

Piotr Krasny

OSIEMNASTOWIECZNE FIGURY PRZYDROŻNE W BUCZACZU UWAGI O INSPIRACJACH CZESKICH W TWÓRCZOŚCI BERNARDA MERETYNA*

„Przy drodze do Buczacza od strony północnej tuż przy dawnej głównej drodze, znajduje się statua św. Jana Nepomucena z napisem:

Patronie dobrej sławy, kompanie podróżnych
Broń tego miasta i mnie od przypadków różnych.

Po tym wyryty rok 1750 tudzież herb Pilawa z początkowymi literami M. P. S. K. co znaczy Mikołaj Potocki Starosta Kaniowski, przy końcu dodano: Mihi autem absit glorio-si nisi in cruce Domini. Więcej na południe, także przy dawnej drodze, jest statua Matki Najświętszej. Oba pomniki są najmniej dwa sążnie wysokie” – tak opisywał Sadok Barącz okazale figury przydrożne (il. 1, 2) strzegące wjazdu do owego kresowego miasta¹.

Kilkadziesiąt lat później Adam Bochnak zwrócił znów uwagę na te monumenty, zaliczając zdobięce je posągi do najwybitniejszych dzieł lwowskiej szkoły rzeźby rokoko-wej. Badacz ten określił również czas powstania pomnika Niepokalanego Poczęcia Marii na r. 1751².

Dokładniejszą analizę pomników z Buczacza przeprowadził dopiero Zbigniew Hornung. Stwierdził on, że „ich struktura formalna wykazuje uderzające podobieństwo stylowe, a nawet identyczność z plastycznym wystrojem” buczackiego ratusza, a więc „nie ulega [...] kwestii, że autorem projektu obu tych dzieł był Bernard Meretyn, a wykonawcą

* Materiały do tej pracy zebrałem dzięki stypendium Ministerstwa Edukacji Narodowej, które umożliwiło mi dwutygodniowy pobyt w Pradze.

Zgodnie z zasadą stosowaną z reguły w polskich publikacjach historyczno-artystycznych, w tekście artykułu podaję nazwiska artystów działających w Czechach w XVIII w. zapisane według ortografii niemieckiej, a ich imiona – w niemieckim brzmieniu.

¹ S. Barącz, *Pamiętki buczackie*, Lwów 1882, s. 151. Obecnie w wyniku zmian w sieci dróg Buczacza oba pomniki znajdują się na uboczu miasta.

² A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 57–58, il. 54 i 55.

figuralnych i dekoracyjnych elementów – majster Pinsel”. Uczony ten uznał nadto figurę maryjną w Libercu (Matthias Bernhard Braun, 1718–1720) za wzór dla ogólnej kompozycji pomników oraz wymienił liczne rzeźby z terenu Królestwa Czeskiego, które mogły wpłynąć na formy buczackich posągów Marii i św. Jana Nepomucena. Hornung uznał te spostrzeżenia za jedno z ważniejszych argumentów na rzecz czesko-morawskiej genezy twórczości Jana Jerzego Pinsla³.

Atrybucja Hornunga została przyjęta zgodnie przez badaczy dziejów sztuki Rusi Czerwonej w XVIII wieku. W dalszej części tych rozważań postaram się wskazać dodatkowe argumenty popierające tę opinię. Do dyskusji pobudza natomiast określenie genezy form pomników buczackich i zdobiących je rzeźb. Podobieństwo posągów w Buczaczu do rzeźb i pomników z terenu Czech wskazanych przez Hornunga jest bowiem dość ogólne i wynika – jak sądzę – z konwencji ikonograficznej przyjętej powszechnie w Europie Środkowej. Na tym obszarze można wskazać dzieła znacznie bliższe figurom buczackim.

Przed podjęciem poszukiwań owych wzorców trzeba podkreślić, że bardziej indywidualny charakter zdają się mieć piedestały buczackich monumentów. Te jednak – według atrybucji Hornunga – zostały ukształtowane przez Meretyna. Formy architektoniczne owych struktur tworzą wszakże harmonijną całość z partiami rzeźbiarskimi. Buczackie pomniki trzeba chyba uznać za przykłady dzieł opartych na barokowej zasadzie syntezy dyscyplin plastycznych, podporządkowanej berniniowskiej idei „*un bel composto*”⁴ realizowaną przez artystów różnych specjalności. Bardzo często architekt określał również zasadnicze kształty rzeźb, zaznaczając na projekcie ich proporcje, pozy, a czasem nawet ogólny układ fałdów tkanin spowijających postacie.

Jak ustaliła Jennifer Montagu, niektórzy architekci rzymscy w XVII i XVIII (np. Carlo Rainaldi, Carlo Fontana) planowali szczegółowo wystrój plastyczny wznoszonych przez siebie budowli i wymagali od rzeźbiarzy niemal czysto mechanicznej realizacji owych projektów. Na przykład rysunki płaskorzeźb, które Pietro da Cortona polecał odkuwać Cossimowi Fancellemu ukazywały nie tylko szczegóły kompozycji, ale także głębokość reliefu zaznaczoną cieniowaniem⁵.

Na terenie Europy Środkowej podobną praktykę zaszczerpili zapewne dwaj architekci wykształceni w Rzymie – Johann Fischer von Erlach i Johann Lucas von Hildebrandt. W projektach budowli artyści ci zaznaczali zawsze układ figur i sposób udrapowania ich szat, wyraźnie opracowując charakterystyczne szczegóły. Do realizacji owych koncepcji dobierali sobie stałych współpracowników (Giovanni Guliani, Ferdinand Maximilian Brokoff, Peter Strudel, Antonio Beduzzi), którzy umieli dostosować swój styl do indywidualnych upodobań owych architektów⁶.

³ Z. Hornung, *Antoni Osieński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa – Lwów 1937, s. 39–40; tenże, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976, s. 68–69 i 155.

⁴ I. Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, Oxford – New York – London 1980, passim.

⁵ J. Montagu, *Architects and Sculptors in Baroque Rome*, „*Bollettino del Centro di Studi Andrea Palladio*”, 23, 1981, s. 71–83; także *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture* [w:] *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, München 1986, s. 9–11; także *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven – London 1989, s. 77–98 (rozdz. *The Sculptor as Executant*).

⁶ A. Pigler, *Georg Raphael Donner*, Wien 1929, passim; K. Blauensteiner, *Georg Raphael Donner*, Wien 1944, passim; B. Grimshitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien – München 1959, passim; O. J. Blažiček, *J. B. Fischer z Erlachu a F.M. Brokof* [w:] *Johann Fischer von Erlach*, Brno 1960, s. 38–

Podobnie postępował także Kilian Ignaz Dientzenhofer, który projektował nie tylko dekorację rzeźbiarską wznoszonych przez siebie świątyń, ale nawet przeznaczone do nich naczynia liturgiczne. Architekt ten współpracował chętnie z Matthiasem Wenzeslausem Jäcklem, a następnie z Karlem Josephem Hiernlem i Ignatzem Franzem Platzerem⁷. Również Octavio Broggio zaznaczał na swych planach dość dokładne rysunki rzeźb, powierając najchętniej ich wykonanie Franzowi Antonowi Kuenowi i Edmundowi Johannowi Richterowi⁸.

Takie same relacje pomiędzy architektem a rzeźbiarzem możemy zaobserwować także w sztuce polskiej w. XVIII. Stałym współpracownikiem Kacpra Bażanki (wyształconego w Accademia di San Luca w kręgu Carla Fontany) był Antoni Frączkiewicz⁹. Jak zauważa Mariusz Karpowicz, artysta ten wręcz „przenosił w trzeci wymiar postacie apostołów do Imbramowic, jacy powstałi pod niecierpliwym ołówkiem Bażanki”¹⁰. Według podobnych zasad układała się zapewne współpraca Karola Antoniego Baya z Bartłomiejem Bernatowiczem¹¹ i Jana Spazzia z Janem Eliaszem Hofmannem¹².

Sądzę, że zbliżone relacje łączyły również twórców figur buczackich. Z przekazów dowiadujemy się bowiem, że Jan Jerzy Pinsel wyrzeźbił figury zdobiące fasadę katedry Św. Jura we Lwowie (rozp. 1743)¹³, wzniesionej według projektów Bernarda Meretyna. Analiza stylistyczna rzeźb włączonych w inne dzieła tego architekta (wspomniany już wystrój plastyczny ratusza w Buczaczu, ołtarze główne i ambony kościołów w Horodence

40; E. Baum, *Giovanni Gultani*, Wien – München 1964, passim; M. K o l l e r, *Der unbekante Künstlerkreis von J. L. von Hildebrandt*, „Alte und Moderne Kunst”, 18, 1973, nr 130/131, s. 29–37; H. S e d l m a y r, *Johann Fischer von Erlach*, t. 1–2, Wien – München 1975, passim; C. D i m e r, *Georg Raphael Donner. Die Reliefs*, Nürnberg 1979; W. G. R i z z i, *Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt*, „Alte und Moderne Kunst”, 24, 1979, nr 166/167, s. 39–45; O. J. B l a ž i č e k, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, passim.

⁷ Z. S k o ř e p o v á, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957, passim; M. V i l i m k o v á, *Stavitel paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignátz Dientzenhoferové*, Praha 1986, passim; M. V i l i m k o v á, P. P r e i s s, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, passim; *Kilián Ignác Dientzenhofer a umění jeho okruhu* (katalog wystawy w Narodni Galerie w Pradze), Praha 1989, passim; D. V o k o l k o v á, *Karel Joseph Hlirne – sochař doznívajícího velké slohu*, [w:] *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Praha 1991, s. 47–53; R. Š v á c h a, *Barokní architektonická kresba a K. I. Dientzenhofer*, „Umění”, 39, 1991, s. 72–78.

⁸ *Octavian Broggio 1670–1742* (katalog wystawy w Galerie Výtvarného Umění w Litoměřicích), Litoměřice 1992, passim.

⁹ O. Z a g ó r o w s k i, *Architekt Kacper Bażanka około 1680–1726*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 18, 1956, s. 97–98; Z. P r ó s z y Ń s k a, *Frączkiewicz Antoni* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, Wrocław 1975, s. 243–244 (obszerna bibliografia prac poświęconych temu artyście).

¹⁰ M. K a r p o w i c z, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 21.

¹¹ M. K a r p o w i c z, *Wieczyste teatrum* [w:] *tegoż. Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 166–168.

¹² J. G a j e w s k i, *Elżbieta Sieniawska i jej artyści. Z zagadnień organizacji pracy artystycznej i odbioru w XVIII w. w Polsce* [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, Warszawa 1984, s. 301; t e n ż e, *Architekci w służbie i na usługach hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej* [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1986, s. 379–382; t e n ż e, *Z Wiednia i Pragi (?) przez Lubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hofmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmanowski w rzeźbie barokowej między Wisłą i Bugiem* [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 7: *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 179–181.

¹³ W. Ź y ł a, *Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie*, Lwów 1923, s. 72; T. M a ñ k o w s k i, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932, s. 114–115; B. C i c h n i e s k i y, *Архітектура катедрі св. Юра у Львові*, Львів 1934, s. 56; T. M a ñ k o w s k i, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 32–36; Hornung 1976 (przyp. 3), s. 79–82.

i Hodowicy) wykazuje, że posągi te zostały także wykonane przez Pinsla i jego warsztat¹⁴. O bliskich kontaktach obu twórców świadczy także wzmianka archiwalna z r. 1752, że Pinsel wybrał Meretyna na ojca chrzestnego swojego pierwszego syna, któremu nadano imię Bernard¹⁵.

Ważną wskazówkę dla wyjaśnienia charakteru współpracy tych artystów stanowi relief z ambony w Hodowicy ukazujący *Dwunastoletniego Jezusa w Świątyni*. Jest to jedno z niewielu sygnowanych dzieł należących do dorobku lwowskiej szkoły rzeźby rokokowej. Na jego odwrocie znajduje się podpis „Bernard Merettin” i lakowa pieczętka z gmerkiem artysty. Można by zatem przypuszczać, iż Meretyn był także rzeźbiarzem i to rzeźbiarzem bardzo wybitnym, skoro stworzył dzieło uważane za jedno z największych osiągnięć tej szkoły¹⁶.

Mieczysław Gębarowicz zaproponował inne rozwiązanie. Materiały źródłowe dotyczące Meretyna świadczą jednoznacznie, że artysta ten zajmował się wyłącznie architekturą. Jest więc prawdopodobne, że podpisując się na ambonie chciał upamiętnić się jako autor koncepcji wystroju kościoła, nie zaś jako snycerz. Dla potwierdzenia tej tezy Gębarowicz przywołuje umowę w sprawie ukończenia katedry Św. Jura, zawartą w r. 1756 pomiędzy Meretynem a arcybiskupem Leonem Szeptyckim. Z treści tego dokumentu wynika, że kształt figury św. Jerzego, przeznaczonej na fasadę katedry, był rozstrzygany pomiędzy zleceniodawcą a architektem, który dostarczył rysunkowy projekt tego posągu. Zgodnie z treścią kontraktu na architekcie spoczywała także odpowiedzialność za wykonanie figur śś. Atanazego i Leona w sposób prawidłowy pod względem technicznym. W tekście umowy osoba rzeźbiarza nie pojawia się zaś wcale. Jak zauważa lwowski badacz, „uderza tylko”, że w przypadku obu realizacji „nazwisko rzeźbiarza schodzi na dalszy plan, a właściwie ginie za nazwiskiem architekta”¹⁷.

W świetle tych spostrzeżeń należy przypuszczać, że wyłącznie całościowa analiza figur z Buczacza może doprowadzić do ścisłych wniosków, dotyczących przede wszystkim źródeł konkretnych pomysłów Meretyna.

Dzieła te zostały niestety poważnie uszkodzone po r. 1939. Z obu pomników usunięto posągi (podobno wrzucono je do Strypy przepływającej przez Buczacz), a nadt odłamano fragment górnej partii piedestału figury św. Jana Nepomucena (il. 3, 4). Przy analizie niektórych części owych monumentów musimy więc posłużyć się archiwalnymi zdjęciami wykonanymi przez Adama Bochnaka (il. 1, 2).

Meretyn zestawił piedestały buczańskich figur z dwóch członów. Dolne części owych struktur, znacznie szersze i bardziej przysadziste, zostały wyniesione na mocno zaznaczonych cokolach i ozdobione od frontu herbami Piława, świadczącymi, że fundatorem pomników był Mikołaj Potocki. W znacznie węższe i smuklejsze trzony górne, wsparte na

¹⁴ Mańkowski 1937 (przyp. 13), s. 32–36; Hornung 1937 (przyp. 3), s. 13–15, 39–40; Hornung 1976 (przyp. 3), passim.

¹⁵ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Akta Parafii Zabużańskich, rkps nr tymczas. P-862, 36/2: *Księga chrztów parafii w Buczaczu, 1752–1777*, s. 2, zapis z 4-VII 1752.

¹⁶ В. Л ю б ч е н к о, *Нові твори львівських скульпторів XVI–XVIII ст. (на матеріалах збиранської роботи 1965 року)* [w:] *Львівська картинна галерея. Виставки, знахідки, дослідження*, Львів 1967, s. 23–24; Д. П. К р в а в и ч, *Львівська барокова скульптура: джерела інспірації* [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 97–98.

¹⁷ M. Gębarowicz, *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Questiones”, 3, 1986, s. 14–15.

cokolach i wybrzuszonych stopach o dekoracji przypominającej powierzchnię muszli, wmurowano tablice inskrypcyjne.

Piedestal figury św. Jana Nepomucena wybudowano na planie prostokąta, wysuwając nieznacznie ku przodowi część dolnego trzonu mieszczącą kartusz herbowy. Po bokach górnej partii tej części pomnika dodano dwie splaszczone woluty, na których zasiadały ruchliwe aniolki. Jeden z nich trzymał palmę męczeńską, drugi zaś przykładał palec do ust, poświadczając heroiczne zachowanie tajemnicy spowiedzi przez Nepomucena. Ponad gzymsem wieńczącym górną część struktury architektonicznej pomnika, giętym w płaszczyźnie pionowej, ustawiono rozbudowaną bazę, wspierającą figurę świętego ukazaną w głębokim kontrapoście.

O wiele większe bogactwo form prezentowała figura Niepokalanego Poczęcia. Jej piedestal skonstruowano z dwóch graniastosłupów trójkątnych prawidłowych, o wklęsłych ścianach i lekko ściętych krawędziach. Do krawędzi tych dołączono wielkie wolutowe konsole, wspierające nasadniki z dynamicznymi wyobrażeniami aniołków. Gzymsem wieńczący dolny człon piedestału został lukowato wygięty nad herbem Potockiego. Górna część tej struktury dźwigała skręconą spiralnie postać *Immaculaty* w dekoracyjnie rozwianych szatach, wywyższoną na smukłej, bogato ukształtowanej bazie.

Oba buczackie monumenty można rzeczywiście włączyć do dużej grupy charakterystycznych figur, które budowano w XVIII w. na terenie Austrii, Węgier i Królestwa Czeskiego, najczęściej jako pomniki dziękczynne za uśmierzenie zarazy bądźz swoiste trapijony chroniące przed jej nawrotami (*Pestsäulen, morové sloupy*)¹⁸. O ile jednak w większości tych dzieł – w tym także w monumencie z Liberca – struktura architektoniczna została ograniczona do smukłej kolumny lub ginie pod natłokiem dekoracji rzeźbiarskiej, o tyle w figurach Meretyna posągi zdawały się być bardzo drobne wobec rozbudowanych piedestałów i wyolbrzymionych detali.

Podobne relacje pomiędzy brylowatymi formami dwukondygnacyjnego piedestału a elementami rzeźbiarskimi możemy wszakże zaobserwować w figurze św. Jana Nepomucena w Počátkach (1717–1720), przypisywanej jezuickiemu architektowi i rzeźbiarzowi Franzowi Baugutowi (il. 7)¹⁹.

Sądzę, że posłużyła ona za bezpośredni wzór dla pomnika Niepokalanego Poczęcia w Buczaczu. Piedestały obu monumentów nie tylko miały niemal identyczne kształty i proporcje trzonów, ale nawet nałożony na nie detal (zwłaszcza potężne konsole i „falujące” gzymсы) ukazywał uderzającą bliskość form. Redukcja programu rzeźbiarskiego w buczackiej figurze została nadto przeprowadzona w podobny sposób, jak w skromniejszych czeskich naśladowaniach figury z Počátków. W figurach w Dvůrze Královem i Smečnie (Franz Ignatz Platzer, 1744)²⁰ zrezygnowano bowiem z dużych posągów świętych nad konsolami wokół dolnej części piedestału, zastępując je niewielkimi rzeźbami aniołków, jakby „zdjętych” z wyższego trzonu.

¹⁸ *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Příspěvky k studiu barokní kultury*, red. A. Š o r m i A. K r a j č a, Praha 1939; A. G r ü n b e r g, *Pestsäule in Österreich*, Wien 1960; G. S c h i k o l a, *Das öffentliche sakrale Denkmal in den habsburgischen Ländern. Die Auswirkung der Wiener Pestsäule [w:] Studien zur europäischen Barock- und RokokoSkulptur*, red. K. K a l i n o w s k i, Poznań 1985, s. 271–278; K. K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 253–271.

¹⁹ *Mariánské sloupy ...* (przyp. 18), s. 197, il. 125; O. J. B l a ž i č e k, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 167; *Umělecké památky Čech*, red. E. P o c h e, t. 3, Praha 1980, s. 104.

²⁰ *Mariánské sloupy ...* (przyp. 18), s. 109–110 i 228, il. 51 i 153; S k o ř e p o v á (przyp. 7), s. 45–47, il. II.

Warto zauważyć, że formy pomnika w Początkach musiały być cenione przez czeskich artystów w XVIII wieku, skoro posłużyły one za wzór Kilianowi Ignatzowi Dienzenhofferowi przy projektowaniu figury maryjnej dla Kladna (1749)²¹.

W monumencie św. Jana Nepomucena Meretyń nie powtórzył równie dokładnie kształtu żadnego z czeskich pomników morowych. W dziele tym można wszakże znaleźć liczne elementy charakterystyczne dla monumentalnych figur wznoszonych w Królestwie Czeskim. Struktura architektoniczna znacznej części owych pomników opiera się na schemacie tryptyku, tworzono go przez postać świętego wyniesioną na piedestale i dwa mniejsze posągi ustawione po jej bokach. Taki schemat kompozycyjny przeważa między innymi w ukształtowaniu figur zdobiących most Karola w Pradze, wybudowanych na początku w. XVIII. Na dwóch pomnikach z praskiego mostu, dedykowanych śś. Franciszkowi Borgiaszowi i Kajetanowi (Ferdinand Maximilian Brokoff, 1709–1710), wyobrażeniom owych zakonników towarzyszą pary aniołków, wspartych na konsolach i podtrzymujących ich atrybuty²².

Figury z Mostu Karola były wielokrotnie naśladowane przez rzeźbiarzy wykształconych w środowisku praskim. Formy owych struktur upowszechniały również liczne wydawnictwa z drugiego i trzeciego dziesięciolecia w. XVIII, wśród których wyróżniała się monumentalna teka Augusta Neureitera *Statuae Pontis Pragensis* (Praga 1714)²³. Brokofowski schemat figury-tryptyku cieszył się szczególną popularnością, powielano go bowiem nawet w miejscowościach odległych od Pragi, jak na przykład w północnoczeskich Litomierzycach (figura Niepokalanego Poczęcia na Mariánském náměstí, 1741; il. 8)²⁴, czy morawskich Jankovicach (pomnik św. Anny Samotrzcę, Andreas Zahner, 1742)²⁵.

Schemat ten nadawał się doskonale do wykorzystania w figurach św. Jana Nepomucena, budowanych w Czechach wręcz na masową skalę przed oficjalną kanonizacją tego męczennika (1729)²⁶. Do najważniejszych atrybutów owego świętego należą bowiem dwa aniołki. Jeden z nich poświadcza zachowanie tajemnicy spowiedzi przez Nepomucena, przykładając palec do warg, drugi zaś unosi palmę przysługującą czeskiemu męczennikowi. W niektórych przedstawieniach świętego zastępowano palmę krucyfiksem, który miał świadczyć, że Nepomucen naśladował wiernie Chrystusa swoim życiem i śmiercią²⁷.

²¹ *Tisíc let bediktinského kláštera v Břevnově. Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze-Břevnově* (katalog wystawy w opactwie benedyktynów w Břevnovie), Praha 1993, s. 142–143, kat. VII/12 (zawiera obszerny wybór literatury).

²² K. Novotný, E. Poche, *Karlův Most*, Praha 1947; M. Pavlík, *Soubor podstavců barokních soch na Karlově Mostě*, „Umění”, 7, 1959, s. 17–29. Bl a ž í č e k 1986 (przyp. 6), s. 91, kat. 4, s. 95, kat. 8.

²³ Warto zaznaczyć, że wydawnictwo to było znane z pewnością w środowisku rzeźbiarzy lwowskich w XVIII wieku, wymienia je bowiem *Registr ruchomości pozostałych po nieboszczce ś.p. Pani Markwartowej drugiego małżeństwa Obrockiej* [żony Jerzego Markwarta, a po jego śmierci – Mikołaja Obrockiego], *spisanych dn. 24 Jan. 1750*, „książka której tytuł Statua Pontis Pragen[sis], kart 29” (*Z. H o r n u n g, Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka, „Ziemia Czerwieńska”*, 3, 1936, s. 37).

²⁴ *Umělecké památky Čech*, red. E. Poche, t. 2, Praha 1978, s. 285–286.

²⁵ M. Stehlik, *Die Statuengruppe der hl. Anna selbdritt in Jankovice und ihr Autor*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University”, F 11, 1967, s. 39–47, il. 16–17.

²⁶ V. Vlnas, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993, s. 181–188, mapa na s. 169.

²⁷ Ikongrafię św. Jana Nepomucena omawiają m. in.: F. Matsche, *Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst, Form, Inhalt und Bedeutung* [w:] *Johannes von Nepomuk*, Passau 1971, s. 35–62; J.V. Polc, V. Ryneš, *Svatý Jan Nepomucký*, Řím 1972; *Johannes von Nepomuk. Variationen über ein Thema*, München – Paderborn – Wien 1973; K al i n o w s k i (przyp. 18), s. 278–283; Vlnas (przyp. 26); *Svatý Jan Nepomucký 1393–1993*, Praha – Mnichov 1993. Na chryptomimetyczny charakter motywu aniołka z krucyfi-

Typ ikonograficzny Jana Nepomucena z dwoma aniołkami był wykorzystywany między innymi przez rzeźbiarzy z rodziny Brokoffów w praskich monumentach tego świętego. Pierwszym takim dziełem była figura przy schodach ratuszowych na Hradczanach, wykonana przez Johanna Brokoffa w latach 1709–1710²⁸. Artysta ów umieścił postacie aniołków na krawędziach bazy posągu Nepomucena, nadając w ten sposób kompozycji pomnika wyraźnie atektoniczny charakter. Bardziej statyczną konstrukcję ma figura świętojańska przy kościele trynitarzy na Nowym Mieście, zrealizowana przez Michaela Johanna Brokoffa w r. 1717 (il. 6)²⁹. Aniołki zasiadają tam na niewielkich prostokątnych półkach wyprowadzonych z cokołu i wspartych na konsolach.

Dwa putta towarzyszą również Janowi Nepomucenowi na figurach wybudowanych według projektów Kiliana Ignaza Dientzenhofera. W odróżnieniu od dzieł Brokoffów monumenty te mają bardziej rozbudowane struktury architektoniczne, skomponowane z trzech piedestałów. Posągi męczennika i aniołków harmonizują doskonale z owymi strukturami, co pozwala przypuszczać, że architekt – zgodnie ze swym zwyczajem – określił również formy rzeźby figuralnej.

Dientzenhofer wzniósł pierwsze z tych dzieł w r. 1745 przed bramą klasztoru benedyktynów w Břevnovie, powierzając wykonanie rzeźb Karłowi Josephowi Hiernlemu³⁰. W bocznych piedestałach owej struktury znajdujemy motyw pojawiający się również w pomnikach buczackich, mianowicie charakterystyczne wybrzuszenie cokołu zdobione ornamentem przypominającym powierzchnię muszli. Rozwiązanie to pojawia się również w drugiej Dientzenhoferowskiej figurze stojącej przy kościele św. Urszuli w Pradze (wystawionej w latach 1746–1747), zdobionej rzeźbami odkutymi przez Ignaza Franza Platzera (il. 9)³¹. Postacie aniołków stoją tam na spiętrzonych piedestałach, których górne człony wspierają się na wydętych stopach z dekoracją „muszlową”. Człony są wręcz uderzająco podobne do niewielkich cokoliaków dźwigających posągi puttów na figurze Niepokalanego Poczęcia wzniesionej przez Meretyna. Architekt ten przejął z dzieła Dientzenhofera pomysł ożywienia cokoliaków linearnymi płycinami o ćwierćkolistości wciętych narożach, a także sposób ich zwieńczenia za pomocą wydatnych belkowań z nieklasyczynymi architravami.

Figura buczacka różni się jednak od praskich monumentów św. Jana Nepomucena znaczną wysokością piedestału i jego podziałem na dwie smukłe kondygnacje. Taka forma może być wynikiem naśladowania wertykalnej struktury architektonicznej monumentu w Počátkach i jej przystosowania do schematu kompozycyjnego tryptyku.

Ważną rolę w kompozycji figury świętojańskiej w Buczaczu odgrywają masywne, nieco spłaszczone woluty przylegające do wyższej kondygnacji piedestału. Kontrastują one w efektowny sposób z owym prostopadłościennym blokiem, ułatwiając niejako przejście od statycznych, graniastych kształtów piedestału do dynamicznych, płynnych form rzeźb. W podobny sposób wykorzystał motyw wielkich wolut Johann Friedrich Kohl, ożywiając nimi piedestały figur śś. Augustyna i Tomasza z Tolentino (il. 5) z r. 1708 na

ksem w ikonografii św. Jana Nepomucena zwraca uwagę C. Th e u e r k a u f f, *Elfenbein. Sammlung Reiner-Winkler*, München 1984, s. 128, kat. 69.

²⁸ B l a ž i č e k 1986 (przyp. 6), s. 72; P. V o l k, *Sochy sv. Jana Nepomuckého. Poznámky k typům zobrazení [w:] Svatý Jan Nepomucký 1393–1993* (przyp. 27), s. 70, il. 2.

²⁹ J. R o y t, *Sv. Jan Nepomucký a jeho úcta v Praze* [w:] *Svatý Jan Nepomucký 1393–1993* (przyp. 27), s. 83.

³⁰ V o k o l k o v á (przyp. 7), s. 50, il. 42.

³¹ S k o ř e p o v á, (przyp. 7), s. 47–48, 52–53, il. IV–VII; R o y t (przyp. 27), s. 83.

Moście Karola w Pradze³². Boczne powierzchnie wolut zdobiących owe monumenty zostały wzbogacone – tak jak w figurze świętojańskiej w Buczaczu – przez wklęsłe i wypukłe nacięcia podkreślające rzeźbiarski charakter tych motywów.

Podobnie ukształtowane woluty zostały również wykorzystane jako wsporniki posągów aniołków we wspomnianej już figurze z Litomierzyc (il. 8). W dziele tym płynne linie wolut skomponowano z „falującym” gzymsem wieńczącym piedestał, co przypomina bardzo wyraźnie rozwiązania zastosowane w pomnikach buczackich.

Wśród czeskich rzeźb z pierwszej połowy w. XVIII nie odnalazłem żadnych posągów, które możnaby jednoznacznie uznać za wzór dla przedstawienia Marii z jej buczackiego monumentu. W przypadku figury św. Jana Nepomucena można pokusić się o wskazanie takiego dzieła. Należy ono do zespołu rzeźb Ferdinanda Maximiliana Brokoffa z lat 1721–1722, które zdobią zewnętrzny portal kaplicy świętojańskiej przy kościele Św. Jerzego na Hradczanach w Pradze (il. 11)³³. Grupa ta ukazuje św. Jana zgodnie ze znaną nam „brokoffowską” ikonografią. Czeskiemu męczennikowi towarzyszą w niej bowiem dwa aniołki, wyrażające w alegoryczny sposób jego cnoty.

Buczacki posąg Jana Nepomucena, mimo bardziej dynamicznego charakteru, był upozowany niemal identycznie jak wyobrażenie tego świętego z Hradczanów, co widzimy zwłaszcza w silnym wysunięciu prawej nogi i w charakterystycznym „szerokim” geście rąk, rozłożonych ukośnie w stosunku do korpusu. W zbliżony sposób układały się również fałdy szat obu rzeźb, a szczególnie trzy szerokie pionowe spływy tkaniny komży i jej drobne oble namarszczenia nad prawym kolaniem świętego.

Obie rzeźby różnią się przede wszystkim odmiennym upozowaniem głowy św. Jana. W posagu praskim cała postać świętego jest łagodnie obrócona w lewo, w wyobrażeniu zaś z Buczacza Nepomucen kieruje gwałtownie głowę w przeciwną stronę, wpatrując się w krucyfiks trzymany w ręce. Zmiana ta została zapewne podyktowana przez upowszechnienie się w drugiej połowie lat czterdziestych w. XVIII nowej, „sentymentalnej” ikonografii czeskiego męczennika z charakterystyczną sceną adoracji krzyża. W scenie tej Nepomucen tuli wręcz krucyfiks i wpatruje się z dramatycznym napięciem w pasyjkę. Do przedstawień rzeźbiarskich św. Jana schemat ten wprowadził Ignaz Franz Platzer (zapewne w oparciu o projekt Kiliana Ignaza Dientzenhofera), realizując go po raz pierwszy w posagu ze wspomnianej już figury przy Św. Urszuli w Pradze (il. 9). Rzeźba ta doczekała się licznych replik zarówno autorskich, jak i warsztatowych³⁴.

Można przypuszczać, iż jeszcze jeden fragment grupy świętojańskiej w kościele Św. Jerzego na Hradczanach zainspirował Meretyna i Pinsla. Aniołek stojący po lewej stronie figury Nepomucena na pomniku w Buczaczu przypomina bowiem wyraźnie putto z palmą wkomponowane w owo dzieło Brokoffa³⁵.

Należy jednak zauważyć, iż posągi z buczackich figur różniły się wyraźnie od dzieł Bauguta, Jäckla, Brokoffa, Kohla, Hiernlego i Platzera smukłymi proporcjami, silnym pogłębieniem kontrapostu, a zwłaszcza wygięciem postaci na kształt *figura serpentinata*.

³² Novotny, Poche (przyp. 22), s. 92–94; Pavlík (przyp. 22), s. 21, 24, il. na s. 20.

³³ Blažíček 1986 (przyp. 6), s. 124, kat. 35, il. 98 i 99.

³⁴ M. Suchomel, *Sochařské repliky Ignáce Františka Plazera*, „Zprávy Památkové Péče”, 53, 1993, s. 8–12.

³⁵ Analogię dostrzegł również Jakub Sito w recenzji z wystawy *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Wschodem i Zachodem* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec–sierpień 1993) przygotowanej do „Biuletynu Historii Sztuki”.

Takie manieryczne upozowanie rzeźb, nadające im zarazem dramatyczny i dekoracyjny charakter, cechuje także inne dzieła, powstałe najprawdopodobniej w wyniku współpracy Meretyna i Pinsla, a zwłaszcza posągi Ojców Kościoła z fasady katedry Św. Jura (il. 10) i wyobrażenia Marii i Jana z ołtarza głównego kościoła w Hodowicy. Niestety, jak dotąd, nie wyjaśniono w sposób przekonujący, genezy form tych rzeźb.

Wskazane podobieństwa zdają się świadczyć, że Meretyn znalazł dokładnie czeskie figury dedykowane Marii i świętym. Architekt ten widział zapewne nie tylko wspomniane grupy rzeźbiarskie w Pradze, ale przynajmniej także pomnik morowy w dość odległych od stolicy Czech Počátkach. Trudno więc zgodzić się z Tadeuszem Mańkowskim i Zbigniewem Hornungiem, którzy poszukiwali źródeł twórczości Meretyna wyłącznie w środowisku wiedeńskim, północnowłoskim, bądź w kreacjach architektów znad Jeziora Bodeńskiego³⁶. Formy buczackich figur mogą zatem okazać się ważnym tropem, kierującym naszą uwagę na związki dzieł Meretyna ze sztuką Królestwa Czeskiego. Wyniki moich poszukiwań – których nie mogę przedstawić w ramach tych krótkich rozważań – skłaniają do wniosku, że więzi te były silne i ich wpływ jest wyraźnie czytelny w licznych dziełach owego twórcy³⁷.

Formy struktury architektonicznej pomników w Buczaczu były bardzo bliskie rozwiązaniom stosowanym przez Meretyna w kształtowaniu budynków. Świadczy o tym wertykalizm piedestałów tych pomników, budowanych ze spiętrzonych bryl oraz ich prostoliniowe w zasadzie rozplanowanie, częściowo zmiękczone zaobleniem niektórych narożników. Wiele miejsca w owej strukturze zajmowały – tak jak w meretynowskich świątyniach – rozległe płaszczyzny, ożywione charakterystycznymi płycinami.

O bogactwie form pomników buczackich decyduje również w znacznym stopniu niezwykle ukształtowanie ich detalu architektonicznego, a zwłaszcza zgeometryzowanych, mięsistych wolut. Motywy takie pojawiały się również w drewnianych ołtarzach i ambonach projektowanych przez Meretyna. Woluty stosowane przez tego artystę cechują się swoistym przerosłem formy i luźnym, atektonicznym powiązaniem z elementami konstrukcyjnymi, co nadaje im wyraźnie antyklasyczny charakter. Tego rodzaju formy, pojawiające się między innymi w twórczości Francesca Borrominiego (np. portale klasztoru trynitarzy przy S. Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie, 1662–1664³⁸) i Johanna Fischera von Erlacha (portal główny pałacu Thunów w Pradze, 1698³⁹) nawiązują wyraźnie do architektury kręgu Michała Anioła⁴⁰. Można więc uznać je za przejaw jednej z charakterystycznych tendencji w architekturze późnego baroku i rokoka, określonej przez Paola Portoghesiego mianem „neomanieryzmu”⁴¹. Liczne „neomanierystyczne” detale poja-

³⁶ Mańkowski 1932 (przyp. 13), s. 130 i nast.; tenże, *O pochodzeniu architekta Bernarda Meretyna*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 9, 1948, s. 261–262; Z. Hornung, *Bernardo Meretini i jego główne dzieła: kościoły w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra św. Jura we Lwowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 5, 1930–1934, s. XXVI.

³⁷ Zagadnienie czeskiej genezy form architektonicznych stosowanych przez Meretyna omawiam obszernie w pracy doktorskiej *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej*, Kraków 1994, mps w Instytucie Historii Sztuki UJ.

³⁸ A. Blunt, *Borromini*, Cambridge Mass. – London 1982, s. 81, il. 62.

³⁹ H. Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich – München – Wien 1992, s. 10, il. 93.

⁴⁰ O wpływie architektury Michała Anioła i jego uczniów na twórczość Borrominiego zob. Blunt (przyp. 38), s. 15, 27–24.

⁴¹ P. Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milano – Roma 1967, s. 27–30; P. Bruschetti, *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Bari 1978, s. 27–31. Zjawisko „odrodzenia” manieryzmu

wiąją się również w architekturze monumentalnej Meretyna, co widać zwłaszcza w formach listwowych obramień otworów z wydatnymi kłińcami oraz uszakami wzbogaconymi o charakterystyczne lezki.

„Neomanierystyczny” charakter mają również wydęte stopy piedestałów, przypominające efekt tzw. „pilastrów siedzących”, których płynne wygięcie kontrastuje ze sztywnością kamienia. Podobne rozwiązanie znajdujemy także w filarach dźwigających posągi śś. Anastazego i Leona przed fasadą katedry Św. Jura (il. 10).

Stacyczna struktura buczackich piedestałów i ich masywny detal zostały świadomie skontrastowane z lekkimi, ruchliwymi rzeźbami, utrzymanymi w charakterystycznej stylistyce Pinsla. Posągi te łączą bowiem dramatyzm teatralnych gestów z niezwykłym układem szat, udrapowanych w ostre, krystaliczne fałdy. Takie formy, łączące dość harmonijnie barokową *sublimitas* a rokokowym *galant*⁴², nie umniejszają jednak monumentalnego charakteru figur z Buczacza. Są więc one najbardziej odpowiednie dla dzieł, które miały uwieczniać ostentacyjną, a zarazem dziwną pobożność Mikołaja Potockiego⁴³.

EIGHTEENTH-CENTURY ROADSIDE SHRINES AT BUCZACZ SOME OBSERVATIONS ON THE BOHEMIAN ORIGINS OF BERNARD MERETYN'S CREATIVE WORK

Summary

In the suburbs of Buczacz (in the former Ruthenian Voivodeship of the Polish Kingdom) there rise two magnificent roadside shrines dedicated to St John of Nepomuk (1750) and to the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary (1751). These monuments were raised by Bernard Meretyn and embellished with sculptures by Jan Jerzy Pinsel. Thus they are the joint work of an architect and a sculptor, tightly integrated in accordance with the Baroque rule of “un bel composto” formulated by Gian Lorenzo Bernini. The Roman

w sztuce rokoka dostrzeżono najwcześniej w zakresie ornamentyki (G. W e i s e, *L'Italia e il problema delle origini del rococo*, „Paragone”, 5, 1949, z. 49, s. 38–41). Pojęcie „neomanieryzmu” jako określenie zespołu zjawisk w sztuce rokoka próbował zdefiniować P. P r e i s s, *Neomanierismus in der Kunst des 18. Jh.* [w:] *Actes du XXII Congrès International de l'Histoire de l'Art*, t. 2, Budapest 1972, s. 596–601. Zob. także: S. M i c h a l s k i, *Neomanierystyczne zjawiska w malarstwie między barokiem a romantyzmem* [w:] *Tradycja i innowacja*, Warszawa 1981, s. 127–146; V. L o e r s, *Bemerkungen zur Manierismusrezeption in der süddeutschen Rokokoplastik* [w:] *Studien ...* (przyp. 18), s. 65–87.

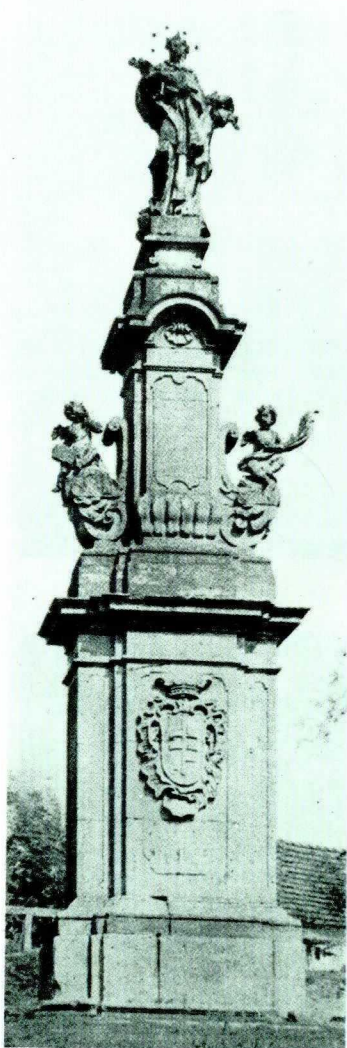
⁴² O znaczeniu tych pojęć w estetyce i sztuce w. XVII i XVIII zob. B. T. la Greca, *Alcuni problemi inerenti l'attività teoretica di Carlo Fontana*, „Storia dell'Arte”, 29, 1977, s. 50–51; A. B j u n t, *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, „Art History”, 1, 1978, s. 6–69; K. H a r r i s, *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*, New Haven – London 1983, s. 121–125 (rozdz.: *Theatrum Sacrum*).

⁴³ Hornung 1976 (przyp. 3), s. 60–62.

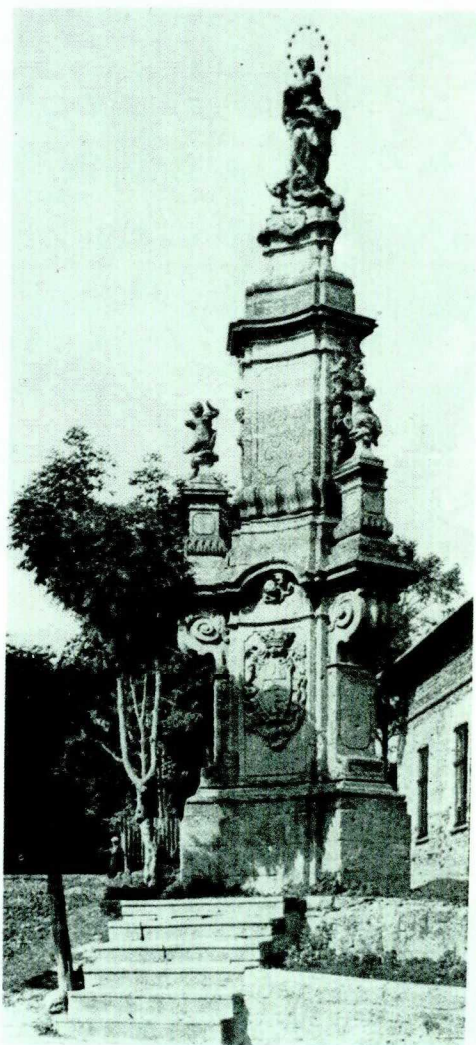
architects implemented this rule by drawing precise designs of the statues which were to adorn their structures. The sculptors' task was limited to translating these concepts into three dimensions. Similar relations between architects and sculptors existed in 18th century Central Europe. The most prominent architects there (Johann Lucas von Hildebrandt and Kilian Ignaz Dientzenhofer) as a rule chose their permanent collaborators from among sculptors. Also Meretyn and Pinsel worked together at numerous "fabricae", their professional relations finding reflection in social contacts (the architect was the godfather of the sculptor's first son). It may therefore be supposed that Pinsel received from Meretyn designs for Buczacz sculptures, defining at least their general forms (arrangement of figures, gestures, draping of robes).

The roadside shrines at Buczacz clearly recall 18th century Bohemian monuments, this appearing both in their architectural form and in the forms of the crowning sculptures. The shrine of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary is very much like the monument of St John of Nepomuk in the market place at Počatki (Franz Baugut, 1717–1720), while the motif of small pedestals with figures of putti, woven into its structure, has been borrowed from the monument at the Church of St Ursula in Prague (Kilian Ignaz Dientzenhofer and Ignaz Franz Platzer, 1746–1747). The other Buczacz shrine imitates the Bohemian monuments developed into a specific triptych (the figure of the patron saint on a pedestal and two flanking smaller figures set on consoles), which took form in the monuments set up in the early 18th century on the Charles Bridge in Prague. It is also worth noting that the statue of St John of Nepomuk on the Buczacz monument clearly resembles the sculpture of that martyr saint which adorns the portal of St George's Church on the Hradshin in Prague (Ferdinand Maximilian Brokoff, 1721–1722).

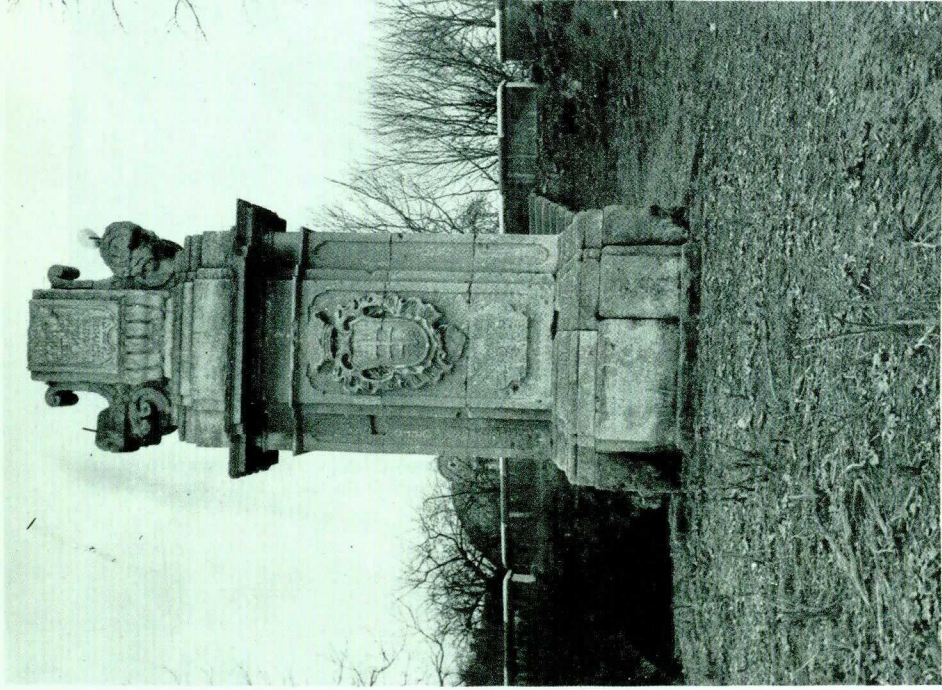
Thus the Buczacz shrines are evident examples of the impact of 18th century Bohemian art on Polish art, affording an important argument for the Central-European origin of Bernard Meretyn's creative work.



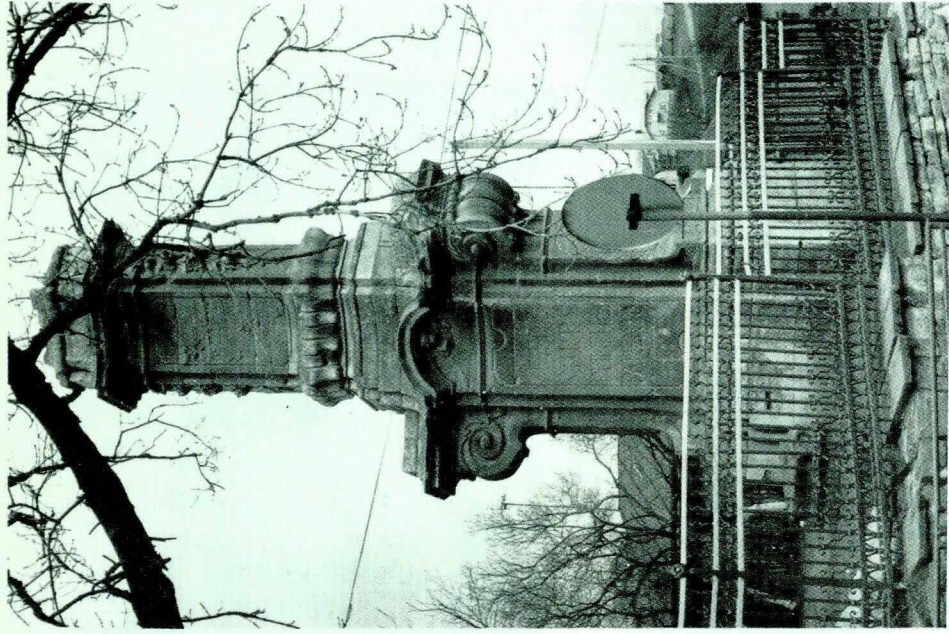
1. Bernard Meretyn i Jan Jerzy Pinsel, figura św. Jana Nepomucena w Buczaczu, 1750, stan sprzed r. 1939



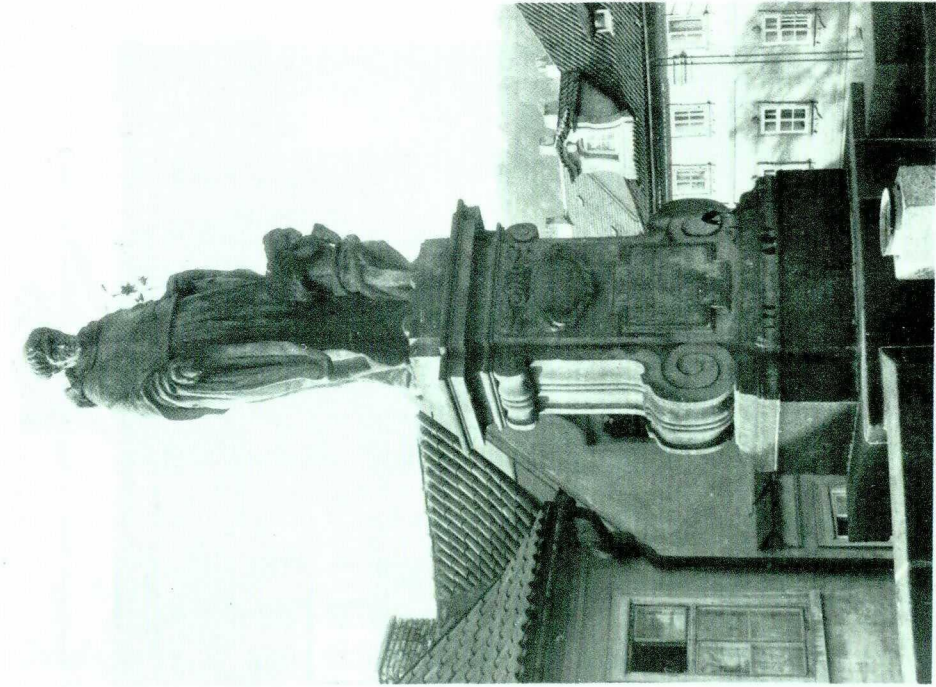
2. Bernard Meretyn i Jan Jerzy Pinsel, figura Niepokalanego Poczęcia Marii w Buczaczu, 1751, stan sprzed r. 1939



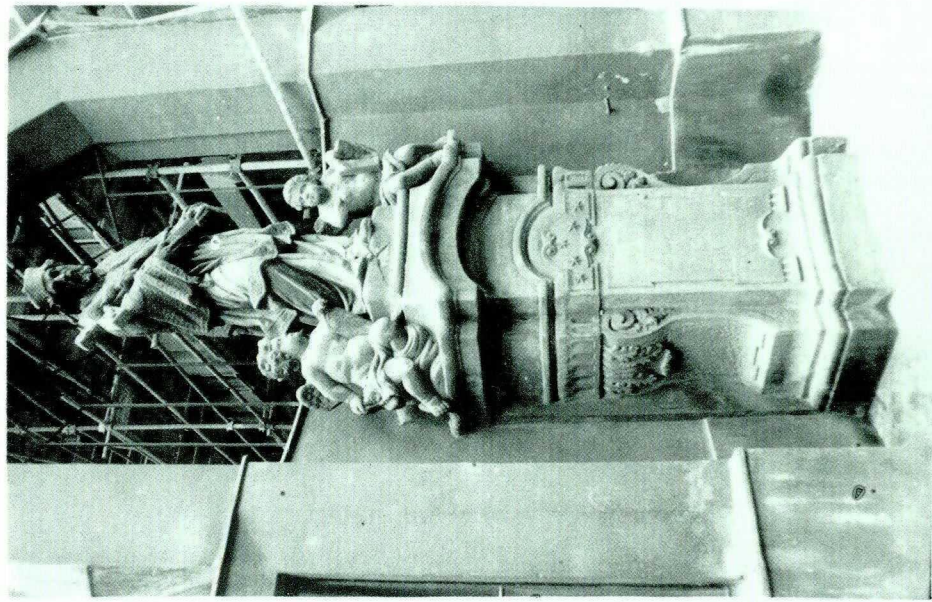
3. Bernard Meretyń i Jan Jerzy Pinsel, piedestal figury św. Jana Nepomucena w Buczaczu, 1750, stan z r. 1993



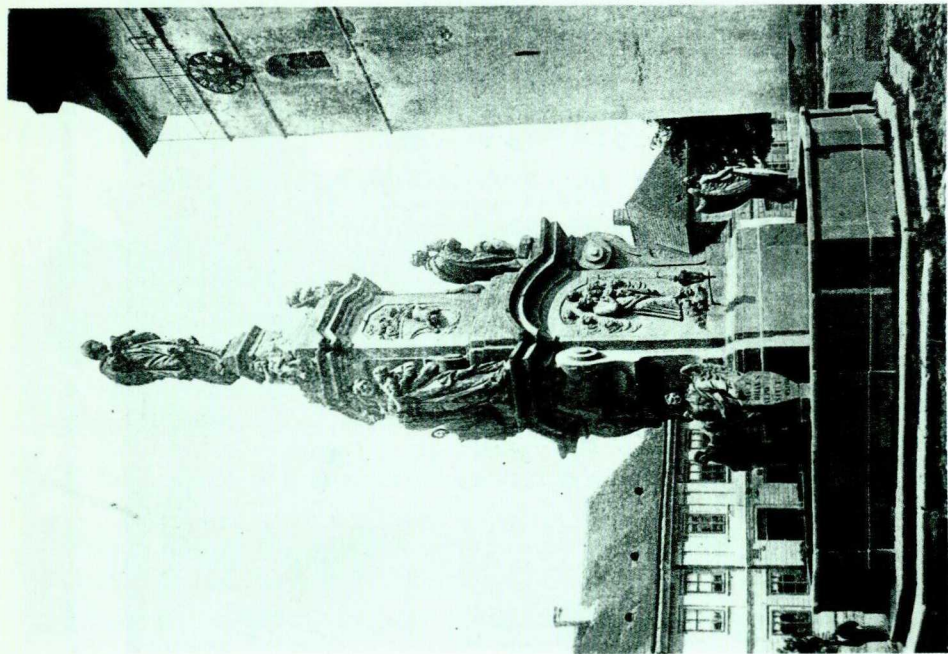
4. Bernard Meretyń i Jan Jerzy Pinsel, Piedestal figury Niewpokalanego Poczęcia Marii w Buczaczu, 1751, stan z r. 1993



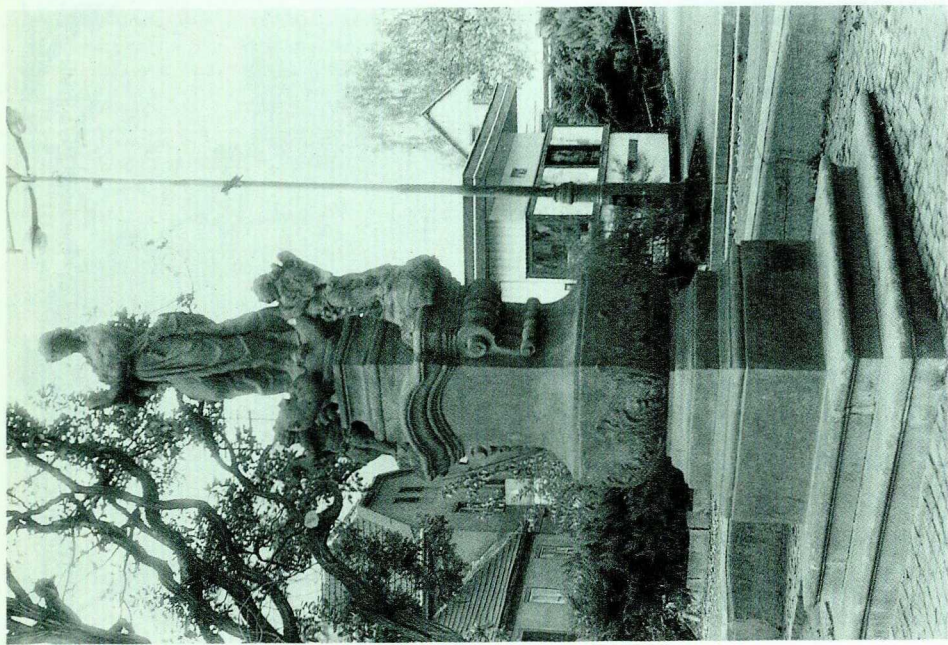
5. Johann Friedrich Kohl, figura św. Tomasza z Tolentino na Moście Karola w Pradze, 1708



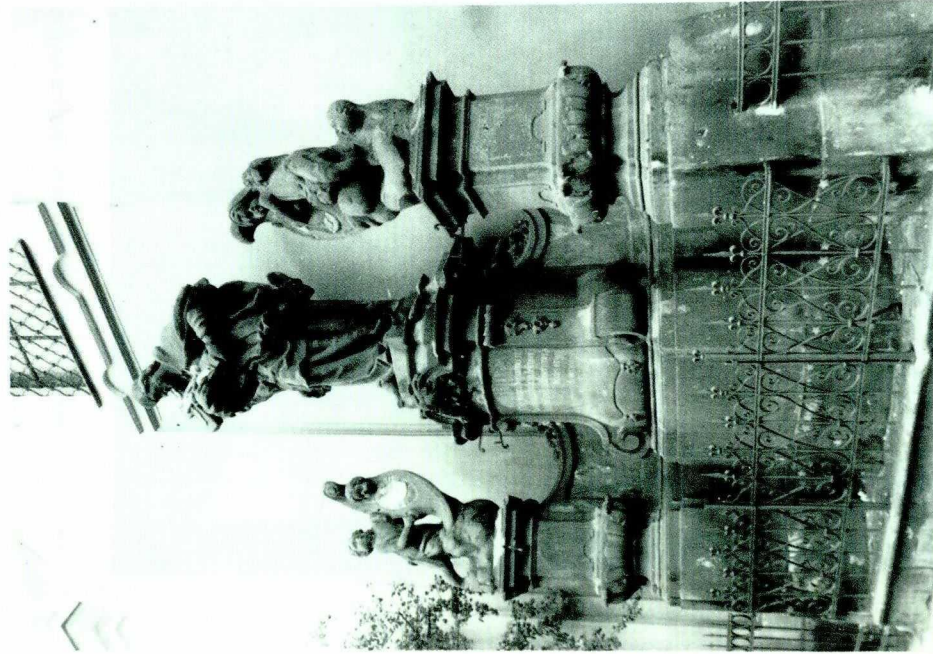
6. Michael Johann Brokoff, figura św. Jana Nepomucena przy kościele Świętej Trojcy na Nowym Městcie w Pradze, 1717



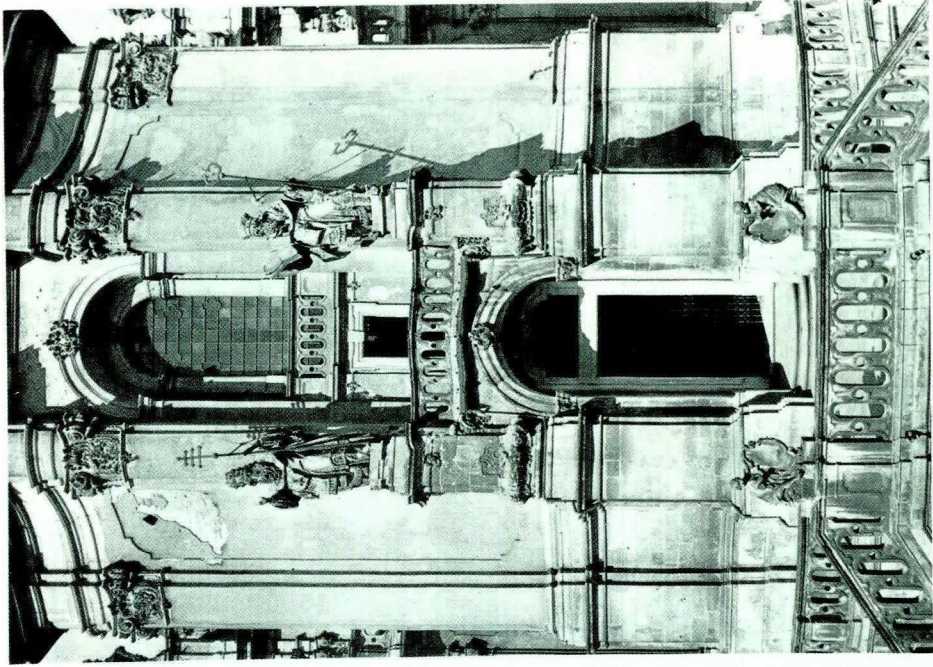
7. Franz Baugut, figura św. Jana Nepomucena na rynku w Počátkach, 1720



8. Figura Niepokalanej Poczęcia Marii na Mariánské Náměstí w Litoměřycach, 1741



9. Kilian Ignaz Dientzenhofer i Ignaz Franz Plutzer, figura św. Jana Nepomucena przy kościele św. Urszuli na Nowym Miście w Pradze, 1746–1747



10. Bernard Meretyn i Jan Jerzy Pnssel, dekoracja plastyczna fasady katedry św. Jura we Lwowie, około 1760



11. Ferdinand Maximilian Brokoff, grupa św. Jana Nepomucena nad portalem kaplicy Świętojńskiej przy kościele św. Jerzego na Hradczanach w Pradze