

ANDRZEJ BETLEJ

AGATA DWORZAK

**ABRYS,
DELINEATIO,
KOPERSZTYCH...**

**CZYLI
„PRZEDNIE RYSOWANE,
GODNE POSZANOWANIA,
DOBRYCH MAGISTRÓW
RYSUNKI”**

**PROJEKTY DZIEŁ
MAŁEJ ARCHITEKTURY
ZE ZBIORÓW
KRAKOWSKICH**

Kraków 2014

Andrzej Betlej, Agata Dworzak

ABRYS, DELINEATIO,
KOPERSZTYCH...
czyli „przednie rysowane,
godne poszanowania,
dobrych magistrów rysunki”

Projekty dzieł małej architektury
ze zbiorów krakowskich



Kraków 2014

Copyright: Andrzej Betlej, Agata Dworzak

Katalog wystawy towarzyszącej ogólnopolskiej konferencji naukowej
Stowarzyszenia Historyków Sztuki „ORNAMENT i DEKORACJA DZIEŁA
SZTUKI”. 20–22 listopada 2014

Wystawę oraz publikację przygotowano dzięki dotacji Fundacji Studentów
i Absolwentów UJ „Bratniak” oraz ze środków Wydziału Historycznego
Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz dofinansowaniu programu *Krakowskie
Konferencje Naukowe*.

Autorzy not:

[AB] – Andrzej Betlej

[AD] – Agata Dworzak

Skład i przygotowanie do druku:

Wydawnictwo Kasper

www.wydawnictwokasper.pl

Wydanie I

Kraków 2014

ISBN 978-83-63896-20-1

Niniejsza publikacja towarzyszy wyjątkowemu wydarzeniu – ogólnopolskiej konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Ornament i dekoracja dzieła sztuki”, zorganizowanej przez krakowski oddział Stowarzyszenia, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Instytut Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II z okazji jubileuszu 80-lecia powstania tej korporacji. Tematyka konferencji – jak się okazało po rekordowej liczbie zgłoszeń – była potrzebna i oczekiwana. Zagadnienie bowiem nie było dotąd przedmiotem osobnej refleksji w środowisku historyków sztuki.

Z problematyką ornamentyki dzieł sztuki łączą się ściśle ich projekty. Postanowiliśmy więc, aby obradom konferencji towarzyszył pokaz rysunków dzieł „małej architektury”, pochodzących z trudno dostępnych kościelnych zbiorów krakowskich: Archiwum Prowincji Południowej Towarzystwa Jezusowego, Archiwum OO. Reformatów w Krakowie, jak i ze zbiorów prywatnych. Bardzo gorąco dziękujemy właścicielom obiektów za zgodę na ich wypożyczenie i ekspozycję. Warto nadmienić, że prace pochodzące ze zbiorów Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie zostały zreinwentaryzowane przez Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Nie jest jednak to zespół jednorodny, bowiem rysunki „jezuickie” nie dotyczą sztuki Rzeczypospolitej (pochodzą z klasztoru kłodzkiego) – decydującym tak naprawdę

kryterium w doborze obiektów była możliwość ich wypożyczenia, z tego też powodu zabrakło na pokazie na przykład szkiców z Biblioteki Jagiellońskiej. Na wystawie znajdują się także augsburskie „ryciny ornamentalne”, które stanowią doskonały kontekst dla prezentowanych szkiców, a zasadniczy katalog poprzedza esej poświęcony oddziaływaniu tychże na sztukę polską w XVIII wieku.

Część z eksponowanych rysunków była wzmiankowana w literaturze, część nieco szerzej publikowana, jednak, niektóre szkice zostają publicznie udostępnione po raz pierwszy. Mamy nadzieję, że bezpośredni dostęp do tych dzieł stanowić będzie okazję do szerszych studiów i dyskusji na temat nowożytnej praktyki warsztatowej w Rzeczypospolitej.

*Andrzej Betlej
Agata Dworzak*

* W pracach, w latach 2012–2013 brali udział mgr Ewa Charbich, Robert Domżański, mgr Agata Dworzak, mgr Agnieszka Borkowska (Piotrowska), Anna Fertsch, mgr Kinga Migalska, mgr Karolina Pisarek, Adam Spodaryk, mgr Maria Staniszevska i Monika Śmiarowska. Efektem prac jest kompletny katalog dostępny w Archiwum (liczący w sumie 149 pozycji).



„[...] Kopersztychów niechaj zażywa”
Uwagi na temat oddziaływania augsburskich
„rycin ornamentalnych”. Zarys problematyki
i perspektywy badawcze¹



Andrzej Betlej

Problem oddziaływania osiemnastowiecznych augsburskich rycin ornamentalnych zasygnalizowałem przed kilkoma laty. Niniejszy tekst jest rozwinięciem tez wówczas przedstawionych. Niniejsze rozważania będą miały raczej charakter ogólny i z założenia stanowią próbę uchwycenia problemu, a zarazem należy je traktować jako wstęp do dalszych badań. Zostały one ograniczone do rycin augsburskich z XVIII stulecia i koncentrują się na wyposażeniu kościelnym (głównie w zakresie małej architektury, choć przywołane zostaną również przykłady malarstwa monumentalnego). Przyznam się bowiem, że nie jestem (ale chyba nikt obecnie nie jest) w stanie przeanalizować wszystkich wzorców XVIII-wiecznych. Inną przyczyną, z powodu której zastrzegam się, że niniejszy tekst jest właśnie „zarysem problematyki”, jest fakt, iż właściwie trudno jest skonstruować precyzyjny stan badań – zarówno jeśli chodzi o oddziaływanie rycin w samych Niemczech, jak również

jeśli chodzi o ich wpływ na sztukę w Rzeczypospolitej.

KWESTIA TERMINU

Ten zaproponowany w tytule niniejszego eseju jest automatycznym tłumaczeniem niemieckiego *Ornamentstich*. Według *Lexikon der Kunst* jest to termin wywodzący się z praktyki kolekcjonerskiej, przede wszystkim odnoszący się do sztuki stosowanej, a także do architektury. Tę wykładnię podziela większość katalogów zbiorów graficznych w Europie, co wynika z konieczności klasyfikacji zbiorów. Do „sztychów ornamentalnych” zalicza się przede wszystkim „czyste” wyobrażenia samych ornamentów, ale także projekty dzieł ozdobione tymi ornamentami. Są to projekty mebli, złotnictwa, broni, tkanin, dekoracji teatralnych, wystrojów wnętrz i samych ornamentów oraz detale i rozwiązania z zakresu „małej architektury”. Można rzec, że ryciny ornamentalne dotyczą każdej z dziedzin życia. Co więcej, do gatunku „rycin ornamentalnych” zalicza się również sceny mitologiczne, biblijne, dewocyjne – właśnie w ornamentalnych obramieniach. W tych ostatnich przypadkach niekiedy jednak ten „ornamentalny”

¹ Zasadnicze tezy niniejszego tekstu zostały przedstawione podczas międzynarodowej konferencji „Metodologia, metoda i terminologia Grafiki i Rysunku. Teoria i praktyka”, zorganizowanej przez Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego w grudniu 2010 roku.

aspekt przedstawień zanika i wówczas właściwszym jest uznanie ich za ryciny dewocyjne (drugim powodem łączenia rycin tego rodzaju jest fakt, że zarówno owe „czyste” ryciny ornamentalne, jak i religijne, były sztychowane i wydawane przez tych samych twórców). Warto w tym miejscu odnotować propozycję metodologiczną zgłoszoną przez Günthera Irmschera, który zaproponował rozróżnienie pojęcia „Ornamentstich” i „Ornamentstichvorlage” – odnosząc ten pierwszy wyłącznie do wyobrażenia „czystej” kompozycji ornamentalnej, a drugi (który należałoby tłumaczyć jako „wzór ornamentalny”) do przedstawienia ornamentu w powiązaniu z dziełem (przedmiotem), który go dekoruje. Idąc tym tropem, ostatnio Joanna Kłysz-Hackbart proponowała swego rodzaju połączenie obu propozycji i wprowadzenie pojęcia „sztychowanego wzoru ornamentalnego”². Ten mechaniczny zabieg, podobnie jak i podział sugerowany przez Irmschera, należy jednak uznać za sztuczny, bowiem ryciny z samym ornamentem miały przecież to samo przeznaczenie – miały służyć jako wzorzec.

Wydaje się, że właściwsze byłoby – zwłaszcza w kontekście niniejszych rozważań wobec decydującej funkcji i praktycznego wykorzystania tychże prac – określanie ich mianem „rycin wzornikowych”, z uwagi na decydującą funkcję i ich praktyczne wykorzystanie. W rzeczywistości bowiem były one gotowymi wzorcami, przedstawiającymi konkretne rozwiązania, a przede

2 J. Kłysz-Hackbart, *Wzory ornamentalne Erazma Kamyna – złotnika poznańskiego z XVI wieku*, Warszawa 2014, s. 35.

wszystkim służyły jako „odtwórcze” źródła inwencji.

W rozważaniach na temat funkcji rycin warto mieć na uwadze istniejącą cienką granicę pomiędzy ryciną ornamentalną, a wyrwaną (czy wyciętą) kartą z wydania książkowego – np. z traktatu architektonicznego – często określaną mianem „ryciny architektonicznej”. Pojedyncza „luźna” karta pochodząca/wydarła z zawartości publikacji, również staje się tym, co określamy jako rycinę ornamentalną. *Nota bene* właśnie wycięte ryciny książkowe były również przedmiotem kolekcjonowania (zwłaszcza w klasztorach). Rycina z przedstawieniem rzutu ołtarza oraz rozrysowanym porządkiem architektonicznym nie różni się niczym od karty wyrwanej z traktatu architektonicznego. Obie prace przedstawiają np. ten sam porządek – ich funkcja, przeznaczenie jest tożsame z obramieniem z tą samą sceną, jakie możemy znaleźć w wielu wydaniach *Missale Romanum...* Można tu przywołać jako przykład choćby XVIII-wieczne wydania francuskie traktatu Vignoli, gdzie prócz wyobrażeń porządków znaleźć możemy scenki o charakterze alegorycznym oraz podobne ryciny sztychowane np. według projektów Josepha Antona Feuchtmayera (wydane przez Johanna Simona Neggesa, wg klasyfikacji Horsta Sauera określane jako D6). Tak samo pod względem przedstawienia jak i formy niczym nie różnią się np. obramienia z wzoru przedstawiającego epitafium ze sceną *Zmartwychwstania* (choćby te sztychowane przez Hansa Vredemana de Vries).

STATUS „KOPERSZTYCHÓW”

Do niedawna w literaturze historyczno-artystycznej „ryciny wzornikowe” były omawiane stosunkowo rzadko. Dość powiedzieć, że spośród autorów, rytowników i wydawców związanych z Augsburgiem w XVIII stuleciu, zaledwie trzech doczekało się monograficznych opracowań (Martin Engelbrecht, Franz Xaver Habermann, Johann Esaias Nilson). Znamienne jest jednak, że w przypadku takich artystów jak Carl Puer, najszerze opracowanie to artykuł, a inni – tacy jak Johann Michael Leuchte i Johann Georg Ringle (Ringlin) czy Carl Ignaz Iunck – jak dotąd pozostają postaciami wręcz anonimowymi. Inny *casus*, monografia Josepha Antona Feuchtmayera, gdzie przeanalizowano twórczość rzeźbiarską artysty, a projektem graficznym poświęcono pół strony (po prostu dając ich spis). Całości stanu badań – w odniesieniu do autorów rycin – dopełniają niewielkie biografie w słowniku Thieme–Bekera, czy *Allgemeines Künstlerlexikon* oraz ogólne opracowania poświęcone historii sztychów ornamentalnych, czy raczej ornamentyki (mam tu na myśli prace Petera Jensena i Gunthera Irmshera), katalogi zbiorów muzealnych.

Spośród tych ostatnich należy wymienić dwa najważniejsze – katalog zbiorów berlińskiej Kunstbibliothek wydany w r. 1939 pod redakcją Arthura Lotza oraz Ludwiga von Döry, obejmujący zasoby hamburskiego Museum für Kunst und Gewerbe z r. 1961. Do tego należy dołożyć kilka katalogów aukcyjnych czy katalogów

wystaw, gdzie ryciny stanowią raczej kontekst i skupione są głównie na pracach z poprzednich stuleci (XVI i XVII wieku). Słabość tak zarysowanego stanu badań pogłębia fakt, że same ryciny wyobrażające elementy wyposażenia kościelnego są bardzo rzadko lub w ogóle reprodukowane, a autorzy i wydawcy koncentrują się przede wszystkim na przedstawianiu sztychów ukazujących same motywy ornamentalne³. Paradoksalnie jednak w literaturze niemieckiej właściwie nie zajmowano się kwestią samego oddziaływania czy wykorzystywania wzorów. Podczas wystawy w Monachium, zorganizowanej w r. 1985, zatytułowanej *Bayersiche Rokokoplastik, Vom Entwurf zur Ausführung*, eksponowany był zaledwie jeden *Klebeband* z rycinami ornamentalnymi. Tymczasem podczas sesji towarzyszącej tej olbrzymiej wystawie, w żadnym z referatów nie wspomniano o tychże rycinach, pomimo iż zajmowano się kwestiami wykształcenia i warsztatu rzeźbiarskiego. Znamienne, że podstawowe pozycje poświęcone typologii ołtarzy czy ambon południowoniemieckich także całkowicie pomijają fakt istnienia rycin ornamentalnych. W nieco większym wymiarze ryciny były przywoływane podczas wiedeńskiej wystawy *Triumph der Fantasie* w r. 1998.

Na temat oddziaływania ryciny poza Niemcami również opublikowano niewiele (szczególnie jednak warto tu wymienić tekst autorstwa Marie-Thérèse Mandroux-França, *Information artistique et 'mass-media'*

3 Zestawienie literatury na temat rycin ornamentalnych zob. A. Betlej, *Zbiór augsburskich rycin ornamentalnych*, Kraków 2003, s. 13–16.

au XVIIIe siècle: la diffusion de l'ornement. Grave rococo au Portugal, [w:] *A Arte em Portugal ne seculo XVIII. Actas do Congresso*, Braga 1973, s. 412–437). W ostatnich latach można wszakże zauważyć wzrost publikacji dotyczących przede wszystkim kwestii „morfologii” dominującego w XVIII stuleciu ornamentu rocaille’owego (czego przykładem może być wystawa *Rococo The Continuing Curve, 1730–2008*, w: Cooper–Hewitt Museum w Nowym Jorku z r. 2008 czy *Rocaille. Die Geschichte der Ornamentform* w Barockmuseum w Salzburgu z r. 2010 – z katalogiem opublikowanym jako t. 51/52 „Barockberichte”)⁴.

Swego rodzaju rehabilitację znaczenia rycin ornamentalnych podjęto kilka lat temu, kiedy uruchomiono stronę internetową (www.ornamentalprints.eu), gdzie zaprezentowano ryciny ze zbiorów praskich, wiedeńskich i berlińskich. Niestety, strona została zlikwidowana, kiedy program unijny finansujący przedsięwzięcie skończył się i obecnie każda z instytucji współtworząca projekt, stara się tworzyć własne bazy danych, niestety bardzo słabo ilustrowane.

4 Można tu także przywołać książkę Günthera Irmshera, *Ornament in Europa 1450–2000*, Köln 2005. Ważnymi pozycjami podkreślającymi znaczenie rycin ornamentalnych są też katalogi wystaw np. B. Evers, *Das Schöne am Nützlichen Ornament und Architektur. Sammlungskatalog der Kunstbibliothek zu Berlin*, Berlin 2007; *La Biblioteca dell'Architetto. Libri e incision (XVI–XVIII secolo) nella Biblioteca Centrale della Regione Sicilia*, red. Maria Sofia de Fede, Fulvia Scaduto, Palermo 2007.

Wydaje się, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest fakt, iż ryciny te nie mają „swego miejsca” w opracowaniach historyczno-artystycznych i są traktowane jako coś trudnego do zdefiniowania – umiejscawiane *zwischen Kunst und Gewerbe* (czy może raczej między *Ars* a *techné*). Znaczący jest sam fakt, że przechowywane są one głównie w bibliotekach muzeów sztuki stosowanej (czy muzeach rzemiosła – i to nieczęsto oraz w bardzo małym wyborze – *vide* właśnie np. wiedeńskie Museum für angewandte Kunst), a ich obecność w zbiorach graficznych jest z reguły rzadkością.

Stan badań, jeśli chodzi o polską historię sztuki, jest także stosunkowo skromny, co nie oznacza jednak, że problem XVIII-wiecznych augsburskich sztychów ornamentalnych nie jest obecny w literaturze. Przyczyną tej sytuacji może być fakt, że w znacznym stopniu w polskiej historii sztuki do dziś pokutuje badanie dziejów rzeźbiarstwa przez pryzmat wyłącznie rzeźby figuralnej. Największą zasługą dla podniesienia znaczenia rycin ma Zbigniew Rewski, który w r. 1949 omówił dwa *Klebebandy*, odniósłszy je do działającego na Lubelszczyźnie warsztatu stolarskiego (warto tu zaznaczyć, że los jednego z nich, po tej publikacji, jest właściwie nieznany). W późniejszej literaturze pojawiają się wzmianki, bądź to konkretne identyfikacje wzorca graficznego. Trzeba tu wspomnieć prace Dorothy Folgi Januszewskiej o oddziaływaniu wzorców Paula Heineckena, rozważania na temat pozytywów organowych (prace Ewy Smulikowskiej i przede wszystkim Marcina

Zglińskiego), czy niektórych struktur ołtarzy (m.in. artykuły Jerzego Kowalczyka na temat działalności warsztatu Macieja Polejowskiego na Sandomierszczyźnie, niedawna praca Arkadiusza Wagnera o warsztacie Schmidta). W literaturze spotyka się też ogólne odniesienia do rycin ornamentalnych jako źródła inspiracji dla niektórych artystów (tak jak w przypadku twórczości Teofila Żebrowskiego, Paschalisa Wołosa czy Stanisława Stroińskiego). Z wydanych w ostatnim czasie na uwagę zasługują artykuły dotyczące powtórzeń rycin opublikowanych przez braci Klauberów i Gottfrieda Bernharda Göza. Przykłady repetycji prac tych autorów wskazała Janina Dzik⁵.

Zebrana bibliografia, w której uwzględniono także augsburskie ryciny dewocyjne, liczy sobie zaledwie czterdzieści pozycji (gdzie często „ryciny wzornikowe” jedynie napomknięto). Być może powodem takiego stanu rzeczy i nieprzywiązania wagi do niemieckich źródeł, jest utrwalone w polskiej historiografii artystycznej przekonanie o powszechnie dominujących wzorcach włoskich i francuskich.

KILKA FAKTÓW O PRODUKCJI OŚRODKA AUGSBURSKIEGO

Aby ocenić znaczenie środowiska augsburskiego, określonego w literaturze jako europejska „Bilderrfabrik” (zob. *Augsburg, die Bilderrfabrik Europas. Druckgraphik*

5 Zestawienie literatury polskojęzycznej uwzględniającej kwestię oddziaływania augsburskich rycin umieszczono na końcu niniejszego tekstu.

der frühen Neuzeit, red. J. Paas, wyd. Wißner-Verlag 2001), trzeba przypomnieć kilka faktów i liczb. Niezastąpioną pomocą jest tu przygotowana przez Wolfganga Setitza „lista kontrolna”⁶. Na początku XVIII wieku w mieście działały dwadzieścia trzy duże zakłady miedziorytnicze, na początku lat dwudziestych było ich już czterdzieści siedem, w latach trzydziestych sześćdziesiąt jeden, a w połowie stulecia sto dwanaście. Tak dynamiczny rozwój był możliwy między innymi dzięki uchwale Senatu miasta Augsburga z r. 1705, w której zawody malarza i sztycharza uzyskały status „wolnego” (zostali oni uznani za „Freie Künstler”) i powstawanie kolejnych oficyn było właściwie niczym nieskrępowane. Według wspomnianego zestawienia przygotowanego przez Seitza rysowników, rytowników i wydawców augsburskich pracujących w XVIII stuleciu, było około dwustu dziewięćdziesięciu (!), z których aż czterdzieści procent rysowało, sztychowało i wydawało ryciny ornamentalne.

Pozostając przy liczbach – trudno jednak ocenić ilość rycin wydawanych przez poszczególne oficyny. Stosunkowo najwięcej mamy informacji z pierwszej ćwierci XVIII stulecia – wiadomo na przykład, że Jeremias Wolff wydał do r. 1723 (rok przed śmiercią) sto czterdzieści jeden serii (o czym dowiadujemy się z wydanego przezeń zestawienia); natomiast w przypadku autorów poszczególnych sztychowanych

6 W. Seitz, *The Engraving Trade in Seventeenth – and Eighteenth Century Augsburg: a Checklist*, „Print Quarterly”, 3, 1986, s. 116–128.

projektów podanie konkretnej wysokości jest praktycznie niemożliwe. Wspomniany przeze mnie już Franz Xaver Habermann, działający pomiędzy r. 1746 a 1770, przygotował co najmniej sto dwadzieścia serii (wydawanych kolejno przez Martina Engelbrechta, Johanna Georga Hertela a potem już przez siebie samego) – przy czym jest to szacunkowy rząd wielkości (monografistka Ebba Krull nigdy nie zestawiła pełnego spisu, a jedynie pogrupowała ryciny wg cech stylistycznych). Każda z serii liczyła sobie z reguły sześć rycin. Nadal jednak *de facto* nie jest znana wielkość nakładów poszczególnych serii. Opierając się na wspomnianym spisie twórców rycin można stwierdzić, że to głównie czwarta i piąta dekada wieku XVIII zdecydowały o znaczeniu i popularności sztychów z Augsburga. Nie oznacza to jednak, że wcześniejsze prace nie znajdowały oddźwięku – można ostrożnie przyjąć, że ryciny augsburskie zaczęły oddziaływać już w latach dwudziestych (przynajmniej z tego okresu będę mógł wskazać konkretne repetycje).

Podstawy pod rozwój oficyn wydawniczych w XVIII wieku stworzyły zakłady rytownicze Johanna Ulricha Krausa, Johanna Christana Leopolda, braci Johanna Andreasa Pfeffela i Jeremiasa Johanna Andreasa Pfeffela; kolejną znaczącą postacią w środowisku wydawniczym był Jeremias Wolff (którego zakład został następnie przejęty przez szwagra Johanna Balthasara Probstę). Z Pfefflami związani byli początkowo Christian i Martin (jego młodszy brat) Engelbrechto-

wie. Kolejnymi istotnymi wydawcami byli Johann Georg Hertel i Franz Xaver Habermann. Takie nasycenie oficyn powodowało więc bardzo znaczącą konkurencję i konieczność ekspansji.

Istotną rolę w rozwoju ośrodka odgrywała założona w r. 1710 „Reichstädtische Kunstakademie“, której rektorami byli: Johann Georg Bergmüller (1730–1762), Matthäus Günther (1762–1784), a spośród protestantów: Georg Philipp Rugendas (1710–1742), Gottfried Eichler Starszy (1742–1759), Johann Elias Rindinger (1759–1767), Johann Esaias Nilson (1769–1786). W r. 1755 przez Johanna Daniela Herza Młodszeo została założona druga augsburska uczelnia artystyczna pod patronatem cesarskim – *Kaiserlich Franzisische Akademie*.

Jeśli chodzi o kwestie badawcze, dotyczące bezpośrednio problemu oddziaływania projektów graficznych, to należy pamiętać o dwóch zjawiskach. Po pierwsze: Augsburg poza własną produkcją był jednym z ważniejszych ośrodków kopiujących ryciny francuskie oraz wzory włoskie. Jako ilustrację tego procesu można tu wymienić powtórzenie serii kartuszy Bernarda Turreau (Toro), wydaną przez Honoré Blanc'a opatrzoną dedykacją „*De die a Messire/François de Boyer Chevalier/seigneur de Bandal...*”, która została powtórzona w odbiciu lustrzanym jako *Livre de Cartouches inventée par B. Torro*, przez Johanna Friedricha Probstę, spadkobiercę Jeremiasa Wolfa (seria nr 50, d. seria nr 1775). Wskazany przypadek wyróżnia się

poprzez odnotowanie pierwotnego autorstwa, co nie należało do reguły (chyba najczęściej dotyczyło to rycin Daniela Marota – np. prac przedstawionych w serii *Second Livre de Tombeaux et d'Épitaphes* z r. 1706). Trzeba też przypomnieć, że Augsburg był ośrodkiem, gdzie chyba najczęściej był wydawany traktat Andrei Pozza – przez całe XVIII stulecie. Można zatem postawić roboczą hipotezę, że niektóre rozwiązania o genezie włoskiej i francuskiej były znane raczej z edycji niemieckich. Jednocześnie dostrzegalne jest zjawisko powtarzania przez wydawców francuskich rozwiązań augsburskich – za przykład może posłużyć tu rycina przedstawiająca ambonę autorstwa Franza Xavera Habermanna, wydana przez Johanna Georga Hertela, która ukazała się pomiędzy r. 1750 a 1760 (seria 119, ryc. 2), która została powtórzona w traktacie *Livre Nouveau ou Regles des cinq ordres d'Architecture, par Jacques Barozzio de Vignole. Recueil des plus beaux edifices anciens et modernes [...] Dédié aux amateurs des Beaux Arts en 1767*, wydanym Jacques Chereau (a miał ją inwentować Charles Nicolas Cochin).

Ważnym problemem przy omawianiu kwestii oddziaływania „rycin wzornikowych” są przypadki, kiedy nie można autorytatywnie wskazywać tylko jednego konkretnego „francuskiego” czy „niemieckiego” wzorca. Kilka lat temu Jakub Sito i Michał Wardzyński zajęli się recepcją twórczości graficznej Jeana Lepautre’a Młodsze- go w sztuce sakralnej Rzeczypospolitej XVII

i XVIII wieku⁷. Jako jeden z przykładów powtórzeń wzorca graficznego – ambony z serii *Chaires de Predicateurs et Oeuvres de Marguilliers* wydanej przez Pierre’a Mariette’a w r. 1677 (ryc. nr 8) – wskazali na kazalnicę w kościele parafialnym w Zakrzewie k. Rawicza (z lat 20-tych XVIII wieku). Konstatacja ta jest jak najbardziej słuszna, tyle że identyczną ambonę zaprojektował Johann Obrsit (ryt. Johann Balthasar Probst, wyd. spadkobiercy Jeremiasa Wolfa), a także Paul Heinecken, w *Lucidum prospectivae speculum* w r. 1727 (fig. LXV). Niemożliwością jest więc stwierdzenie, który ze sztychów w rzeczywistości mógł posłużyć twórcy ambony za wzór. W tym przypadku można nawet zastanawiać się nad istnieniem „wzorca pierwotnego” i „wzorca pośredniego”.

Truizmem jest stwierdzenie, że sztukę nowożytną, zwłaszcza wieku XVIII, w znacznej części charakteryzuje przecież brak pojęcia „własności”, „praw autorskich”, ale na marginesie zasadniczych rozważań, można wskazać kolejne egzemplum powtórzeń rozwiązania augsburskiego – tym razem przez polskiego rytownika. Lwowski rytownik i wydawca Jan Filipowicz wykorzystał (bez podania pierwotnego autora) rycinę Paula Heineckena z *Lucidum Prospectivae Speculum* (fig. LXXV) – jako epitafium w druku

7 J. Sito, M. Wardzyński, *Recepcja twórczości graficznej Jeana Lepautre’a Młodsze- go w sztuce sakralnej Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 77–78.

Via aeternitatis per januam mortis patefacta avitae soleae pie defuncti [...] Athanasii in Szeptyce Szeptycki [...], archi – episcopi Kijowiensis, metropolitae totius Russiae, episcopi Leopoliensis [...], etc. eundem ad finem ultimum cum funebri pompa deducens wydany w Lwowie w r. 1747.

Kolejnym problemem badawczym, przy ustalaniu pierwowzoru dla danego dzieła, pozostaje fakt możliwości wzajemnego powielania prac różnych autorów, powtarzania bardzo bliskiej lub takiej samej kompozycji w różnych latach, w różnych edycjach i u innych wydawców. Problem ten odnosi się do kwestii powtórzeń zarówno całościowych rozwiązań, jak i poszczególnych fragmentów oraz detali. Wówczas trudno stwierdzić, która z rycin byłaby konkretnym wzorem. Można tu przypomnieć jeszcze jedną oczywistą rzecz – niekoniecznie rycina musi być wzorem, może nim być także jej zwykły przerys – który należy traktować jako „wzorzec pośredni”. Dodatkowo należy pamiętać o przypadkach, całkiem wręcz prozaicznych, które dodatkowo komplikują identyfikację wzorca – często bowiem mamy do czynienia ze sztychem, który został pozbawiony numeru serii, sygnatur autora oraz wydawcy znajdujących się z reguły u dołu karty, a niekiedy umieszczanych tylko na pierwszej rycinie z serii. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku „wzornika” Zbigniewa Rewskiego, gdzie dwie ryciny określano z pewnością jako „habermannowskie”, a jeden z portali był określany jako prawdopodobnie autorstwa Schüblera. Dopiero

drobiazgowa kwerenda ujawniła, że mamy do czynienia ze sztychami z serii 34, a portal jest dziełem Johanna Michaela Leuchtego.

Jako przykłady tego typu wzajemnych i dosłownych zapożyczeń w środowisku augsburskim można wymienić choćby rycinę Franza Xavera Habermanna, wydaną przez Hertela (seria 400, ryc. 4), którą strawestował we „własnym” sztychu Joseph Anton Feuchtmayer (wydany przez Gottfrieda Bernharda Göza). Z kolei ryciny 1 i 4 z nienumerowanej serii z przedstawieniami ołtarzy, opisanej jako autorstwa i wydanej przez Christiana Friedricha Rudolpha (spadkobiercy Jeremiasa Wolfa), rytowanej przez Balthasara Sigmunda Seltezy’ego i Jacoba Gottlieba Thelotta, są identyczne ze sztychami wydanymi przez Johanna Georga Bergmüllera w serii nr 78. Jednak część sztychów z tego cyklu była wydawana także przez Johanna Georga Hertela.

Praktyką powszechną były wzajemne inspiracje między autorami – jako przykład niech posłużą sztychy z bardzo blisko rozwiązanymi ołtarzami w formie ramy uformowanej z ornamentu rocaille’owego, zaprojektowane zarówno przez Carla Puera, jak i braci Klauberów, a także Franza Xavera Habermanna (seria 80, ryc. 2, wyd. J. G. Hertel).

ODDZIAŁYWANIE

Podstawowym problemem przy omawianiu kwestii oddziaływania rycin jest przyjęcie jednolitego schematu, modusu wykorzystywania

projektów graficznych. Można się tu posłużyć modelem, jaki zaproponowała Bożena Steinborn w artykule o roli rycin niderlandzkich⁸. Mechanizmy wykorzystania rycin można zatem rozpatrywać na wielu poziomach – od pełnego zrozumienia, poprzez powierzchowne wykorzystanie fragmentów, aż po uproszczoną, karykaturalną adaptację. W erudycyjnym studium poświęconym wrocławskiej rzeźbie renesansowej i manierystycznej Piotr Oszczanowski wyróżnił trzy modusy recepcji wzorów: *imitatio*, czyli naśladownictwo, rozumiane przezeń jako kopia (wynik wiernego powtórzenia kompozycji graficznej, ale także jej przetworzenia), *contaminatio* – połączenia wzorów, gdzie jednak dzieła cechuje „wysoki stopień oryginalności i niekwestionowana jakość artystyczna” oraz *aemulatio* postrzegane jako typ odwołania się do cenionej spuścizny artystycznej⁹. Model ten – do pewnego stopnia – może być użyteczny także w określeniu relacji związanych z „rycinami wzornikowymi”.

Trudno w tym miejscu wymienić wszystkie nawiązania do sztychów augsburskich. Lista repetycji rycin zebranych z literatury (dotychczas opublikowanych opracowań) oraz nowych, odnalezionych

8 B. Steinborn, *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich*, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, Wrocław 2003, s. 54–62.

9 P. Oszczanowski, *Artysta – erudyta. Imitatio, contaminatio, aemulatio*, [w:] *Śląska republika uczonych*, t. 2, red. M. Hołub, A. Mańko-Matysiak, Wrocław 2006, s. 53–83.

przykładów, na dzień dzisiejszy obejmuje 160 przypadków – i co trzeba z całą mocą podkreślić, dotyczy dzieł z terenów całej dawnej Rzeczypospolitej, od kresów południowo-wschodnich aż po krańce północno-wschodnie, od ziem graniczących ze Śląskiem – po Pomorze Królewskie¹⁰.

Powtórzenia całościowe, wiernie odwzorowujące daną rycinę, są jednak stosunkowo rzadkie¹¹. Zdaję

10 Oczywiście dominują obszary peryferyjne; znamienne jest, że w stołecznym ośrodku warszawskim o powtórzeniach rycin augsburskich można mówić wyłącznie incydentalnie (dziękuję za zwrócenie uwagi na ten przypadek Panu dr. hab. Jakubowi Sicie).

11 Jako kilka przykładów można tu wymienić te, dotąd niepojawiające się w publikacjach: powtórzenie ambony autorstwa Johanna Jakoba Schüblera (z serii *Sechs neue Inventiones von practicablen Kanzeln*, ryt. Johann Matthias Steidlin, wyd. Jeremias Wolff) – w ambonie kościoła parafialnego w Krasnymbródzie (1774–1776); kosz wymienionej wcześniej ambona Johanna Obrista (ryt. G. B. Probst, wyd. spadkobiercy Jeremiasa Wolfa) został zrealizowany w kościele parafialnym w Zakliczynie koło Myślenic; projekt ambony autorstwa Carla Ignazego Iuncka (wyd. Johann Georg Hertel, seria 34, ryc. 4) – w ambonie w kościele parafialnym w Izbicy Kujawskiej (ok. 1770); ambona Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 166, ryc. 2) w kazalnicy w kościele parafialnym w Dubnie na Wołyniu (ok. 1770) i kościele w Bielinach k. Stalowej Woli (także ok. 1770). Inna rycina przedstawiająca ołtarz, ze wspomnianej wyżej serii autorstwa Josepha Antona Feuchtmayera (wydana przez Göza) znalazła swą realizację w ołtarzu Św. Wawrzyńca w nawie kościoła Kanoników Regularnych w Mstowie; ołtarz przedstawiony jako rycina 2 z serii 49 Franza Xavera Habermanna (wyd. J. G. Hertel) został wykonany jako

sobie sprawę z faktu, że ustalenie stopnia wierności jest rzeczą dyskusyjną. Wydaje się, że czasem należy ograniczyć się do stwierdzenia daleko posuniętej zbieżności, czy inspiracji, w tym także w odniesieniu do wykorzystania części wzoru¹². Jako trafny opis takiej praktyki można powtórzyć odkryty przez Katarzynę Wardzyńską niezmiernie interesujący zapis z kroniki parafialnej w odniesieniu do ołtarza głównego w kościele parafialnym w Sadkach (1758):

Na wielki ołtarz różnych, a ozdobnych szukaliśmy abrysów, między innymi były dwa abrysy umyślnie odrysowane przez architekta J.O. Księcia Czartoryskiego biskupa poznańskiego, zakupione przez W. Imć Pana Wojciecha Radolińskiego, które lubo piękne były, jednak nie widziały się zdatne do kościoła naszego. Najzdatniejszy zdał się abrys z wielkiego ołtarza

ołtarz Św. Rozalii w kościele karmelitańskim w Kłodawie na Kujawach (ok. 1750).

12 Jako niepublikowane przykłady można tu wskazać zależność między ryciną Carla Püera (ryc. 13 z serii *Unterschiedliche Neue Inventionierte Altäre...* wyd. Martin Engelbrecht) a ołtarzem głównym w kościele Franciszkanów w Horyńcu (ok. 1770), sposób kompozycji kosa ambony przedstawionej na rycinie 2 z serii 166 Franz Xavera Habermanna ewidentnie zaważył na kształcie ambony w kościele Cystersów w Szczyrzcycu (ok. 1765). Ambonę w kościele parafialnym w Krasnobrodzie, a także kazalnicę z kościoła Dominikanów w Obserwantów w Sidorowie na Podolu (lata 40-te XVIII w.), należy uznać za kompilację dwóch rycin z odnotowanej wyżej serii *Sechs neue Inventiones von practicablen Kanzeln*, autorstwa Johanna Jakoba Schüblera oraz ryciny z niezidentyfikowanej serii wydanej przez Wolffa.

WW. OO. Pijarów w Łowiczu, który widział ksiądz pleban będąc w Łowiczu na Jubileuszu Generalnym roku 1751, więc przez kooperację W. Imci pana Wojciecha Radolińskiego podkomorzycy wschowskiego oblubieńca natenczas J.W. Jejmc Panny kasztelaniki kowalskiej sprowadzony z Łowicza abrys. Owszem wielebni Ichmość Księża Pijarowie przystali sam oryginał, to jest kupersztych, który z Czech mieli sprowadzony, i tak z tego kuperstychu Pan snycerz Effrem [Gerlach] zrobił nowy abrys ołtarza wielkiego, według proporcji szerokości i wysokości kościoła, i wystawił ołtarz, który i zdaniem cudzoziemców przechodzących, za piękny jest osądzany¹³.

Innym ciekawym przykładem jest *casus* malarza Karola de Prevo, pracującego przy kompozycjach *Martylogium Romanum* w kolegiacie sandomierskiej, w jednym ze swych listów z rozbijającą szczerością dziękował za zwrot pożyczonej wcześniej książki, którą zamierzał wykorzystać – [cieśnię się] „także z powrotu książki, prawda że z łaski Boskiej jeszcze bym coś znalazł w mózgu swoim, aleć lepiej honeste co ukraść to lży głowie, więc mi się trzeba pośpieszyć te abrysy kończyć”¹⁴.

13 K. Wardzyńska, *Ephraim Gerlach, rzeźbiarz chełmiński doby późnego baroku i rokoka*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 139–194.

14 List, w nieco innej wersji, cytowany przez Urszula Stępień, *Nieznane listy Karola de Prevo do kanoników sandomierskich z lat 1708–1728*, „Zeszyty Sandomierskie”, 16 (27), 2009, s. 20;



Egzemplary



001 Rycina Bernarda Turreau (Toro), wyd. Honoré Blanc'a („Dedie a Messire / François de Boyer Chevalier / seigneur de Bandal...”).



001a Powtórzenie ryciny Bernarda Turreau, wyd. Johann Friedrich Probst („*Livre de Cartouches inventée par B. Torro*”, seria nr 50, d. seria nr 1775).



002 Rycina Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 119, ryc. 2).



002a Rycina z *Livre Nouveau ou Regles des cinq ordres d'Architecture* [...], 1767, (wyd. Jacques Chereau).



003 Rycina Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 49, ryc. 2).



003a Ołtarz w kościele karmelitańskim w Kłodawie na Kujawach (ok. 1750).



004 Rycina Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 166, ryc. 2).



004a Ambona w kościele parafialnym w Bielinach (także ok. 1770).

Przegląd opublikowanych wzmianek na temat zależności dzieł wyposażenia sakralnego i rycin augsburskich pozwala stwierdzić, że najczęstszym modusem powtórzenia jest kompilacja rozwiązań z różnych rycin, a także fragmentaryczne wykorzystanie wzorca lub jego redukcja. Łączenie poszczególnych, częściowych rozwiązań, bądź wywodzących się z dzieł jednej serii graficznej lub z rycin o całkowicie odmiennej proveniencji artystycznej w jednym dziele, wynikało z powszechnej w XVIII w. praktyki warsztatowej i nauczania, kompilującej gotowe „inwencje”. Przy śledzeniu inspiracji graficznych trzeba też pamiętać o „krzyżowym” wykorzystywaniu wzorów. Mam tu na myśli zastosowanie kompozycji malarskich do małej architektury, czy na odwrót, wzorów małej architektury do malarstwa (np. monumentalnego)¹⁵.

eadem, Zagadnienie autorstwa i chronologia cyklu Martylorologium Romanum w świetle archiwaliów kapitulnych, [w:] Stosunki polsko-żydowskie w historii, sztuce i pamięci. Europejski kontekst dzieł w Katedrze Sandomierskiej, red. M. Teter, U. Stępień, Sandomierz 2013, s. 250.

15 Za przykład można wskazać choćby malowany ołtarz w kościele parafialnym w Aknyszkach na Litwie (ok. 1770), który powtarza rycinę Johanna Georga Ringlina (Ringle) wydaną przez Jeremiasa Wolffa (seria 113, ryc. 6), czy malowane portale z kościoła dominikańskiego w Podkamieniu (mal. Stanisław Stroński, 1762), które wykorzystują rycinę Johanna Esaiasa Nilsona (seria X, ryc. 1 *Porte d'un Salon*). Należy też pamiętać o przypadkach kompletnej zmiany pierwotnego przeznaczenia dzieła przedstawionego na rycinie – przykładem może być lavabo w kościele Karmelitów Bosych w Czernej, które zależne jest od

Do znaczenia rycin augsburskich przyczyniła się ich techniczna wyrazistość, klarowność szczegółowo rozrysowanych projektów opatrzonych rzutami... Dlatego też redukcja wzorów, a także ich modyfikacja (na przykład przeskalowanie czy uzupełnianie realizacji o nowe elementy) była, jak się wydaje, stosunkowo łatwa dla większości snycerzy czy stolarzy.

Trzeba jednak zadać pytanie, jak daleko można się posunąć w odnajdywaniu, identyfikacji małego detalu jako opartego (czy wyjętego) na wzorcu graficznym (innymi słowy – ciężko jest stwierdzić gdzie istnieje „granica” odwzorowania). Czy granicę tę stanowi pojedynczy motyw, kapitel – a może herma lub wazon? Skoro jednak powstawały ryciny przedstawiające wyłącznie ornamenty i detale (największy procent spośród „rycin ornamentalnych” zajmują tego rodzaju przedstawienia) – to zapewne i one były odwzorowywane¹⁶, ba – zjawisko kopiowania jedynie małych elementów – fragmentów dzieł przedstawionych na rycinach musiało wszakże być powszechne. Niestety odnalezienie ich może

ryciny Franza Xavera Habermanna przedstawiająca epitafium (ryc. 4, seria 110, wyd. Martin Engelbrecht).

16 Jako egzemplum można tu wymienić dokonaną przez Agatę Dworzak identyfikację wazonów z rocaillum z ryciny Franza Xavera Habermanna (seria 143, ryc. 1, wyd. Johann Georg Hertel) powtórzonych dosłownie w dekoracji boazerii kaplicy Mąsjonarskiej kolegiaty (ob. katedry) sandomierskiej, wykonanej przez Macieja Polejowskiego w latach 1771–1773. Bardzo dziękuję Pani Dworzak za zwrócenie uwagi na ten przykład.



Egzemply



005 Rycina Carla Ignazego Luncka (wyd. Johann Georg Hertel, seria 34, ryc. 4).



005a Ambona w kościele parafialnym w Izbicy Kujawskiej (ok. 1770).



006 Rycina nr 2 z serii *Sechs neue Inventiones von practicablen Kanzeln* Johanna Jakoba Schüblera, wyd. J. Wolff.



006a Ambona w kościele parafialnym w Krasnobrodzie.



007 Fragment ryciny Carla Puera (ryc. 13 z serii *Unterschiedliche Neue Inventierte Altär...*, wyd. Martin Engelbrecht).



007a Fragment ołtarza głównego w kościele Franciszkanów w Horyńcu (ok. 1770).



008 Rycina Johanna Esaiasa Nilsona (seria 52, ryc. 3, wyd. Johann Georg Hertel).



008a Rysunek ze „kuszbuszki” malarni Ławry Peczreskiej w Kijowie (Biblioteka im. Wenadskiego, sygn. XIX-3), 1752.

przypominać przysłowiowe szukanie igły w stogu siana.

Najbezpieczniej będzie jeśli przyjmemy, że swego rodzaju granicą dla odnalezienia wzorca jest powtórzenie konstrukcyjnej części ołtarza... We „wzorniku Zbigniewa Rewskiego” na jednej z rycin Franza Xavera Habermanna (karta 10 wzornika) znajduje się zdanie wskazujące właśnie jedną z „kondygnat” jako wzór do wykonania. Zresztą rzeczywiście to zwieńczenie było chyba najczęściej powtarzane, o czym mogą nas przekonać przykłady odnalezione przez Arkadiusza Wagnera w ołtarzach warsztatu Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii, czy egzemplia z terenu ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej, które jednocześnie ukazują, jak odmienne może być wykorzystanie tej samej ryciny (na przykładzie sztychu Johanna Michaela Leuchtego wykorzystanego w ołtarzu Jezusa Ubiczowanego w kościele bernardyńskim w Rzeszowie: ok. r. 1744 i w głównym ołtarzu kościoła Pijarów w Międzyrzeczu Koreckim: r. 1726).

Przy odnajdywaniu kolejnych powtórzeń pojawia się jednak zasadniczy problem, czy raczej zastrzeżenie, jakie musimy wziąć pod uwagę mówiąc o wpływie rycin na sztukę polską. Jest to kwestia datowania sztychów. Tak naprawdę, poza rzadkimi wyjątkami kiedy poszczególne serie na stronach tytułowych zostały opatrzone datami, nie jesteśmy w stanie ustalić pewnego i precyzyjnego datowania poszczególnych rycin – datowane egzemplarze są z reguły (w literaturze

niemieckiej) ograniczone do podania dekady. Skutkuje to poważną trudnością w określeniu zakresu ich wpływu. I paradoksalnie, czasem to właśnie powtórzenie, odwzorowanie ustala datę *ante quem* powstania sztychu, przykładem są tu wspomniane repetycje rycin w kościołach w Międzyrzeczu Koreckim i w Podkamieniu.

EKSPANSJA, MIGRACJA, ROZPOWSZECHNIENIE

Jednym z najważniejszych problemów badawczych jest kwestia rozpowszechniania i gromadzenia rycin. Warto podkreślić, że wobec wielkiej konkurencji w samym Augsburgu sprzedawano niewielką liczbę wydawnictw – o powszechności, dostępności rycin stanowił masowy i bardzo szybki eksport na targi do Linzu, Lipska, Frankfurtu i do Wrocławia. Kupowali je tam nie tylko sami artyści, ale często zleceńodawcy czy agenci fundatorów. Tytułem przykładu – jeden z nadwornych architektów Adama Sieniawskiego, inżynier Jan Kampenhausen donosił: „będąc na bliskiej konkluzyiey terażniejszego we Wrocławiu jarmarku *intra alia* obaczyłem abrysy, [...] do upodobania Jaśnie Oświeconego WMM Pana Dobrodzieja, które tą pocztą adresuję. Suplikuję ażeby były za wdzięczne przyjęte...”¹⁷. Ryciny kupowali także dysponenci obiektów – można tu przypomnieć choćby *casus* karmelitów białynickich (na

17 R. Nestorow, *Jan Kampenhausen. Inżynier na usługach hetmana Adam Mikołaja Sieniawskiego*, [w:] *Fides, Ars, Scientia. Studia dedykowane pamięci księdza kanonika Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008, s. 317–328.

Białorusi), którzy nabyli „kopersztychy różne do malowania kościoła”¹⁸, czy reformatów jarosławskich do dziś przechowujących zakupiony w r. 1767 zespół rycin¹⁹. Wiadomo, że można je było bez problemu kupić na jarmarkach w Polsce (Kajetan Zdziański w swym traktacie *Elementa architektury domowej...* z r. 1749 wspomina: „jednakże ciekawym [...] prywatna każdego pomniejsza *expensa*, zadość uczynić różnych abrysów w kramach według upodobania dobrawszy”).

Wykorzystywanie rycin (nie tylko augsburskich), w znacznym stopniu łączy się z tradycyjnym systemem nauczania, jaki panował w XVIII stuleciu. System ten był właściwie identyczny we wszystkich częściach Rzeczypospolitej. Kopiowanie rycin, kolekcjonowanie „kopersztychów”, a w efekcie tworzenie własnych „skarbniczek” (katalogów) gotowych rozwiązań, było powszechną praktyką warsztatową. Zachowane inwentarze pośmiertne snycerzy i architektów obfitują w notatki typu: „książek niemieckich trzynaście rysowanych”, „książka z kopersztychami autor Jan Jakub Szybler”, „sztuki kopersztychowane z kratami do pałaców”, „sztuk różnych inwencji: stolików, pieców [...] godne poszanowania, dobrych magistrów”

18 W. Boberski, *Maryjne sanktuarium karmelitów w Białyniczach. Architektura i sztuka „Białoruskiej Częstochowy”*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 6, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2005, s. 123.

19 A. Błachut, *Słownik artystów reformacji w Polsce*, Warszawa 2006, s. 13.

(jak odnotowano w inwentarzu pośmiertnym architekta Francesco Capponiego w r. 1747)²⁰.

Pozostawione sztychy były drobniawo odnotowywane i wysoko taksonowane. W większości ryciny stanowiły własność warsztatu i były następnie dziedziczone (tytułem przypomnienia można przytoczyć testament Marianny Obrockiej, 1-mo voto Markwartowej, która zapisała swemu drugiemu małżonkowi ryciny, ale jednocześnie zastrzegła: „kopersztychów [...] ma zażywać, póki syn nieboszczki Jan Markwart nie dorośnie, potem obligowany mu będzie oddać”²¹). Ten cechowy system nauczania był właściwie jednaki we wszystkich częściach Rzeczypospolitej, a nawet tuż za jej granicą – o czym mogą świadczyć tak zwane „kuszbuszki” (od *Kunst-Bücher*) malarni prawosławnej Ławry Peczerskiej w Kijowie, znajdujące się obecnie w zbiorach Biblioteki Naukowej im. W. Wernadskiego Ukraińskiej Akademii Nauk. *Nota bene* – jeden z zachowanych tam przykładów przekopiowania jest szczególnie cenny dla tych rozważań: rycina Johanna Esaiasa Nilsona przedstawiająca Sylena (ryc. 3, seria 52, wyd. Johann Georg Hertel) została tam przerysowana i opatrzona datą 1752. Rysunek ten uświadamia nam szybkość rozpowszechniania, a zarazem powszechną

20 A. Betlej, *Uwagi na temat twórczości Francesco Capponiego*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193–204.

21 Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwińska”, (1) 3, 1937, s. 36.

obecność augsburskich wzorców, przekraczających ówczesne granice polityczne i konfesyjne. Innym przykładem swoistej „globalizacji” wzorców może być fakt, że znane są przypadki adaptacji w świątyni katolickiej wzorca ołtarza-ambony (*Kanzelaltar*) przeznaczonego do świątyni protestanckiej. Cóż, jak stwierdziła celnie Joanna Daranowska-Łukaszewska, „kupowana była forma, a nie treść”. Forma, którą wykonawca mógł wykorzystać na różne sposoby.

Niejako na zakończenie warto zasygnalizować jeden z problemów łączący się z praktycznym badaniem oddziaływania sztychów augsburskich na wyposażenie kościelne w Rzeczypospolitej. Ryciny augsburskie uzyskały ponownie znaczną popularność w XIX stuleciu, kiedy trafiły do *Sammelbandów* stolarskich i były wykorzystywane przez wiele „Fabryk Artystycznych Wzrobów Kościelnych”. Zatem w przypadku, gdy dysponujemy wyłącznie zdjęciami nieistniejących struktur i nie mamy pewnych przekazów źródłowych na temat czasu ich powstania, zalecana jest szczególna ostrożność w określaniu relacji wzór graficzny – dzieło.

WNIOSKI I POSTULATY

Przedstawione przykłady pełnych repetycji bądź fragmentarycznego wykorzystania elementów rycin charakteryzuje duży „rozrzut” geograficzny (od Podola przez Wołyń, Ruś, Małopolskę, Lubelszczyznę aż po Kujawy i Pomorze, Wielkie Księstwo Litewskie). Stanowi to chyba dowód na znaczącą obecność

rycin południowoniemieckich (w domyśle augsburskich) na terenach Rzeczypospolitej.

Sztychy były wydawane w dużych nakładach i szybko rozpowszechniane (wspomniane wyżej rysunki kijowskie są opatrzone datami zaledwie o rok późniejszymi od prawdopodobnego roku powstania ryciny). Modele augsburskie wykorzystywali artyści uznani, wybitni, choć chyba większą popularnością cieszyły się wśród twórców obdarzonych mniejszą skalą talentu, pracujących w środowiskach prowincjonalnych, czy regionach słabszych artystycznie (bądź za takowe uznawanych). Trudno zarazem wskazać szczególne środowisko artystyczne w dawnej Rzeczypospolitej, które można by określić jako bardzo zależne od wzorów sztuki południowoniemieckiej (augsburskich „rycin wzornikowych”).

Należy stwierdzić, że dalsze badania nie mogą się zatrzymać na poziomie, gdzie konstatujemy jedynie istnienie kolejnych powtórzeń i wariacji opartych o ryciny. Tego typu badania, choć bardzo cenne i przynoszące nowy materiał, mają charakter jednostkowy i należy powoli od nich odchodzić, bowiem istnieje możliwość, że nigdy się one nie skończą.

Badania winny zostać skierowane w kierunku analizy dzieł (rycin), które były narzędziami. Można zatem dokonać ich klasyfikacji, usytuować ich miejsce jako obiektu w procesie, który można określić jako *Kunstindustrie*. Analiza przemian form poszczególnych elementów wyposażenia kościelnego

przedstawianych na rycinach oraz stworzenie typologii struktur, to kolejny postulat badawczy.

Ważnym problemem do przeanalizowania (także w kontekście dzieł polskich) jest kwestia wykorzystywania rycin XVIII-wiecznych, które kopiowały, powielały prace z poprzedniego stulecia. Zatem niekoniecznie aktualne („modne”) wzorce mogły się cieszyć powodzeniem. Powstaje zatem pytanie, na ile możemy mówić o aktualności czy dezaktualizacji motywów; które z dzieł przedstawionych na „rycinach” można określić jako „zapóźnione” (czy w ogóle można mówić o kwestii zapóźnienia?). Niezależnie od zmieniających się mód ornamentalnych, poszczególne rozwiązania formalne były odwzorowywane nawet po kilkudziesięciu latach (czego dowodem są repetycje wzorców opublikowanych na początku XVII wieku, a zrealizowane pod koniec tego stulecia – jak przekonują nas badania Jerzego Kowalczyka na temat wzorów Giovanniego Battisty Montany czy Bernardino Radiego). W ten sposób dotykamy także koniecznej do przeanalizowania kwestii istnienia „wzorów pośrednich” – które mogą dotyczyć zarówno powtarzanych rycin wcześniejszych, jak i tych, które zostają zapośredniczone poprzez rysunek.

Przed badaczami stoi kilka innych poważnych wyzwań. Przede wszystkim należy starać się uchwycić dokładne ramy chronologiczne występowania przykładów powtórzeń rycin. Obecnie najstarszym potwierdzonym źródłowo przypadkiem wykorzystania ryciny augsburskiej jest rok 1726, kiedy

powstało retabulum w Międzyrzeczu Koreckim²². Wobec trwałości funkcjonowania wzorców nie sposób jednak dokładnie określić „górną” granicę czasowej – chyba najstarszym przykładem jest obecnie nagrobek Urszuli Dębińskiej, zmarłej w r. 1825, znajdującej się w kościele parafialnym w Sędziszowie, wykorzystujący koncept z ryciny Paula Heineckena (z *Lucidum prospectivae speculum*, ryc. LXXII)²³. Właściwie nie zostały przebadane ryciny, które powstały w ostatniej ćwierci XVIII stulecia, propagujące już wzory klasycystyczne, choć w tym przypadku za dominującą należy raczej uznać produkcję francuską, np. Jean-François de Neufforge’a i Jeana Charles’a De la Fosse’a.

Następnym postulatem jest konieczność wskazania tych twórców, których sztychy cieszyły się największą popularnością, co być może umożliwiłoby hipotetyczną (idealną) rekonstrukcję zasobów warsztatów snycerskich. Zdając sobie w pełni sprawę z ułomności

22 J. Adamski, *Osiemnastowieczne wyposażenie dawnego kościoła Pijarów w Międzyrzeczu Koreckim na Wołyniu*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolskie i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheurerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 269–276.

23 Innym przykładem z późniejszych powtórzeń ryciny z początków XVIII wieku jest wskazana repetycja ryciny Johanna Jakoba Schüblera w rysunku Michała Stachowicza (zob. Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, Warszawa 2011, kat. A22, il. 391a).

badania statystycznych, na podstawie zgromadzonych przykładów (około stu sześćdziesięciu, wliczywszy te odnalezione i nieopublikowane dotąd przez Renatę Sulewską²⁴) można obecnie stwierdzić, że najczęściej powtarzano i wykorzystywano wzorce Franza Xavera Habermanna (ok. 35% wszystkich przypadków), na kolejnych miejscach znalazły się prace Josepha Antona Feuchtmayera (ok. 13%), potem prace Christiana Friedricha Rudolpha (ok. 11%), Johanna Georga Ringlina i Johanna Jakoba Schüblera (po ok. 8%), Johanna Michaela Leuchte i Carla Puera (co interesujące dotyczy to oddziaływania właściwie jednej wspólnej serii rycin – ok. 7%), prace Johana Obrista i Carla Iuncka (po ok. 4%). W odniesieniu do pozostałych autorów (Bergmüllera, Klauberów, Eichla) procent ten jest już w granicach błędu statystycznego. Oczywiście przyszłe badania z pewnością zweryfikują te szacunkowe dane.

Jeszcze innym problemem badawczym są zbiory i kolekcje rycin. Trudno na chwilę obecną stwierdzić, ile augsburskich „rycin ornamentalnych” jest przechowywanych w zbiorach polskich bibliotek oraz muzeów, i które z nich stanowią kolekcje historyczne, dające się związać z konkretną osobą – artystą, fundatorem (mecenase), czy kolekcjonerem. Oczywiście zakres

24 R. Sulewska, *Augsburskie wzory wyposażenia kościołów Prus Królewskich w drugiej połowie XVIII wieku* (referat wygłoszony na konferencji Rzeźba w Prusach Królewskich. III sesja naukowa z cyklu *Sztuka i kultura w Prusach Królewskich*). Bardzo dziękuję Autorce za udostępnienie tekstu Jej wystąpienia.

badania winien także objąć biblioteki architektów i wszystkie przekazy źródłowe (co zresztą niedawno zasygnalizowała i podjęła wstępną próbę Magdalena Adamska²⁵). Wstępne rozeznanie przynosi dość zaskakującą konstatację. Oryginalnych *Klebebandów* w polskich zbiorach, związanych z artystami czy też mających charakter historyczny (wliczywszy także księgi architektoniczne), jest zaledwie kilkanaście. Można też dodać, że w polu zainteresowań badaczy trzeba również umieścić także publikacje typu *Zeichenbücher*.

Przede wszystkim należałoby zastanowić się nad precyzyjnym dookreśleniem terminologii ujmującej kwestię stopnia repetycji wzorca. W dotychczasowej literaturze znajdujemy opisane tymi samymi słowami relacje, które dotyczą zarówno literalnych powtórzeń jak i naśladowniczych imitacji... Pobieżna lektura kilku artykułów ujawnia mnogość używanych określeń: „wykonane ze znajomością [ryciny]”, „w oparciu o rycinę”, „wzorowane jest na rycinie”, „są bliskie”, „wywodzi się z ryciny”, „według projektu/ryciny”, „[rycina] stanowi źródło, z którego zaczerpnął”, „[wzór] został zaczerpnięty”, „nawiązuje do”, „inspirowane”, „według inwencji”, „wykorzystuje wzorec”, „[dzieło] ma swe źródło w rycinie”, „grafika jest podstawą dla”, „na podstawie”...

25 M. Adamska, *Dlaczego grafiki ornamentalne w Gabinetzie Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN zasługują na naukowy katalog?*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, 55, 2010, s. 451–466.

Doprecyzowanie pojęć jest zatem konieczne, bowiem w innym przypadku tworzony jest obraz całkowicie fałszywy, będący czasem wynikiem chęci badacza do wskazania powtórzenia, niż stwierdzenia rzeczywistego oddziaływania.

Zważywszy na stopień wierności, winno się raczej mówić o: **repetycji ryciny**, wówczas dzieło stanowić winno **dosłowne powtórzenie wzoru**, wierne **powielenie formalnego wzorca** – być wręcz niemalże jego mechaniczną **kopią**. Mówiąc o repetycji ryciny można dopuszczać rozłączenia idei i realizacji (oderwanie od pierwotnego desygnatu), a więc wszelkie zmiany przeznaczenia wzorca²⁶, adaptacji do innej funkcji). Pojęcie w ten sposób byłoby to stosunkowo szerokie – bowiem obejmowała by zarazem proces kontaminacji czy kompilacji, a nawet fragmentarycznego powtórzenia, pod warunkiem iż owo zestawienie dokładnie odwzorowuje jednostkową formę utrwaloną na sztychu.

Kolejnym poziomem oddziaływania byłoby **naśladowanie** – przez które rozumieć należałoby powtórzenie **nie dosłowne**; można by wówczas mówić o „oparciu się o wzory” czy ich wykorzystaniu. Najbliższe tu słowo odpowiadające zakresowi semantycznemu, to niemieckie słowo „Nachahmen”, oznaczające imitację czy podrabianie. Ten poziom oddziaływania

26 Można tu, niejako na marginesie, zasignalizować osobne zagadnienie, jakim jest na przykład wykorzystywanie „rycin wzornikowych” czy „architektonicznych” w drukach i rycinach panegirycznych.

winien zakładać powstanie dzieła ze świadomą znajomością wzorca²⁷.

„Najniższy poziom” to **inspiracja** – zakłada swobodne i *de facto* dalekie odwołanie, bez powtórzenia konkretnego formalnego rozwiązania. W tym przypadku można mówić raczej o związku analogii, czy bardzo ogólnym zapożyczeniu, a właściwie „wariacji na temat” czy pastiszu i wówczas rycina rzeczywiście „stanowi źródło z którego zaczerpnął”. W tej, najdalszej sferze oddziaływania, sytuowałbym także pojęcie **trawestacji**. Niniejsza klasyfikacja jest oczywiście wyłącznie propozycją do dyskusji.

Kolejną ważną kwestią jest prześledzenie dróg zamawiania i ustalenie źródeł pochodzenia rycin: gdzie je kupowano, gdzie zamawiano, jakie agendy, jacy księgarze pośredniczyli w zakupach. Niejako na zasadzie anonsu można wszak tu przywołać cenny przekaz, jakim jest ogłoszenie z prasy warszawskiej: „Ludwik Fietta ma honor donieść publiczności, iż Magazyn Kopersztýchów Angielskich, który dotychczas zostawał w kamienicy Minkenbeka naprzeciw Bramy Krakowskiej, przeniesiony jest teraz do kamienicy Cadera na Krakowskim Przedmieściu pod nr 437, na pierwsze piętro”. Świadczy on o znacznej popularności tego

27 W tym przypadku można także włączyć pojęcie „**prototypu**”, jakie zostało odniesione w przypadku zbioru jaki stworzył Michael Willmann – „postanowił wyłożyć to, co musiałby wydać na nauczyciela, na wzory („prototypa”)” – przytaczam za A. Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 77. Zbiór Willmanna odziedziczył jego wnuk Georg Wilhelm Neunhertz.

typu magazynów, choć jak się wydaje chyba najczęstszymi dostawcami byli... handlarze uliczni (tacy jak ten utrwalony na zbiegu ulic Miodowej i Senatorskiej na wędzie Bernarda Belotta, czy na sztychu Franza Sigrista lub na obrazie Johanna Christiana Branda).

Na zakończenie tych rozważań warto przypomnieć dwie kwestie. O ile wzorce augsburskie stanowią przedmiot refleksji polskich historyków sztuki, o tyle np. XVIII-wieczne „ornamentalne” (czy „wzornikowe”) ryciny włoskie nadal czekają na opracowanie (można tu wskazać choćby intrygujące prace autorstwa Giovanniego Giardiniego *Disegni diversi...* wydane w Pradze (*sic!*) w r. 1724 czy dotyczące głównie złotnictwa *Promptuarium artis argentariae...* z r. 1750). Należy też zawsze pamiętać podstawową zasadę, jaką winni się kierować badacze poszukujący graficznych wzorów formalnych: jest konieczne zachowanie szczególnej ostrożności przy autorytatywnym określaniu źródeł inspiracji. Nie wolno bowiem zapominać, że grafika jest zawsze tylko jedną z dróg, którymi w XVIII wieku rozpowszechniały się wzorce. Przy czym dobieranie i przetwarzanie wzorów graficznych było zależne nie tylko od horyzontów artysty, ale również od smaku artystycznego fundatorów, zlecniodawców i ich możliwości finansowych...

LITERATURA ODNOTOWUJĄCA ODDZIAŁYWANIE XVIII-WIECZNYCH AUGSBURSKICH „RYCIN WZORNIKOWYCH” W SZTUCE POLSKIEJ

ADAMSKA Magdalena, *Dlaczego grafiki ornamentalne w Gabinecie Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN zasługują na naukowy katalog?*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, 55, 2010, s. 451–466.

ADAMSKI Jakub, *Osiemnastowieczne wyposażenie dawnego kościoła Pijarów w Międzyrzeczu Koreckim na Wołyniu*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolskie i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheurerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 269–276 (to samo jako: *Комплекс обстановки XVIII ст. з колишнього костолу піарів у Межиріччі Корецькому на Волині*, [w:] *Архітектурна географія бароко в Україні: регіональні особливості та спільні риси: Збірник наукових праць*, red. С. Юрченко, Ніжин 2011, s. 103–125).

BETLEJ Andrzej, *Uwagi na temat twórczości Francesco Capponiego*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193–204.

BETLEJ Andrzej, *Jakub Sito: Thomas Hutter, rzeźbiarz późnego baroku (recenzja)*, „Modus”, 4, 2003, s. 154–160.

- BETLEJ Andrzej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003.
- BETLEJ Andrzej, *Wzornik z augsburskimi rycinami ornamentalnymi*, [w:] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2005, s. 159–161.
- BETLEJ Andrzej, *Inspiracje graficzne dla „małej architektury” na ziemiach ruskich Korony – uwagi na marginesie projektu ikonostasu katedry św. Jura we Lwowie*, [w:] *Praxis Atque Theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, Kraków 2006, s. 55–76.
- BETLEJ Andrzej, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Karmelitów w Trembowli*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski, cz. 1, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, Kraków 2009, s. 353–423.
- DARANOWSKA-ŁUKASZEWSKA Joanna, *Kto jest autorem nagrobka biskupa Kajetana Sołtyka w Katedrze Krakowskiej na Wawelu?*, „*Studia Waweliana*”, 1, 1992, s. 85–96.
- DETTLOFF Anna, *Problem rokoka w rzeźbie krakowskiej XVIII wieku*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 47–68.
- DETTLOFF Anna, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2014.
- DWORZAK Agata, *Nowe źródła do prac Macieja Polejowskiego w kolegiacie sandomierskiej*, „*Roczniki Humanistyczne KUL. Prace z historii sztuki*”, 72 (w druku).
- DZIK Janina, *Idee narodowe w sakralnym malarstwie monumentalnym XVIII wieku na Rusi Koronnej*, [w:] *Spoleczeństwo, kultura, inteligencja*, red. E. Orman, G. Nieć, Kraków 2009, s. 37–57.
- DZIK Janina, *Grafika dewocyjna braci Klauberów i jej recepcja w monumentalnym malarstwie polskim XVIII wieku*, „*Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie*”, 54, 2009, s. 469–480.
- DZIK Janina, *Euntes in mundum universum praedicate Evangelium. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014.
- FOLGA JANUSZEWSKA Dorota, *Paula Heineckena „Lucidum prospectivae speculum”*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 655–664.

FOLGA JANUSZEWSKA Dorota, *Traktat Paula Heineckena jako jedno z wzornikowych źródeł XVIII wiecznej malarzkiej dekoracji wnętrza kościoła oo. Benedyktynów w Lubiniu*, [w:] *Pamiętnik Towarzystwa Miłośników Ziemi Kościańskiej, 1979–1980*, red. H. Florkowski, Kościan 1985, s. 103–108.

FOLGA JANUSZEWSKA Dorota, *Perspektywiczny traktat J. J. Schüblera w Muzeum Narodowym w Warszawie. Przyczynek do historii teorii perspektywy XVI–XVIII w.*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 33–34, 1989–1990, s. 351–483.

HORNUNG Zbigniew, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*. „Ziemia Czerwińska”, (1) 3, 1937, s. 1–37.

JAKSIM-KIREJCZYK Paulina, *Pierwowzory graficzne dziewięciu chórów gnielskich na freskach Walentego Żebrowskiego w Warcie*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytny*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Warszawa 2010, s. 159–170.

KARPOWICZ Mariusz, *Nurt anty-akademicki w sztuce polskiej dobrego rokoka*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 23–46.

KARPOWICZ Mariusz, *Wileńska odmiana architektury XVIII wieku*, Warszawa 2012.

KLUZ Paulina, *Sculptor Sebastian Zeisel and His Works for the Dominican and Jesuit Orders in Lublin*, „Ars”, 2 (46), 2013, s. 242–258.

KOWALCZYK Jerzy, *Dzieła Macieja Polejowskiego w ziemi sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 6, 1970, s. 187–237.

MICHALCZYK Zbigniew, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, Warszawa 2011.

MIGASIEWICZ Paweł, *Rzeźbiarz Stanisław Wolnowicz (ok. 1670–1738). Studium z dziejów snycerstwa barokowego na obszarze centralnych ziem Korony*, Warszawa 2011.

OSTROWSKI Jan K., *Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki. Perspektywy badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 50, 1988, s. 318–334.

REWSKI Zbigniew, *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 11, 1949, s. 311–324.

REWSKI Zbigniew, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy*, Wrocław 1954.

SITO Jakub, *Thomas Hutter, rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2000.

SITO Jakub, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.

SMULIKOWSKA Ewa, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Warszawa 1989.

STĘPKOWSKI Paweł, *Oddziaływanie zachodnich grafik na malarstwo Zakonu Paulinów na przykładzie cyklu wizerunków pustelników z klasztoru w Oporowie*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Warszawa 2010, s. 171–180.

SULEWSKA Renata, *Nurt ekspresyjny w rzeźbie Prus Królewskich w 2. poł. XVIII w.*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 213–228.

SULEWSKA Renata, *Augsburskie wzory wyposażenia kościołów Prus Królewskich w drugiej połowie XVIII wieku* (referat wygłoszony na konferencji „Rzeźba w Prusach Królewskich. III sesja naukowa z cyklu *Sztuka i kultura w Prusach Królewskich*”).

SZYKUŁA-ŻYGAWSKA Agnieszka, *Radzięcinnie*, [w:] *Parafia pod wezwaniem św. Kazimierza Królewicza w Radzięcinnie. Patron – dzieje – najcenniejsze zabytki*, red. K. Kłos, A. Szykuła-Żygawska, J. Kaliszuk, Radzięcinnie [2012], s. 91–136.

SZYKUŁA-ŻYGAWSKA Agnieszka, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurzera młodszego. Warsztat*

rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej, Zamość 2012. TALBIERSKA Jolanta, *Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Warszawa 2010, s. 11–36.

WAGNER Arkadiusz, *Warsztat rzeźbiarski Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007.

WARDZYŃSKA Katarzyna, *Ephraim Gerlach, rzeźbiarz chełmiński doby późnego baroku i rokoka*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 139–194.

WITWIŃSKA Magdalena, *Dzieje warszawskiej polichromii Walentego Żebrowskiego w kościele Św. Anny*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 68, 2006, s. 59–94.

ZGLIŃSKI Marcin, *Organmistrz, snycerz, stolarz, inwestor – z działalności osiemnastowiecznego warsztatu organmistrzowskiego. Uwagi na marginesie nowo odkrytych archiwaliów*, „Przeгляд Wschodni”, 2 (22), 1988, s. 289–303.

ZGLIŃSKI Marcin, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012.

KATALOG
PROJEKTÓW DZIEŁ
„MAŁEJ ARCHITEKTURY”
ZE ZBIORÓW
KRAKOWSKICH

eksponowanych na
pokazie towarzyszącym
LVIII Ogólnopolskiej Konferencji
Stowarzyszenia Historyków Sztuki
„Ornament i dekoracja dzieła sztuki”





1. Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant I



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/28

WYMIARY: 327x392 mm

TECHNIKA: Rysunek tuszem podmalowany akwarelą, znak wodny ukazujący w otoku brodatego mężczyznę w stroju szlacheckim, opierający ręce na biodrach

LITERATURA: Henryk Dziurla, *Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991 (*Acta Universitatis Wratislaviensis*, No 1322, *Historia Sztuki*, V); Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 148, il. 86; Dariusz Galewski, *Zespół siedmiu rysunków projektowych z XVII i XVIII wieku dotyczących kościoła jezuitów w Kłodzku*, [w:] *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*, Wrocław 1999, s. 35–43.

Początki kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku są sytuowane na r. 1194, kiedy to zakon joannitów wznosił pierwszą świątynię, natomiast współczesny kształt otrzymał ok. 1344 roku z fundacji Arnošta z Pardubic. Po przejęciu świątyni przez protestantów, dopiero w r. 1624 powróciła pod zarząd katolików, a jej włodarzami zostali Jezuici. Zakonnicy przystąpili do gruntownej odnowy świątyni, obejmującej usunięcie protestanckich elementów we wnętrzu (przede wszystkim epitafiów, ale także prace remontowo-budowlane

i dekoracyjne). Proces przekształcania wnętrza kłodzkiego kościoła dzieli się na II etapy, podczas których do r. 1701 wybudowano emporę nad nawami bocznymi, wykonano dekorację stiukową elewacji bocznych oraz wzniesiono i wyposażono Kaplicę Zmarłych; natomiast od r. 1704 rozpoczęto wymianę wyposażenia kościoła.

Jednym z głównych elementów, zakrojonej na szeroką skalę, modernizacji wnętrza kłodzkiej świątyni było wzniesienie nowego ołtarza głównego. W Kłodzku przechowywano i otaczano kultem cudowną figurkę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, przed którą objawienia doznał młody Arnošt z Pardubic, późniejszy biskup Pragi i fundator nowego kościoła. Jak podaje Galewski, podstawową funkcją nowego ołtarza głównego było należyte wyeksponowanie cudownej figury i stworzenie odpowiedniej oprawy dla jej kultu, będąc elementem kontynuacji i aktualizacji średniowiecznych kultów w epoce nowożytnej. Warto także zwrócić uwagę, że kościół w Kłodzku wpisuje się również w XVIII-wieczną tendencję do tworzenia, modernizowania i propagowania lokalnych sanktuariów maryjnych, która swoją kulminację znalazła w licznych koronacjach cudownych wizerunków, które przez całe stulecie celebrowano na terenie Rzeczypospolitej oraz Królestwa Czech.

W APPPTJ jest przechowywane 5 rysunków łączących się z ołtarzem głównym kłodzkiego kościoła, powstałych najprawdopodobniej nie później niż w 1726 (jak dowodził Dziurla) lub ok. 1728 roku

(jak chce Galewski), bowiem badacze nie są zgodni w kwestii początku budowy ołtarza. Jezuici powierzyli Christophowi Tauschowi SJ wykonanie projektu nowego retabulum. Pierwszy projekt opiera się na przestrzennej strukturze na podwójnym stopniu, na którym ustawiono figury dwóch aniołów dźwigających postument pod cudowną figurę, który jednocześnie otrzymał rozbudowaną dekorację z obłoków i uskrzydłonych główek anielskich. Tłem dla konstrukcji stała się rozwieszona, podtrzymywana przez parę aniołów

kotara, zwieńczona akantową koroną z lambrekinem. Według Galewskiego, w projekcie widać nawiązania do sztuki rzymskiej w ujęciu postaci anielskich, ale także poprzez odwołanie się do dekoracji nabożeństw czterdziestogodzinnych, rozpowszechnionych w XVII-wiecznym Rzymie, widocznym w kompozycji całego ołtarza. Wypada podkreślić autonomiczność konstrukcji widocznej na projekcie w stosunku do otaczającej jej architektury wnętrza kościelnego. [AD]



IL. 1 Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant I, fot. Agnieszka Borkowska.



2. Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant II



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/145

WYMIARY: 162x350 mm

TECHNIKA: Rysunek czarnym i brązowym tuszem, lawowanie

LITERATURA: Henryk Dziurla, *Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991, s. 138–141, (*Acta Universitatis Wratislaviensis*, No 1322, *Historia Sztuki*, V); Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 148–149, il. 87.

Drugi wariant projektowy dla kłodzkiego ołtarza głównego prezentuje nieco odmienny typ myślenia o kompozycji aniżeli poprzedni. Struktura zakomponowana jest w taki sposób, aby wypełnić przestrzeń półkolistego zamknięcia prezbiterium, zdradza silną inspirację rzymskimi projektami Pozza. Struktura umieszczona jest na podwójnym, wysokim cokole z bramkami po bokach, prostokątną mensą na czterech stopniach, flankowana przez zdwojone pilastry kompozytowe. Część środkowa ołtarza składa się z tabernakulum oraz wnęki mieszczącej strukturę z cudowną figurą Matki Boskiej i jest przedstawieniem dwóch alternatywnych wersji rozwiązania kompozycyjnego na wzór „rycin wzornikowych.

Podstawę nastawy tworzą, podobnie jak w pierwszym wariantcie, dwa stopnie, na których ustawiono postacie anielskie.

Podtrzymują one postument na rzucie wskłęsło-wypukłym, stanowiącym podstawę dla cudownej figury. Po prawej stronie rysunku zaproponowano uformowanie postumentu na wklęsłych wolutach u góry ozdobionych lambrekinem, u dołu poprzedzonego zaś kartuszem. Postać anioła umieszczono na drugim planie, wychylającą się zza postumentu, podczas gdy po lewej stronie projektu ciężar podstawy pod figurę spoczywa bezpośrednio na postaci anioła, któremu pomaga także putto. Odmiennie ukształtowana jest także artykulacja tej części ołtarza: po prawej stronie przeprowadzona za pomocą wklęsło-wypukłej listwy, przypominającej szeroką, karbowaną wstęgę, z której niczym atlant wyrasta półpostać anioła podtrzymującego esowatą konsolę, będąca przedłużeniem zredukowanego odcinka belkowania ołtarza, także wklęsło-wypukłego. Po przeciwnej stronie kompozycja opiera się na kręconej kolumnie powtarzającej wygląd kolumn z baldachimem nad Konfesją św. Piotra na Watykanie. W tyle zarysowana jest druga kolumna, na nich zaś spoczywa fragment



IL. 2 Fragment wariant II projektu ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, fot. Agata Dworzak.

wyłamanego belkowania z konsolą. Zwieńczenie ołtarza uformowano z obłoków z aniołem i uskrzydłonymi główkami oraz kazuli flankowanej wolutami, ponad którą umieszczono glorię promienistą.

Warto zwrócić uwagę, że pierwotnie planowano także umieścić figury świętych na tle pilastrów, o czym świadczy zaklejony fragment projektu (być może figura św. Longina).

Wyróżniającym się elementem projektu jest także dwuwariantowe tabernakulum oparte o wzory, chętnie wykorzystywane przez południowoniemieckich artystów. Można wskazać tu wspólne rozwiązania z projektami Johanna Baptista Strauba z monachijskiego kościoła św. Anny (1735) i św. Rasso w Grafrath (1759), Johanna Georga Bergmüllera dla kościoła Dillingen nad Dunajem (1760?), Ignaza Güntera z kościoła św. Ducha w Heidelbergu (1751/1752). [AD]



IL. 3 Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant II, fot. Agnieszka Borkowska.



3. Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant III



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/32

WYMIARY: 732x425 mm

TECHNIKA: Rysunek brązowym piórkim, uzupełniany czarną akwarelą i ołówkiem

LITERATURA: Henryk Dziurla, *Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991, s. 138–141, (*Acta Universitatis Wratislaviensis*, No 1322, *Historia Sztuki*, V); Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 149, il. 88.

Trzeci wariant projektowy ołtarza kłodzkiego został zrealizowany z niewielkimi poprawkami. Jego wymiary jak i kształt każą przypuszczać, że pierwotnie miał formę identyczną jak wariant II, a następnie został wtórnie wycięty.

Kompozycja została zaprojektowana z większym udziałem podziałów architektonicznych, które ujmują część środkową nastawy przedstawioną na projekcie. Tworzy ona niejako ramę obrazową, w której umieszczona jest cudowna figura Matki Boskiej. Oparta na rzucie koła, posadowiona jest na czterech stopniach flankowanych przez postumenty w kształcie konsol wolutowych, obficie dekorowanych akantem, z kartuszami oraz postaciami aniołów adorującymi figurę. Stanowią one podstawę pod filary o bokach dekorowanych kompozycjami kwiatowymi, podtrzymujących konsolę

w formie wyłamanej na zewnątrz woluty z kolejną parą postaci anielskich. Zwieńczenie otrzymało formę dekoracyjnego, fantazyjnego baldachimu, przypominającego swoim kształtem mitrę, z podwieszoną kotarą podtrzymwaną na bokach przez putta, od góry zwieńczoną postumentem z koroną austriacką domu Habsburgów wspartą z prawej strony przez aniołka na obłokach. Wewnątrz pola obrazowego, zakończonego typowym dla XVIII wieku wklęsło-wypukłym wykrojem, ustawiono figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu glorii promienistej z obłokami i uskrzydłonymi główkami anielskimi.

Ołtarz, który ostatecznie został wzniesiony w kościele kłodzkich jezuitów, został ujęty nieco bardziej frontalnie, poprzez przesunięcie filarów bliżej osi, zmieniono także proporcje dekoracji figuralnej. Zdecydowano się pozostać tylko przy postaciach puttów umieszczonych na zewnętrznych konsolach nastawy, trzymających kartusze oraz dwóch parach w zwieńczeniu – na wolutach oraz baldachimie. Postacie aniołów znalazły miejsce na belkowaniu zasadniczej struktury ołtarza, powrócono także do konceptu z II projektu i umieszczono figury świętych (Jana Chrzciciela i Józefa).

Jak wskazywali Dziurla i Galewski, wszystkie trzy warianty ołtarza głównego w kościele kłodzkim inspirowane są XVII-wieczną sztuką Rzymu i twórczością jezuickiego architekta Andrei Pozza. W pierwszym projekcie, jak już wspomniano, nawiązywano głównie do

dekoracji efemerycznych, projektowanych (także przez Pozza) z okazji nabożeństw czterdziestogodzinnych. Z kolei pozostałe warianty zależne są od realizacji dla rzymskiego kościoła San Ignazio, gdzie Pozzo zastosował schemat ołtarza głównego zintegrowanego z przestrzenią prezbiterium zamkniętego półkoleściami. Rozwiązanie to umieszczone w traktacie

Perspectiva pictorum et architectorum było z upodobaniem stosowane w Europie Środkowej. Christoph Tausch twórczo rozbudował wzorzec rzymski, integrując z nastawą ołtarzową strzeliste, gotyckie otwory okienne, które poprzez wprowadzenie światła rozrzeźbiają retabulum i podkreślają centrum kompozycyjne – figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem. [AD]



IL. 4 Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant III, fot. Agnieszka Borkowska.



4. Rzut poziomy ołtarza głównego w kościele
Jezuitów w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ



5. Widok perspektywiczny ołtarza głównego w kościele
NMP w Kłodzku ok 1728, Christoph Tausch SJ

POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/33, sygn. 5016/27

WYMIARY: 299x158 mm (kat. 4);
361x497 mm (kat. 5)

TECHNIKA: Rysunki piórkciem, uzupełniane ołówkiem, podkolorowane akwarelą

LITERATURA: Henryk Dziurla, *Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991, s. 138–141, (*Acta Universitatis Wratislaviensis*, No 1322, *Historia Sztuki*, V); Dariusz Galewski, *Zespół siedmiu rysunków projektowych z XVII i XVIII wieku dotyczących kościoła jezuitów w Kłodzku*, [w:] *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*, Wrocław 1999, s. 35–43; Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 150, il. 90, 91.

Oba projekty odnoszą się do ostatecznie zrealizowanego wariantu ołtarza głównego i przedstawiają rzut poziomy i widok perspektywiczny. Za autora rysunków Galewski uznał Christopha Tauscha, datując je na początek budowy nastawy, a więc na rok 1728.

Jak podkreśla monografista kłodzkich jezuitów, projekty świadczą o dużych

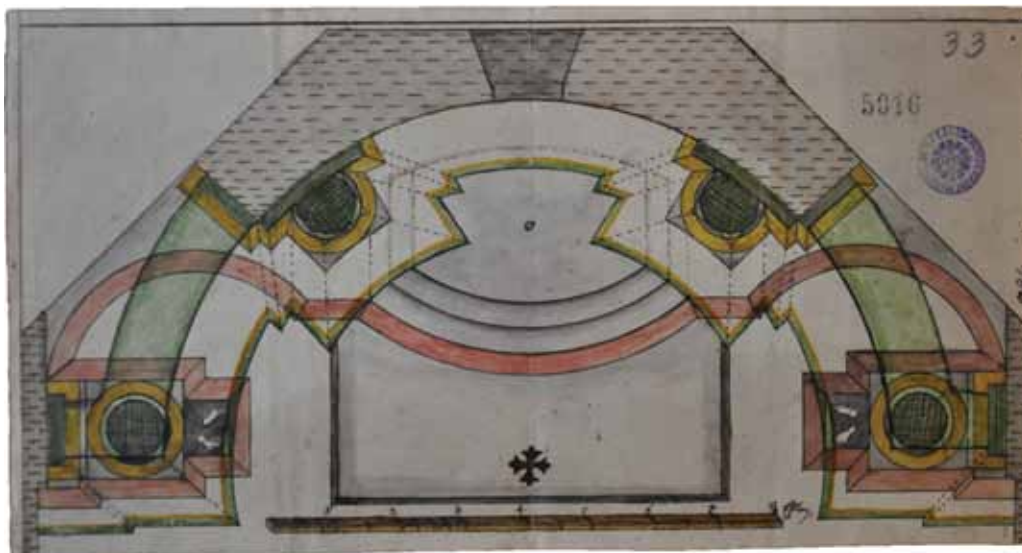
umiejętnościach i sumienności architekta, wykreślone są niezwykle precyzyjnie, dokładnie oddając wszystkie kluczowe elementy. Już Dziurla, a za nim Galewski, wskazali na wyróżniający się rysunek rzutu poziomego, gdzie każda kondygnacja została podmalowana osobnym kolorem. Co więcej, figury ustawione przed kolumnami zostały zaznaczone poprzez wrysowanie par stóp, co świadczy o tym, iż Tausch jest także autorem projektu dekoracji rzeźbiarskiej nastawy. Warto w tym momencie powrócić do jednego z projektów ołtarza (zob. kat. 2), w którym załajono ostatecznie postać, co świadczyło o zmianie koncepcji dekoracji. Jak widać w końcowej fazie powrócono do tego wariantu i uwzględniono dekorację figuralną na widoku perspektywicznym.

Galewski wskazuje ponadto, że analizując styl wykreślenia widoku perspektywicznego, można połączyć z Tauschem także kolejne przechowywane w Archiwum projekty małej architektury i wyposażenia. Zachowany w A PPPJ zespół rysunków projektowych ołtarza głównego jest niewątpliwie najbogatszym i jedynym znanym do tej pory w sztuce śląska zbiorem dokumentującym proces powstawania XVIII-wiecznego retabulum.

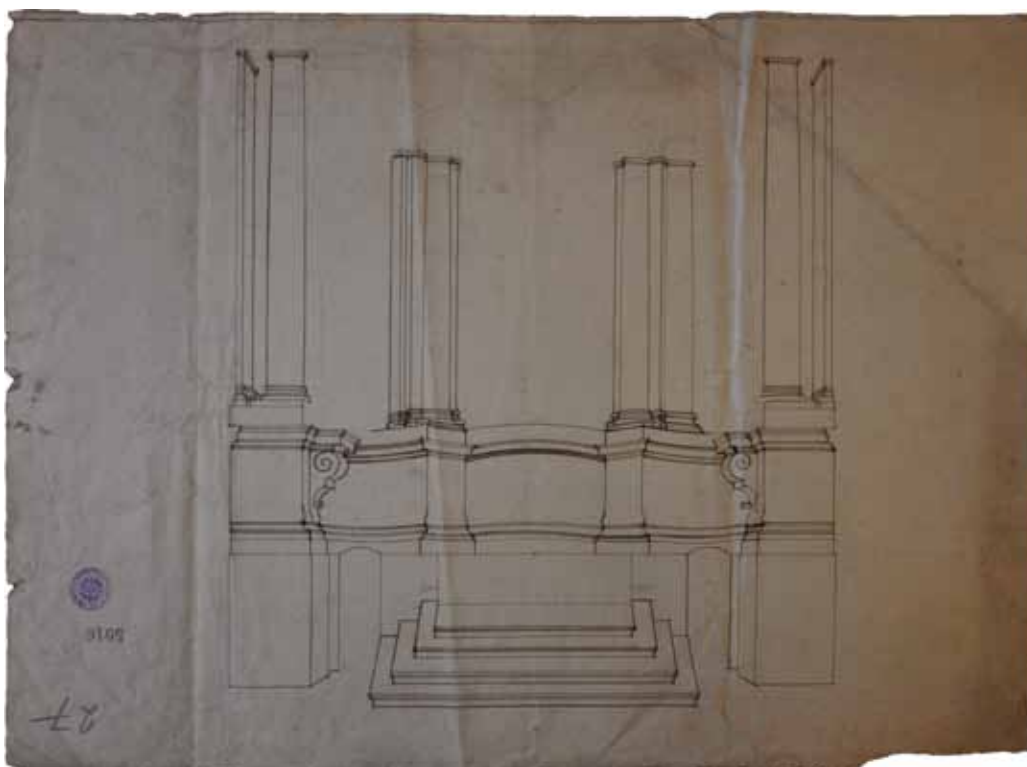
Silne nawiązana do sztuki Andrei Pozza oraz zbieżność ze zrealizowanym dziełem, pozwalają łączyć cały zespół

z Christophem Tauschem, który współpracował z Pozzem podczas jego realizacji wiedeńskich. Jak podkreślali Dziurla oraz Galewski, o doskonałej znajomości sztuki tworzonej przez jezuitę, nie

tylko poprzez traktat architektoniczny, ale przede wszystkim z autopsji, świadczy twórcze rozwinięcie kompozycji ołtarza i dostosowanie jej do formy gotyckiego chóru świątyni kłodzkiej. [AD]



IL. 5 Rzut poziomy ołtarza głównego w kościele Jezuitów w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, fot. Agnieszka Borkowska.



IL. 6 Widok perspektywiczny ołtarza głównego w kościele NMP w Kłodzku, Christoph Tausch SJ, fot. Agnieszka Borkowska.



6. Projekt zwieńczenia ołtarza (?) dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), XVIII w.



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/22

WYMIARY: 790x874 mm

TECHNIKA: Szkic ołówkiem, rysunek tuszem, lawowany miejscami na żółto i szaro

LITERATURA: Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 157, il. 102.

Identyfikacja rysunku następuje pewnie z trudnością, Galewski widział w nim część baldachimowego ołtarza lub dekoracji okazjonalnej. Można by się również zastanawiać, czy nie jest projektem tronu wystawienia. Bezdyskusyjnie jednak prezentuje niski poziom artystyczny jak i biegłość rysunkową.

Na karcie przyciętej do ogólnego kształtu rysunku widnieje struktura na czterech kolumnach ustawionych na niewielkim cokole, połączonych ze sobą podstawą. Tak chyba należy interpretować dekorowany pasek umieszczony pomiędzy wewnętrzną parą kręconych kolumn. Nie wydaje się być jednak fragmentem większego pasa belkowania, stanowiąc podstawę pod konstrukcję. Na kolumnach spoczywają cztery woluty opięte liśćmi akantu, u których zbiegu jest dekoracyjny pierścień z lambrakinem, zwieńczony glorią promienistą z herbem jezuitów. Para kręconych kolumn podtrzymywana jest przez

adorujące putta klęczące na obłokach, z kolei w zwieńczeniu widoczne są dwie niewielkie postacie aniołków flankujących godło. Pośrodku struktury wrysowano słońce, lub glorię promienistą. Zakładając, że mamy do czynienia z projektem tronu, owa gloria stanowiłaby tło dla monstrancji. Obficie ukazana ornamentyka regencyjna, z pojawiającym się gdzieniegdzie rocaill'em, każe datować rysunek na lata 40-te XVIII wieku. Jest więc on niemal dwie dekady młodszy od projektów Tauscha.

Jeśli, jak przypuszcza Galewski, projekt jest elementem ołtarza poświęconego jednemu z głównych świętych jezuitów lub częścią dekoracji nabożeństw czterdziestogodzinnych (z często stosowanym słońcem), wypada zastanowić się, czy anonimowym autorem nie jest jeden z braci zakonnych z kłodzkiego konwentu. [AD]



IL. 7 Projekt zwieńczenia ołtarza (?) dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska.



7. Projekt części północnej prospektu
organowego dla kościoła Jezuitów
p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1722,
Michael Klahr Starszy



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/36.organy

WYMIARY: 598x394 mm

TECHNIKA: Rysunek piórkiem, lawowany, uzupełniany błękitną akwarelą

LITERATURA: *Michał Klahr starszy i jego theatrum sacrum*, red. W. Gluziński, Kłodzko 1992, s. 12–13; Dariusz Galewski, *Barokizacja kościoła Wniebowzięcia NMP w Kłodzku. Wybrane aspekty w świetle ostatnich badań*, „Architektus”, 2 (12), 2002, s. 27–30; *idem*, *Projekt prospektu organowego w kościele jezuitów w Kłodzku. Przyczynek do związków pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką w 1 połowie XVIII wieku*, [w:] *Rafał Maszkowski (1883–1901). Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, Wrocław 2005, s. 127–131; *idem*, *Projekt prospektu organowego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku*, [w:] *Śląsk perła w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, Legnica–Praga 2006, s. 440–441; *idem*, *Barokizacja kościoła Jezuitów w Kłodzku w świetle najnowszych badań archiwalnych*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej”, 8–9, 2007, s. 107–121; *idem*, *Barokizacje kościołów jezuickich na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim*, [w:] *Barok i barokizacja*, Kraków 2008, s. 109–125; *idem*, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganii*, Kraków 2012, s. 169, il. 133–134.

Najwybitniejszym, pod względem artystycznym, projektem w zbiorach APPPTJ jest rysunek północnej części prospektu organowego dla kościoła Jezuitów w Kłodzku, odkryty w r. 1997 przez Galewskiego. Mimo, że nie jest sygnowany, za autora należy uznać Michaela Klahra Starszego. W jezuickim archiwum zachował się kontrakt z 11 listopada 1722 r. zawarty z tym rzeźbiarzem na wykonanie dekoracji prospektu organowego.

Rysunek przedstawia część prospektu organowego, ustawionego na geometrycznym, wysokim cokole. Właściwa, prospektowa część szafy utworzona została z form małej architektury, na podwójnym wklęsło-wypukłym postumencie, z wyłamanymi pseudo wolutowymi konsolami. Dominującą część stanowią wieżyczki basowe, dodatkowo zaakcentowane poprzez wprowadzenie grup rzeźbiarskich – św. Cecylię w towarzystwie puttów oraz muzykujące putta wokół postaci anielskiej trzymającej gwiazdę. Dynamiczne grupy uskrzydłonych aniołków umieszczono także na skraju wysokiego cokołu – od zewnątrz widnieje pojedyncze putto sprawiające wrażenie podtrzymującego konsolę wolutową, na osi wyrysowano aż pięć rozrabiających i dokuczających sobie nawzajem „dzieciuchów”, zaś po prawej stronie kolejne trzy postacie. Także w zwieńczeniu Klahr zastosował gradację dekoracji rzeźbiarskiej umieszczając po zewnętrznej stronie pojedynczego anioła grającego na gitarze, nieco wyżej wspomniane już muzykujące putta, by zwieńczyć część postacią świętej patronki

muzyki. W części środkowej, nierówna wysokość piszczałek uzupełniona została poprzez ażurowy ornament akantowy, zaś oś całości prospektu (obu skrzydeł) została podkreślona poprzez wprowadzenie zamiast kolumny pełnoplastycznej, swobodnie zakomponowanej postaci anielskiej, podtrzymującej kapitel oraz uszu na wzór ołtarzowych utworzonych z akantu. Poza dominującym ornamentem akantowym w „suchej” redakcji, pojawiają się również kampanulle oraz wstęga regencyjna z motywami cęgowymi.

Zrealizowany prospekt kłodzki wykazuje daleko idące podobieństwa z omawianym rysunkiem, a niewielkie różnice zostały spowodowane wg Galewskiego remontem struktury uszkodzonej przez burzę w r. 1740. Pierwowzorem dla prospektu kłodzkiego była struktura w kościele w Świdnicy (z l. 1704–1708, Gottfried Sieber z Brna i Georg Leonard Weber), a także zniszczony instrument w kościele św. Jakuba w Nysie (1711, Franz Anton Kretschmer ze Świdnicy). [AD]



IL. 8 Projekt części północnej prospektu organowego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1722, Michael Klahr Starszy, fot. Agnieszka Borkowska.



8. Projekt łoży kolatorskiej (?) lub grobowca (?) w kaplicy Zmarłych (?) przy kościele Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?)



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/30

WYMIARY: 410x270 mm

TECHNIKA: Rysunek piórkiem lawowany tu-
szem niebieskim i żółtym

LITERATURA: Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 138–170, il. 69.

W pierwszym etapie modernizacji kościoła kłodzkiego oprócz prac remontowo-budowlanych, jednym z najważniejszych przedsięwzięć było wzniesienie i wyposażenie Kaplicy Zmarłych w l. 1683–1685. W zbiorze APPPTJ znajduje się zbiór rysunków i projektów, które Galewski łączy właśnie z tą fundacją. Kaplica na rzucie kwadratu, przykryta sklepieniem kolebkowym z lunetami, została dostawiona do północnej strony korpusu.

Z wyposażeniem kaplicy jest łączony m.in. projekt łoży kolatorskiej (?) lub (co mniej prawdopodobne) grobowca (?) przechowywany w zbiorach archiwum. Jest to niezwykle staranny i szczegółowy rysunek piórkiem, lawowany szarą i żółtą akwarelą z wykreśloną strukturą umieszczoną we wnęce. Poniżej widoku dodano rzut, który w pełni ujawnia plastyczność struktury oraz fakt wpasowania jej we wnękę podokienną. Zastanawiający jest natomiast

brak zaznaczonych wejść do niej, co w przypadku interpretacji projektu jako łoży kolatorskiej ma kluczowe znaczenie. Funkcję ołtarzową wyklucza obecność panopliów flanowanych przez wazy ustawionych na szczycie.

Zwraca uwagę drobiazgowość opracowania dekoracji ornamentalnej z obficie użytym motywem akantu z grubą, karbowaną wstęgą oraz motywami regencyjnymi – muszlami palmetowymi, kampanulami i kratką. Ich obecność zmusza zatem do przesunięcia datowania rysunku zaproponowanego przez Galewskiego (ostatnia ćwierć w. XVII), na wiek XVIII, a najbezpieczniej określić je na pierwszą ćwierć.

Precyzja prowadzenia linii oraz styl lawowania skłania do połączenia autora rysunku także z niepublikowanym dotychczas projektem ambony (patrz kat. 9). [AD]



IL. 9 Projekt łoża kolatorskiej (?) lub grobowca (?) w kaplicy Zmarłych (?) przy kościele Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), fot. Agnieszka Borkowska.



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/31

WYMIARY: 266x409 mm

TECHNIKA: Rysunek piórkiem lawowany

PROJEKT NIEPUBLIKOWANY

W zbiorze rysunków z APPPTJ zwraca uwagę niepublikowany dotąd projekt ambony. Jest to niezwykle precyzyjnie wykonany rysunek piórkiem, lawowany żółtą i szarą akwarelą. Przedstawia fragment wnętrza o nowożytnych podziałach architektonicznych, z systemem ściennie-filarowym. Najprawdopodobniej również z szeregiem kaplic, na co wskazuje usytuowanie kazalnicy u zbiegu filaru korpusu z fragmentem ściany o wyprofilowanym filarze na wysokim cokole.

Można odnieść wrażenie, że rysunek nie jest kompletny i brakuje elementów, które mogły być doklejone, w jakiś sposób połączone z projektem. Być może nie został on ukończony, co jednak dziwi, wobec dopracowania większości partii w najdrobniejszych szczegółach ornamentalnych.

Kosz ambony ustawiony był na filarze, z którego na projekcie zachowała się jedynie baza i fragment połączenia głowicy ze spodem kosza. Został on uformowany w sposób nieco przypominający pąk kwiatu, o rzucie zbliżonym do okręgu i wyoblonym dole, przechodzący stopniowo w formę geometryczną. Parapet kazalnicy składa się bowiem z dwóch odcinków

prostych połączonych półokrągłym narożem. Na ambonę prowadziło wejście wydrążone w grubości filaru, a z planowanego zaplecka widoczne są jedynie dwa skrajne pilastry o esowatym wygięciu. Baldachim otrzymał kształt kwadratu z zaokrąglonymi narożami, belkowaniem oraz dekoracyjnymi półkolistymi przyczółkami na dłuższych bokach. Podniebie zdobiła gloria promienista z obłokami, w których z pewnością miała znajdować się Gołębica Ducha Świętego. Nie wiadomo jak miało wyglądać zwieńczenie tej części, bowiem na projekcie widnieje jedynie niewielki fragment będący podstawą pod scenę figuralną (?) na szczycie.

Istotną częścią projektu jest ornamentyka akantowa, pokrywająca większość projektowanej ambony, której towarzyszą pąki kwiatowe umieszczone u dołu kosza oraz na pilastrach. Ich obecność skłania do datowania projektu na ostatnią ćwierć wieku XVII, kiedy święcił triumfy Blumenbarock.

Styl wykreślenia architektury oraz detali ornamentalnych, a także stylistyka lawowania całości rysunku wykazuje daleko posunięte analogie z projektem domniemanej loży kolatorskiej (patrz kat. 8), przez Galewskiego łączonego z Kaplicą Zmarłych przy kościele kłodzkich jezuitów. Jeśli faktycznie powstał on jako element większej ilości projektów dla Kłodzka, należałoby widzieć w nim kolejny niezrealizowany wariant kazalnicy (patrz kat. 12 i 13), którą ostatecznie zaprojektował dla tej świątyni Michael Klahr Młodszy. [AD]



IL. 10 Projekt ambony, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska.



10. Projekt zwieńczenia ołtarzy, XVIII w.
11. Projekt ołtarza ze zwieńczeniem, XVIII w.



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/77 (kat. 10); sygn. 5016/78 (kat. 11)

WYMIARY: 340x203 mm (kat. 10);
340x198 mm (kat. 11)

TECHNIKA: Rysunki tuszem z podmalowaniem

PROJEKTY NIEPUBLIKOWANE

Dwa niepublikowane dotychczas rysunki stanowią doskonały przykład praktyki warsztatowej artystów epoki nowożytnej, a szczególnie zaś wieku XVIII.

Przedstawiają odpowiednio projekty zwieńczenia ołtarza (10) oraz nastawę z dodatkowym zwieńczeniem (11), jednak skomponowane są z elementów o nieco innym przeznaczeniu. Oba rysunki są bowiem kompilacjami rycin autorstwa Johanna Jakoba Schüblera, rytowanymi przez Johanna Christopha Weigla (seria III, datowana na r. 1730, tabl. III), ryciny z serii wydanej przez oficynę Jeremiasa Wolfa: *Sechs neuinventirten Haus und Kirchenorgeln* (ryt. Johann Matthias Steidlin, tabl. IV,) oraz niezidentyfikowanej serii przedstawiającej ambony (być może *Sechs neue Inventiones von practicablen Kanzeln*, ryt. Johann



IL. 11 J. J. Schübler, ryt. J. C. Weigel, wyd. J. Wolf, projekt pozytywu organowego (seria III, tabl. III), fot. ze zbiorów A. Betleja.



IL. 12 J. J. Schübler, ryt. J. M. Steidlin, wyd. J. Wolff, projekt ambony, fot. ze zbiorów A. Betleja.



IL. 13 J. J. Schübler, ryt. J. M. Steidlin, wyd. J. Wolff, projekt pozytywu organowego z serii *Sechs neuinventirten [...] Kirchenorgeln* (tabl. IV), fot. ze zbiorów A. Betleja.

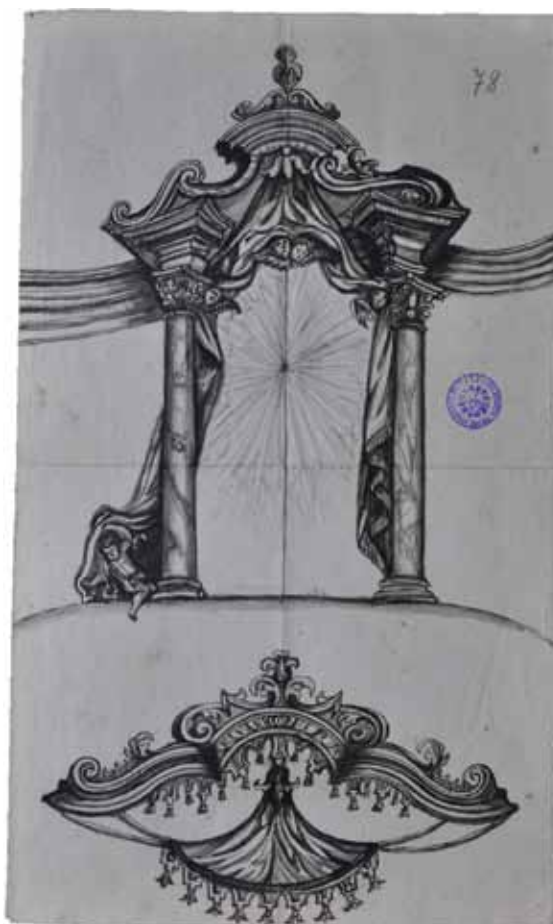
Matthias Steidlin, wyd. Jeremias Wolff). Anonimowy artysta, być może zakonnik, wybrał z rycin interesujące go elementy i połączył w nową całość. Dodatkowo postarał się, aby rysunki zawierały jak największą liczbę możliwości wykorzystania schublerowskich rozwiązań i stworzył projekty dwuwariantowe, na wzór szeroko rozpowszechnionych rycin ornamentalnych, z reguły ukazujących

więcej niż jeden możliwy do wykonania wariant (patrz również kat. 2).

Prezentowane rysunki powstały zapewne ok. połowy XVIII stulecia i mogły stanowić próby, wprawki dla artysty, który kopiując wybrane przez siebie elementy i zestawiając je w nową całość, ćwiczył inwencję i zasady kompozycji. [AD]



IL. 14 Projekt zwieńczenia ołtarza, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska.



IL. 15 Projekt ołtarza ze zwieńczeniem, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska.



12. Projekt ambony dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), wariant II, XVIII w.



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/79

WYMIARY: 414x302 mm

TECHNIKA: Rysunek piórkim lawowany, fragmenty wykonane ołówkiem

LITERATURA: Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 165–166, il. 125.

Z wymianą wyposażenia kościoła kłodzkich jezuitów Galewski łączy także anonimowy projekt ambony przechowywany w APPPTJ. Przedstawia on kazalnicę usytuowaną przy delikatnie zaznaczonej na rysunku ostrołukowej arkadzie. Dynamiczny rzut kosza, o formie trójliścia ujęty w spływy wolutowe, jest obficie dekorowany ornamentem akantowym. Zaplecek został uformowany niemniej plastycznie, ujęty czterema zawijającymi się liśćmi akantu, z wrysowanym pośrodku godłem jezuitów. Baldachim wykreślono z największą swobodą, jednocześnie jest to najbardziej interesująca część ambony, bowiem ponad grupą puttów podtrzymujących ukoronowaną tarczę herbową w kształcie serca, zostało wrysowane „oko Opatrzności” pośród obłoków i glorii promienistej. Wg Galewskiego motyw ten nigdy nie był stosowany do dekoracji kazalnic przez jezuitów na Śląsku.

Zastanawiająca jest nieprecyzyjność, jakby nieporadność, wykreślenia zaplecka,

która kontrastuje z dopracowanymi partiami kosza, a zwłaszcza baldachimu. Warto zwrócić także uwagę na umieszczony po prawej stronie rysunek widoku rzutu kosza oraz przekroju ściany z zaznaczonymi schodami opatrzone skalą i nieczytelnym niestety komentarzem. Projekt należy datować na początek wieku XVIII, zważywszy na dynamiczną formę kosza oraz typowo XVIII-wieczną glorię promienistą.

Ciężko jest wskazać bezpośrednio wzorce graficzne dla omawianej kazalnicy, jednak – jak zauważył Galewski – interesującą analogią, a z pewnością kontekstem, jest ambona z kościoła pw. św. Anny w Wiedniu. Powstała ona ok. r. 1710, wg projektu Pozza lub Tauscha, a podobieństwa można odnaleźć w formie wszystkich części, jednak przy bardziej przysadzistych proporcjach anonimowego projektu. Co więcej, w tej realizacji wykorzystano motyw „oka Opatrzności” do dekoracji zwieńczenia baldachimu. Wg monografisty hipotetyczne połączenie rysunku z APPPTJ z Christophem Tauschem i datowanie jego powstania na podobny czas co wiedeńska kompozycja, nie pozwala z kolei przyjmując przeznaczenia projektu dla kościoła kłodzkiego. W r. 1717 ambonę w Kłodzku wykonał Michael Klahr Starszy, a Tausch został po raz pierwszy odnotowany dekadę później. Z całą pewnością rysunek przeznaczony był do kościoła jezuickiego, o czym świadczy wkomponowany w zaplecek herb Towarzystwa, natomiast ostrołukowa arkada wskazywałaby na modernizowaną gotycką świątynię. [AD]



IL. 16 Projekt ambony dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), XVIII w., wariant I, fot. Agnieszka Borkowska.



13. Projekt ambony dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?)



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. 5016/82

kazalnicy, podczas gdy w zbiorach kłodzkich znalazły się aż dwa projekty z tym rozwiązaniem (patrz kat. 12). [AD]

WYMIARY: 195x315 mm

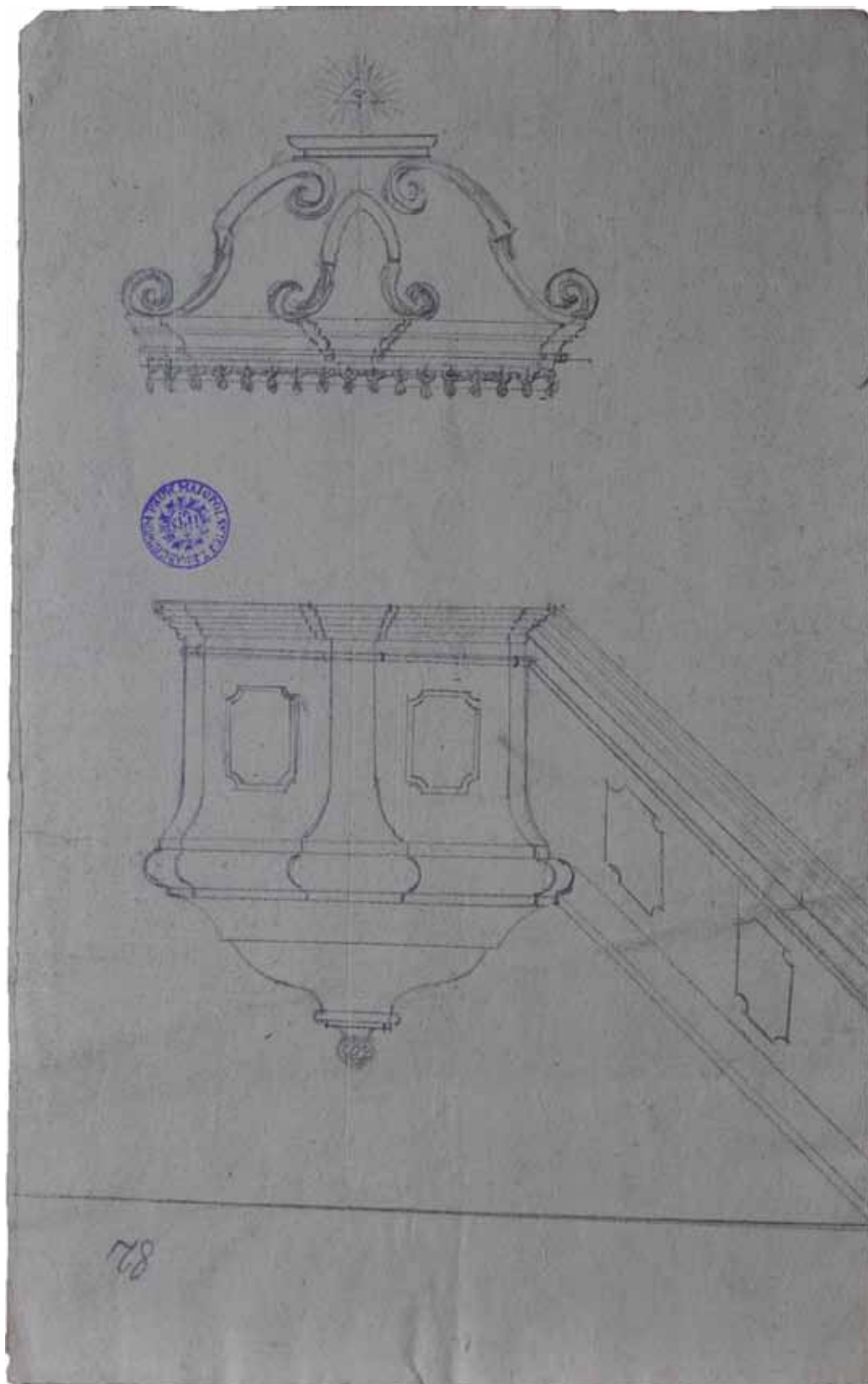
TECHNIKA: Rysunek ołówkiem

LITERATURA: Dariusz Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012, s. 165–166, il. 126.

W zbiorach archiwum jezuickiego zachowany jest jeszcze jeden projekt ambony, który Galewski także łączy z modernizacją wnętrza kościoła kłodzkich jezuitów.

Projekt, będący *de facto* szkicem pozbawionym dekoracji i ornamentyki, przedstawia prostą konstrukcję kazalnicy o koszu na rzucie zbliżonym do okręgu i podobnym baldachimie. Dolna część zamknięta jest gładkim spływem zakończonym szyszką, natomiast w boki kosza, artykułowanego za pomocą lizen (?) wpisano prostokątne płyciny o wciętych narożach. Na ambonę prowadzą proste schody, również dekorowane płycinami. Pod belkowaniem baldachimu umieszczono lambrekin, natomiast zasadnicza część została uformowana z wklęsło-wypukłych wolut, które stanowią podstawę pod dekorację zwieńczenia – „Oka Opatrzności”.

Zwraca uwagę zastosowanie owego motywu ikonograficznego, który – jak podkreśla Galewski – nie był stosowany przez jezuitów na Śląsku do dekoracji



IL. 17 Projekt ambony dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), XVIII w., wariant II, fot. Agnieszka Borkowska.



14. Projekt marmurowego ołtarza głównego dla niezidentyfikowanego kościoła reformackiego, ok. połowy XVIII wieku, wyk. Adam Wasztanowczyk



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Franciszkanów-Reformatów w Krakowie

WYMIARY: 406x315 mm

TECHNIKA: Rysunek piórkciem lawowany

LITERATURA: Adam Jan Błachut, *Architektura zespołów klasztornych reformatów małopolskich w XVIII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 24, 1979, s. 237, il. 25, 26; Adam Jan Błachut, *L'edilizia dei Fratri Minori Riformati nella provincia della Małopolska (Piccola Polonia)*, „Archivum Franciscanum Historicum”. 72, 1979, s. 465–499; Adam Jan Błachut, *Plany kościołów i klasztorów reformackich z XVII i XVIII w. w Archiwum Prowincji Franciszkanów-reformatów w Krakowie*, „Studia Franciszkańskie”, 2, 1988, s. 178, poz. 31, il. 15.

Projekt przedstawia rozbudowaną strukturę, posadowioną na podwójnym, wysokim cokole, wzniesioną z uskokowo ustawionych par kolumn dźwigających przelamujące się belkowanie. W polu na osi znajduje się prostokątna, rama obrazowa (prześwit?), wkraczająca półkolistym łukiem w partię belkowania. Węższe zwieńczenie stanowi prostokątna rama, zamknięta łukiem segmentowym, zwieńczona profilowanym gzymsem, która została ujęta w woluty i dodatkowo przez części przerwane trójkątne przyczółka, na których spoczywać miały figury aniołów. Kondygnację dolną ujmują spłaszczone woluty, na których miały zostać ustawione posągi anielskie. Całość struktury flankują niskie prostokątne

skrzydła boczne, w którym mieszczą się wąskie, zamknięte półkolistości nisze, w szerokich pasowych obramieniach, z uszakami, zwieńczone trójkątnymi przyczółkami. Po bokach zwieńczenia znajdują się adnotacje: „Tego ołtarza wysokość spedesalami łokci piętnaście, Adam Wasztanowczyk”; „Cymboria P Jezusa na tym ołtarzu”. Ponadto, na rysunku znajdują się objaśnienia dotyczące koloru i gatunku marmuru naniesione na poszczególnych elementach struktury.

Projekt najprawdopodobniej przedstawia niezrealizowany ołtarz do jednej z niezidentyfikowanych świątyń reformackich. Zdziwiająca jest, że mamy do czynienia z rysunkiem ołtarza marmurowego, choć ustawodawstwo reformackie zalecało wykonywanie retabulów z drewna. Zważywszy na owe zalecenia i fakt, że anioły na projekcie miały prezentować *Arma Passionis*, należy uznać, że jest to projekt na ołtarz główny.

Jako analogia narzuca się w tym miejscu ołtarz główny w dawnym kościele Reformatów w Solcu nad Wisłą, powstały z fundacji Krzysztofa Zbaraskiego w r. 1630. Oba dzieła zbliżają zresztą podobne rozwiązania dekoracyjne – przede wszystkim płynny przebieg spływów, przypominających plastyką ornamentykę małżowinowo-chrząstkową, a także wprowadzenie „chust wazowskich” oraz uszaków (na rysunku zamarkowanych w partii kapiteli kolumn), co pozwala na ostrożne datowanie projektu na połowę XVII stulecia, choć Błachut uznał, że projekt reformacki

zależy kompozycyjnie od ołtarza głównego w katedrze krakowskiej. Nie najwyższy poziom artystyczny delineacji skłania do uznania jego autora, Adama Wasztanowczyka, nie notowanego w literaturze, za jednego z twórców cechowych (być może

kamieniarza). Trudno przesądzać czy jest to artysta ze środowiska krakowskiego, jak chciał Błachut, nie mniej rzeczywiście niektóre majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy reprezentują podobny poziom. [AB]



IL. 18 Projekt marmurowego ołtarza głównego dla niezidentyfikowanego kościoła reformackiego, ok. poł. XVIII wieku, wyk. Adam Wasztanowczyk, fot. Andrzej Betlej.



15. Projekt tabernakulum dla ołtarza głównego w kościele Reformatów w Krakowie (?), 1. poł. XVIII w.



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Franciszkanów-Reformatów w Krakowie

WYMIARY: 435x286 mm, 195 mm skala liniowa

TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, uzupełniany tuszem

LITERATURA: Adam Jan Błachut, *Plany kościołów i klasztorów reformackich z XVII i XVIII w. w Archiwum Prowincji Franciszkanów-reformatów w Krakowie*, „Studia Franciszkańskie”, 2, 1988, s. 178, poz. 33.

Projekt przedstawia rozbudowane, trójczęściowe, tabernakulum, zapewne drewniane. Konstrukcja składa się z części środkowej, w kształcie owalnego tempietta, z prześwietem na osi ujętym przez ukośnie ustawione filary. Cofnięte części

boczne uzyskały podziały za pomocą wolnostojących kolumn. Każda z części została zwieńczona osobnym szczytem utworzonym z zestawionych ze sobą wolut, w polach wypełnionych przez casulowe płyciny. Środkowy, najbardziej okazały, zakrepowany płynnym, wklęsło-wypukłym gzymsem ujętym przez spływy przerwanego przyczółka, miał zostać dodatkowo zwieńczony grupą rzeźbiarską przedstawiającą Pelikana karmiącego młode. W rysunku uwagę zwraca przede wszystkim bardzo bogata dekoracja – zapewne intarsjowa, na którą składają się ornamenty rocaille'owe tworzące płyciny, jak również dekorujące trzony podpór. Dekorację uzupełniają wyobrażenia kielicha na drzwiczkach oraz Baranka Apokaliptycznego w tle tronu eucharystycznego. Poniżej rysunku umieszczono rzut struktury oraz podziałkę liniową bez oznaczeń.



Wprowadzenie bogatej intarsji jest jedną z charakterystycznych cech wyposażenia kościołów reformackich. W tym kontekście można pokusić się o hipotetyczne wskazania autora projektu brata zakonnego – snycerza Tomasza Grońskiego, który pracował m.in. w kościołach klasztornych w Wieliczce, Stopnicy, Lwowie, Jarosławiu i Krakowie. W *Annales Provinciae* prowincji małopolskiej współbracia

IL. 19 Tabernakulum w ołtarzu gł. kościoła Reformatów w Krakowie, wyk. zapewne Tomasz Groński (ok. 1730). fot. Andrzej Betlej.

stwierdzili, że w wielu kościołach pozostawił „wykonane z doskonałym kunsztem rzeźbiarskim” cyboria ołtarzowe. Jako najbliższe, identycznie wręcz zakomponowane dzieła dla omawianego projektu

można zresztą wskazać tabernakula w ołtarzu kościoła wielickiego oraz przede wszystkim w ołtarzu głównym krakowskiego kościoła Reformatów, wykonane przez tego snycerza. [AB]



IL. 20 Projekt tabernakulum dla ołtarza głównego w kościele Reformatów w Krakowie, 1. poł. XVIII w., fot. Andrzej Betlej.



16. Projekt ołtarza bocznego dla kościoła reformatów w Rawie Ruskiej (?), w. XVIII, wyk. Paweł Antoni Fontana (?)



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Franciszkanów-Reformatów w Krakowie

WYMIARY: 289x460 mm

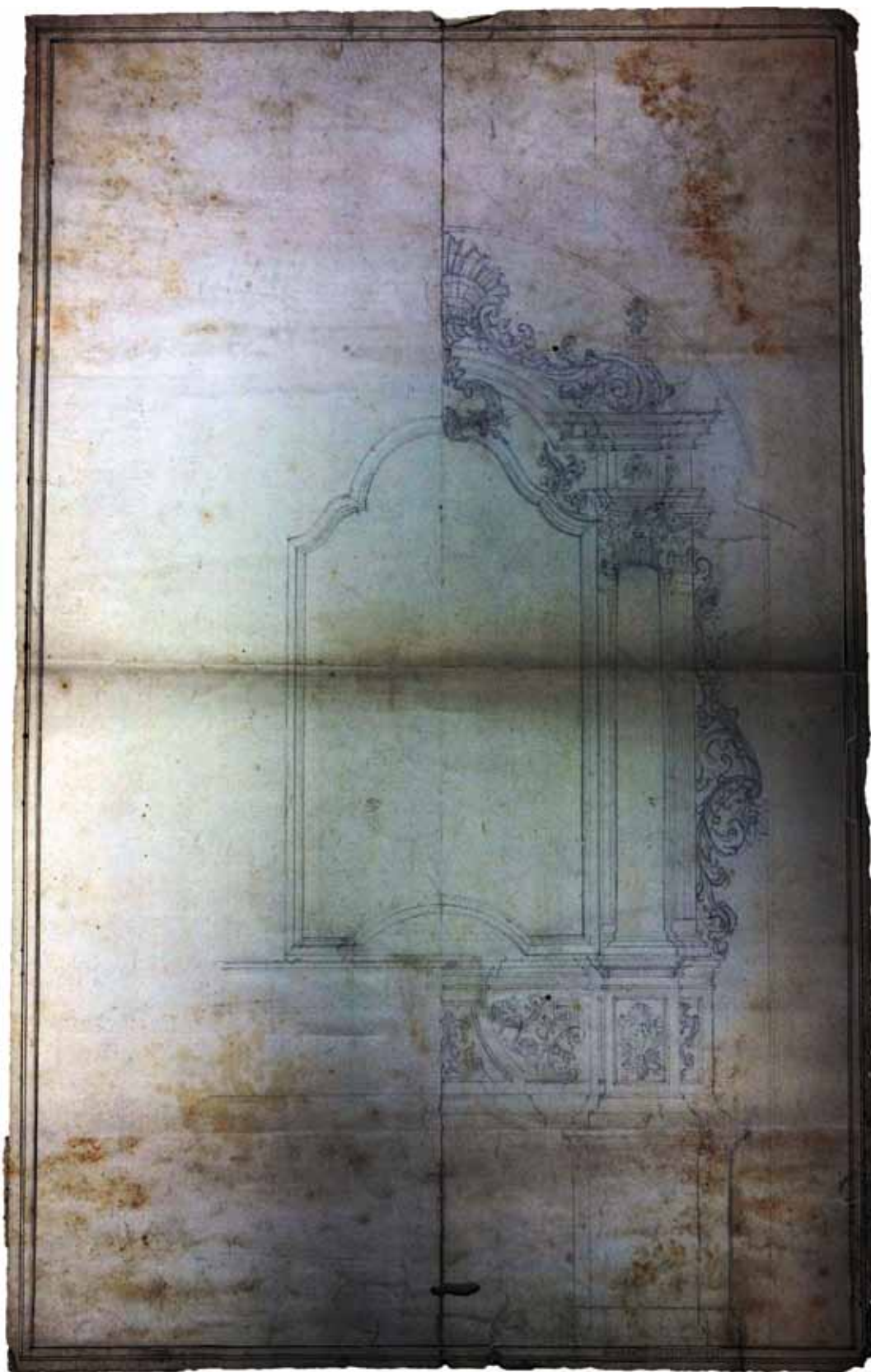
TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, karta podklejana wtórnie z nieczytelną adnotacją; w ramce rysunku napis „ecetera co nie wistarczyło”

LITERATURA: Adam Jan Błachut, *Plany kościołów i klasztorów reformackich z XVII i XVIII w. w Archiwum Prowincji Franciszkanów-reformatów w Krakowie*, „Studia Franciszkańskie”, 2, 1988, s. 178, poz. 32; Józef Skrabski, *Paolo Fontana nadworny architekt Sanguszków*, Tarnów 2007, s. 137, 238.

Projekt należy do zespołu, na który składa się rzut poziomy kościoła i klasztoru Reformatów w Rawie Ruskiej, przekrój kościoła oraz widok elewacji frontowej. Budowa zespołu, według projektu Pawła Antoniego Fontany, nadwornego architekta Pawła Karola Sanguszki, rozpoczęła się w r. 1726. Klasztor ukończono w r. 1734. Prace nad wystrojem kościoła prowadzono w latach 1732–1739, ołtarze wykonali zakonnicy rzemieślnicy: snycerze Sebastian Wolski, Tomasz Groński oraz malarz Jan Ptaszkowski. Kościół konsekrowano w r. 1739.

Nieukończony ostatecznie projekt został przygotowany, z powszechną w XVIII wieku, praktyką warsztatową i w rzeczywistości ukazuje jedynie połowę struktury – druga część karty była przeznaczona na rozwiązanie

alternatywne. Rysunek przedstawia ołtarz umieszczony w półkolistej arkadzie. Struktura w typie *aediculi* została zbudowana z kolumn, na wysokim, podwójnym, uskokowym cokole. Podpory dźwigają fragmenty przełamującego się belkowania, którego profilowany gzyms tworzy na osi półkolisty łuk nad prostokątnym polem obrazowym zamkniętym łukiem wklęsło-wypukłym. Zwieńczenie nastawy składa się ze spłaszczonych wolut owiniętych liśćmi akantu, połączonych na osi otwartą muszlą palmetową. Retabulum ujmują rozbudowane „uszy ołtarzowe” z ornamentu akantowego, który zdobi także płyciny cokołu. Według monografisty domniemanego autora rysunku, w projekcie widać typowe dla dzieł Fontany formy: wklęsło-wypukłe zwieńczenia, kształt belkowania o wybrzuszonym półkoliście gzymsie (nawiązujące do późniejszych dzieł architektonicznych) oraz dekoracje ornamentalne o powtarzających się w innych dziełach motywach roślinnych i wstęgowych. Należy jednak pamiętać, że wspomniani wyżej artyści zakonnicy byli autorami wyposażenia w wielu innych kościołach reformackich, a ich kompetencje wykaczały poza wyłącznie realizację przedstawionych im projektów. [AB]



IL. 21 Projekt ołtarza bocznego dla kościoła reformatów w Rawie Ruskiej (?), XVIII w., wyk. Paweł Antoni Fontana (?), fot. Andrzej Betlej.



17. Projekt antependium do ołtarza
p.w. Św. Kazimierza w niezidentyfikowanym
(krakowskim?) kościele reformackim, w. XVIII (?)



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Franciszkanów-Reformatów w Krakowie

WYMIARY: 164x201 mm

TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, uzupełniany tuszem i akwarelą

LITERATURA: Adam Jan Błachut, *Plany kościołów i klasztorów reformackich z XVII i XVIII w. w Archiwum Prowincji Franciszkanów-reformatów w Krakowie*, „Studia Franciszkańskie”, 2, 1988, s. 175, poz. 16.

Torrianiego). Choć na herbie złożonym miało znaleźć się przedstawienie herbu Wazów, trudno uznać, że mamy do czynienia z pracą powstałą w XVII wieku (zwłaszcza ze względu na ornamentykę regencyjną). Zabieg ten miał raczej za zadanie komemorację fundacji jednego z władców tej dynastii (*nota bene* warto przypomnieć, że kult Św. Kazimierza był jednym ze szczególnych rysów propagandy królewskiej Wazów), jak również był rozpowszechniany szczególnie chętnie przez reformatów. [AB]

Zachowany częściowo projekt (karta została urwana z jednej strony) przedstawia prostokątne antependium, z obramieniem utworzonym z rozet, rozdzielonych przez kompozycje ze wstęgi regencyjnej, z motywem cęgowym. W części centralnej umieszczono herb złożony Rzeczypospolitej, z przedstawieniami Orła i Pogoni, ukazany na tle glorii promienistej oraz dodatkowo umieszczony pod paludamentem, zwieńczonym mitrą książęcą. Poniżej paludamentu znajdują się skrzyżowane wiązki kłosów zboża i lilii (atrybuty Św. Kazimierza Królewicza). Poniżej antependium umieszczono dodatkowo szkic środkowego pola herbu – przedstawiający herb Snopek, a także adnotację „Do S. Kazimierza antependium”.

Mamy do czynienia z projektem, który być może miał zostać zrealizowany w technice *scaglioli* (zauważalne są bowiem ogólne podobieństwa do realizacji autorstwa choćby Francesco



IL. 22 Projekt antependium do ołtarza p.w. Św. Kazimierza w niezidentyfikowanym (krakowskim?) kościele reformackim, poł. XVIII w. (?), fot. Andrzej Betlej.



18. Projekt ołtarza głównego ołtarza głównego
w kościele krakowskim (?), 1. poł. XVIII w.;
wyk. Michał Dobkowski (?)



POCHODZENIE: Archiwum Prowincji Franciszkanów-Reformatów w Krakowie

WYMIARY: 270x445 mm

TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, uzupełniany tuszem i akwarelą

LITERATURA: Adam Jan Błachut, *Plany kościołów i klasztorów reformackich z XVII i XVIII w. w Archiwum Prowincji Franciszkanów-reformatów w Krakowie*, „Studia Franciszkańskie”, 2, 1988, s. 175, poz. 15; Anna Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2014, s. 48–49, il. 43.

Przez Adama Błachuta projekt został określony jako „konceptyjny” i przeznaczony do krakowskiej świątyni reformackiej. Dwuwariantowy rysunek ukazuje posadowioną na rozbudowanym cokole, z bramkami, trójosiową konstrukcję, o podziałach przeprowadzonych za pomocą zwielokrotnionych obustronnie pilastrów, na tle których zostały ustawione wolnostojące kolumny. W szerszym polu głównym oraz w polach bocznych umieszczone zostały prześwity o profilowanych ramach (w polach bocznych dodatkowo znajdują się postumenty dla figur). Okazałe zwieńczenie, rozciągające się nad szerokości całej kondygnacji zostało złożone ze spływów, ujmujących pole w którym umieszczono czterolistny otwór, zwieńczone fantazyjnie poprowadzonym gzymsem. Przedstawiona na rysunku dekoracja snycerska została ograniczona wyłącznie do

figurek aniołków, posadowionych na wolutach zwieńczenia.

Sposób artykulacji, a także kształt zwieńczenia ramy środkowego prześwitu, wkraczającego w partię belkowania, gdzie dodatkowo na osi umieszczono kartusz rzeczywiście zbliża projekt do ołtarza wykonanego przez snycerza Michała Dobkowskiego i stolarza Michała Miśkiewicza na podstawie kontraktu z 1 lutego 1745 roku (zespół wszystkich ołtarzy został ukończony w r. 1747). Artyści wykonali retabulum według ich własnego „abresu już delineowanego, przez Przewielebnego Oycę Prowincyała akceptowanego i naznaczonego”. Jak zauważyła Anna Dettloff, na omawianym projekcie brak adnotacji o akceptacji przez władze zakonne, nie można więc go utożsamiać ze dziełem w krakowskim kościele Św. Kazimierza. Wyeksponowane elementy ornamentyki regencyjnej (kampanulle, muszle palmetowe), pozwalają ogólnie zadatować pracę na pierwszą połowę XVIII stulecia, niewykluczone że mamy rzeczywiście do czynienia z innym, wstępnym (i niezaakceptowanym) projektem. Być może został on odrzucony ze względu na wyjątkowo dekoracyjnie opracowane zwieńczenie sprzeczne z wynikającymi z ustawodawstwa zakonnego zaleceniami programowej „skromności” wyposażenia kościelnego. [AB]



IL. 23 Projekt ołtarza głównego ołtarza głównego dla kościoła reformackiego (krakowskiego?), 1. poł. XVIII w.; wyk. Michał Dobkowski (?), fot. Andrzej Betlej.



19. Projekt niezidentyfikowanego, ołtarza, 3. ćw. XVIII w.



POCHODZENIE: projekt pochodzi z tzw. „wzornika Zbigniewa Rewskiego” (zob. kat. 21), pierwotnie prawdopodobnie z kolekcji filologa klasycznego i historyka Łukasza Koncewicza (1796–1867) w Lublinie, zakupiony przez Rewskiego (1905–1989) w r. 1946, w znanym antykwariacie krakowskim Ludwika Gecela, następnie w zbiorach wdowy po nim, Teresy Zdziarskiej. W r. 2001 nabyty w warszawskim antykwariacie Antiqua przez obecnego właściciela.

WYMIARY: 201x296 mm

TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, uzupełniany tuszem i akwarelą

LITERATURA: Zbigniew Rewski, *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 11, 1949, s. 315; Andrzej Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 12, il. 17; Agnieszka Szykuła-Żygawska, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurzera młodszego. Warsztat rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej*, Zamość 2012, s. 77, 144, il. 124.

Przedstawiony na fragmentarycznie zachowanym projekcie ołtarz został zbudowany z par kolumn, posadowionych na dwustrefowym cokole. Kolumny ujmują pole z prostokątnym, zamkniętym wklęsło-wypukłym polem obrazowym. Między podporami przewidziano miejsce dla posągów, stojących na konsolach podpartych przez woluty. Podpory dźwigają odcinki belkowania, wyłamującego się na osi interkolumniów, gdzie dodatkowo zostały wzbogacone o analogiczne woluty.

Powyżej belkowania, na osiach skrajnych kolumn, zostały umieszczone przerwane spływy przyczółka, ujmujące zwieńczenie złożone ze spływów, zakończone profilowanym gzymsem wyłamanym lekko na osi. W polu zwieńczenia znajduje się płycina (pole obrazowe) o wklęsło-wypukłym kształcie. Na wspomnianych spływach przyczółka miały znaleźć się figury aniołów. Na mensie ustawiono tabernakulum z tronem eucharystycznym, ujęte po bokach rzez dwie rzeźby adorujących aniołów. Przy zwieńczeniu widnieje adnotacja ołówkiem „Ten mi się podoba Karol B. (?)”

Struktura retabulum jest stosunkowo statyczna. Dekoracja ornamentalna została zastosowana powściągliwie: rocaille pojawiają się wyłącznie przy wolutach, w zwieńczeniu oraz w tabernakulum. Być może z tego ornamentu miał być także uformowany kartusz, którego słabo-czytelny szkic ołówkiem da się dostrzec na osi nastawy, nad obrazem. Uspokojenie form architektonicznych, nie przytłoczonych ornamentyką skłania do datowania rysunku na 3 ćwierć XVIII wieku, około r. 1770. Trzeba podkreślić, że stosunkowo wysoki poziom artystyczny projektu, swobodnie wykreślonego, zbliżającego się sposobem ujęcia choćby do zachowanych rysunków przedstawicieli środowiska lwowskiego. Można też odnotować ogólne analogie formy tabernakulum i rycin augsburskich przedstawiających ten element wystroju kościelnego.

Agnieszka Szykuła-Żygawska utożsa- miła słabo czytelny podpis z adnotacją („Karol B. (?)”) jako łączący się z osobą

snycerza działającego na terenie Ordynacji Zamoyskiej – Karola Burzyńskiego – co jest hipotetycznie możliwe, zważywszy na fakt sugerujące pochodzenie wzornika z terenów szeroko rozumianej Lubelszczyzny. Według badaczki projekt wskazuje podobieństw do ołtarzy powstałych w warsztacie Karola Burzyńskiego w kościele poddominikańskim

w Janowie (powstałe ok. 1770–1780), ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Modliborzycach (powstałe w r. 1780) oraz ołtarzy bocznych w kościele parafialnym w Goraju (pomiędzy 1780–1782). Niestety, poza konstatacją bardzo ogólnych analogii, trudno zgodzić się z tą supozycją, a wskazane przykłady są jednak bardzo dalekie. [AB]



IL. 24 Projekt niezidentyfikowanego, ołtarza, 3. ćw. XVIII w., fot. Andrzej Betlej.



20. Projekt ambony w kaplicy Św. Jana
Kantego w Kętach, pom. 1732 a 1752 r.,
wyk. Piotr Rojowski (?) / niezidentyfikowany
rzeźbiarz morawski



POCHODZENIE: zbiory prywatne (por. kat. 19)

WYMIARY: 197x295 mm

TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, uzupełniany tuszem i akwarelą

LITERATURA: Andrzej Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 12, il. 20; Anna Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2014, s. 152–153, il. 239; Jan Rodak, *Architektura i dzieje kościoła pw. Św. Jana Kantego w Kętach*, Kęty–Kraków 2014, s. 60–61.

Okoliczności i datowanie ambony w kaplicy Św. Jana w Kętach nie są jednoznaczne. Według kroniki parafii kęckiej, ambona powstała po r. 1732 a przed r. 1752, kiedy została pomalowana i pozłocona. Ma być dziełem zakupionym na Morawach (w opublikowanych materiałach źródłowych przez Jana Rodaka chyba jdnak doszło do przekłamania i autorowi zapisków w kronice chodziło o zakup u snycerza z Moraw). Według opublikowanych przez ks. Bolesława Przybyszewskiego i przytoczonego przez Annę Dettloff wypisu z akt krakowskiej Kapituły Katedralnej z r. 1730, ambonę miał wykonać w r. 1726 rzeźbiarz Piotr Rojowski z Krakowa.

Ambona (zarówno ta na projekcie, jak i istniejąca w kaplicy) składa się z owalnego kosza, o parapecie rozczłonkowanym przez pseudopilastry ozdobione kampanullami, z główkami aniołków tworzącymi kapitele. Takie same główki

umieszczono przy bazach podziałów. Zaplecek został ujęty przez pseudopistry, z wolutami w górnych częściach (również ozdobionymi kampanullami), w polu którego znajdują się prostokątne drzwiczki. Podpory podtrzymują wyłamujące się belkowanie, powyżej którego znajduje się zwieńczenie, utworzone przez półkolisty przyczołek, przerwany przez glorię promienistą. Na simach spoczywają aniołki. Takie same figury podtrzymują otwartą księgę, umieszczona nieco poniżej glorii.

Zrealizowane dzieło stosunkowo wiernie powtarza projekt. Różnice są niewielkie i dotyczą form figur aniołów w zwieńczeniu, nieco odmiennie ukształtowanych płycin na koszu (przy zachowaniu tematyki przedstawień) oraz konstrukcji podstawy kosza. Podkreślone odmienności każą jednak zastanowić się, czy twórca projektu jest tożsamy z wykonawcą ambony. Niemniej trzeba podkreślić, że na zachowanych kartuszach widnieją te same napisy co na rysunku: poniżej wyobrażenia Św. Jana



IL. 25 Ambona w kaplicy Św. Jana w Kętach, fot. Andrzej Betlej.

Kantego „Et lex clementia in lingua eius”, przy Św. Janie Ewangelście „Quia verum est testimonium eius”, a przy Św. Janie Chrzcicielu „Et enim manus Domini erat cum suo”. Zapewne podczas bliżej nieokreślonych prac konserwatorskich doszło do zamiany okrągłych medalionów z emblematami. Obecnie nad Św. Janem Kantym znajduje się wyobrażenie księgi z siedmioma pieczęciami opatrzone lemmą (pierwotnie nad Św. Janem

Ewangelistą), nad apostołem przedstawienie klatki (na projekcie połączone z przedstawieniem profesora uniwersytetu). Nad prorokiem w medalionie znajduje się wyobrażenie ręki z trąbą. Także kartusz nad drzwiczkami w zaplecku jest opatrzony napisem identycznym jak na projekcie: „Docebit vos omnia”. W otwartej księdze w zwieńczeniu widnieją z kolei słowa „Evangelium Jesu Christi”. [AB]



IL. 26 Projekt ambony w kaplicy Św. Jana Kantego w Kętach, 1735–1752, wyk. Piotr Rojowski (?) / niezidentyfikowany rzeźbiarz morawski, fot. Andrzej Betlej.



21. „Wzornik Zbigniewa Rewskiego” – snycerski *Klebeband* z rycinami augsburskimi



POCHODZENIE: zbiory prywatne (por. kat. 19)

LITERATURA: Zbigniew Rewski, *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 11, 1949, s. 312–324; Andrzej Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003; Andrzej Betlej, *Wzornik z augsburskimi rycinami ornamentalnymi*, [w:] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2005, s. 159–161; Magdalena Adamska, *Dlaczego grafiki ornamentalne w Gabinetie Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN zasługują na naukowy katalog?*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, 55, 2010, s. 461; Agnieszka Szykuła-Żygawska, *Dzieje snycerskiego wyposażenia kościoła p.w. św. Kazimierza Królewicza w Radzięcinie*, [w:] *Parafia pod wezwaniem św. Kazimierza Królewicza w Radzięcinie. Patron – dzieje – najcenniejsze zabytki*, red. K. Kłos, A. Szykuła-Żygawska, J. Kaliszuk, Radzięcin [2012], s. 93–95; Anna Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2014, s. 153.

„Wzornik Zbigniewa Rewskiego” zawiera dziewiętnaście rycin oraz dwa oryginalne projekty. Na wyklejkach zamieszczono widok fasady bazyliki Św. Jana Na Lateranie (rycina przeznaczona do latarni magicznej, ryt. Georg Balthasar Probst wg Giovanniego Battisty Piranesiego) oraz alegoryczne przedstawienie porządku korynckiego (ryt. Justus Saedler, wg Paul i Hans Vredeman de Vries, z serii *Architectura die kostchliche und withberunmbte*

Khunst, wyd. ok. 1630). Wymieniając kolejno ryciny: 1. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 160, ryc. 2); 2. ołtarz (ryt. Johann Michael Leuchte, wyd. Martin Engelbrecht, seria *Unterschiedliche Neu inventierte Altäre, mit darzu gehörigen Profillen u. Grundrißen*, ryc. 7); 3. ołtarz (ryt. Johann Michael Leuchte, wyd. Martin Engelbrecht, seria *Unterschiedliche Neu inventierte Altäre, mit darzu gehörigen Profillen u. Grundrißen*, ryc. 8); 4. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 34, ryc. 4); 5. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 34, ryc. 1); 6. portal (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 298, ryc. 1); 7. portal (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 298, ryc. 2); 8. portal (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 298, ryc. 4); 9. portal (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 298, ryc. 3); 10. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 49a, ryc. 1); 11. sekretarzyk (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 163, ryc. 4); 12. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 160, ryc. 4); 13. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 160, ryc. 1); 14. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 160, ryc. 3); 15. rzuty ołtarzy (ryt. Franza Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, seria 160,

ryc. 5); 16. projekt ołtarza (zob. kat. 19); 17. portal (Johann Michael Leuchte, wyd. oficyna Göza i Klaubera, ryc. 3); 18. ołtarz (ryt. Franza Xaver Habermanna, wyd. Johann Georg Hertel, seria 300, ryc. 1 – rycina wtórnie dołączona); 19. projekt ambony w kościele Św. Jana Kantego w Kętach (projekt dołączony wtórnie, zob. kat. 20).

Prezentowany zbiór jest prawdopodobnie najświetniejszym, a na pewno najczęściej przywoływanym w polskiej literaturze historyczno-artystycznej,

oryginalnym wzornikiem snycerskim. Właściwie jako jedyny uzyskał stosunkowo pełne opracowanie, a przywoływana adnotacja „Ta kondygnata do ołtarza w kościele radzieckim ma być [sic!] dana”, znajdująca się na rycinie stanowiącej kartę 10 zbioru, stanowi doskonałą ilustrację procesu twórczego. Stan zachowania rycin (ślady zużycia, liczne zabrudzenia, szkice ołówkiem) wskazuje, że były one rzeczywiście wykorzystywane w „codziennej” pracy artysty. [AB]



IL. 27 Rycina Franza Xavera Habermanna, wyd. Johann George Hertel, seria 34, ryc. 4. – ze „wzornika Zbigniewa Rewskiego”, fot. Andrzej Betlej.



IL. 28 Rycina Franza Xavera Habermanna, wyd. Johann George Hertel, seria 49a, ryc. 1 – ze „wzornika Zbigniewa Rewskiego”, fot. Andrzej Betlej.



22. Projekt niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770



POCHODZENIE: projekt pochodzi z zespołu rysunków które należały do aktywnego i znanego rzeźbiarza dolnośląskiego Bernharda Kutzera (1784–1856), pochodzącego z Niedergrund (ob. Dolní Údolí, Zlate Hory), które zapewne odziedziczył, wraz z warsztatem, jego syn Reinhold, a następnie zapewne kolejny potomek – Gothard Kutzer, rzeźbiarz i stolarz artystyczny działający od końca XIX wieku aż po lata dwudzieste w Opolu, prawdopodobnie początkowo samodzielnie, potem prowadząc wspólny warsztat razem z innym rzeźbiarzem opolskim Rufusem Czechem, aktywnym jeszcze po II wojnie światowej. Zbiór następnie należał do Edwarda Jurzycy (1924–2013), uznanego artysty plastyka i konserwatora opolskiego. W r. 2014 został zakupiony na giełdzie antykwarecznej przez obecnego właściciela.

WYMIARY: 263x458 mm

TECHNIKA: Rysunek wykonany piórkiem, tuszem, podmalowany akwarelą

RYSUNEK NIEPUBLIKOWANY

Rysunki są najstarszymi pracami zachowanymi w zbiorze liczącym sobie blisko 50 projektów ołtarzy, ambon, organów, feretronów, który pierwotnie zapewne należał do Bernharda Kutzera. O wykształceniu tego rzeźbiarza niestety wiadomo tylko tyle, że pobierał nauki u snycerza Kellera (Köllera, zapewne Christiana Starszego) w Gurschdorf (ob. Skorošice). Być może rysunki, jakie znalazły się w wyżej opisanym zbiorze, są autorstwa tego snycerza? Niewykluczone jednak, że mogły zostać włączone, wtórnie, przez któregoś z kolejnych właścicieli.

Dwuwariantowy projekt przedstawia strukturę zbliżoną do formy aediculi, zbudowaną z ukośnie ustawionych, wyłamujących się na boki filarów (w jednym wariantcie dodatkowo poszerzony o kolumnę). Odmiennie przewidziano także dekorację rzeźbiarską – w jednej propozycji miały stanowić ją posągi ustawione przy kolumnach, w drugiej – postacie aniołów siedzące na wolutach. W polu kondygnacji znajduje się okazała rama, ujęta po bokach przez putta. Zwieńczenie nastawy zostało opracowane jednorodnie i składa się ze spływów wolutowych, z okazałą glorią promienistą na osi, a w polu umieszczono figurę Boga Ojca. Dekorację uzupełniały posągi aniołów trzymających krzyż i monstrancję. Strukturę miał dekorować ornament rocaille'owy, z którego utworzono obramienie mniejszego obrazu (zapewne maryjnego), ustawionego na mniejszym ołtarzu. Poniżej *orthografii* ołtarza narysowano jego rzut oraz podziałkę liniową. Ornamentyka i formy nastawy przedstawionego na rysunku można określić jako obiegowe i typowe dla 2. połowy XVIII wieku (ok. 1770). Kolejna praca to fragment projektu, na którym przedstawiono dwuwariantowy rzut ołtarza, umieszczonego w płytkim prezbiterium. Sposób wykreślenia rysunku, jak również przedstawienia niemal takiej samej jak na powyżej omówionym rysunku podziałki liniowej pozwala przyjąć, że wyszedł spod ręki tego samego twórcy i należy datować go identycznie. Trzeci rysunek przedstawia najprawdopodobniej fragment zwieńczenia ambony, z rzeźbiarskim przedstawieniem Boga Ojca. Cechy formalne rysunku umożliwiają hipotezę, że jest on tego samego autorstwa co powyższe. [AB]



IL. 29 Projekt niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770, fot. Agata Dworzak.



23. Fragment projektu z rzutem
niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770



24. Fragment projektu ambony, 4. ćw. XVIII w.

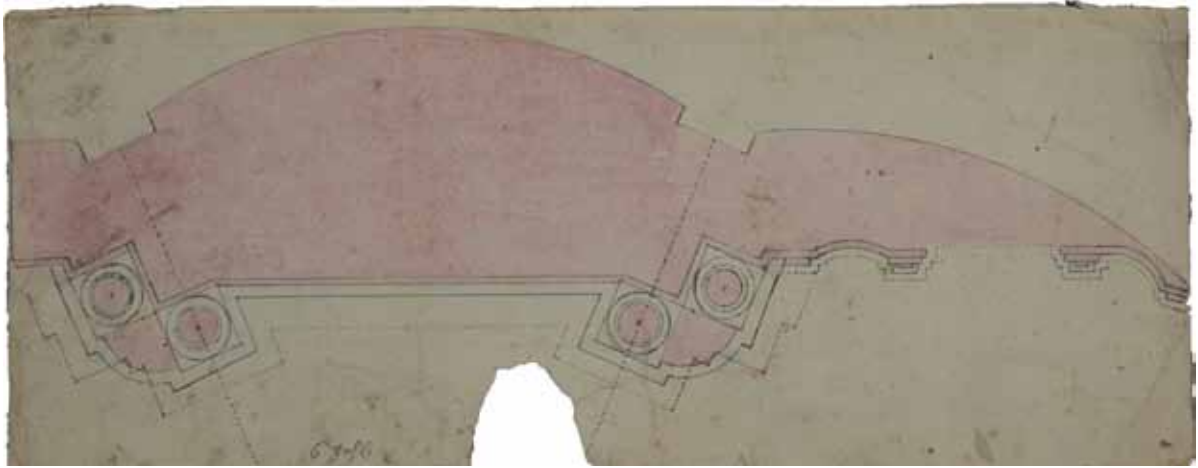
POCHODZENIE: zob. kat. 22

WYMIARY: 297x118 mm (kat. 23);
266x104 mm (kat. 24)

RYSUNKI wykonane piórkiem, tuszem, podmalowane akwarelą

RYSUNKI NIEPUBLIKOWANE

Kolejne prace to fragment projektu, na którym przedstawiono dwuwariantowy rzut ołtarza o podziałach przeprowadzonych za pomocą ukońnię wyłamanych par kolumn (kat. 23), umieszczonego w płytkim prezbiterium. Sposób wykreślenia, jak również przedstawienia podziałki liniowej niemal takiej samej, jak na omówionym abrysie retabulum (kat. 22), pozwala przyjąć, że wyszedł spod ręki tego samego twórcy i należy datować go identycznie. Trzeci rysunek (kat. 23) przedstawia najprawdopodobniej fragment zwieńczenia ambony, z rzeźbiarskim przedstawieniem Boga Ojca. Cechy formalne rysunków umożliwiają hipotezę, że wszystkie zostały wykonane przez tego samego autora. [AB]



IL. 30 Fragment projektu z rzutem niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770, fot. Agata Dworzak.



IL. 31 Fragment projektu ambony, 4. ćw. XVIII w., fot. Agata Dworzak.



25. Projekt niezidentyfikowanej ambony, ok. 1790



POCHODZENIE: zbiory prywatne (por. kat. 22)

WYMIARY: 260x516 mm

TECHNIKA: Rysunek ołówkiem, uzupełniany tuszem i akwarelą

RYSUNEK NIEPUBLIKOWANY

Projekt przedstawia widok oraz przekrój (z uwidocznieniem konstrukcji) ambony złożonej z owalnego kosza rozczłonkowanego przez pary wolut, z mocno podkreśloną podstawą i wydatnym gzymsem wieńczącym, zaplecka ujętego przez pary pilastrów oraz zwieńczenie na podstawie z pełnego belkowania, ukształtowane ze spływów. Na ambonę miały prowadzić kręcone schodki z balustradą o rytmicznych podziałach za pomocą pseudopilastrów i płycin. Uwagę zwraca sposób opracowania wolut, o zgeometryzowanych ślimacznicach, podstawa kosza, przypominająca wiązki liktorskie oraz wprowadzenie klasycyzujących festonów z liści laurowych i wazonów przypominających urny antyczne. Kazalnica miała mieć rozbudowany program ikonograficzny. W płycinie na parapecie schodków miała znajdować się zapewne płaskorzeźbiona scena *Chrztu Chrystusa w Jordanie*, w płycinie frontальной natomiast przedstawienie *Zwiastowania*, ujęta przez siedzące na wolutach pełnoplastyczne anielskie personifikacje Wiary (z kotwicą) i Miłości (z gorejącym sercem). Na zaplecku, w wąskiej prostokątnej płycinie, widnieją Tablice Przykazań (podwieszane niczym antyczne panoplia), a powyżej wyobrażenie *Św. Pawła*. W zwieńczeniu przedstawiono glorię

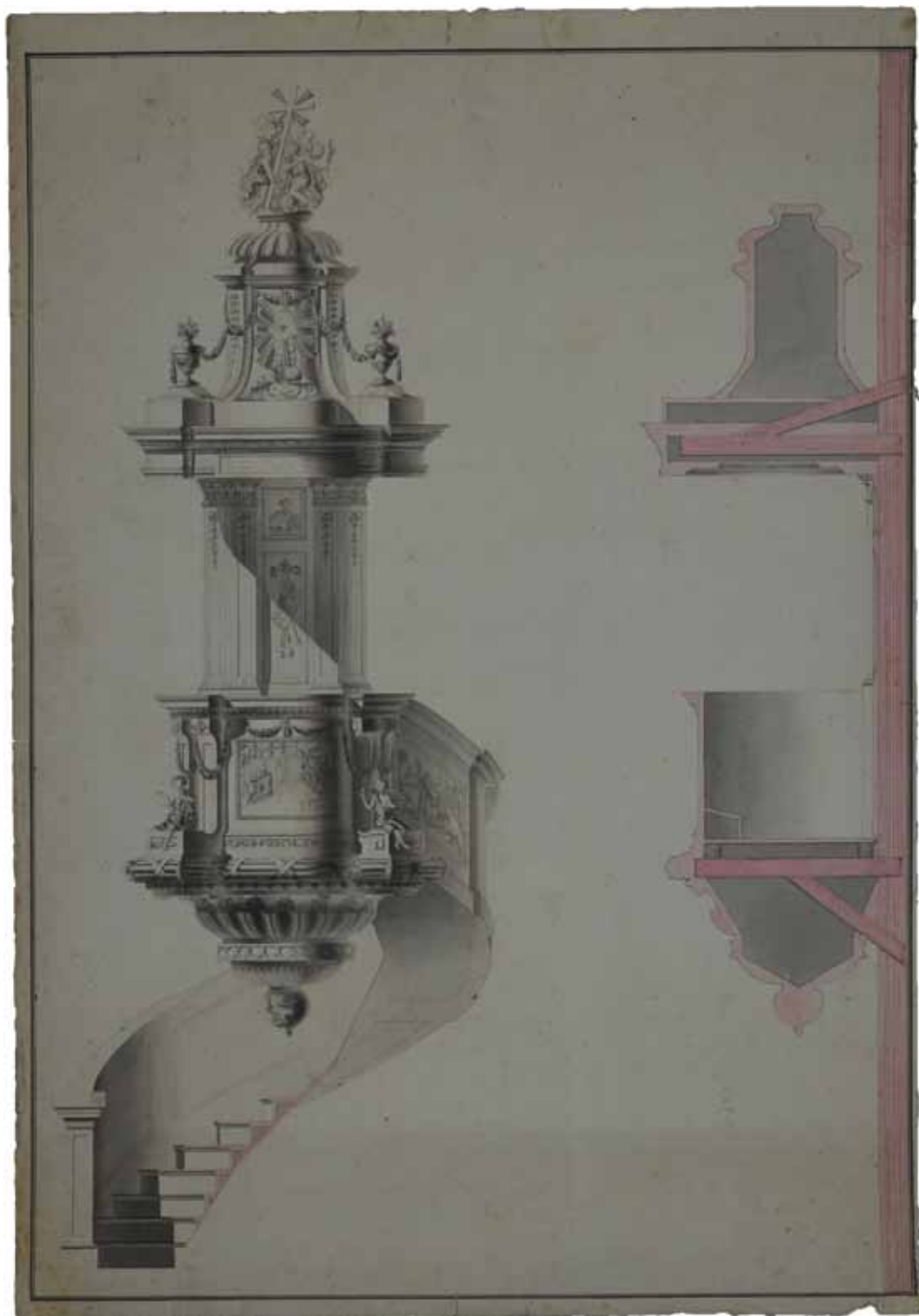
promienistą z Okiem Opatrzności, zaś całość konstrukcji miała wieńczyć grupa rzeźbiarska przedstawiająca anioły podtrzymujące Krzyż i trzymające palmę.

Mamy do czynienia z dziełem bardzo późnym, z końca XVIII wieku, operującym formami i dekoracją już z klasycyzującą ornamentyką. Pewne motywy zdobnicze można z powodzeniem odnaleźć w twórczości ks. Sebastiana Sierakowskiego. Jednak formy ambony trzeba przede wszystkim zestawiać z omówionymi ostatnio przez Michała Wardzyńskiego kazalniami powstałymi pom. 1785 a 1800 rokiem w siewierskim kościele parafialnym, kościele Norbertanów w Czarnowasach, w kościele parafialnym w Pszowie pod Wodzisławiem Śląskim, w kościele Dominikanów w Raciborzu, ok. 1800 (*Zopfstil morawski i krakowski na pograniczu małopolsko-górnośląskim. Dzieła rzeźbiarskie Johanna Friedla starszego, Wojciecha Rojowskiego i Jana Bieńkowskiego vel Bienieckiego w Siewierzu, Mrzygłodzie i Pilicy, [w:] Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012).

Wypada zgodzić się z tym badaczem, że na ukształtowanie typu tego ambony, wliczywszy w to prezentowany rysunek, miały wpływ francuskie ryciny Jean-Francois de Neufforge'a i Jeana Charles'a De la Fosse. Można jeszcze wskazać prace Johanna Thomasa Hauera (1748–1820), jak na przykład *Desseins de la mode neuve au gout antique pour les architects en general et specialement pour servir*

a divers artisans (wydane ok. 1780). Inne przykłady analogicznych dzieł można odnaleźć spośród kazalnicy omówionych przez Katarzynę Brzezinę (*Rzeźba i mała*

architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku, Kraków 2007; zob. np. ambonę w Małej Morávce z r. 1799). [AB]



IL. 32 Projekt niezidentyfikowanej ambony, ok. 1790, fot. Agata Dworzak.



26. „Klocek” niemieckich traktatów architektonicznych z XVIII wieku



POCHODZENIE: biblioteka architekta Jana Sas-Zubrzyckiego, zakupiony w r. 2013 w antykwariacie krakowskim RARA-AVIS, obecnie zbiory prywatne

WYMIARY: 340x200 mm

LITERATURA (WYBÓR): *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden, Ausstellungskaraloge*, red. U. Schütte, Wölfenbüttel 1984, s. 202–209; Adam Małkiewicz, *Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim*, Kraków 1976, s. 113–114 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki, z. 13); Hanno-Walther-Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, London 1994, s. 176–178; *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, red. Ch. Thoenes, Köln 2003, s. 550–559.

Zszywka niemieckojęzycznych starodruków dotyczących architektury, wydanych w augsburskiej oficynie Jeremiasa Wolffa. Na zbiór składają się następujące traktaty: 1. Leonard Sturm, *Vollständige Anweisung, Grosser Herren Palläste starck, bequem, nach den Regeln der antiquen Architectur untadelich und nach dem heutigen Gusto schön und prächtig anzugebe*, Augsburg 1718 (stron 84, tablic 35) [brak karty tytułowej]; 2. Leonard Sturm, *Vollständige Anweisung alle Arten von Bürgerlichen Wohn-Häusern*, Augsburg 1721 (stron 16, tablic 15); 3. Nicolas Goldmann, Leonard Sturm, *Nicolai Goldmanns Abhandlung Von den Beyzierden Der Architectur, Welche Durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden...*, Augsburg 1720

(stron 18, tablic 4); 4. Leonard Sturm, *Vollständige Anweisung, alle Arten von regularen Pracht-Gebäuden nach gewissen Regeln zu erfinden, auszutheilen und auszuführen*, Augsburg 1720 (stron 12, tablic 7); 5. Leonard Sturm, *Vollständige Anweisung, allerhand öffentliche Zucht- und Liebes-Gebäude, als hohe und niedrige Schulen, Ritter-Academien, Waysen-Häuser, Spitäle vor Alte und Krancke, und endlich besonders also genannte Zucht-Häuser und Gefängnisse wohl anzugeben*, Augsburg 1720 (stron 26, tablic 15).

Prezentowany współoprany zespół traktatów stanowi część powtórnej edycji traktatu *Vollständige Anweisung ze der Civil-Bau Kunst* niemieckiego teoretyka architektury i matematyka Nicolasa Goldmana (1611–1665), który został wydany przez Leonhardta Christopha Sturma pomiędzy r. 1696 w Wölfenbüttel. Edycja poprawiona i uzupełniona składała się z 18 części i była sukcesywnie publikowana od r. 1715 w Augsburgu.

Pomijając omówienie wykładu teoretycznego, należy podkreślić, że prace Goldmana i Sturma stanowiła jeden z podstawowych podręczników w nauczaniu architektury w Polsce w XVIII wieku, o czym może świadczyć choćby traktat Kajetana Zdzańskiego *Elementa architektury domowej...* z r. 1749. Niezależnie od zawartości merytorycznej, poszczególne ryciny stanowiły wzorce nie tylko dla budowniczych czy architektów, ale także rzeźbiarzy, bowiem prócz rozwiązań konstrukcyjnych znalazły się tam przykłady rozwiązań *stricte* dekoracji (nr. 3). [AB]



IL. 33 Strona tytułowa Nicolas Goldmann, Leonard Sturm, *Nicolai Goldmanns Abhandlung Von den Bey-Zierden Der Architectur, Welche Durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden...*, Augsburg 1720, fot. Andrzej Betlej.



IL. 34 Nicolas Goldmann, Leonard Sturm, *Nicolai Goldmanns Abhandlung Von den Bey-Zierden Der Architectur, Welche Durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden...*, Augsburg 1720, tabl. 2, fot. Andrzej Betlej.



MINIATURY:

- 001** Rycina Bernarda Turreau (Toro), wyd. Honoré Blanc'a („Dedie a Messire / François de Boyer Chevalier / seigneur de Bandal...”) • s. 15
- 001A** Powtórzenie ryciny Bernarda Turreau, wyd. Johann Friedrich Probst („*Livre de Cartouches inventée par B. Torro*”, seria nr 50, d. seria nr 1775) • s. 15
- 002** Rycina Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 119, ryc. 2) • s. 15
- 002A** Rycina z *Livre Nouveau ou Regles des cinq ordres d'Architecture, par Jacques Barozzio de Vignole. Recueil des plus beaux edifices anciens et modernes [...]* *Dédié aux amateurs des Beaux Arts en 1767*, (wyd. Jacques Chereau) • s. 15
- 003** Rycina Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 49, ryc. 2) • s. 15
- 003A** Ołtarz w kościele karmelitańskim w Kłodawie na Kujawach (ok. 1750) • s. 15
- 004** Rycina Franza Xavera Habermanna (wyd. Johann Georg Hertel, seria 166, ryc. 2) • s. 15
- 004A** Ambona w kościele parafialnym w Bielinach (także ok. 1770) • s. 15
- 005** Rycina Carla Ignazego Iuncka (wyd. Johann Georg Hertel, seria 34, ryc. 4) • s. 17.
- 005A** Ambona w kościele parafialnym w Izbicy Kujawskiej (ok. 1770) • s. 17
- 006** Rycina nr 2 z serii *Sechs neue Inventionen von practicablen Kanzeln* Johanna Jakoba Schüblera, wyd. J. Wolff • s. 17
- 006A** Ambona w kościele parafialnym w Krasnobrodzie • s. 17
- 007** Fragment ryciny Carla Puera (ryc. 13 z serii *Unterschiedliche Neue Inventierte Altäre...* wyd. Martin Engelbrecht) • s. 17
- 007A** Fragment ołtarza głównego w kościele Franciszkanów w Horyńcu (ok. 1770) • s. 17
- 008** Rycina Johanna Esaiasa Nilsona (seria 52, ryc. 3, wyd. Johann Georg Hertel) • s. 17
- 008A** Rysunek ze „kuszbuszki” malarni Ławry Peczreskiej w Kijowie (Biblioteka im. Wenadskiego, sygn. XIX-3), 1752 • s. 17

KATALOG:

1. [kat. 1] Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant I, fot. Agnieszka Borkowska • s. 31
2. Fragment wariant II projektu ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, fot. Agnieszka Borkowska • s. 32
3. [kat. 2] Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant II, fot. Agnieszka Borkowska • s. 33
4. [kat. 3] Projekt ołtarza głównego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, wariant III, fot. Agnieszka Borkowska • s. 35
5. [kat. 4] Rzut poziomy ołtarza głównego w kościele Jezuitów w Kłodzku, ok. 1728, Christoph Tausch SJ, fot. Agnieszka Borkowska • s. 37
6. [kat. 5] Widok perspektywiczny ołtarza głównego w kościele NMP w Kłodzku, Christoph Tausch SJ, fot. Agnieszka Borkowska • s. 37
7. [kat. 6] Projekt zwieńczenia ołtarza (?) dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska • s. 39
8. [kat. 7] Projekt części północnej prospektu organowego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1722, Michael Klahr Starszy, fot. Agnieszka Borkowska • s. 41
9. [kat. 8] Projekt łoży kolatorskiej (?) lub grobowca (?) w kaplicy Zmarłych (?) przy kościele Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), fot. Agnieszka Borkowska • s. 43
10. [kat. 9] Projekt ambony, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska • s. 45
11. Johann Jakob Schübler, ryt. Johann Christoph Weigel, wyd. Jeremias Wolf, projekt pozytywu organowego (seria III, tabl. III), fot. ze zbiorów Andrzeja Betleja • s. 46
12. Johann Jakob Schübler, ryt. Johann Matthias Steidlin, wyd. Jeremias Wolff, projekt ambony, fot. ze zbiorów Andrzeja Betleja • s. 46
13. Johann Jakob Schübler, ryt. Johann Matthias Steidlin, wyd. Jeremias Wolff, projekt pozytywu organowego z serii *Sechs neuinrentirten Haus und Kirchenorgeln* (tabl. IV), fot. ze zbiorów Andrzeja Betleja • s. 46
14. [kat. 10] Projekt zwieńczenia ołtarzy, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska • s. 47
15. [kat. 11] Projekt ołtarza ze zwieńczeniem, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska • s. 47
16. [kat. 12] Projekt ambony dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), XVIII w., wariant I, fot. Agnieszka Borkowska • s. 49
17. [kat. 13] Projekt ambony dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (?), wariant II, XVIII w., fot. Agnieszka Borkowska • s. 51

18. [kat. 14] Projekt marmurowego ołtarza głównego dla niezidentyfikowanego kościoła reformackiego, ok. poł. XVIII wieku, wyk. Adam Wasztanowczyk, fot. Andrzej Betlej • s. 53
19. Tabernakulum w ołtarzu gł. kościoła Reformatów w Krakowie, wyk. zapewne Tomasz Groński (ok. 1730). fot. Andrzej Betlej • s. 54
20. [kat. 15] Projekt tabernakulum dla ołtarza głównego w kościele Reformatów w Krakowie, 1. poł. XVIII w., fot. Andrzej Betlej • s. 55
21. [kat. 16] Projekt ołtarza bocznego dla kościoła reformatów w Rawie Ruskiej (?), XVIII w., wyk. Paweł Antoni Fontana (?), fot. Andrzej Betlej • s. 57
22. [kat. 17] Projekt antependium do ołtarza p.w. Św. Kazimierza w niezidentyfikowanym (krakowskim?) kościele reformackim, poł. XVIII w. (?), fot. Andrzej Betlej • s. 59
23. [kat. 18] Projekt ołtarza głównego ołtarza głównego dla kościoła reformackiego (krakowskiego?), 1. poł. XVIII w.; wyk. Michał Dobkowski (?), fot. Andrzej Betlej • s. 61
24. [kat. 19] Projekt niezidentyfikowanego, ołtarza, 3. ćw. XVIII w., fot. Andrzej Betlej • s. 63
25. Ambona w kaplicy Św. Jana w Kętach, fot. Andrzej Betlej • s. 64
26. [kat. 20] Projekt ambony w kaplicy Św. Jana Kantego w Kętach, 1735–1752, wyk. Piotr Rojowski (?) / niezidentyfikowany rzeźbiarz morawski, fot. Andrzej Betlej • s. 65
27. [kat. 21] Rycina Franza Xavera Habermanna, wyd. Johann George Hertel, seria 34, ryc. 4. – ze „wzornika Zbigniewa Rewskiego”, fot. Andrzej Betlej • s. 67
28. [kat. 21] Rycina Franza Xavera Habermanna, wyd. Johann George Hertel, seria 49a, ryc. 1 – ze „wzornika Zbigniewa Rewskiego”, fot. Andrzej Betlej • s. 67
29. [kat. 22] Projekt niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770, fot. Agata Dworzak • s. 69
30. [kat. 23] Fragment projektu z rzutem niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770, fot. Agata Dworzak • s. 71
31. [kat. 24] Fragment projektu ambony, 4. ćw. XVIII w., fot. Agata Dworzak • s. 71
32. [kat. 25] Projekt niezidentyfikowanej ambony, ok. 1790, fot. Agata Dworzak • s. 73
33. [kat. 26] Strona tytułowa Nicolas Goldmann, Leonard Sturm, *Nicolai Goldmanns Abhandlung Von den Bey-Zierden Der Architectur, Welche Durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden...*, Augsburg 1720, fot. Andrzej Betlej • s. 75
34. [kat. 25] Nicolas Goldmann, Leonard Sturm, *Nicolai Goldmanns Abhandlung Von den Bey-Zierden Der Architectur, Welche Durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden...*, Augsburg 1720, tabl. 2, fot. Andrzej Betlej • s. 75

ISBN 978-83-63896-20-1

WYDAWNICTWO

