

ARKADIUSZ WAGNER

Poznań, Instytut Historii Sztuki UAM

## *Figuralna snycerka ołtarzowa Krzysztofa Perwangera w diecezji warmińskiej\**

**W**rzeźbiarskiej twórczości Krzysztofa Perwangera (1708 r. Stams k. Innsbrucka - 1764 r. Kłajpeda) jednymi z najcenniejszych realizacji są figuralne dekoracje ołtarzowe<sup>1</sup>. W ciągu niemal trzydziestu lat działalności tego artysty w diecezji warmińskiej i na terenach doń przyległych (ok. 1735-1764 r.) powstało dziewięć, obecnie znanych zespołów rzeźb ołtarzowych. Najznacznymi z nich są zachowane do dziś: dekoracja ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej i kościele pw. św. Mikołaja w Elblągu oraz ołtarza różańcowego w kościele archiprezbiterialnym w Ornecie<sup>2</sup>.

Wysoka pozycja tych dzieł w dorobku artysty wynika z kilku powodów. Przede wszystkim – w odniesieniu zwłaszcza do dwóch pierwszych zespołów – są to jedne z najokazalszych wytworów plastyki późnobarokowej Prus Królewskich. W figurach z tych ołtarzy Perwanger osiągnął wyżyny swoich możliwości twórczych. Tyczy się to zarówno poziomu technicznego wykonawstwa rzeźb jak również rozwiązań formalnych i scenograficznych. Założenia formalne, według których je wykonano znalazły odzwierciedlenie w praktycznie wszystkich, pozostałych dziełach artysty i jego pracowni, mimo sporej rozpiętości dat powstania omawianych obiektów (rzeźby dobromiejskie – 1747 r., rzeźby orneckie – 1761 r.). Powoduje to że, twórczość Perwangera jawi się jako jednolita i niezmienna.

\* Artykuł niniejszy powstał w oparciu o pracę magisterską napisaną w 2001 r. w Instytucie Historii Sztuki UAM, pod kierunkiem prof. dr. hab. T. J. Żuchowskiego. Na jego ręce składam serdeczne podziękowania za wszechstronną pomoc w badaniach. Za cenne uwagi uzyskane podczas obrony pracy wdzięczny jestem również zmarłemu w zeszłym roku prof. dr. hab. K. Kalinowskiemu.

<sup>1</sup> W ostatnich latach ukazało się kilka znaczących publikacji dotyczących biografii rzeźbiarza oraz wybranych jego realizacji: A. RZEMPOŁUCH, *O czterech rzeźbach Krzysztofa Perwangera na Warmii*, „Biuletyn Historii Sztuki” L, 1988, nr 1-2, s. 113-120; id., *Prace Krzysztofa Perwangera dla kościoła w Świętej Lipce, 1744-1748*, „Biuletyn Historii Sztuki” LV, 1993, nr 1, s. 49-61; id., *Krzysztof Perwanger (1708-1764). Działalność artystyczna na Warmii i w Prusach Królewskich*, „Rocznik Olsztyński” XVII, 1997, 253-291; M. KARPOWICZ, *Rzeźbiarze warszawscy na Warmii w XVIII wieku*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 2, s. 19-39; A. WAGNER, *Problemy atrybucyjne późnobarokowej rzeźby warmińskiej. J. Chr. Schmidt, J. Frey i K. Perwanger a barokizacja kościoła p. w. św. Jana Chrzciciela w Ornecie*, „Komunikaty Mazursko – Warmińskie” 2001, nr 1, s. 17-32.

<sup>2</sup> Poza tym przypuszcza się, że Perwanger wykonał około 1739-1740 r. nie zachowaną figurę N. M. Panny, zaplanowaną do ołtarza głównego w katedrze fromborskiej. W 1748 r. wznosił on ołtarz główny do kościoła parafialnego w Tolkmicku (nie istniejący), a w 1750 r. ołtarz różańcowy do tej samej świątyni, wykonany w „gipsmarmurze” (spłonął w pożarze w 1767 r.). Prawdopodobnie w między 1760 a 1764 r. Perwanger wykonał figury do rozebranego w 1900 r. ołtarza Świętej Trójcy w kościele archiprezbiterialnym w Ornecie, zaś około 1760 r. rzeźby do ołtarza św. Antoniego w kościele św. Mikołaja we Fromborku - spalonego w 1945 r. W bliżej nieokreślonej dacie wykonano figury z kościoła parafialnego w Fiszwie, przeniesione tam z klasztoru w Kadynach, za: RZEMPOŁUCH, *Krzysztof...*, s. 273.



Pomimo tego w ciągu ponad stu lat badań nad plastyką wschodniopomorską, wokół dzieł Perwangerera narosło szereg spekulacji atrybucyjnych. Ich powodem stało się zwłaszcza przypisanie artyście kilku ołtarzy powstałych na Warmii w XVIII w. wyłącznie na podstawie analogii ich nastaw z retabulum ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Elblągu, zdobionym przez mistrza<sup>3</sup>. Poważnym utrudnieniem w badaniach jest brak archiwaliów do niektórych dzieł Perwangerera. Dodatkowy zamęt wprowadziła też niejasna treść zapisu w dokumentach odnoszących się do bpa Adama Stanisława Grabowskiego – fundatora ołtarza w Dobrym Mieście, mówiąca o „snycerzu Genueńczyku” opłaconym przez biskupa w okresie prac nad ołtarzem<sup>4</sup>.

Zasadniczym celem niniejszego artykułu jest rozstrzygnięcie spekulacji atrybucyjnych dotyczących twórczości Perwangerera, a zwłaszcza jego kluczowych dzieł – rzeźb do ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej. Figury te, przez długi czas przypisywane były anonimowemu warsztatowi krakowskiemu, przy jednoczesnej – zaskakującej tezie o braku formalnych pokrewieństw między nimi a z plastyką wschodniopruską<sup>5</sup>. W latach siedemdziesiątych XX w. figury przypisano wspomnianemu „snycerzowi Genueńczykowi”, przy czym zdecydowanie odrzucono wersję o ich miejscowym wykonawcy<sup>6</sup>. W latach osiemdziesiątych, po raz pierwszy przedstawiono pogląd o wykonaniu rzeźb przez Perwangerera<sup>7</sup>. Jednak w późniejszych latach, zarówno autor owej atrybucji – Mariusz Karpowicz, jak i najaktywniejszy jak dotąd badacz spuścizny Perwangerera – Andrzej Rzempołuch, wycofali się ze swych wcześniejszych stanowisk<sup>8</sup>.

Wobec powyższego, w artykule podjęta zostanie próba wyodrębnienia wokabularza rozwiązań formalnych i aranżacyjnych typowych dla Perwangerera w oparciu o szczegółową analizę stylistyczną i porównawczą. Służyć temu będą przykłady archiwalnie potwierdzonych

<sup>3</sup> W 1929 r. A. ULBRICH w monografii nowożytnej rzeźby Prus Wschodnich powiązał z warsztatem Perwangerera ołtarz główny w kościele par. w Radostowie, Lidzbarku Warmińskim, Grzędzie, ołtarz różańcowy w kośc. par. w Bisztynku oraz ołtarz gł. w farze śś. Anny i Szczepana w Barczewie, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ausgang des 16 Jahrhunderts bis in der 2 Hälfte des 19 Jahrhunderts*, Bd 2, Königsberg 1929, s. 685-688 i inne, il. 853-855. W rzeczywistości, co potwierdziły częściowo dokumenty z Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie, dekoracje figuralne do pierwszych czterech obiektów wykonał warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta (RZEMPOŁUCH, *Krzysztof...*, s. 267, 271-272; ołtarz lidzbarski wiąże badacz nadal z Perwangerem) natomiast do ostatniego w Barczewie przypuszczalnie Jan Witt.

<sup>4</sup> Chodzi tu o zapisek z rejestru wydatków biskupa dotyczącą wypłaty temuż „snycerzowi Genueńczykowi” 164 florenów w maju 1747 r., czyli w okresie budowy ołtarza w dobromiejskiej kolegiacie; K. KORDEK, *Mecenat artystyczny biskupa Adama Stanisława Grabowskiego*, „Rocznik Olsztyński” XI, 1975, s. 137, Aneks I- s. 168.

<sup>5</sup> Stanowisko to reprezentował Ulbrich, kojarzący jednocześnie formę retabulum dobromiejskiego z ołtarzem głównym w katedrze wawelskiej z około 1650 r., ULBRICH, op. cit., Bd.2, s. 624-625, il. 786-787. Pogląd o wawelskich korzeniach formalnych ołtarza kolegiackiego przejął z zastrzeżeniem J. Dygdała w biografii biskupa Grabowskiego, w: J.DYGDAŁA, *Adam Stanisław Grabowski (1698-1766). Biskup, polityk, mecenas*, Olsztyn 1994, s. 135-136.

<sup>6</sup> KORDEK, op.cit., s. 134, 137; autorka uznała, iż „rzeźby te z pewnością nie są dziełem warsztatu miejscowego. Nie łączy ich żadne stylistyczne podobieństwo z jakimkolwiek artystą działającym na terenie Prus Wschodnich.” Stanowisko to, odziedziczone niejako po Ulbrichu, wydaje się o tyle zaskakujące, iż badaczka w tej samej publikacji poddała charakterystyce inne perwangerowskie rzeźby (min. ze Stoczka i Świętej Lipki), cechujące się szczególnie bliskimi analogiami formalnymi do figur ołtarzowych.

<sup>7</sup> M. KARPOWICZ, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 176, il.; A. RZEMPOŁUCH, *Zespół kolegiacki w Dobrym Mieście*, Olsztyn 1989, s. 75-80, il.

<sup>8</sup> Karpowicz, zapewne pod wpływem przekazów Kordek dotyczących „snycerza Genueńczyka” przypisał rzeźby, oraz inne prace Perwangerera z terenów Warmii Janowi Lieverottiemu – włoskiemu rzeźbiarzowi działającemu we Warszawie, KARPOWICZ, *Rzeźbiarze warszawscy...*, s. 19-25. Ostatecznie, perwangerowskie autorstwo rzeźb poddał w wątpliwość także RZEMPOŁUCH, *Krzysztof...*, s. 259, 270.





1. Krzysztof Perwanger, figura anioła z ptn. części ołtarza głównego w kościele pw. św. Mikołaja w Elblągu, 1754 (nie zachowana); wg Ulbricha, repr. Ryszard Rau



2. Krzysztof Perwanger, anioł z pld. części ołtarza głównego w kościele pw. św. Mikołaja w Elblągu, 1754 (nie zachowana); wg Ulbricha, repr. Ryszard Rau

rzeźb artysty z ołtarza głównego w kościele Św. Mikołaja w Elblągu, oraz figur z ołtarza różańcowego w kościele archidiecezjalnym w Ornece. Dopiero na tym tle przeanalizowane zostaną figury dobromiejskie, pod kątem wychwycenia wspólnych warsztatowych cech formalno-aranżacyjnych z powyższymi pracami. Potwierdzeniu perwangerowskiego autorstwa figur z Dobrego Miasta służyć będzie również analiza porównawcza owych dzieł z pozostałymi, zachowanymi do dziś i w znacznym procencie potwierdzonymi archiwalnie, pracami mistrza i jego warsztatu.



### ***I. Figury z ołtarza głównego kościoła pw. św. Mikołaja w Elblągu.***

Ołtarz główny z kościoła Św. Mikołaja wzniesiono w 1754 r. kosztem archiprezbitera elbląskiego Jana Nepomucena Melchiora<sup>9</sup>. Kontrakt na budowę konstrukcji zawarty między Perwangerem a Melchiorem dzielił prace na rzeźbiarskie i stolarskie, których wykonawcą był fromborski stolarz Jan Lindenberg<sup>10</sup>. W 1777 r. ołtarz został poważnie uszkodzony<sup>11</sup>. Nową nastawę o wysmukłych proporcjach i jasnej, przejrzystej konstrukcji, wykonał „według formy poprzedniego” Chrystian Benjamin Schulz kosztem 300 talarów reńskich<sup>12</sup>. Figury do niego pochodziły jednak ze starej nastawy<sup>13</sup>. Retabulum zdobiły dwie statuy anielskie, wraz z kilkoma figurami personifikacji i aniołków<sup>14</sup>. Niestety, obiekt został zniszczony w 1945 r. Analiza rzeźb musi zatem ograniczyć się do dwóch figur anielskich, znanych z przedwojennych fotografii<sup>15</sup>.

Obie rzeźby, umieszczone między parami narożnikowych kolumn nastawy, ustawiono na zaokrąglonych konsolach, pokrytych reliefową dekoracją ornamentalną<sup>16</sup>. Figury wykonano prawdopodobnie z bloków drewna o przybliżonej wysokości 1,30 - 1,50 m. Z dostępnych zdjęć wynika, iż pokryte były białą farbą. Obydwie figury ukazano w teatralizowanych, wyrazistych pozach. Postaciom, odzianym w obszerne suknie nadano młodzieńcze, nieco przysadziste sylwetki, z dużymi głowami i wąskimi ramionami.

Figura anioła z północnej konsoli retabulum stoi w pozie opartej na zasadzie kontrastu (il. 1). Tułów jest nieznacznie przechylony w prawą stronę a głowa odchylona na lewo i skierowana ku górze. Nadaje to figurze esowatego kształtu, podkreślającego swobodę i płynność postawy. Lewa ręka opiera się łokciem na biodrze, a przedramię wysunięte jest do przodu. W zamkniętej dłoni najprawdopodobniej osadzono pierwotnie atrybut zapewne gałąź palmową. Prawa ręka jest swobodnie opuszczona i palcami dłoni dotyka sukni. Zza ramion wyłaniają się okazałe skrzydła.

Figurze anioła umieszczonej na południowej konsoli nadano bardziej dynamiczny i ekspresyjny kształt (il. 2). Jego lewa noga, wyraźnie wysunięta spod draperii, wywołuje wrażenie nagłego kroku. Tułów zakryty jest draperiami sukni, spod których wyłaniają się ręce. Są one zgięte w łokciach i w teatralnym geście przyciśnięte do piersi. Głowa jest nieznacznie pochylona do przodu, wznagając ukierunkowanie całej postaci.

W zakresie rzeźbiarskiego opracowania, obie figury wykazują pełną jednorodność formalną. Jedynie układ fałdowań sukien ma odmienny charakter, wynikający z różnicy póż. Naczelną i wspólną cechą draperii jest ich płynna forma, oraz swobodne zakomponowanie, sugerujące lekkie rozwianie.

<sup>9</sup> Potwierdza to kontrakt na budowę ołtarza ze zbiorów Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie, odkryty przez RZEMPOŁUCHA, *Krzysztof...*, s. 266, aneks I, il. 1.

<sup>10</sup> Tamże, s. 261, aneks I.

<sup>11</sup> ULBRICH, op. cit., Bd. 2, s. 682, pisze wręcz o „zniszczeniu” ołtarza. Przyczyną uszkodzenia było zapadnięcie się sklepienia po pożarze, wzniesionym uderzeniem pioruna.

<sup>12</sup> Ibid., wg wcześniejszego przekazu.

<sup>13</sup> Ibid., Kwestią nie rozstrzygniętą jest czy wzmianka ta odnosi się do wszystkich figur ołtarzowych, włącznie z rzeźbami ze zwieńczenia – najbardziej narażonego na dotkliwe zniszczenie.

<sup>14</sup> Ibid., s. 683; nie mając pewności co do ikonograficznej treści figur badacz skłonny był uznać je za przedstawienia Marii i św. Jana Apostoła.

<sup>15</sup> Zamieszcza je Ulbrich; Ibid., tabl. 42/1,2,3, il. 851.

<sup>16</sup> Ibid., s. 681-683, Ulbrich uznał ołtarz za „arcydzieło” Perwangerera. Jego autorstwo przyjmowali bez zastrzeżeń również powojenni badacze. Decydującym było jednak odkrycie oryginału kontraktu na wykonanie ołtarza z podpisami samego mistrza.



Praktycznie całą powierzchnię sukni anioła z północnej części nastawy ukształtowano licznymi fałdami i zmarszczeniami. Są one zróżnicowane długością i głębokością, przenikając się, stykając lub rozwidlając. Pierwsze, wyraźne rozwidlenie dokonuje się powyżej prawego kolana. Równoległe fałdy spływające po udzie, przechodzą tam w samodzielną, wyodrębnioną z bryły strukturę, wywołującą efekt rozwiania. Rozwidlenie fałd następuje też na wysokości bioder. Powyżej nich dominować zaczyna horyzontalny i diagonalny układ fałdowań – drobniejszych i węższych niż w partii nóg. Poza wolumenem figury utworzono trzy samodzielne skłębienia szaty. Za ich sprawą, stosunkowo zwarta i zamknięta bryła rzeźby ożywia się i uprzestrzenia. Skłębieniom nadano formę nieregularnych, przestrzennych struktur, sugerujących swym kształtem gwałtowne rozwichrzenie. Wywołuje to z kolei pewien dysonans między nimi a uspokojonymi fałdami draperii korpusu.

U anioła z południowej części retabulum draperie mają bardziej dynamiczny i nerwowy charakter, współgrający z ekspresyjną pozą postaci. Najobszerniejsze, plastyczne skupisko fałdowań ciągnie się po przekątnej, od dolnej krawędzi sukni aż po pierś, gdzie część z nich zupełnie niknie, reszta zaś przechodzi wąskim pasem na ramiona. Interesującemu zabiegowi poddano draperie okrywające wysuniętą, lewą nogę. Na wysokości uda mają one wygładzoną powierzchnię, uwypuklającą kształt kończyny. Poniżej, tuż nad kolaniem, rozwidlają się i przechodzą w falujące, przestrzenne poły. Wzmaga to wrażenie siły z jaką noga, odrzucając okrycie, wysuwa się do przodu.

Sposób kształtowania anatomii figur aniołów podkreśla ich delikatną, chłopięcą urodę. Sprzyja temu wyeksponowanie częściowo odsłoniętych nóg i rąk. Nogom nadano nieco przysadziste proporcje. Rysunek umięśnienia został całkowicie zatarty. Jedyne kości kolana zaznaczono lekkim światłocieniem. Precyzyjnie opracowane są stopy. Opracowanie rąk wyróżnia dbałość o wytworną gestykulację i wykończenie szczegółów. Mają one całkowicie wygładzoną formę, ze zredukowanym do minimum zarysem umięśnienia. W finezyjny, drobiazgowy sposób opracowano dłonie. W figurze anioła stojącego w południowej części nastawy, ułożeniu palców nadano formę pełną steatralizowanej gracji. Delikatność i chłopięcość podkreślono także opracowaniem głów postaci. Twarze aniołów mają owalny obrys i wygładzoną powierzchnię. Płynnie zaznaczono przejścia między partią policzków i brody a szyją. W specyficzny sposób opracowano oczy. Wydobyto je plastycznie z oczodołów, powstałych wskutek płytkiego wyźłobienia rzeźbiarskiej masy między powierzchnią czoła a policzków. Oczom nadano znamiona zapłakania i opuchnięcia. Ich powieki są wpółprzymknięte, o wyraźnie zaznaczonych krawędziach. Usta są wąskie, znaczony płytkim, poziomym cięciem dłuta. Drobne kształty nadano nosom. W charakterystyczny sposób opracowano włosy. Nie stanowią one jednolitej struktury ale rozbite są na liczne, samodzielne lub przenikające się, plastyczne pukle i „skołtunione” fale.

Skrzydła obu aniołów zamykają i zarazem wzbogacają kompozycję figur. W każdej z nich wygląda to jednak odmiennie. W figurze północnej skrzydła wyraźnie wysuwają się zza pleców, tworząc nieco spłaszczony masyw. Finezyjną formę przybierają zaś u anioła stojącego od południa, zdając się – na kształt liry – obejmować figurę. Ich powierzchnia jest zaokrąglona, z wyraźnie wyodrębnionymi piórami. Rzeźbiarsko wykończono kształty licznych stosin i chorągiewek. Niektóre z nich odstają od powierzchni skrzydeł, wznosząc plastyczność i dekoracyjność rzeźby. W opracowaniu bocznych krawędzi skrzydeł znaczą nie tylko warsztatową biegłość wykonawcy, ale i jego zoologiczną wiedzę. Płynnie poprowadzona jest bowiem linia skrajnych lotek, pokazana zwartość pokryw skrzydłowych oraz wyeksponowany charakterystyczny ząb tuż za stawem – tzw. „skrzydełko”.





3. Krzysztof Perwanger, św. Dominik,  
figura z ołtarza różańcowego  
w kościele archidiecezjalnym w Ornece,  
1761



4. Krzysztof Perwanger, św. Katarzyna  
Sienieńska, figura z ołtarza różańcowego  
w kościele archidiecezjalnym w Ornece,  
1761

Spośród pozostałych figur nastawy uwagę zwracają jeszcze figury nieokreślonych personifikacji, umieszczonych na naczółkach w partii zwieńczenia. Postacie ukazano w pozach siedzących, z wyprostowanymi nogami. Ciała okrywają długie szaty, podkreślające jednak sylwetki tułowi i nóg. Obie figury wykonują nieskomplikowane gesty: rękoma znajdującymi się po wewnętrznej stronie ołtarza wskazują na glorię z centralnie umieszczonym tetragramem.

Wszystkie z powyższych rzeźb wkomponowane zostały w zwartą i jednolitą strukturę ołtarza. Statuy zdecydowanie ożywiały jego spokojne, płaskie ściany oraz pasy podziałów architektonicznych. Z kolei figury umieszczone na naczółkach potęgowały wrażenie przestrzenności partii zwieńczenia. Schemat rozmieszczenia rzeźb w nastawie podporządkowano zadaniu nawiązywania dialogu z widzem poprzez komentowanie treści głównego obrazu i centralnego motywu zwieńczenia. W najpełniejszy sposób, rolę tę spełniały one przy frontalnym oglądzie ołtarza. Statuy aniołów obliczono również na ogląd z przestrzeni naw bocznych.

Stojąc na wprost retabulum widz doświadczał dramatyzmu centralnego obrazu z Ukrzyżowanym. Ujmujące malowidło anioły dopowiadały i przekładały jego treść na język gestu i emocji. Lewa postać swą pozą i wyrazem twarzy zdawała się ulegać mistycznemu uniesieniu. W ostentacyjnie wyciągniętej ręce trzymała symbol męki – gałąź męczeńskiej palmy. Anioł umiejscowiony z prawej strony, sugestią gwałtownego ruchu





5. Krzysztof Perwanger, figury ze zwieńczenia ołtarza różańcowego w kościele archidiecezjalnym w Ornecie, 1761

kierował uwagę widza na motyw ku któremu się zwracał ciałem. Założonymi na piersiach rękoma i bolesnym grymasem twarzy wyrażał wzruszenie i smutek. Nośnikami odmiennych, mniej dramatycznych treści były figury ze zwieńczenia ołtarza. Personifikacje umieszczone po bokach glorii, gestami rąk podkreślały doniosłość zapisanego w niej Słowa.

## II. Figury z ołtarza pw. Matki Boskiej Różańcowej w kościele archidiecezjalnym w Ornecie

Jedyną, pewną informacją dotyczącą fundacji ołtarza w kościele archidiecezjalnym w Ornecie jest data jego powstania – 1761 rok. Zapisano ją obok monogramu „S. D. G.” na specjalnym kartuszu umieszczonym w nastawie. Choć brak jest dostępnych przekazów archiwalnych odnoszących się do ewentualnego fundatora obiektu, prawdopodobnym wydaje się biskup Adam Stanisław Grabowski<sup>17</sup>.

Ołtarz cechuje skromna architektura nastawy, odwołująca się do popularnego na Warmii, choć w latach 60. XVIII w. już przebrzmiałego, wzoru<sup>18</sup>. Na tle bocznych osi retabulum, między kolumnami podpierającymi belkowanie, umieszczono dwie figury świętych<sup>19</sup>. Natomiast w zwieńczeniu znalazła się niearchitektoniczna, rzeźbiarska kompozycja,

<sup>17</sup> WAGNER, *Problemy...*, s. 19-20.

<sup>18</sup> Stosowano go na Pomorzu Wschodnim co najmniej od 2 ćwierci XVIII w. Przykłady podobnych konstrukcji z ok. 1750 r. znaleźć można nawet na północnych rubieżach regionu, S. KARLING, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barock in Estland*, Dorpat 1943, s. 415-418, il. 247-249.

<sup>19</sup> Autorstwo Perwanger sugerował Ulbrich, zaliczając ołtarz do niepotwierdzonych prac mistrza, ULBRICH, op. cit., s. 688-689. Za „być może” jego dzieło uznali ołtarz autorzy *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce – seria nowa*, t. II, z. 1, Braniewo, Frombork i okolice, red. M. Arsyński, M. Kutzner, Warszawa 1980, s. 151-152. Rzemiołuch bez zastrzeżeń wymienił ołtarz jako dzieło Perwanger, RZEMIOŁUCH *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn 1992, s. 40 oraz: id., *Krzysztof...*, s. 267-268. Atrybucję tą potwierdziłem analizą formalno - porównawczą, WAGNER, *Problemy...*, s. 24-27.



składająca się głównie z chmur, figur anielskich i medalionów z reliefowymi przedstawieniami „Tajemnic Różańca”.

Główne rzeźby retabulum – św. Dominika i św. Katarzyny Sieneńskiej, ustawiono na bogato rzeźbionych i złożonych konsolach. Figury wykonano z drewna (prawdopodobnie lipowego) wysokości ok. 1,10 m. Szaty figur pokryto złoceniami, natomiast pozostałe części polichromią.

Figura św. Dominika, wraz z niewielką podstawą imitującą wycinek gruntu ziemi, stanowi jedną całość z właściwym cokołem (il. 3). Przy nogach świętego znajduje się rzeźbiona figura psa (z brakującą obecnie pochodnią w pysku) oraz kula, wycięte z tego samego bloku drewna. Statua posiada względnie zwartą bryłę o płynnych konturach, zbliżonych kształtem do wrzeciona. Jej przestrzenność podkreślana jest przez układ rąk i fragmenty szaty. Postać ubrana w habit zakonny, przedstawiona jest w momencie gdy stojąc – nagle zwraca się w natchnieniu ku niebiosom. Figurę ukazano w lekkim kontrapoście. Stopy ułożone są w osobliwy sposób: stykają się piętami i rozchylają, tworząc kąt zbliżony do 90 stopni<sup>20</sup>. Tułów jest wyprostowany, a prawa ręka opuszczona. Jej dłoń w wytwornym geście podtrzymuje draperie tzw. kapy, jednocześnie wykonując gest kaznodziejstwa. Lewa ręka zgięta w łokciu, przytrzymuje księgę opartą na piersi. Głowa jest nieznacznie przechylona na lewo, a twarz skierowana w górę.

Rzeźbiarskie opracowanie figury cechują się lekkością i finezją. Zauważalna jest przy tym tendencja do zestawiania ze sobą w partii szat stref wygładzonych i jaśniejszych z silnie zaciemnionymi. Dzięki temu, mimo całej zwartości rzeźby, podkreślono jej trójwymiarowość.

Długie, ciągnące się aż do stóp draperie tuniki mają spłaszczoną budowę, ujawniającą delikatną sylwetkę postaci. W bocznej części tuniki, na całej długości nóg, ciągną się spokojne i długie fałdy o zaokrąglonym przekroju. Obok nich powierzchnię okrycia zajmują drobniejsze, rozmaicie ukierunkowane fałdy i zmarszczenia. Oddzielają one jedwabście wygładzone powierzchnie, zdające się ściśle przywierać do ciała. Frontową część figury przysłania długi pas szkaplerza, swobodnie opadający z tułowia. Odgrywa on znaczącą rolę w strukturze figury, optycznie ją spłaszczając. Powierzchnia szkaplerza urozmaicona jest nielicznymi zmarszczeniami o zakrzywionych liniach. Jego dolna część nieznacznie odchyła się na zewnątrz i zawija, co wzmacnia sugestię ruchu prawej nogi. Górną partię tułowia okrywa mozetta o spłaszczonej powierzchni. Obudowując ściśle sylwetkę postaci, podkreśla ona szczupłą budowę ramion z uwydatnionymi barkami. Jedyne kapturowi, otaczającemu szyję szerokim pierścieniem, nadano bogatszą formę, z kilkoma długimi, równoległymi fałdami.

Szczególną rolę w kompozycji figury odgrywają, rozpościerające się po obu jej stronach, potężne draperie kapy. Swój początek mają one w fałdowaniach tuniki, z którymi są płynnie zespolone. Po lewej stronie rzeźby poły kapy spokojnie opadające z ramion, nagle, na wysokości ud przeistaczają się w zawinięty, muszlowy kłęb, zawieszony w przestrzeni. Z prawej strony kapa wyraźnie opiera się na przedramieniu. Poniżej zaś wije się i opada, znaczona obszernymi, nieregularnymi fałdowaniami. Jej środkowa część jest lekko zawinięta i połączona z palcami lewej dłoni. Poły kapy opierające się na rękach są

<sup>20</sup> W kręgu artystycznym, z którego pochodził Perwanger rozwiązanie to spotyka się w dziełach Johanna Baptisty Strauba (1704-1784) – „ojca rokokowej plastyki bawarskiej”, C. GIEDON – WELCKER, *Bayrische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit*, München 1922, il. 32, 38 i inne. Problem zależności Perwangera od plastyki pld. niemieckiej, tyrolskiej i salzburgskiej wymaga osobnego opracowania.



głęboko drażone od spodu. Wywołuje to silne zaciemnienie przestrzeni między tułowiem a rozchylonymi ramionami.

Starannie opracowano odsłonięte części anatomiczne postaci, w tym zwłaszcza głowę. Oczy o charakterystycznym, natchnionym wyrazie i przerysowanej wielkości, plastycznie wydobyto z płytkich oczodołów. Na ich gałki nachodzą pokaźne powieki o krawędziach wyodrębnionych płytkimi cięciami dłuta, co wywołuje efekt wpełznięcia i opuchnięcia oczu. Usta są wąskie i małe. Ich rozchylenie zaznaczono płytkim, poziomym żłobieniem. Broda znaczone jest spiralnie skręconymi, półplastycznymi loczkami o dekoracyjnej formie. Z licznych, plastycznych loków składa się też fryzura, z wydatnym, zakręconym kosmykiem nad czołem. Kunsztowna forma wyróżnia dłonie o delikatnych i smukłych proporcjach. Wyraźnie wyodrębniono w nich palce, o nieznacznie zróżnicowanym ułożeniu, z zaakcentowanymi paznokciami i stawami.

Figura św. Katarzyny Sieneńskiej w ogólnej formie przypomina rzeźbę św. Dominika (il. 4). Wykazuje natomiast pewne różnice w opracowaniu szczegółów. Przede wszystkim bardziej taneczna i ekspresyjna jest poza postaci, sugerująca nagły zwrot. Świętą zaprezentowano w chwili żarliwej adoracji trzymanego w prawej ręce krucyfiksu wraz z palmą męczeńską. Jej kompozycję oparto na zasadzie lekkiego kontrapostu, z ciężarem ciała opartym na prawej nodze. Głowa skierowana jest ku trzymanym w ręce atrybutom. Prawa ręka, dzierżąca atrybuty, jest zgięta i przyciśnięta do piersi, lewa natomiast wyprostowana i odchylna na bok w geście zawierzenia.

W draperiach, analogicznie jak w poprzedniej figurze, wyodrębnione są przenikające się płynnie strefy powierzchni wygładzonych z marszczonymi i silnie zacienionymi. Podobnie też, osią frontalnej części figury jest wąski i długi pas szkaplerza. Jego jednolitą, monotonna powierzchnię urozmaicają nieliczne, podłużne zmarszczenia. Odchylając się od sylwetki poniżej kolan szkaplerz uplastycznia i dynamizuje dolną partię figury. Draperie tuniki budowane są w znany już sposób - wąskimi i długimi fałdowaniami o prostej lub zakrzywionej linii. Oddzielają one od siebie jedwabiście gładkie powierzchnie, zdające się przylegać ściśle do ciała. W górnej części tułowia widać liczniejsze i drobniejsze fałdowania bindy opasującej szyję. Obszerne, spływające z ramion poły kapy rozpościerają się szeroko poza wolumen figury, prowadząc do jej wydatnego, optycznego rozszerzenia. Jej boczne krawędzie intensywnie falują a nawet zakręcają się. Za sprawą rozłożonych rąk i opartej na nich kapy, między tułowiem a rękoma formują się strefy zaciemnienia, prowadzące do wyraźnego ożywienia i uplastycznienia figury. Obszerny welon o wygładzonej powierzchni opływa twarz świętej i opiera się na ramionach, uwypuklając ich wątle kształty. Krawędzie tkaniny na styku z tuniką zaznaczono płytkim wcięciem rzeźbiarskiej masy, dzięki czemu jej kształt wydobyty jest ze skupiska fałdowań partii ramion.

Sposób opracowania anatomii wyróżnia dążność do estetyzacji i idealizacji wyrazu. Odsłonięta, pociągła twarz mistyczki urzeka delikatnością i gładkością opracowania (il. 13). W delikatny sposób wydobyte są kształty oczu, nosa i ust. Te pierwsze, osadzone w płytko żłobionych oczodołach, mają wyraźnie przerysowaną wielkość. W specyficzny sposób opracowano powieki, których krawędzie wystają przed lico gałek ocznych, powodując ich zaciemnienie. Równie charakterystyczne jest ich niesymetryczne osadzenie w twarzy, co ma duże znaczenie dla odbioru wizualnego figury. Delikatnymi cięciami dłuta wydobyto kształt wąskich i rozchylonych ust oraz pociągniętego nosa. Dbalność o odwzorowanie detali widoczna jest w opracowaniu smukłych i delikatnych dłoni. Na powierzchni odsłoniętej, spodniej części lewej dłoni oraz jej palców zaakcentowano delikatne umięśnienie i zmarszczenia. Prawa dłoń zwraca uwagę finezyjnym rozstawieniem palców, niejako wplatających się między atrybuty.



Kompozycyjną osią rzeźbiarskiego zwieńczenia ołtarza jest malowane tondo przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem. Jego ramy podtrzymują z obu stron dwa anioły (il. 5). Postać znajdująca się po lewej stronie tonda skierowana jest przodem ku nawie. W kierunku tym wzniesioną ma też prawą rękę, lewą zaś podtrzymuje ramę obrazu. Prawą nogą, zgiętą w pół, anioł przykucnął na chmurze. Druga noga jest prawie wyprostowana i opuszczona w dół, co wzmaga wertykalne ukierunkowanie figury. Anioła umieszczonego z prawej strony pokazano w pozie nagłego przykłonienia na chmurze. Prawą rękę ma wyprostowaną, wskazującą na zawieszony wyżej płaskorzeźby, lewą zaś wskazuje na tondo.

Rzeźbiarskie opracowanie obu figur cechuje wyraźna sublimacja. Odsłoniętym partiom tułowia i rąk nadano delikatną, chłopięcą sylwetkę. Prawie całkowicie zatarta jest muskulatura postaci, ujawniona jedynie nikłym światłocieniem. Twarze są wydelikaczone: z gładkiej powierzchni policzków i czoła wydobyto plastycznie duże, przymknięte oczy, wąskie nosy i cienkie, rozchylone usta. Włosy mają formę plastycznych, pozakręcanych pukli i fal o nieregularnym kształcie. Ukazanie postaci w dynamicznych pozach wpłynęło na draperie, budowane licznymi fałdowaniami o ruchliwej, rozwichrzonej formie. W kilku miejscach szaty wyraźnie się skłębniają i odstupują od bryły rzeźby, co rodzi sugestię ich wzburzenia przez wiatr. Ledwo zauważalne na migotliwym tle chmur i reliefowych tablic skrzydła opracowano w sumaryczny sposób, ograniczony do półplastycznego wyodrębnienia poszczególnych piór.

W niewielkich figurach dwóch aniołków z gzymsowania retabulum zawarto nie tylko charakterystyczną taneczność, ale i pełnię dziecięcej beztroski (il. 5,11). Plastycznie wydobyte są krągłości tułowia i kończyn. Nachodzące na siebie sfałdowania miękkiej skóry zaznaczono wąskimi, płytkimi żłobieniami. Twarze, mimo ich pucułowatości, opracowane są według identycznych zasad co figury dorosłych postaci. Asymetria twarzy, widoczna zwłaszcza u aniołka umieszczonego z lewej strony, wskazuje na korekturę optyczną. W niebiańskiej sferze wokół tonda znajduje się dziewięć anielskich główek, osadzonych na chmurach. Opracowanie ich fizjonomii znamionują te same założenia co w poprzednich rzeźbach.

Wszystkie z dziewięciu plakiet „Tajemnic Różańca”, rozmieszczonych po obwodzie kompozycji zwieńczenia, wykonane są w technice spłaszczonego reliefu pokrytego złoceniami. Reprezentacyjnymi przykładami zespołu są sceny „Zwiastowania” i „Koronacji Marii. Płynność ruchów poszczególnych postaci, niekiedy wywołuje wrażenie tańca (np. u archanioła ze „Zwiastowania”)<sup>21</sup>. Szaty budowane są wygładzonymi i zaokrąglonymi powierzchniami. Ożywiają je fałdowania o delikatnej i miękkiej formie. Łagodnością cechują się rysy twarzy postaci, zaś w opracowaniu włosów widoczna jest skłonność do dekoracyjności.

Zasygnalizowana już, perwangerowska dążność do zaangażowania widza w akcję rozgrywającą się w ołtarzu, osiągnęła w Ornecie swą kulminację. Dowodzi tego zwłaszcza stopień steatralizowania układu figur ze zwieńczenia. Sposób zakomponowania wszystkich postaci w nastawie wskazuje na ich funkcję rzeźbiarskiej asysty przedstawień malarzkich, przy równoczesnym nawiązywaniu bezpośredniego dialogu z widzem.

<sup>21</sup> Podkreślić należy kompozycyjne pokrewieństwo reliefowych postaci ze „Zwiastowania” z dwoma pełnoplastycznymi statuami archanioła i Marii nad bramy zespołu odpustowego w Świętej Lipce (czas powstania grupy jest przedmiotem spekulacji, patrz: RZEMPOŁUCH, *Prace...*, s. 54-55; najprawdopodobniej jednak wykonano ją w zbliżonym czasie co tamtejsze rzeźby z perwangerowskiego „Rodowodu Chrystusa”, czyli w 2 poł. lat czterdziestych XVIII w.) Sygnalizuje ono sięganie przez Perwangerę do wypróbowanych wcześniej rozwiązań.



Statuy śś. Dominika i Katarzyny Sieneńskiej umieszczono w nastawie w skonwencjonalizowany i tradycyjny sposób. Stanowią one podstawowy element dekoracji głównej kondygnacji ołtarza, ujmując jego centralną część z obrazem „Marii z Dzieciątkiem”. Rozmachem odznacza się natomiast kompozycja figur ze zwieńczenia. Unoszące się wśród chmur postacie przeistaczają przestrzeń nad ołtarzem w sferę niebiańską. Owa dyfuzja przestrzeni kościoła z symbolicznym i umownym wycinkiem Niebios dokonuje się dzięki umieszczeniu trójwymiarowych chmur i aniołów bezpośrednio na tle arkady, bez zamknięcia w ścisłą, kompozycyjną ramę.

Założenia formalne, mające za zadanie wciągnąć widza w religijne *theatrum* ołtarza cechują się złożonością i wzajemnym powiązaniem. Wszystkie figury zakomponowano w taki sposób, by wierny doznawał pełni wrażeń znajdując się na wprost ołtarza. Drugi, możliwy punkt widzenia znajduje się z boku, po obu stronach retabulum. W ten sposób jednak traci się możliwość oglądania dekoracji nastawy w całości.

Święty Dominik, dzięki swej pozie, jawi się jako wzór mistycznego kontaktu z Bogiem. Natomiast św. Katarzyna Sieneńska, choć adoruje trzymany w ręku krzyż, to jednocześnie zdaje się miłosiernie spoglądać na widza. Owa ambiwalencja ukierunkowania twarzy i wzroku osiągnięta jest umiejętną korekturą oczu (osadzenie ich w twarzy asymetrycznie oraz zaciemnienie gałek przez odstające powieki). Wiernemu stojącemu na wprost nastawy daje to wrażenie bezpośredniego kontaktu wzrokowego ze świętą. Z kolei widz znajdujący się w bocznej nawie, ulega złudzeniu, że postać wpatrzona jest w trzymany w ręce krucyfiks. Mistyczka nie jest jednak jedyną postacią zaangażowaną w dialog z widzem. Spoczywa na nim również wzrok aniołków siedzących na gzymsowaniu. Ponadto, anioł z południowej części zwieńczenia wymownym gestem wskazuje mu na plakietę ze „Zwiastowaniem” i obraz „Marii z Dzieciątkiem”.

### III. Figury z ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście

Ołtarz dobromiejski posiada stosunkowo dobrze udokumentowaną, choć zawiłą historię, wiążącą go z bliźniaczym ołtarzem głównym w katedrze fromborskiej. Nie rozstrzygnięte jest jak dotąd autorstwo retabulum. W świetle źródeł jej projektantem mógł być nie określony z nazwiska architekt, który około 1740 r. przesłał z Drezna kapitule fromborskiej projekt nastawy katedralnej<sup>22</sup>. W międzyczasie, korzystając z niezdecydowania

<sup>22</sup>Jako pierwszy pisał o tym F. DITTRICH, *Der Dom zu Frauenburg*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands“ XIX, H. 1, 1916, s. 28. Zgodnie z zapisami w aktach kapituły warmińskiej z 174-47 r. *po dyskusji* [nad projektem ołtarza] *polecono kanonikowi Dromlerowi dowiedzieć się w Warszawie ile będzie kosztował ołtarz z drzewa a ile z marmuru*, J. OBŁĄK, *Stosunek do nauki i sztuki biskupa warmińskiego Adama Stanisława Grabowskiego*, „Studia Warmińskie“ I, 1964, s. 53. Prawdopodobnie wówczas bp Grabowski przejął właśnie ten projekt dla własnej fundacji w Dobrym Mieście. Archiwalia donoszą, iż był on gotowy (zapewne w wersji drewnianego *modellotta*) latem 1743 r. (OBŁĄK, op. cit., s. 52). W dwa lata później – 13 listopada 1745 r. przedstawiono kapitule fromborskiej nadesłany z Krakowa projekt ołtarza marmurowego do katedry, wykonany przez Franciszka Placidiego, który po drobnych poprawkach został przyjęty do realizacji we wrześniu 1746 r. (OBŁĄK, op.cit., s. 53-54). J. LEPIARCZYK sugerował, iż Placidi był również autorem projektu z 1740 r., za czym mógłby przemawiać jego pobyt do ok. 1740 r. w Dreźnie, id., *Architekt Franciszek Placidi, około 1710-1782*, „Rocznik Krakowski“ 37, 1965, s. 114. Niedawno M. KARPOWICZ odrzucił Włocha jako autora ołtarza dobromiejskiego, na rzecz warszawskiego architekta Karola Antoniego Baja ewentualnie jego ucznia lub współpracownika, id., *Rzeźbiarze...*, s. 29-30. W świetle tego, problematyczną staje się kwestia formalnej analogii między obiema konstrukcjami. Ich wyjaśnieniem mogłaby być wspólna – rzymska orientacja artystyczna obu architektów, podkreślona przez J. KOWALCZYKA, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” XX, 1994, s. 230, 236-37.





6. Krzysztof Perwanger, św. Wojciech,  
figura z ołtarza głównego kolegiaty  
w Dobrym Mieście, 1747

kapituły co do ostatecznej formy retabulum, projekt wykorzystał bp. Adam Stanisław Grabowski do kościoła kolegiackiego. Prace nad wznoszeniem ołtarza rozpoczęto w 1745 r., zakończono w 1747 r., zaś konsekracji dokonał Grabowski 24 marca 1748 r.<sup>23</sup>

Ołtarz ten, mający charakterystyczną, przestrzenną konstrukcję o wysmukłych proporcjach, zdobiony jest przez pełnoplastyczne figury śś. Wojciecha i Stanisława, dwóch aniołów oraz główkę anielską i głowę św. Jana Chrzciciela na misie. Rzeźby te, wbrew opinii o ich włoskim autorstwie a przynajmniej niepewności co do perwangerowskiego wykonawstwa, zasługują na miano sztandarowych dzieł w jego twórczości. Są bowiem kreacjami, w których najpełniej wcielają się opisane na przykładzie ołtarzy z Elbląga i Ornety – artystyczne założenia rzeźbiarza w odniesieniu do typu przedstawieniowego figur, ich rzeźbiarskiej formy, jak również poziomu wykonawstwa.

Statuy świętych biskupów umieszczono po obu stronach nastawy, na wolutach zwieńczających bramki. Woluty powiązano z figurami na zasadzie siedziska. Rzeźby wykonano z drewna, prawdopodobnie lipowego, mają ok. 1,80 wysokości. Części anatomiczne pokryto polichromią, resztę zaś pozłociono i posrebrzono.

Znajdująca się po północnej stronie nastawy siedząca figura św. Wojciecha w liturgicznym stroju biskupim ma spokojną i zwartą formę o płynnej linii konturów (il. 6). Dolną część rzeźby skierowano wyraźnie na zewnątrz kompozycji, górną natomiast, o lżejszej i bardziej plastycznej bryle, ku wnętrzu nawy. Nogi, całkowicie okryte draperiami sutanny,

<sup>23</sup> Donoszą o tym archiwalia. I tak, 21 września 1745 r. wypłacono 200 florenów zadatków na budowę ołtarza. W 1746 r. zapłacono 328 fl. za wykonanie obrazu głównego, natomiast w grudniu 1747 r. 1000 fl. za pozłotę nastawy, OBLĄK, op. cit., s. 52; KORDEK, op. cit., s. 132 i aneks I – s. 167-168. Niestety, nie są znane wydatki na prace rzeźbiarskie.





*7. Krzysztof Perwanger  
lub K. Perwanger i anonimowy  
pomocnik mistrza, św. Stanisław  
z Piotrowinem, figury z ołtarza  
głównego kolegiaty w Dobrym Mieście,  
1747*

są nieznacznie rozchylone i oparte na podłożu. Tułów o szczupłej budowie jest wyprostowany i w większej części zakryty przez obszerne draperie kapy. Z lewej strony wyłania się spod nich ręka, zgięta w łokciu i dłonią przyciśnięta do piersi w geście oddania. Prawa ręka, niemal całkowicie zakryta kapą, odchylna jest nieznacznie w bok i przedramieniem oparta na trzonie wiosła. Jej dłoń jest swobodnie opuszczona. W rzeźbie tej pogodzone ze sobą zadanie ukazania mistyka – a zatem postaci pełnej gwałtownych emocji – z liryczną konwencją przedstawieniową. Zostaje to osiągnięte dzięki uspokojeniu bryły rzeźby i układów draperii oraz „wydelikaceniu” szczegółów anatomicznych.

Elementem wydatnie uplastyczniającym figurę jest obszerna struktura kapy. W swej górnej części przylega ona ściśle do wąskich ramion i opiera się na rękach. Przybiera w tym miejscu formę spłaszczonych powierzchni, znaczonych jedynie płytkimi, obszernymi żłobieniami imitującymi zmarszczenia. Powierzchnię kapy wydzielono z tułowia wyraźnymi wcięciami rzeźbiarskiego tworzywa na jej krawędziach. Tuż za rękoma tworzy ona formę szerokiego, płaskiego „parawanu” obudowującego statwę. Przyczynia się to do powstania głębokiego zaciemnienia między tułowiem a wewnętrzną powierzchnią kapy. Od wewnętrznej strony nastawy „ciężkie” poły materii kapy spływają aż na wolutę i zwisają z niej wydłużonym językiem. W umiejętny sposób wyrzeźbiono strukturę materii sutanny i rokiety. Pierwszej z nich nadano spokojną i nieco sztywną formę, spod której ujawnia się jednak zarys nóg. Budowana jest spłaszczonymi powierzchniami, znaczonymi płytkimi, podłużnymi fałdowaniami i zmarszczeniami. Fałdowania rokiety, stanowiące logiczną kontynuację fałd sutanny, koncentrują się zwłaszcza w środkowej części szaty. Pokażne skłębienie tkaniny, mające swój początek między kolanami, znaczony jest wąskimi i długimi żłobieniami. Załamując się lekko na wysokości bioder biegną one dalej ku





8. Krzysztof Perwanger, figura anioła z płn. części zwieńczenia ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście, 1747

górze. Po bokach skłębienia, fałdy tracą sztywność i głębokość. Uwagę zwraca koronka znajdująca się przy dolnej krawędzi szaty oraz na końcu rękawów. Jej wzór wydobyto płytkimi, drobnymi wwierceniami i żłobieniami. Spoczywające na rokiecie dwa pasy szaty mają usztywnioną formę i płaską powierzchnię. Jej krawędzie oraz motyw krzyża na zakończeniu wydobyto z tła płytkim reliefem.

Opracowanie głowy oraz dłoni w dominującym stopniu nacechowuje figurę nastrojem mistycznego zachwytu. Skierowaną ku górze głowę wyróżnia idealizujące, wygładzone opracowanie, podkreślające nieskazitelność oblicza postaci. Rysom twarzy nadano afektywny charakter. Miękkie kształty brody i policzków podkreślono subtelnym światłocieniem. Szczególny, natchniony wyraz zawarty jest w oczach o nieco przerysowanej wielkości. Ich kształt wydobyto rzeźbiarsko z płytko żłobionych oczodołów. Wyraźnie podkreślono krawędzie powiek. Nos o lekko garbatym kształcie i zaakcentowanych skrzydełkach jest płynnie wydobyty z powierzchni twarzy. Usta znaczone są płytkim, poziomym cięciem dłuta między wargami. Lekkim wybraniem tworzywa zaznaczono kąciki ust. W specyficzny sposób opracowano włosy. Mają one formę kilku wydatnych, spiralnie skręconych loków, regularnie następujących za sobą po obu stronach twarzy. Zakręcenie loków podkreślono płytkimi żłobieniami dłuta. Pośrodku natomiast znajdują się głębokie, okrągłe wwiercenia.

Dłonie figury św. Wojciecha odznaczają się gładkością i delikatnością opracowania. Szczególną uwagę koncentruje na sobie lewa dłoń postaci: jej palce są wyprostowane i rozchylone (z wyjątkiem palca wskazującego). Kształt dłoni wyraźnie wyodrębniono z wolumenu rzeźby. Jej plastyczność podkreślono głębokim wybraniem rzeźbiarskiej masy od spodu. Delikatnym światłocieniem zaakcentowano stawy i umięśnienie palców.

Po przeciwnej stronie kolegiackiego ołtarza umieszczono rzeźbę św. Stanisława, w liturgicznym stroju biskupim (il. 7). Stanowi ona zwartą grupę figuralną z półpostacią Piotrowina. Rzeźba ta, choć stanowi *pendant* figury św. Wojciecha, ma formę bardziej przestrzenną i rozbudowaną. Po części wynika to z dołączenia do figury świętego drugiej półpostaci. Równie istotne jest odmienne zakomponowanie lewej nogi a przede wszystkim lewej ręki z trzymanym w niej pastorałem. Stanowi ona wręcz wydzielony, samodzielny temat rzeźbiarski. Znamienne jest dwojaki ukierunkowanie rzeźby. Jej dolna część jest





9. Krzysztof Perwanger, figura anioła z pld. części ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście, 1747

wyraźnie skierowana na zewnątrz, ku nawie bocznej. Z kolei tułów, wraz z głową skierowano ku prezbiterium. Wywołuje to wrażenie skrócenia ciała całej postaci. Prawa noga siedzącego biskupa zwisa z „siedziska”, lewa natomiast jest podkurczona i oparta stopą na wolicie. Nogi okrywają obfite draperie sutanny i rokiety, ujawniające jednak zarysy ich konturów. Tułów jest wyprostowany, prawie w całości zakryty kapą. Z lewej strony wyłania się spod niej zgięta w łokciu i odchylona od tułowia ręka. W dłoni trzymana jest laska pastorału, opartego na wolicie. Prawa ręka odchylona od tułowia obejmuje półpostać Piotrowina. Głowa jest lekko przechylona i skierowana ku prezbiterium.

Opracowanie draperii figury św. Stanisława jest zbliżone do rzeźby św. Wojciecha. W dolnej partii statuy sutannę zbudowano z nieregularnych, spłaszczonych fałdowań i zmarszczeń, ujawniających zarys nóg. Fałdowania rokiety są – analogicznie jak u św. Wojciecha – kontynuacją fałd sutanny. W obszernym rękawie płaskie powierzchnie przeciwstawiono nielicznym żłobieniom fałd o zróżnicowanej głębokości. Potężnej kapie nadano spłaszczoną i ciężką formę. Budowana jest ona rozległymi powierzchniami, rozgraniczonymi nielicznymi, długimi fałdami i zmarszczeniami. Tuż za wysuniętą w bok, lewą ręką, materia kapy gwałtownie opada, stanowiąc rozległą kulisę całej kompozycji. Jej dolne krawędzie przybierają rozwichrzoną, częściowo zawiniętą formę, co wywołuje sugestię ruchu postaci. Opracowanie anatomii, o wybitnie idealizującym i wysubtelniającym charakterze jest analogiczne do figury św. Wojciecha. Taką samą, charakterystycznie krągłą i wygładzoną formę nadano również obliczu świętego (il. 14). Nieco odmiennie opracowano zaś oczy. Są one bardziej plastycznie wydobyte z zagłębień oczodołów. Wyraźnie przerysowano też ich wielkość. Specyficzną formę nadano powiekom o rzeźbiarsko podkreślonych krawędziach. Nachodzą one wyraźnie na gałki oczne, wywołując wrażenie ich wylupiastości i „opuchnięcia”. Inaczej niż w figurze św. Wojciecha opracowano też włosy, o formie nieregularnych i przestrzennych struktur. Kształtem imitują one gęste i obszerne pukle. Ich zawiniętą powierzchnię znaczą płytkie rowki żłobień. W kilku miejscach zastosowano głębokie wwierty.

Fałdowania szat figury biskupa harmonijnie przenikają w strukturę półfigury Piotrowina, zestawionej z nim od wewnętrznej strony ołtarza (il.7). Wskrzyszony ukazany jest do



pasa – reszta niknie w ślimacznicy woluty. Rzeźbę tą wyróżnia na tle poprzednich figur modus przedstawieniowy. Idealizowane sylwetki i twarze biskupów zastąpiło tu bowiem nagie ciało o potężnej muskulaturze i surowym, cierpiącym obliczu. W opracowaniu twarzy Piotrowina wyraźnie zaakcentowano kościec i napięcie mięśni (il. 16). Plastycznie wydobyto też kształt policzków. Czoło pokryte żłobionymi bruzdami imitującymi zmarszczenie. Garbaty kształt nadano nosowi. Z głęboko wyżłobionych oczodołów wydobyto oczy o wyraźnie zakreślonym kształcie powiek. Po bokach głowy kłębią się liczne, „skołtunione” struktury włosów. Budowane są nieregularnymi bryłami, zagęszczającymi się w partii brody.

Z surowym obliczem współgra opracowanie górnej partii torsu oraz rąk, stanowiących wydzielone, zautonomizowane elementy figury. Plastycznie podkreślono w nich napięte mięśnie. Precyzją opracowania odznaczają się dłonie, z zaakcentowanymi ścięgnami, żyłami i paznokciami. Draperie szat Piotrowina mają spłaszczone i nieco schematyczną formę. Ciągłą się szerokim pasem między lewą a prawą ręką, za którą nagle opadają. Ich powierzchnię znaczą nieliczne, złagodzone i płytkie smugi fałdowań.

Umieszczone wysoko, na wolutowych, odwróconych naczółkach ołtarza dwie figury siedzących aniołów rozmiarami i okazałością nie ustępują statuom świętych (il. 8, 9). Przedstawiają one androgyniczne postaci o delikatnej urodzie i pozach przepięknych niewinnym wdziękiem i łagodnością. Tułowia, a u anioła z południowej części nastawy również nogi, zakryte są powłóczystymi draperiami sukni. Prawa ręka anioła umieszczonego od strony północnej jest zgięta w łokciu a jej dłoń przyciska suknię do piersi. Lewa ręka jest wyprostowana i w wytwornym geście wskazuje przed siebie. We wskazanym przez nią kierunku skierowana jest głowa. Nieco inny jest układ rąk figury z południowego naczółka: obydwie złożone są na piersi w geście zachwytu. W charakterystyczny sposób zakomponowano uskrzydlenie aniołów. Skrzydła znajdujące się od wewnętrznej strony nastawy są zgięte i skierowane do dołu. Znajdujące się zaś po zewnętrznych stronach ołtarza są szeroko rozpostarte.

Ukształtowanie rzeźbiarskich brył figur jest bardzo zbliżone, stosunkowo zwarte i spokojne. W figurze anioła z północnej części nastawy elementami nawiązującymi aktywniejszą grę z przestrzenią są nogi i lewa ręka. W obu przypadkach rolę tę bardziej zdecydowanie odgrywają skrzydła. Draperiom nadano formę obszernych, nieregularnych struktur, spod których ledwo ujawniają się zarysy kształtu nóg i tułowi. Wygładzoną powierzchnię szat znaczą płytkie, podłużne żłobienia fałdowań. W figurze północnej uwagę zwraca plastyczna bryła draperii wysunięta poniżej lewej nogi. Podobna – choć większa – bezkształtna bryła uformowana z masywnych, ciężkich fałdowań odbiega na wysokości uda od anioła umieszczonego w części południowej ołtarza.

Odsłonięte części anatomiczne odznaczają się gładką, wydelikacaną powierzchnią. W wąskich ramionach oraz kończynach niemal zupełnie zatarty jest rysunek umięśnienia. Wokół głów o wygładzonych obliczach, z dużymi oczyma i wąskimi ustami, kłębią się pokaźne, „rozwiane” pukle i kosmyki. Mają one charakterystyczną, silnie plastyczną formę. W sylwetkach skrzydeł wyodrębniono każde z piór, oddzielone wyraźnymi przerwami. Podkreślono też nachodzenie piór na siebie. Dokonuje się to w pozornie chaotyczny, nieuporządkowany sposób, przez co skrzydła zyskują na lekkości i naturalności. Precyzyjnie i ze znanstwem przedstawiona jest budowa piór: płytkimi cięciami dłuta zaznaczone są stosiny i chorągiewki z licznymi, charakterystycznymi rozwidleniami<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Terminologia wg: *Mały słownik zoologiczny – ptaki*, red. P. Busse, Warszawa, 1991, t. 2, s. 201-203.



Na uwagę zasługuje też anielska główka, osadzona w kluczu zwieńczeniowego obrazu (il. 18)<sup>25</sup>. Dziecięcość wyrazu nadano jej za pomocą tych samych rzeźbiarskich metod co w poprzednich rzeźbach. Szczególną wyrazistością cechują się duże, wypukłe oczy o zaakcentowanych powiekach. Po bokach twarzyczki ukształtowano charakterystyczne, plastyczne loczki. Wokół głowy widnieją liczne skrzydełka z wyodrębnionymi, pojedynczymi piórami.

W dobromiejskich statuach podkreślono fizyczną obecność przedstawionych postaci w przestrzeni świątyni. Efekt ten osiągnięto co najmniej dwojako: poprzez nadanie rzeźbom monumentalnej skali oraz wydzielenie ich z otoczenia i umiejscowienie na spokojnym tle ścian i retabulum.

Figury w konstrukcji nastawy zakomponowano tak by najlepiej były widoczne dla wi-  
dza stojącego na wprost ołtarza. Wszystkie z nich przeznaczono do oglądu na wprost, z głównej nawy, w strefie przyprezbiterialnej. W położeniu tym rzeźby jawią się w pełnej, artystycznej krasie. Najbardziej bezpośrednio wyrażają też przydzielone im treści. Uwagę zwraca ogólny schemat ekspozycji figur biskupich: lewa postać ukierunkowana jest ku wnętrzu nawy, lecz wpatrzona w Niebiosa; prawa natomiast – choć ukierunkowana podobnie – swym wzrokiem bliższa jest widzowi stojącemu naprzeciw ołtarza.

Figury ze zwieńczenia nawiązują aktywniejszy, bardziej bezpośredni dialog z wier-  
nym, pełniąc funkcję komentatorów malarskich przedstawień. Obydwa anioły, mimo że dostępne w swej substancjalności, zdają się jednocześnie uczestniczyć w scenie dziejącej się na obrazie. Anioł znajdujący się po północnej stronie nastawy, wyciągniętą w dwolistym geście ręką wskazuje na zwieńczeniowe tondo jak i na drugiego anioła. Z kolei w gestykulacji i wyrazie twarzy anioła z płd. części zwieńczenia zawarty jest zachwyt i radość, wywołane akcją rozgrywającą się w obrazie.

#### ***IV. Formalne cechy ołtarzowych rzeźb Perwanglera***

Dokonana wyżej analiza poszczególnych zespołów figur włącznie z rzeźbami dobro-  
miejskimi, wskazuje na wysoki stopień ich artystycznej jednorodności. Tyczy się ona praktycznie każdego aspektu wykonawstwa rzeźb: typu przedstawieniowego postaci, opracowania rzeźbiarskiej bryły, draperii i anatomii jak również zasady ekspozycji figur w nastawach.

Wszystkie z omawianych rzeźb (z wyjątkiem Piotrowina) przedstawiają charaktery-  
styczne, wysubtelnione postacie o delikatnych sylwetkach i łagodnych rysach twarzy. Nie zachodzi przy tym istotniejsza różnica między modusem przedstawieniowym figur świę-  
tych biskupów, aniołów i zakonników. Wszystkie rzeźby cechuje stosunkowo zwarta bu-  
dowa. Draperie szat spłaszczoną, spokojną formą podkreślają sylwetki postaci. Z kolei  
połączenie okryć obudowujących figury od tyłu wywołują wrażenie ich przestrzenności.  
Szczególnie plastyczną formę przyjmują one u biskupów z Dobrego Miasta i świętych  
z Ornety. W figurach tych, z ramion spływają na boki obszernie płachty kap, przyczyniają-  
ce się do wyraźnego, optycznego rozszerzenia brył rzeźbiarskich. Poza tym, rozległą po-  
wierzchnią zdecydowanie zaciemniają one przestrzeń pomiędzy tułowiem a ramionami.

<sup>25</sup> Celowo pominięto analizę rzeźbionej głowy św. Jana Chrzciciela na misie, umieszczonej pośrodku belkowania nastawy. Wykazuje ona bowiem cechy rzeźby wczesnobarokowej a nawet gotyckiej. Niewykluczone też, iż jest ona współczesną ołtarzowi kopią starszego, analogicznego dzieła, znajdującego się do dziś w ołtarzu „Madonny Dobromiejskiej” z 1642 r. z dobromiejskiej kolegiaty.





10. Krzysztof Perwanger, anioł z aniołkiem, figury z ołtarza Świętej Trójcy w kościele archidiecezjalnym w Ornece, ok. 1760-64 (zaginione); wg Ulbricha, repr. Ryszard Rau

U św. Dominika i Katarzyny Sieneńskiej boczne połączenie szat dekoracyjnie się skłębają. Owych rozłożystych, parawanowych draperii nie mają anielskie statuy z Elbląga, co odbija się na ich grze z przestrzenią. Światłocieniowej monotoni zapobiegają w nich jednak zdecydowanie odstępujące na boki ruchliwe, obfite skłębienia szat. Ze zwartością brył figur współgrają ich płynne pozy. U św. Katarzyny Sieneńskiej, anioła południowej części ołtarza z Elbląga, czy też archanioła z reliefowego przedstawienia „Zwiastowania” z Orneety przechodzą one wręcz w taneczność.

Należy wyraźnie podkreślić fakt powtarzalności ogólnego schematu zakomponowania rzeźb względem nastaw. Porównując ze sobą figury ustawione po północnych stronach retabulów (św. Wojciech, anioł z ołtarza elbląskiego i św. Dominik) widać, że wszystkie ukazane są w stosunkowo spokojnych, zbliżonych do siebie pozach. Z wyjątkiem św. Wojciecha, którego przedstawiono siedzącego na wolicie, figury północnych części nastaw stoją z wyprężonym ku górze tułowiem. Ich głowy skierowane są w stronę niebios i lekko przechylone na bok. Lewe ręce oparte są na piersi bądź księżce przyciśniętej do tułowia. Jedynie anioł z Elbląga umieszczony w części północnej ołtarza, lewą rękę ma wysuniętą do przodu w geście trzymania atrybutu. Prawe ręce figur są natomiast opuszczone w dół i nieznacznie zgięte w łokciach.

Również statuy z południowych części nastaw wykazują między sobą silne zbieżności kompozycyjne (odmienność upozowania figury św. Stanisława wynika z posadowienia jej na wolicie i zespolenia z rzeźbą Piotrowina). Mają one bardziej dynamiczny charakter niż rzeźby z przeciwległych stron ołtarzy. Skierowane są też wyraźniej ku przestrzeni nawy. U św. Katarzyny Sieneńskiej i elbląskiego anioła sugerowany jest wręcz nagły zwrot w stronę centralnej osi retabulum. W tą stronę skierowano też głowy figur. U anioła obie ręce oparte są na piersi. Natomiast w figurach św. Katarzyny Sieneńskiej i św. Stanisława lewe ręce odchylone są od ciała, stanowiąc niejako autonomiczny motyw rzeźbiarski.





11. Krzysztof Perwanger, figura aniołka  
z ołtarza różańcowego w kościele  
archiprezbiterialnym w Ornece, 1761



Mniejszy stopień ujednoczenia widać w zakomponowaniu postaci ze zwieńczeń ołtarzy. Mimo posadowienia figur anielskich z Dobrego Miasta i postaci z ołtarza elbląskiego w podobnych miejscach, trudno jest mówić o tożsamym schemacie ich ekspozycji. Te pierwsze ukazano jako swobodnie siedzące na naczółkach, z lekko zgiętymi nogami. Ich ciała są skierowane ku nawie, zaś ręce wykonują gesty pełne szlachetnego dostojęstwa. Postacie z Elbląga mają nogi wyraźnie skierowane ku wewnętrznej osi ołtarza a tułowia i głowy odwrócone w stronę prezbiterium. Ręce wykonują dość schematyczne gesty wskazujące na centralny motyw zwieńczenia<sup>26</sup>. W fantazyjny sposób zakomponowano natomiast anielskie figury ze zwieńczenia ołtarza orneckiego. Postaci znajdują się na rzeźbionych chmurach, po bokach centralnego, malarskiego tonda. Ich pozy są dynamiczne, choć nie pozbawione gracji: przykłonienie sugerujące nagłe sfrunięcie z wysoka oraz wyprężanie ciała ku górze. Gestykulację rąk obu postaci powiązano z centralnie umieszczonym, malarskim tondem.

W figurach ołtarzowych widoczna jest powtarzalność szczegółowych rozwiązań kompozycyjnych w obrębie ramion. Bliskie pokrewieństwo zdradza układ rąk św. Wojciecha i św. Dominika. U obu postaci prawa ręka w spokojnym i dostojnym geście wyłania się spod obszernych płacht szaty. W obu przypadkach zbliżone są też ułożenia dłoni. Analogie na tym się nie kończą – lewe ręce wyłonione spod kap przysłaniają tułów, przy czym u św. Wojciecha ręka przyciśnięta jest do piersi, zaś u św. Dominika dzierży księgę. Wraz z prawie identycznym ustawieniem głowy daje to dwa warianty tego samego układu.

<sup>26</sup> Brak charakterystycznej finezji w opracowaniu figur zwieńczeniowych zdaje się sugerować wykonanie ich przez innego – późniejszego artystę (najprawdopodobniej Chr. B. Schulza) na wzór pierwotnych rzeźb, zapewne uszkodzonych podczas pożaru kościoła (*vide* przypis 11 i 13). Przed ostatecznymi wnioskami wzbraniać musi jednak niedostępność dostatecznie wyraźnych zdjęć obiektów.





12. Krzysztof Perwanger,  
anioł (fragment), figura  
z rzeźbiarskiej grupy  
św. Piotra z Alcantary,  
kościół pw. Nawiedzenia  
Najświętszej Maryi Panny  
w Stoczku, 1744

Porównując ze sobą figury z prawych stron nastaw: anioła z Elbląga i św. Katarzyny Sieneńskiej, dopatrzeć się można dużych zbieżności w relacjach między tułowiami, głowami i rękoma. Górne partie tułowi oraz głowy są nieznacznie pochylone. Prawe ręce są zaś przyciśnięte do piersi. Niemal identyczny układ prawej ręki widoczny jest też u anioła z północnej strony zwieńczenia ołtarza w Dobrym Mieście. Jest ona wyraźnie zgięta w łokciu i przyciśnięta do piersi dłońmi o finezyjnym rozstawie palców.

W opracowaniu draperii wszystkich rzeźb zwraca uwagę wspólnota podstawowych założeń formalnych. Jednakowoż, w każdej z grup figuralnych istnieją minimalne odmienności, wiążące się z różnym rodzajem okryć postaci. Perwangerowskie draperie cechuje generalnie spokój, płynność i spłaszczenie. Budowane są one głównie obszernymi, wygładzonymi powierzchniami. Oddzielają je od siebie fałdy i zmarszczenia o prostej lub zaokrąglonej linii i złagodzonej, owalnym przekroju. Jedyne tam, gdzie podkreślono sztywność tkaniny (np. środkowe skłębienie fałd rakiety św. Wojciecha) bądź ich gwałtowne poruszenie (szaty prawego anioła z Elbląga) forma fałdowań staje się bardziej ostra i nerwowa.

Absolutnie dominujący – łagodny i płynny kształt drapowań wskazuje na preferowanie przez rzeźbiarza dłut o płaskich i zaokrąglonych wylotach ostrzy. Z kolei rozległe i wygładzone powierzchnie rzeźbiarskiej bryły wskazują na posługiwanie się dłutami o bardzo





13. Krzysztof Perwanger,  
 św. Katarzyna Sieneńska  
 (fragment), figura  
 z ołtarza różańcowego  
 w kościele  
 archidiecezjalnym  
 w Ornece, ok. 1760-64

szerokich wylotach ostrzy oraz tarnikami i pilnikami<sup>27</sup>. Widoczne w figurach biskupich z Dobrego Miasta drobne, okrągłe wgłębienia i podłużne żłobienia na powierzchni komż, zdradzają użycie wiertła oraz dłuta tzw. zakrzywionego o małej średnicy wylotu. Na stosowanie dłut kolankowych wskazują – nieliczne co prawda – głębokie i wąskie wybrania rzeźbiarskiego tworzywa, widoczne min. na styku głów i draperii (zwłaszcza św. Wojciech i Katarzyna Sieneńska) oraz między rękoma a tułowiem (w różnym stopniu w każdej z figur).

Godną podkreślenia jest umiejętność tworzenia iluzji zróżnicowania gatunków szat. Przykład możliwości rzeźbiarza w tym zakresie stanowią obszerne poły kap biskupich, jawiących się jako grube, sztywne i ciężkie, czy też mniszsze stroje św. Dominika i Katarzyny Sieneńskiej, których płynne fałdowania sugerują wełnianą, miękką tkaninę.

Opracowanie kształtu głów oraz odsłoniętych części tułowi i kończyn znamionuje – obok precyzji wykonawstwa – daleko posunięte wysublimowanie. Dokonuje się ono w ramach

<sup>27</sup> Dla ostatecznych wniosków niezbędna byłaby jednak analiza struktury rzeźbiarskiej dzieł pozbawionych gipsatury, polichromii i złocień. Niewykluczone bowiem, iż charakterystyczną płynność powierzchni statui spotęgowało nałożenie na nie ich grubej warstwy.





14. Krzysztof Perwanger, św. Stanisław (fragment), figura z ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście, 1747

specyficznej konwencji przedstawieniowej i metody rzeźbiarskiego opracowania figur. Odślonięte części tułowi i nóg mają delikatną i gładką budowę. U postaci anielskich androgyniczność ciał podkreślono zatarciem muskulatury i wąskimi ramionami. W figurach aniołków z ołtarza różańcowego podkreślono krągłość, wręcz pulchność ich ciałek. Sfałdowania miękkiej skóry sugerują zaś pojedyncze linie żłobień.

Sposób opracowania twarzy podkreśla nastrój uwznioślenia i delikatną urodę postaci. Rysy twarzy są wydelikaczone i złagodzone. Znamienna pulchność i zaokrąglenia policzków, brody czy też szyi widoczna jest nawet u biskupów. Chłopcym, niewinnym urokiem tchną twarze aniołów. Osobliwa forma nadana jest oczom. Osadzone są one w płytko żłobionych oczodołach i mają wyraźnie przerysowaną wielkość. Silnie uplastyczniono ich kształt, co wywołuje wrażenie wylupiastości i cierpiętniczego opuchnięcia. W rzeźbiarski sposób podkreślone są krawędzie powiek, które w figurze św. Katarzyny Sieneńskiej i św. Wojciecha wyraźnie wystają przed lico gałek. Delikatna forma nadawana jest ustom. Są one wąskie i zwykle wpółotwarte, co potęguje w figurach efekt mistycznego zachwyce-  
nia.

Zdecydowanie odmienna jest na tym tle fizjonomia Piotrowina. Jego obliczu nadano bowiem ostre, surowe rysy, zdradzające ból i pokorę. Plastycznie wydobyto kształt kościstych





15. Krzysztof Perwanger, św. Wojciech, figura z ołtarza Świętej Trójcy w kościele archiprezbiterialnym w Orniecie, ok. 1760-64 (zaginiona);

wg Ulbricha, repr. Ryszard Rau

policzków. Oczy osadzono w głęboko wyżłobionych oczodołach. Uwydatniono nos o garbatym kształcie. Zmarszczenie czoła zaznaczono zaś płytkimi, żłobionymi bruzdami.

Włosy niemal wszystkich postaci kłębią się wokół głowy licznymi lokami, puklami i kosmykami, wśród których daje się wyodrębnić określone, formalne grupy. Pierwszą z nich reprezentują włosy o bardziej schematycznym opracowaniu, opartym na zasadzie powtarzalności następujących za sobą, okrągłych loczków (św. Wojciech i św. Dominik). Drugą, liczniejszą grupę (pozostałe figury) cechują samodzielne, zróżnicowane wielkością i długością „skołtunione” kosmyki i pukle. Znamiona perwangerowskiego warsztatu ma też zarost brody i fryzura Piotrowina. Włosy budowane są bowiem licznymi, „zbitymi” kosmykami i lokami o plastycznej formie.

Ujmującą delikatnością wyróżniają się w figurach odsłonięte nogi, ręce a szczególnie dłonie. Te ostatnie, o gładkich wierzchach, są zwykle smukłe, z precyzyjnie opracowanymi palcami. Znamienna jest tendencja do nadawania im wytwornych, steatralizowanych ułożeń. Również w tym zakresie wyjątek stanowi postać Piotrowina. Sposób opracowania jego rąk ostro kontrastuje z rękoma np. św. Stanisława. Mają one potężną, atletyczną budowę z wyraźnie wyeksponowanymi, napiętymi muskułami. Palcom dłoni nadano formę sugerującą sztywne zagięcie (lewa dłoń), lub zaciśnięcie na podłożu (prawa dłoń).

W charakterystycznych krągłościach i delikatnej powierzchni kończyn i twarzy postaci ujawnia się stosowanie znanego już zestawu dłut o płaskich i zaokrąglonych ostrzach oraz pilników i tarników. Płytkie i wąskie linie żłobień znaczących krawędzie powiek i paznokci oraz włosy (w przypadku Piotrowina również zmarszczki) wskazują na dłuta o bardzo małej średnicy. Regularne, okrągłe otwory w centrum plastycznych struktur imitujących włosy (szczególnie widoczne u św. Wojciecha) dowodzą stosowania wiertła.

Daleko posunięte zbieżności kompozycyjne wszystkich trzech grup rzeźbiarskich pociągają za sobą podobieństwa w ich relacjach z przestrzenią i widzem. W każdym z ołtarzy powtórzony jest schemat nawiązywania dialogu z widzem przez figury umieszczone z prawej i lewej strony. Zakładana jest jego obecność i ogląd rzeźb na wprost nastawy. Jedynie w ołtarzu elbląskim i orneckim dobre efekty wizualne dawałoby też ustawienie się widza z boku retabulum.

Postacie ustawione w północnej (lewej) części ołtarza skierowane są do wiernego *en face* lub lekko z ukosa; jednakże głowy uniesione mają ku górze, w stronę zwieńczenia. Natomiast południowe (prawe) postacie, usytuowane w południowej partii kompozycji, zwrócone są do widza znajdującego się przed ołtarzem. W figurach anioła z Elbląga i św.





16. Krzysztof Perwanger lub anonimowy pomocnik mistrza, Piotrowin (fragment), figura z ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście, 1747

Katarzyny Sieneńskiej zaakcentowano wręcz półobrót w jego stronę. Dzięki temu możliwy jest bezpośredni kontakt wzrokowy z rzeźbionymi postaciami.

Podobne funkcje pełnią figury zwieńczeniowe, wskazujące na ideowo najważniejsze motywy ołtarza. W Dobrym Mieście i Elblągu służy temu posadowienie figur na naczółkach. Wysokie umiejscowienie figur (co prowadzi do zatarcia widoku szczegółów twarzy) wywołuje u widza wrażenie wpatrywania się w niego rzeźbionych postaci. Szczególnie emocjonalny stosunek zdaje się łączyć anioły z ołtarza orneckiego z tamtejszym, zwieńczeniowym obrazem. Postacie aniołów nie tylko wskazują na obraz ale i podtrzymują go rękoma. Widzowi stojącemu przed nastawą umożliwiono uczestnictwo w tej akcji, dzięki zwracającym się ku niemu twarzom aniołów.

\*\*\*

Powyższa analiza porównawcza trzech zespołów rzeźb, a wśród nich prac dobromiejskich – wyłączanych dotąd z dorobku Perwangera – wskazuje na wysoki stopień ich jednorodności. Przesądza to o uznaniu ich za dzieło jednego i tego samego warsztatu, a być może nawet artysty Krzysztofa Perwanger.

Homogeniczność zespołów figur sprowadza się w pierwszej kolejności do formy. Tworzono je bowiem według analogicznych zasad budowy bryły rzeźbiarskiej, draperii i anatomii. Wszystkie z rzeźbionych postaci reprezentują też bardzo zbliżony typ fizjonomiczny. Cechuje go wyraźna idealizacja a w niektórych przypadkach wręcz androgynizacja sylwetki





17. Krzysztof Perwanger lub anonimowy pomocnik mistrza, Juda(?), fragment, figura z rzeźbiarskiej grupy „Rodowodu Chrystusa”, kruzganki zespołu klasztornego w Świętej Lipce, 1744-1748

ciała i rysów twarzy. We wszystkich ołtarzach zastosowano zbliżony schemat ekspozycji figur w nastawie, podporządkowany zasadzie ich aktywnego dialogu z widzem. Dokonuje się on mimo poważnych różnic konstrukcyjnych między nastawami.

Wynika z tego wniosek o konsekwentnym stosowaniu przez Perwangera nie tylko jednolitej stylistyki rzeźb ale i zasady ich prezentacji. Czynił on tak bez względu na zróżnicowanie typów nastaw do których wykonywał figury. Przeciwnie, specyficzne właściwości konstrukcyjne ołtarzy potrafił wykorzystać do tworzenia wariantów kompozycyjnych figur. Dobitym tego przykładem są bramki ołtarza dobromiejskiego, na których posadziono siedzące postaci, oraz zwieńczenie ołtarza orneckiego z aniołami „unoszącymi się” w przestrzeni.

Wszystko to dowodzi wysokiego poziomu umiejętności rzeźbiarza zarówno w zakresie formalnym jak i koncepcyjnym. Nie jest więc przypadkiem, że w artystycznie peryferyjnym regionie, jakim była diecezja warmińska, Perwanger angażowany był do dekoracji najważniejszych w swoim czasie dzieł ołtarzowych.

#### ***V. Figury z Elbląga, Ornety i Dobrego Miasta a pozostałe dzieła Perwangera***

Rzeźby ołtarzowe z Elbląga, Ornety oraz Dobrego Miasta są reprezentatywne dla całej twórczości Krzysztofa Perwangera w diecezji warmińskiej. Odnosi się to zarówno do pewnych, archiwalnie potwierdzonych prac mistrza, jak i prac łączonych z nim w oparciu



o cechy formalne. Zróznicowane skalą analogie dostrzegalne w pozostałych, warmińskich realizacjach mistrza, świadczą ponadto o konsekwentnym trzymaniu się przez niego naczelných pryncypiów formalnych.

Zjawisko to obrazują dzieła odznaczające się szczegółowymi analogiami do realizacji ołtarzowych. Tyczą się one nie tylko budowy rzeźb ale i charakterystycznych rozwiązań kompozycyjnych oraz szczegółów opracowania draperii i detali anatomicznych. Drugą grupę, reprezentowaną przez niemal wszystkie pozostałe prace warsztatu Perwangera, stanowią rzeźby swobodniej zależne od omawianego repertuaru formalnego. Są to zazwyczaj dzieła pochodzące z pracowni mistrza ale wykonane przez jego pomocników.

W zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie przechowywane są dwie półplasty, drewniane figury świętych Augustyna i Ambrożego, wykonane ok. 1745-1750 r. przez Perwangera<sup>28</sup>. Prawdopodobnie pochodzą one z nieokreślonego kościoła, w którym zdobić mogły kosz ambony<sup>29</sup>. Szczególnie istotny dla niniejszego wywodu jest fakt zbliżenia modusu przedstawieniowego figur do rzeźb biskupów z Dobrego Miasta i św. Dominika z Ornety. Postacie przedstawiono w siedzących pozach, z głową skierowaną ku górze (św. Augustyn) i lekko przechyloną w bok (św. Ambroży). Ręce wyłaniające się spod kap ukazano w steatralizowanych gestach: lewa ręka św. Augustyna, w większości zakryta kapą, jest opuszczona i odchylona w bok. W dłoni trzyma on księgę, opartą krawędzią na biodrze. Rozwiązanie to stanowi wariant układu prawych rąk św. Dominika i św. Wojciecha. Z kolei w figurze św. Ambrożego zakomponowanie prawej ręki jest analogiczne do lewej ręki figury św. Wojciecha z Dobrego Miasta. Figury Ojców Kościoła, mimo wyraźnego uproszczenia brył rzeźbiarskich, łączy ze statuami dobromiejskimi również sposób opracowania szat. Draperie ich sutann, choć obszerne, podkreślają zarys nóg. Fałdowania są nieliczne, płynne i spokojne. W charakterystyczny dla Perwangera sposób ukształtowano kapy. Przylegają one ściśle do wąskich ramion i spływają spokojnie na rozchylone ręce. Powstają w ten sposób zaciemnienia przestrzeni między tułowiem a rękami, co daje wrażenie przestrzenności rzeźb, mimo ich faktycznego zwarcia i blokowości. Pomimo maksymalnego uproszczenia opracowania głów postaci, wybija się znamieną dla Perwangera predylekcja do wyodrębniania pojedynczych loków i kosmyków jak również nadawania twarzom delikatnych rysów.

Bliskie analogie w twórczości mistrza ma również typ kompozycyjny rzeźby św. Katarzyny Sienieńskiej. Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza piaskowcowa statua św. Stanisława Kostki z fasady kościoła w Świętej Lipce (ok. 1745)<sup>30</sup>. Pomimo oczywistych różnic w opracowaniu obu figur, wynikających z odmienności użytego materiału, wyraźne są zbieżności w upozowaniu oraz ukształtowaniu draperii i fizjonomii. Postać świętego ukazano w spokojnej, płynnej pozie. Na prawej ręce trzyma on atrybut – Dzieciątko Jezus. Szaty, podkreślające sylwetkę postaci, mają spłaszczoną budowę, urozmaiconą długimi i płynnymi fałdami o zaokrąglonym profilu. Twarzy nadano specyficzne, subtelne rysy. Pokrewieństwo formalno-kompozycyjne z rzeźbą mistyczki zdradza również tołkmińska statua św. Jana Nepomucena (1737 r.)<sup>31</sup>. W tym jednak przypadku sposób zakomponowania po-

<sup>28</sup> Z ręką Perwangera połączył je jako pierwszy RZEMPOŁUCH, *O czterech...*, s. 117-118, il. 7, 8; id., *Krzysztof...*, s. 274.

<sup>29</sup> Warto też wspomnieć o podniesionej przez RZEMPOŁUCHA (*Krzysztof...*, s. 274) kwestii ewentualnej funkcji figur jako *modelli* rzeźbiarskich.

<sup>30</sup> Autorstwo Perwangera potwierdzają dokumenty przytoczone przez ULBRICHA (*Geschichte...*, s. 680, il. 506) i RZEMPOŁUCHA (*Krzysztof...*, s. 264, il. 7).

<sup>31</sup> ULBRICH zaliczył figurę do pewnych dzieł Perwangera, datując ją na 1743 r., *ibid.*, s. 680-681. Atrybucję tą



staci zalicza ją równocześnie do spopularyzowanego w środkowej Europie wzoru ikonograficznego męczennika<sup>32</sup>.

Powyższe cztery figury, w dwóch przypadkach wykonane zresztą w kamieniu, wskazują, iż artysta powielał wypracowane raz schematy kompozycyjne w kolejnych realizacjach. By nie paść ofiarą monotoni i zrutynizowania, rozwiązania te wzbogacał o różne – co prawda silnie zbliżone do siebie – warianty.

Warto w powyższym kontekście wspomnieć również o dekoracji zegara szafkowego z kościoła paraf. w Szalmii, wykonanej najpewniej w warsztacie Perwanglera około 1755-60 r.<sup>33</sup>. Składały się na nią dwie męskie figury umieszczone w narożach obudowy mechanizmu i aniołki osadzone na gzymsowaniu wieńczącym skrzynię zegara. Te drugie odznaczały się podobnym zaaranżowaniem w strukturze mebla do anielskich figur z gzymsowania ołtarza orneckiego. Również budowa ciał aniołków, swą krągłością i delikatnością ujawnia typowo perwangerowskie rozwiązania.

Pokrewieństwa formalne z analizowanymi figurami ołtarzowymi, w tym również dziełami dobromiejskimi, istnieją praktycznie we wszystkich dziełach mistrza i jego pracowni.

Przykład stanowią stoczkowskie figury śś. Franciszka i Piotra z Alcantary (1744 r.)<sup>34</sup>. Zarówno postacie zakonników jak i podtrzymujących ich aniołów mają analogiczną do śś. Dominika, Katarzyny Sieneńskiej, czy też aniołów z Elbląga i Dobrego Miasta delikatną budowę ciała oraz wysublimowane rysy twarzy (il. 12). Draperie szat, choć nie tak finezyjnie upłynnione jak choćby w Ornece, znamionuje podobne spłaszczenie i zwartość.

Powstałe w kilka lat później kamienne rzeźby „Rodowodu Chrystusa” ze Świętej Lipki, wykonane przez warsztat Perwanglera, wykazują szereg analogii do wszystkich figuralnych grup ołtarzowych<sup>35</sup>. Tyczą się one zarówno ogólnej formy jak i szeregu drobniejszych detali opracowania. Wszystkie świętolipskie statuy odznaczają się zwartą, zamkniętą bryłą, ożywianą nieznacznie upozowaniem i w niektórych przypadkach gestykulacją rąk. Znamienna, iście perwangerowska płynność draperii szczelnie obudowujących wolumen postaci, dostrzegalna jest we wszystkich, tamtejszych dziełach. Ujawnia się ona w figurach męskich (np. Aminadaba i Manasses) jak i kobiecych (np. Batszeby i Tamar). Charakterystyczne rozwiązania w rodzaju płynnego przeciągnięcia draperii płaszcza na ramiona i tworzenia przez nie w tylnej części figur formy kulisy, zastosowane są min. w statuach Salomona i Azafa. Niektóre z postaci wyróżniają twarze o charaktery-

potwierdził J. STRUMIŃSKI, *Krzysztof Perwanger – rzeźbiarz z Tolkmicka*, „Komunikaty Mazursko – Warmińskie” 1969, nr 4, s. 584-585, il. 2. RZEMPOŁUCH, w oparciu o inskrypcję na cokole figury, przesunął datę jej wykonania na sześć lat wcześniej, *O czterech...*, s. 114, il. 1-3.

<sup>32</sup> Bogatą literaturę tematu reprezentuje min. G. P. WOECKEL, *Ignaz Günthers „Johannes von Nepomuk” in Stuttgart und die Münchener Darstellungen des Heiligen im 18 Jahrhundert*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg” 21, 1984, s. 57-96. oraz K. KALINOWSKI, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 278-283.

<sup>33</sup> Obiekt ten, zaginiony w 1945 r. zreprodukował i opisał Ulbrich, zaliczając do niepotwierdzonych realizacji Perwanglera, ULBRICH, op.cit., s. 693-694, il. 865. Atrybucję tą podtrzymał RZEMPOŁUCH, *Krzysztof...*, s. 270.

<sup>34</sup> ULBRICH sklasyfikował rzeźby, opierając się na analizie formalnej, w grupie pewnych dzieł Perwanglera, *Geschichte...*, s. 677-678, tabl. 41. Tej samej atrybucji dokonała KORDEK, op. cit., s. 148, il. 22 i RZEMPOŁUCH, posiłkujący się archiwaliami i analizą porównawczą (id., *Krzysztof...*, s. 268, il. 12). KARPOWICZ odrzucił autorstwo Perwanglera na rzecz Genuęńczyka Lieverottiego, zwracając jednocześnie uwagę - poniekąd jak najbardziej słusznie - na formalne analogie figur do rzeźb z ołtarza głównego w Dobrym Mieście, id., *Rzeźbiarze...*, s. 23, il. 10, 11.

<sup>35</sup> Wykonanie rzeźb świętolipskich przez Perwanglera i jego warsztat potwierdził RZEMPOŁUCH analizą formalną i przytoczeniem archiwaliów, id., *Prace...*, s. 46-49, il. 1-11, id., *Krzysztof...*, s. 258-259, 264. Dokumenty odnoszące się do zlecenia przytacza J. PASZENDA, *Święta Lipka*, Olsztyn, 1996, s. 109.



stycznych, wyłupiastych oczach i dekoracyjnym opracowaniu zarostu (min. Ozjasz i Amon), a także delikatne i wysmukłe dłonie.

O niezmiennym trwaniu podstawowych założeń formalnych w twórczości rzeźbiarza świadczą też rzeźby z nieistniejącego już ołtarza Świętej Trójcy z Ornety (około 1760-1764 r.)<sup>36</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje statua św. Wojciecha i dwóch aniołów z tego ołtarza. Postać świętego (il. 15), przedstawiona we wdzięcznym, tanecznym kontrapoście, wykazuje szereg bliskich związków z biskupimi posągami z Dobrego Miasta i zakonnikami z Ornety. Szaty św. Wojciecha, znaczone płynnymi, spokojnymi fałdami obudowują ciało, wydobywając jego delikatną sylwetkę. Natomiast draperie kapy w znamieny sposób przylegają do wąskich ramion i spływają na ręce. Podobnie jak w licznych, wcześniejszych dziełach opadają one w tylnej części figury, tworząc formę kulisy zamykającej kompozycję. W charakterystyczny sposób zakomponowano prawą rękę św. Wojciecha. Prawie w całości zakryto ją kapą, zaś w dłoni umieszczono pastorał i wiosło. Ręce tej brak jednak wyrafinowania gestu dłoni dobromiejskiego św. Stanisława „oplatającej” trzon pastorału. Twarzy biskupa nadano charakterystyczne, wydelikaczone rysy. Iście perwangerowskie są też włosy. Mają formę skręconych, następujących po sobie pukli, zbliżonych opracowaniem do włosów św. Stanisława z Dobrego Miasta. Anielskie figury z ołtarza Świętej Trójcy mają tą samą, wysublimowaną formę co takowe z Dobrego Miasta, Elbląga i orneckiego ołtarza różańcowego (il. 10). Ukazano je w pozach dynamicznych ale i pełnych gracji. Twarze i dłonie cechuje delikatne, wygładzone opracowanie. Szaty mają spłaszczoną budowę, o powierzchni znaczonych płynnymi i wąskimi fałdowaniami.

Opisane wyżej figury wykazują bliskie związki formalne z realizacjami z Elbląga, Ornety i Dobrego Miasta. Na tym tle wyróżnia się półfigura Piotrowina z dobromiejskiej kolegiaty (il. 7,16). Tym co przesądza o wyjątkowości rzeźby jest przede wszystkim plastyczne podkreślenie atletycznej i silnie naprężonej muskulatury rąk i torsu. Również głowa, choć z charakterystyczną dla mistrza formą zarostu, swą surowością wybija się zdecydowanie z kręgu delikatnych i subtelnych fizjonomii dzieł Perwangerera. Zasadniczym w tym miejscu jest pytanie o faktyczne autorstwo rzeźby. Specyfika formalna dzieła wskazuje bowiem, że mógł nim być artysta o indywidualnym obliczu twórczym, współpracujący z Perwangerem. Nie wykluczone jest jednak i jego wykonawstwo na wzór innego obiektu.

Za zasadnością drugiej hipotezy przemawiałyby rzeźby znajdujące się w tym samym kościele co ołtarz główny. Chodzi tu mianowicie o figury z ołtarza Świętej Trójcy, wykonane przypuszczalnie na początku XVIII w.<sup>37</sup>. Ich autorem był anonimowy twórca wschodniopomorski związany z ośrodkiem królewieckim<sup>38</sup>. Specyficzną cechą rzeźb jest wyraźne wyeksponowanie muskulatury, silne uprzestrzennienie draperii oraz dekoracyjny, plastycz-

<sup>36</sup> Por. A. WAGNER, *Nieistniejący ołtarz Świętej Trójcy z kościoła św. Jana Chrzciciela w Orniecie. Z badań nad twórczością rzeźbiarza Krzysztofa Pervangerera w diecezji warmińskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2003, nr 3 [w druku].

<sup>37</sup> Ołtarz ten ma dość niejasną historię. Według dostępnych informacji, konstrukcję nastawy wykonano pod koniec XVII w. Znajdujące się w nim figury dokończono zaś do niej dopiero w początkach XVIII w. lub nawet w końcu XIX w., podczas regotycyzacji kościoła. Zdobiące go cztery barokowe rzeźby przedstawiają Chrystusa Zbawiciela, Mojżesza, dobrego łotra – św. Dyzmę i św. Ignacego Loyolę. Por. A. WAGNER, >>Mistrz Figur Dobromiejskich<< – nieznaną indywidualność barokowej plastyki Warmii i Prus Książęcych, „Studia Warmińskie” 2003 [przyjęty do druku].

<sup>38</sup> Formalne zbieżności z pracami artysty wykazują zwłaszcza rzeźby z nie zachowanego nagrobka Johanna von Creytzena (Kreytzena) z katedry królewieckiej – anonimowego dzieła z ok. 1697 r. Najprawdopodobniej autor rzeźb dobromiejskich był tożsamy z wykonawcą figur nagrobkowych.





18. Krzysztof Perwanger, główka anielska, figura z ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście, 1747

ny sposób kształtowania włosów. Najbliższe zbieżności formalne z Piotrowinem wykazuje figura Mojżesza z tegoż ołtarza; tyczą się one głównie zakomponowania górnej połowy ciała jak i szczegółów opracowania głowy. Być może, Perwanger pragnąc nadać postaci Piotrowina pożądaną ekspresję i dramatyzm wyrazu (tak obcą subtelnemu kanonowi jego realizacji) posłużył się dostępnym wzorem postaci z pobliskiego ołtarza<sup>39</sup>.

Nie jest to jednak jedyna, dopuszczalna możliwość. Wykonanie rzeźby przez artystę należącego do warsztatu Perwangera zdają się bowiem potwierdzać co najmniej trzy figury ze wspomnianego cyklu „Rodowodu Chrystusa” ze Świętej Lipki. Wykonano je między 1744 a 1748 r. czyli w okresie pokrywającym się z dekoracją ołtarza dobromiejskiego. Chodzi tu głównie o statwę Eliakima z galerii nad krużgankami, którego twarz, choć wyrazem zbliżona do innych twarzy świętolipskich starców, wyróżnia się szczególną ekspresją i powagą<sup>40</sup>. Analogicznie do Piotrowina opracowany jest nos. Plastycznie wydobyte oczy osadzono w głębokich oczodołach. W rękach wyeksponowano atletyczną i napiętą muskulaturę. Podobne opracowanie głów wyróżnia też figury Judy(?) i Esrona(?) (il. 17). W pierwszej z nich, godne szczególnej uwagi jest - obok specyfiki rysów twarzy – obfita broda, ukształtowana w plastyczny, dekoracyjny sposób.

Przyjąwszy, że Perwanger w trakcie realizacji zlecenia świętolipskich Jezuitów musiał posługiwać się pomocnikami, wykonawstwo Piotrowina przez jednego z nich wydaje się w pełni uzasadnione.

<sup>39</sup> Analogie te musiały zaintrygować już M. KARPOWICZA, skoro figurę dobrego łotra z tego samego ołtarza skłonny był uznać za dzieło wykonawcy figur ołtarza głównego, id., *Rzeźbiarze...*, s. 25. Dokładna analiza rzeźb nastawy oraz co najmniej kilku innych warmińskich dzieł tego samego autorstwa wyklucza jednak tą możliwość. Przeczy jej również czas powstania rzeźb: prawdopodobnie pierwsze dwudziestolecie XVIII w.

<sup>40</sup> Na „wprost zadziwiające podobieństwo” Piotrowina do rzeźby Eliakima zwrócił już uwagę RZEMPOŁUCH. Analogie te uznał za przesłankę ich wspólnego – perwangerowskiego autorstwa, id., *Krzysztof...*, s. 270, il. 17, 18.



### Uwagi końcowe

Podjęta wyżej analiza prowadzi do wniosku, że twórczość Krzysztofa Perwangera cechuje się niezwykłą, stylistyczną zwartością. W ciągu bowiem niemal trzydziestu lat działalności rzeźbiarza na terenach diecezji warmińskiej, jego dzieła reprezentowały niezmienny, charakterystycznie wysubtelniony typ formalny. Zjawisko to potwierdzają główne, zachowane do dziś prace ołtarzowe artysty z Elbląga, Ornety, oraz kojarzone dotąd z innym twórcą figury dobromiejskie. Przesądżający o wspólnocie warsztatowej duży stopień podobieństwa między nimi nie ogranicza się zresztą do sfery formalnej ale i schematu aranżacji figur w strukturach retabulów.

Twórczość Perwangera przypadająca na drugą i trzecią ćwierć XVIII w. zajęła szczególne miejsce w historii rzeźbiarstwa regionu. Wynika to z prekursorskiej postawy artysty, którego dzieła wybiegały swą formą daleko przed współczesne im wytwory lokalnych warsztatów. Jego prace o subtelnej, rokokowej manierze, stanowiły nowatorski nurt obok tutejszej konserwatywnej plastyki. Reprezentował ją przede wszystkim niemal monopolistyczny warsztat Schmidtów i artystów znajdujących się w orbicie jego wpływów.

Pomimo tego, twórczość Perwangera pozostała w gruncie rzeczy odosobnionym zjawiskiem artystycznym diecezji warmińskiej. Jego oryginalny jak na tutejsze warunki repertuar formalny nie znalazł bowiem wiernych kontynuatorów. Jest to o tyle zaskakujące, iż pracownia rzeźbiarza liczyć musiała kilka osób, czego dowodzi chociażby zakres prac prowadzonych w Świętej Lipce<sup>41</sup>. Wyjątek stanowią tu zaledwie trzy zespoły rzeźbiarskie o dostrzegalnych związkach formalnych z dziełami Perwangera: figury z ołtarza św. Michała Archaniola w kościele św. Mikołaja w Elblągu (przed 1760)<sup>42</sup>, ołtarza głównego w kościele parafialnym w Bisztyнку (1772)<sup>43</sup>, oraz ołtarza głównego w kościele parafialnym w Gutkowie (ok. 1780)<sup>44</sup>. Zwłaszcza dwa ostatnie dzieła, powstałe już po rozwiązaniu warsztatu mistrza, mogły być wykonane przez jego uczniów. Luźne związki między dziełami Tyrolczyka a pracami Christiana Bernarda Schmidta (1734 - 1784) – najprężniejszego rzeźbiarza Warmii co najmniej od szóstego do początku dziewiątego dziesięciolecia XVIII w., należy uważać nie tyle za wynik bezpośredniego oddziaływania Perwangera, co ogólniejszych tendencji rzeźby wschodniopomorskiej 2 połowy XVIII w.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Precyzyjniejsze określenie liczby osób zatrudnionych przy dekoracji świętolipskich krużganków, wymagałoby (wobec braku informacji w dostępnych archiwaliach) szczegółowej analizy porównawczej tamtejszych rzeźb. Z pewnością jednak, poza okresem prosperity, którą warsztat Perwangera przeżywał w 2-iej połowie lat czterdziestych XVIII w., mistrz zatrudniał mniejszą ilość pomocników (Problem okresowych różnic w ilości pracowników warsztatów rzeźbiarskich porusza min. H. TRATZ, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 23, 1988, s. 397, 400 i in., oraz K. KALINOWSKI, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” VII, 1995, s. 107).

<sup>42</sup> Ołtarz zaliczony został przez ULBRICHA do grupy niepotwierdzonych prac Perwangera (id., *Geschichte...*, s. 684). RZEMPOŁUCH uznał tę atrybucję wątpliwą (id., *Krzysztof...*, s. 270).

<sup>43</sup> ULBRICH zaliczył ołtarz do pewnych prac Chr. B. Schmidta, pomimo ewidentnych różnic stylistycznych z innymi, potwierdzonymi archiwalnie pracami rzeźbiarza (id., *Geschichte...*, s. 692, 698).

<sup>44</sup> Przez ULBRICHA zaliczone do niepotwierdzonych realizacji Chr. B. Schmidta (id., *Geschichte...*, s. 703). Rozgraniczenie dzieł autorstwa Schmidta i licznych rzeźb przypisywanych mu niesłusznie (lub odwrotnie – odrzucanych z jego *oeuvre*) wskutek pochopnej interpretacji przekazów historycznych lub błędnej analizy stylistycznej, zostawiam na osobną rozprawę.

<sup>45</sup> Pozorom silnych zależności między pracami obu rzeźbiarzy uległ min. ULBRICH, uznając schmidtowskie rzeźby z ołtarza różańcowego w Bisztyнку za prawdopodobny wytwór Perwangera. Hipotezę swą oparł on na kompozycyjnej zbieżności jednej z figur bisztyńskich z rzeźbą św. Katarzyny Sieneńskiej z Ornety, id., *Geschichte...*, s. 688-689, il. 861. W rzeczywistości oba dzieła różni, oprócz wspólnej - uspokojonej kompozycji, zupełnie inny sposób opracowania draperii i szczegółów anatomicznych.



Natomiast z działalnością mistrza niewątpliwie wiąże się spopularyzowanie na Warmii typu nastawy ołtarzowej, zastosowanej po raz pierwszy w 1754 r. w dekorowanym przez Perwangerę ołtarzu głównym kościoła Św. Mikołaja w Elblągu. Od schyłku lat 50-tych XVIII w. powstawać zaczęły w kilku mniejszych warmińskich kościołach wzorowane na nim, charakterystyczne konstrukcje zdobione figurami aniołów a w zwieńczeniu personifikacjami<sup>46</sup>. Podkreślić jednak należy brak pewności co do perwangerowskiego autorstwa projektu retabulum<sup>47</sup>.

O wysokiej pozycji, którą zajmować musiał nasz artysta w lokalnym środowisku artystycznym przekonują współcześni mu zleceniodawcy. Zauważyć bowiem należy, iż do najbardziej prestiżowych i okazałych przedsięwzięć rzeźbiarskich diecezji zaangażowano właśnie jego<sup>48</sup>. Również analiza twórczości Perwangerę dowodzi, iż był on nie tylko jednym z najpopularniejszych ale i najlepszych rzeźbiarzy wschodniopomorskich XVIII w<sup>49</sup>.

Estetyczny walor dzieł Tyrolczyka przetrwał z powodzeniem próbę czasu, sprawiając, że powstałe spod jego dłuta rzeźby stanowią do dziś perły plastyki późnobarokowej Pomorza Wschodniego.

<sup>46</sup> Na uwagę zasługują tu wiernie, architektoniczne kopie ołtarza elbląskiego w kościele śś. Piotra i Pawła w Lidzbarku Warmińskim – 1757 (nie zachowany), kościele paraf. w Radostowie – 1759 i farze w Barczewie – ok. 1760 (nie zachowany). Nieco swobodniejszym nawiązaniem do konstrukcji elbląskiej jest ołtarz główny z kościoła paraf. w Grzędzie – 1763, o odmiennej formie zwieńczenia.

<sup>47</sup> W kontrakcie na budowę ołtarza, podpisanym przez Perwangerę – wykonawcę dekoracji rzeźbiarskiej, i Jana Lindenbergę – stolarza, kwestia projektu retabulum została pominięta. (RZEMPOŁUCH, *Krzysztof...*, s. 276). Wynikać by mogło z tego, iż wybór formy artystycznej całości pozostawiono w gestii wykonawcy zlecenia, tj. Perwangerę, lub też problem wyglądu ołtarza stanowił osobną część umowy. O Perwangerze jako wykonawcy całych konstrukcji ołtarzowych wraz z ich dekoracją mowa jest w dokumentach z 1747-1751 r. dotyczących nie zachowanych ołtarzy i ambony w kościele paraf. w Tolkmicku (RZEMPOŁUCH, j.w., s. 264-265).

<sup>48</sup> Najprawdopodobniej Perwanger był autorem rzeźby Madonny z ok. 1739-1740 r., przeznaczonej pierwotnie do mającego powstać nowego ołtarza głównego katedry fromborskiej. Do najokazalszych dzieł ołtarzowych w Prusach Królewskich z lat 40. – 50. XVIII w. należą też retabula z Dobrego Miasta i Elbląga, zdobione przez Tyrolczyka. W kręgu mecenatu zakonnego jednym z najpoważniejszych przedsięwzięć rzeźbiarskich tamtych lat była dekoracja krucżganków świętolipskich, zrealizowana przez warsztat Perwangerę.

<sup>49</sup> Wysoki poziom artystyczny dzieł Perwangerę podkreślali wszyscy dotychczasowi badacze jego spuścizny, min. A. MARQUART (*Der Tolkemiter Bildhauer Christoph Perwanger*, „Zeitschrift für die Geschichte...” XXII, 1926, s. 308), ULBRICH (*Geschichte...*, s. 677, 681-682) i RZEMPOŁUCH (*O czterech...*, s. 113).



## *Christoph Perwangers figurale Altarschnitzerei in der Diözese Ermland*

Christoph Perwanger war der wichtigste Vertreter der Rokokoplastik in der Diözese Ermland. Derzeitig sind neun seiner mit Figuren beschmückten Altarwerke bekannt. Zu ihnen gehören vor allem: Der Hauptaltar mit den Gestalten des hl. Adalbert und hl. Stanislaus und Piotrowins samt zweier Engelsfiguren in der Kollegiatkirche in Guttstadt (Dobre Miasto; 1747), der Hauptaltar der St. Nikolauskirche in Elbing (Elbląg) mit unter anderem: zwei Engelsfiguren und zwei Personifizierungen (1754, nicht erhalten) und auch der Rosenkranzaltar in der Archipresbyterkirche in Wormditt (Orneta), mit den Figuren des hl. Dominikus, der hl. Katharina von Siena und auch mit einigen Engels und Puttenfiguren (1761). Diese Objekte gehören zu den größten und vorzeigewürdigsten im Schaffen des Künstlers. Trotzdem bestehen in der bisherigen Literatur eine Reihe von widersprüchlichen Meinungen betreffend ihrer Urheberschaft. Aus *Oeuvre Perwangers* wurde vor allem sein Hauptwerk – Skulpturen aus Guttstadt – ausgeschlossen. Dies ergibt sich hauptsächlich aus dem Mangel an Festlegung der auszeichnenden Formaleigenschaften der Werke des Meisters. Zusätzliche Erschwernis in der Forschung stellt das Fehlen der Archivalien zu einem Teil der Arbeiten Perwangers dar, was zu vielerlei Attribuierungsspekulationen anregt. Der Artikel stellt sich als Ziel vor allem eine genaue, formale und vergleichende Analyse der genannten Werke des Meisters. Sie bildet die Basis zu Verifikation der bisherigen Attribuierung und Entscheidung über die faktische Urheberschaft der besprochenen Werke.

Die genaue, formale und vergleichende Analyse der genannten Werke Perwangers bestätigt das Bestehen einer Reihe von nahen Analogien zwischen ihnen. Sie betreffen die charakteristische Typologie der Gestalten, die Komposition, die Bearbeitung der Skulpturblöcke, die Formung der Draperie und Anatomie.

Alle Skulpturen stellen zierliche Gestalten von zarten Silhouetten und milden Gesichtszügen (Ausnahme macht die Skulptur des Piotrowin aus Guttstadt). Die Skulpturen haben einen geschlossenen Bau von flüssiger Linie der Umrisse. Die Wirkung der Geräumigkeit wurde durch tiefes Ausschneiden des Stoffes zwischen dem Körper und den Schultern erreicht. Die Posen der Figuren basieren auf dem Prinzip des flüssigen, labilen Kontrapostes, der an manchen Stellen geradezu in

Tanzbarkeit übergeht. Die Draperien haben eine ruhige, weiche Form. Geformt werden sie hauptsächlich durch Verflachungen, glatte Flächen, getrennte Falten und Verrunzelungen von gerader oder ovaler Linie und kreisförmigem Querschnitt. Die charakteristische, geglättete Fläche der Skulpturen weist auf den Einsatz der Meißeln von breiter Klinke, wie auch der Raspel und Feilen hin. Die Ausarbeitung der Anatomie zeichnet sich durch Sublimierung und durch eine ästhetisierende Typisierung aus. Bei den männlichen Figuren ist die Muskulatur geschlichtet. Den Gesichtern wurden zarte Formen mit geglätteten Wangen und Stirnen gegeben. Eine sehr charakteristische Form haben die Augen: sie sind groß und deutlich von den seichten Vertiefungen der Augenhöhlen abgegrenzt. Dank dem Eingriff des Hervorschiebens des Augensidrandes vor den Augapfel wirken die Augen angeschwollenen. Die Figuren sind einem gemeinsamen Schema der Gestaltung in den Strukturen der Retabeln untergeordnet. Die Figuren von der Nordseite der Altäre haben eine beruhigte Komposition und ihre Gesichter nach oben gerichtet, dagegen die Figuren von der Südseite sind dynamischer und vollständig ins Zentrum des Altars oder zum Zuschauer, der vor ihm steht, gewendet.

Die weitgehenden Analogien in der Bearbeitung der Skulpturen, wie auch in ihrer Gestaltung in den Strukturen der Retabeln deuten auf gemeinsame Urheberschaft hin. Im Angesicht der archivalischen Bestätigung der Perwangerschen Urheberschaft der Skulpturen für den Altar in Elbing – eins der drei analysierten Werke – ist die Schließung auf die selbe Anfertigung der zwei übrigen Skulpturengruppen selbstverständlich. Das konsequente Auftreten der gemeinsamen, formalen Grundsätze in den Werken, die im Laufe der nächsten vierzehn Jahre entstanden sind, deutet auch auf die Beständigkeit des von Perwangers präsentierten formalen Repertoires hin.

Schlüsse auf gemeinsame Urheberschaft der Figuren der Altäre in Elbing, Wormditt und Guttstadt wurden von einer vergleichenden Analyse mit anderen Arbeiten des Meisters und seiner Werkstatt unterstützt. Aus ihr ergibt sich, dass beinahe das ganze Werk Perwangers viele nahen Analogien zu obengenannten Skulpturen liefert. Ein Beispiel der nahen Verwandtschaft der Kompositionen, wie auch der Einzelheiten der Draperien und der Anatomien stellen Bischofsfiguren aus Guttstadt, wie auch Figuren der Kirchenväter aus



dem Allensteiner Museum (Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie; um 1745-50). Starke Verwandtschaft zu der Skulptur der hl. Katharina von Siena besteht in der Sandsteinfigur des hl. Stanislaus Kostka zu der Heiligelinde (um 1745), wie auch in der Skulptur des hl. Johann Nepomuk aus Tolkemit (1737). Viele Analogien zu den besprochenen Werken in den Bereichen der Komposition, der Bearbeitung der Draperien und der Anatomie liefern auch Skulpturen der Reihe Vorfahren Christi aus der Heiligelinde (1744-48), wie auch Skulpturen von dem nicht mehr bestehenden Altar der Heiligen Dreifaltigkeit aus der Archipresbyterkirche in Wormditt (um 1760-64). Dabei zeichnet sich besonders die Figur des hl. Adalberts aus, die sehr stark an die Guttstädter Skulptur dieses Heiligen hinsichtlich des allgemeinen Kompositionsprinzips, der Bearbeitung der Draperien und der anatomischen Einzelheiten ähnelt. Nahe gestaltungsformale Analogien zu Engelsskulpturen von dem Rosenkranzaltar in Wormditt und dem Altar in Guttstadt weisen auch Engelsfiguren vom Altar der Heiligen Dreifaltigkeit.

Die Skulptur des Piotrowins aus Guttstadt, die sich durch untypische für Perwanger Betonung der Muskulatur und rohe Physiognomie des Gesichts kennzeichnet, hat ihr Widerbild in einigen Skulpturen aus der Heiligelinde (u.a. Eliakim, Abraham und Isaak aus der Reihe der Vorfahren Christi, 1744-48). Höchstwahrscheinlich wurden sie alle von einem anonymen Gehilfen Perwangers angefertigt, der vom Meister in den vierziger Jahren des 18. Jhs. angestellt wurde.

Die, in dem Artikel unternommene Analyse des Werkes Perwangers, führt zu dem Schluss, dass das Werk eine einmalige Gleichartigkeit aufweist. Denn die nahen formalen Verwandtschaften sind in seinen Skulpturen, die im Laufe der ungefähr dreißigjährigen

Tätigkeit auf dem Gebiet der Diözese Ermland entstandenen sind, sichtbar. Darunter bilden die Skulpturen des Hauptaltars aus Guttstadt die vorzeigewürdigsten. Ihre Perwangerversche Urheber-schaft wurde bisher angezweifelt oder sogar in Frage gestellt.

Die Tätigkeit Perwangers spielte eine Vorreiterrolle in der Popularisierung des Rokoko in der figuralen Plastik in Ermland. Früher wurde sie durch Künstler von konservativer, hochbarocker Bekenntnis dominiert. Die Stilorientierung und die werkstattbezogene Fähigkeiten Perwangers wurden von lokalen Auftraggebern anerkannt. Er wurde nämlich für die größten und vorzeigewürdigsten Stiftungen dieser Zeit in der Diözese und sogar jenseits ihrer Grenzen engagiert. Trotzdem gewann sein originelles, formales Repertoire keine treuen Nachahmer (Ausnahme können hier nur einige Werke bilden: Figuren vom Michaelsaltar in der St. Nikolauskirche in Elbing – vor 1760, Figuren vom Hauptaltar in der Pfarrkirche in Bischofstein (Biszynek; 1772) und in der Pfarrkirche in Göttkendorf (Gutkowo; um 1770). Dagegen das Muster des Altarretabels, das zu erst in dem, von Perwanger geschmücktem Hauptaltar in der St. Nikolauskirche in Elbing eingesetzt worden war, übte gewaltigen Einfluss auf Altäre, die über das nächste Viertel des Jahrhunderts hindurch in der Region entstanden.

Der hohe künstlerische Wert des *Oeuvre* Perwangers zeichnet seine Werke vom Hintergrund der durchschnittlichen und in dominiertem Grade provinziellen Werke aus, die im 18. Jh. in Ermland entstanden sind. Diese Tatsache bewirkte, dass Skulpturen Perwangers für die schönsten Kreationen der spätbarocken Plastik in der ganzen Region gehalten werden.

Übersetzung: Daniel Tomczak

1. Christoph Perwanger, Engelsfigur vom nordl. Teil des Hauptaltars in der Nikolauskirche in Elbing, 1754 (nicht erhalten); nach Ulbrich, Repr. Ryszard Rau.

2. Christoph Perwanger, Engelsfigur vom südl. Teil des Hauptaltars in der Nikolauskirche in Elbing, 1754 (nicht erhalten); nach Ulbrich, Repr. Ryszard Rau.

3. Christoph Perwanger, hl. Dominikus, Figur vom Rosenkranzaltar in der Archipresbyterkirche in Wormditt, 1761; Fot. Autor.

4. Christoph Perwanger, hl. Katharina von Siena, Figur vom Rosenkranzaltar in der Archipresbyterkirche in Wormditt, 1761; Fot. Autor.

5. Christoph Perwanger, Figuren vom Aufsatz des Rosenkranzaltars in der Archipresbyterkirche in Wormditt, 1761; Fot. Autor.

6. Christoph Perwanger, hl. Adalbert, Figur vom Hauptaltar der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.

7. Christoph Perwanger oder Chr. Perwanger und ein anonymes Gehilfe des Meisters, hl. Stanislaus mit Piotrowin, Figuren vom Hauptaltar der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.

8. Christoph Perwanger, Engelsfigur vom nordl. Teil des Hauptaltaraufsatzes der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.

9. Christoph Perwanger, Engelsfigur vom südl. Teil



des Hauptaltaraufsatzes der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.

10. Christoph Perwanger, Engelsfiguren vom Altar der Heiligen Dreifaltigkeit in der Archipresbyterkirche in Wormditt, etwa 1760-64 (verloren); nach Ulbrich, Repr. Ryszard Rau.

11. Christoph Perwanger, Engelsfigur vom Rosenkranzaltar in der Archipresbyterkirche in Wormditt, 1761; Fot. Autor.

12. Christoph Perwanger, Engelsfigur (Detail) aus der Gruppe des hl. Peters von Alcantara, Klosterkirche in Springborn, 1744; Fot. Autor.

13. Christoph Perwanger, hl. Katharina von Siena (Detail), Figur vom Rosenkranzaltar in der Archipresbyterkirche in Wormditt, 1761; Fot. Autor.

14. Christoph Perwanger, hl. Stanislaus (Detail),

Figur vom Hauptaltar der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.

15. Christoph Perwanger, hl. Adalbert, Figur vom Altar der Heiligen Dreifaltigkeit in der Archipresbyterkirche in Wormditt, etwa 1760-64 (verloren); nach Ulbrich, Repr. Ryszard Rau.

16. Christoph Perwanger oder ein anonymes Gehilfe des Meisters, Piotrowin (Detail), Figur vom Hauptaltar der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.

17. Christoph Perwanger oder ein anonymes Gehilfe des Meisters, Izaak (Detail), Figur aus der Reihe der Vorfahren Christi, Kreuzgänge des Jesuitenklusters zu Heiligelinde, 1744-1748; Fot. Autor.

18. Christoph Perwanger, Engelskopf, Figur vom Hauptaltar der Kollegiatskirche in Guttstadt, 1747; Fot. Autor.