, of course the modern researchers point to the Czech art, the sculpture of Mathias Braun, learned in the course of journeymen voyages, as being an important component for the shaping of the sculpture of the Lvovian circle)<sup>17</sup>. It is also worth remembering that it was Adam Bochnak who pointed to the creations of Josph Mathias Götz, who operated on the border between Bavaria and Austria, as being close to the Lvovian works of art<sup>18</sup> and drew attention to the relations between the Lvovian architecture and the church in Deutsche Gabel<sup>19</sup>.

On the other hand, the professor's conclusion concerning the research method in relation to the Lvovian sculpture has not lost its topicality: "I regard the separation [...] of works created with the master's own hands from the creations of his collaborators to be impossible for the reason that at that time artistic production usually had a collective character, especially when decorative creations are taken into consideration".<sup>20</sup>

With all his persuasive powers, Professor Bochnak drew attention to one particular aspect of studying Lvovian sculpture: "above the name of the sculptor, however, the interpretation and characteristics of the works of art themselves and the genesis of the art will always be more important"<sup>21</sup>. And this study problem is absolutely topical even today. A comprehensive explanation of the origin and educational background of the Lvovian sculptors is a challenge still faced by modern researchers...

<sup>1</sup> A. Bochnak, *Ze studiów na lwowską rzeźbę epoki rokoka*, Kraków 1931.

<sup>2</sup> T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, p. 13.

<sup>3</sup> M. Gębarowicz, *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, "Artium Quaestiones", 3: 1986, p. 10.

<sup>4</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, *Freski odkryte w gmachu pojezuickim*, "Sprawozdanie Grona c.k. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej", 3: 1906, p. 4; "Gazeta Lwowska", nr 190-193, p. 12-13.

<sup>5</sup> F. Jaworski, *O szarym Lwowie*, Lwów [1917], p. 127-160 (chapter: "Na drewnianych skrzydłach").

<sup>6</sup> See in the first place the remarks on the adequacy of the term: J. K. Ostrowski, *Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze*, "Biuletyn Historii Sztuki", 50: 1988, p. 329.

<sup>7</sup> The history of studies concerning the art. and concept of rococo is discussed by: J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa. Przegląd problematyki badawczej*, [in:] *Rokoko. Studia nas sztuką I połowy XVIII wieku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia His-*



toryków Sztuki, Warszawa 1969, p. 9-36; Z. Hornung, *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*, Wrocław 1972, p. 9-48; P. Krasny, *Emmanuel Świeykowski i jego dzieło*, [in:] E. Świeykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce*, v. 1, Monografia Dukli, Dukla 1997, p. 12-15.

<sup>8</sup> A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Berlin 1919; *ibid*, *Barock-Bozzetti*, t. 4, *Deutsche Bildhauer*, Frankfurt am Main 1924.

<sup>9</sup> A. Feulner, *Ignaz Günther, kurfürstlich bayerischer Hofbildhauer (1725-1775)*, Wien 1920; *ibid*, *Bayerisches Rokoko*, München 1923; *ibid*, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929.

<sup>10</sup> This anachronistic manner of studying a sculpture is still being used – see, for example D. Krwawycz, *Ukraińska skulptura periodu rokoka*, "Zapiski Naukowo Toarwistwa imieni Szewczeniki", v. CCXXXVI, *Praci Komisji obrazotwórczowo ta użytkowo mystectwa*, 1998, p. 127-154; M. Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt. Rola Warmii jako prowincji artystycznej w XVIII wieku*, Olsztyn 2006.

<sup>11</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 51.

<sup>12</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 123.

<sup>13</sup> See, for example.: J. Samek, *Zagadka przemyskiego lawaterza (Przyczynek do zagadnienia teatralności w sztuce lwowskiego baroku)*, "Folia Historiae Artium", 14: 1978, p. 93–101; Z. Hornung, *Polejowski Maciej*, [in:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXVII, Warszawa 1982, p. 288–291; *ibid*, *Główny ołtarz w kościele OO. Franciszkanów w Przemyślu i lwowski rzeźbiarz Jan Polejowski*, "Teka Konserwatorska. Polska Południowo-wschodnia", Rzeszów 1985, p. 71–92; J. Gajewski, *Fesinger czy Fesinger i Antoni Osiński. Z Problematyki atribucyjnej i warsztatowej lwowskiej rzeźby rokokowej: figury przemyskie*, "Rocznik Przemyski", 33: 1997, z. 2, *Historia Sztuki*, p. 13–34.

<sup>14</sup> P. Krasny, J. Sito, "Pan Piotr Polejowski, snycerz lwowski" i jego dzieła w kościele Franciszkanów w Przemyślu, [in:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, v. 5, ed. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, p. 175-202.

<sup>15</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 5, 131-136.

<sup>16</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 92.

<sup>17</sup> See analogous works pointed out in: J. K. Ostrowski, *A Great Baroque Master on the Outskirts of Latin Europe. Johann Georg Pinsel and the High Altar of the Church at Hodowica*, "Artibus et Historiae", 42: 2000, p. 197.

<sup>18</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 106. The significance of Götz for the art of Sebastian Fesinger was next highlighted by J. Sito, A. Betlej, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera*, [in:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, [ed.] J. K. Ostrowski, v. 2, Kraków 1996, p. 339-361.

<sup>19</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 100 (footnote 6). The significance of this building and specific relations with Lvovian art were later pointed out by P. Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, typescript of doctoral thesis In the Institute of the History of Art, Jagiellonian University, Kraków 1994.

<sup>20</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 84.

<sup>21</sup> Bochnak, *op.cit.*, p. 123.





Lwów, figura św. Augustyna, kościół Dominikanów