

MICHAŁ KURZEJ

## Uwagi o badaniach nad twórczością Jana Pfistera



Pfistera uznano za najwybitniejszego artystę śląskiego, czynnego w Małopolsce i na Rusi w okresie nowożytnym. Stało się tak pomimo wyjątkowej skromności przekazów na temat jego twórczości, z których bodajże jedynym wiarygodnym jest sygnatura na nagrobku Ostrogskich w Tarnowie (il. VIII). Ponieważ jednak jest to dzieło zarazem wybitne i odosobnione, postać twórcy stała się wyjątkowo intrygująca, a wielu badaczy usiłowało za wszelką cenę powiększyć jego dorobek, uciekając się do niezbyt precyzyjnych podobieństw formalnych lub nadinterpretacji enigmatycznych przekazów źródłowych. W ten sposób wokół postaci Pfistera narosło tak wiele nieporozumień, że właściwe scharakteryzowanie jego twórczości będzie możliwe dopiero po krytycznym spojrzeniu na wyniki dotychczasowych badań. Ich przeanalizowanie wydaje się istotne również dlatego, że błędy w nich popełnione powtarzają się w studiach nad twórczością wielu innych wybitnych artystów XVII w.

Osoba Pfistera była znana już w XIX w. zarówno polskim starożytnikom<sup>1</sup>, jak i badaczom niemieckim<sup>2</sup>, którzy połączyli jego nazwisko z informacjami biograficznymi, ustalając datę urodzin artysty na rok

1573<sup>3</sup>. Władysław Łuszczkiewicz uważał, że śląski rzeźbiarz nigdy nie był osobiście w Polsce, a jego dzieło zostało przywiezione w częściach z Wrocławia do Tarnowa i tam zmontowane<sup>4</sup>. Podobieństw między nagrobkami Ostrogskich w Tarnowie i Sieniawskich w Brzeżanach (il. 1) pierwszy dopatrywał się Julian Zachariewicz<sup>5</sup>. Jego sugestię rozwinął Władysław Łoziński, który opublikował wzmianki o pobycie Pfistera na Rusi oraz jego związkach z rodziną Sieniawskich, a także podjął pierwszą próbę skompletowania dorobku artysty. Przypisał mu więc nagrobki Sieniawskiego i jego synów, dekorację kaplicy przy brzeżańskim kościele zamkowym, w której je ustawiono, a także istniejące jedynie hipotetycznie stiuki w zamku. Jego zdaniem również cynowe sarkofagi Sieniawskich wyszły „spod dłuta Pfistera” lub zostały odlane według jego modeli. Spośród dzieł lwowskich Łoziński przy-

<sup>3</sup> Alwin Schultz, *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler*, Breslau 1882, s. 118–119.

<sup>4</sup> Władysław Łuszczkiewicz, *Sprawozdanie z wycieczki naukowej w lecie 1891 roku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 5 (1896), s. 115.

<sup>5</sup> Julian Zachariewicz, [Pomniki Ostrogskich w Tarnowie i Sieniawskich w Brzeżanach], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 5 (1896), s. LXIII–LXIV. Po jego wystąpieniu na posiedzeniu z 15 kwietnia 1892 Władysław Łoziński oświadczył, że doszedł do tych samych wniosków dzięki badaniom archiwalnym (*ibidem*, s. LXIV). Atrybucja ta została szybko rozpowszechniona przez anonimowy *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i powszechnej wystawie krajowej*, Lwów 1894, s. 105, w którym Pfisterowi przypisano także bliżej nieokreślone nagrobki Tarnowskich w Tarnowie.

<sup>1</sup> Wincenty Balicki, *Miasto Tarnów pod względem historycznym, statystycznym, topograficznym i naukowym*, Tarnów 1831, s. 131.

<sup>2</sup> Hermann Luchs, *Bildende Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesien” 5 (1863), s. 36.



1. Nagrobki Sieniawskich w Brzeżanach

pisal artyście figurę w kościele Dominikanów uważaną za część nagrobka Swoszowskiego, część dekoracji kaplicy Kampianów oraz epitafium Boimów (il. 2), opierając się na wzmiance o niewymienionym z nazwiska snycerzu Janie. Badacz ten za głównego twórcę kaplicy Boimów uznał Hanusza Szolca, ale — jak sam stwierdził — nie mógł się też oprzeć pokusie przypisania Pfisterowi części wystroju rzeźbiarskiego kaplicy, zwłaszcza stiukowych popiersi w kopule (il. 3)<sup>6</sup>.

Jest rzeczą znamienną, że badacz ten nie troszczył się szczególnie o uzasadnienie proponowanych przez

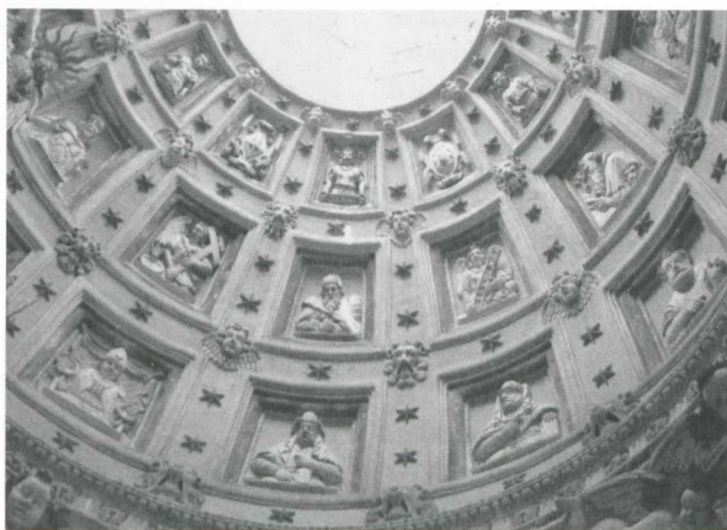
siebie atrybucji. W wypadku dekoracji sztukatorskiej w Brzeżanach stwierdził, iż żeby się przekonać o autorstwie Pfistera, wystarczy spojrzeć na personifikację *Sprawiedliwości*, która jednak nie została tam przedstawiona. Omawiając pomnik Swoszowskiego, uznał, że „mógł on wyjść chyba tylko z pod dłuta takiego artysty jak Pfister”, a w odniesieniu do sztukaterii w kaplicy Boimów użył argumentu, że „nikt chyba inny z współczesnych rzeźbiarzy lwowskich, o ile znamy ich z dzieł dotąd utrzymanych, nie posiadał ani tyle talentu ani tyle śmiałości oka i dłuta, aby się zdobyć na to, prócz jednego Pfistera”. Czasem nawet Łoziński podkreślał różnice między dziełem sygnowanym a przypisywanymi. Stwierdził np., że „bardzo wybitnych znamion dłuta i maniery Pfisterowskiej nie znajdujemy w pomniku Boimów”, a także: „pomniki brzeżańskie są dziełami wielkiego talentu i wysokiej doskonałości technicznej, ale w żadnym z nich rzeźbiarz ten nie rozwinął takiej bujności pomysłów, takiego bogactwa form i takiej w końcu charakterystyki swego indywidualizmu, jak w tarnowskim pomniku Ostrogskich”. Analiza tak konstruowanego *œuvre* musiała więc doprowadzić badacza do wniosku, iż artysta „za wiele miał inwencji i twórczych zasobów, aby poprzestał na kilku motywach — przeciwnie,

<sup>6</sup> Władysław Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901, s. 153, 163–185. Opinię o autorstwie Szolca rozwinął Tadeusz Mańkowski, tworząc wielopiętrowe i bardzo mało przekonujące hipotezy. Informację o sporze Szolca z pomocnikami, którzy szczylicili się, iż umiemy więcej od mistrza, odniósł on do kaplicy Boimów, starając się w ten sposób uzasadnić opinię Łozińskiego, według której drugorzędne partie dekoracji (przypisane pomocnikom) opracowane są lepiej niż bardziej wyeksponowane, związane z Szolcem. W kwestii autorstwa Pfistera Mańkowski stwierdził, że „na ogół ręka Pfistera zaważyła na stworzeniu całości dekoracji kaplicy Boimów, lecz sama przez się nie nadała jej piętna swej twórczości” (zob. Tadeusz Mańkowski *Kaplica Boimów we Lwowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 8 (1939–1946), Sprawozdania z posiedzeń, s. 312–317; *idem, Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 237–241).





2. Epitafium Boimów we Lwowie



3. Dekoracja kopuły kaplicy Boimów we Lwowie

stara się być zawsze coraz innym i jest zawsze innym w kompozycji i szczegółach<sup>7</sup>.

Pomimo zastosowania tak kuriozalnej metodologii wnioski Łozińskiego przyjęli późniejsi badacze<sup>8</sup>. Co więcej, otworzyły one drogę do atrybu-

<sup>7</sup> Por. Łoziński, *op. cit.*, s. 172, 178, 182, 184.

<sup>8</sup> W kwestii brzeżańskich prac Pfistera nieco odmienne zdanie miał jedynie Piotrowski, który uznał, że dekoracja sztu-

owania artysty kolejnych prac na podstawie równie mało wiarygodnych przesłanek. Marian Sokołowski atrybuował Pfisterowi posągi Ligezów i ołtarz głów-

katorska kopuły, zdobienia arkady wejściowej, a także nagrobek trzech Sieniawskich zostały wykonane później niż pomnik ich ojca, nie przez samego Pfistera, ale według jego projektów, ze zmianą planowanej kompozycji i szczegółów dekoracyjnych (Józef Piotrowski, *Podziemia kaplicy zamkowej w Brzeżanach*, „Wiadomości Konserwatorskie” 1 (1924), nr 1, s. 18).



ny w rzeszowskim kościele Bernardynów<sup>9</sup>, a Tadeusz Przytkowski uznał to retabulum za jedno z najważniejszych dzieł artysty<sup>10</sup>. Przypisał on też Pfisterowi epitafium Ziębów (il. 4) w kolegiacie tarnowskiej<sup>11</sup>. Zostało ono uznane za dzieło tego rzeźbiarza również przez Piotra Krakowskiego, który poświęcił obszerne opracowanie nagrobkowi Ostrogskich<sup>12</sup>.

Dorobek Pfistera najbardziej rozbudowały badania Mieczysława Gębarowicza<sup>13</sup>. Trafne wydają się jego ustalenia dotyczące dekoracji sztukatorskiej kaplicy w Brzeżanach. Badacz ten ustosunkował się sceptycznie do przypisywania jej Pfisterowi, słusznie podkreślając brak analogii do dekoracji brzeżańskiej wśród innych dzieł wiązanych z tym artystą, a także zwrócił uwagę na niejednorodność wystroju tej budowli, stwierdzając, że wcześniej powstały zdobienia przyściennych arkad, częściowo zasłonięte przez ołtarz i nagrobek, a prawdopodobnie także podniebia latarni oraz arkady wejściowej, później zaś — sztukateria w czaszy kopuły<sup>14</sup>.

Paradoksalnie, to właśnie te wnioski Gębarowicza wzbudziły wątpliwości u późniejszych badaczy. Jerzy Zygmunt Łoziński przyjął wprawdzie jego tezę o wtórnym uzupełnieniu dekoracji kaplicy, ale powrócił do przypuszczeń o autorstwie Pfistera, uznając go za twórcę jej drugiej fazy obejmującej sztukaterie w czaszy<sup>15</sup>. Jego stanowisko przyjęli późniejsi badacze<sup>16</sup>. Ostatnio Rafał Nestorow opowiedział się za związaniem sztukaterii w kopule kaplicy z Pfisterem lub członkami jego warsztatu. Stwierdził też, że „trudno przypuszczać, by nagrobek A[dama] H[ieronima] Sieniawskiego oraz dekorację kopuły,



4. Epitafium Ziębów w kolegiacie (obecnie katedrze) w Tarnowie

<sup>9</sup> Marian Sokołowski, [Uzupełnienie komunikatu Dra Emanuela Świeykowskiego], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 8 (1907), z. 1, 2, szp. 103–106.

<sup>10</sup> Tadeusz Przytkowski, *Jan Pfister*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” 5 (1930–1934), s. XII b.

<sup>11</sup> Ten wniosek nie znalazł się w opublikowanym streszczeniu pracy Przytkowskiego; zob. Roman Kot, *Epitafium Ziębów w katedrze tarnowskiej*, [w:] *Studia na sztukę renesansu. i baroku*, t. 8, red. Jerzy Lileyko, Irena Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 245–246.

<sup>12</sup> Piotr Krakowski, *Pomnik nagrobny ks. Ostrogskich*, [w:] „Studia renesansowe 2” (1957), s. 263–299.

<sup>13</sup> Mieczysław Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962 („Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” 13, z. 2), s. 266–375.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 332.

<sup>15</sup> Jerzy Zygmunt Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 244–245.

<sup>16</sup> Zob. np. Mańkowski, *Dawny Lwów...*, s. 247–248, 252; Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 221, 320.

której latarnię zdobią jego inicjały, miano wykonać w wiele lat po jego śmierci”. Dekorację czaszy i kopułki latarni potraktował więc jako współczesne, sugerując ich datowanie na czas bliższy śmierci Sieniawskiego, która nastąpiła w roku 1619, chociaż w innym miejscu tej samej pracy datował sztukaterie około roku 1640<sup>17</sup>.

W kwestii rozróżnienia dwóch odrębnych partii w dekoracji kaplicy trzeba jednak przyznać rację Gębarowiczowi, ale przy zastrzeżeniu, że wobec czysto hipotetycznego datowania nie można rozstrzygnąć, czy są one wynikiem dwóch etapów prac, czy też może jednoczesnego zatrudnienia przy tym

<sup>17</sup> Rafał Nestorow, *Kościół zamkowy p.w. św. Trójcy w Brzeżanach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, cz. 1. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 15, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2007, s. 98, 107, przyp. 124.



dziele dwóch warsztatów, z których jeden wykonał dekorację architektoniczną, a drugi uzupełnił ją bogatszymi stiukami figuralnymi. Architektura kaplicy wraz z jej dekoracją architektoniczną ma swoje odpowiedniki w mauzoleach Humieckiego przy kościele Dominikanów w Kamieńcu oraz Zamiechowskiej w Podhajcach (il. 5 a, b, c)<sup>18</sup>. Wszystkie trzy budowle łączy niemal identyczne ukształtowanie latarni (il. 6 a, b, c), w których umieszczono herby fundatorów. Analogiczne latarnie wieńczyły także kaplice kościoła w Potoku Złotym<sup>19</sup>. Kaplice brzeżańską i kamieniecką łączy też zbliżone formy portali<sup>20</sup>. Podobieństwa te są tak wyraźne, że pozwalają uznać te cztery budowle za dzieła jednego warsztatu. Z kolei plastyczne sztukaterie dodane do podziałów czaszy kopuły brzeżańskiej zostały zapewne wykonane przez warsztat sztukatorski, z którym należy wiązać identycznie skomponowane płaskorzeźby w brzeżańskim kościele ormiańskim. Budowlę tę uznawano wprawdzie do tej pory za osiemnastowieczną<sup>21</sup>, ale wydaje się że datowanie to jest błędne, gdyż formy architektury kościoła — zwłaszcza masywne proporce i surowa kamieniarka — przemawiają za jego wcześniejszym powstaniem.

Dalsze wnioski Gębarowicza są mniej przekonujące. Szczególnie kontrowersyjna, a zarazem symptomatyczna dla jego podejścia, wydaje się

<sup>18</sup> Już po wygłoszeniu niniejszego referatu została opublikowana praca doktorska Tomasza Zauchy, *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej ziem ruskich Korony od końca XVI do połowy XVII wieku*, obroniona w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana K. Ostrowskiego, w której autor niezależnie doszedł do podobnych wniosków, a także ustalił, że kaplica w Kamieńcu powstała najwcześniej w roku 1619. Przedstawiona przez niego teza o zależności kaplicy kamienieckiej od brzeżańskiej nie jest przekonująca, gdyż w zasadzie opiera się na założeniu, że bogatszy portal tej ostatniej stał się wzorem skromniejszego w Kamieńcu. Założenie to zaś wydaje się błędne, zwłaszcza że bardziej plastyczne elementy portalu kaplicy w Brzeżanach wykonane zostały w stiuku i są zapewne dziełem warsztatu, który wzbogacił czaszę jej kopuły. Wątpliwości budzi też założenie o wzorowaniu kaplicy podhajeckiej na bazylice Grobu Pańskiego w Jerozolimie. Na temat kaplicy w Podhajcach (wzniesionej najpóźniej w roku 1630) zob. przede wszystkim Jan K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. św. Trójcy w Podhajcach*, [w:] *Materiały...*, t. 4, red. idem, Kraków 1996, s. 141–162.

<sup>19</sup> Na temat tego kościoła zob. Tomasz Zaucha, *Kościół parafialny pw. Narodzenia Najświętszej Panny Marii i św. Szczepana Pierwszego Męczennika w Potoku Złotym*, [w:] *Materiały...*, t. 18, s. 185–214, il. 294–332.

<sup>20</sup> W Kamieńcu analogiczne obramienia dodano również do przeciwległej kaplicy Różańcowej.

<sup>21</sup> Takie datowanie wynika z interpretacji źródeł przedstawionej przez Sadoka Barączę, *Rys dziejów ormiańskich*, Tarnopol 1869, s. 78, którą przyjęli wszyscy późniejsi badacze.

opinia na temat nagrobka Ostrogskich. Badacz ten uznał, iż jest to dzieło dwufazowe, które zostało pierwotnie ukształtowane przez Willema van den Blockego, a dopiero wtórnie przekształcone przez Pfistera. Argumenty historyczne na poparcie tej hipotezy Gębarowicz odnalazł w psychice zleceniodawcy, „który z pewnością przedkładał nadwornego artystę książąt i królów nad mało znanego przybyśza z Wrocławia”. Z kolei analizę pomnika — mającą wykazać jego dwufazowość — oparto na założeniu, że Pfister dodał te jego elementy, które przypominają inne przypisywane mu prace, natomiast partie podobne do nagrobków książąt pruskich w Królewcu wykonał rzeźbiarz gdański<sup>22</sup>. W rzeczywistości królewiecki monument mógł być dla pomnika Ostrogskich wzorem, który został przez Pfistera twórczo rozwinięty, ale nie przeczy to wcale opinii Krakowskiego, stwierdzającego, że „jednolitość poszczególnych elementów rzeźbiarskich wyklucza przypuszczenie udziału kilku rzeźbiarzy”<sup>23</sup>. Wartość pomnika Ostrogskich Gębarowicz ocenił przy tym dość nisko, stwierdzając, że Pfister „jako artysta-dekorator zawiódł zupełnie, stworzył bowiem całość, która swym przeładowaniem robi wrażenie nie bogactwa, a dorobkiewiczowskiego lubowania się w przepychu”. Jego zdaniem nagrobek Ostrogskich nie doczekał się powtórzeń ani naśladownictw, ponieważ dzieło to „widocznie budziło zawsze, tak jak i dzisiaj, poważne zastrzeżenia ze strony polskiego widza; ten bowiem nie może się pogodzić z brakiem umiaru i wszelkiego polotu u artysty; zamiast bowiem działania spokojną wielką formą, ucieka się on do przeładowywania kompozycji drobiazgami i brutalnego skonstrastowania pod względem kolorystycznym dekoracji architektury”<sup>24</sup>. Wywód ten doprowadził więc badacza do wniosku, że jedyne pewne dzieło artysty jest nie tylko najmniej udane, ale też najmniej typowe dla jego twórczości.

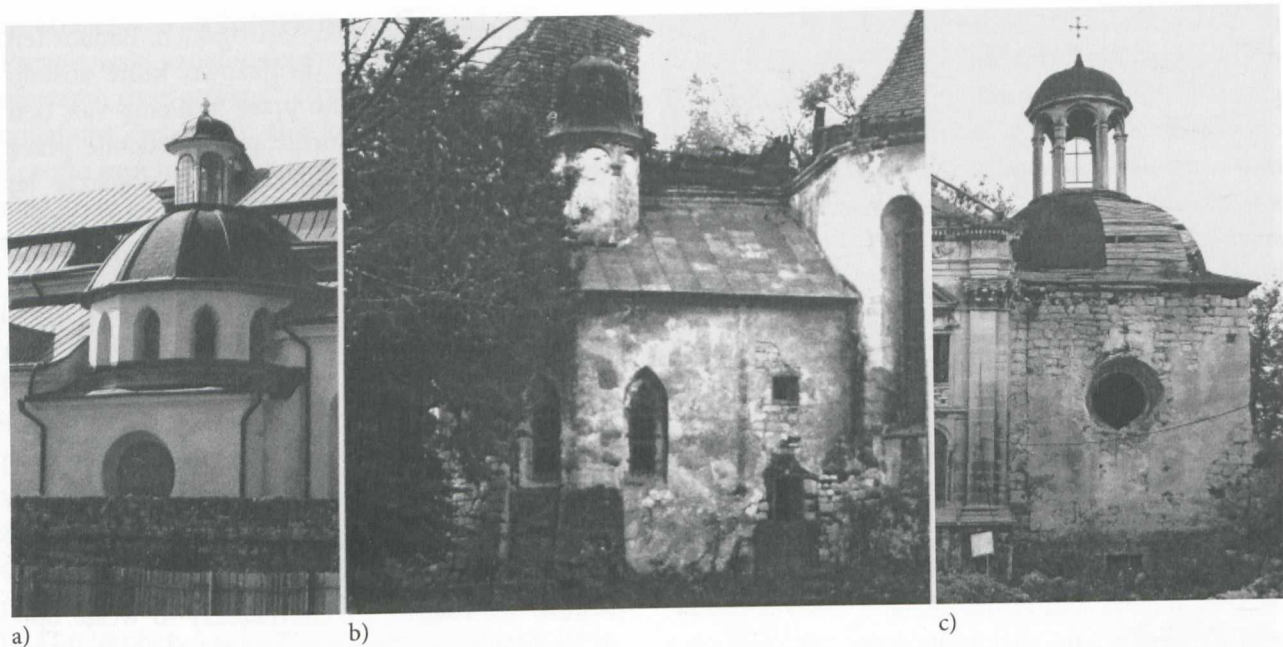
Argumentu o dwufazowości Gębarowicz użył też w wypadku kaplicy Boimów. Początkowo sądził, że architektem tej budowli był Andrzej Bemer, o czym miał świadczyć „zdecydowanie północny

<sup>22</sup> Por. Gębarowicz, *op. cit.*, s. 266–290. Wnioski Gębarowicza przyjął Jerzy Kowalczyk, który uznał, że „przeprowadzona w mistrzowski sposób” analiza nagrobka Ostrogskich jest „niewątpliwie najpiękniejszymi stronicami” recenzowanej przez niego rozprawy lwowskiego uczonego (Jerzy Kowalczyk (rec.), *Znakomita rozprawa o rzeźbie kręgu lwowskiego na przełomie XVI i XVII stulecia (M. Gębarowicz, Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce, Toruń 1962)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 26 (1964), nr 4, s. 53–59).

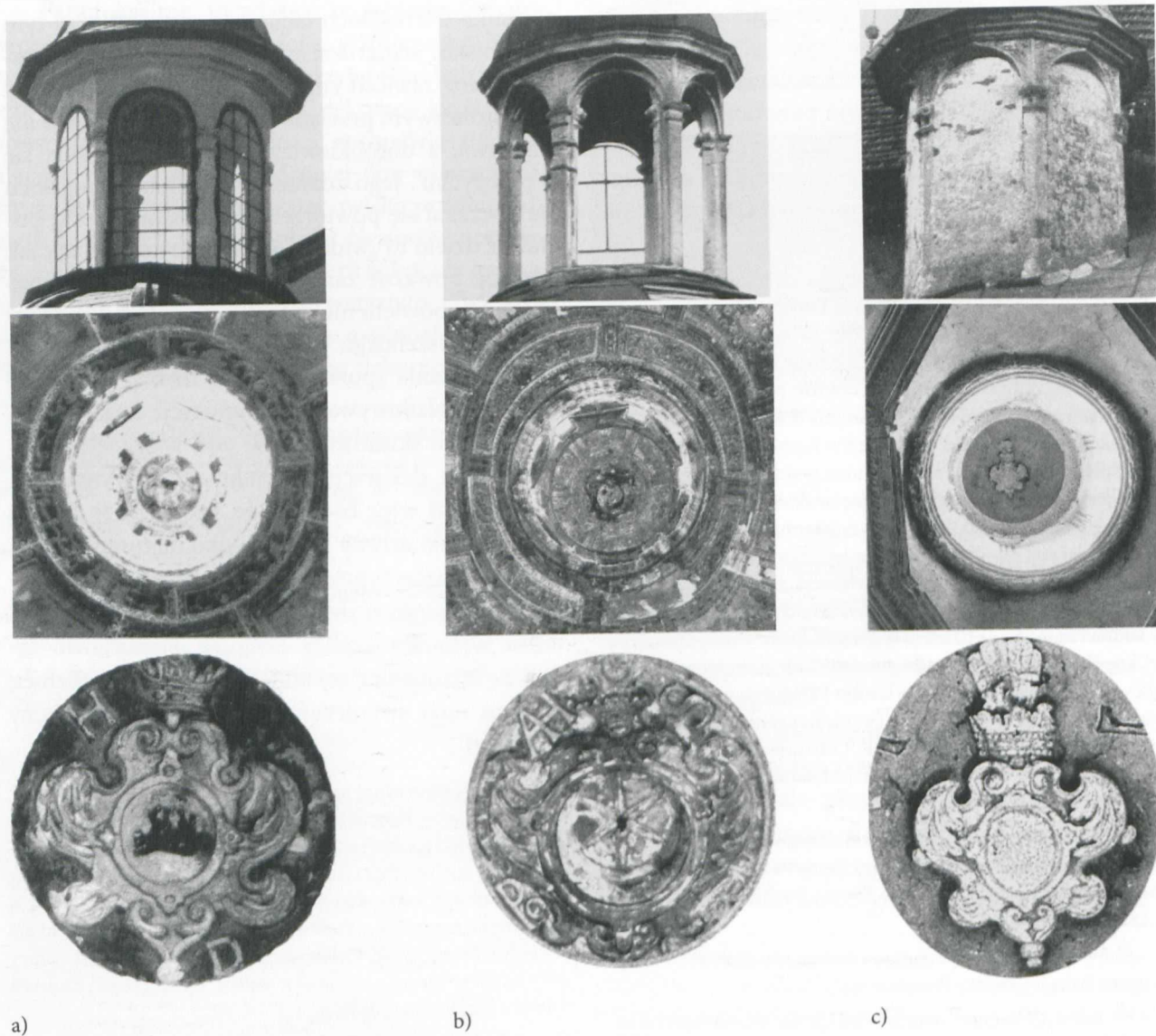
<sup>23</sup> Zob. Krakowski, *op. cit.*, s. 282.

<sup>24</sup> Por. Gębarowicz, *op. cit.*, s. 288, 379.





5. Kaplice: a) Humieckiego w Kamieńcu; b) Zofii z Zamiechowa w Podhajcach; c) południowo-zachodnia w Brzeżanach



6. Latarnie kaplic: a) Humieckiego w Kamieńcu; b) południowo-zachodniej w Brzeżanach; c) Zofii z Zamiechowa w Podhajcach



charakter” jej wystroju. W późniejszej publikacji, chcąc na siłę pogodzić powyższe wnioski z ustaleniami Łozińskiego, uznał, że kaplica została wtórnie przekształcona przez Szolca. Podobnie jak w wypadku charakterystyki nagrobka Ostrogskich, Gębarowicz oparł się na błędnie przeprowadzonej analizie, nadmiernie podkreślając wszystkie różnice między poszczególnymi rzeźbami zespołu i dopatrując się błędów w kompozycji całości, które następnie tłumaczył jako wynik niespójności między dwiema fazami, a także na nadinterpretacji drugorzędnych wzmianek archiwalnych<sup>25</sup>. Hipoteza o dwufazowości pozwoliła też Gębarowiczowi na związanie z Pfisterem epitafium Boimów. Rzeźbiarz miał być autorem jego dolnej części z figurami Jerzego i Jadwigi, natomiast górna — upamiętniająca Pawła (zm. 1645) i jego rodzinę — została uznana za późniejszy dodatek<sup>26</sup>.

Starając się skompletować dorobek Pfistera, Gębarowicz opowiedział się przeciwko przypisywaniu mu rzeźb kaplicy Kampianów oraz ołtarza w rzeszowskim kościele Bernardynów, ale za to powiększył jego *œuvre* o wiele prac w różnych materiałach, a także odniósł do niego kolejne wzmianki archiwalne, mówiące o nieznanym z nazwiska rzeźbiarzu imieniem Jan. Jeśli w ogóle silił się na uzasadnienie nowych atrybucji, wskazywał jedynie motywy obiegu, jak zastosowanie kontrapostu, lub podobieństwa tak mało konkretne, jak „typ” czy „wyraz plastyczny”, a nawet jedynie rzekomo wysoki poziom artystyczny dzieła. Symptomatyczna dla takiej postawy jest opinia Gębarowicza o figurach na fasadzie lwowskiego kościoła Bernardynów, według której „ich twórca musiał być utalentowanym i doświadczonym artystą, a takim był w tym czasie przede wszystkim Pfister. [...] A przy tym nie umiemy wśród ówczesnych artystów wskazać innego, któremu można by przypisać tak dojrzałe dzieła sztuki”. Podobnie Gębarowicz uzasadniał przypisanie temu artyście drewnianego krucyfiksu we lwowskim kościele Jezuitów („Artystą mogącym się wzbić na taką wyżynę był w tym czasie tylko Pfister”), a także figur nagrobka trzech Sieniawskich („figury zmarłych zostały wykonane niewątpliwie przez Pfistera, gdyż poza nim

trudno by znaleźć w tym czasie stojącego na takim poziomie artystę”). Ponadto atrybuował on Pfisterowi sarkofag Mikołaja Sieniawskiego, nagrobek arcybiskupa Jana Zamojskiego i epitafium biskupa Tomasza Pirawskiego w katedrze lwowskiej, a także epitafia Zygmunta Breslera w kaplicy Boimów oraz Jana Daniłowicza w oleskiej farze. Gębarowicz stwierdził też, że Pfister mógł być autorem snycerskiego wyposażenia kościoła w Buszcu i trzonów kolumn ikonostasu cerkwi w Dunajowie. Nie należy więc się dziwić, że takie rozbudowanie dorobku Pfistera pozwoliło Gębarowiczowi na uznanie go za największą indywidualność artystyczną na terenie południowo-wschodniej Rzeczypospolitej<sup>27</sup>.

Do ugruntowania takiej opinii przyczyniła się synteza dawnej sztuki Lwowa autorstwa Tadeusza Mańkowskiego, który również uważał Pfistera za najwybitniejszego lwowskiego plastyka pierwszej połowy wieku XVII, podtrzymując większość starszych atrybucji i rozszerzając jego dorobek o kilka dalszych dzieł. Podkreślił on zwłaszcza rolę artysty jako „barokowego dekoratora”, choć porównując przypisane mu sztukaterie, dostrzegł różnice w ich kompozycji i stylu. Wpływów twórczości Pfistera Mańkowski dopatrywał się nawet w zespole stiukowych figur w nadłuczach arkad kościoła Bernardynów, uznając, że „może należałoby je przypisać warsztatowi Pfistera”<sup>28</sup>.

W ten sposób związano z Pfisterem niemal wszystkie wybitniejsze dzieła rzeźby z pierwszej połowy XVII w. na Rusi, jeśli tylko pozwalało na to chociaż ogólne podobieństwo do innych łączonych z nim prac, pomijając często analizę ornamentyki oraz kwestii technicznych i materiałowych. Z wzrostem liczby przypisanych Pfisterowi rzeźb powiększał się oczywiście zespół rzekomo stosowanych przez niego motywów, co pozwalało na atrybuowanie mu kolejnych prac. Rosło też znaczenie artysty jako czołowego przedstawiciela rzeźby lwowskiej. W ten sposób powstała samopotwierdzająca się teoria, pozwalająca na rozbudowanie dorobku artysty niemal bez ograniczeń.

<sup>27</sup> Por. *ibidem*, s. 244, 261, 289–375.

<sup>25</sup> Por. *ibidem*, s. 246–249; *idem*, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966 („Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” 16, z. 3), s. 34–52. Tezie o dwufazowości kaplicy przeciwstawił się Jerzy Z. Łoziński, który również słusznie zauważył, że przypisanie Szolcowi kamieniarki kaplicy jest bezpodstawne (Łoziński, *Grobowe kaplice...*, s. 233–239).

<sup>26</sup> Por. Gębarowicz, *op. cit.*, s. 342–344.

<sup>28</sup> Mańkowski, *Dawny Lwów...*, s. 240–241, 243–252, 254. Stiuki w kościele Bernardynów, które już Gębarowicz uznał za siedemnastowieczne (zob. Gębarowicz, *Studia...*, s. 236–237), powstały zapewne w następnym stuleciu, o czym świadczy klasycyzujący modelunek, drobne, jakby mokre fałdy szat i połączone promienie padające na świętych z niewielkich obłoków. *Terminus ante quem* ich powstania stanowić może ustawienie ołtarzy przytęczowych, które zasłoniły stiuki we wschodnim przęśle nawy.



Zjawisko to dobrze ilustrują prace badaczy ukraińskich (którzy przypisali Pfisterowi figurę *Chrystusa Ukrzyżowanego* w Buszcu oraz wykonanie modelu dla posągu *Św. Michała* wieńczącego fasadę lwowskiego arsenału<sup>29</sup>), a także licznych autorów polskich. W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, atrybuowano Pfisterowi nagrobek bł. Stanisława Kazimierczyka<sup>30</sup>. Inga Sapetowa uznała za jego dzieło ołtarz główny kościoła Bernardynów w Rzeszowie (wykluczony z jego dorobku przez Gębarowicza), a także przypisała mu drewniany krucyfiks w tymże kościele<sup>31</sup>. Ostatnio również Roman Kot i Tomasz Zaucha bezkrytycznie przyjęli starsze atrybucje, starając się znaleźć nowe argumenty na ich poparcie. Pierwszy z nich zajął się lwowskim epitafium Pirawskiego<sup>32</sup> oraz tarnowskim — Ziębów<sup>33</sup>. Drugi dopuścił możliwość udziału Pfistera w dekorowaniu brzeżańskiej fary, odrzuconą nawet przez Gębarowicza, a także usiłował rozszerzyć dorobek artysty o rzeźby na fasadzie kościoła w Buszcu, uznając — skądinąd trafnie — że lwowski badacz nie przypisał ich Pfisterowi tylko dlatego, że nie dysponował ich fotografiami<sup>34</sup>.

Prezentowany przegląd badań nad twórczością Pfistera z pewnością nie jest kompletny<sup>35</sup>. Ma bowiem na celu nie tyle zebranie literatury na temat tego artysty, ile raczej wskazanie kilku problemów charakterystycznych dla badań atrybucyjnych, które uzyskały pierwszoplanową rolę w sytuacji niedostatku źródeł archiwalnych. Pierwszym z nich

<sup>29</sup> Ich prace streścił Tomasz Zaucha, *Kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Matki Boskiej w Buszcu*, [w:] *Materiały...*, t. 15, s. 167.

<sup>30</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4. *Miasto Kraków*, cz. 4. *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, red. Izabela Rejdach-Samkowa, Jan Samek, Warszawa 1987, z. 1, s. 59. Atrybucji tej przeciwstawił się Karpowicz, przypisując nagrobek Andrei Castellemu, czego również nie udało mu się poprzeć przekonującymi dowodami; por. Mariusz Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del'600*, Manno 2002, s. 163.

<sup>31</sup> Inga Sapetowa, *Rzeźba*, [w:] *Dzieje Rzeszowa*, t. 1, red. Feliks Kiryk, Rzeszów 1994, s. 495–507. Na temat tego tekstu zob. Tomasz Zaucha, *Z notatek na marginesie „Sztuki Rzeszowa”*, „Rocznik Przemyski” 33 (1997), z. 2, s. 67–80.

<sup>32</sup> Roman Kot, *Epitafium biskupa Tomasza Pirawskiego w archikatedrze lwowskiej*, [w:] *Studia na sztukę renesansu i baroku*, t. 7, red. Jerzy Lileyko, Irena Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 143–152.

<sup>33</sup> *Idem*, *Epitafium Ziębów...*, s. 245–251.

<sup>34</sup> Zaucha, *Tradycja gotycka...*, s. 94–96, 103–104.

<sup>35</sup> Najpełniejszą bibliografię twórczości Pfistera zestawiała Maria Heydel, *Pfister Johann*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 7, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2003, s. 79–83.

jest brak przekonujących uzasadnień wysuwanych propozycji atrybucyjnych, z których wiele można śmiało odrzucić jako bezpodstawne. Badania te zostały bowiem zdominowane przez usilne dążenie do powiązania wybitniejszych dzieł z jakimkolwiek znanym artystą lub warsztatem, skłaniając badaczy do wysuwania atrybucji na podstawie zbyt ogólnych podobieństw i bardzo pobieżnej analizy form. Drugim jest ignorowanie praktycznych okoliczności powstawania dzieł sztuki. Wiele atrybucji opiera się na założeniu, iż ten sam artysta pracował w bardzo różnych materiałach, co stanowiłoby sytuację zupełnie wyjątkową. Domniemania o wykonywaniu przez Pfistera jakichkolwiek prac sztukatorskich, a tym bardziej snycerskich i konwisarskich, nie poparto żadnymi przekazami źródłowymi. Z kolei w wypadku dzieł kamiennych nie brano pod uwagę możliwości wysyłkowej sprzedaży nagrobków, epitafiów i innych produktów wykonywanych przez artystów pracujących bezpośrednio przy kamieniołomach. Analizując takie wyroby, nie doceniano też ani roli wzorów graficznych w rozpowszechnianiu ich form, ani charakteru zespołowej pracy członków warsztatu. Jak słusznie zauważył Kalinowski — siedemnastowieczny rzeźbiarz był postrzegany przez badaczy jako artysta ujawniający w dziełach własną oryginalną ekspresję, co powodowało, że cała dziedzina zagadnień warsztatowych, determinujących w istotnej mierze stronę formalną dzieła, pozostawała poza horyzontem ich zainteresowań. Na wykreowanie takiego poglądu wpłynęła nie tylko neoplatoniska koncepcja artysty-kreatora, ale w jeszcze większej mierze romantyczna legenda twórcy-samotnego geniusza, którego sztuka jest wolna od wszystkich przyziemnych uwarunkowań, zachowując dzięki temu charakter skrajnie osobisty i indywidualny<sup>36</sup>.

Przypisywanie twórcy tarnowskiego nagrobka jakichkolwiek prac na Rusi należy traktować z daleko idącą ostrożnością. Warto brać taką możliwość pod uwagę jedynie w wypadku dzieł wykonanych z marmuru i alabastru, które byłyby zbliżone do sygnowanego nagrobka w Tarnowie. Jednak tego ostatniego warunku nie spełniają nawet nagrobki brzeżańskie, które są podobne do sygnowanego monumentu Ostrogskich jedynie w obiegowych szczegółach, natomiast krańcowo różne pod względem kompozycji, surowego stylu, który pomimo mniejszych rozmiarów nadaje im wyraz jeszcze większego monumentalizmu, a także poziomu

<sup>36</sup> Konstanty Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „*Artium Quaestiones*” 7 (1995), s. 103–140.



wykonania. Hipoteza o ich wspólnym autorstwie nie wydaje się więc wcale bardziej prawdopodobna niż przytoczona przez Łuszczkiewicza legenda o sprowadzeniu nagrobka Ostrogskich z Wrocławia i przypuszczenie, że jego autor nigdy nie był w Polsce<sup>37</sup>. Należy bowiem pamiętać, że Jan Pfister,

który podpisał się jako wrocławianin, wcale nie musiał być tożsamy z obywatelem lwowskim i brzeżańskim o tym samym nazwisku. Nie można więc oprzeć się wrażeniu, że po ponad stu latach badań nad twórczością Pfistera wiadomo o niej tyle samo lub nawet jeszcze mniej niż na początku.

<sup>37</sup> Zob. Łuszczkiewicz, *op. cit.*, s. 115.

## Remarks concerning research into the work of Johann Pfister

### Summary

The only proof of Jan Pfister's work is his signature on the Ostrogski family tombstone in Tarnów. In the past, however, scholars tried to do all they could to expand his *œuvre* by resorting to imprecise comparisons or overinterpretation of enigmatic source records. This led to a situation when nearly all the more distinguished sculptures in Ruthenia from the first half of the 17th century would be attributed to Pfister with no attention being given to an analysis of ornamentation as well as technical and material issues. This increasing attribution was

accompanied by an ever expanding set of motifs allegedly used by Pfister, a fact that made it possible to attribute even more works to him. Thus emerged a self-confirming theory allowing for a virtually limitless expansion of the artist's *œuvre*. In fact, Pfister should be considered as the author only in the case of works made of marble and alabaster, works that would be similar to the signed tombstone from Tarnów. However, such works remain unknown and, consequently, none of the suggested attributions seems to be justified.





VIII. Tarnów, nagrobek Ostrogskich, fragment zwieńczenia