

Jan K. Ostrowski
Polska Akademia Umiejętności

Johann Georg Pinsel

W ciągu ostatniego trzydziestolecia Johann Georg Pinsel zyskał niepodważalną pozycję najwybitniejszego przedstawiciela lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej, a wystawy, jakie miały miejsce w ciągu minionej dekady¹, sprawiły, że stał się postacią rozpoznawalną na skalę europejską. Stwierdzenia te zawierają istotny paradoks, gdyż Pinsel, jakkolwiek zostawił we Lwowie i jego najbliższych okolicach ważne dzieła, to jednak nigdy tam nie zamieszkał i nie miał żadnego udziału w sieci intensywnych kontaktów, łączącej społeczność artystyczno-rzemieślniczą Przedmieścia Krakowskiego. Drugi związany z nim paradoks wynika z faktu, że o ile jego *oeuvre* udało się stosunkowo dobrze odtworzyć, o tyle jego biografia pozostaje praktycznie nieznaną, poza kilkoma faktami przypadającymi na dziesięciolecie 1751–1761. W szczególności nierozwiązane pozostają podstawowe kwestie dotyczące pochodzenia i daty urodzenia Pinsla.

Rozważania na temat biografii²

Poniższe rozważania na temat możliwych losów Pinsla tylko w niewielkim stopniu opierają się więc na dokumentach archiwalnych. Przyjęta metoda polega natomiast na dążeniu do maksymalnego wykorzystania dostępnych informacji, które – zinterpretowane na podstawie nieporównywalnie bogatszych materiałów na temat życia artystycznego w krajach sąsiednich – pozwalają na wysunięcie pewnych hipotez przydatnych w rekonstrukcji biografii artysty.

Nieliczne dokumenty, które zawierają nazwisko Johanna Georga Pinsla, przechowały je w kilku różnych wersjach, z których żadna nie została zapisana w sposób budzący zaufanie do transkrypcji. W buczackich księgach metrykalnych natrafiamy na wersje: *Pilse*, *Pilze*, *Pilznow* i [Marianna] *Pilzlowa*³. W rachunkach fabryki katedry św. Jura i kościoła w Monasterzyskach figuruje forma *Pinzel*, z obocznością *Pinzenl*⁴, a rachunki kościoła Trynitarzy we Lwowie zawierają zapis *Penzel*⁵. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, która z utrwalonych w dokumentach form nazwiska naszego artysty jest prawidłowa. Najwięcej przemawia za poprawną filologicznie (w języku niemieckim oczywiście) wersją *Pinsel*, która jednak została zapisana tylko w zniekształconej formie fonetycznej (*Pinzel*, *Penzel*). Rozbieżne transkrypcje z metryk buczackich mogłyby sugerować również brzmienie *Pilse* lub *Pilz*, *Pilze*⁶. W każdym razie dwie sprawy nie ulegają wątpliwości: po pierwsze, mamy tu do czynienia z nazwiskiem, a nie z przydomkiem utworzonym od nazwy czeskiego miasta Pilzna⁷; po drugie, niezależnie od szczegółów zapisu jest to nazwisko niemieckie, co stanowi niejaką, niestety niezbyt precyzyjną wskazówkę na temat pochodzenia artysty.

Przyjęcie wersji *Pinsel* (a więc po niemiecku „pędzel”) otwiera przy tym możliwość wysunięcia pewnej dodatkowej hipotezy. Nazwisko tego rodzaju sugeruje, że nasz snycerz miał wśród przodków jednego lub

więcej malarzy⁸, co zresztą mieściłoby się w ramach częstego obyczaju przekazywania artystycznego zawodu z pokolenia na pokolenie⁹. Jeżeli rzeczywiście ojciec lub dziadek Johanna Georga byli malarzami, istnieje nadzieja, że dane na ich temat zostaną prędzej czy później ustalone przez badania źródłowe, co pozwoliłoby także na uzupełnienie podstawowych informacji na temat Johanna Georga. Niestety, szanse na znalezienie takich dokumentów zdają się maleć. Gdyby odpowiednie materiały znajdowały się bowiem w zasięgu badaczy niemieckich, austriackich czy czeskich, pewna renoma, którą Pinsel cieszy się od dłuższego czasu, sprawiłaby, że zapewne zostałyby one już wydobyte na światło dzienne. Zamykając kwestię nazwiska Pinsla, warto przypomnieć, że już w słowniku malarzy polskich Edwarda Rastawieckiego występuje malarz Augustyn Pensel z Kamieńca Podolskiego, notowany w roku 1544¹⁰, który w świetle ustaleń Wołodymyra Aleksandrowycza jest tożsamy z malarzem lwowskim, znanym tylko z imienia, działającym w trzeciej ćwierci wieku XVI¹¹. Uznanie owego Augustyna Pensla za przodka naszego rzeźbiarza byłoby jednak hipotezą zbyt prostą i zbyt piękną, aby mogła być prawdziwa.

Johann Georg Pinsel pojawia się w źródłach po raz pierwszy 13 maja 1751, przy okazji swego ślubu. Niestety, oprócz określenia zawodu (*altaris sculptor*) jedyna zawarta w zapisie informacja dotycząca artysty stwierdza jego beżenny dotąd stan (*iuvenis*), w przeciwieństwie do oblubienicy, która była wdową po Janie Kieycie (*Marianna Elisabetha Kieytowa vid.*)¹². Próbuując dotrzeć do historycznej rzeczywistości kryjącej się za tym lakonicznym zapisem, nie pozostaje nic innego, jak odwołać się do pewnych ogólnych prawidłowości występujących w porównywalnym materiale z epoki. Zgodnie z przepisami miejskimi i cechowymi, dość jednolitymi na obszarze całej Europy Środkowej, zawarcie małżeństwa było warunkiem uzyskania praw mistrzowskich i otwarcia warsztatu¹³. Zasady te, ustalone pod koniec średniowiecza, w XVIII wieku były jeszcze powszechnie przestrzegane, pomimo coraz silniejszych dążeń artystów do uwolnienia się od nich. Szczególnie korzystnym i poszukiwanym rozwiązaniem było objęcie funkcjonującego warsztatu przez małżeństwo z wdową po mistrzu lub jego córką¹⁴. Data ślubu Johanna Georga Pinsla nie wyznacza oczywiście wprost momentu jego osiedlenia się w Buczaczu. Fakt, iż nasz artysta był w roku 1751 kawalerem, dowodzi jednak, że zanim przybył do Buczacza, w zasadzie nie mógł być samodzielnie prowadzić warsztatu w żadnym ośrodku o ustabilizowanej strukturze społeczno-prawnej. W odniesieniu do postaci o talencie i energii Pinsla musi to oznaczać, że w chwili zawarcia małżeństwa był on człowiekiem stosunkowo młodym. Z drugiej strony posiadał już doświadczenie, które pozwoliło mu na natychmiastowe podjęcie poważnych zadań artystycznych. Biorąc pod uwagę nieuniknione ryzyko błędu, można więc przyjąć, że w roku 1751 Johann Georg Pinsel miał około

trzydziestu lat. Jego datę urodzenia należy więc sytuować około roku 1720, z możliwością odchylenia do około pięciu lat *in plus* i *in minus*¹⁵.

Od chwili ślubu do śmierci pozostało naszemu artyście zaledwie około dziesięciu lat wypełnionych intensywną pracą. Udokumentowane fakty z tego dziesięciolecia to przyjście na świat synów Bernarda (4 czerwca 1752) i Antoniego (3 czerwca 1759)¹⁶ oraz praca dla trynitarzy lwowskich (1756–1757)¹⁷, przy dekoracji katedry św. Jura (1759–1760) i kościoła w Monasterzyskach (1761)¹⁸. Ostatnia płatność w Monasterzyskach miała miejsce 16 września 1761 i, jak wszystko wskazuje, niewiele poprzedzała przedwczesną śmierć artysty. Już 24 października 1762 wdowa po Janie Jerzym Pinslu poślubiła bowiem nieznanego bliżej Jana Berensdorffa¹⁹. Istnienie zwyczaju kościelnego nakazującego roczną żałobę po śmierci współmałżonka sugerowałoby, że śmierć Pinsla nastąpiła pomiędzy 16 września a 24 października 1761. Zwyczaj ten, jakkolwiek w Polsce przestrzegany dość rygorystycznie, nie był absolutną regułą²⁰. Przyjmując możliwość jego liberalnego potraktowania, trudno jednak sobie wyobrazić, by wdowa nie odczekała przynajmniej kilku miesięcy. Artysta zmarł więc najpóźniej na początku roku 1762. W chwili śmierci Johann Georg Pinsel miał więc zaledwie około czterdziestu lat. Taki przedwczesny zgon był wśród rzeźbiarzy epoki baroku raczej regułą niż wyjątkiem. Trudne warunki życiowe, wyczerpująca fizycznie praca i stały kontakt z pyłem prowadziły często do nieuleczalnych chorób płuc²¹. Ścisłą datę, a może i przyczynę zgonu Pinsla mogłoby ewentualnie odsłonić tylko odnalezienie księgi zmarłych parafii buczackiej.

Informacja o miejscu urodzenia, jedna z podstawowych danych personalnych, w odniesieniu do artysty jest ważna przede wszystkim dlatego, że może wskazać na źródła ukształtowania się jego sztuki. Niemiecki materiał źródłowy z okresu od XVI do XVIII wieku świadczy, że adepci malarstwa, rzeźby i innych specjalności artystycznych swe lata jako uczniowie cechowi spędzali najczęściej w rodzinnej miejscowości, gdzie w wielu przypadkach trafiali do warsztatów własnych ojców, ojczymów lub dalszych krewnych²². Jeżeli na miejscu nie było odpowiedniego mistrza, wybierano zazwyczaj najbliższy ośrodek. W ten sposób na liście uczniów w monachijskich warsztatach malarzkich i rzeźbiarskich w okresie od XVI do XVIII wieku, obejmującej ponad czterysta nazwisk, figurują w ogromnej większości osoby pochodzące z samego Monachium oraz różnych miejscowości Bawarii. Tylko w 35 przypadkach (około 8,5 procent) zapisy wyraźnie określają kandydatów na artystów jako przybyszów z innych terenów (na ogół również niezbyt odległych)²³. Trudno się zresztą spodziewać większej ruchliwości uczniów cechowych ze względu na bardzo młody wiek, w jakim rozpoczynał się cykl nauki zawodu.

Sytuacja zmieniała się diametralnie z chwilą wyzwolenia ucznia na czeladnika. W przeciwieństwie do uczniów, przywiązanych do miejsca

i stosunkowo dobrze udokumentowanych w archiwaliach, czeladnicy byli elementem nadzwyczaj ruchliwym, który pozostawił po sobie znacznie mniej śladów. Tylko niewielu z nich miało realną perspektywę stabilizacji poprzez przejście warsztatu rodzinnego, wżenie się w istniejący warsztat lub wykupienie wakującej koncesji (*Gerechtigkeit, Gerechtsame*) po bezpotomnym zgonie mistrza. Uzyskanie nowej koncesji na utworzenie warsztatu było w świetle praw miejskich w zasadzie niemożliwe. Jeszcze trudniej było o pozycję artysty dworskiego. Pewna liczba artystów znajdowała zatrudnienie w miejscowościach stanowiących własność prywatną, gdzie nie obowiązywały prawa cechowe²⁴. Niektórzy zostawali świeckimi braćmi zakonnymi, jak w Polsce np. David Heel i Tomasz Hutter. Dla wielu adeptów zawodów artystycznych wędrówka przeradzała się jednak z obowiązkowego etapu szkoleniowego w swoisty sposób na życie, sterowany poszukiwaniem zarobku i... wdowy – właścicielki warsztatu. Warto tu dodać, że obok tych zjawisk i postaw, będących przedłużeniem tradycji średniowiecznej, istniały również inne, bardziej nowoczesne. Można bowiem wskazać rzeźbiarzy, którzy wprawdzie rozpoczęli kształcenie w systemie cechowym, ale których wędrówka doprowadziła na akademie, jak Ignaza Günthera do Wiednia²⁵ a Johanna Christiana Wentzingera aż do Paryża²⁶.

Dokumenty umożliwiające odtworzenie tras wędrówek czeladniczych stanowią wielką rzadkość. Jednym z nich jest *Wanderbuch* śląskiego malarza Bartłomieja Hohendorfa. W latach 1648–1653 Hohendorf pracował we Wrocławiu, następnie udał się do Frankfurtu nad Odrą, Berlina, Lipska, Freibergu Saskiego, Linzu, Ossegu, wreszcie do Norymbergi²⁷. Podobny dziennik, prowadzony przez rzeźbiarza szwabskiego Franza Ferdinanda Ertingera, jest opisem przynajmniej siedmioletniej wędrówki przez Szwabię, Bawarię, Austrię, Czechy i Śląsk, w czasie której autor odwiedził i opisał kilkadziesiąt miejscowości. W niektórych okolicach Ertinger zatrzymywał się na dłużej, często jednak jego pobyt w danym ośrodku ograniczał się do dwóch tygodni, co pozwalało na uniknięcie opłat cechowych. Zapisy z dwuletniego pobytu Ertingera w Styrii zawierają nazwiska dziesięciu wędrownych rzeźbiarzy, z których po dwóch pochodziło ze Szwabii i Szwajcarii, a po jednym ze Styrii, Wiednia, Ołomuńca, Śląska, Alzacji i Danii. W Wiedniu Ertinger pracował w warsztacie Franza Jubecka razem z czeladnikami z Linzu, Ottobeuren (Szwabia), Czech, Tyrolu i Allgäu²⁸. Powyższe zestawienia dowodzą ogromnej różnorodności losów poszczególnych artystów. Bardzo trudno o wskazanie typowych tras wędrówek, choć rysującą się prawidłowością było trzymanie się terenów o przewadze wyznawanej przez czeladnika religii²⁹. Druga, ogólniejsza tendencja to dążenie artystów z Zachodu, dysponującego nadmiarem wykwalifikowanych rąk, ku mniej zurbanizowanemu Wschodowi, gdzie łatwiej było o zatrudnienie³⁰.

W opisanych wyżej warunkach możliwość osiedlenia się artysty w jakiejś miejscowości i podjęcia samodzielnej, legalnej pracy wynikała często ze szczęśliwego zbiegu okoliczności, jak np. znalezienie możnego mecenasa, małżeństwo z kobietą dziedziczącą warsztat czy okazja do wykupienia wakującej koncesji. Zdobycie pozycji w liczącym się ośrodku musiało być przedmiotem usilnych dążeń zdolnych i ambitnych czeladników. Pomimo wszystkich opisanych wyżej trudności procent przybyszów spoza Bawarii wśród mistrzów prowadzących w Monachium warsztaty malarskie i rzeźbiarskie jest bowiem znacznie wyższy niż wśród uczniów³¹. Udział mistrzów pochodzenia obcego w mniejszym ośrodku, jakim był Landshut, jest jeszcze większy, tu jednak zaznacza się wyraźna zmienność nasilenia tego zjawiska, związana z możliwościami miejscowych fundatorów i warunkami politycznymi³².

Opisane wyżej reguły kierujące życiem środkowoeuropejskich artystów epoki baroku rzucają pewne ogólne światło na ewentualne losy Johanna Georga Pinsla przed jego pojawieniem się w Buczaczu. Na przeszkodzie w ich sprecyzowaniu stoi brak jakiegokolwiek wskazówki źródłowej. Niemieckie brzmienie nazwiska artysty jest, jak już wspomniano, przesłanką zbyt ogólną. Etniczny element niemiecki w interesującej nas epoce przeważał wśród warstwy rzemieślniczej w całej Europie Środkowej. Nazwisko artysty mogłoby więc posłużyć do wysunięcia hipotezy na temat jego pochodzenia tylko w przypadku, gdyby można je było powiązać z osobami, a czasem całymi rodzinami uprawiającymi analogiczny zawód w jakimś rozwiniętym ośrodku. Korzenie trzech rzeźbiarzy lwowskich można wywieść z Ołomuńca. Antoni i mniej znany Józef Sztylowie byli zapewne krewnymi (wnukami?) rzeźbiarza Johanna Friedricha Stilla (Stiela), działającego w Ołomuńcu pod koniec wieku XVII³³. Podobnie ma się rzecz z Józefem Leblasem, w tym jednak przypadku odnajdujemy w Ołomuńcu całą dynastię rzeźbiarzy noszących to nazwisko – Franciszka Ferdynanda, pochodzącego z Niderlandów, który pojawił się na Morawach w roku 1667, a zmarł w 1716, oraz jego czterech synów: Antoniego Elizeusza, Franciszka Antoniego Ignacego, Johanna Georga i Mateusza³⁴. Niektóre wersje zapisu nazwiska Sebastiana i Fabiana Fesingerów (*Fencingier*, *Fendzyngier*, *Fenzyngier*) brzmią niemal identycznie jak nazwisko wspomnianego już wyżej Johanna Christiana Wentzingera. Gdyby udało się uchwycić pokrewieństwo między nimi, uzyskalibyśmy dowód na pochodzenie lwowskich Fesingerów aż z Breisgau, z dalekiego, południowego zachodu Niemiec³⁵.

W literaturze przedmiotu można natrafić na aż pięć rozbieżnych twierdzeń dotyczących pochodzenia Pinsla. Jan Bołoz-Antoniewicz, który natrafił w źródłach na nazwisko Pinsla, wywodził artystę z Wiednia³⁶. Według Władysława Żyły Antoniewicz oparł się na archiwaliach dotyczących katedry greckokatolickiej św. Jura, które później badał Tadeusz Mańkowski, ale wzmianki o wiedeńskim pochodzeniu artysty

w nich nie znalazł. Informacja przekazana przez wytrawnego badacza nie powinna być jednak lekceważona. W kilkanaście lat później ukraiński uczonec Mykoła Hołubec przypisał Pinslowi imię Johann i nazwał go rzeźbiarzem śląskim³⁷. Wobec braku dokumentacji źródłowej wersja ta nie przyjęła się, choć przecież, jak się okazało, podaje ona prawidłowo imię artysty. Powyższe przekazy, niestety ze sobą sprzeczne, nie są podbudowane żadną argumentacją i w związku z tym pozostają niemożliwe do zweryfikowania. Nie można ich jednak odrzucać *a priori*, gdyż pochodzą z czasów, kiedy postać Pinsla była jeszcze bardzo mało znana i nie istniała presja związana z badaniami nad wielkim artystą. Niemal współcześnie z Hołubcem Władysław Tatarkiewicz wywiódł Johanna Georga Pinsla z warszawskich warsztatów Karola Baya i Johanna Georga Plerscha³⁸. Niestety, zasłużony badacz najwyraźniej zbyt zawierzył nieco powierzchownie przeprowadzonej analizie formalnej, a jego pomysł nie został przez nikogo podjęty. Czwarta propozycja pochodzi od Borysa Woźnickiego, który utożsamiał Pinsla z... Antonem Braunem lub Lazarem Widmannem³⁹. Ów romantyczny pomysł jest oparty na błędnej filologicznie interpretacji nazwiska naszego artysty jako przydomku utworzonego od czeskiego Pilzna, nazwy rzekomego miasta pochodzenia. Nie zasługuje na poważną dyskusję piąta teza, że Pinsel był Rusinem z Zakarpacia (w XVIII wieku owa prowincja należała zresztą do Węgier), ponieważ żyje tam „dynastia” księży greckokatolickich o tym nazwisku⁴⁰. Omawiany problem mógłby zostać ostatecznie rozwiązany tylko przez nowe znaleziska źródłowe.

Nie ma wątpliwości, że w ciągu przynajmniej dziesięcioletniego pobytu Johanna Georga Pinsla w Buczaczu głównym mecenasem artysty był Mikołaj Bazyli Potocki (1706?–1782), postać prawdziwie niezwykła. Pochodził z rodu, który na przełomie wieków XVI i XVII zrobił ogromną karierę polityczną i majątkową, a w XVIII wieku przeżywał apogeum swej potęgi. Mikołaj był synem Stefana Potockiego, wojewody bełskiego, po którym odziedziczył liczne dobra. Sam odgrywał rolę polityczną tylko na szczeblu lokalnym, nie zabiegał o zaszczyty. Nie został senatorem, co dla osoby o jego pochodzeniu i majątku byłoby rzeczą naturalną, kontentując się nic nieznaczącym tytułem starosty kaniowskiego, z którego zresztą zrezygnował w roku 1762. Ów stroniący od wielkiej polityki człowiek utrzymywał jednak prywatne wojsko w liczbie 3000 ludzi. Wśród współczesnych zgrozę budził jego półdziki wygląd oraz wybryki, sytuujące się pomiędzy zbrodnią a skandalicznym zachowaniem niedorostka. Przedstawiciele oświecenia, zdobywającego za jego czasów coraz silniejszą pozycję w Polsce, uważali go za wcielenie zafanania i tradycyjnych wad anarchicznego sarmatyzmu⁴¹. Z drugiej strony był Potocki hojnym mecenasem instytucji religijnych obrządków rzymsko- i greckokatolickiego. Sam fakt łożenia wielkich sum na fundacje kościelne mieścił się w pełni w profilu tradycyjnego magnata. Specyfiką

działalności Mikołaja Potockiego na tym polu była jednak umiejętność zatrudniania artystów prezentujących najwyższy poziom, jakimi byli architekt Bernard Meretyn (zm. 1759) i Johann Georg Pinsel, którzy z jego fundacji stworzyli m.in. kościół Misjonarzy w Horodence, najdalej wysunięty na wschód przykład środkowoeuropejskiego późnego baroku, integralnie łączący oryginalność rozwiązania architektonicznego z najwyższej klasy dekoracją rzeźbiarską⁴².

Meretyn i Pinsel, pozostając w służbie Potockiego, tworzyli w ciągu szóstej dekady wieku XVIII niemal nierozłączną parę, a nasz rzeźbiarz stanowił ważne ogniwo zespołu budowlano-dekoracyjnego kierowanego przez Meretyna. Można wręcz domniemywać, że Meretyn przyczynił się do jego sprowadzenia do Polski, a świadectwem bliskich związków pomiędzy obydwojema artystami jest m.in. fakt trzymania przez Meretyna do chrztu pierworodnego syna Pinsla, który zresztą otrzymał imię Bernard⁴³.

Praca na rzecz Mikołaja Potockiego nie angażowała całego czasu architekta ani rzeźbiarza. Swoboda Meretyna, architekta nieprowadzącego bezpośrednio swych budów, była oczywiście większa. Również Pinsel, po wykonaniu na rzecz starosty kaniowskiego zadań w Buczaczu (wolnostojące figury kamienne i dekoracja ratusza) oraz w Horodence (wystrój kościoła Misjonarzy), w latach 1756–1761 większość czasu poświęcał pracom poza Buczaczem na zlecenie różnych fundatorów we Lwowie, Hodowicy i Monasterzyskach, a może także w innych miejscowościach. Prawdopodobnie nie oznaczało to formalnego zerwania serwitariatu u Potockiego, bo rodzina artysty pozostała w Buczaczu do jego śmierci.

Próbie scharakteryzowania warsztatu Johanna Georga Pinsla podejmiemy w dalszym ciągu niniejszego tekstu. Na temat szerszego kontekstu społecznego jego buczackiej egzystencji posiadamy bardzo niewiele danych. Łączniczką z miejscowym środowiskiem, przede wszystkim ze specyficznym dworem Mikołaja Potockiego, była z pewnością żona artysty, Marianna Elżbieta z Majewskich. Jej pierwszy mąż, Jan Kieyt, był prawdopodobnie wojskowym w służbie starosty kaniowskiego, skoro świadkami na ich ślubie byli mjr Tadeusz Węgierski i kpt. Antoni Kątski⁴⁴. Buczackie księgi metrykalne zawierają stosunkowo wiele nazwisk niemieckich, często należących do miejscowych wojskowych. Warto też przypomnieć, że niemieckie nazwisko nosił trzeci mąż Marianny Pinslowej, poślubiony przez nią po śmierci naszego artysty. Środowisko wojskowo-rzemieślnicze buczackiego dworu Mikołaja Potockiego, obejmujące stosunkowo licznych cudzoziemców, stanowiło prawdopodobnie otoczenie, w którym żył Pinsel i jego rodzina. Środowisko to rozpadło się po opuszczeniu Buczacza przez Potockiego na początku lat siedemdziesiątych XVIII wieku. Z czasem zamarł także buczacki ośrodek rzeźbiarski, funkcjonujący przez kilka lat po śmierci Pinsla,

w związku z realizowanymi zleceniami dla miejscowego kościoła parafialnego i cerkwi Pokrowy. W roku 1779 ołtarze dla cerkwi Bazylianów sprowadzano aż z Chelma⁴⁵.

Ostatnim, a zarazem swoistym dokumentem dotyczącym biografii Johanna Georga Pinsla są jego rzeźbiarskie modele, zidentyfikowane na monachijskim rynku antykwarskim w latach 1999 i 2002 i szczęśliwie nabyte do zbiorów Bawarskiego Muzeum Narodowego⁴⁶. Mówią one wiele na temat warsztatowych metod artysty i genezy kilku jego ważnych dzieł. Na poziomie biografii stawiają nas jednak wobec kolejnych zagadek. Jakie okoliczności pozwoliły, by zespół drobnych i niezwykle delikatnych figurek zachował się w nienagannym stanie, skoro monumentalne dzieła Pinsla poniosły tak dramatyczne straty? Jaka była droga miniaturowych rzeźb z warsztatu artysty zmarłego najpóźniej w roku 1762 do rąk wiedeńskiego antykwariusza, który wystawił je (nie będąc świadomym ich autorstwa) na monachijskich targach antykwarskich prawie dwa i pół wieku później? Kto i kiedy wmontował figurki do XVIII-wiecznych modeli ołtarzy, z którymi nie miały one nic wspólnego?

Powyższe rozważania rzucają nieco światła na możliwe losy Johanna Georga Pinsla w tych punktach, dla których brak dotąd oparcia źródłowego. Każde życie przebiega jednak indywidualnie, a statystyczne prawidłowości mogą służyć tylko jako najogólniejsza wskazówka. Luki w naszej wiedzy na temat buczackiego artysty mogłyby zostać wypełnione przez dalsze odkrycia archiwalne, choć w tej dziedzinie jesteśmy w znacznym stopniu zdani na szczęśliwy traf. Z drugiej strony niektóre problemy może rozstrzygnąć pogłębiona analiza twórczości artysty.

Dzieło

Problem autorstwa i chronologia prac⁴⁷

Nie znamy żadnych dzieł Johanna Georga Pinsla z czasu sprzed osiedlenia się w Buczaczu około roku 1750. W odniesieniu do następnej dekady, aż do śmierci artysty w roku 1761 lub 1762, dysponujemy tylko trzema źródłowymi potwierdzeniami jego prac: dla kościoła Trynitarzy we Lwowie (1756–1758)⁴⁸, greckokatolickiej katedry św. Jura tamże (1759–1760) oraz kościoła w Monasterzyskach (1761)⁴⁹. Nie można nie zauważyć, że owe bezcenne wiadomości odnoszą się wyłącznie do drugiej połowy uchwytneho okresu działalności Pinsla. Ponadto rzeźby dla kościoła Trynitarzy możemy dziś zidentyfikować tylko hipotetycznie, a spośród bogatego wyposażenia rzeźbiarskiego kościoła w Monasterzyskach istnieje jedynie uszkodzona figura *Świętej Anny*⁵⁰. W całości zachowały się wyłącznie kamienne figury z fasady katedry św. Jura. Ubóstwo materiału archiwalnego dotyczącego Pinsla wynika przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, nie ujawniono jak dotąd rachunków dworu jego głównego mecenasa, Mikołaja Potockiego. Pinsel nie jest też wzmiankowany w częściowo znanej korespondencji tej niezwyklej postaci, choć



1. J.G. Pinsel, figura *Matki Boskiej Niepokalanej* w Nowosiótkach Zahalczyckich, widok w 1995

pojawia się w niej nazwisko Bernarda Meretyna⁵¹. Bliski związek z tym ostatnim architektem jest najpewniej drugim powodem rzadkości wzmianek archiwalnych na temat Pinsla. Wszystko wskazuje na to, że nasz rzeźbiarz brał udział w realizacji ważnych dzieł Meretyna: ratusza w Buczaczu, kościoła Misjonarzy w Horodence, kościoła w Hodowicy oraz greckokatolickiej katedry św. Jura we Lwowie. Meretyn był nie tylko projektantem, ale i świetnym organizatorem, prowadzącym nowoczesnie zorganizowane przedsiębiorstwo budowlane, które w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wieku XVIII niemal zmonopolizowało rynek najbardziej lukratywnych zamówień we Lwowie i okolicy. W rozliczeniach z fundatorami Meretyn stosował system ryczałtowy (*per Pausch*), przejmując całe wynagrodzenie i wypłacając należność członkom warsztatu, którzy w ten sposób nie figurowali w oficjalnych rachunkach⁵². Warto zaznaczyć, że na odwrociu płaskorzeźby *Chrystus w świątyni*, która zdobiła ambonę w Hodowicy, znajduje się podpis i pieczęć Meretyna, który najwyraźniej w ten sposób niejako zatwierdził dzieło swego współpracownika⁵³. Figury *Świętego Leona*, *Świętego Atanazego* i *Świętego Jerzego* zdobiące fasadę greckokatolickiej katedry we Lwowie są wzmiankowane już w umowie pomiędzy Meretynem a biskupem Atanazym Szeptyckim z roku 1756, ale dopiero śmierć architekta w roku 1759 niejako usamodzielniała zawodowo Pinsla i stworzyła szansę na odnotowanie jego nazwiska w rachunkach budowy⁵⁴.

Pomimo tak skromnego zasobu dokumentów udało się zrekonstruować stosunkowo bogate *oeuvre* naszego artysty, które dziś nie budzi zasadniczych kontrowersji. Jego doprecyzowanie musi przebiegać ścieżką zdrowego rozsądku, wytyczoną pomiędzy minimalistyczną interpretacją Zbigniewa Hornunga, który kluczowe dla twórczości Pinsla rzeźby z Hodowicy i Monasterzysk oraz krucyfiks z kościoła św. Marcina we Lwowie wiązał z Antonim Osińskim⁵⁵, a maksymalistycznym ujęciem Borysa Woźnickiego. Ten drugi badacz, zafascynowany postacią Pinsla, starał się przypisywać mu także dzieła, których ów artysta nie mógł wykonać z powodów czysto chronologicznych⁵⁶.

Wszystko wskazuje na to, że Pinsel rozpoczął działalność na Rusi od rzeźb kamiennych. Jak się wydaje, jego najwcześniejszym tamtejszym dziełem jest figura *Matki Boskiej Niepokalanej*, wieńcząca monumentalną kolumnę usytuowaną w pobliżu kościoła parafialnego (od roku 1810 cerkwi) w Nowosiótkach Zahalczyckich (il. 1). Właścicielem Nowosiótek był Mikołaj Potocki, który w dawnej literaturze był wskazywany jako fundator tamtejszego kościoła (w rzeczywistości „zmurowała” go w roku 1664 jego prababka Elżbieta Wiktoria z Potockich, *primo voto* Sieniawska, *secundo voto* Andrzejowa Potocka). Z Mikołajem Potockim

można natomiast łączyć XVIII-wieczne uzupełnienia architektury kościoła oraz właśnie kolumnę maryjną. Rzeźba z częściowo zachowaną polichromią prezentuje zaawansowane cechy stylowe i bardzo wysoką jakość artystyczną (znakomite opracowanie fizjonomii, bogaty układ draperii), co pozwala przyjąć autorstwo Pinsla. Na wczesne datowanie (zapewne przed 1750) wskazują natomiast rencyjne formy kartusza z herbem Pilawa na cokole kolumny (kartusze na cokołach figur w Buczaczu z lat 1750 i 1751 są już zbudowane z motywów *rocaille*)⁵⁷.

Data 1750 figuruje na postumencie przydrożnej figury *Świętego Jana Nepomucena*, a 1751 na analogicznym pomniku *Immaculaty* w Buczaczu⁵⁸. Obydwie kapliczki ufundował Mikołaj Potocki, którego herby znajdują się na postumentach niewątpliwie zaprojektowanych przez Meretyna. Niestety, fotografie wykonane w roku 1925 przez Adama Bochnaka (il. 2, 3) są jedynym dokumentem dotyczącym formy samych rzeźb, które za czasów sowieckich zostały stracone z piedestałów i wrzucone do rzeki Strypy⁵⁹. Z tego samego czasu pochodzą figury dekorujące górne partie ratusza w Buczaczu⁶⁰, przedstawiające postacie biblijne (m.in.: *Samson z lwem*, *Zwycięstwo Dawida nad Goliatem*), a być może także mitologiczne (*Herkules*, *Zeus?*)⁶¹. Już w okresie międzywojennym figury były w złym stanie (w roku 1888 ratusz został poważnie uszkodzony przez pożar), a obecnie ich forma jest niemal nieczytelna.

W następnych latach Johann Georg Pinsel podjął pierwsze wielkie zadanie w zakresie dekoracji wnętrza sakralnego. W kościele Misjonarzy w Horodence, ufundowanym przez Mikołaja Potockiego, znalazło się szesnaście dużych figur ołtarzowych, nie licząc dekoracji ambony oraz licznych figurek aniołków (il. 4). Rzeźby w Horodence pierwszy omówił Mańkowski, przypisując je Pinslowi, co zaakceptował Hornung, a następnie Woźnicki⁶². Chronologia powstania dekoracji kościoła nie



2. B. Meretyn (architektura) i J.G. Pinsel (rzeźba), kapliczka św. Jana Nepomucena w Buczaczu (zniszczona), widok w 1925



3. B. Meretyn (architektura) i J.G. Pinsel (rzeźba), kapliczka Matki Boskiej Niepokalanej w Buczaczu (zniszczona), widok w 1925

4. Ołtarz główny kościoła Misjonarzy w Horodence, widok przed 1939





5. J.G. Pinsel, *bozzetto* figury Świętego Józefa z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence

jest udokumentowana, ale zaproponowane przez Woźnickiego datowanie na lata 1752–1755 należy uznać za poprawne. Nikt nie kwestionuje także autorstwa Pinsla (oczywiście z udziałem warsztatu), pomimo braku archiwalnego potwierdzenia. Dla trzech figur z Horodenci można wskazać bezpośrednio wzory wśród modeli w Bawarskim Muzeum Narodowym (*Święty Józef w ołtarzu głównym, anioł po prawej stronie zwieńczenia tego ołtarza, Mojżesz w ołtarzu Najświętszego Serca Jezusa*)⁶³ (il. 5–8).

W latach 1756–1757 Pinsel jest notowany we Lwowie, gdzie wykonał, wspólnie z Janem Gertnerem, ołtarz św. Feliksa z Valois i św. Jana z Matty w kościele Trynitarzy pw. Trójcy Świętej, zawierający „osóbki” *Świętego Joachima* i *Świętego Jana Nepomucena*⁶⁴. Pierwsza z nich jest najpewniej tożsama z figurką pochodzącą z kościoła św. Marcina we Lwowie (obecnie we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego; il. 10). Idąc tym tropem, za elementy wystroju kościoła Trynitarzy można hipotetycznie uznać rzeźby *Świętego Piotra* i *Świętego Pawła* z neobarokowego ołtarza głównego w kościele św. Marcina



6. J.G. Pinsel, *Święty Józef* z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence (zniszczony), widok przed 1939

7. J.G. Pinsel, *Anioł ze zwieńczenia ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence*



8. J.G. Pinsel, *bozzetto figury Anioła ze zwieńczenia ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence*





9. J.G. Pinsel, głowa Anioła ze zwieńczenia ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence

we Lwowie. Jako pierwszy opublikował je Adam Bochnak⁶⁵, Zbigniew Hornung uznał je za dzieła Antoniego Osieńskiego z czasu około roku 1765⁶⁶, Tadeusz Mańkowski przypisał je Pinslowi⁶⁷, a Mieczysław Gębarowicz widział w nich dzieła późnej fazy rzeźby lwowskiej, z czasu po roku 1777⁶⁸. Hornung i Mańkowski nie wiedzieli, że jeszcze w roku 1777 w ołtarzu głównym kościoła św. Marcina nie było żadnych rzeźb, a Gębarowicz, mając tę świadomość, wysunął błędną hipotezę co do datowania. Nowe światło na dzieje omawianych rzeźb rzuciło wspomniane wyżej odkrycie archiwalne, pozwalające na uznanie sąsiadującej z nimi w ołtarzu figurki św. Joachima za dzieło Pinsla wykonane dla kościoła Trynitarzy. Jak słusznie zauważył Jakub Adamski, jest bardzo prawdopodobne, że analogiczne pochodzenie miały też większe figury zdobiące ołtarz. W każdym razie *Święty Paweł* stanowi pomniejszoną, ale nie słabszą z punktu widzenia artystycznego replikę szczerboko zachowanego posągu *Świętego Joachima* z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence⁶⁹, co potwierdza dawną atrybucję Mańkowskiego. Być może w przyszłości otworzy się możliwość dokładniejszego przebadania figur *Świętego Piotra* i *Świętego Pawła*, które w nieznanych okolicznościach zostały wywiezione ze Lwowa i na początku bieżącego wieku pojawiły się w handlu antykarskim w Petersburgu⁷⁰.

Czasowe przeniesienie się Pinsla do Lwowa mogło być związane z podjęciem przez Meretyna budowy greckokatolickiej katedry św. Jura (il. 11). Wspomniana już wyżej umowa z roku 1756 pomiędzy Meretynem a biskupem Leonem Szeptyckim zawiera wzmiankę o figurach na fasadzie⁷¹. Istotna rola Pinsla w realizacji projektu była więc już wówczas przewidziana.



10. J.G. Pinsel, *Święty Joachim* z kościoła św. Marcina we Lwowie (pierwotnie z kościoła Trynitarzy)



11. Fasada katedry św. Jura we Lwowie, widok w 2007



12. Ołtarz główny kościoła parafialnego w Hodowicy, widok przed 1939

Około roku 1758 Pinsel wykonał dekorację rzeźbiarską kościoła w podlwowskiej Hodowicy, znakomitego dzieła architektury Meretyna (il. 12–16). Szczęśliwie uratowane figury z ołtarza głównego stanowią największy zachowany zespół prac naszego artysty. Spór atribucyjny pomiędzy Tadeuszem Mańkowskim, opowiadającym się za autorstwem Pinsla⁷², i Zbigniewem Hornungiem, widzącym w rzeźbach hodowickich rękę Antoniego Osińskiego⁷³, został rozstrzygnięty zdecydowanie na rzecz pierwszego z wymienionych uczonych.



13. J.G. Pinsel, *Matka Boska Bolesna* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Hodowicy



14. J.G. Pinsel, *Święty Jan* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Hodowicy



15. J.G. Pinsel, *Ofiara Abrahama* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Hodowicy

16. J.G. Pinsel, *Samson rozzdzierający paszczę lwu* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Hodowicy





17. J.G. Pinsel, bozzetto figury Świętego Jerzego



18. J.G. Pinsel, Święty Jerzy
na szczycie fasady katedry
św. Jura we Lwowie

W latach 1759–1760 Pinsel jest notowany jako wykonawca kamiennych rzeźb na fasadzie katedry św. Jura we Lwowie (*Święty Leon, Święty Atanazy i Święty Jerzy*)⁷⁴ (il. 17–20). W następnym roku, od maja do września, płacono mu w ratach za dwa „ołtarzyki” (czyli ołtarze boczne) w kościele w Monasterzyskach⁷⁵. Te ostatnie prace i odnoszące się do nich zapisy archiwalne wymagają osobnej analizy, znacznie bardziej szczegółowej niż w pozostałych przypadkach, obejmującej też udział Antoniego Sztyla w realizacji zamówienia. Przede wszystkim trzeba pamiętać, że dysponujemy rachunkami dotyczącymi jedynie końcowej fazy działalności Pinsla w Monasterzyskach, a brak dokumentów dotyczących najważniejszego elementu wystroju kościoła, tj. rzeźb z ołtarza głównego. Ołtarz ten powstał niewątpliwie wcześniej. Według Mańkowskiego struktura retabulum istniała już w roku 1754, a wspaniałe figury *Świętego Michała Archaniola* i *Aniola Stróża* (il. 21, 22) dodano nieco później⁷⁶. Nie ma bezpośrednich podstaw do kwestionowania



19. J.G. Pinsel, *Święty Leon* na fasadzie katedry św. Jura we Lwowie, widok w 2009



20. J.G. Pinsel, *Święty Leon* na fasadzie katedry św. Jura we Lwowie, widok w 2009

tego datowania lub wysuwania innego. Należy jednak zwrócić uwagę, że obydwie figury świadczą o pełni sił twórczych ich autora. Gdyby pracował on w Monasterzyskach już w połowie lat pięćdziesiątych, zapewne miałby dosyć czasu na wykonanie płaskorzeźby, a w jego ujęciu transpozycja dynamicznej kompozycji Gottfrieda Bernharda Göza na język reliefu o monumentalnych rozmiarach dałaby z pewnością wyjątkowej klasy dzieło sztuki. Tak się jednak nie stało. Czy więc rezygnacja z podjęcia tego prestiżowego zadania nie oznacza, że w trakcie pracy w Monasterzyskach artystę dotknęła śmiertelna, jak się miało okazać, choroba? Jeżeli tak było, należałoby przesunąć datowanie figur anielskich na czas późniejszy, niż to przyjmowali Mańkowski i Hornung, być może na rok 1760.



21. J.G. Pinsel, *Święty Michał Archanioł* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Monasterzyskach (zniszczony), widok przed 1939



22. J.G. Pinsel, *Anioł Stróż* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Monasterzyskach (zniszczony), widok przed 1939

W roku 1761 Pinsel realizował w Monasterzyskach stosunkowo niewielkie zadanie w postaci dwóch ołtarzy bocznych, zawierających cztery figury o rozmiarach mniejszych od naturalnych. Pracował nie sam, ale wspólnie z Antonim Sztylem, snyczerzem nieporównywanie niższej klasy, operującym odmiennymi środkami formalnymi i najpewniej nienależącym wcześniej do jego warsztatu. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, że w trakcie pracy w Monasterzyskach Sztyl nie był zwyczajnym pomocnikiem Pinsla i pracował na własny rachunek. Jak doszło do tak nietypowego rozwiązania? Dlaczego nie skorzystało z pomocy któregoś z czeladników Pinsla, doskonale obeznanych z jego sposobem pracy, jak choćby Maciej Polejowski? Na pytania te

nie można jednoznacznie odpowiedzieć, ale nasuwa się hipoteza, że wybór Sztyla był wyborem awaryjnym, dokonanym w sytuacji rozpadu warsztatu Bernarda Meretyna po jego śmierci w roku 1759 i nagłego kryzysu zdrowotnego Pinsla.

Z rachunków proboszcza ks. Franciszka Kielarskiego wynika, że wykonanie dwóch ołtarzy (określanych też jako ołtarzyki) kosztowało łącznie 810 złp (45 czerw. zł). Pinsel pobrał cztery piąte tej sumy (648 złp; 36 czerw. zł), a Sztyl jedną piątą (162 złp; 9 czerw. zł). Próba hipotetycznego ustalenia, jaki był wobec tego wkład obydwu snycerzy w powstanie „ołtarzyków”, nie jest łatwa. Przede wszystkim nie wiemy, czy honorarium obejmowało tylko cztery główne figury, czy także struktury ołtarzowe, rzeźby aniołów w ich zwieńczeniach i partie ornamentalne. W tym drugim przypadku Sztyl mógł być odpowiedzialny za owe peryferyjne elementy. W każdym razie jego ręki należy się dopatrywać w sztywnych i nieforemnych aniołach w zwieńczeniu ołtarza św. Rozalii. Taki podział pracy zdawałby odpowiadać stosunkowi zarobku cztery do jednego na korzyść Pinsla (osobną kwestią pozostaje koszt prac ściśle stolarskich). Czy jednak Sztyl miał też jakiś udział w realizacji głównych figur owych dwóch ołtarzy? Tadeusz Mańkowski uważał, że tak, opierając tę atrybucję na słabszej jego zdaniem wartości artystycznej rzeźb *Święta Anna* i nieokreślonego świętego w łuskowej zbroi⁷⁷. Dosłowne przyjęcie tego rozwiązania jest niemożliwe ze względu na podnoszony wyżej podział zarobków oraz istnienie *bozzetta*, na podstawie którego wyrzeźbiono zachowaną figurę *Matki Boskiej* (il. 23, 24). Mańkowski miał jednak rację, że wymienione dwie figury nie dorównują jakością pozostałym. Mamy tu do wyboru przynajmniej dwa możliwe rozwiązania. Pierwsze to dopuszczenie Sztyla przez tracącego siłę Pinsla do bliżej nieokreślonej części prac przy wymienionych rzeźbach. Mieściłoby się w tym nawet wykonanie w całości, czy w znacznej części przez Sztyla figury *Matki Boskiej Bolesnej* na podstawie *Pinslowego bozzetta* (w takim przypadku pozostawałaby kwestia rozliczeń należności za pracę). Drugie rozwiązanie miałoby przyczynę w pogarszającym się stanie zdrowia Pinsla, czego wpływ na obniżenie jakości ostatnich jego dzieł należałoby uznać za naturalny. Zagadek tych zapewne nigdy nie uda się rozwiązać, w każdym razie trzeba mieć świadomość, że kilka w ogromnej większości niezachowanych figur z Monasterzysk oraz lapidarny zapis wypłat za wykonanie części z nich



23. J.G. Pinsel, *bozzetto* figury *Świętej Anny* z kościoła parafialnego w Monasterzyskach



24. J.G. Pinsel, *Święta Anna* z kościoła parafialnego w Monasterzyskach

stanowią dokumenty dotyczące dramatu ostatnich miesięcy życia wielkiego artysty.

Pozostaje jeszcze kwestia wspomnianej już wyżej płaskorzeźby *Wniebowstąpienia* o monumentalnych rozmiarach w ołtarzu głównym. Jest mało prawdopodobne, by Pinsel z dobrej woli zrezygnował z wykonania tego ważnego elementu wyposażenia kościoła. Można przy tym przyjąć za pewnik, że jego interpretacja dynamicznej i pełnej wdzięku kompozycji Gottfrieda Bernharda Göza⁷⁸ zrodziłaby dzieło sztuki najwyższej klasy. Płaskorzeźbę wykonał jednak niewątpliwie Sztyl (il. 25, 26), ale nie stawiano dotąd pytań o datę jej powstania. Logika powyższych wywodów zdaje się wskazywać, że nastąpiło to dopiero po śmierci Pinsla, kiedy to Sztyl, wprowadzony już do pracy w Monasterzyskach, stał się naturalnie nasuwającym się wykonawcą.

Przedstawiony wyżej szkielec *oeuvre* Johanna Georga Pinsla składa się z prac o udokumentowanym autorstwie oraz takich, których atrybucje opierają się na możliwych, zrekonstruowanych choćby hipotetycznie okolicznościach ich powstania. Obejmuje on z pewnością zdecydowaną większość dorobku naszego artysty z lat około 1750–1761, dość ściśle wypełniając jego „kalendarz” z owej dekady. Można niemniej dodatkowo wskazać pewną liczbę rzeźb przekonująco przypisanych Pinslowi wyłącznie na podstawie analizy stylistycznej. Co do niektórych z nich istnieją też przesłanki pozwalające na ich datowanie w obrębie kilku lat.

Do wczesnej fazy działalności Pinsla należą prawdopodobnie elementy rzeźbiarskie przytęczowych ołtarzy w kościele parafialnym w Buczaczu oraz figura *Świętego Hieronima* z Rukomyśla. Figury z ołtarza św. Mikołaja w farze buczackiej przedstawiają *Świętego Walentego*, nieokreślonego świętego kapłana (obecnie w Tarnopolskim Obwodowym Muzeum Krajoznawczym; il. 27, 28)⁷⁹



26. G.B. Goz, ryt. J.D. Curiger, *Wniebowzięcie Matki Boskiej*

25. A. Sztyl, płaskorzeźba *Wniebowzięcie Matki Boskiej* w ołtarzu głównym kościoła parafialnego w Monasterzyskach

oraz *Świętego Jana Nepomucena* (zachowana *in situ*). Hornung uznał je za dzieła Pinsla z roku około 1763⁸⁰. Atrybucję i datowanie przyjął Borys Woźnicki⁸¹, który jednak następnie przesunął datowanie na lata pięćdziesiąte, a nawet czterdzieste⁸². Autor niniejszego artykułu uznał całe, w znacznym stopniu zachowane wyposażenie kościoła za dzieła z lat sześćdziesiątych XVIII wieku, wykonane w większości przez anonimowego rzeźbiarza, którego określił jako „przyjaciela Pinsla”⁸³,



27. J.G. Pinsel, *Święty Walenty* z kościoła parafialnego w Buczaczu



28. J.G. Pinsel, *nieokreślony święty* z kościoła parafialnego w Buczaczu

a następnie doprecyzował swe stanowisko, wyróżniając w rzeźbach z ołtarzy w transepcie rękę innego członka warsztatu Pinsla⁸⁴. Ponowna analiza wszystkich aspektów historycznych i formalnych rzeźb z ołtarza św. Mikołaja skłania do przyjęcia, że przytęczowe ołtarze z fary buczackiej powstały około roku 1750 jeszcze dla dawnej fary, a ich obecne usytuowanie jest wtórne. Uzasadniony jest również powrót do atrybucji na rzecz Pinsla, zaproponowanej przez Zbigniewa Hornunga i podtrzymanej przez Jakuba Site⁸⁵. Z jego ręką należy też wiązać niezwykle płaskorzeźbione kompozycje zdobące zniszczone niestety antependia omawianych ołtarzy.

Kamienna rzeźba *Świętego Hieronima*, pochodząca z greckokatolickiej cerkwi św. Onufrego w Rukomyszu koło Buczacza, jest dziełem tajemniczym. Została zidentyfikowana stosunkowo niedawno⁸⁶, a miejsce jej znalezienia (brama prowadząca na teren cerkiewny) z pewnością nie jest pierwotnie. Należy uznać, że figura służyła niegdyś kultowi rzymskokatolickiemu, a do Rukomysza trafiła, gdyż świętego pustelnika błędnie uznano za św. Onufrego, patrona tamtejszej cerkwi. Niewielka figura prezentuje niezwykle ekspresyjny układ z „przerzeźbioną”, niemal abstrakcyjnie ukształtowaną muskulaturą. Szczegółowe rozpoznanie jej cech stylistycznych jest utrudnione ze względu na pogrubienie jej formy przez wielokrotnie kładzione warstwy pobiał⁸⁷.

Do „dojrzałej” fazy twórczości Pinsla można zaliczyć figury: *Chrystusa Ukrzyżowanego* z kościoła św. Marcina we Lwowie (obecnie w Muzeum Narodowym im. Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie; il. 29) i *Święty Feliks a Cantalicio* z Mariampola (obecnie we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego; il. 30), *Ojców Kościoła* z kościoła parafialnego w Budzanowie (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Łucku), trójfigurową grupę *Ukrzyżowania* z kościoła Dominikanów w Bohorodczanach (zniszczona), krucyfiksy z kościołów Dominikanów w Żółkwi (obecnie w klasztorze Dominikanów w Lublinie) i Franciszkanów we Lwowie (obecnie w klasztorze Franciszkanów w Jaśle) oraz kamienną *Matkę Boską Niepokalaną*, stojącą niegdyś przed kościołem Matki Boskiej Śnieżnej we Lwowie.

Znaczenie tych rzeźb w *oeuvre* Pinsla jest różne. *Chrystus Ukrzyżowany* z kościoła św. Marcina należy do najwybitniejszych prac naszego mistrza. Mogłoby się zdawać, że figura należy do omówionego wyżej zespołu prac Pinsla wykonanego dla kościoła Trynitarzy pw. Świętej Trójcy. Hipotezę taką należy jednak odrzucić, gdyż w inwentarzu kościoła św. Marcina z roku 1772 jest wzmiankowany „corpus Pana Jezusa rżnięte przednią robotą”⁸⁸. Rzeźba jest od dawna przedmiotem wypowiedzi badaczy. Zwrócił na nią uwagę już Jan Bołoz-Antoniewicz⁸⁹, Adam Bochnak uznał ją za dzieło „Mistrza figur dominikańskich”⁹⁰, Zbigniew Hornung przypisał ją Antoniemu Osińskiemu⁹¹, a Tadeusz Mańkowski – Pinslowi⁹². Od przełomu lat osiemdziesiątych



29. J.G. Pinsel, *Chrystus Ukrzyżowany* z kościoła św. Marcina we Lwowie



30. J.G. Pinsel, *Święty Feliks* z kościoła Sióstr Miłosierdzia (dawniej Kapucynów) w Mariampolu

i dziewięćdziesiątych XX wieku zdanie tego ostatniego badacza jest powszechnie przyjęte⁹³, a Konstanty Kalinowski zwrócił uwagę na nadzwyczaj silny ładunek ekspresji i mistycyzmu w figurze Zbawiciela, co wiązał on z mistycznym nastawieniem zakonu Karmelitów Trzewickowych, do którego należał kościół św. Marcina⁹⁴.

Bardzo wysoką klasę prezentują *Ojcowie Kościoła* z Budzanowa, szczególnie *Święty Hieronim* (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Łucku; il. 31)⁹⁵. Niestety, stan ich zachowania jest zły, nie znamy też okoliczności ich powstania ani pierwotnego miejsca przeznaczenia (w kościele w Budzanowie zostały one wtórnie wstawione do neobarokowego retabulum z roku 1912). *Ukrzyżowanie* z Bohorodczan jest znane tylko z jednej fotografii, wykonanej po zniszczeniu figury Chrystusa w czasie I wojny światowej. Umieszczone po bokach postacie *Matki Boskiej Bolesnej* i *Świętego Jana Ewangelisty* były bardzo bliskie odpowiednim figurom z Hodowicy⁹⁶. Dużych rozmiarów *Chrystus Ukrzyżowany* z Żółkwi jest pokryty tak grubą warstwą farby, że jego analiza jest utrudniona⁹⁷. Analogiczna, niewielkich rozmiarów rzeźba z klasztoru Franciszkanów we Lwowie stanowi redukcję figur z kościoła św. Marcina i ołtarza bocznego w kościele w Horodence⁹⁸. Zniszczona niestety figura *Matki Boskiej Niepokalanej* sprzed kościoła Matki Boskiej Śnieżnej we Lwowie (pochodząca z klasztoru Misjonarzy na przedmieściu Krakowskim) jest znana z jednej fotografii nie najlepszej jakości. Można jednak z niej wyczytać wielką swobodę kompozycji i niezwykłą wprost dynamikę układu draperii, co sprawia, że atrybucję Hornunga należy uznać za trafną⁹⁹.

Przedstawione wyżej *oeuvre* Johanna Geoga Pinsla może jeszcze zostać wzbogacone przez odkrycia archiwalne i identyfikację nieznanych dotąd rzeźb¹⁰⁰. Na możliwość taką wskazuje opisany już

wyżej niezwykle przypadek odnalezienia w monachijskim handlu antykarycznym ośmiu modeli, które wyszły spod ręki naszego mistrza¹⁰¹. Trzeba tu jeszcze raz podkreślić, że znany materiał prezentuje się w sposób nieporównywalnie bardziej kompletny niż szczątkowe wiadomości na temat życia Johanna Geoga Pinsla. Jego zestawienie jest niewątpliwym sukcesem metody analizy formalnej, w tego rodzaju badaniach wciąż pozostającej fundamentem historii sztuki.



31. J.G. Pinsel *Święty Hieronim* z kościoła parafialnego w Budzanowie



Forma

Przewaga polichromowanej rzeźby drewnianej oraz wyłączność tematyki religijnej (identyfikacja postaci mitologicznych wśród figur na attyce ratusza w Buczaczu jest wątpliwa) nadają *oeuvre* Pinsla piętno swoistego archaizmu na tle w większości marmurowej, zeświecczonej oraz zwróconej ku tradycji antycznej rzeźby europejskiej wieków XVII i XVIII. Wrażenie to pogłębia zdecydowana dominacja draperii nad aktem, narzucona przez ikonografię, ale niewątpliwie odpowiadająca też umiejętnościom i predyspozycjom naszego artysty. Wszystko wskazuje bowiem, że Johann Georg Pinsel przeszedł przez tradycyjny system szkolenia cechowego, a nigdy nie zetknął się z edukacją artystyczną na poziomie akademickim. Silne strony takiego stanu rzeczy to doskonała znajomość technologii, słabe – luki w umiejętnościach stanowiących kanon warsztatu artysty nowożytnego, przede wszystkim w anatomii i perspektywie geometrycznej. Pinsel z zadziwiającą precyzją potrafił oddać poszczególne partie ciała ludzkiego: finezyjnie opracowane puki włosów, oczy z głęboko podciętymi powiekami i zaznaczonymi rzęsami, kościste dłonie i stopy, mięśnie napięte do granic możliwości. Owe znakomicie zaobserwowane i mistrzowsko odtworzone szczegóły nie zawsze układają się jednak w logiczną całość o mechanice zapewniającej im sprawność działania. Zastępują ją zupełnie inne reguły – o charakterze ekspresyjno-dekoracyjnym, w niektórych przypadkach ocierające się o abstrakcję. Tors *Chrystusa Ukrzyżowanego* z kościoła św. Marcina we Lwowie (il. 29) składa się z szeregów guzów przedzielonych głębokimi bruzdami¹⁰². Muskulatura Samsona z Hodowicy (il. 16) zawiera o wiele więcej elementów niż rzeczywiste ciało ludzkie. Ciało Chrystusa z krucyfiksów procesyjnego z tegoż kościoła tworzy abstrakcyjny układ zbliżony do ornamentu *rocaille* (il. 32). Na czołach większości postaci występują potężne, silnie przerysowane zmarszczki. Podobnie jest z nielicznymi przedstawieniami zwierząt. Piers konia *Świętego Jerzego* z drewnianego modelu w Muzeum Narodowym we Lwowie (il. 17) pokrywają koliste wypukłości, nie mające nic wspólnego z anatomią tego pięknego zwierzęcia. Lew walczący z Samsonem zamienił się w niemal abstrakcyjny kłęb płomienistych form.



32. J.G. Pinsel, *Krucyfiks procesyjny* z kościoła parafialnego w Hodowicy

Trudniej ocenić umiejętności Pinsla w dziedzinie perspektywy. W płaskorzeźbionych antependiach z ołtarzy św. Tadeusza i św. Mikołaja w farze buczackiej rozmieścił on poszczególne figury w abstrakcyjnej przestrzeni, której perspektywiczna konstrukcja jest jednak częściowo czytelna. (Można tu dodać, że naśladowcy Pinsla wchodzący w skład szkoły lwowskiej zasady perspektywy ignorowali całkowicie).

Rzeźby Johanna Georga Pinsla znakomicie wpisują się w ramy architektury Bernarda Meretyna – w dynamiczne wieloplanowe struktury ołtarza głównego w Horodence i fasady katedry św. Jura. W prezbiterium kościoła w Hodowicy architekt i rzeźbiarz kongenialnie stworzyli dzieło oszałamiające bogactwem zastosowanych środków, podporządkowujące formy architektoniczne, rzeźbiarskie i malarskie, a nawet niematerialny czynnik światła jednolitej koncepcji ikonograficznej, sławiącej heroizm Chrystusowej ofiary.

Pinsel doskonale umiał dostosować środki techniki artystycznej do założeń formalnych swych dzieł. W niektórych figurach niejako wykroczył poza możliwości materiału i prawa fizyki. Nie ma na świecie pojedynczego pnia lipowego, z którego można by wyciosać wielkie rozmiarami i wyjątkowe z punktu widzenia urody anioły wieńczące ołtarz kościoła w Horodence. Artysta zastosował tu metodę budowy bloku rzeźby z wielu przemyślnie spojonych klocków drewna, pozwalającą na dalece asymetryczną kompozycję figury. Kamienną figurę *Świętego Jerzego* wieńczącą fasadę lwowskiej katedry unickiej ustabilizował całym systemem filigranowych metalowych podpórek (sama konstrukcja bloku rzeźby pozostaje zagadką).

W Hodowicy najwyraźniej zróżnicował sposób opracowania figur, w zależności od przewidzianego sposobu ich odbioru. Dostawione do ściany zamykającej prezbiterium figury *Matki Boskiej Bolesnej* i *Świętego Jana Ewangelisty* (il. 13, 14), jakkolwiek sprawiają wrażenie rzeźb krągłych, *de facto* stanowią głęboko wymodelowane reliefy z zupełnie nieopracowanymi plecami. Ich widoki boczne (dostępne w warunkach muzealnych) prezentują się zupełnie nieczytelnie.

Monumentalnej, pełnej dynamiki kompozycji towarzyszy finezyjne (choć nieco manieryczne) opracowanie fizjonomii. Najlepszymi przykładami są tu trójwymiarowo ukształtowana łza, którą ociera *Matka Boska* z Hodowicy, pogłębiająca ekspresję figury (il. 13) i starannie opracowane rzęsy wielkich aniołów z Horodenki (całkowicie niewidoczne, biorąc po uwagę miejsce ich pierwotnego usytuowania; il. 9).

Konstrukcję figur Johanna Georga Pinsla determinują draperie – przebogate, tworzące ciężkie, głęboko rzeźbione sploty, poruszane nadnaturalnym wiatrem. W niektórych przypadkach trudno wręcz odczytać pod nimi anatomiczny szkielet postaci. Trzeba jednak zauważyć, że konwencja ta obowiązuje przede wszystkim w przedstawieniach postaci biblijnych, odzianych w obszerne, powłóczyście szaty. W kształtowaniu

szat świętych duchownych o mniej więcej współczesnym charakterze występuje znacznie większa powściągliwość i uspokojenie.

Ostatecznie zarówno anatomia figur, jak i konstrukcja wszechobecnych draperii służą przede wszystkim ekspresji. Pinsel buduje swój monumentalny teatr, nie zważając na potoczną logikę, sięgając do repertuaru pozornie przesadnych gestów. Jego dramatycznie poruszone figury stanowią przedłużenie linii stylistycznej wyznaczonej przez Berniniego, ale jednocześnie kojarzą się z Witem Stwoszem i Tilmanem Riemenschneiderem. Jakość jego sztuki zaciera sprzeczności, które chłodna analiza wykrywa pomiędzy tematem a środkami jego realizacji: *Matka Boska Bolesna* z grupy *Ukrzyżowania* z Hodowicy, tanecznym ruchem unosząca prawą nogę i wdzięcznym gestem ocierająca chustką twarz, jest w pełni przekonującą uczestniczką dramatu na Golgocie. Samson z tegoż kościoła jest prawdziwym herosem, choć lew, z którym walczy, jest wielkości dużego psa. Sztuka Pinsla wyznacza apogeum ekspresjonizmu wśród rzeźbiarzy europejskich wieku XVIII. Zbliżone efekty osiągnęli jedynie niektórzy rzeźbiarze czescy, jak Matias Bernard Braun (1684–1736) czy Ignac Rohrbach (1690–1747). Figury Ignaza Günthera zestawione z dziełami Pinsla przesuwają się ku biegunowi chłodnego klasycyzmu¹⁰³.

Dynamiczna kompozycja figur, silna ekspresja i bogata kompozycja draperii to cechy stylistyczne sztuki Johanna Georga Pinsla, przypisywane mu przez wszystkich badaczy. Należy jednak zwrócić uwagę, że w jego twórczości występują, jak się wydaje, dwa nieco różniące się pomiędzy sobą *modi*. Pierwszy, w pełni odpowiadający powyższej definicji, reprezentują przede wszystkim figury z Horodenki i Hodowicy. Można jednak wskazać także drugi nurt, unikający tak silnych efektów, bardziej harmonijny, dążący do swoiście konwencjonalnej urody formy. Jego przykładami mogą być *Matka Boska Niepokalana* na kolumnie w Nowosiótkach Zahalczyckich (il. 1), *Święty Walenty* i nieokreślony święty z kościoła parafialnego w Buczaczu (il. 27, 28), a przede wszystkim *Święty Michał Archanioł* i *Anioł Stróż* z ołtarza głównego w Monasterzyskach (il. 21, 22). Nie wydaje się, abyśmy mieli tu do czynienia z ewolucją stylistyczną wynikającą z upływu czasu. Należy przyjąć, że artysta klasy Pinsla umiał się z jednakową swobodą wypowiadać w różnych tonacjach.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze jedna cecha stylu Johanna Georga Pinsla – podkreślana przez badaczy geometryczna stylizacja draperii. Rzeczywiście, jego modelunek szat jest twardszy niż w większości rzeźb nowożytnych, nawiązujących do tradycji klasycznej. Na tle manieri dominującej w szkole lwowskiej, w której „krystaliczne” kształtowanie draperii (realizowane zresztą przez różnych rzeźbiarzy w różnych wariantach) stanowi swoisty znak markowy¹⁰⁴, draperie Pinsla jawią się jako stosunkowo miękkie i naturalne. Jak się wydaje, tendencja zarysowana przez mistrza (szczególnie w *bozzettach*), harmonijnie wbudowana przez niego

w integralną kompozycyjno-ekspresyjną koncepcję figury, przez jego mniej utalentowanych naśladowców została wysunięta na plan pierwszy.

Wszyscy badacze wiążą sztukę Johanna Georga Pinsla oraz szersze zjawisko lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej z kontekstem środkowoeuropejskim. Adam Bochnak i Tadeusz Mańkowski poszukiwali analogii przede wszystkim w rzeźbie południowoniemieckiej, szczególnie bawarskiej. Naturalną tendencją było stawianie pytania o źródła inspiracji i ewentualne miejsce wykształcenia rzeźbiarzy lwowskich noszących niemieckie nazwiska. Mańkowski doszedł ostatecznie do wniosku, że głównych rzeźbiarzy lwowskich, w tym Pinsla, nie można uznać (m.in. ze względów chronologicznych) za uczniów żadnego ze znanych artystów południowoniemieckich, a rozkwit rzeźby późnobarokowej w Bawarii i we Lwowie były zjawiskami paralelnymi¹⁰⁵. Zbigniew Hornung zmienił kierunek poszukiwań, wywodząc Pinsla ze środowiska praskiego (czy szerzej czesko-morawskiego), gdzie w XVIII wieku działała cała plejada wybitnych rzeźbiarzy z Ferdinandem Maximilianem Brokoffem (1688–1731) i Matiasem Bernardem Braunem na czele¹⁰⁶. Związki Pinsla z Czechami, a szczególnie z kręgiem Brauna mocno podkreślali też Ivo Kořán i Jakub Sító¹⁰⁷. Czeską genezę sztuki Pinsla do pewnego stopnia akceptował też Borys Woźnicki, który, jak już wspomniano, próbował nawet identyfikować naszego artystę z Antonem Braunem lub Lazarem Widmannem¹⁰⁸. Z drugiej strony badacz ten poszukiwał źródeł niektórych przynajmniej cech sztuki Pinsla w tradycji bizantyńsko-ruskiej, z której miałyby się wywodzić ascetyczna stylizacja jego figur oraz geometryzacja drapeirii¹⁰⁹. Koncepcja ta jest zupełnie nieprawdopodobna z kilku powodów. Przede wszystkim sztuka bizantyńsko-ruska w zasadzie nie pozostawiła zabytków rzeźby, Pinsel musiałby się więc inspirować dziełami malarstwa ściennego lub mozaikami. Za jego czasów malarstwo wywodzące się z tradycji bizantyńskiej znajdowało się jednak w głębokim kryzysie, coraz silniej podlegając wpływom zachodnim. Na terenach, na których działał nasz artysta, nie było zresztą liczących się zabytków sztuki postbizantyńskiej także z wcześniejszych epok. Woźnicki powołuje się na dekoracje wnętrz średniowiecznych świątyń Kijowa, argumentując nieco naiwnie, że Kijów i Kaniów leżą niedaleko od siebie, a Mikołaj Bazyli Potocki był starostą kaniowskim, co miałyby stworzyć okazję do podróży nad Dniepr jego serwitora. Trzeba jednak przypomnieć, że w drugiej połowie wieku XVIII Kijów znajdował się już od dawna poza granicami Polski, a jego odległość od Lwowa i Buczacza jest porównywalna do odległości dzielącej te ostatnie miasta od Wiednia i Pragi. Nie ma żadnych śladów wskazujących na to, by Pinsel kiedykolwiek przedsięwziął daleką podróż na wschód i przekroczył granicę Rosji.

Przynajmniej krótkiego omówienia wymaga stosunek Johanna Georga Pinsla do rzeźby włoskiej, szczególnie rzymskiej wieku XVII. Nic nie wskazuje na to, by nasz artysta był kiedykolwiek w Italii. Nie można

jednak nie odnotować bliskiego związku kompozycji jego *Samsona z lwem* z Hodowicy z grupą *Herkulesa z lwem nemejskim* autorstwa Stefana Maderny (1621). Trudno przypuścić, by Pinsel znał terakotowy oryginał z weneckiego Cà d'Oro, a jego niezwykłą kompozycję przejął raczej za pośrednictwem jednego z jego licznych środkowoeuropejskich powtórzeń¹¹⁰. Z innych rozwiązań rzeźby rzymskiej Pinsel korzystał dzięki reprodukcjom graficznym. W ten sposób rycina ukazująca ołtarz św. Ignacego Loyoli w rzymskim kościele Gesù, zawarta w traktacie Andrei del Pozzo¹¹¹, wpłynęła na formę żeńskich figur Pinsla w ołtarzu głównym kościoła Misjonarzy w Horodence: rzeźba *Świętej Anny* powtarza w ogólnych zarysach kompozycję grupy *Religia powalająca herezję* (Pierre'a Legrosa), a *Święta Elżbieta – Tryumf Wiary nad bałwochwalstwem* (Jeana Baptiste'a Théodona)¹¹².

Jedynym w swoim rodzaju przypadkiem jest zdumiewające podobieństwo pomiędzy głową figury *Świętego Joachima* z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence (obecnie silnie uszkodzona figura znajduje się we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego) a terakotowym *bozzettem* głowy św. Hieronima autorstwa samego Gianlorenza Berniniego (około 1661; obecnie w zbiorach Harvard Art Museums – Fogg Museum w Cambridge). Zestawienie tych dwóch dzieł (il. 33) sprawia wrażenie, szczególnie przy zastosowaniu ujęcia w lustrzanym odbiciu jednego z nich, ich bezpośredniego powiązania i wręcz tożsamości ręki. Ze względu na szkicowość formy i właściwości chropowatego materiału *bozzetto* Berniniego jest nawet w pewnym sensie bliższe rzeźbie Pinsla niż wykończonej wersji figury *Świętego Hieronima* w kaplicy del Voto rodziny Chigi przy katedrze w Sienie. Ta ostatnia, wykonana w starannie wypolerowanym marmurze, prezentuje nieco odmienny typ ekspresji, a ponadto brak w niej charakterystycznego szczegółu – zawiniętego pukla włosów przy lewej (na ilustracji prawej) skroni świętego¹¹³.

O wiele mniej oczywiste podobieństwa są nagminnie traktowane jako mocne przesłanki do wysuwania atrybucji, nie mówiąc już o rekonstrukcji schematów zależności i wpływów¹¹⁴. Ujmując rzecz w największym skrócie – jeśli oprzemy się na praktyce powszechnie przyjętej w historii sztuki, powinniśmy uznać, że mamy tu do czynienia z dziełami tego samego artysty. A przecież obydwie prace dzieli prawie sto lat. Bernini z całą pewnością nie jest autorem *Świętego Joachima* z Horodenki. Nie ma też żadnych podstaw, by próbować zmienić autorstwo *bozzetta* z Fogg Museum, które jest znane od dawna i ma bogatą literaturę¹¹⁵, brak zresztą przesłanek, by Pinsel miał pracować w glinie. Mało prawdopodobna jest hipoteza, by mistrz z Buczacza w „ciemnym” okresie swego życia trafił do Italii i tam starannie skopiował figurę z katedry sienneńskiej lub Berninowskie *bozzetto*. W takim przypadku musiałby zresztą dokonać operacji nadzwyczaj trudnej i wymagającej wielkiego nakładu pracy, polegającej na precyzyjnym odwróceniu kierunków trójwymiarowego przedmiotu.



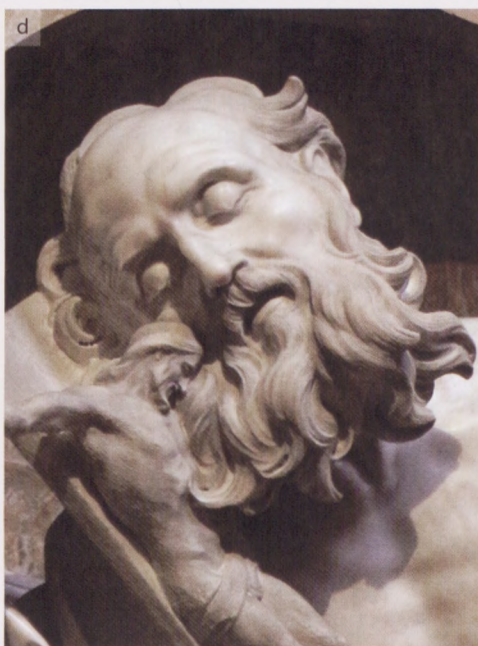
a



b



c



d

Jedynym rozwiązaniem powyższej zagadki byłoby ujawnienie graficznej reprodukcji dzieła Berniniego, ukazującej w odpowiedniej skali (i w lustrzanym odbiciu) głowę figury *Świętego Hieronima* ze Sieny. Jak dotąd na taki dokument nie udało się jednak natrafić. W wykończonej rzeźbie Berniniego brak zresztą, jak już wspomniano, charakterystycznego pukla włosów, wbrew pozorom bardzo silnie wpływającego na ekspresję rzeźby. Opisany przypadek doprowadził nas więc do granicy możliwości metody porównawczej. Stoimy tu wobec jednostkowego, statystycznie niemal niemożliwego zjawiska przypadkowego nałożenia się na siebie tysięcy punktów o różnych współrzędnych przestrzennych, składających się na pełnoplastyczną rzeźbę. Może zresztą nie do końca przypadkowego, bo mamy tu do czynienia z dwoma wysokiej klasy artystami, pracującymi, pomimo wszystkich dzielących ich różnic, w zbliżonej konwencji¹¹⁶.

Niezależnie od wskazanych wyżej związków Johanna Georga Pinsla z rzeźbą włoską, hipoteza na temat środkowoeuropejskiej, a szczególnie czeskiej prowe-

nienicji jego sztuki pozostaje słuszna. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że koncepcja ta nie została dotąd udokumentowana w szczególach. Ani w Czechach, ani na Morawach, ani w Bawarii nie udało się wskazać jednoznacznych wzorów, na których opierałyby się Pinsel, nie mówiąc już o dziełach jego ręki z okresu młodzieńczego. Oczywiście pokrewieństwo jego ekspresjonizmu ze sztuką Matiasa Bernarda Brauna czy Ignaza Rohrbacha nie znajduje przedłużenia w bezpośrednich zależnościach, które pozwoliłyby go uznać za ucznia któregoś z artystów czeskich. Takich „twardych” danych nie potrafili dotąd wskazać ani polscy historycy sztuki, ani, co istotniejsze, badacze czescy,

33. J.G. Pinsel, *Święty Joachim* z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence (fragment),
 a) stan z początku lat trzydziestych XX wieku,
 b) stan obecny
 c) G. Bernini, *bozzetto* głowy *Świętego Hieronima* (fotografia w lustrzanym odbiciu),
 d) G. Bernini, *Święty Hieronim* (fragment, fotografia w lustrzanym odbiciu)

w których polu zainteresowania Pinsel znajduje się już od trzydziestu lat. Jak dotąd więc milczenie źródeł archiwalnych nie zostało przełamane przez analizę porównawczą, tak pomocną w odtworzeniu *oeuvre* naszego rzeźbiarza.

Działając na dalekich peryferiach łacińskiej Europy, Johann Georg Pinsel doprowadził do ostatecznych konsekwencji linię rozwojową rzeźby późnobarokowej. Jego dzieło stanowi szczytowe osiągnięcie lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej, która jako całość może być uważana za jedno z istotnych zjawisk w panoramie sztuki europejskiej wieku XVIII. Nie będzie zapewne przesadą określenie go jako ostatniego wielkiego mistrza późnego baroku, a także ostatniego wielkiego mistrza sztuki europejskiej, czekającego na pełne „odkrycie” dla szerokiej publiczności. Skala jego talentu sprawia, że niektóre przynajmniej aspekty swego dzieła mógł on rozwinąć w pełni suwerennie, być może więc niemożność precyzyjnego wskazania źródeł jego sztuki nie jest przypadkowa. Gdyby Pinsel pracował w wielkim ośrodku artystycznym, takim jak Praga, Monachium czy Wiedeń, wywarłby z pewnością znaczny wpływ na sztukę szerokiego regionu środkowoeuropejskiego. Drogi rozchodzenia się inspiracji artystycznych znają jednak tylko jeden kierunek: od centrum ku peryferiom, a nigdy odwrotnie. Działając w Buczaczu i we Lwowie, był skazany na oddziaływanie lokalne. Tu jakość jego sztuki została doceniona, o czym świadczy jego ogromny wpływ na całą lwowską szkołę rzeźbiarską.

Na koniec uwaga dotycząca usytuowania Johanna Georga Pinsla w obrębie jakże dziś niepopularnego systemu stylów historycznych. Począwszy od książki Adama Bochnaka, XVIII-wieczna rzeźba lwowska jest często określana jako rokokowa¹⁷. Owo przestarzałe pojęcie, potraktowane jako nazwa kierunku, a nie formacji stylowej, może być jednak przydatne dla określenia charakteru twórczości poszczególnych artystów w wąskim kontekście lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej. Dynamika, ekspresja i religijna żarliwość sztuki Pinsla definiują go (a także współczesnych mu Sebastiana Fesingera i Antoniego Osińskiego) jako artystę barokowego. Bardziej chłodna, pełna elegancji i delikatności sztuka następnego pokolenia rzeźbiarzy lwowskich, z Maciejem Polejowskim na czele, doskonale odpowiada naszemu wyobrażeniu o rokoku.

Uwagi na temat warsztatu rzeźbiarskiego

Rzeźba w drewnie. Analiza sztuki Johanna Georga Pinsla wymaga uwzględnienia jeszcze jednego jej aspektu, to jest problematyki warsztatowo-technicznej, dotąd niemal zupełnie pomijanej w literaturze przedmiotu. Na wstępie należy zaznaczyć, że nasz artysta z równą biegłością wykonywał rzeźby w drewnie i kamieniu. Nie zachowały się żadne natomiast informacje, by miał pracować w stiuku lub metalu, ani też na temat używania przez niego materiałów pomocniczych, jak glina lub wosk.

Pinsel był prawdziwym wirtuozem w obróbce drewna, wpisując się w ten sposób w tradycję rzeźby środkowoeuropejskiej, sięgającą późnego średniowiecza. Technologia wykonania figury z drewna lipowego lub dębowego¹¹⁸ wraz z polichromią i złoceniami została doprowadzona do perfekcji w okresie późnego gotyku i nigdy nie uległa zapomnieniu, choć w drugiej połowie XVI i pierwszej połowie XVII wieku rzeźba tego rodzaju nie odgrywała pierwszorzędnej roli. Przynajmniej od ostatniej ćwierci wieku XVII obserwujemy jednak odrodzenie się tradycyjnej snycerki w dziełach o wysokiej jakości artystycznej i technicznej.

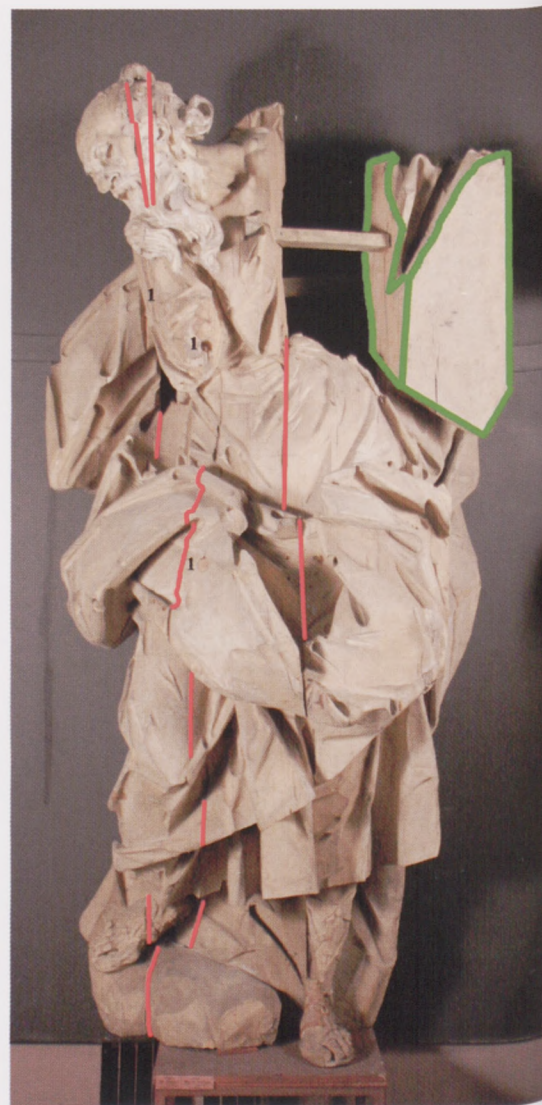
Pierwszym krokiem w ramach złożonego procesu wykonania rzeźby drewnianej było zgromadzenie odpowiedniego materiału, którym w kręgu lwowskim było przede wszystkim drewno lipowe¹¹⁹. Nie jest ono szczególnie trwałe, ale ma gładką strukturę wewnętrzną i mało wyraziste słoje, co pozwala na łatwe cięcie kłosa w dowolnym kierunku. Snycerze późnogotyccy rzeźbili swe nawet znacznych rozmiarów figury najczęściej z jednego kłosa drewna lipowego. Jego uzupełnienia dotyczyły tylko najbardziej plastycznych elementów rzeźby¹²⁰. Pozyskanie odpowiedniego materiału nie było jednak łatwe ani tanie. Pień lipy przyrasta stosunkowo powoli, a starsze drzewa często ulegają chorobom i uszkodzeniom. Aby temu zaradzić, usuwano zdegradowane fragmenty pnia oraz sęki, a na ich miejsce wklejano wstawki z pełnowartościowego drewna. Podobnie postępowano, by zaślepić istniejące pęknięcia pnia; znane są przypadki dodatkowego zabezpieczania takich wstawek za pomocą żelaznych klamer¹²¹. Niekiedy budowano bryłę rzeźby z kilku, najczęściej trzech pionowych elementów, sklejonych i spojonych drewnianymi czopami¹²². Figurę poddawano od strony pleców operacji tzw. korytowania, czyli usunięcia rdzenia, co zabezpieczało ją przed pękaniem oraz znacznie redukowało jej wagę (niekiedy drażono od tyłu także głowy figur)¹²³.

W XVIII wieku większość snycerzy nadal stosowała opisane wyżej metody techniczne, bardzo zbliżone było też podejście do formalnego kształtowania rzeźby, w którym decydującą rolę odgrywał przewidywany sposób ich ekspozycji. Niemal wszystkie wybitne dzieła Johanna Georga Pinsla to w gruncie rzecz bardzo głęboko modelowane płasko-rzeźby, przeznaczone do umieszczenia na płaskim tle. W przypadku takich prac jak *Matka Boska Bolesna* i *Święty Jan Ewangelista* z Hodowicy (il. 13, 14) czy *Ojcowie Kościoła* z Budzanowa (il. 31) ich dostępne dziś widoki boczne nie pozwalają na odczytanie nie tylko ich założeń formalnych, ale nawet tematu przedstawienia. Ich plecy, tak jak to bywało z figurami gotyckich ołtarzy szafowych, pozostawiono nieopracowane z punktu widzenia artystycznego.

Jeżeli chodzi o sposób przygotowania bloku rzeźby – barokowa tendencja do kompozycji ruchliwej i nastrzępionej sprawiała, że uzupełnienia podstawowego pnia lipiny nabrały większego niż uprzednio znaczenia. W tej mierze zazwyczaj postępowano jednak powściągliwie.

Sprengel wspomina o możliwości składania bloku rzeźby z kilku klocków, ale bliżej jej nie omawia, stwierdzając jedynie, że niektórzy rzeźbiarze korzystają z niej „dla wygody”¹²⁴. Technika znana już w okresie gotyku, polegająca na konstrukcji bloku z trzech pionowych segmentów spojenych czopami, z ewentualnym dodaniem czwartego, z którego rzeźbiono głowę, oraz drążeniu od tyłu wnętrza, była szeroko stosowana także w XVIII wieku. Przykłady można by mnożyć właściwie bez ograniczeń. Jedyną trudność stanowi ubóstwo dokumentacji.

Obok tej tradycyjnej metody konstrukcji bloku rzeźby w licznych dziełach powstałych środowisku lwowskim w drugiej połowie wieku XVIII można natrafić na inną, którą można by określić jako „mozaikową”, polegającą na budowie rzeźby ze znacznie większej niż dotąd liczby części. Chodziło przy tym nie o znane od dawna dodawanie do podstawowego bloku elementów pozwalających na wykonanie peryferyjnych partii rzeźby, jak dłonie, stopy czy fragmenty rozwichrzonych draperii, ale o podstawową zasadę, punkt wyjścia dla konstrukcji figury. Szyncer przygotowywał w tym celu klocki cięte wzdłuż sło, które następnie dokładnie dopasowywał i sklejał na styk. Segmenty te zestawiano zarówno pionowo (metoda charakterystyczna dla warsztatu Pinsla; il. 34, 35),



34. J.G. Pinsel, *Święty Hieronim* z ołtarza głównego kościoła w Horodence

1 – kołki

— miejsca łączenia klocków drewna

— płasko opracowana powierzchnia klocka w miejscu ubytku

35. J.G. Pinsel, *Anioł* z ołtarza głównego kościoła w Horodence

1 – kołki

— miejsca łączenia klocków drewna

— płasko opracowana powierzchnia klocka w miejscu ubytku



36. M. Polejowski, głowa Świętego Ambrożego z ołtarza głównego katedry łacińskiej we Lwowie

jak i poziomo, piętząc kolejne warstwy. Łączenia wzmocniano drewnianymi kołkami, wbijanymi pod różnymi kątami, by jak najlepiej neutralizowały naprężenia, czopami o przekroju prostokątnym oraz żelaznymi klamrami. Elementy silnie wystające poza trzon bryły i szczególnie narażone na odłamanie (przede wszystkim ramiona figur) osadzano na wpustach o różnych przekrojach (metoda ta, znana od dawna, wynikała też z konieczności wykonania dłoni z klocka wyciętego wzdłuż słoju w celu zmniejszenia ryzyka odłamania palców¹²⁵). Zapewne stosowano też śruby wpuszczane w głąb klocka, a ich główki maskowano drewnianymi kołkami¹²⁶. Średniej wielkości figury budowano z sześciu – ośmiu segmentów, największe, jak rzeźby ołtarzowe z Horodenki i z katedry łacińskiej we Lwowie – z kilkunastu. Ogląd figur pozbawionych pozłoty lub pobiałoty pozwala na dokładne przyjrzenie się metodzie konstrukcji ich brył. Bez trudu można zauważyć, że poszczególne elementy były bardzo precyzyjnie dopasowane, a linii łączy nie maskowano zaprawą ani naklejaniem wzdłuż nich pasków płótna. Doskonale widoczne są metalowe klamry i drewniane kołki; te ostatnie, wobec różnic współczynników obkurczania się drewna, niekiedy przebijają nawet warstwę malatury i pozłoty. W figurach, które utraciły dołączone elementy, można obserwować gładkie powierzchnie w miejscach klejeń. Dotyczy to także twarzy, które często

modelowano w postaci płaskorzeźbionych masek, doklejanych do brył głów i dodatkowo stabilizowanych kołkami¹²⁷.

W opisany wyżej sposób powstawała bryła, w której zawierał się kształt przyszłej figury. W trakcie pracy można ją było w każdej chwili rozbudować, doklejając i kołkując dodatkowe elementy. Działania narzucone przez ograniczenia materiałowe zostały w ten sposób przetworzone w metodę usprawniającą pracę. Metoda ta, w pewnym sensie mniej szlachetna niż praca w masywnym klocu lipiny, miała liczne zalety. Przede wszystkim pozwalała na dowolne formowanie sylwetki rzeźby. Nie bez znaczenia było zapewne lepsze wykorzystanie materiału i niewątpliwa redukcja jego kosztów. Snycerz nie ponosił przy tym wielkiego ryzyka w trakcie opracowywania figury, gdyż nieudany czy uszkodzony fragment można było łatwo zastąpić nowym. Budowa bryły rzeźby z wielu segmentów redukowała też ryzyko pęknięcia, zabezpieczała drewno i sprawiała, że drażnienie jej od tyłu było z tego punktu widzenia w zasadzie zbędne.

Wiele wskazuje, że Johann Georg Pinsel był prawdziwym mistrzem metody „mozaikowej” i że to on wprowadził ją na szeroką skalę do środowiska lwowskiego. Nie wiemy, w jakim stopniu owa „mozaikowa” metoda była zjawiskiem wyjątkowym na tle innych regionów Rzeczypospolitej i Europy Środkowej. Kwerenda dotycząca rzeźby wieku XVIII w środowisku krakowskim nie doprowadziła do ujawnienia tego rodzaju przypadków, a przegląd materiału środkowoeuropejskiego pozwolił na uchwycenie tylko marginalnych jej przykładów.

Wstępną obróbkę figury przeprowadzano za pomocą siekiery, następnie przechodząc do coraz bardziej precyzyjnych dłut o różnych profilach ostrza¹²⁸. Niektóre elementy dopracowywano pilnikami. Swoistą procedurę techniczną prezentuje grupa *Samsona z lwem* z kościoła w Hodowicy (il. 16). Szata biblijnego herosa została mianowicie wykonana z grubej tkaniny usztywnionej gipsem i poślóconej. Podobnie okryto nagość figurki Izaaka z grupy *Ofiara Abrahama* w tymże kościele¹²⁹ (il. 15). Figurze św. Feliksa a Cantalicio z Mariampola (we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego; il. 30) przydano natomiast gruby sznur opasujący habit świętego zakonnika¹³⁰.

Pracując nad rzeźbą, snycerz musiał brać pod uwagę planowany sposób jej wykończenia. Zaprawa pod złocenia czy warstwa malatury mają grubość około 1–3 mm, co wymagało odpowiednio głębszego cięcia szczegółów, dla zachowania ich wyrazistości¹³¹. Artyci XVIII-wieczni uzyskiwali umiejętności konieczne do polichromowania i złocenia figur poprzez tradycję warsztatową, ale również dzięki bogatej literaturze o charakterze podręcznikowym¹³². Największą popularnością cieszył się obszerny traktat francuskiego autora Jeana Félix Watina z roku 1753, wielokrotnie wznawiany w oryginale¹³³ i w języku niemieckim (od roku 1774)¹³⁴. Po stu latach ukazało się także wydanie

polskie¹³⁵. Specjaliści zbierali też przepisy i recepty, tworząc własne tzw. *Werkstattbücher*¹³⁶.

Polichromowanie i złocenie figur, elementów małej architektury i ornamentyki było w zasadzie zadaniem odrębnym od ich snycerskiego wykonania i powierzano je zwykle malarzom uważanym za wyspecjalizowanych w tych dziedzinach¹³⁷. Nie wiadomo, jak była zorganizowana współpraca pomiędzy snycerzami a pozłotnikami i twórcami polichromii figur, których praca w znacznym stopniu decydowała o ostatecznym wyrazie artystycznym dzieł. Należy jednak przyjąć, że w niektórych przynajmniej przypadkach polichromia i złocenie powstawały według wskazówek i pod bezpośrednim nadzorem snycerza. Trudno sobie wręcz wyobrazić, by wykończenie prac Johanna Georga Pinsla, prezentujących wysoką integralność koncepcji artystycznej, mogło następować bez ścisłego nadzoru ze strony ich twórcy.

Drugi sposób traktowania powierzchni rzeźb drewnianych przez Johanna Georga Pinsla polegał na pokrywaniu ich jednolitą białą wyprawą. Najlepszym przykładem na zastosowanie tej metody jest, a raczej był, monumentalny zespół figur z kościoła Misjonarzy w Horodence. Przesłanki takiego postępowania były różne. Ze źródeł wynika, że zdarzały się przypadki odłożenia wykonania złocień i polichromii z powodów finansowych i ostatecznie nigdy nie dochodziło do ich realizacji. Z drugiej strony – skonstrastowanie jasnych figur z barwnymi strukturami marmoryzowanych nastaw ołtarzowych i takimiż malowidłami ściennymi było z pewnością zamierzeniem świadomym.

Określenie „malowanie na białą” należy przy tym rozumieć w szerokim znaczeniu, obejmującym właściwą biel oraz różne odcienie jasnoszare i jasnokremowe. Chodziło bowiem o naśladowanie rozmaitych materiałów – od białego marmuru i alabastru po kość słoniową i porcelanę¹³⁸. Rozwiązania takie spotykamy powszechnie we wnętrzach kościołów i rezydencji niemieckich, austriackich, czeskich i śląskich. Trzeba przy tym mieć świadomość, że po 250 latach oddziaływania na powierzchnię rzeźb światła oraz czynników atmosferycznych ścisła identyfikacja pierwotnego zamierzenia artysty nie zawsze jest możliwa.

Jeżeli chodzi o przykłady z kręgu lwowskiego – wstawienie figur pokrytych gładką białą wyprawą o delikatnym odcieniu szarości do stiukowych, barwnych ołtarzy katedry łacińskiej z czasu jej modernizacji prowadzonej na zlecenie abpa Wacława Hieronima Sierakowskiego z pewnością miało sugerować, że są to rzeźby marmurowe. „Bieleniem osób” w katedrze zajmowali się specjaliści określani mianem *mozaistów*, których głównym zadaniem była marmoryzacja struktur ołtarzowych. Materiały archiwalne świadczą o tym, że stosowano również imitację porcelany i alabastru. W inwentarzu kościoła w Chocimierzu z roku 1775 odnotowano „statuy dwie wielkie między kolumnami, także aniołowie i serafinowie snycerskiej roboty, porcyłanowo malowane i polerowane”¹³⁹.



W kręgu lwowskim stosowano technikę zbliżoną do *szypolenu*, opisanego przez wspomnianego wyżej Jeana Félix'a Watina, co wykazały badania figur w ołtarzu głównym katedry łańcuckiej¹⁴⁰. Rzeźba *Świętego Feliksa a Catalicio* autorstwa Pinsla, pochodząca z klasztoru Szarytek (pierwotnie Kapucynów) w Mariampolu, nie przeszła tego rodzaju badań, ale jej świetnie zachowana biała powłoka, w najmniejszym stopniu niedeformująca precyzyjnego, niemal drobiazgowego opracowania szczegółów (il. 37), najprawdopodobniej prezentuje technikę *szypolenu* w wysokiej klasy wykonaniu autorskim.

Rzeźba w kamieniu. Zabytki rzeźby kamiennej powstałe w kręgu lwowskim to przede wszystkim elementy dekoracji fasad budowli sakralnych oraz wolnostojące figury świętych. Nagrobki zawierające elementy figuralne, stanowiące główny zasób rzeźby XVI i XVII wieku, są rzadkie. Rzeźbiarze lwowscy pracujący w kamieniu nie mieli wielkiego wyboru, jeżeli chodzi o dostępne materiały. Najczęściej stosowano sławny

37. J.G. Pinsel, *Święty Feliks* (fragment) z kościoła Sióstr Miłosierdzia (dawniej Kapucynów) w Mariampolu



38. J.G. Pinsel, *Święty Jerzy* na szczycie fasady katedry św. Jura we Lwowie, widok od tyłu, 2012

tzw. kamień polański – kremowy wapień wydobywany w Polanie koło Szczerca, około 28 kilometrów na południe od Lwowa. Kamieniołomy w sąsiadującym z Polaną Krasowie (Krassowie) były czynne przynajmniej od trzeciej ćwierci wieku XVI. Zgodnie z umową zawartą 26 lutego 1756 roku przez biskupa Leona Szeptyckiego z Bernardem Meretynem, z tego właśnie materiału miała być wykonana „robota kamieniarska ab extra” oraz – jak wszystko na to wskazuje – również rzeźby figuralne na fasadzie katedry św. Jura¹⁴¹ (il. 18–20).

W przeciwieństwie do praktyki snycerskiej, polegającej na budowie bryły figury z wielu klocków drewna, w rzeźbie kamiennej starano się ograniczyć liczbę bloków. Umowa na dookończenie fabryki katedry św. Jura z roku 1756 zawiera zapis, że figury *Świętego Atanazego* i *Świętego Leona* na fasadzie mają być „z dwóch sztuk nieznacznie spajane”. W odniesieniu do licznych *latarni* (lampionów) do iluminacji świątyni ustalono, że „każdy z trzech sztuk najwięcej powinien być składany”¹⁴².

Bloki kamienne łączono ze sobą za pomocą ołowianych lub żelaznych czopów i klamer¹⁴³, a łączenia maskowano wodoodpornym kitem¹⁴⁴.

Narzędzia rzeźbiarza pracującego w kamieniu były zbliżone do tych, których używali rzemieślnicy kamieniarze, ale znacznie bardziej zróżnicowane i wyrafinowane. Obejmowały przede wszystkim znaczną liczbę rozmaitych dłut, pilników i świdrów¹⁴⁵.

Weryfikacja w materiale zabytkowym zapisów w umowach dotyczących liczby elementów kamiennych składających się na poszczególne figury jest bardzo trudna. Szczególną zagadką stanowi arcydzieło techniki kamieniarskiej (pomijając tu wartość ściśle artystyczną), jakim jest grupa *Świętego Jerzego* na szczycie fasady katedry św. Jura¹⁴⁶. Dostępne fotografie nie pozwalają na stwierdzenie, z ilu elementów kamiennych zbudowano jej skrajnie ruchliwą, ażurową i nastrzępioną sylwetkę, a tym mniej na ustalenie sposobów ich łączenia. Jedyne w swoim rodzaju jest system filigranowych podpórek w formie kilkunastu graniastych prętów odkuty z żelaza (il. 38), przez dwa i pół stulecia spełniających funkcję stabilizującą rzeźby, a z poziomego płacyku przed fasadą niemal niewidocznych.

Osobna kwestia to opracowanie powierzchni rzeźby. W kulturze nowożytnej, przesiąkniętej kultem antyku, niemal każda rzeźba, a szczególnie kamienna, stanowiła odniesienie do tradycji starożytnej,

w ówczesnym stanie wiedzy przede wszystkim rzymskiej. W konsekwencji każdy kamień, z którego ją odkuto, stanowił materiał zastępczy w stosunku do białych marmurów śródziemnomorskich, szczególnie z Paros i z doskonale znanych w całej Europie łomów w Carrarze i okolicy. Żadna z odmian wapienia używanego jako materiał rzeźbiarski w Europie Środkowej nie mogła się z nim równać z punktu widzenia jednolitości struktury i nierównanych właściwości odbijania, a jednocześnie absorbowania światła. Tak było i z kamieniem polańskim, szeroko stosowanym w kręgu lwowskim jako materiał do odkuwania elementów architektonicznych i rzeźb figuralnych.

Problemom tym starano się zaradzić, powszechnie stosując różne techniki impregnowania i malowania rzeźb kamiennych. Jean Félix Watin twierdzi, że receptura zwana *szypolenem*, pozwalająca na upodobnianie drewna do białego marmuru, oparta na bieli ołowiowej i oleju, może być stosowana, z minimalnymi modyfikacjami, także do kamienia¹⁴⁷.

Również w kręgu lwowskim niewątpliwie stosowano praktykę malarskiego wyprawiania powierzchni rzeźb kamiennych, choć dysponujemy tylko jedną wzmianką źródłową na ten temat. W dniu 22 lipca 1772 roku zapłacono „Jerzemu Domkowiczowi malarzowi od malowania, złocenia i kitowania Ś. Jerzego i konia złp 36” oraz „temuż malarzowi od malowania sześciu latarni na tejże facjacie cerkiewnej złp 36”¹⁴⁸. Obecny stan kamiennych rzeźb lwowskich (i nie tylko lwowskich) jest z pewnością daleki od pierwotnego. Pomijając nawet zabrudzenia i przebarwienia kamienia, ich chropowata powierzchnia zamiast odbijać absorbuje światło słoneczne, a liczne drobne ubytki pokrywają ją siecią mikrocieni. Brak zaprawy, wypłukanej przez deszcze, ujawnia pewne przerysowanie szczegółów, odkuwanych z założeniem, że jej warstwa o niewielkiej, ale zauważalnej grubości złagodzi je i wygładzi. Nie wiemy, jaka wersja technologii była stosowana przez rzeźbiarzy lwowskich, toteż trudno sobie wyobrazić w szczegółach oryginalny sposób opracowania powierzchni wykonywanych przez nich rzeźb kamiennych. Niemniej można przyjąć, że pokrywająca je wyprawa nie była śnieżnobiała (bo taki nie jest też marmur kararyjski), lecz prawdopodobnie jasnokremowa lub jasnoszara.

O ile na temat „marmurowej” bieli rzeźb lwowskich możemy się wypowiadać tylko na podstawie materiału porównawczego z epoki, o tyle – jak się wydaje – dysponujemy materialnym śladem świadczącym o ich polichromowaniu. Jest nim figura *Matki Boskiej Niepokalanej*, stojąca na wysokiej kolumnie w sąsiedztwie kościoła parafialnego w Nowosiótkach Zahalczyckich, będąca, jak wszystko na to wskazuje, najwcześniejszym znanym dziełem Johanna Georga Pinsla (il. 1). Płaszcz, którego rozwichrzone fałdy otulają postać Madonny, ma bowiem barwę czerwoną, a barwa żółta jest widoczna na jego podszewce oraz na półksiężycu u stóp figury. Ów pozornie jednoznaczny dowód

musi być jednak traktowany ze znaczną ostrożnością, gdyż przy powiększeniu zdjęcia widać, że barwy stosunkowo jednolicie pokrywają silnie zdegradowaną, porowatą powierzchnię kamienia. Z drugiej strony – wtórne pomalowanie figury wymagałoby znacznego wysiłku, przede wszystkim budowy wysokiego rusztowania. Argumentem przeciwko zaistnieniu tego rodzaju „konserwacji” są ubytki gwiazd w nimbie Matki Boskiej, które można było łatwo uzupełnić, mając dostęp do figury. Kwestię tę mogłyby ewentualnie rozstrzygnąć szczegółowe badania struktury kamienia i barwników, których przeprowadzenie trudno jednak sobie wyobrazić w najśmielszych nawet marzeniach.

* *
*

Rola Johanna Georga Pinsla w wykreowaniu niezwykle oryginalnego zjawiska artystycznego w postaci rzeźby lwowskiej w drugiej połowie XVIII wieku była ogromna. Jego rozwiązania formalne, ale także techniczne, były wielokrotnie naśladowane. Powtórzenia niektórych jego kompozycji tworzą całe serie liczące nawet osiem elementów. Z jego sztuki wywodzą się najbardziej charakterystyczne cechy szkoły – silna ekspresja i bogactwo draperii, decydujących o formie figury. Właściwie wszyscy rzeźbiarze lwowscy z okresu około 1760–1790 nawiązywali do jego sztuki, a bezpośrednimi jego uczniami byli najwybitniejsi rzeźbiarze młodszego pokolenia – Piotr i Maciej Polejowscy.

Pinsel był ostatnim wielkim rzeźbiarzem europejskim późnego baroku, nieustępującym, a w wielu przypadkach przewyższającym cieszącym się wielką sławą rzeźbiarzy bawarskich z Johannem Baptistem Straubem i Ignazem Güntherem na czele. Na tle szczegółowo udokumentowanych dziejów sztuki europejskiej wieku XVIII przypadek Johanna Georga Pinsla stanowi przy tym prawdziwe *curiosum*. Wybitny artysta pozostawił po sobie minimalną liczbę dokumentów, a jego dzieło zostało zmasakrowane przez dramatyczne wydarzenia historyczne. Nie mielibyśmy dziś szans na spotkanie z jego sztuką, gdyby nie dokumentacja fotograficzna wykonana w okresie międzywojennym oraz ratunkowe działania Borysa Woźnickiego z lat sześćdziesiątych wieku XX. Dzięki wysiłkowi niewielkiej grupy badaczy artysta zajmuje już istotne miejsce w polskiej i ukraińskiej historii sztuki i stopniowo zaczyna przebijać się do podręczników sztuki powszechnej.

Przypisy

- 1 Na ten temat zob. w niniejszym tomie, s. 9–11.
- 2 Rozdział oparty w znacznym stopniu na ustaleniach zawartych w: Ostrowski 1996.
- 3 Ostrowski 1993a, s. 28; Krasny, Ostrowski 1995, s. 340–341.
- 4 Mańkowski 1937, s. 159–160.
- 5 Brzezina 1996, s. 196, 200–201.
- 6 Zob. Volk, Kozyr 2001, s. 6.
- 7 Sugestię taką zawarto w: Woźnicki, Opanasenko 1987, s. 3; później powrócił do niej Kořán 2008, s. 531. Przydomek taki musiałby brzmieć *Pilsner*.
- 8 Głębsza analiza tego problemu przekracza kompetencje autora, należy jednak zwrócić uwagę, że wśród materiałów dotyczących południowoniemieckich artystów XV–XVIII wieku można wskazać liczne przykłady powiązania nazwiska z zawodem uprawianym przez daną osobę lub przynajmniej przez jej ojca, np. Andreas *Schnitzer* – rzeźbiarz; Jörg *Plattner* – kowal pracujący w miedzi; Heinrich *Schmeltzer* – złotnik; Ulrich i Veit *Stainwender* – kamieniarze; Hans Joseph *Saltner* – malarz, syn urzędnika salinowego; zob. Liedke 1980a, s. 68, 71, 73; Liedke 1980b, s. 158; Liedke 1980c, s. 124, 134.
- 9 Zob. Liedke 1978, s. 55–56. Zjawisko to prowadziło do powstania prawdziwych „dynastii” rzeźbiarskich: Auwerów, Mutschelów, Schwanthalerów, Straubów (i Messerschmidtów), Zürnów. Gęstą sieć powiązań rodzin uprawiających malarstwo i inne zawody artystyczne w Dolnej Bawarii ukazuje książka *Barockmaler* 1982, szczególnie s. 209–213. Zob. też Kalinowski 1995, s. 110.
- 10 Rastawiecki, t. 2, 1850, s. 221.
- 11 Aleksandrowycz 1992/1993.
- 12 Ostrowski 1993a, s. 28; Krasny, Ostrowski 1995, s. 341. Termin *iuvenis* został w zapisie wyraźnie skonstrastowany z wdowim stanem Marianny Kieyt. Volk, Kozyr 2001, s. 6–7 interpretują ów termin jako określenie sytuacji zawodowej Pinsla i zwracają uwagę, że w następnym roku (w akcie chrztu jego syna Bernarda) nazwano go już mistrzem. To ostatnie określenie należy traktować jako czysto opisowe. W Buczaczu nie było cechu ani innej organizacji, która mogłaby nadać artyście tego rodzaju tytuł.
- 13 Schindler 1978, s. 276.
- 14 Schindler 1985, s. 266; Kienzl 1986, s. 24; Kalinowski 1995, s. 110.
- 15 Volk, Kozyr 2001, s. 7, sytuują datę urodzenia artysty w latach 1725–1730, a Sito 2008, s. 87 – około roku 1710.
- 16 Ostrowski 1993a, s. 28; Krasny, Ostrowski 1995, s. 340–341.
- 17 Brzezina 1996, s. 196, 200–201.
- 18 Mańkowski 1937, s. 159–160.
- 19 Ostrowski 1993a, s. 28; Krasny, Ostrowski 1995, s. 340–341.
- 20 Możliwość uzyskania dyspensy zależała od pozycji społecznej zainteresowanej osoby. Jan Sobieski poślubił Marię Kazimierę de la Grange d’Arquien w pięć tygodni po śmierci jej pierwszego męża, Jana Zamoyskiego. Ślub ten miał charakter nieoficjalny, ale po następnych siedmiu tygodniach (a więc po zaledwie trzymiesięcznej żałobie) nastąpiły uroczyste zaślubiny, które pobłogosławił nuncjusz Antonio Pignatelli, późniejszy papież Innocenty XII.
- 21 Schindler 1985, s. 268.
- 22 Liedke 1978, s. 55; *Barockmaler* 1982, s. 211–212. To samo zjawisko w odniesieniu do środowiska włoskiego w epoce baroku notuje Montagu 1989, s. 4.
- 23 Udział ten był w rzeczywistości jeszcze mniejszy, gdyż zestawienie obejmuje tylko część synów artystów szkolonych w warsztatach własnych ojców. Dwunastu uczniów pochodziło ze Szwabii, ośmiu – z Tyrolu, sześciu – z pozostałych prowincji austriackich, czterech – z Badenii-Wirtembergii, a po jednym z Nadrenii (Moguncja), Szwajcarii (Bazylea), Czech, Palatynatu i Frankonii. Zob. Liedke 1980a, s. 64–74; Liedke 1980c, s. 119–143.
- 24 Liedke 1983, s. 11; Liedke 1985, s. 14–16. Warto zaznaczyć, że terminologia niemiecka rozróżnia właściwego artystę dworskiego (*Hofmaler*, *Hofbildhauer*) od artysty uprawiającego zawód na podstawie przywileju monarszego (*hofbefreite Maler*, *Bildhauer*). W Monachium było w XVIII wieku sześć warsztatów rzeźbiarskich, pracujących na podstawie prawa miejskiego. Z pozostałych miast bawarskich tylko Ingolstadt, Landshut i Weilheim miały po dwa warsztaty.
- 25 Volk 1991, s. 10.
- 26 Krummer-Schroth 1987, s. 9–10; na temat Wentzingera zob. też: Durian-Ress 2010; *Freiburg baroque* 2010.
- 27 Liedke 1978, s. 54.
- 28 Ertinger 1907, s. 38, 56–57.
- 29 Liedke 1978, s. 57, zwraca uwagę na niewielką liczbę przybyszów z sąsiadującej z Bawarią Frankonii wśród malarzy i rzeźbiarzy monachijskich XVI–XVIII wieku. Tylko jeden Frankończyk znalazł się też na liście uczniów w Monachium. Charakterystyczne różnice występują pomiędzy trasą Hohendorfa, przebiegającą przeważnie przez okolice protestanckie, oraz Ertingera, obracającego się niemal wyłącznie w środowiskach katolickich.
- 30 Liedke 1978, s. 58 daje tu jako przykład rzeźbiarską rodzinę Straubów pochodzącą z Wiesensteigu w Badenii-Wirtembergii, której najwybitniejszy przedstawiciel, Johann Baptist, uzyskał wybitną pozycję w Monachium, ale czterej inni trafili do Styrii (Grazu i Radkersburga), Mariboru w dzisiejszej Słowenii oraz Zagrzebia.
- 31 Liedke 1978, s. 56–57 wylicza 56 obcych wśród malarzy i rzeźbiarzy monachijskich XVI–XVIII wieku. Pełna liczba działających w owym czasie kierowników warsztatów jest trudna do uchwycenia, prawdopodobnie było ich jednak najwyżżej dwustu; obcy stanowili więc około 28 procent.
- 32 Liedke 1983, s. 5–11.
- 33 Zob. Röder 1934, s. 135.

- 34 Röder 1934, s. 94–96.
- 35 Niestety, dość dokładnie zbadana genealogia rodziny Wentzingerów nie ujawnia osób, które mogłyby być tożsame z Sebastianem i Fabianem Fesingerami; zob. Brommer 1985, s. 149–175; Krummer-Schroth 1987, s. 253.
- 36 Żyła 1923, s. 72.
- 37 Hołubec 1937, s. 581.
- 38 Tatarkiewicz 1938, s. 217–219.
- 39 Woźnicki, Opanasenko 1987, s. 3.
- 40 Krwawycz 1998, s. 136.
- 41 Zob. np. Karpiński 1898, s. 74–75.
- 42 Na temat Mikołaja Bazylego Potockiego zob. m.in. *PSB*, t. 28, 1984–1985, s. 113–115; Woźnicki 2005. Potocki jest bohaterem licznych utworów literackich z XIX wieku.
- 43 Ostrowski 1993a, s. 28; Krasny, Ostrowski 1995, s. 340–341.
- 44 Ostrowski 1993a, s. 28; Krasny, Ostrowski 1995, s. 340–341. Major Węgierski był komendantem Buczacza, a od roku 1754 dowódcą prywatnego oddziału piechoty Mikołaja Potockiego; zob. Barącz 1882, s. 33.
- 45 Hornung 1937b, s. 52–53, 72; Hornung 1976, s. 128, 135.
- 46 Volk, Kozyr 2001; Kozyr 2003.
- 47 Szczegółowe analizy dzieł Pinsla z Buczacza, Horodenki, Hodowicy, kościoła św. Marcina we Lwowie, Mariampola, Monasterzysk i Rukomysza są zawarte w: *Johann Georg Pinsel* 2012, s. 98–151.
- 48 Brzezina 1996, s. 196, 200–202.
- 49 Mańkowski 1937, s. 88, 97, 159–160.
- 50 Druga zachowana rzeźba z Monasterzysk – mocno uszkodzona figurka proroka – jeżeli jest dziełem Pinsla, to na tle jego twórczości zajmuje pozycję marginalną.
- 51 Betlej 2010, s. 269.
- 52 O organizacji warsztatu Meretyna oraz o jego współpracy z Pinslem zob. m.in. Krasny 1995, s. 67–68; Krasny 2005, s. 162–167.
- 53 Gębarowicz 1986, s. 14–15; Lubczenko 1967, s. 23–24, oraz Krwawycz 1991, s. 97–98 niesłusznie uważali Meretyna za autora płaskorzeźby. Pieczęć Meretyna towarzyszącą podpisowi omawia w kontekście socjologicznym Krasny 2001b.
- 54 Gębarowicz 1986, s. 15. Umowę cytuje Mańkowski 1932, s. 142.
- 55 Hornung 1937b, s. 20, 24–26, 30–33.
- 56 Chodzi tu przede wszystkim o rzeźby z cerkwi Pokrowy w Buczaczu, wzniesionej po śmierci Pinsla.
- 57 Brzezina, Ostrowski 2005, s. 88–89; Ostrowski 2006, s. 238–240. Warto zwrócić uwagę, że swobodną kopię figury *Matki Boskiej Niepokalanej* stanowi drewniana rzeźba anioła zachowana w kościele w Nowosiótkach.
- 58 Na figury zwrócił uwagę Bochnak 1931, s. 57–58, nie wiążąc ich jednak z nazwiskiem Pinsla, któremu przypisał je Hornung 1976, s. 68–69. Szeroko omawia je Krasny 1995.
- 59 Ich poszukiwania, prowadzone przez Borysa Woźnickiego, nie dały rezultatów. Miejscowi mieszkańcy przechowali jedynie głowy *Świętego Jana Nepomucena* i dwóch aniołków z postumentu, które obecnie znajdują się w Tarnopolskim Obwodowym Muzeum Krajoznawczym (Stečko 2007, s. 27). W ostatnich latach na postumentach ustawiono nowe rzeźby, nawiązujące do zniszczonych oryginałów.
- 60 Budowa ratusza według projektu Meretyna jest sytuowana na około 1750 rok, zob. Hornung 1976, s. 68; *Pamiętniki*, t. 4, 1986, s. 54.
- 61 Bochnak 1931, s. 58–61; Mańkowski 1937, s. 88–89, il. 57–61; Hornung 1976, s. 66–67 (autor widzi w figurach z ratusza *12 prac Herkulesa*).
- 62 Mańkowski 1937, s. 32–33, il. 62, 68; Hornung 1976, s. 70–78, il. 60–70, 137, 141; Woźnicki, Opanasenko 1987, s. 6, nr 8; Woźnicki 1989, s. 13–14, nr 7, 17, 18, il. 5, 6; Woźnicki 1990, s. 19–21, nr 7, 16, 17.
- 63 Volk, Kozyr 2001, s. 8–9, il. 4, 5; Kozyr 2003; Krasny, Ostrowski 2010, s. 100, il. 125, 126, 134, 137, 140–141.
- 64 Brzezina 1996, s. 196, 200–202.
- 65 Bochnak 1931, s. 42–44, il. 36, 37.
- 66 Hornung 1937b, s. 19–20; Hornung 1976, s. 40–41.
- 67 Mańkowski 1937, s. 38, 85, 87.
- 68 Gębarowicz 1986, s. 12, 19, 40.
- 69 Adamski 2011, s. 258, 265–267, il. 607, 608. Rachunki zawierające nazwisko Pinsla opublikowała Brzezina 1996, s. 196, 200–202.
- 70 Ostrowski 2006, s. 241. W ołtarzu głównym kościoła św. Marcina znajdowały się jeszcze figury *Świętej Barbary* i *Świętej Katarzyny* (?), obecnie w zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego, które są dziełem innej ręki.
- 71 Meretyn przejął budowę katedry w roku 1754, ostateczna umowa na dokończenie prac została zawarta w 1756; zob. Mańkowski 1932, s. 108, 141–145, wzmianka o rzeźbach s. 142.
- 72 Mańkowski 1937, s. 91–93. Na rzeźby w Hodowicy jako pierwszy zwrócił uwagę Bołoz-Antoniewicz 1906, s. 4, a następnie Bochnak 1931, s. 51–54.
- 73 Hornung 1937b, s. 29–33; Hornung 1976, s. 43–45.
- 74 Mańkowski 1928, s. 77; Mańkowski 1937, s. 88, 159–160. Bardzo niejasny sposób zaksięgowania wydatków na rzeźby uniemożliwia jednoznaczne ustalenie kosztów ich wykonania. Mańkowski był zdania, że za trzy figury zapłacono w latach 1759–1761 łącznie 22 679 złp 22 gr. Hornung 1976, s. 80 mechanicznie zsumował wszystkie pozycje figurujące w wykazie, co dało nierealną kwotę prawie 37 tys. złp. Szengera 2007, s. 114 jest zdania że stojące figury świętych kosztowały po 800 złp, a posąg konny około 3000 złp.
- 75 Mańkowski 1937, s. 160.
- 76 Mańkowski 1937, s. 39; Hornung 1976, s. 86 interpretuje to stwierdzenie jako „ok. 1755”. Autor ten konsekwentnie przypisywał obydwie postacie aniołów Antoniemu Osińskiemu; zob. Hornung 1937b, s. 24–25.

- 77 Mańkowski 1937, s. 97–98; autor próbował zidentyfikować owego rycerza jako św. Michała Archanioła, co jest oczywiście niesłuszne, gdyż figura tego świętego znajdowała się w ołtarzu głównym.
- 78 Na temat złożonej problematyki wzoru kompozycyjnej sceny i jej oryginalnej ikonografii zob. Ostrowski 2020a.
- 79 Identyfikacja ikonografii figur wg Sito 2004, s. 693–694; wcześniej były one określane jako *Święty Wincenty a Paulo* i *Święty Franciszek Borgiasz*.
- 80 Hornung 1976, s. 113, il. 143.
- 81 Woźnicki, Opanasenko 1987, s. 12, nr 34, 35; Woźnicki 1989, s. 15, nr 23, il. 11, 12; Woźnicki 1990, s. 30–32, nr 50, 51.
- 82 Woźnicki 2005, s. 56; Woźnicki 2007, s. 52, 53, nr 25, 26.
- 83 Ostrowski 1993a, s. 25.
- 84 Ostrowski 1994, s. 86.
- 85 Hornung 1976, s. 113; Sito 2004, s. 699–700.
- 86 Woźnicki 2004, s. 6–7.
- 87 Szerzej na temat figury zob. Ostrowski 2012b, s. 98.
- 88 Adamski 2011, s. 265; tu także stan badań na temat rzeźby.
- 89 Bołoz-Antoniewicz 1906, s. 12.
- 90 Bochnak 1931, s. 38–41.
- 91 Hornung 1937b, s. 20–21, 60; atrybucję tę przyjęli Gębarowicz 1986, s. 28 i Karpowicz 1985a, s. 206.
- 92 Mańkowski 1937, s. 87, 102.
- 93 Woźnicki, Opanasenko 1987, s. 8; Woźnicki 1990, s. 26; Ostrowski 1990a, s. 151–152.
- 94 *Teatr i mistyka* 1993, s. II.59–II.61.
- 95 Zob. Hornung 1976, s. 122–123, il. 97, 98; Betlej 1995a; *Zbiory* 2006, s. 44–51, nr 15a–15d; Blaschke 2009, s. 41, 45, il. 70–75.
- 96 Ostrowski 1994, s. 80–81, 89, przyp. 14, il. 26; Krasny 2006, s. 37, il. 49.
- 97 Petrus 1994, s. 104, 120, il. 299, 300.
- 98 Nestorow 2011b, s. 374, 379–380, il. 774.
- 99 Hornung 1976, s. 110–111; Ostrowski 2011, s. 49–51, il. 72.
- 100 W roku 2001 przypisano artyście z kręgu Pinsla stosunkowo dużą (22 cm) figurkę *Immaculaty* (zob. *Kleine Ekstasen* 2001, s. 122, nr 50. Atrybucja ta jest mało prawdopodobna, świadczy jednak o pewnej popularności, którą Pinsel zaczyna się cieszyć wśród zagranicznych historyków sztuki.
- 101 Zob. Volk, Kozyr 2001; Kozyr 2003.
- 102 Bochnak 1931, s. 39; Mańkowski 1937, s. 87.
- 103 Zob. Ostrowski 2000, s. 203. Wyjątkowo silny patos i ekspresję rzeźby lwowskiej na tle współczesnej sztuki europejskiej podkreśla DaCosta Kaufmann 1995, s. 387.
- 104 Nie znaczy to jednak, by geometryzacja draperii była nieznaną w innych środowiskach. Na podobne zjawiska w rzeźbie barokowej (Gianlorenzo Bernini, Camillo Rusconi, Diego Francesco Carlone, Paul Egell, Josef Winterhalter, Andreas Zahner, Severin Tischler, Ignaz Günther) wskazuje Pavliček 2008, s. 36–38, który w ramach tego nurtu sytuuje rzeźbiarzy lwowskich z Pinslem na czele. Warto zwrócić uwagę, że tendencję do geometryzacji draperii spotyka się też w malarstwie francuskim – od Hyacithe’a Rigauda po Jeana-Marc’a Nattiera.
- 105 Mańkowski 1937, s. 146–148.
- 106 Hornung 1976, s. 151–157.
- 107 Kořán 1991; Sito 2008, s. 87–89.
- 108 Woźnicki, Opanasenko 1987, s. 3.
- 109 Woźnicki 1989, s. 8–9; Woźnicki 1990, s. 11; Woźnicki 1991, s. 111–113; Woźnicki 2011, s. 53–57.
- 110 Ostrowski 1998a; Ostrowski 1998b.
- 111 Pozzo, t. 2, 1698 (i liczne późniejsze wydania), fig. 60. Wpływ traktatu na sztukę polską omówił Kowalczyk 1975, s. 162–178 i 335–350.
- 112 Ostrowski 2020c, s. 778–779.
- 113 Ostrowski 2020c, s. 779–781.
- 114 Omawiane *bozzetto* Berniniego bywa wskazywane jako wzór dla dzieł Ignaza Günthera, przede wszystkim figur w ołtarzu głównym kościoła Norbertanów w Freising-Neustift z roku 1765 (Woeckel 1975, s. 403) oraz figury *Świętego Piotra* w kaplicy pałacowej w Süniching z roku 1760 (Statnik 2019, s. 222–223, il. 333, 334). We wszystkich tych przypadkach skala podobieństwa jest nieporównywalna w stosunku do analizowanego *Świętego Joachima* z Horodenki.
- 115 Aktualny wykaz bibliografii zob. <https://harvardartmuseums.org/art/230503> [dostęp: 30 XI 2022].
- 116 Ostrowski 2020c.
- 117 Bochnak 1931; Mańkowski 1937; Hornung 1976; Sito 2008.
- 118 Klasyczny podział na północną strefę dębu i południową lipy nie jest precyzyjny ani jednoznaczny. W dokładnie przebadanej kolekcji należącej do Herzogliches Georgianum w Monachium (317 pozycji) znajduje się około 10 procent rzeźb wykonanych z drewna innego niż lipina (topola 3 procent, sosna i wierzba po 2 procent, dąb zaledwie 1 procent). Co ciekawe, udział ten jest znacznie wyższy wśród obiektów XIV- i XV-wiecznych niż późniejszych. Spośród 354 rzeźb w Bayerisches Nationalmuseum 79 procent zostało wykonanych z lipiny, aż 7 procent z sośniny, 4 procent z wierzby i 2 procent z topoli; zob. Raudies 2010, s. 126–127, 138. Multscher, najwybitniejszy rzeźbiarz pracujący w Ulm w 2. i 3. ćwierci XV wieku, używał głównie drewna wierzbowego i topolowego, zob. Popp 2002, s. 212; Raudies 2010, s. 156.
- 119 Botaniczne, techniczne i kulturowe kwestie związane z lipą jako gatunkiem drzewa (lipa była niegdyś uważana za drzewo święte) oraz drewnem lipowym omawia Baxandall 1984, s. 38–49; zob. też Kotrba 1982, s. 88–92.
- 120 Wilm 1923, s. 36, 40, 46. Wśród 55 przykładów przebadanych przez Raudies 85 procent uzupełnień wykonano z lipiny, a więc tego samego gatunku drewna, co główny blok; zob. Raudies 2010, s. 161–162. Kwestię uzupełnień autorka omawia szerzej na s. 181–184.
- 121 Raudies 2010, s. 180.

- 122 Wilm 1923, s. 36–37 uważa takie postępowanie za bardzo rzadkie. Kotrba 1982, s. 221–222, il. 102–104 podaje kilka przypadków, nie wskazując na ich wyjątkowość. Zob. też Westhoff 1993, s. 261; Schürmann 2004, s. 143–144. W przypadku sceny wieloosobowej budowa bloku rzeźby z kilku części była w zasadzie koniecznością, choć np. *Święta Anna Samotrzcęz* z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie została wykonana z jednego pnia.
- 123 Wilm 1923, s. 39–40, 48–49; Huth 1967, s. 55; Baxandall 1984, s. 46–49; Westhoff 1993, s. 256–258; Popp 2002, s. 216–217; Schürmann 2004, s. 137–138.
- 124 Sprengel 1772, s. 174. Autor ten zdaje sobie sprawę, że w rzeźbie drewnianej konieczne jest domontowywanie elementów silnie wystających poza trzon figury. Technikę budowy bryły rzeźby z kilku kłoców traktuje jako metodę opcjonalną.
- 125 Zob. Kotrba 1982, s. 151.
- 126 Píše o tym Sprengel 1772, s. 174.
- 127 Jako przykład można tu wskazać figurę *Świętej Anny* z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence. W czasie konserwacji ołtarza głównego katedry łacińskiej przejściowo odspojono górną partię głowy figury *Świętego Ambrożego* wraz z infulą, odslaniając jej gładko opracowaną partię spodnią, oryginalnie połączoną z całością rzeźby przez klejenie wzmocnione kołkiem (il. 36).
- 128 Wagner 2007, s. 156–159 identyfikuje ślady użycia różnego rodzaju dłut przy wykonaniu rzeźby *Personifikacja Nadziei* (?) z warsztatu Christiana Bernarda Schmidta (obecnie w Muzeum Warmińskim w Lidzbarku Warmińskim – oddziale Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie). Zob. też Wagner 2009, s. 169–175.
- 129 Gębarowicz 1986, s. 15. Podobne praktyki były znane w okresie baroku w Rzymie, zob. Montagu 1989, s. 113. Odpowiednio spreparowane tekstylne draperie można też odnaleźć w niektórych dziełach Ignaza Günthera. Vasari zalecał podobną technikę wykonywania draperii na glinianych modelach; zob. Vasari, t. 1, 1985, s. 132. Znane są też przykłady drewnianych rzeźb z różnych czasów, do których wykończenia użyto skóry. W grupie *Pieta* (2. połowa XIV wieku, Wetzlar, katedra) ze skóry pokrytej gruntem i malaturą wykonano *maforium* Matki Boskiej; zob. Taubert 2016, s. 34. Figura *Ecce Homo* (ok. 1640–1750, Monachium, Herzogliches Georgianum), jest niemal w całości pokryta skórą, w której wymodelowano, a następnie ekspresyjnie pomalowano rany Chrystusa; zob. Raudies 2010, s. 185.
- 130 Betlej 2002, s. 246.
- 131 Wilm 1923, s. 38 (w odniesieniu do rzeźby gotyckiej).
- 132 Speckhardt 2014, s. 262–272 podaje wykaz kilkunastu niemieckojęzycznych publikacji tego rodzaju wydanych w XVIII wieku.
- 133 Watin 1774a i następne wydania.
- 134 Watin 1774b.
- 135 Watin 1854.
- 136 Zob. *Werkstattbuch* 2002.
- 137 Píše o tym wyraźnie Sprengel 1772, s. 185–186.
- 138 Techniki te omawia Speckhardt 2014, s. 74–78; na s. 312–316 podaje odpowiednie recepty zawarte w XVIII-wiecznych źródłach.
- 139 Blaschke 2010, s. 47.
- 140 Wiłkojć 2008.
- 141 Mańkowski 1932, s. 142.
- 142 Ibidem, s. 142.
- 143 Zob. Sprengel 1772, s. 76, 81–82 (w odniesieniu do prac kamienniarzskich). Z kolei Carradori 1802, s. XXVIII–XXIX, opisuje sposoby łączenia elementów marmurowych tylko w aspekcie restauracji rzeźb starożytnych; zaleca czopy o przekroju kwadratowym lub ośmiobocznym, z żelaza, miedzi lub mosiądzu, a przy dużej wadze dodawanego elementu – także klamry montowane poprzecznie do linii połączenia, a następnie maskowane odpowiednimi kawałkami marmuru. Vasari natomiast uważał uzupełnianie braków w rzeźbie marmurowej, powstałych w wyniku błędu artysty, za działanie godne „partaczy, a nie wybitnych i cenionych mistrzów”; zob. Vasari, t. 1, 1985, s. 133.
- 144 W umowie dotyczącej fabryki katedry św. Jura ustalono, że „stosugi kitem wodnym należycie mają być zaprawione”; zob. Mańkowski 1932, s. 142. Zapis odnosi się wprawdzie do kamiennego pokrycia dachów kaplic, ale dowodzi, że materiał tego rodzaju był stosowany w warsztacie budowlanym Meretyna.
- 145 Żuchowski 2010, s. 35–39; Sprengel 1772, s. 118–124; Carradori 1802, s. XXXIII–XXXVII; Montagu 1986, s. 9–15; tu bogata terminologia włoska, odnosząca się do różnego rodzaju narzędzi.
- 146 Niemniej trzeba zwrócić uwagę, że już w roku 1772 Michał Filewicz otrzymał „od reparacji Ś. Jerzego i konia na facjacie cerkiewne 36 [złp]”; zob. Swiencickij 1938, s. 151. Fotografie archiwalne świadczą o tym, że prace konserwatorskie i uzupełnienia przeprowadzono także kilkakrotnie w XX wieku.
- 147 Watin 1774a, s. 104; Watin 1854, s. 85 (tłumaczenie polskie jest w tym przypadku bardzo nieprecyzyjne).
- 148 Swiencickij 1938, s. 151. Warto zwrócić uwagę, że w taki sam sposób jak rzeźby traktowano elementy dekoracji architektonicznej, w tym przypadku wazony-laternie, stanowiące charakterystyczny motyw sylwety katedry św. Jura.

Bibliografia

Archiwalia i starodruki (druki do 1800 roku)

- AALw., CXXXIII-15 – Archiwum Ks. Abpa E. Baziaka w Krakowie (Archiwum Archidiecezji Lwowskiej), sygn. CXXXIII-15, *Księga zgonów parafii Matki Boskiej Śnieżnej na Krakowskim Przedmieściu w latach 1785–1814*.
- ZNiO, Akc. 24/85 – Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. Akc. 24/85, J. Hornungowa, *Lwowska szkoła rzeźbiarska XVIII w. i jej ekspansja na terenie dzisiejszej Małopolski Wschodniej*, Lwów 1932, mpis rozprawy doktorskiej.
- Bibiena 1740 – G.G. Bibiena, *Architettura e prospettive dedicate alla maestà di Carlo sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto* [...], Augustae 1740.
- Decker 1719 – P. Decker, *Fürstlicher Baumeister, Oder: Architectura Civilis: Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit ihren Höfen, Lust-Häusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuzieren; Zusamt den Grund-Rissen und Durchschnitten* [...], t. 1, Augsburg 1711; Ahannng zu Band 1, Augsburg 1713; t. 2, Augsburg 1719.
- Giardini 1714 – G. Giardini, *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì argentiere del Palazzo Apostolico, e fonditore della Reu-Camera*, Roma 1714.
- Giardini 1750 – G. Giardini, *Promptuarium artis argentariae ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisus tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae, ad cujuscumque generis vasa argentea, ac aurea inveniendae, ac conficiendae. Opus [...] invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas partes distribuit*, Roma 1750.
- Heineken 1727 – P. Heineken, *Lucidum prospectivae speculum, das ist: ein heller Spiegel der Perspective. In welchem So wohl der Grund dieser Kunst als auch die in Praxi täglich vorfallende mannigfaltige Application derselben durch viele behörige Exempel klar gezeigt wird; Wozu noch beygefüget sind Achtzehn Plafonds oder Decken-Stücke von diversen Sorten; Den Liebhabern und Anfängern dieser schönen Science zum Besten aufgestellt*, Augsburg 1727.
- Neüraeutter 1714 – A. Neüraeutter, *Statuae pontis Pragensis das ist, der weit- und breit berühmten Prager Brücken von verschiedenen Wohlthätern und Berenren der lieben heiligen Gottes, herrlich angegebene und von trefflichen Bildhauern künstmassig auffgeführte Säulen-Bilder...*, Prag 1714.
- Pozzo 1693 – A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, t. 1, Romae 1693; t. 2, Romae 1698.
- Rossi 1704 – *Raccolta di statue antiche e moderne: data in luce sotto i gloriosi auspici della* [...] *Papa Clemente XI da Domenico de Rossi;*

illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei, Romae 1704.

- Sprengel 1772 – P.N. Sprengel, *Handwerke und Künste in Tabellen*, Berlin 1772.
- Schübler 1720 – J.J. Schübler, *Perspectiva: Pes picturae; Das ist: Kurtze und leichte Verfassung der practicabelsten Regul, zur perspectivischen Zeichnungs-Kunst*, t. 2, Nürnberg 1720.
- Watin 1774a – J.F. Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur...*, Paris 1774 [1 wyd. 1753].
- Watin 1774b – J.F. Watin, *Der Staffmalder oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackiren...*, Leipzig 1774.

Opracowania

- Adamski 2011 – J. Adamski, *Kościół p.w. Św. Marcina i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* (I), Kraków 2011, s. 249–268.
- Antinori 2012 – A. Antinori, *Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648–1739)*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. A. Antinori, Roma 2012, s. 11–70.
- Aleksandrowycz 1992/1993 – W. Aleksandrowycz, *Augustyn Pensel – lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku*, „Przegląd Wschodni”, II, z. 1 (5), 1992/93, s. 11–32.
- Andrea Pozzo 2012 – Andrea Pozzo (1642–1709). *Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, red. H. Karner, Wien 2012.
- Argan 1967 – G.C. Argan, *Il valore critico della 'stampa di traduzione'*, [w:] *Essays in History of Art presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth Birthday*, red. D. Fraser, H. Hibbard, London 1967, s. 179–189.
- Bacchi 2013 – A. Bacchi, *The Role of Terracotta Models in Bernini's Workshop*, [w:] *Bernini. Sculpting in Clay*, red. C.D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper [katalog wystawy], New York 2013, s. 47–61.
- Bacchi, Desmas 2018 – A. Bacchi, A.-L. Desmas, *The Fortune of Bernini in 18th-Century Sculpture*, [w:] *Bernini*, red. A. Bacchi, A. Coliva [katalog wystawy], Roma 2018, s. 333–348.
- Barącz 1882 – S. Barącz, *Pamiętki buczackie*, Lwów 1882.
- Barockmaler 1982 – *Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken*, red. F. Markmiller, Regensburg 1982.
- Baroko skulptūros mistika 2022 – *Baroko skulptūros mistika: Johanas Georgas Pinzelis ir kiti XVIII a. Lviso meistrai. The Mysticism of Baroque Sculpture: Johann Georg Pinsel and Other 18th-century Lviv Masters. Містика барокової скульптури: Іван Георгій Пінзель та інші Львівські майстри XVIII ст.*, red. V. Dolinskas, G. Tadarovska [katalog wystawy], Vilnius 2022.

- Baxandall 1984 – M. Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, München 1984.
- Betlej 1995a – A. Betlej, *Konferencja poświęcona rzeźbie rokokowej. Lwów, 11–12. V 1995 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 398–399.
- Betlej 1995b – A. Betlej, *Rzeźby Jana Jerzego Pinsla i jego kręgu z kościoła parafialnego w Budzanowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 343–352.
- Betlej 1998 – A. Betlej, *Uwagi na temat twórczości Francesca Capponego*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, październik 1996*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193–197.
- Betlej 2002 – A. Betlej, *Kościół parafialny p.w. Św. Marii Magdaleny w Kąkolnikach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 10, Kraków 2002, s. 191–204.
- Betlej 2003a – A. Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003.
- Betlej 2003b – A. Betlej, *Polejowski Jan, Maciej, Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, Warszawa 2003, s. 373–380.
- Betlej 2003c – A. Betlej, *Uwagi na temat niektórych zespołów lwowskiej rzeźby rokokowej: Brzeżany*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, wrzesień 2000*, t. 5, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, s. 203–212.
- Betlej 2010 – A. Betlej, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.
- Betlej 2012 – A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 20, *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego (II)*, Kraków 2012, s. 71–132.
- Betlej 2014 – A. Betlej, „[...] Kopersztychów niechaj zażywa”. *Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”. Zarys problematyki i perspektywy badawcze*, [w:] A. Betlej, A. Dworzak, *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”. Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich* [katalog wystawy], Kraków 2014, s. 5–27.
- Betlej 2015 – A. Betlej, *Osiemnastowieczne ornamentalne „Klebebandy” w zbiorach polskich*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 249–261.
- Betlej 2022 – A. Betlej, *Some comments about so-called Lviv Rococo Sculpture*, [w:] *Baroko skulptūros mistika*, s. 38–42.
- Betlej, Dworzak 2021a – A. Betlej, A. Dworzak, *Kościół parafialny pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Busku*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie na terenie dawnego województwa bęskiego*, t. 2, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2021, s. 29–152.
- Betlej, Dworzak 2021b – A. Betlej, A. Dworzak, *Kościół parafialny pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i Św. Mikołaja w Łopatynie*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie na terenie dawnego województwa bęskiego*, t. 2, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2021, s. 113–350.
- Betlej, Dworzak 2020 – A. Betlej, A. Dworzak, *Jeszcze raz o Antonim Osinińskim w Leżajsku*, [w:] *Sanktuarium Matki Bożej Pocieszenia w Leżajsku*, red. A.K. Sitnik OFM, A. Dworzak, Kalwaria Zebrzydowska 2020, s. 695–718.
- Betlej, Krasny 2016 – A. Betlej, P. Krasny, *Profesor*, [w:] *Velis quod possis: studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak Agata, M. Fabiański, P. Krasny, M. Kurzej, D. Nestorow, Kraków 2016, s. 7–9.
- Biernat, Kurzej, Ostrowski 2012 – M. Biernat, M. Kurzej, J. K. Ostrowski, *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 20, *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego (II)*, Kraków 2012, s. 171–284.
- Biriulow, Polanowska 2013 – J. Biriulow, J. Polanowska, *Roliński Aleksander*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, Warszawa 2013, s. 56.
- Blaschke 2009 – K. Blaschke, *Kościół parafialny p.w. Podniesienia Krzyża w Budzanowie*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, Kraków 2009, s. 33–45.
- Blaschke 2010 – K. Blaschke, *Kościół parafialny p.w. Św. Michała Archanioła w Chocimierzu*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, Kraków 2010, s. 37–51.
- Bloemacher 2021 – A. Bloemacher, *The Reproduction of Sculpture as Sculpture in 16th Century Prints: Baccio Bandinelli, Giambologna, and Adrien de Vries*, [w:] *Sculpture in Print, 1480–1600*, red. A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, Leiden 2021, s. 201–239.
- Bloemacher, Richter, Faietti 2021 – A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, „Quanto in virtū d'una ingegnosa manu / la fermezza de'marmi ai fogli cede”: *The Art of Translating Sculpture into Print. An introduction*, [w:] *Sculpture in Print, 1480–1600*, red. A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, Leiden 2021, s. 1–38.

- Bochnak 1931 – A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931.
- Bołoz-Antoniewicz 1906 – J. Bołoz-Antoniewicz, *Freski odkryte w gmachu pojezuickim*, „Sprawozdania Grona C.K. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej”, Teka 3, 1906, nr 44–51, s. 2–8 (a także „Gazeta Lwowska”, 1906 [nadbitka]).
- Brakensiek 2010 – S. Brakensiek, *Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 39–54.
- Brommer 1985 – H. Brommer, *Die Verwandten Johann Christian Wentzingers. Ein Beitrag zur Biographie des Freiburger Barockbildhauers*, [w:] *Schau-ins-Land. 85. Jahresheft des Breisgau-Geschichtsvereins*, Freiburg i. Breisgau 1985, s. 149–175.
- Brykowski 2006 – R. Brykowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Kołomyi*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, Kraków 2006, s. 127–154.
- Brzezina 1996 – K. Brzezina, *Materiały do dziejów artystycznych kościoła Trynitarzy p.w. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, Kraków, maj 1995, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 193–210.
- Brzezina-Scheuerer 2011 – K. Brzezina-Scheuerer, *Kościół parafialny p.w. Św. Mikołaja i dawny klasztor OO. Trynitarzy*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościóły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 319–348.
- Brzezina, Ostrowski 2005 – K. Brzezina, J.K. Ostrowski, *Zakład SS. Miłosierdzia z kaplicą p.w. Najśw. Panny Marii od Cudownego Medalu w Nowosiółkach Zahalczycznych*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 13, Kraków 2005, s. 91–98.
- Carradori 1802 – F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Firenze 1802.
- Chmelinová 2005 – K. Chmelinová, *Miesto zárazok. Premeny barokového oltára*, Bratislava 2005.
- Chrzęszczewski 2001 – J. Chrzęszczewski, *Kościóły Ormian Polskich*, Warszawa 2001.
- Ciuffa 2018 – B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620–1720)*, Roma 2018.
- Coburger 2011 – U. Coburger, *Von Ausschweifungen und Hirngespinsten. Das Ornament und das Ornamentale im werk Egid Quirin Asams (1692–1750)*, Göttingen 2011.
- D'Agostino 2016 – P. D'Agostino, „*Une stile nuovo*”: *Some Little-Known Models by Lorenzo and Domenico Antonio Vaccaro*, [w:] *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, red. C.H. Miner, Milano 2016, s. 333–343.
- Da Costa Kaufmann 1995 – T. DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*, London 1995.
- DaCosta Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015 – T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, *Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art. History*, [w:] *Circulations in the Global History of Art*, red. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, London 2015, s. 1–22.
- Deutsch 2010 – K. Deutsch, *Reproduktion, Invention und Iszenierung. Jean Marot (1619–1679) und die druckgraphische Architekturdarstellung in Frankreich*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 403–418.
- Dickerson III, Sigel 2013 – C.D. Dickerson III, A. Sigel, *Saint Jerome*, [w:] *Bernini. Sculpting in Clay*, red. C.D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper [katalog wystawy], New York 2013, s. 262–265.
- Druckgraphik 2010 – *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010.
- Durian-Ress 2010 – S. Durian-Ress, *Christian Wentzinger. Die Bildwerke*, München 2010.
- Dworzak 2018 – A. Dworzak, *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych*, Kraków 2018.
- Dworzak 2020 – A. Dworzak, Polejowscy. *Karta z dziejów lwowskiego środowiska artystycznego w drugiej połowie XVIII wieku*, Warszawa–Kraków 2020.
- Dworzak 2021 – A. Dworzak, *Studium historyczno-artystyczne (ze szczególnym uwzględnieniem badań konserwatorskich wnętrza) kościoła Franciszkanów pw. Św. Marii Magdaleny w Przemyślu*, Kraków 2021, mpis w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Przemyślu.
- Dworzak 2022 – A. Dworzak, „*Niebawem będą mieli Przemyślanie miłą sposobność oglądania, podziwiania no i krytykowania odnowionej głównej nawy kościoła*”, czyli karta z dziejów prac konserwatorskich w kościele Franciszkanów w dwudziestolecium międzywojennym, [w:] *Praxis sine theoria. Księga pamiątkowa poświęcona pamięci Profesora Adama Małkiewicza w 140-lecie powstania pierwszej katedry historii sztuki na ziemiach polskich*, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2022, s. 123–142.
- Dworzak 2022a – A. Dworzak, *Nieznane dzieło rzeźbiarza lwowskiego Macieja Polejowskiego*, [w:] *Więcej niż muzeum. Szkice ofiarowane Profesorowi Janowi Świąchowi*, red. K. Maniak, S. Trebunia-Staszal, J. Barański, Kraków 2022, s. 503–510.
- Dzik 2014 – J. Dzik, *Euntes in Mundum Universum Praedicate Evangelium. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów*

- zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, Kraków 2014.
- Echinger-Maurach 2021 – C. Echinger-Maurach, *Models for Sculptures in Print: Michelangelo's Samson and Two Philistines in Lucas Kilian's Engravings*, [w:] *Sculpture in Print, 1480–1600*, red. A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, Leiden 2021, s. 337–361.
- Effigies 1998 – *Effigies et Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, red. A. Weston-Lewis [katalog wystawy], Edinburgh 1998, s. 89–91.
- Engelberg 2005 – M. von Engelberg, *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen*, „Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte“, t. 23, Petersberg 2005.
- Ertinger 1907 – F.F. Ertinger, *Des Bildhauergesellen [...] Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland*, wyd. E. Tietze-Conrad, Wien–Leipzig 1907.
- Evers 2007 – B. Evers, *Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen* [katalog wystawy], Berlin 2007.
- Fiore 2022 – C.S. Fiore, *Johann Georg Hertel nella Collezione Giuliani di Venafro*, Roma 2022.
- Freiburg baroque 2010 – *Freiburg baroque. Johann Christian Wentzinger und seine Zeit (1710–1797)* [katalog wystawy], Berlin–München 2010.
- Fuhring 2015 – P. Fuhring, *Publishers, Sellers, and the Market, [w:] A Kingdom of Images. French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*, red. P. Fuhring, L. Marchesano, R. Mathis, V. Selbach [katalog wystawy], Los Angeles–Paris 2015, s. 30–35.
- Gębarowicz 1968 – M. Гембарович, *Скульптура та різьблення*, [w:] *Історія Українського Мистецтва*, t. 3, *Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття*, Київ 1968, s. 126–151.
- Gębarowicz 1986 – M. Gębarowicz, *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Quaestiones”, 3, 1986, s. 5–46.
- Giusto 2017 – R.M. Giusto, *Carlo Fontana, la formazione dell'architetto e il "senso pratico del mestiere"*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, red. G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2017, s. 359–366.
- Gryglewski 2007 – P. Gryglewski, *Meinrad von Engelberg, Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen* [recenzja], „Biuletyn Historii Sztuki”, 69, 2007, s. 139–147.
- Gryglewski 2012 – P. Gryglewski, *De Sacra Antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012.
- Helke 2005 – G.-D. Helke, *Johann Esaias Nilson (1721–1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*, München 2005 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, t. 52).
- Himmlich! 2016 – *Himmlich! Der Barockbildhauer Johann Georg Pinsel*, red. A. Husslein-Arco, M. Hohn, G. Lechner [katalog wystawy], Wien 2016.
- Historia ukraińskiej kultury 2003 – *Історія Української Культури*, t. 3, Київ 2003.
- Hohn 2016 – M. Hohn, *Pinsels Skulpturen und ihre Geschichte(n)*, [w:] *Himmlich!* 2016, s. 49–69).
- Hoisington 2013 – R.M. Hoisington, *Etching as a Vehicle for Innovation: Four Exceptional Peintres-Graveurs*, [w:] *Artist and Amateurs. Etching in 18th Century France*, red. P. Stein [katalog wystawy], New York 2013, s. 68–101.
- Hołubec 1937 – M. Голубець, *Мистецтво: рококо та класицизм*, [w:] *Історія української культури*, red. I. Крипякевич, Lwów 1937, s. 576–596.
- Hornung 1931 – Z. Hornung, *Ze studiów nad rzeźbą polską XVIII wieku. Mistrz figur z kościoła O. Dominikanów we Lwowie*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 11, 1931, s. 4–6.
- Hornung 1935 – Z. Hornung, *Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego*, Lwów 1935.
- Hornung 1937a – Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwieńska”, 3, z. 1, 1937, s. 1–37.
- Hornung 1937b – Z. Hornung, *Antoni Osieński: najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Lwów 1937.
- Hornung 1939 – Z. Hornung, *Na marginesie ostatnich badań nad rzeźbą lwowską XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 7, 1939, nr 2, s. 131–149.
- Hornung 1972 – Z. Hornung, *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*, Wrocław 1972.
- Hornung 1975 – Z. Hornung, *Meretyn Bernard*, [w:] *PSB*, t. 20, 1975, s. 442–444.
- Hornung 1976 – Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976.
- Hornung 1978 – Z. Hornung, *Oleędzki Franciszek*, [w:] *PSB*, t. 23, 1978, s. 792–793.
- Hornung 1979 – Z. Hornung, *Osiński Antoni*, [w:] *PSB*, t. 24, 1979, s. 334–335.
- Hornung 1981 – Z. Hornung, *Pinsel*, [w:] *PSB*, t. 26, 1981, s. 343–345.
- Huth 1967 – H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967.
- Jahn 2017 – P.H. Jahn, *Early impacts in the German lands of Carlo Fontana's Colosseum church design (J.L. von Hildebrandt and M.D. Pöppelmann)*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, red. G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2017, s. 387–394.
- Janisch 1931 – J. Janisch, *O zabytkach malarstwa barokowego w powiecie lwowskim*, „Słowo Polskie”, 35, nr 18, 1931, s. 7.
- Jaszowski 1831 – S. Jaszowski, *O malarzach, którzy lub we Lwowie pracowali, lub których dzieła tu się znajdują*, „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej”, 1831, nr 11, s. 85–86.

- Johann Georg Pinsel 2012 – *Johann Georg Pinsel un sculpteur baroque en Ukraine au XVIII^e siècle*, red. J.K. Ostrowski, G. Scherf [katalog wystawy], Paris 2012.
- Jurczenko 1999 – С. Юрченко, *Деякі відомості щодо Флоріана Піктера – придворного архітектора Жевуських*, „Przegląd Wschodni”, VI, z. 1 (21), 1999, s. 155–168.
- Kalina 2017 – P. Kalina, *Carlo Fontana and Bohemia: architect's vision and builder's reality around 1700*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, red. G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2017, s. 233–236.
- Kalinowski 1995 – K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7, 1995, s. 103–140.
- Karner 1996 – H. Karner, *Andrea Pozzo e la finta architettura d'altare in Austria e Bohemia*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. A. Battisti, Milano 1996, s. 183–188.
- Karpiński 1898 – *Pamiętniki Franciszka Karpińskiego*, Warszawa 1898.
- Karpowicz 1985a – M. Karpowicz, *Lemberger Rokokoskulptur als künstlerisches Phänomen und ihre Genese*, [w:] *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985, s. 203–214.
- Karpowicz 1985b – M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985.
- Karpowicz 1994 – M. Karpowicz, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Białystok 1994.
- Kienzl 1986 – B. Kienzl, *Die barocken Kanzeln in Kärnten*, Klagenfurt 1986.
- Kleine Ekstasen* 2001 – *Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer*, opr. F.M. Kammel, S. Durian-Ress, A. Scherer, B. Söding, U. Söding [katalog wystawy], Nürnberg 2001.
- Knaus 2010 – G. Knaus, *Druckgraphik nach Rafael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen. Die Auswirkung des kulturellen Kontextes auf die Raffaelrezeption*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 25–35.
- Kolbiarz Chmelinová 2017a – K. Kolbiarz Chmelinová, *Pinsel vo Viedni*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo”, nr 2, 2017, s. 203–207.
- Kolbiarz Chmelinová 2017b – K. Kolbiarz Chmelinová, *Himmlich! Der barockbildhauer Johann Georg Pinsel. Recenzia katalógu výstavy*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo”, nr 2, 2017, s. 208–211.
- Kolbiarz Chmelinová 2018 – K. Kolbiarz Chmelinová, *Ekonomiczna kalkulacja? Ołtarze iluzjonistyczne XVIII wieku na terenie Słowacji*, „Techne. Seria Nowa”, 1, 2018, s. 147–176.
- Kończkowski 1888 – J. Kończkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888.
- Kořán 1991 – I. Kořán, *Drama lvovského baroku a plastika východních Čech*, „Umění”, 39, z. 6, 1991, s. 539–541.
- Kořán 1999 – I. Kořán, *Raráš a šetek aneb východočeský barok*, [w:] *Polacy – Czesi. Czasy – ludzie – wydarzenia*, red. Z. Jakubowski, Częstochowa 1999, s. 62–92.
- Kořán 2008 – I. Kořán, *Lomivý charakter baroka v Čechách a jeho chvála*, [w:] *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, red. H. Dáňová, J. Klípa, L. Stolárová, Praha 2008, s. 519–536.
- Kotrba 1982 – H. Kotrba, *Třísky z dílny řezbáře. Co vím o tom, jak vznikalo a vzniká řezbářské dílo*, Brno 1982.
- Kowalczyk 1970 – J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 6, 1970, s. 187–237.
- Kowalczyk 1975 – J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, cz. I. *Traktat o ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37, 1975, s. 162–178; cz. II. *Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37, 1975, 335–350.
- Kowalczyk 1995 – J. Kowalczyk, *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. Red. Jan K. Ostrowski. Cz. I. *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, T. 1. Opracowali: Kazimierz Kuczman, Dariusz Nowacki, Jan K. Ostrowski, Paweł Pencakowski. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 1993, ss. 125 + il. 364 [recenzja], „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 379–386.
- Kowalczyk 1996 – J. Kowalczyk, *Kościoty późnobarokowe w diecezji kamienieckiej*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich, Materiały sesji naukowej*. Kraków, maj 1995, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 85–126.
- Kowalczyk 2003 – J. Kowalczyk, *Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 28, 2003, s. 169–298.
- Kowalczyk 2006 – J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoty i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006.
- Koziara-Ochęduszek 2022 – N. Koziara-Ochęduszek, *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)* [katalog wystawy], Kraków 2022.
- Kozieł 2013 – A. Kozieł, *Michał Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013.
- Kozyr-Fedotow 2003 – O. Kozyr, *Zwei neugefundene Bozzetti zu Lemberger Rokokoskulpturen*, „Kunstchronik”, 56, 2003, s. 291–294.
- Kozyr-Fedotow 2012 – O. Kozyr-Fedotow, *Michał Filewicz, rzeźbiarz lwowskiego rokoka*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 109–136.
- Kozyr-Fedotow 2016 – O. Kozyr-Fedotow, *Johann Georg Pinsel – Leben und Wirken*, [w:] *Himmlich!* 2016, s. 19–47.
- Krasny 1994 – P. Krasny, *Bernard Meretyn a problem rokoka w architekturze polskiej*, Kraków 1994, mpis pracy doktorskiej obronionej na Wydziale Historycznym UJ pod kierunkiem prof. J.K. Ostrowskiego.

- Krasny 1994a – P. Krasny, *Kościół parafialny w Hodowicy*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich, Materiały sesji naukowej*. Kraków, marzec 1994, [t. 1], red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 39–61.
- Krasny 1994b – P. Krasny, *O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna*, „Folia Historiae Artium”, 30, 1994, s. 119–129.
- Krasny 1995 – P. Krasny, *Osiemnastowieczne figury przyrodne w Buczaczu. Uwagi o inspiracjach czeskich w twórczości Bernarda Meretyna*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki”, 21, 1995, s. 65–75.
- Krasny 1996 – P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Winnikach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, Kraków 1996, s. 163–176.
- Krasny 1997 – P. Krasny, *Inspiracje austriackie w twórczości lwowskiego architekta Bernarda Meretyna*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, z. 121, *Studia Austro-Polonica*, t. 5: *Polska-Austria. 1000 lat kontaktów*, 1997, s. 331–347.
- Krasny 2001a – P. Krasny, *Hodowicka figura płaczącej Matki Boskiej. Uwagi o genezie schematu kompozycyjnego*, „Przegląd Wschodni”, VII, z. 4 (28), 2001, s. 1129–1150.
- Krasny 2001b – P. Krasny, *„Herb” Bernarda Meretyna. Przyczynek do badań nad awansem społecznym artystów w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, Kraków 2001, s. 195–201.
- Krasny 2003 – P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzozdowcach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 11, Kraków 2003, s. 45–62.
- Krasny 2005 – P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 30, 2005, s. 147–189.
- Krasny 2006 – P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Dominikanów w Bohorodczanach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, Kraków 2006, s. 27–42.
- Krasny, Ostrowski 1995 – P. Krasny, J.K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 339–342.
- Krasny, Ostrowski 2010 – *Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor Misjonarzy w Horodence*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, Kraków 2010, s. 79–106.
- Krasny, Sito 2003 – P. Krasny, J. Sito, *„Pan Piotr Polejowski snycerz lwowski” i jego dzieła w kościele Franciszkanów w Przemyślu*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 5, *Materiały sesji naukowej*. Kraków, wrzesień 2000, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, s. 175–202.
- Kronika konserwatorska 1930/1931 – Kronika konserwatorska za r. 1929 i 1930*, „Ochrona Zabytków Sztuki. Czasopismo poświęcone opiece nad zabytkami, inwentaryzacji i geografii zabytków”, z. 1–4, cz. 2, 1930/1931, s. 323–355.
- Kroupa 2003 – J. Kroupa, *Umělecká úloha, objednatelé a styl na Motavě doby barokní*, [w:] *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, red. J. Kroupa [katalog wystawy], Brno 2003, s. 37–80.
- Krótká wiadomość 1858 – Krótká wiadomość o odnowionym w roku 1852, niepojętym sposobem w kolorach obrazie Najświętszej Maryi Panny Pocieszenia w Hodowicy*, Lwów 1858.
- Krummer-Schroth 1987 – I. Krummer-Schroth, *Johann Christian Wentzinger. Bildhauer, Maler, Architekt; 1710–1797*, Freiburg im Breisgau 1987.
- Krwawucz 1991 – Д.П. Крвавич, *Львівська барокова скульптура – джерела інспірацій*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 96–105.
- Krwawucz 1998 – Д. П. Крвавич, *Українська скульптура періоду рококо*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, 236, 1998, s. 127–154.
- Kuhn-Forte 2013 – B. Kuhn-Forte, *Römische Antikensammlungen in Stichen und Druckausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts*, [w:] *Abgekupfert. Rom Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*, red. M. Luchterhandt, L. Roemer, J. Bergemann, D. Graepler [katalog wystawy], Petersberg 2013, s. 75–100.
- Kukiz 2004 – T. Kukiz, *Łopatyn. Dzieje i zabytki*, Warszawa 2004.
- Kutscher 1995 – B. Kutscher, *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister” (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 1995.
- La Biblioteca 2007 – La Biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI–XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, Palermo 2007.
- La forma 2008 – La forma del pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, Roma 2008.
- Liedke 1978 – V. Liedke, *Die Herkunft der Münchner Maler und Bildhauer des 16., 17. Und 18. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 10, 1978, s. 53–59.
- Liedke 1980a – V. Liedke, *Die Lehrlinge der münchener Maler und Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 64–74.

- Liedke 1980b – V. Liedke, *Goldschmiede in den Bürgerbüchern von Würzburg (1438–1508)*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 157–161.
- Liedke 1980c – V. Liedke, *Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. Und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 19/20, 1980, s. 119–143.
- Liedke 1983 – V. Liedke, *Die Lushuter Maler- und Bildhauerwerkstätten von der Mitte des 16. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1983.
- Liedke 1985 – V. Liedke, *Die Bildhauerverkstätten im Kurfürstentum Baiern zwischen 1715 und 1779*, [w:] *Bayerische Rokokoplastik, vom Entwurf zur Ausführung*, red. P. Volk [katalog wystawy], München 1985, s. 14–18.
- Lindemann 1989 – B.W. Lindemann, *Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie*, Weißenhorn 1989.
- Lubczenko 1967 – В.Ф. Любченко, *Нові твори львівських скульпторів XVI–XVIII ст. У галереї (На матеріалах збирацької роботи 1965 року)*, [w:] *Львівська Картинна Галерея. Виставки, знахідки, дослідження*, Львів 1967, s. 9–24.
- Ludera 2016 – M. Ludera, *Gabriel Sławiński – późnobarokowy malarz w służbie Kościoła i Cerkwi*, Kraków 2016.
- Lylo 1998 – О. Лильо, *Опис майна львівського скульптора середини XVIII століття Мартина Ринського*, „Вісник Львівського університету. Серія історична”, 33, 1998, s. 218–224.
- Lylo 1999 – О. Лильо, *Заповіт та посмертний опис майна Гертруди Барбари Оброцької*, [w:] *Львів: місто – суспільство культура. Збірник наукових праць*, red. М. Мудрий, Львів 1999, s. 179–191.
- Łyczak 2012 – B. Łyczak, *Johann Anton Langenhan młodszy. Toruński rzeźbiarz rokokowy*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 195–212.
- Łyczak 2018 – B. Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018.
- Małkiewicz 1988 – A. Małkiewicz, *Wokół „Chrystusa i Jawnogrzesznicy” Alessandra Varotariego zwanego Padovanino. Przyczynek do problemu relacji wzór – naśladownictwo w sztuce nowożytnej*, „Folia Historiae Artium”, 24, 1988, s. 79–95.
- Mańkowski 1928 – T. Mańkowski, *Katedra św. Jura we Lwowie*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, r. 8, z. 2, 1928, s. 74–79.
- Mańkowski 1931 – T. Mańkowski, *Kościół Dominikanów i architekci lwowscy XVIII wieku*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, r. 11, z. 1, 1931, s. 6–11.
- Mańkowski 1932 – T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932.
- Mańkowski 1935 – T. Mańkowski, *Mistrz lwowskich figur dominikańskich (Sebastian Fesinger)*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, r. 15, z. 1, 1935, s. 10–14.
- Mańkowski 1937 – T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937.
- Mańkowski 1974 – T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974.
- Master Pinzel 1988 – *Мастер Пінзель легенда і реальність, каталог виставки*, Львів 1988.
- Materiały – *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1–23, Kraków 1993–2015.
- McAllister Johnson 2016 – W. McAllister Johnson, *The Rise and Fall of the Fine Art Print in Eighteenth-Century France*, Toronto 2016.
- Michalczyk 2011 – Z. Michalczyk, *Kazimierz Antoszewski i grupa barokowo-klasycystycznych malowideł ściennych na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 73, 2011, s. 479–530.
- Michalczyk 2015a – Z. Michalczyk, *Uwagi o sposobach wykorzystywania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 263–282.
- Michalczyk 2015b – Z. Michalczyk, *Książka Janiny Dzik o malarstwie ściennym w Polsce południowo-wschodniej w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 77, 2015, s. 153–178.
- Michalczyk 2016 – Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Mieleszko 1990 – J. Mieleszko, *Le Maître Pinzel, le plus représentant le plus éminent de l'école de sculpture de Lvov au XVIIIe siècle*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 31, no 3, 1990, s. 55–67.
- Migasiewicz 2012 – P. Migasiewicz, *Życiorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, XXI, 2012, s. 57–69.
- Migasiewicz 2021 – P. Migasiewicz, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736) między czeską tradycją chechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021.
- Mikocka-Rachubowa 1988 – K. Mikocka-Rachubowa, *Wystawa rzeźb Pinzla w Olesku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 50, 1988, s. 375–380.
- Mikocka-Rachubowa 1991 – K. Mikocka-Rachubowa, *Wystawa rzeźb Mistrza Pinzla w Warszawie i we Wrocławiu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 53, 1991, s. 255–259.
- Miller (Müller) Maciej 2015 – *Miller (Müller) Maciej*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 23, Kraków 2015, s. 204.

- Minozzi 2018 – M. Minozzi, *David*, [w:] *Bernini*, red. A. Bacchi, A. Coliva [katalog wystawy], Roma 2018, s. 170–174.
- Montagu 1986 – J. Montagu, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, red. P. Volk, München 1986, s. 9–15.
- Montagu 1989 – J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1989.
- Nestorow 2011a – R. Nestorow, *Artyści i rzemieślnicy z krajów monarchii habsburskiej w służbie Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 277–290.
- Nestorow 2011b – R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Franciszkanów (pierwotnie Kapucynów)*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztorzy rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościół i klasztorzy Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 349–380.
- Nestorow 2016 – R. Nestorow, *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016.
- Nestorow 2021 – D. Nestorow, *Kościół parafialny pw. św. Józefa Oblubieńca w Rawie Ruskiej*, [w:] *Kościół i klasztorzy rzymskokatolickie na terenie dawnego województwa bełskiego*, t. 2, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2021, s. 527–582.
- Orłowicz 1925 – M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Lwowie*, Lwów–Warszawa 1925.
- Ostrowski 1990a – J.K. Ostrowski, *W kręgu mistrza Pinsla. W związku z wystawą w Olesku i Lwowie*, „Folia Historiae Artium”, 26, 1990, s. 149–165.
- Ostrowski 1990b – J.K. Ostrowski, *Wielki artysta z kresów. Wystawa rzeźb mistrza Pinsla w Wilanowie*, „Tygodnik Powszechny”, 44, nr 27, 1990.
- Ostrowski 1991 – Я. Островський, *Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи Майстра Пінзеля*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 148–153.
- Ostrowski 1993a – J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztorzy rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, Kraków 1993, s. 15–28.
- Ostrowski 1993b – J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Hodowicy*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztorzy rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, Kraków 1993, s. 29–37.
- Ostrowski 1994 – J.K. Ostrowski, *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, marzec 1994*, [t. 1], red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 79–104.
- Ostrowski 1996 – J.K. Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1995*, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 361–373.
- Ostrowski 1998a – J.K. Ostrowski, *„Samson z lwem” Jana Jerzego Pinsla – geneza kompozycji*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, październik 1996*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 267–280.
- Ostrowski 1998b – J.K. Ostrowski, *Hercules and Samson. A Long Way of a Composition Motif from Stefano Maderno to Johann Georg Pinsel*, [w:] *Gedenkschrift für Richard Harprath*, red. W. Liebenwein, A. Tempestini, München–Berlin 1998, s. 311–322.
- Ostrowski 2000 – 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. 197–216.
- Ostrowski 2003 – J. K. Ostrowski, *Pinsel Jan Jerzy*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 7, Warszawa 2003, s. 195–198.
- Ostrowski 2006 – J.K. Ostrowski, *Nowo odkryte dzieła Jana Jerzego Pinsla*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Malkiewiczowi*, Kraków 2006, s. 235–244.
- Ostrowski 2011 – J. K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Matki Boskiej Śnieżnej*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztorzy rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościół i klasztorzy Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 35–54.
- Ostrowski 2012a – J.K. Ostrowski, *La vie et l'oeuvre de Johann Georg Pinsel*, [w:] *Johann Georg Pinsel 2012*, s. 26–63.
- Ostrowski 2012b – J.K. Ostrowski, *Catalogue des oeuvres*, [w:] *Johann Georg Pinsel 2012*, s. 98–164.
- Ostrowski 2020a – J.K. Ostrowski, *The Assumption of the Virgin Mary in a Triumphal Chariot. A Contribution to Marian Iconography and to the History of Art History*, „Artibus et Historiae”, 81, 2020, s. 291–306.
- Ostrowski 2020b – J.K. Ostrowski, *„Wniebowzięcie Matki Boskiej na wozie tryumfalnym”. Przyczynek do ikonografii maryjnej i dziejów historii sztuki*, [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, Warszawa 2020, s. 261–270.
- Ostrowski 2020c – J.K. Ostrowski, *Czy Jan Jerzy Pinsel był w Rzymie?*, [w:] *Paragone. Pasáže sztuki. Studia ofiarowane Profesorowi Lechosławowi Lameńskiemu*, red. E. Błotnicka-Mazur, A. Dzierżyc-Horniak, M. Howorus-Czajka, Lublin 2020, s. 815–826.

- Ostrowski 2022 – J.K. Ostrowski, *Johann Georg Pinsel – the last great sculptor of the late Baroque*, [w:] *Baroko skulptūros mistika*, s. 68–111.
- Oszczanowski 2006 – P. Oszczanowski, *Artysta – erudyta. Imitatio, contaminatio, aemulatio...*, [w:] *Śląska republika uczonych*, t. 2, red. M. Hołub, A. Mańko-Matysiak, Wrocław 2006, s. 53–83.
- Pamiętniki – *Памятнику градостроительства и архитектуры Украинской ССР*, Київ 1983–1986.
- Pavliček 2005 – M. Pavliček, *Josef Winterhalter st. (1701–1769)*, Brno 2005.
- Pavliček 2008 – M. Pavliček, *Severin Tischler sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech* [katalog wystawy], Olomouc 2008.
- Pencakowski 2009 – P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. XVIII, Kraków 2009.
- Petrus 1994 – J.T. Petrus, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i klasztor OO. Dominikanów (OP), zwany Conventus Regalis*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 2, *Kościoty i klasztory Żółkwi*, Kraków 1994, s. 87–164.
- Popp 2002 – E. Popp, *Die Skulpturen Michel Erharts und seines Kreises. Technologische Beobachtungen*, [w:] *Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. Spätgotik in Ulm*, red. B. Reinhardt [katalog wystawy], Stuttgart 2002, s. 212–229.
- PSB – *Polski słownik biograficzny*, Kraków–Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Łódź, 1935 –
- Preimsberger 1998 – R. Preimsberger, *David*, [w:] *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, red. A. Coliva, S. Schutze [katalog wystawy], Roma 1998, s. 204–219.
- Prószyńska 1975 – Z. Prószyńska, *Filewicz Michał*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Warszawa 1975, s. 213–214.
- Punkt 2014 – *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa 1525–1925*, red. M. Heilmann, N. Nanobashvili, U. Pfisterer, T. Teutenberg, Passau 2014.
- Rastawiecki – E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, t. 1–3, Warszawa 1850–1857.
- Raudies 2010 – I.M.M. Raudies, *Holz als Werkstoff für süddeutsche Skulpturen (1000–1800). Herkunft, Verwendung und Verarbeitung von Holz am Beispiel der Kunstsammlung des Herzoglichen Geogianums München*, München 2010 [praca doktorska], <http://mediatum.ub.tum.de/doc/956461/document.pdf>
- Röder 1934 – J. Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock*, Olmütz 1934.
- Roliński 2015 – Roliński Aleksander, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 23, Kraków 2015, s. 240.
- Rotter 2004 – L. Rotter, *Kościół p.w. św. Mikołaja w Czulicach. Historia i sztuka*, Kraków 2004.
- Rudy 2013 – E.M. Rudy, *On the Market: Selling Etchings in Eighteenth-Century France*, [w:] *Artist and Amateurs. Etching in 18th Century France*, red. P. Stein [katalog wystawy], New York 2013, s. 40–67.
- Schindler 1978 – H. Schindler, *Der Schnitzaltar – Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*, Regensburg 1978.
- Schindler 1985 – H. Schindler, *Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland*, München 1985.
- Schürmann 2004 – M. Schürmann, *Beobachtungen zur Holzbearbeitung*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg*, red. C. Lichte [katalog wystawy], Würzburg 2004, s. 136–151.
- Schutze 1998 – S. Schutze, *Nettuno*, [w:] *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, red. A. Coliva, S. Schutze [katalog wystawy], Roma 1998, s. 173–179.
- Sito 2001 – J. Sito, *Thomas Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2001.
- Sito 2004 – J. Sito, *Fesinger versus Pinsel. O parze rokokowych ołtarzy z dawnej fary w Buczaczu*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce. XV–XVIII wiek*, red. J. A. Chrościcki, T. Bernatowicz, J. Pelc, Warszawa 2004, s. 687–706.
- Sito 2008 – J. Sito, *Rokokowa rzeźba lwowska. Zarys problematyki*, [w:] *Adam Bochnak. Naświetlanie rzeźby lwowskiej. Wystawa fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*, red. P.J. Jamski, A. Betlej [katalog wystawy] Warszawa 2008, s. 69–81.
- Sito 2013 – J. Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- Sito 2016 – J. Sito, *Rzeźba figuralna*, [w:] Z. Bania, A.J. Baranowski, A. Bender, A. Bernatowicz, J. Kowalczyk, E. Łomnicka-Zakowska, Z. Michalczyk, J. Sito, *Sztuka polska*, t. 5, *Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, Warszawa 2016, s. 353–421.
- Sito 2019 – J. Sito, *Warszawscy rzeźbiarze czasów saskich w roli projektantów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 81, 2019, s. 355–388.
- Sito, Betlej 1996 – J. Sito, A. Betlej, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1995*, t. 2, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 339–360.
- Smulikowska 1985 – E. Smulikowska, *Rococo Crucifixes of the Lvovian School. Problems of authorship, style and artistic topography*, [w:] *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985, s. 215–230.

- Speckhardt 2014 – M. Speckhardt, *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Petersburg 2014.
- Statnik 2019 – B. Statnik, *Ignaz Günther. Ein bayerischer Bildhauer und Retabel-Architekt im Europa der ausgehenden Barock- und Rokokozeit*, Petersburg 2019.
- Stečko 2007 – В. Стецько, *Пінзель і Тернопільщина, Тернопіль* 2007.
- Stein 2013 – P. Stein, *Diplomacy, Patronage, and Pedagogy: Etching in the Eternal City*, [w:] *Artist and Amateurs. Etching in 18th Century France*, red. P. Stein [katalog wystawy], New York 2013, s. 102–135.
- Stoll 2007 – P. Stoll, *Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber*, Augsburg 2007, https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/565/file/Stoll_Klauber_Bilderbibel.pdf
- Studien 1999 – *Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1999.
- Straßer 2005 – J. Straßer, *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Die Zeichnungen*, Salzburg 2005.
- Stroiński 2015 – Stroiński Stanisław, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 23, Kraków 2015, s. 263.
- Swiencickij 1938 – I. Swiencickij, *Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze Św. Jura we Lwowie w latach 1768–1779*, „Dawna Sztuka”, r. 1, z. 2, 1938, s. 145–152.
- Szengera 2007 – Б. Шенгера, *Зауваги щодо грошових виплат Майстрові Пінзелеві за виконані ним роботи у львівському катедральному соборі св. Юра*, „Львівська галерея мистецтв. Дослідження і матеріали. Науковий збірник”, 1, 2007, s. 113–116.
- Szengera 2019 – Б. Шенгера, *Львівські скульптори та скульптори Львова у XVIII сторіччі*, Львів 2019.
- Szykuła-Żygawska 2011 – A. Szykuła-Żygawska, *Kościół pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej z Przedmieścia Lubelskiego i twórca jego wyposażenia Ignacy Burczyński*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 315–323.
- Szykuła-Żygawska 2012 – A. Szykuła-Żygawska, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurtzera młodszego Warsztat rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej*, Lublin–Zamość 2012.
- Tatarkiewicz 1938 – W. Tatarkiewicz, *Warszawska rzeźba kościelna z połowy XVIII wieku*, „Dawna Sztuka”, r. 1, z. 3, 1938, s. 209–226.
- Taubert 2016 – J. Taubert, *Polychrome Sculpture. Meaning, Form, Conservation*, red. M.D. Marincola, tłum. C. Sculman, Los Angeles 2016.
- Teatr i mistyka 1993 – *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, red. K. Kalinowski [katalog wystawy], Poznań 1993.
- Vasari – G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. i opr. K. Estreicher, Warszawa 1985–1990.
- Volk 1991 – P. Volk, *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*, Regensburg 1991.
- Volk, Kozyr 2001 – P. Volk, O. Kozyr, *Zur leMBERGER Rokokoplastik. Bozzetti von Johann Georg Pinsel*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 3. Folge, t. 51, 2000, s. 181–198 [i nadbitka, München 2001].
- Wagner 2007 – A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007.
- Wagner 2009 – A. Wagner, *Vom Holzklötz der Linde bis zur schönen Personifikation: Die Technik der Anfertigung hölzerner Figuren in der Werkstatt von Christian Bernhardt Schmidt*, [w:] *Materiał rzeźby* 2009, s. 161–177.
- Watin 1854 – J.F. Watin, *Nauka teoretyczno-praktyczna sztuki malarza, pozłaccarza, lakiernika...*, tłum. W. Siekierzyński, Wilno 1854.
- Werkstattbuch 2002 – *Das Werkstattbuch des Johan Arendt Müller zu Quakenbrück. Eine Quellenschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, wyd. J. Lehmann, München 2002.
- Westhoff 1993 – H. Westhoff, *Vom Baumstamm zum Bildwerk: Skulpturenschnitzerei in Ulm um 1500*, [w:] *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, red. G. Weilandt, Stuttgart 1993, s. 245–264.
- Wilke 2010 – T. Wilke, *Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Leputres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 419–422.
- Wilm 1923 – H. Wilm, *Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik*, Leipzig 1923.
- Wiłkojć 2008 – J. Wiłkojć, *Lwowska katedra obrządku łacińskiego p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Konserwacja ołtarza głównego*, Kraków 2008, mpis dokumentacji konserwatorskiej.
- Woeckel 1975 – G.P. Woeckel, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des Kurfürstlich Bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775)*, Weißenhorn 1975.
- Wojciechowski 1930/1931 – J. Wojciechowski, *Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919–1929*, „Ochrona Zabytków Sztuki : czasopismo poświęcone opiece nad zabytkami, inwentaryzacji i geografii zabytków”, z. 1-4, cz. 2, 1930/1931, s. 243–322.
- Woźnicki 1989 – B. Woźnicki, *Mistr Pinzel. Legenda a skutečnost* [katalog wystawy], Praha 1989.
- Woźnicki 1990 – B. Woźnicki, *Mistrz Pinsel. Legenda i rzeczywistość. Wystawa rzeźby XVIII w. ze zbiorów lwowskich. Wilanów, Oranżeria kwiecień – lipiec 1990* [katalog wystawy], Warszawa 1990.
- Woźnicki 1991 – Б. Возницький, *Проблема інспірації у творчості*

- Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст.*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 105–113.
- Woźnicki 1995 – Б. Возницький, *Франциск Оленський – львівський скульптор другої половини XVIII ст* [katalog wystawy], Львів 1995.
- Woźnicki 2004 – Б. Возницький, *Нова робота скульптора Пінзеля, „Галицька Брама”,* nr 7–12 (115–120), 2004, s. 5–7.
- Woźnicki 2005 – Б. Возницький, *Микола Потоцький, Бернард Меретин, Іоан Георгій Пінзел*, Львів 2005.
- Woźnicki 2007 – B. Woźnicki, *Jan Jerzy Pinsel*, Olszanica 2007.
- Woźnicki 2011 – Б. Возницький, *Джерела творчості Іоана Пінзеля, „Львівська Галерея Мистецтв. Дослідження і матеріали. Науковий збірник”,* t. 2, 2008–2009, Львів 2010, s. 48–57.
- Woźnicki, Opanasenko 1987 – Б. Возницький, Н. Опанасенко, *Мастер Пинзель – легенда и реальность* [katalog wystawy], Львів 1987.
- Wujcyk 2001 – В.С. Вуйцик, *Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина*, „Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування”, 241, 2001, s. 517–523.
- Zbiory 2006 – A. Betlej, M. Biernat, M. Kurzej, W. Walanus, *Zbiory Muzeum Diecezjalnego w Łucku, cz. I, Rzeźba*, Kraków 2006.
- Zołtowski 1983 – П.М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, Київ 1983.
- Żuchowski 2010 – T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010.
- Żyła 1923 – W. Żyła, *Kościół i klasztor Dominikanów we Lwowie*, Lwów 1923.