

*Arkadiusz Wagner*

## Rokokowa rzeźba na Warmii

Próba syntezy



**W** panoramie ziem Rzeczypospolitej XVIII w. Warmia stanowiła ewenement polityczno-kulturowy, w tym i artystyczny. Wynikało to ze specyficznej lokalizacji tego niewielkiego regionu (4249 km<sup>2</sup> powierzchni przed pierwszym rozbiorem w 1772 r.) w niemal szczelnym otoczeniu Prus Książęcych – z czasem przekształconych w Prusy Wschodnie – z prężnym ośrodkiem miejskim, jakim był Królewiec. Położenie owo wywierało wieloaspektowy wpływ na tzw. Księstwo Biskupie, równoważony relatywnie niedalekim położeniem silnych centrów kulturowo-artystycznych, tj. Gdańska i Warszawy. Specyfika prawnoustrojowa dominium warmińskiego sprawiła, że najważniejszą grupą fundatorów dzieł sztuki byli w nim biskupi i kanonicy oraz kler parafialny. Miało to swój wyraz w szczególnej dynamice przedsięwzięć związanych z wyposażaniem świątyń, mimo permanentnych problemów ekonomicznych regionu, będących głównie skutkiem agresywnej polityki Prus, a także Rosji.

Na obliczu tutejszej plastyki osiemnastowiecznej pierwszej połowy XVIII w. zaważyła działalność królewieckiego stolarza-ebenisty Krzysztofa Peuckera (1662–1735). Po osiedleniu się i założeniu pracowni stolarsko-rzeźbiarskiej w Reszlu – który od czasów średniowiecza należał do kilku najważniejszych ośrodków rzemiosła w regionie – zrealizował on zlecenia na kompleksowe wyposażenie szeregu lokalnych kościołów. W ten sposób ugruntowana została na kilka dziesięcioleci niezwykła popularność charakterystycznej typologii małej architektury kościelnej, w tym zwłaszcza retabulów, reprezentowanych choćby przez ołtarze główne w kościele jezuickim w Świętej Lipce oraz w kościołach odpustowych w Krośnie, Chwałęcinie i Stoczku Klasztornym. W rozpowszechnieniu owych typów dzieł znaczący udział mieli rzeźbiarze, którzy, wedle przesłanek formalno-stylistycznych oraz nie do końca jasnych źródeł archiwalnych, zatrudniani byli w peuckerowskim warsztacie, tudzież podejmowali się z nim kooperacji.

Spośród nich największą indywidualnością okazał się Jan Chrystian Schmidt (1701–1759), który w 1723 r. osiedlił się w Reszlu, najprawdopodobniej już jako mistrz rzeźbiarski<sup>1</sup>.

1 Wskazuje na to zwłaszcza jego wiek (w 1723 r. miał 22 lata), fakt konwersji w tym samym roku z kalwinizmu na katolicyzm, a także błyskawiczne wejście do elity miasta (najpóźniej w 1724 r. był już członkiem ławy >

Najpóźniej w pierwszej połowie lat 30. XVIII w. twórca ten usamodzielniał się i założył własną pracownię w Reszlu<sup>2</sup>. Odtąd realizował liczne zlecenia, obejmujące zarówno kompleksowe wyposażenie świątyń, jak i drobne prace stolarsko-rzeźbiarskie. Wyróżnikiem *œuvre* Schmidta było podtrzymywanie tradycji charakterystycznych nastaw ołtarzowych o anachronicznej formie zapoczątkowanej przez Peuckera. Konserwatywnizm formalno-stylowy znamionował też jego rzeźby statuaryczne o zazwyczaj zwartej, ciężkiej budowie, statycznej kompozycji i usztywnionych strukturach fałdowań draperii.

Tym znaczniejszą cezurą w historii lokalnej plastyki stało się założenie w Tolkmicku pod koniec lat 30. XVIII w. warsztatu rzeźbiarskiego przez Krzysztofa Perwangera (1708-1764) - napływowego artystę pochodzącego z Tyrolu. Ów twórca, podejmujący się prac w kamieniu, stiuku i drewnie, wprowadził na Warmię nowatorskie rozwiązania formalne, wywodzące się z tradycji południowoniemieckiej. Na tle surowych form rzeźb Schmidta, okresowo związanego z nim Jana Freya (ok. 1710-1784), czy też innych, dziś anonimowych twórców - Perwanger wyróżnił się figurami o formie lekkiej i miękkiej. Zgeometryzowanym strukturalnym fałdowań szat rzeźb schmidtowskich przeciwstawił on spłaszczone zmarszczenia i wijące się fałdy, idące w parze z wysubtelnioną kompozycją figur o płynnym konturze. Wyraźne wydelikacenie sylwetek i fizjonomii prowadziło w figurach męskich tudzież anielskich do ich androgynizacji, czego przykładami z wczesnego okresu warmińskiej twórczości mistrza są rzeźby aniołów oraz św. Franciszka i św. Piotra z Al-




1. Dobrze Miasto, kolegiata, ołtarz główny, figura św. Wojciecha, wyk. K. Perwanger, 1747, fot. A. Wagner, 2003.

cantary w kościele odpustowym w Stoczku Klasztornym, a także figury aniołów oraz św. Wojciecha (1) i św. Stanisława w ołtarzu głównym kolegiaty w Dobrym Mieście.

- miejskiej, a zatem i dysponentem praw miejskich). O zajmowaniu nieosiągalnej dla czeladników pozycji Schmidta wśród lokalnych prominentów świadczy świadkowanie reszelskich burmistrzów na jego ślubie w 1724 roku; zob. A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski Chryściana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007, s. 51-53; *idem*, *Organizacja i technika pracy w warsztatach snycerskich na Warmii w epoce baroku*, w: *Rzeźba w Prusach Królewskich*, materiały sesji naukowej w Muzeum Narodowym w Gdańsku (przyjęty do druku).
- 2 W świetle skąpych danych archiwalnych oraz analizy porównawczej dotyczącej praktyki warsztatowej rzeźbiarzy środkowoeuropejskich XVIII w. trudno rozstrzygnąć, czy Schmidt zainicjował swą pracę w Reszlu założeniem warsztatu, czy najpierw współdziałaniem z Peuckerem w jego pracowni jako wykwalifikowany - bo majstrowski - pomocnik. Za kierowaniem własnym warsztatem najpóźniej w 1732 r. przemawia jednak rachunek za statwę *Immaculaty* dla świętolipskich jezuitów, w którym mowa jest o zapłacie „Statuario Schmidt”. Podobnie odczytywać należałoby dokument z 1734 r., dotyczący wzniesienia ołtarza głównego w kościele bernardyńskim w Barczewie, w którym mowa jest o wypłacie rzeźbiarzowi Chryścianowi Schmidtowi (M. Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chryścian Schmidt: rola Warmii jako prowincji artystycznej w XVIII wieku*, Olsztyn 2006, s. 44). Mimo iż Schmidt związał się z Peuckerem także prywatnie (został jego zięciem), to po śmierci mistrza warsztat przejęła wdowa. W tym czasie Schmidt podejmował się już imiennie kolejnych zleceń, zob. A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 53-54; *idem*, *Organizacja...*



2. Święta Lipka, krużganki kościoła jezuickiego, zespół figur Genealogii Chrystusa, wyk. warsztat K. Perwanger, 1744-48, fot. A. Wagner, 2011.

Repertuar formalny Perwagnera musiał szybko zyskać uznanie wśród najważniejszych lokalnych fundatorów. W krótkim bowiem czasie artysta ten zaczął przejmować intratne zlecenia biskupie, kanonickie i jezuickie w głównych świątyniach diecezji. Największym z nich okazało się ozdobienie zespołem prawie pięćdziesięciu kamiennych figur krużganków, bramy i wież kościoła w Świętej Lipce, znajdującej się tuż za granicą dominium (1744-48;  2), które realizowane było równocześnie z prestiżowym zleceniem na dekorację ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej (1747), ufundowanego przez wytrawnego miłośnika sztuk - biskupa Adama Stanisława Grabowskiego. W dziełach świętolipskich ujawniło się formalne, czy zgoła formalno-stylowe, zróżnicowanie rzeźb, które

stanowiło niewątpliwym skutkiem zatrudnienia wykwalifikowanych podwykonawców, posługujących się różnym - wcześniej wypracowanym - językiem formalnym<sup>3</sup>. Wśród nich wyróżniał się twórca o tendencji do monumentalizacji figur, objawiającej się głównie przerysowaniami muskulatury. Jego uczestnictwo w realizacji rzeźb dobromiejskich doprowadziło do efektownego zderzenia łagodnych form typowo perwangerowskich z atletyczną, masywną siłą<sup>4</sup>.

Znaczenie ołtarza dobromiejskiego dla warmińskiej sztuki polega także na wprowadzeniu nowatorskiej koncepcji nastawy, wpisującej się w ówczesne trendy środkowoeuropejskie o rzymskiej genezie. Kilka lat później (1754) Perwanger współuczestniczył z lidzbarskim stolarzem Lindenbergiem we wzniesieniu

3 Zob. np.: A. Wagner, *Rzeźbiarska grupa Zwiastowania ze Świętej Lipski. Z badań nad działalnością warsztatu Krzysztofa Perwagnera*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, x, red. J. Poklewski, Toruń 2005, s. 211-213 (tamże wcześniejsza literatura tematu, przyp. 22).

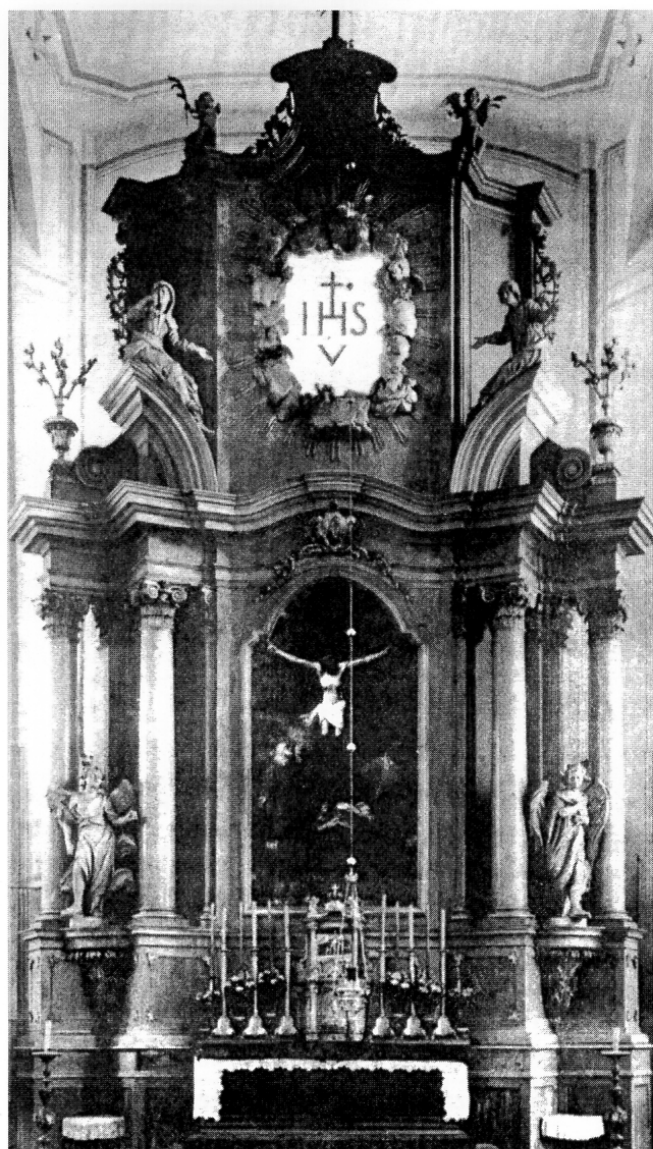
4 A. Wagner, *Rzeźbiarska grupa...*, s. 212 (tamże wcześniejsza literatura tematu, przyp. 23). Warto nadmienić, że charakterystycznym wokabularzem formalnym, stanowiącym być może wzorzec dla pomocnika Perwagnera, posługiwał się anonimowy Mistrz Figur Dobromiejskich, który w pierwszej ćwierci XVIII w. ozdobił tamtejszą kolegiatę m.in. rzeźbami ołtarzowymi i okazałym krucyfiksem; zob. A. Wagner, „Mistrz Figur Dobromiejskich” - nieznaną indywidualność barokowej plastyki Warmii i Prus Książęcych, „Studia Warmińskie”, XL, 2003, s. 324-354.



i dekoracji ołtarza głównego w kościele katolickim w Elblągu (☞ 3)<sup>5</sup>. Realizacja ta należała do najbardziej prestiżowych w dorobku mistrza, z racji szczególnej roli, jaka przypadała tej świątyni pośród protestanckiego żywiołu miasta. W sferze artystycznej jej znaczenie polegało głównie na zastosowaniu typu retabulum, który w dominującym stopniu przyczynił się do zmiany kierunku rozwoju architektury ołtarzowej na Warmii.

Dzieła te skłaniają do uznania Perwangera za twórcę, który wprowadził na Warmię tendencje rokokowe w rzeźbie figuralnej, a pośrednio też – z racji uczestnictwa w dekoracji retabulów w Dobrym Mieście i Elblągu – w architekturze ołtarzowej. Nie można tego jednak powiedzieć o stosowanej przez niego ornamentyce. Zarówno ołtarz dobromiejski, jak i elbląski podtrzymują bowiem regencyjny repertuar motywów dekoracyjnych. Wśród znanych dziś dzieł mistrza dopiero w ołtarzu różańcowym w kościele archiprezbiterialnym w Orniecie (1761) wykorzystano *rocaille* i kratkę regencyjną o prostej formie.

Tym samym za pierwszą realizację warmińską, w której ujawniły się typowe formy rokokowe należy uznać zespół trzech ołtarzy z kaplicy na zamku biskupim w Lidzbarku Warmińskim (powstałych w pierwszej połowie lat 50. XVIII w.)<sup>6</sup>. Prawdopodobnie jako pierwszy powstał ołtarz główny, umiejętnie wkomponowany w gotycką ścianę z oknem (☞ 4)<sup>7</sup>. Jego spłaszczona struktura obudowuje wnękę okienną i obramowuje ją wspólnie ze skromnym zestawem rzeźb figuralnych i motywów dekoracyjnych. Składają się na nie m.in. *rocaille*'owe kartusze, opracowane



☞ 3. Elbląg, kościół św. Mikołaja, ołtarz główny (niezachowany), wyk. stolarz Lindenberg, K. Perwanger, 1754, repr. wg: A. Steffen, G. Reifferschied, *St. Nicolai – Elbing: erste Kirche im Bistum Ermland*, Köln 1995.

- 5 Zob. A. Rzempołuch, *Krzysztof Perwanger (1708-1764). Działalność artystyczna na Warmii i Prusach Królewskich*, „Rocznik Olsztyński”, 1997, s. 260-261, 266, 275-276; A. Wagner, *Figuralna plastyka ołtarzowa Krzysztofa Perwangera w diecezji warmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXV: 2003, nr 2, s. 230-233, 243-257.
- 6 Wśród publikacji z ostatnich lat zob. np.: *Historia Lidzbarka Warmińskiego*, red. K. Mikulski, E. Borodij, t. 1, Lidzbark Warmiński 2008, s. 136-138; A. Rzempołuch, *Kaplica zamku w Lidzbarku Warmińskim jako przestrzeń sakralna i miejsce fundacji artystycznych*, w: *Kaplica na zamku w Lidzbarku Warmińskim*, red. A. Rzempołuch, Olsztyn 2010, s. 55-62.
- 7 Za wykonaniem w pierwszej kolejności ołtarza głównego przemawiają dwie główne przesłanki: hierarchia ważności w przypadku wyposażania wnętrza świątynnego, integralne włączenie struktury nastawy w okładziny ścian kaplicy, na tle których, jako osobno stojące konstrukcje, umieszczono ołtarze boczne. Niestety w wykazie wydatków bpa Grabowskiego z tego okresu brak precyzyjnej informacji o pracach nad ołtarzem głównym. Skłoniło to Krystynę Kordek (*Mecenat artystyczny biskupa Adama Stanisława Grabowskiego*, „Rocznik Olsztyński”, 1975, s. 138) a ostatnio Andrzeja Rzempołucha (*Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 55) do przesunięcia daty jego wykonania na 1757 r., czyli w pięć lat po postawieniu w kaplicy ołtarzy bocznych.





4. Wnętrze kaplicy biskupiej na zamku w Lidzbarku Warmińskim z rokokowym ołtarzem głównym, ołtarzami bocznymi, amboną i relikwiarzem św. Benedykta, lata 50. XVIII w., repr. wg: *Kaplica na zamku w Lidzbarku Warmińskim*, red. A. Rzempoluch, Olsztyn 2010, fot. G. Kumorowicz.

sumarycznie, by nie rzec prymitywnie. Także i dwie rzeźby personifikacji ujmujące okno wykazują regres względem form perwangerowskich. W sztywności i schematyzmie opracowania ich draperii ujawniają się tendencje schmidtowskie, nawiasem mówiąc bliskie formom rzeźb ze stall w katedrze fromborskiej<sup>8</sup>. Mimo pokrewieństwa z dorobkiem reszelskiej pracowni figury te pozostają wciąż anonimowe.

Mało satysfakcjonujący efekt prac nad ołtarzem i jego dekoracją figuralno-ornamentalną sprawił zapewne, że do wykonania ołtarzy bocznych biskup Grabowski zatrudnił zupełnie innego twórcę. Zrealizował on nowatorską na tym terenie, niearchitektoniczną koncepcję nastawy, będącą *de facto* ornamentalnym

obramieniem obrazu, wzbogaconym rzeźbami figuralnymi (4). Owe wysmukłe przedstawienia personifikacji kobiecych o dynamicznej kompozycji, podkreślone posadowieniem figur na niestabilnych podstawach, wyraźnie wzbogaciły repertuar form stosowanych w lokalnej plastyce (5). Jednakże wykonanie detali ornamentalnych, głównie „obrastających” spływy wolutowe oraz wypełniających przestrzeń między nimi a prostokątnymi ramami centralnych obrazów, odznacza się pewną sumarycznością i schematycznością, pozbawioną rokokowej lekkości.

Pomimo tego efekt nowości na tle wcześniejszego dorobku regionalnej plastyki zaważył zapewne na zaangażowaniu wykonawcy dzieł lidzbarskich do

8 Zob. M. Smoliński, *Rzeźby Jana Henryka Meissnera we Fromborku i ich oddziaływanie*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, red. W. Baraniewski et al., Warszawa 2005, s. 124-124; A. Rzempoluch, *Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 58-61.

Studia  
nad rzeźbą  
rokokową  
w dawnej  
Rzeczy-  
pospolitej  
i na Śląsku



5. Lidzbark Warmiński, kaplica biskupia na zamku, ołtarz Św. Krzyża, figura personifikacji Nadziei, wyk. rzeźbiarz anonimowy, 1752, repr. wg: *Kaplica na zamku...*, fot. G. Kumorowicz.

ozdobienia podobnym zespołem ołtarzy kościoła parafialnego we Franknowie (lata 50. XVIII w.)<sup>9</sup>. Wedle dzisiejszej wiedzy retabula te nie znalazły jednak bezpośredniej kontynuacji w dominium biskupim. Prawdopodobnie ich wykonawca opuścił Warmię po zrealizowaniu zamówienia bądź z nieznanых dziś względów zaprzestał działalności. Nie jest też wykluczone, że prace te były artystycznymi importami, sprowadzonymi do dominium z innego – być może stołecznego – ośrodka produkcji rzeźby. Warto jednak

podkreślić, że w późniejszych dekadach charakterystyczna koncepcja nastawy ołtarzowej przeniknęła w zminiaturyzowanej wersji do licznie tworzonych tronów wystawienia, umieszczanych na tabernakulach warmińskich kościołów (np. w Bisztyнку, Jezioranach, Bażynach). W ciągu rozwojowym zapoczątkowanym przez lidzbarsko-franknowskie retabula mieszczą się też nieliczne przykłady niewielkich dzieł, jak np. ołtarze boczne w kaplicy Św. Mikołaja w Dobrym Mieście (obecnie cerkiew grekokatolicka; lata 60. XVIII w.), ołtarz Św. Krzyża w kościele w Blankach (lata 60. XVIII w.) oraz – w znacznie przetworzonej formie – ołtarze w kaplicy św. Rocha w Tłokowie (prawdopodobnie 2. poł. lat 60. XVIII w.).

Ołtarze z kaplicy lidzbarskiej, podobnie jak przywoływany wyżej ołtarz główny w kolegiacie dobromiejskiej, egzemplifikują istotną dla historii warmińskiej plastyki praktykę zlecania prac przez biskupa Grabowskiego prominentnym artystom z pozawarmińskich środowisk artystycznych. Było to zresztą wyróżnikiem jego działalności fundatorskiej, w czym upatrywać trzeba zarówno smaku artystycznego – wyrobionego przez hierarchę na europejskich salonach – jak i efektu jego wielorakich powiązań ze stołecznym środowiskiem świeckich i kościelnych mecenasów<sup>10</sup>. Przyczyniło się to do sprowadzenia na Warmię, w tym zwłaszcza do Lidzbarka Warmińskiego, dzieł przypisywanych dziś wiodącym pracownikom warszawskim i gdańskim.

Pierwszym z nich jest ambona z kaplicy biskupiej w Lidzbarku Warmińskim (lata 50. XVIII w.), której autorstwo łączone jest z Franciszkiem Antonim Vogtem (zob. tekst Jakuba Sity w niniejszym tomie)<sup>11</sup>. Dziełu temu nadano odosobnioną na Warmii formę kosza stojącego bezpośrednio na posadzce, do którego z przeciwnych stron prowadzą niskie schodki (☞ 4). Jego

9 Zob. np: *Przewodnik po zabytkowych kościołach południowej Warmii*, Olsztyn 1973, s. 24–26; J. Dygdała, *Adam Stanisław Grabowski (1698–1766). Biskup, polityk, mecenas*, Olsztyn 1994, s. 137; *Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008, s. 350–351; A. Rzempoluch, *Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 61–62.

10 Sylwetkę bpa Grabowskiego jako mecenasa oraz konesera sztuki przybliżono m.in. w: K. Kordek, *op. cit.*, s. 119–175; J. Dygdała, *op. cit.*, s. 141–152; *Poczet biskupów...*, s. 346–352.

11 Zob. np.: M. Karpowicz, *Rzeźbiarze warszawscy na Warmii w XVIII wieku*, „Kronika Zamkowa”, 1996, nr 2, s. 31; *Historia Lidzbarka...*, s. 137; A. Rzempoluch, *Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 57–58.



6. Lidzbark Warmiński, kaplica biskupia, relikwiarz św. Benedykta, uskrzydłona główka anielska, wyk. warsztat J.J. Plerscha, 1755, fot. A. Wagner, 2006.

wyoblone, oszczędnie profilowane ścianki wzbogaczone są skromną dekoracją rzeźbiarską, na którą składa się delikatnie cięty relief pośrodku centralnej płytciny, a także symbole ewangelistów i *rocaille*'owy kartusz. Całość harmonijnie współgra z sylwetą i dekoracją ołtarza głównego, a także z rokokową dekoracją ścian kaplicy (z lat 50. XVIII w.). Szczegóły opracowania *rocaille*'owych kartuszy, zdobiących obicia ścienne niewąznicznym wskazują na ich pochodzenie z warsztatu wykonawcy ambony, zapewne dobrze zaznajomionego z dekoracjami wnętrza warszawskich pałaców.

Kolejnym, również przeznaczonym do zamkowej kaplicy, dziełem o stołecznej proweniencji jest relikwiarz św. Benedykta, sporządzony w 1755 r. przypuszczalnie w pracowni Jana Jerzego Plerscha (6, 6)<sup>12</sup>. Niewykluczone, że śladem po współpracy nawiązanej przez bpa Grabowskiego ze słynnym warszawskim



7. Lidzbark Warmiński, dziedziniec zamku biskupiego, figura św. Katarzyny, wyk. Franciszek Antoni Vogt (atryb.), 1756, fot. A. Wagner, 2006.

rzeźbiarzem-przedsiębiorcą jest też marmurowa figura aniołka, znajdująca się obecnie w muzeum parafialnym w Dobrym Mieście. Dziełem z kręgu Plerscha, ostatnio ponownie atrybuowanym Vogtowi<sup>13</sup>, jest też kamienna statua św. Katarzyny, wykonana w 1756 r., a w następnym roku ustawiona na dziedzińcu przed zamkiem lidzbarskim (7)<sup>14</sup>. Jest wysoce prawdopodobne, że oprócz małej architektury i rzeźby o funkcjach religijnych, biskup sprowadził do tegoż zamku oraz wybudowanego obok pałacu także elementy wystroju wnętrza, za czym zdają się przemawiać rokokowe

12 M. Karpowicz, *op. cit.*, s. 31-34; *Historia Lidzbarka...*, s. 137; A. Rzempołuch, *Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 58.

13 Zob. tekst Jakuba Sity w niniejszym tomie.

14 Niewiele jest dzieł rzeźbiarskich na Warmii, które w ciągu ostatnich dziesięcioleci obrosły równie bogatą literaturą, a w konsekwencji zróżnicowanymi hipotezami atrybucyjnymi. Jako pierwszy statuetkę tę przypisał Vogtowi Mariusz Karpowicz (*op. cit.*, s. 30-31); zob. też: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 45-46 (tamże wcześniejsza literatura tematu, przyp. 140); zob. też: *Historia Lidzbarka...*, s. 134; A. Rzempołuch, *Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 30, 58.



obramienia kominków, przechowywane aktualnie w zamkowych piwnicach.

Mimo aktywności biskupa Grabowskiego w zakresie importu dzieł plastyki spoza Warmii, najpotężniejszym przedsięwzięciem tego typu w połowie XVIII w. było jednak wzniesienie kamiennego ołtarza głównego w katedrze fromborskiej z inicjatywy tamtejszej kapituły (1751)<sup>15</sup>. Wciąż wysoce dyskusyjna jest kwestia autorstwa jego projektu, przy czym wątpliwości nie ulega znakomitość koncepcji dzieła, wynikająca z rzymskiej orientacji jego projektanta. Ze skulpturologicznej perspektywy istotniejsze jest jednak zaangażowanie przez kapitułę do ozdobienia nastawy artysty z Gdańska. Był nim tamtejszy potentat rzeźbiarski, Jan Henryk Meissner, którego duży i wszechstronny warsztat zaopatrywał nie tylko szerokie kręgi nadmotławskiej elity społecznej i tamtejsze świątynie, ale także rynek królewiecki<sup>16</sup>. Zgodnie z życzeniem zleceniodawców, artysta ten osobiście wykonał w 1752 r. drewniane figury aniołów (☞ 8) oraz drobniejsze elementy dekoracji nastawy. Ich szlachetna – wcześniej nieznaną na Warmii – forma musiała zyskać uznanie kręgów fundatorskich. Oto bowiem w niecałą dekadę później biskup Grabowski powierzył meissnerowskiej pracowni, ewentualnie wywodzącemu się z niej artyście posługującemu się analogicznym językiem formalnym, ozdobienie figurami ołtarza głównego w farze lidzbarskiej (1760–61; ☞ 9)<sup>17</sup>.

Rzeźby te są jak dotąd przedmiotem nierozstrzygniętych spekulacji atrybucyjnych. Kwestię sporną stanowi określenie stopnia pokrewieństwa formalnego tyleż ze zróżnicowanym *œuvre* warsztatu Meissnera, co z dorobkiem Jana Witta. Wedle hipotezy sformułowanej jeszcze przed II wojną światową przez Antona Ulbricha<sup>18</sup>, ów dość enigmatyczny twórca był autorem, bliźniaczo podobnego do nastawy lidzbarskiej, ołtarza głównego w farze w Barczewie, wykonanego około 1760 r. Dzieło to, o czym świadczy jego jedyna znana fotografia, zdołały rzeźby wykazujące podobieństwo do figur lidzbarskich w zakresie ogólnej kompozycji. Niestety, żadna z nich nie zachowała się do dnia dzisiejszego, co w sferze hipotez musi pozostawić kwestie atrybucyjne. Niemniej, podtrzymując tezę o formalnych analogiach rzeźb lidzbarskich z *œuvre* Meissnera, dopuścić należy możliwość ich wykonania przez Witta.

Niezależnie od możliwego wyniku badań nad autorstwem nastaw w farach lidzbarskiej i barczewskiej, wątpliwości nie ulega wzrost w latach 50. XVIII w. liczby prac zlecanych artystom spoza lokalnego środowiska rzeźbiarskiego przez najbardziej wpływowych fundatorów biskupich i kapitulnych. Warto jednak podkreślić, że owe – na tle lokalnych realiów artystycznych znakomite – importy nie doprowadziły do szybkiej i radykalnej zmiany języka formalnego zasiedziały, warmińskich twórców. Zapewne było to

- 15 Zob. np.: F. Dittrich, *Der Dom zu Frauenburg*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands”, 1916, nr. 1, s. 28; J. Obląk, *Kontrakty między kapitułą warmińską a rzeźbiarzami w Dębniku w sprawie ołtarza marmurowego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVIII: 1956, nr 2, s. 295–296; J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi (ok. 1710–1772)*, „Rocznik Krakowski”, t. XXXVII, 1965, s. 114; M. Smoliński, *Die Altäre in Ermland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts w: Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter, Beiträge der 10. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Warschau, 25.–28. September 2003*, s. 286.
- 16 Jeśli wziąć pod uwagę znaczenie tego artysty dla osiemnastowiecznej rzeźby południowego побережа Bałtyku, tym bardziej dotkliwy okazuje się brak wnikliwej monografii jego twórczości. Z pewnością ów brak wynika ze znacznego przetrzebieńia dorobku mistrza, jak również z szerokiego zakres prac podejmowanych przez niego osobiście oraz przez siły warsztatowe; zob. m.in.: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. V, Warszawa 1993, s. 476–478; T. Grzybkowska, *Rzeźba XVII–XVIII wieku w: Aurea Porta Rzeczypospolitej. Eseje* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku], Gdańsk 1997, s. 131; A. Badach, *Rzeźba gdańska czasów nowożytnych na ziemiach Rzeczypospolitej w: Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła* [katalog wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska], Warszawa 2004, s. 76.
- 17 Informacje dotyczące okoliczności wzniesienia ołtarza oraz dotychczasowa literatura tematu zob. A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 80–83, 174–175, 271–273. Z najnowszej literatury zob. też: *Historia Lidzbarka...*, s. 135.
- 18 A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, t. II, Königsberg 1929, s. 663–664, 688, 743–745. Aktualny stan wiedzy o Janie Wittcie zob. A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 44–45.



8. Frombork, katedra, ołtarz główny, figura anielska, wyk. J.H. Meissner, 1752, fot. A. Wagner, 2006.

skutkiem trudnej dostępności tych dzieł (co odnosi się zwłaszcza do ołtarzy z kaplicy biskupiej), ich ograniczenia do zaledwie paru realizacji, a także wewnętrznego zróżnicowania.

Poszerzający się strumień importu nowatorskiej rzeźby oraz przechwytywanie kolejnych zleceń przez Perwangerera zmusiły jednak do stylistycznej przemiany – wciąż liczącego się na rynku fundacji parafialnych – Jana Chrystiana Schmidta. Dowodzą tego



9. Lidzbark Warmiński, kościół farny, ołtarz główny (niezachowany), figura anielska (fragment), wyk. warsztat J.H. Meissnera (?), 1760–61, fot. A. Wagner, 2006.

figury z ambony kościoła parafialnego w Radostowie (1752), które wykazują niespotykane wcześniej u tego twórcy założenia formalne<sup>19</sup>. Na tle dorobku pracowni mistrza z lat 30. i 40. XVIII w. ich bryły są bardziej uprzestrzennione a kompozycja bardziej dynamiczna, oparta na gwałtownych, teatralnych pozach. Odmienny też jest sposób opracowania draperii: z partii szat obudowujących sylwetkę i podkreślających jej zarys wydobyte są plastyczne struktury płaszczy, kap i zawojów, złożone ze sztywno łamiących się taflí fałdowań. W niektórych figurach z baldachimu ambony ujawnia się tendencja do dynamizacji kompozycji poprzez ukośne ciągi bądź skręcenie fałdowań szat (8–10).

19 Zob. np.: M. Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 21, 88–89, A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 57–58, 269–270.

Studia  
nad rzeźbą  
rokokową  
w dawnej  
Rzeczy-  
pospolitej  
i na Śląsku



10. Radostowo, kościół parafialny, ambona, figura św. Grzegorza, wyk. warsztat J.Ch. Schmidta, 1752, fot. A. Wagner, 2005.

W innych, hipotetycznych pracach warsztatu z tego okresu (ołtarze boczne z kościoła parafialnego w Ramsowie, lata 50. XVIII w.) radykalnej zmianie uległa zarówno forma niektórych rzeźb, jak i ornamentyka<sup>20</sup>. Zwłaszcza figury biskupich świętych z ołtarza św. Rocha odznaczają się dynamicznym skruceniem postaci, podkreślanym przez niemal spiralnie ukształtowane fałdowania draperii (11). Z kolei detale ornamentalne, w tym zwłaszcza uszaki (aktualnie zdemontowane i przechowywane na strychu świątyni), reprezentują dojrzałe formy rokokowe, czemu towarzyszą starannie opracowane *rocaille* i kratka regencyjna. O zaadoptowaniu rokokowej ornamentyki przez Schmidta najpóźniej pod koniec lat 50. XVIII w. świadczą również konfesjonały z fary w jego rodzinnym Reszlu (12). Były to zresztą ostatnie dzieła wykonane za życia staroego mistrza, którego pracownię przejął w 1759 r. jeden z synów – Christian Bernard.



11. Ramsowo, kościół parafialny, ołtarz św. Rocha, figura św. Mikołaja, wyk. warsztat J.Ch. Schmidta (?), lata 50. XVIII w., fot. A. Wagner, 2004.

Artysta ten, od początku samodzielnej działalności, znakomicie wpisał się w nurt przemian zapoczątkowanych przez importy rzeźbiarskie oraz kilka reprezentacyjnych nastaw ołtarzowych z lat 40. i 50. XVIII w. Dzięki korzystnym warunkom startu na lokalnym rynku, które zawdzięczał odziedziczeniu po ojcu pracowni i kontaktów ze zleceniodawcami, rzeźbiarz ten z sukcesem podjął się zabiegów o pozyskanie zamówień biskupich. W ich wyniku wykonał w latach 1760–61 dekorację prospektu organowego w kaplicy zamku

20 Analiza dzieł i dotychczasowa literatura w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 59.



lidzbarskiego<sup>21</sup>. Na tle wcześniejszego o niecałą dekadę ołtarza głównego, a nawet obu ołtarzy bocznych, uszaki zdobiące prospekt odznaczają się zaawansowaniem stylowym i wysokim poziomem wykonawstwa. Objawia się ono zarówno w precyzji, z jaką wydobyto poszczególne składniki dekoracji, jak też w nadanej im charakterystycznej, mięsistej formie (☞ 13). W okresie, w którym młody szef warsztatu realizował prace, ich rokokowość okazywała się koniecznym wymogiem stylowym nie tylko wobec wcześniejszych dzieł z kaplicy ale i równocześnie kończonego ołtarza głównego w lidzbarskiej farze, którego balustradę *cancelli* pokryto obfitymi *rocaille*'ami (☞ 14).

Schmidt rychło też wprowadził do swej oferty warsztatowej najmodniejsze formy retabulów, w czym pomagał mu zarówno wzorzec ołtarza elbląskiego,

jak i dorobek południowoniemieckiej grafiki wzornikowej. Dowodem tego jest najwcześniejsza realizacja ołtarzowa w karierze rzeźbiarza – ołtarz główny w kościele parafialnym w Radostowie<sup>22</sup>. Dzieło to stanowi pomniejszoną kopię wspomnianego ołtarza elbląskiego, co odnosi się zarówno do architektury, jak i do ornamentalno-figuralnej dekoracji (jedyna znaczniejsza różnica w dziele radostowskim polega na zmianie



☞ 12. Reszel, kościół parafialny, konfesjonal, wyk. warsztat J.Ch. Schmidta, 1758, fot. A. Wagner, 2012.

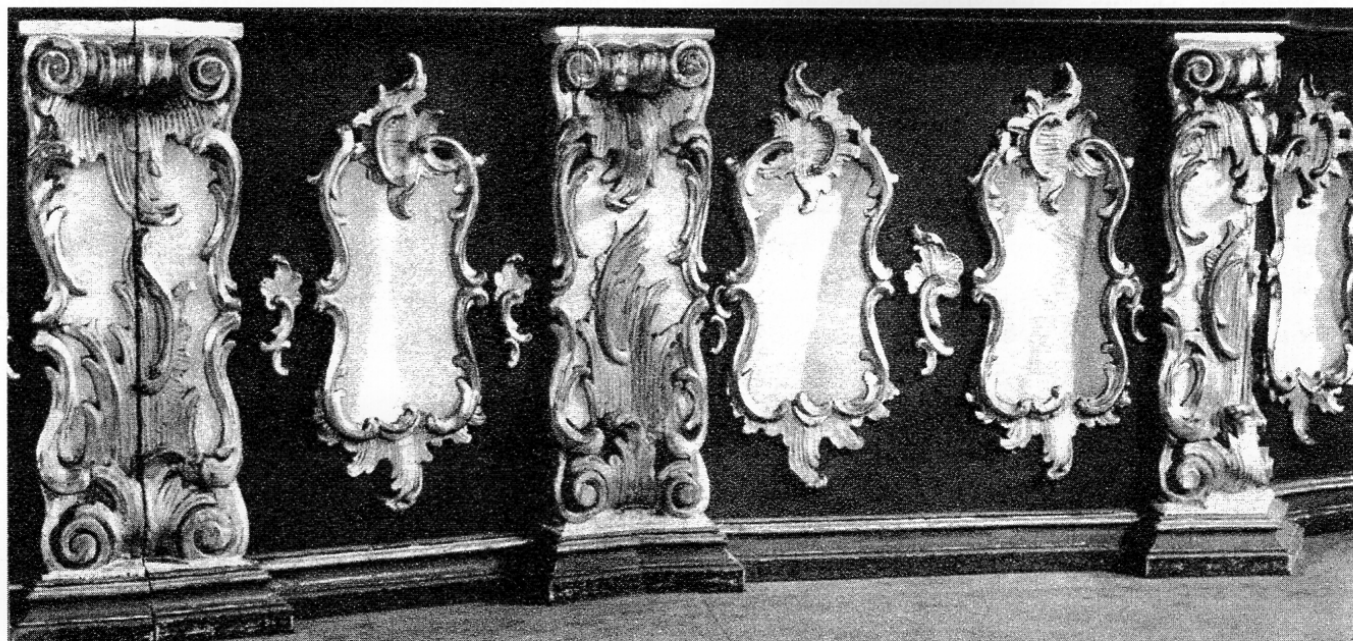


☞ 13. Lidzbark Warmiński, kaplica biskupia, prospekt organowy, uszak ornamentalny (fragment), wyk. warsztat Ch.B. Schmidta, 1760-61, fot. A. Wagner, 2006.

21 Analiza dzieła i dotychczasowa literatura w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 78-79, 198-199. Z najnowszej literatury zob. też: *Historia Lidzbarka...*, s. 137; A. Rzempoluch, *Kaplica zamku w Lidzbarku...*, s. 55.

22 Analiza dzieła oraz dotychczasowa literatura i źródła archiwalne w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 76-78, 173-174, 195-197.

Studia  
nad rzeźbą  
rokokową  
w dawnej  
Rzeczy-  
pospolitej  
i na Śląsku



14. Lidzbark Warmiński, kościół farny, ołtarz główny, balustrada *cancelli* (fragment; niezachowana?), wyk. warsztat J.H. Meissnera (?), 1760-61, repr. wg: W. Ogrodziński, *Lidzbark Warmiński*, Warszawa 1958, fot. E. Kupiecki.

proporcji zwieńczenia, być może w celu dopasowania go do odmiennej niż w kościele elbląskim przestrzeni nawy). Z kolei w architekturze i detalach dekoracyjnych ołtarza różańcowego w bisztyńskim kościele parafialnym (1763), czy też w ołtarzu głównym z kaplicy św. Rocha w Tłokowie ujawniają się zapożyczenia z graficznych wzorów Franza Xaviera Habermanna<sup>23</sup>.

Dostosowanie się młodszego Schmidta do zmieniających się oczekiwań zleceniodawców zaowocowało spektakularnym sukcesem, szybko bowiem odzyskał on – utraconą przez ojca – pozycję lidera na rynku zleceń wyposażania kościołów. Pozycja ta wzmocniła się dodatkowo po śmierci Perwangera w 1764 r., który był praktycznie jego jedynym liczącym się w regionie konkurentem.

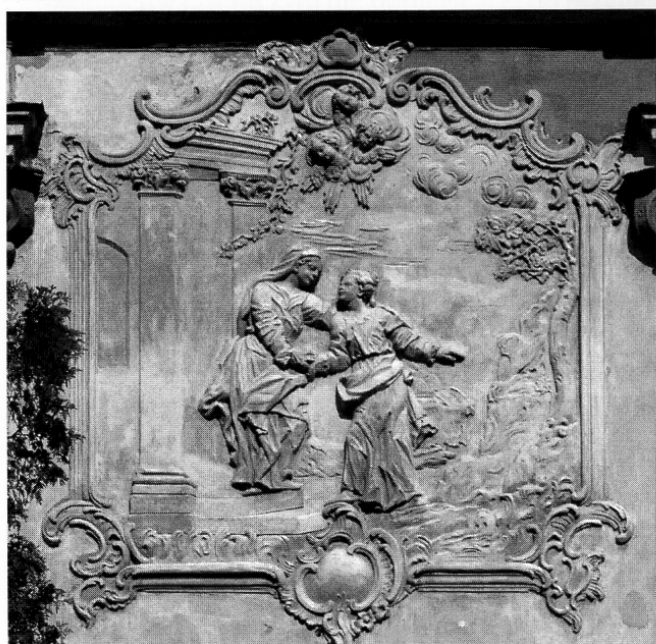
W ramach swej oferty rynkowej młodszy Schmidt podejmował się szerokiego wachlarza prac w drewnie: począwszy od zdobionych rzeźbami nastaw ołtarzowych, przez mniejsze retabula, ambony, konfesjonały, chóry muzyczne i prospekty organowe, skończywszy

na drobniejszych wyrobach stolarsko-snycerskich (tabernakula) czy zgoła stolarskich (szafa zakrystyjna w kościele parafialnym w Reszlu). Z jego pracowni licznie wychodziły też mniejsze dzieła, zamawiane zarówno przez klientów kościelnych (figury Chrystusa Zmartwychwstałego, różnych rozmiarów krucyfiksy), jak i, jak mamy prawo sądzić, klientów świeckich (plastyka dewocyjna). Praktycznie nieznane są jego prace w kamieniu, natomiast z prac sztukatorskich wymienić można zaledwie jedną realizację: grupę Nawiedzenia, zdobiącą fasadę kościoła odpustowego w Krośnie (15)<sup>24</sup>.

Ów stan rzeczy nie odbiegał wszakże od ogólnego obrazu preferencji materiałowych wśród warmińskich zleceniodawców po połowie XVIII w. O ile bowiem w drugiej ćwierci tego stulecia miał miejsce szereg – zróżnicowanych skalą – realizacji w kamieniu, związanych głównie z kościołem i klasztorem jezuickim w Świętej Lipce, to w trzeciej ćwierci niemal całkowite zamarła inicjatywa w tym zakresie. Rozstrzygnięcie

23 Zob. A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 139-141.

24 Analiza dzieła i dotychczasowa literatura w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 75-76, 193-195.



15. Krosno, fasada kościoła odpustowego, płaskorzeźba ze sceną Nawiedzenia, wyk. warsztat Ch.B. Schmidta, ok. 1759, fot. A. Wagner, 2010.



16. Tłokowo, kaplica św. Rocha, zespół ołtarzy, wyk. warsztat Ch.B. Schmidta, 2. poł. lat 60. XVIII w., fot. A. Wagner, 2006.

kwestii, w jakim stopniu wpłynęły na to czynniki artystyczne, a w jakim ekonomiczne czy też handlowe, wymagałoby osobnej analizy<sup>25</sup>.

Niezwykłe aktywna działalność warsztatu Schmidta sprawiła, że w latach 60. XVIII w. stał się on głównym reprezentantem rokoka w lokalnej plastyce i małej architekturze kościelnej, doprowadzającym niekiedy do rokokowego ujednoczenia wnętrz świątynnych (np. kościół parafialny w Grzędzie, kaplica św. Rocha w Tłokowie, 16). W osiągnięciu wiodącej, z czasem niemal monopolistycznej, pozycji na warmińskim rynku rzeźby i małej architektury pomagały mu siły warsztatowe oraz – jak się wydaje, sporadycznie – kooperacja z innymi pracownikami rzeźbiarskimi. Przyjmowane przez niego zamówienia na wyposażenie kościołów z zasady zdominowane były przez prace stolarskie, które obejmowały konstrukcje obiektów małej architektury. Wątpliwości co do tego nie pozostawiają rachunki kościelne, w których noty o wypłacie

pełnych sum za ołtarze, ambony, prospekty organowe i baptysteria, a nawet konfesjonały i szafę zakrystyjną, odnoszą się do jednej osoby – *sculptora* tudzież *statuariusa* Schmidta<sup>26</sup>. Do prac podejmowanych przez zupełnie innych wykonawców należało jedynie pozłocenie uprzednio wzniesionych i snycersko ozdobionych obiektów. Katastrofalne przetrzebie nie podczas II wojny światowej źródeł archiwalnych dotyczących reszelskiego rzemiosła uniemożliwia pełne wyjaśnienie podstaw prawnych praktyki wkraczania w kompetencje zawodowe stolarzy. Wszak wedle regulacji cechowych zatrudnianie w warsztacie rzeźbiarskim reprezentantów tej profesji stanowiło konkurencję dla mistrzów stolarskich. Być może wyjaśnienie tej kwestii tkwi w strukturze reszelskiego cechu stolarzy i kowali, do którego należeli także obaj rzeźbiarze Schmidtowie. Niewykluczone zatem, że mogli oni – jako reprezentanci tego samego cechu – legalnie zatrudniać stolarskich czeladników, a nawet

25 O piaskowcu gotlandzkim jako podstawowym materiale rzeźby kamiennej w Gdańsku i w Prusach w czasach nowożytnych zob. D. Król, P.P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie w kulturze i sztuce Pomorza*, Gdańsk 2004, s. 35-55, il. 27 i inne.

26 Zob. A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 175-176, 183.



Studia  
nad rzeźbą  
rokokową  
w dawnej  
Rzeczy-  
pospolitej  
i na Śląsku



17. Bisztynek, kościół parafialny, ołtarz główny, figura anielska, wyk. anonimowy rzeźbiarz współpracujący z Ch.B. Schmidtem, 1773, fot. A. Wagner, 2006.

majstrów? Dopuszczalne wydaje się też domniemanie, że w bezkarnym omijaniu ograniczeń cechowych pomagała Schmidtowi wpływowa pozycja we władzach miejskich Reszla.

Godna wzmianki jest również, zaobserwowana u tego mistrza współpraca z pomniejszymi, dziś anonimowymi, rzeźbiarzami na zasadzie podzlecenia prac. W takim wypadku szef warsztatu cieszącego się renomą wśród zleceńodawców podpisywał umowę i inkasował honorarium za zrealizowanie jej warunków. W praktyce zaś przynajmniej część prac wykonywana była przez mniej przedsiębiorczego (w rozumieniu umiejętności pozyskiwania intratnych zleceń)



18. Bisztynek, kościół parafialny, ołtarz różańcowy, figura anielska, wyk. warsztat Ch.B. Schmidta, 1763, fot. A. Wagner, 2006.

i tańszego współpracownika mistrza. Taka perspektywa zapewne okazywała się dla lokalnych rzeźbiarzy korzystniejsza aniżeli zupełna marginalizacja.

Na regionalnym rynku artystycznym w latach 70. i 80. XVIII w. sytuacja ta była prawdopodobnie udziałem twórców wywodzących się z warsztatu Perwanger. Świadczą o tym zaledwie pojedyncze - zachowane do dziś - dzieła, znajdujące się w orbicie wpływów formalnych tego mistrza. Należy do nich ołtarz główny w kościele parafialnym w Gutkowie (ok. 1780), który zdobią rzeźby anielskie o formie pokrewnej perwangerowskim figurom anielskim z ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Elblągu<sup>27</sup>. Mimo ich jakości

27 Analiza dzieła i dotychczasowa literatura w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 109-110, 277-278.

wykonawstwa, w niczym nie odbiegającej od przeciętnego poziomu prac Schmidta, trudno byłoby wskazać inną warmińską realizację anonimowego epigona perwangeryzmu. Inna realizacja wpisująca się w podobny nurt – ołtarz główny z kościoła parafialnego w Bisztynku, wykonany w 1773 r. (☞ 17) – stanowi, wedle przesłanek źródłowych, efekt kooperacji anonimowego perwangerysty z warsztatem lokalnego potentata<sup>28</sup>.

Los *outsidera* na warmińskim rynku rzeźbiarskim lat 60.–80. XVIII w. podzielił też epigon rzeźby barokowej w redakcji postpeuckerowskiej, Jan Frey. W latach 30. XVIII w. przypuszczalnie pracował on w warsztacie Jana Chrystiana Schmidta, w którym przyswoił charakterystyczne rozwiązania formalne (zachowawszy jednak pewien poziom indywidualizmu w zakresie np. opracowania draperii i fizjonomii), by w późniejszym okresie rozpocząć samodzielną działalność. Po połowie XVIII w. otrzymał zlecenie na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej do okazałego i nowatorskiego pod względem architektonicznym ołtarza głównego w kościele Św. Katarzyny w Braniewie (1753, nieistniejący). Jednakże anachroniczny język formalny, jakim się posługiwał, sprawił, że liczba i skala późniejszych zleceń poważnie zmalała.

Wykonany przez niego w 1764 r. ołtarz Św. Rodziny w kościele archiprezbiterialnym w Ornece zasługuje jednak na bliższe przyjrzenie się, jako że reprezentuje zjawisko charakterystyczne dla prowincjonalnych środowisk fundatorskich i artystycznych. Oto bowiem jego struktura stanowi *pendant* stojącego po drugiej stronie nawy głównej, starszego o trzy lata, rokokowego ołtarza różańcowego, wykonanego przez Perwanger<sup>29</sup>. Co istotne, ornamentyka retabulum Freya pozostała jednak regencyjna, co musiało być przecież zaakceptowane przez zleceniodawców

z bądź co bądź niemałego jak na warmińskie warunki miasta. Nie jest to zresztą jedyny ołtarz świadczący o przywiązaniu pewnych grup warmińskich fundatorów do tradycyjnych form retabulów. Ołtarz św. Krzyża w kościele parafialnym w Sząbruku (1763 lub 1764) ozdobiony został formalnie zaawansowaną, rokokową ornamentyką i figurami, wykonanymi w pracowni Chrystiana Bernarda Schmidta<sup>30</sup>. Jego nastawa ma jednak archaiczną strukturę, przywołującą tradycję ołtarzy peuckerowskich, reprezentowaną przez *pendant* Schmidtowskiego dzieła. Jest nim niewielki ołtarz boczny, wykonany w 1749 przez anonimowy warsztat z kręgu Jana Chrystiana Schmidta, w którego dekoracji zastosowano barokowe, mięsiste akanty i dość prymitywnie opracowane figury.

W około dwudziestopięcioletnim okresie działalności młodszego Schmidta prace jego warsztatu podlegały wyraźnym przemianom. Pierwsze z nich, z przełomu lat 50. i 60. XVIII w., odznaczają się jeszcze stylistyczną niezbornością. Szybko jednak rzeźby, w których pobrzmiewa echo baroku w berniniowskiej redakcji (figury aniołów z ołtarza głównego w Radoszowie) zastąpione zostały dziełami wpisującymi się w aktualne trendy rzeźby środkowoeuropejskiej. Począwszy bowiem od pierwszych lat siódmej dekady XVIII w. figury z reszelskiego warsztatu reprezentują charakterystyczny nurt rzeźby rokokowej, objawiający się wysubtelnieniem upozowania i anatomii przy jednoczesnym silnym usztywnieniu draperii (☞ 18). Jedynie w nielicznych realizacjach mają one formy bardziej ekspresyjne i dynamiczne. Jakkolwiek nieznanym jest przebieg nauki tego mistrza, to znamienne wydają się pokrewieństwa formalne jego rzeźb figuralnych z fromborskimi dziełami Meissnera<sup>31</sup> i anielskimi rzeźbami z ołtarza fary lidzbarskiej, jak również

28 Analiza dzieła oraz dotychczasowa literatura i źródła archiwalne w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 107–110, 184–185, 275–277.

29 A. Wagner, *Problemy atrybucyjne późnobarokowej rzeźby warmińskiej*. J. Chr. Schmidt, J. Frey i K. Perwanger a barokizacja kościoła p.w. św. Jana Chrzciciela w Ornece, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 2001, nr 1, s. 24–31. Problem konserwatywności tutejszych fundatorów omówiony został w: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), Seria nowa, t. II, z. 1, Braniewo, Frombork, Orneta i okolice, red. i oprac. M. Arsyński, M. Kutzner, Warszawa 1980, s. xxxiv–xxxvi.

30 Analiza dzieła oraz dotychczasowa literatura i źródła archiwalne w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 88–89, 177, 206–207.

31 Problem ten zaakcentował M. Smoliński, *Rzeźby Jana Henryka Meissnera...*, s. 124–127.

wspólnota ogólnych założeń formalnych niektórych dzieł warsztatu ze statuą św. Katarzyny w Lidzbarku Warmińskim. Świadczą one bowiem o podobnej orientacji formalno-stylowej warmińskiego twórcy do wiodących pracowni z Gdańska i Warszawy, przy jednoczesnych fundamentalnych różnicach między nim a Perwangerem. Powyższe powinowactwa mają jednak zbyt ogólny charakter, by interpretować je jako skutek pobytu Schmidta w którymś z tamtejszych warsztatów.

W tym samym okresie, od pierwszych lat siódmej dekady XVIII w., Schmidt stał się również czołowym na Warmii ornamentalistą rokokowym. *Rocaille*'owe dekoracje zdobiące jego ołtarze, ambony, czy też prospekty organowe i chóry muzyczne, cechuje zazwyczaj dobry poziom wykonawstwa i relatywnie bogata forma.

W końcu siódmego dziesięciolecia forma rzeźbiarska warsztatu została wzbogacona – a najpewniej zastąpiona – nową, o bardziej powściągliwej i oszczędnej formie, wykazującej manierystyczne reminiscencje w zakresie proporcji sylwetek, a nawet szczegółów opracowania głów postaci. Pozostaje zagadką, czy był to efekt zaplanowanej przez mistrza zmiany repertuaru formalnego, czy też zatrudnienia w warsztacie nowej indywidualności twórczej o skryzalizowanym obliczu formalnym.

U schyłku lat siedemdziesiątych XVIII w. Schmidtowi przypadło powolne wyprowadzanie lokalnej plastyki od rokoka ku klasycyzmowi. Sprowadziło się ono głównie do redukcji ornamentalnej dekoracji ołtarzy i ambon na rzecz uwydatnienia ich struktury architektonicznej. Jednocześnie *rocaille* zaczął być wypierany przez ornamenty i motywy dekoracyjne o klasycyzującej formie. Przykładu tego procesu dostarcza zespół ołtarzy z kościoła odpustowego w Międzyzlesiu Lidzbarskim (1780)<sup>32</sup>. Wśród nich ogólna forma ołtarza głównego przynależy jeszcze do grupy retabulów wywodzących się z wzorca elbląskiego. Jednakże jego dekoracja ornamentalna została zredukowana głównie do

zwisów roślinnych na trzonach pilastrów, zaś rzeźbom Marii i św. Jana, stojącym po bokach obrazu w głównej kondygnacji, nadano uspokojoną kompozycję z wyróżniającymi się wertykalnymi ciągami fałdowań szat. Rokokowy akcent w formie *rocaille*'owych waz płomienistych pozostał jedynie na łukach bocznych bramek ołtarza. Towarzyszące im motywy kotar obwiązanych sznurem, a zwłaszcza antykizujące wazy na osi zewnętrznych podpór bramek, przynależą już jednak do estetyki następnej epoki. Klasycyzująca jest też – niewykluczone, że zastosowana pierwotnie – kolorystyka ołtarza, na którą składa się biel większości elementów architektonicznych oraz selektywne złozenia dekoracji ornamentalno-figuralnej.

Proces wypierania rokoka przez formy klasycystyczne w warmińskiej rzeźbie dokonywał się już w zmienionych warunkach politycznych, kulturalnych i ekonomicznych. W 1772 r. Warmia została bowiem wchłonięta przez pruskiego zaborcę. Radykalnemu ograniczeniu możliwości fundatorskich biskupa i kapituły, a także pozostałych grup społecznych dominium<sup>33</sup>, towarzyszyły ułatwione kontakty z Królewcem. Prawdopodobnie miało to wpływ na zlecenie przez członków kapituły katedralnej we Fromborku wykonania potężnej ambony w katedrze fromborskiej bratu nieżyjącego od 1784 r. Chrystiana Bernarda Schmidta, Andrzejowi, który od początku lat 60. XVIII w. działał w Królewcu. Ze swoją ciężką ornamentyką o formach *rocaille*'owych dzieło to stanowi bodaj ostatni znaczący akord rokoka w lokalnej plastyce (☞ 19).

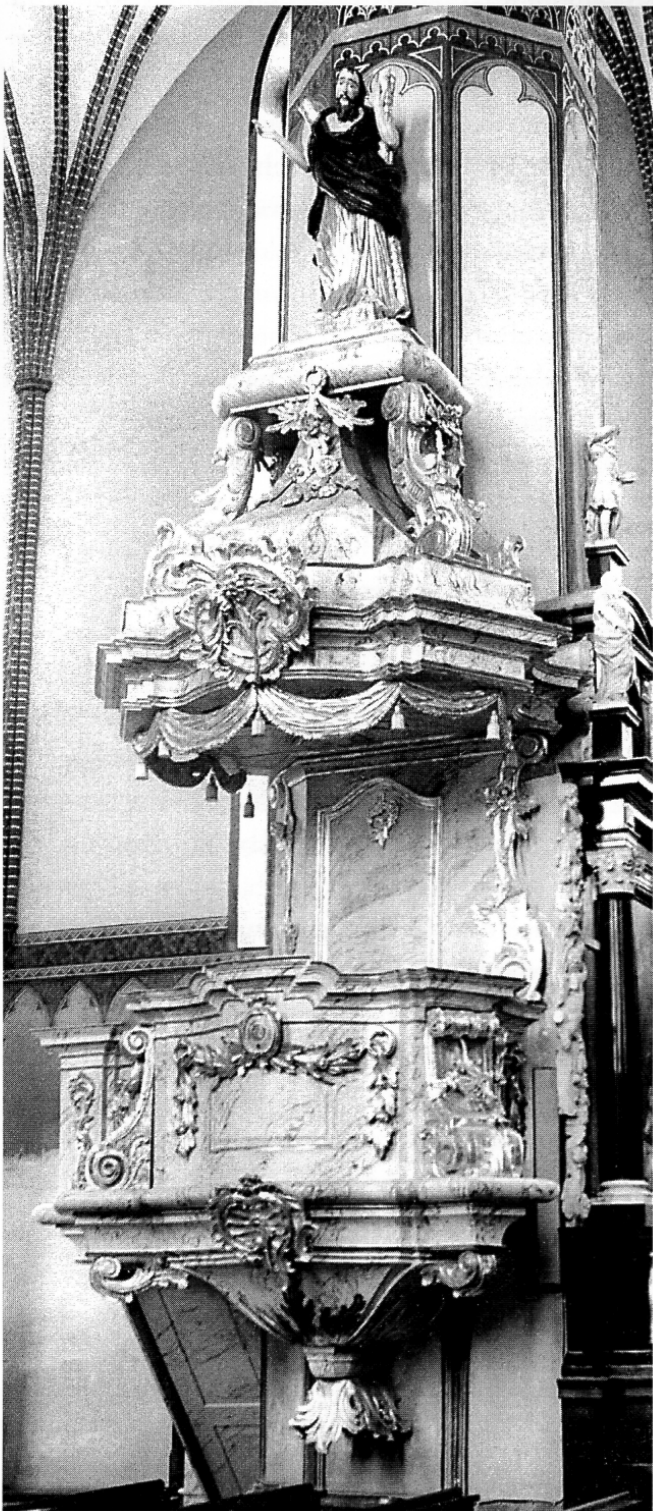
Dzieła realizowane w końcu XVIII w. przez Jana Ignacego Witta – ucznia Chrystiana Bernarda Schmidta – były już zdominowane przez formy neoklasyczne, na co wskazuje skromna ambona z kościoła pojezuickiego w Reszlu<sup>34</sup>. Głównym reprezentantem klasycyzmu w lokalnej plastyce oraz architekturze ołtarzowej okazał się jednak Chrystian Benjamin Schultz,

32 Analiza dzieła oraz dotychczasowa literatura i źródła archiwalne w: A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 117–123, 182–184, 254–256.

33 Zob. np.: KZSP, Seria nowa, t. 11, z. 1, s. XXI; S. Szostakowski, *Warmia pod zaborem pruskim – Królestwo w Prusach*, w: *Dzieje Warmii i Mazur w zarysie*, t. 1, Warszawa 1981, s. 282–284; *Warmia i Mazury. Zarys dziejów*, red. zbiorowa, Olsztyn 1985, s. 335–347; S. Achremczyk, *Historia Warmii i Mazur*, t. 11, 1772–2010, Olsztyn 2010, s. 678–686.

34 A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 128–129.





19. Frombork, katedra, ambona, wyk. warsztat A. Schmidta, 1785, fot. A. Wagner, 2006.

który wedle źródeł rozpoczął działalność pod koniec lat osiemdziesiątych XVIII w.<sup>35</sup>. Jedno z pierwszych, przypisywanych mu dzieł – ołtarz główny w kościele Podwyższenia Krzyża Świętego w Pilniku na osiemnastowiecznych przedmieściach Lidzbarka Warmińskiego (po 1789) – wpisuje się jeszcze w tradycję ołtarzy Schmidtowych. Wyraża się to zarówno w jego architekturze, jak i dekoracji ornamentalnej, w której zaakcentowano okazały, *rocaille*'owy kartusz nad obrazem głównym. Także zdobiące go figury anielskie wykazują pewne zależności od dorobku lokalnej plastyki, w tym zwłaszcza od Perwangerowskich figur anielskich z ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Elblągu<sup>36</sup>. Jednakże późniejsze dzieła, jak np. ołtarz główny w kościele parafialnym w Bieniewie (ok. 1795) czy też ołtarze boczne w kościele parafialnym w Barczewie (krótco po 1798), odznaczają się całkowitą dominacją tektoniki nad dekoracją ornamentalną, która operuje już wyłącznie motywami klasycystycznymi. Nowa estetyka ujawnia się szczególnie w figurach kobiecych personifikacji z ołtarzy barczewskich, które odznaczają się wyważoną kompozycją, powściągliwością gestykulacji oraz spokojnymi ciągami długich, miękkich fałdowań szat, zarysowujących wolumen sylwetki. Rozwiązania te wytyczyły kres tradycji rokoka w warmińskiej rzeźbie.

Zarysowany wyżej szkic pozwala na kilka generalizujących konstatacji. Przede wszystkim zauważyć należy, iż historia rokoka w warmińskiej rzeźbie dzieli się na trzy zasadnicze fazy o płynnie przenikających się granicach czasowych. Pierwsza z nich, rozpoczęta u schyłku lat 30. XVIII w. i zakończona z początkiem lat pięćdziesiątych tego stulecia, wiąże się z prerokokową twórczością Krzysztofa Perwangerera. Ów wszechstronny rzeźbiarz przeszczepił wówczas do lokalnej plastyki subtelne rozwiązania formalno-stylowe o włoskiej i południowoniemieckiej genezie, tworząc podwalinę pod rokokowy repertuar formalny późniejszych, lokalnych, twórców, oparty m.in. na wydelikaceni anatomii figur

35 Jego sylwetka biograficzna oraz dorobek scharakteryzowane zostały jak dotąd jedynie przez Antona Ulbricha, *op. cit.*, s. 753–765, il. 921–923, 925–933 i inne.

36 Fakt ten można wytłumaczyć uczestnictwem Schultza w remoncie elbląskiego ołtarza po pożarze, co nastąpiło krótko przed lub w 1790 r. (zob. A. Ulbrich, *op. cit.*, s. 754); zob. też A. Wagner, *Figuralna plastyka...*, s. 245; *Historia Lidzbarka...*, s. 104.

kobiecych i anielskich. O zawieszeniu dorobku warsztatu tego mistrza pomiędzy różnymi nurtami plastyki XVII–XVIII w. świadczy jednak zróżnicowanie statuarycznych rzeźb ze Świętej Lipki. Towarzyszył temu brak w ówczesnych realizacjach Perwangerowskich rokokowej ornamentyki.

Kolejna faza, rozpoczęła się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVIII w., wraz z wzniesieniem w najważniejszych świątyniach diecezji artystycznych importów, związanych głównie z fundatorską działalnością bpa Grabowskiego oraz kapituły fromborskiej. Decydujące dla kierunku rozwoju warmińskiej sztuki, zarówno w zakresie rzeźby figuralnej i ornamentalnej, jak i architektury ołtarzowej, okazały się jednak prace nad wyposażeniem kaplicy biskupiej w Lidzbarku Warmińskim oraz wzniesienie ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Elblągu. Prestiż powyższych zleceń, wraz z ich wieloaspektowym nowatorstwem, zmusił – wiodącą dotąd – pracownię rzeźbiarską Jana Chrystiana Schmidta w Reszlu do szybkiej zmiany repertuaru formalno-stylowego. Jak wynika z obecnego stanu badań, zmiana ta nastąpiła jednak w ostatnich latach życia mistrza, co uniemożliwiło mu odegranie większej roli w procesie artystycznych przemian.

Przypadła ona jego synowi, a jednocześnie spadkobiercy warsztatu, Chrystianowi Bernardowi Schmidtowi, będącemu najważniejszą sylwetką w panoramie warmińskiej rzeźby rokokowej od końca lat 50. XVIII w. Począwszy bowiem od 1759 r. przyczynił się on do szybkiego rozpowszechnienia nowego stylu w tutejszej plastyce i małej architekturze, obejmującej wszelkie elementy wyposażenia kościelnego.

Zgodnie z lokalną tradycją, wyroby rzeźbiarskie reszelskiego mistrza oraz innych, działających lokalnie twórców, oparte były na surowcu drewnianym. W jego obrębie absolutnie dominującą rolę odgrywała lipa, będąca nie tylko łatwym i tanim w obróbce, ale także ogólnie dostępnym podówczas materiałem. Kamień, w tym zwłaszcza piaskowiec gotlandzki, który jeszcze w drugiej ćwierci XVIII w. był wyraźnie obecny

w regionalnej rzeźbie i dekoracji architektonicznej, związanej z dużymi fundacjami, po połowie tego stulecia niemal całkowicie zniknął z rynku artystycznego. Jeszcze skromniej prezentuje się warmiński dorobek w zakresie dzieł sztukatorskich. Ograniczył się on bowiem do niewielkich skalą, odosobnionych realizacji, jak zespół reliefowych tablic Drogi Krzyżowej w Stoczku Klasztornym<sup>37</sup>, dekoracja fasady kościoła w Krośnie oraz fasady pałaców biskupich w Lidzbarku Warmińskim i Smolajnach. W tych ostatnich zresztą prace przeprowadzane były zapewne przez członków warsztatów budowlanych.

Z wykorzystaniem tradycyjnego surowca rzeźbiarskiego szło w parze podtrzymywanie techniki rzeźbiarskiej wywodzącej się jeszcze z tradycji gotyckiej. Jak dowodzą analizy dzieł wiodących rzeźbiarzy regionu, sprowadzała się ona do stosowania zwłaszcza dłut różnej wielkości (od kilku milimetrów do kilku centymetrów średnicy wylotu ostrza) i kształtu (z dominantą tzw. żłobników i wcinaków). Rzeźby były opracowywane za ich pomocą na stołach lub kozłach a także w specjalnych tokarkach rzeźbiarskich, które w przypadku figur dużych rozmiarów zastępowano obróbką wolno stojącego (bądź leżącego), drewnianego kłoca.

W pracy nad projektami figur, a zwłaszcza architektury ołtarzowej i ambonowej, lokalni rzeźbiarze chętnie korzystali z popularnych wzorników graficznych. Wykonywane według nich dzieła bywały stosunkowo dokładnymi naśladownictwami, ale także kompilacjami, pomysłów prezentowanych w grafikach autorstwa głównie Franza Xaviera Habermanna. Dla lokalnego środowiska wiernych (a równocześnie dla zleceńodawców) stanowiły zaś bezpośredni punkt odniesienia dla kolejnych zamówień. Prowadziło to do relatywnie szybkiego popularyzowania się określonych typów architektoniczno-dekoracyjnych, czego bodaj najlepszym przykładem jest ołtarz główny w kościele Św. Mikołaja w Elblągu oraz jego naśladownictwa w świątyniach miejskich i wiejskich diecezji warmińskiej.

Wyposażanie warmińskich kościołów przez rzeźbiarzy reprezentujących rozmaite środowiska artystyczne

37 Warto też wspomnieć o wykonaniu przez Perwangera w 1751 r. podobnego cyklu sztukatorskich reliefów Drogi Krzyżowej dla kościoła Bernardynów w Kadynach, przypuszczalnie z fundacji bpa Grabowskiego, zob. A. Rzempoluch, *Krzysztof Perwanger...*, s. 267.

wpłynęło na formalno-stylistyczne zróżnicowanie tutejszej plastyki rokokowej. W jej obrębie wydzielić można kilka zasadniczych nurtów, odpowiadających zresztą poszczególnym indywidualnościom twórczym. Pierwszy z nich reprezentował Krzysztof Perwanger oraz nieliczne, anonimowe, grono jego naśladowców. Oparty był on na silnym wysubtelnieniu kompozycji i wolumenu figur, idącym w parze z wydelikaceniem czy wręcz androgynizacją anatomii. Refleksem plastyki gdańskiej, reprezentowanej przez warsztat Jana Henryka Meissnera, stały się rzeźby anielskie z Fromborka i Lidzbarka, w których realizmowi w opracowaniu anatomii towarzyszy idealizacja fizjonomii oraz tendencja do usztywnienia fałdowań i zmarszczeń draperii. Bogatą tradycję plastyki warszawskiej około połowy XVIII w., reprezentowali przynajmniej dwaj rzeźbiarze działający dla bpa Grabowskiego - Jan Jerzy Plersch i Franciszek Antoni Vogt. Istotne z punktu widzenia formalnego było zaprezentowanie przez drugiego z nich w statui św. Katarzyny z dziedzińca zamku lidzbarskiego, charakterystycznego zestawienia dynamicznej kompozycji z ekspresyjnymi, uplastycznionymi strukturami szat o usztywnionych fałdowaniach.

Rozwiązania te - wpisujące się w kanon form reprezentowanych przez liczne wyroby stołecznego przedsiębiorstwa Plerscha - mogły wpłynąć na wybór określonego języka formalnego przez Chrystiana Bernarda Schmidta w latach 60. XVIII w. Do tej myśli skłania nieznajomość drogi rozwoju twórczego mistrza, na której znaleźć mógł się zarówno Gdańsk, jak i Warszawa. Ostatecznie jednak, po paroletnim okresie artystycznych poszukiwań, w których uobecnia się nawet tradycja berniniowska, Schmidt - jako szef prężnego

warsztatu - wypracował swą własną, charakterystyczną, paletę rozwiązań formalno-stylistycznych. Sprowadzić ją można do umiejętnego zestrojenia spokojnego upozowania i anatomii (co odnosi się zwłaszcza do licznych w jego *œuvre* figur anielskich) z usztywnionymi, zgeometryzowanymi strukturami draperii. W ogólnym ujęciu pomysły te wykraczały poza krąg potencjalnych zależności od plastyki warszawskiej, gdańskiej, czy też królewieckiej, wpisując się w tendencje obecne na rozległym areale rzeźby rokokowej w Europie Środkowej.

Z czasem jednak, w latach 70. i 80. XVIII w., formy te zaczęły ulegać ewolucji w kierunku uwysmuklenia proporcji figur i spłaszczenia ich draperii z wertykalnymi fałdowaniami. O ile w niektórych rzeźbach tej grupy wychwycić można pewne reminiscencje rzeźby manierystycznej, to towarzysząca im dekoracja ołtarzy bądź ambon świadczyła o zanikaniu rokoka na rzecz motywów klasycystycznych. Ostateczne uspokojenie kompozycji rzeźb wraz z wyrugowaniem ornamentyki rokokowej przez dekorację klasycystyczną, nastąpiło w ostatniej dekadzie XVIII w., w dorobku Chrystiana Beniamina Schultza.

Zjawisko to nastąpiło w kilkanaście lat po wchłonięciu Warmii przez Prusy, co spowodowało gwałtowne zahamowanie działalności fundatorskiej duchowieństwa. Wówczas jednak kościoły były już względnie nasycone osiemnastowiecznym wyposażeniem, wskutek wieloletniej, systematycznie przeprowadzanej, barokizacji i rokokizacji. Pomimo upływu stuleci i nierzadko burzliwych wydarzeń historycznych, style te wciąż decydują o charakterze wnętrza większości średniowiecznych i nowożytnych świątyń warmińskich.



## Towards a Synthesis of Rococo Sculpture in Warmia

The article attempts to characterize the most significant phenomena, processes and artistic activities concerning sculpture and small-scale architecture in the Warmia region. The author observes that the regional history of Rococo sculpture can be divided into three essential stages of overlapping time limits. The first stage, ranging from the late 1730s to the early 1750s, relates to the pre-Rococo activity of Krzysztof Perwanger. This versatile sculptor introduced into the local art some subtle solutions in form and style, originating from Italy and southern Germany. In so doing, he laid foundations for the formal Rococo repertoire used later by local artists and based among others on an overdelicate anatomy of female and angelic figures. Perwanger's workshop remained suspended between various 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century artistic trends, as exemplified by the diversity of his statues created in Święta Lipka. This feature was additionally reinforced by scarce ornamentation in the artist's early Rococo productions.

The second stage began at the turn of the 1740s and the 1750s. It was chiefly connected with the artistic patronage of Bishop Grabowski and the Frombork chapter as well as the process of commissioning works of arts for the main of the diocese churches from outside of the region. The all-important artistic creations, which determined further development of Warmian figural and ornamental sculpture and its altar architecture, were the bishops' chapel in Lidzbark Warmiński and the high altar of Saint Michael's church in Elbląg. The prestigious character of the two projects, coupled with multifaceted inventiveness, prompted the previously dominating workshop of Jan Chrystian Schmidt in Reszel to quickly adapt its sculpturing repertoire of practiced forms and styles. The current state of research indicates that the said adaptation took place no earlier than towards the end of Schmidt's life, which hindered him from playing an important role in the process of local artistic changes.

It fell to his son and the heir to the workshop, Chrystian Bernard Schmidt, to be the key actor in the Warmian Rococo sculpture, starting from the late 1750s. From 1759 onwards he managed to popularize new trends in the local art and small-scale architecture, including all elements of church furnishings.

In line with the local tradition, the "Master of Reszel" and other locally active artists used wood (chiefly lime wood) as their raw material. Stone (mainly Gotland sandstone) was nearly totally absent from local sculpture created after the 1750s. Stucco works are even less present, as they are limited to small-scale, isolated productions (e.g. the Stations of the Cross in Stoczek Klasztorny, façade decorations of the church in Krosno and of the bishops' palaces located in Lidzbark Warmiński and Smolajny).

The use of the traditional raw material went hand in hand with the application of the sculpting technique, which had originated from the Gothic tradition. As indicated by analyses of works of art executed by key sculptors active in the region, the technique focused mainly on the use of chisels of various size and shape. Sculptures were shaped on tables, sawbucks or special sculpting lathes which, in case of large statues, were replaced by a free-standing (or free-lying) chunk of wood.

When designing the figures, especially those forming parts of altar and pulpit architecture, local sculptors eagerly used popular graphic patterns. Sculpted after the patterns, their productions constituted relatively accurate copies or compilations of ideas, which had originated in Augsburg. The local congregations as well as commissioners functioned as a direct point of reference for subsequent commissions, which resulted in a considerably fast popularization of specific architectural and decorative models.

The process of decorating Warmian churches by sculptors representing various artistic milieus led to a formal and stylistic diversification of the local Rococo art. Consequently, it is possible to single out a number of distinctive trends typical for the region. The first trend,

represented by Krzysztof Perwanger and his few followers, was based on a clear-cut refinement of composition, coupled with delicacy, or even androgenisation of anatomy. The archetypal productions of art created in Gdańsk, as represented by Jan Henryk Meissner's workshop, are angelic sculptures in Frombork (the high altar in the cathedral) and Lidzbark (the high altar in the parish church). The rich tradition of art created in Warsaw in ca. mid-18<sup>th</sup> century was personified by at least two sculptors active at the service of Bishop Grabowski, namely Jan Jerzy Plersch and Franciszek Antoni Vogt.

Works produced by the latter artists might have impacted the formal language adopted by Chrystian Bernard Schmidt in the 1760s. Following a few-year-long period of artistic search, the master managed a thriving workshop and implemented his own individual array of formal and stylistic solutions in sculpted art. They included a skilful harmonisation of calm poses and anatomy (seen especially in his angelic figures) with stiff, geometrized structures of drapery. Generally speaking, his ideas went beyond the range of potential inspirations taken from Warsaw, Gdańsk or Königsberg and became but another component of the vast realm of Rococo sculpture in central Europe.

In the 1770s-1780s these forms began to evolve towards slender proportions of figures and flatter draperies with vertical folds. This tendency signified a gradual replacement of Rococo art by classical motifs. The final calming of sculpted compositions and an accompanying replacement of Rococo ornaments by classical decorative motifs occurred in the last decade of the 18<sup>th</sup> century, as exemplified by the output of Chrystian Benjamin Schultz.

The latter phenomenon took place over a dozen years after the Warmian region had been absorbed by Prussia, which resulted in a sudden slowdown of artistic patronage by clergy. However, by this time churches had become relatively abundant in 18<sup>th</sup>-century décor, resulting from the long-lasting and systematic implementation of Baroque and Rococo art.