

# Arkadiusz 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 nr 1, 17-32

---

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

---

*Arkadiusz Wagner*

## **Problemy atrybucyjne późnobarokowej rzeźby warmińskiej\***

**J. Chr. Schmidt, J. Frey i K. Perwanger  
a barokizacja kościoła p.w. św. Jana Chrzciciela w Orniecie**

### **1. Wprowadzenie**

Późnobarokowa rzeźba warmińska pierwszej połowy XVIII w. stanowi poważny problem natury atrybucyjnej. Fakt ten wynika z niezwyklej zwartości i jednolitości tutejszej snycerki, tworzonej przez kilka lokalnych warsztatów.

Zjawisko ścisłych powiązań stylistycznych między warmińskimi warsztatami snycerskimi uwidacznia się w działalności czołowych rzeźbiarzy — Jana Chrystiana Schmidta i Jana Freya. Obaj hołdowali w swych dziełach tradycji zapoczątkowanej przez Krzysztofa Peuckera — rzeźbiarza tworzącego w pierwszej ćwierci XVIII w. m.in. w Świętej Lipce, twórcy oryginalnej stylistyki późnobarokowej rzeźby warmińskiej. W jego warsztacie pobierał nauki przynajmniej pierwszy ze wspomnianych snycerzy. Trzeci z rzeźbiarzy tamtego czasu — Krzysztof Perwanger — choć wywodzący się z zupełnie innej tradycji artystycznej, w umiejętny sposób wkomponował się w lokalne środowisko, przenosząc do niego nowatorskie rozwiązania.

Niniejszy tekst jest próbą ukazania odmienności stylistycznych, dających się uchwycić między wymienionymi rzeźbiarzami. W badaniach nad artystycznymi zależnościami snycerzy warmińskich wielce pouczający jest przykład barokowego wyposażenia kościoła archidiecezjalnego w Orniecie<sup>1</sup>. Datujące się na około 1730 r. rozpoczęcie drugiej fazy barokizacji świątyni, zaowocowało powstaniem kilku ołtarzy z bogatym zespołem rzeźb statuarycznych, wiązanych z wymienionymi twórcami. Zachowane *in situ* dzieła skłaniają do zweryfikowania dotychczasowych poglądów na ich autorstwo. W artykule przedmiotem zainteresowania są rzeźby z ołtarza głównego, ambony, dwóch ołtarzy przyfilaryowych oraz figury pozostałe po rozebranych już retabulach, a zwłaszcza kwestia formy artystycznej tych obiektów. Zarysowano również ooliczności fundacji na tle ówczesnej sytuacji politycznej „księstwa biskupiego”.

---

\* Artykuł jest fragmentem pracy powstałej na seminarium dr. hab. Tadeusza Żuchowskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<sup>1</sup> W przeszłości świątynia funkcjonowała jako kościół archidiecezjalny i nosiła wezwanie Najświętszej Marii Panny oraz św. św. Janów: Ewangelisty i Chrzciciela.

## 2. Fundacja

W pierwszej połowie XVIII w. daje się zaobserwować na Warmii wzmożony ruch fundatorski, wynikający z potrzeby naprawienia zniszczeń dokonanych przez Szwedów w czasie wojny północnej<sup>2</sup>. Decydująca w tym zakresie okazała się postawa biskupów warmińskich, wśród których wyróżniał się hojnością późniejszy prymas Teodor Potocki (1711—1723), fundator nie tylko wielu budowli i ołtarzy na Warmii<sup>3</sup>, ale także obiektów sakralnych w innych rejonach Rzeczypospolitej. Jego następca — Krzysztof Szembek (1724—1740) „kontynuował upiększanie warmińskich kościołów”<sup>4</sup>. Podobną postawę, sprzyjającą tego typu inwestycjom, prezentował biskup Adam Stanisław Grabowski (1741—1766)<sup>5</sup>. Biskupi warmińscy dysponowali okazałymi funduszami pochodzącymi z uposażenia, które dawało im siódmą pozycję wśród wszystkich biskupstw polskich<sup>6</sup>. Bardzo dobra była też ogólna kondycja finansowa „księstwa biskupiego”, porównywana nawet z biskupstwem krakowskim czy gnieźnieńskim<sup>7</sup>.

Kościół ornecki był szczególnie predystynowany do hojnych fundacji. Miasto Orneta stanowiło własność biskupią<sup>8</sup>. Było też siedzibą biskupiego burgrabiego i administratora komornictwa<sup>9</sup>. Sam biskup T. Potocki rozbudował tutejszy zamek, dodając nowe skrzydło mieszkalne<sup>10</sup>. Kościół znajdował się pod patronatem nie tylko biskupów, ale i (od XVI w.) rady miejskiej<sup>11</sup>. Proboszcz kościoła sprawował wysoką godność archiprezbitera<sup>12</sup>. Czynniki te w decydujący sposób wpływały na starania o reprezentacyjny charakter świątyni.

Bezpośrednim powodem fundacji nowego wyposażenia kościoła, które w ostateczny sposób zdecydowało o jego artystycznym obliczu, były zniszczenia powstałe wskutek pożaru z 1730 r. W trakcie remontu, podjętego jak można przypuszczać bezpośrednio po pożodze, przebudowano zadaszenie nad nawami bocznymi i kaplicami<sup>13</sup>. Działania te podjęto w okresie, gdy opiekę nad kościołem sprawował proboszcz i dziekan Jan Michał Braun, który pozostawił legat na dokończenie prac<sup>14</sup>.

Wzniesienie nowego ołtarza głównego przypadło jego następcy i egzekutoro-

2 J. Obłąk, *Działalność biskupów warmińskich w zakresie sztuki w połowie XVII wieku*, Roczniki Teologiczno-Kanoniczne, 1964, ss. 51—86.

3 Na szczególną uwagę zasługuje m.in. współfundacja zespołu odpustowego w Krośnie, hospicjum dla konwertytów w Braniewie oraz liczne fundacje fromborskie.

4 S. Achremczyk, *O mecenacie kulturalnym biskupów warmińskich w XVII i XVIII w.*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 1987, nr 1, s. 22.

5 Ibidem, s. 22.

6 A. Szorc, *Dominium warmińskie 1243—1772. Przywilej i prawo chelmińskie na tle ustroju Warmii*, Olsztyn 1990, s. 38.

7 S. Achremczyk, op. cit., ss. 4—5.

8 Ibidem, s. 16.

9 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. II, z. 1, red. M. Arsyński i M. Kutzner, Warszawa 1981, s. 142.

10 Ibidem, s. 142.

11 Ibidem, s. 145.

12 Więcej na ten temat w: A. Olczyk, *Sieć parafialna biskupstwa warmińskiego do 1525 r.*, Lublin 1961.

13 *Katalog Zabytków*, s. 146.

14 Ibidem, s. 151.

wi zapisu — proboszczowi i dziekanowi Lamprechtowi (1739—1746)<sup>15</sup>. Na czas jego działalności datuje się też wykonanie ambony oraz prospektu organowego, budowę chrzcielnicy, tronu celebransa i konfesjonałów.

Wobec braku dostępnych materiałów archiwalnych, pomocą w ustaleniu daty wykonania obiektów są inskrypcje fundatorskie, z których najobszerniejsza i najważniejsza znajduje się na ścianie prospektu organowego:

*Sub Felici Regimine*

*Aō 1738. De pijs legatis Illris Adm̄ Ruñdi Joan,  
nis Braun, olim A. V. Ecclm̄ hanc qvo ad internum  
decorem, in Organis, Ambona, Altaribus, parietibus,  
ac fenestris Ejus Successor J. J. Lamprecht C. G. A. V.  
magna cum diligentia et cura exornavit  
ad M. D. G. et S. Joannis Honorem*

Druga z nich, umieszczona w kartuszu przymocowanym do ołtarza głównego, nosi datę 1744. Anton Ulbrich, powołując się na wcześniejsze informacje, podaje, iż w roku tym ołtarz został pozłożony<sup>16</sup>. Słusznie wywodzi z tego, że budowa ołtarza i rzeźb do niego musiała mieć miejsce między około 1739/40 a 1744 r.<sup>17</sup> Są to graniczne daty objęcia stanowiska dziekana przez Lamprechta i przekazu o zakończeniu wyłaczania obiektu. Datę wykonania ołtarza i ambony około 1744 r. wyprowadził Ulbrich z pewnością z inskrypcji prospektowej oraz z analogii między obiektami w zakresie dekoracji i rzeźby. Uprawdopodobnia to zdecydowanie powstanie dzieł w ramach jednego zlecenia, zrealizowanego przez ten sam warsztat.

Brakuje natomiast jakichkolwiek dostępnych przekazów odnoszących się do źródeł finansowania przedsięwzięcia. Jako pomoc w ich ustaleniu mogą służyć wymienione wyżej przesłanki, potwierdzające wysoką pozycję świątyni orneckiej. Głównym ofiarodawcą funduszy przeznaczonych na wzniesienie obiektów był ówczesny biskup warmiński — Krzysztof Andrzej Szembek. Wskazuje na to inskrypcja z herbem jego rodu, umieszczona na ścianie prospektu organowego. Wyeksponowanie herbu traktować należy jako potwierdzenie decydującej roli w fundacji, jaką — również pod względem finansowym — odegrać musiał biskup. Skala partycypacji w kosztach zlecenia pozostałych organów władzy kościelnej i świeckiej w Ornece, tj. dziekana i rady miejskiej, pozostaje zagadką. Trudno też orzec, na ile zaangażowany był w przedsięwzięcie następca Szembeka — Adam Stanisław Grabowski (1741—1766). Za jego bowiem kadencji zlecenie zostało ukończone.

W kilkanaście lat po ołtarzu głównym i ambonie wykonano dwa ołtarze przyfilarowe — p.w. Świętej Rodziny oraz p.w. Matki Bożej Różańcowej. Ich fundacje jawią się pod każdym względem jako wysoce enigmatyczne. Wykonany jako pierwszy w kolejności ołtarz maryjny ma na specjalnym kartuszu wypisaną inskrypcję z datą 1761 i inicjałem „S. D. G.” Nie zachowały się przekazy

15 Ibidem.

16 A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen*, Bd. 2, Königsberg 1929, s. 604.

17 Ibidem, s. 604.

archiwalne, które mogłyby przybliżyć okoliczności fundacji i jej inicjatora. Bardzo prawdopodobna jest jednak fundacja samego biskupa Grabowskiego. Fakt ten uprawdopodobnia przypisanie autorstwa ołtarza K. Perwangerowi. Ten sam artysta na zlecenie hierarchy wykonał w 1748 r. figury do ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej, a w 1754 r. rzeźby do ołtarza głównego w elbląskim kościele p.w. św. Mikołaja. W takim wypadku inskrypcję w kartuszu można by odczytywać nie tylko jako „[S]oli [D]eo [G]loria”, ale również „[S]tanislaus [D]ei [G]ratia”.

Ołtarz p.w. św. Rodziny wykonany został później — w 1764 r. Potwierdza to inskrypcja umieszczona na kartuszu zawieszonym na belkowaniu ołtarza. Podobnie jak w poprzednim przypadku, brakuje jednak dostępnych informacji o okolicznościach i osobie fundatora.

Dwa ostatnie z omawianych ołtarzy wzniesiono na miejscu starszych, XVI—XVII-wiecznych, z których wymontowano obrazy i wstawiono w nowe retabula. Liczne przykłady zachowanych do początku XX w. rzeźb i elementów konstrukcji ołtarzowych, składowanych na strychu świątyni, wskazują, iż proces wyposażania kościoła w nowe nastawy miał szerszy zakres. Obejmował bowiem obiekty, które w XIX—XX w. podzieliły los ich XVII-wiecznych poprzedników.

### 3. Jan Christian Schmidt — ołtarz główny i ambona

Bezsprzecznie najważniejszym spośród wszystkich zachowanych elementów wystroju wnętrza kościoła jest ołtarz główny, wykonany między około 1738/39 a 1744 r. W dotychczasowej literaturze przedmiotu był on wiązany niepewnie z warsztatem J. Chr. Schmidta<sup>18</sup>. Choć potężniejszy i wyższy od swoich poprzedników, stanowi wyraźne nawiązanie do zapoczątkowanego w Świętej Lipce modelu peuckerowskiego retabulum o monumentalnej, trójosiowej i trój-kondygnacyjnej architekturze z charakterystycznymi częściami bocznymi, wystającymi przed lico osi głównej<sup>19</sup>. Najbliższe analogie dostrzegalne są w ołtarzu głównym z kościoła jezuickiego p.w. Świętego Krzyża w Braniewie z 1738 r., który uważany jest za pierwsze znaczące i potwierdzone archiwalnie warmińskie dzieło warsztatu Schmidta<sup>20</sup>. Wszystkie z tamtejszych figur noszą wyraźne znamiona rzeźby postpeuckerowskiej, co jest zrozumiałe, zważywszy, że Schmidt był uczniem, a później współpracownikiem i członkiem rodziny Peuckera, po którym przejął warsztat<sup>21</sup>.

Ołtarz główny dominuje we wnętrzu kościoła swą potęgą i profuzją zdobień. W wydatny sposób uplastycznia i wzbogaca płaski masyw wschodniej ściany prezbiterium. Mimo wybujałej dekoratywności zespala się i podporządkowuje

18 Ulbrich nie wyklucza też autorstwa J. Freya, wskazując na zbieżności formalne figury św. Andrzeja z ołtarza głównego ze św. Walentym z ołtarza św. Rodziny — ibidem, s. 605, 616. Jako dzieło „zapewne” J. Chr. Schmidta określono ołtarz w *Katalogu*, s. 151. W jednoznaczny sposób postuluje autorstwo warsztatu Schmidta A. Rzempoluch, *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn 1993, s. 40.

19 Zgodnie podkreślają to wszyscy badacze problemu, m.in. autorzy *Katalogu*, s. XXXIV oraz J. Paszenda, *Święta Lipka*, Olsztyn 1996, s. 49.

20 A. Ulbrich, op. cit., s. 596.

21 Zjawisko to było powszechne w epoce baroku. Więcej na ten temat w: K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, Artium Quaestiones, VII, Poznań 1987.

specyficznemu — gotyckiemu kształtowi ściany. Konstrukcja ołtarza całkowicie zestrzaja się z oknem umieszczonym w ścianie wschodniej. Jego świetlistość wykorzystana została jako tło dla figury Immaculaty umieszczonej w trzeciej kondygnacji ołtarza. Umieszczona w zwieńczeniu rzeźbiarska gloria z figurą Boga Ojca harmonijnie łączy się ze ścianami sklepień, „obudowując” niejako ich powierzchnię.

Nastawa ołtarza zdobiona jest bogatym zespołem rzeźby figuralnej. Posągi umieszczone są w bocznych częściach ołtarza między kolumnami, ponad gzymsowaniem ostatniej kondygnacji, w przźroczu, oraz — jako wolno wiszące — w przestrzeni po bokach ołtarza. W obrębie retabulum umieszczono statuy św. św. Jakuba St., Jana Ewangelisty, Piotra, Pawła, Jana Chrzciciela, Andrzeja, Bartłomieja, Judy Tadeusza, Tomasza, Filipa, Jakuba Mł. i Szymona, a także figurę Immaculaty, kilka rzeźb aniołów i putt. Ponad zwieńczeniem, z glorii wylania się popiersie Boga Ojca. Figury znamionuje jednolitość formalnostenylistyczna. Wszystkie wykonane zostały z drewna lipowego. Mają zróżnicowane rozmiary: od około 2,10—2,30 m do wielkości naturalnej. Szaty postaci są złożone, pozostałe części polichromowane.

Posągi męskich świętych ukazują ich jako dojrzałych, brodatych mężczyzn (z wyjątkiem św. Jana Ewangelisty), stojących zwykle w lekkim kontraście (ryc. 1)<sup>22</sup>. Aniołowie mają sylwetki i twarze młodzieńców, zaś rysy młodej kobiety nosi Maria. Wszystkie postaci ubrane są w szaty zgodne z obiegowymi zasadami ikonografii. Zasadom tym podporządkowane są też atrybuty. Rzeźby mają stosunkowo zwartą, stabilną i statyczną formę, nieznacznie dynamizowaną układem rąk i szat. U większości figur ciężar ciała spoczywa na lewej bądź prawej nodze, u pozostałych obie nogi są wyprostowane. Najczęściej nogi całkowicie zakrywane są przez szaty, spod których wystają tylko bosc stopy. Ręce najczęściej rozłożone są w jednej płaszczyźnie z tułowiem, przy czym, w kilku figurach jedna ręka przyłożona jest do piersi.

Szaty postaci kształtowane są za pomocą masywnych i nieregularnych fałdowań (ryc. 1, 11). Zwykle w dolnej połowie figur przybierają one formę głębokich i podłużnych załamań, dających zdecydowane, ostre kontrasty i podkreślających pionowe akcenty postaci. Charakterystycznym zabiegiem jest u większości rzeźb oddzielenie nóg poprzez fałdę ciągnącą się na całej ich długości (ryc. 11). Ma ona trójkątny przekrój i ostrą krawędź szczytu. Jej przestrzenność podkreślona jest głębokimi żłobieniami po bokach. Wewnętrzna strona fałdy eksponowana jest od spodu głębokim, zwykle silnie zaciemnionym wcięciem o trójkątnym obrysie. Stopy obramione są specyficznymi, trapezowymi załamaniami szat. W bocznych częściach figur umieszczone są zwykle rozbudowane draperie w formie nieregularnych, spłaszczonych płyt, załamujących się pod różnymi kątami. Elementami wzmagającymi plastyczność figur są poły szat opierające się na piersiach. Cechują je liczne, nieregularne i ciężkie fałdy. Górne połowy strojów postaci opracowane są na ogół o wiele skromniej. Mają formę spłaszczonych powierzchni pokrytych układem nieregularnych fałdowań i zmarszczeń. Strefy te w sposób wyraźny odróżniają się światłocieniową

22 W podpisach pod ilustracjami obiektów pochodzących z kościoła orneckiego zrezygnowano z podania nazw miejscowości.

monotonią od zdecydowanych kontrastów dolnych partii figur. Rękawy szat na ogół mają formę rurowatą o łagodnych fałdowaniach.

Głowy figur, zarówno świętych, jak i aniołów, cechuje daleko posunięty schematyzm. Wspólnie on z wyraźną na twarzach ekspresją wyrazu. Głowy mają podłużny, zbliżony do prostokąta kształt. Ciemne i dość długie włosy układają się w fale, znaczone niegłębokimi, równoległymi żłobieniami. Zarost twarzy zwykle jest dość krótki, sierpowato obejmujący szczękę. Policzki znamionuje silna kościstość. Usta są mięsiste i nieznacznie rozchylone. Nosy są wysklepione i podłużne. W głębokich oczodołach osadzone są duże oczy o wyraźnie zaznaczonych powiekach. Czoło jest niskie i nieznacznie cofnięte, znaczone kilkoma zmarszczkami.

Dostawiona do jednego z filarów nawy północnej ambona swą okazałością i rozmachem niewiele ustępuje ołtarzowi głównemu. Jej potężna konstrukcja złączona z filarem wnika w sferę nawy głównej. Jednocześnie stanowi wyraźną cezurę między zachodnią a wschodnią — z prezbiterium — częścią kościoła. Wrażenie to potęgowane jest olbrzymim, kopulastym baldachimem, ze skupiającym szczególną uwagę Chrystusem w zwieńczeniu. Reprezentuje ona typ balkonowy z baldachimem, znany z wielu wcześniejszych, lokalnych przykładów, wykonanych przez warmińskie warsztaty. Jej autorstwo łączone było dotychczas z kręgiem J. Chr. Schmidta<sup>23</sup>.

Na tle ambonowego korpusu, balustrady i nad bramką umieszczono figury Chrystusa oraz św. św. Mateusza, Marka, Łukasza, Jana Ewangelisty, Grzegorza, Augustyna i Hieronima oraz Piotra i Pawła. Rzeźby wykonano z drewna lipowego, wysokości około 60—70 cm. Szaty świętych pokryto srebrzeniami i złoceniami, pozostałe części pokryto polichromią. W większości przypadków są to dojrzałe, brodaczy mężczyźni (z wyjątkiem św. św. Jana i Grzegorza), stojący w umiarkowanie dynamicznym kontraście (ryc. 3). Święci ubrani są w stroje zgodne z zasadami ikonografii. Zasadom tym podporządkowane są też atrybuty (częściowo zdekompletowane).

Figury mają uprzestrzenną, trójwymiarową formę o wyraźnej dynamice (ryc. 3). Wynika ona z zastosowania rozbudowanych układów szat i rąk sugerujących gwałtowne poruszenie. Ciężar postaci spoczywa zwykle na lewej, wyprostowanej nodze. Noga prawa jest zgięta i wysunięta do przodu. Obie nogi są całkowicie zasłonięte przez szaty, spod których wystają tylko białe stopy lub obuwie. Tułów i głowa zwykle są wyprostowane lub nieznacznie przechylone. Ręce postaci ułożone są w kilku, zbliżonych do siebie konfiguracjach. Najczęściej wysunięte są do przodu, wykonując gesty prezentacji atrybutów.

Rzeźby opracowane są w stosunkowo prosty i schematyczny sposób, co związane jest z ich niewielkimi rozmiarami. Elementami wydatnie uprzestrzeniającymi i dynamizującymi figury są szaty. Dolna połowa draperii kształtowana jest za pomocą podłużnych, nieregularnych fałd ze sztywnymi i ostrymi załamaniami. Do szczególnej koncentracji fałdowań dochodzi zwykle w najniższej strefie figur. Gęsto skupione fałdy mają tam masywną i ciężką formę, a ich

<sup>23</sup> A. Ulbrich, op. cit., s. 605; *Katalog* pomija kwestię autorstwa, s. 151. A. Rzempoluch, *Przewodnik*, s. 40, jako pierwszy przypisuje ją bez zastrzeżeń warsztatowi Schmidta.

konfiguracja wywołuje silne kontrasty światłocieniowe. Akcentom pionowym przeciwstawiane są poziome, wywoływane charakterystycznymi trapezowymi załamaniem szat nad stopami. Zdecydowana stereometryczność cechuje u większości figur poły płaszczach nachodzącego na wierzchnie okrycia. Ich fałdowania mają formę masywnych płyt o nieregularnym kształcie i sztywnych załamaniach. W kilku przypadkach rozpostarte są po bokach, w tylnej części figur charakterystyczne, obszerne fragmenty płaszczach. Zwykle ukształtowane są one z nieregularnych płyt o sztywnych załamaniach.

Bogactwu formalnemu dolnych partii rzeźb przeciwstawiona jest prostota i spokój draperii tułowia. Mają one kształt spłaszczonych powierzchni z nielicznymi, drobnymi fałdami. Analogiczna, spokojna forma cechuje rurowate rękawy o płytkich, pierścieniowatych fałdach. Opozycją do światłocieniowej monotonii strefy tułowia są (widoczne zwłaszcza u ojców Kościoła) głębokie zaciemnienia przestrzeni pod ramionami, nadawane przez oparte na plecach kapy.

Opracowanie głów postaci cechuje daleko idący schematyzm, współlistniejący z wyraźną ekspresją. Kształt głów zbliżony jest do prostokąta. Włosy są ciemne i dość długie. Obramiają one twarz falowaniami, znaczonymi płytkimi, równoległymi żłobieniami. Zarost jest krótki, sierpowato obejmujący szczęki. Wokół wpełotwartych ust zwisają długie wąsy. Nosy są proste i wysklepione. Policzki mają zwykle silnie wystające kości. W głębokich oczodołach osadzone są duże, okrągłe oczy. Czoła są niskie i silnie cofnięte.

W zwieńczeniu baldachimu umieszczono figurę Chrystusa Zbawiciela. Ukazano go nagiego, ze spoczywającym na biodrach perizonium. Draperie perizonium wnikają w przestrzeń z tyłu figury i przyjmują formę łopoczącej szaty. Ciało nosi cechy idealizacji, wyzbyte jest znamion męki, sygnalizowanej tylko raną w boku. Zarówno poza postacią, jak i sposób opracowania draperii mają ten sam charakter jak figury z balustrady i korpusu.

Kilkanaście posągów znajdujących się w ołtarzu głównym kościoła archiprezbiterialnego ma formę niezwykle zbliżoną do rzeźb Schmidta z kościoła jezuickiego w Braniewie. Tamtejsze statuy cechuje zwarta i statyczna forma nieznacznie ożywiana układami rąk i draperii (ryc. 2). Draperie kształtowane są poprzez masywne fałdowania. Swą przestrzennością wywołują one liczne i ostre kontrasty światłocieniowe. W obrębie figur znajdują się strefy o głębokich żłobieniach fałd oraz partie spłaszczone. Uwagę zwraca tendencja do stosowania kilku powtarzających się zabiegów formalnych m.in. tworzenia wokół rąk specyficznych, muszlowatych podwinięć płaszczach czy umieszczanie między nogami charakterystycznej, długiej fałdy ze żłobieniami od spodu. Wyraźna typizacja cechuje głowy postaci. Prawie jednakowe są twarze świętych niewiast. Podobny charakter mają figury z dwóch ołtarzy bocznych u jezuitów, które wzniesione zostały w ramach tej samej fundacji realizowanej przez warsztat Schmidta.

Także figury z ołtarza głównego w Orniecie ukazują postaci w statycznych pozach z lekko akcentowanym kontrapostem. W opracowaniu draperii, podobnie jak w ołtarzach braniewskich, dominantę stanowią potężne i sztywne fałdy,



mające nieregularne, podłużne kształty. Ich szczególna koncentracja ma miejsce w dolnych partiach rzeźb. Zarówno w posągach braniewskich, jak i orneckich stosowane są te same zabiegi formalne: umieszczanie między nogami smukłej fałdy z wyźłobieniem od spodu czy też charakterystyczne nakrywanie draperią kostek nóg. Według tej samej konwencji kształtowane są głowy i twarze postaci: podłużne i zgeometryzowane, z głębokimi oczodołami, prostymi nosami i niskimi czołami. Włosy przybierają formę plastycznych, podłużnych falowań.

Wysoki stopień podobieństwa między obiema grupami rzeźb prowadzi do wniosku, iż ich wykonawcą był bezsprzecznie ten sam warsztat — Jana Chrystiana Schmidta. Artysta ten, po wykonaniu prac w Braniewie w 1738 r., musiał otrzymać prestiżowe zlecenie wzniesienia ołtarza głównego w kościele archiprezbiterialnym. Wykonanie przez niego pracy satysfakcjonującej zleceńdawców spowodowało zamówienie kolejnego dzieła: ambony z bogatym programem rzeźbiarskim. Znajdujące się w niszach figury Chrystusa i świętych noszą wiele wyraźnych znamion twórczości schmidtowskiej. Dzieje się to mimo ich silniejszej dynamiki i uproszczonego, szkicowego sposobu opracowania. Draperie kształtowane są potężnymi, silnie zgeometryzowanymi fałdami, które zagęszczają się w dolnych partiach figur. Szaty zakrywające tułów są wyraźnie spłaszczone. Podobnie jak w ołtarzu głównym stosowany jest zabieg odgraniczania nóg długą fałdą i zakrywania nią kostek. W analogiczny, choć uproszczony sposób, opracowano twarze postaci: pociągłe i kościste z falującymi włosami.

#### 4. Krzysztof Perwanger — ołtarz p.w. Matki Bożej Różańcowej i inne prace

Jedynymi dziełami K. Perwangera dla kościoła orneckiego, zachowanymi do dziś w komplecie, są figury do ołtarza p.w. Matki Bożej Różańcowej<sup>24</sup>. Obiekt ten połączony jest z jednym z filarów południowej nawy kościoła, stanowiąc — wraz z ołtarzem Świętej Rodziny — swoistą kulisę ołtarza głównego. Uwagę zwraca silne upodobnienie do siebie obu retabulów. Jediną różnicą między nimi jest odmienny charakter elementów dekoracyjnych, które w ołtarzu maryjnym uległy wyraźniejszym wpływom ornamentyki rokokowej. Bogatsza jest też forma jego zwieńczenia, obudowującego zakrzywioną płaszczyznę gotyckiej arkady.

Rzeźby ołtarzowe o nowatorskiej na Warmii formie wprowadziły do kościoła orneckiego rokokową tradycję rzeźbiarską, stylistycznie wywodzącą się z kręgu bawarskiej rzeźby rokokowej. Wykazują one silne, być może nawet warsztatowe, zależności od dzieł tamtejszych mistrzów formatu Andreasa Faistenbergera czy Johanna Baptisty Strauba.

W przestrzeniach międzykolumnowych bocznych części retabulum, na rzeźbionych konsolach, umieszczono figury św.św. Katarzyny Sienieńskiej (ryc. 4) i Dominika. W zwieńczeniu znajdują się rzeźby aniołów, aniołków i główek anielskich. Dekorację rzeźbiarską wzbogaca zespół dziewięciu reliefów

<sup>24</sup> Autorstwo Perwangera sugeruje Ulbrich, op. cit., ss. 688—689. Za „być może” jego dzieło uznali ołtarz redaktorzy *Katalogu*, ss. 151—152. A. Rzempotuch, *Przewodnik*, s. 40 jako pierwszy bez zastrzeżeń wymienia ołtarz jako dzieło Perwangera.

wych medalionów. Figury świętych, wysokości około 1—1,10 m, wykonane są z drewna lipowego. Szaty postaci pokrywają złocenia, natomiast pozostałe części są polichromowane. Obydwoje świętych ukazano jako postacie dojrzałe, ubrane w stroje zakonne. W lewej ręce św. Dominika znajduje się księga, u św. Katarzyny natomiast palma męczeńska i krucyfiks. Na głowie męczenniczki osadzona jest korona cierniowa, zaś przy nogach św. Dominika umieszczono psa i srebrną kulę. Figury mają stosunkowo zwartą formę. Dynamizowana jest ona ekspresyjną, taneczną pozą, rozbudowanymi draperiami i układem rąk. Ciężar ciała obu postaci opiera się na jednej z nóg (u św. Dominika — lewej, u św. Katarzyny — prawej) w pozie niestabilnego kontrastu. Wraz z drugą nogą zgiętą w kolanie i nieco wysuniętą do przodu tworzy to efekt momentalności ruchu uchwyconego w figurach. Stopy świętych opracowane są schematycznie i szkicowo. Ustawione są w charakterystyczny sposób — zbliżone do siebie tylnią częścią i rozstawione na boki pod kątem około 90 stopni. Obie nogi zakryte są długim, dochodzącym do podłoża habitem.

W rozległych fragmentach habit przybiera formę sugerującą zarys ciała. Powierzchnię stroju zajmują liczne, płynne, podłużne fałdowania. U obu figur frontowa część habitu zasłaniana jest przez długi, swobodnie opadający pas szkaplerza. Poły coculli rozpostarte są szeroko poza obręb rzeźb, stanowiąc ich optyczne, bogate w swej formie zamknięcie. Coculla, spoczywając na ramionach, powoduje silne zaciemnienie fragmentów tułowia. U św. Katarzyny Sienneńskiej efekt ten dodatkowo potęguje welon.

Olbrzymią rolę w kompozycji figur odgrywiają ręce. Ich układ zdecydowanie uprzestrzenia i dynamizuje figury, ukonkretniając jednocześnie ich wyraz jako rozegzaltowanych mistyków. W obu rzeźbach dzierżąca atrybuty lewa ręka zgięta jest w łokciu. Okrywa ją rękaw oraz fragment coculli opartej o przedramię. Druga z rąk opuszczona jest w dół i nieznacznie odchylona na bok. U św. Katarzyny wykonuje ona gest duchowego oddania. Podkreślony jest on otwartym do przodu spodem dłoni. Prawa ręka św. Dominika podtrzymuje obszerny fragment coculli. W obu przypadkach dłonie są delikatne, smukłe i precyzyjnie opracowane.

Głowy postaci mają pociągły kształt i zaokrąglony obrys. Twarze noszą cechy idealizacji, a jednocześnie psychologicznej charakterystyki. Wyróżnia je uwznioślony grymas, wskazujący na przeżywaną właśnie religijną ekstazę. Święta Katarzyna ma gładkie, wręcz pucułowate policzki oraz wydatny podbródek. Usta obu postaci są niewielkie, ale mięsiste; nosy smukłe i proste. Szczególny, natchniony wyraz mają oczy, osadzone w płytkich oczodołach: są duże i nieco wyłupiaste z opadającymi powiekami. Proste i długie są brwi. Czoła są niskie i — podobnie jak policzki — gładkie. Włosy św. Dominika kształtowane są za pomocą plastycznych loków.

Rozbudowany układ obfitych draperii ma przestrzenną, trójwymiarową strukturę. Wyodrębnione są jednak fragmenty o spłaszczonej, złagodzonej powierzchni. Specyfika tych zabiegów potęguje wrażenie płynności i ruchu draperii oraz całych figur. Draperie habitu budowane są niegłębokimi fałdowaniami w formie długich, prostych lub zakrzywionych smug o zaokrąglonych krawędziach. Oddzielają one „jedwabście” gładkie strefy, ujawniające



1. J. Chr. Schmidt, św. Tomasz, ołtarz główny, między około 1738–1739 a 1744; fot. autora 1999 r.



2. J. Chr. Schmidt, św. Andrzej, ołtarz główny w kościele p.w. Świętego Krzyża w Braniewie, 1738 r.; fot. autora 1999 r.



3. J. Chr. Schmidt, ambona z figurami ewangelistów i Chrystusa, między około 1738–1739 a 1744; z lewej strony: J. Frey, św. Apolonia, ołtarz p.w. Świętej Rodziny, 1764 r.; fot. autora 1999 r.





4. K. Perwanger, św. Katarzyna Sieneńska, ołtarz p.w. Matki Bożej Różańcowej, 1761 r.;  
*fot. autora 1999 r.*



5. K. Perwanger, figura anioła, ołtarz główny w kościele p.w. św. Mikołaja w Elblągu, 1754 r. (stan sprzed 1945 r.); *fot. wg A. Ulbricha, repr. Ryszard Rau, IHS UAM*

6. J. Frey, św. Grzegorz, około 1764 r.; K. Perwanger, św. Wojciech, około 1761–1765 r.;  
*fot. wg A. Ulbricha, repr. Ryszard Rau, IHS UAM*



7. J. Frey, św. Grzegorz, figura z ołtarza głównego w kościele p.w. św. Katarzyny w Braniewie, 1753 (stan sprzed 1945 r.);  
*fot. wg A. Ulbricha, repr. Ryszard Rau, IHS UAM*



8. J. Frey, św. Walenty, ołtarz p.w. Świętej Rodziny 1764 r.; *fot. autora 1999 r.*



9. J. Frey, król biblijny, figura z nieistniejącego ołtarza, około 1764 r.; *fot. autora 1999 r.*





**10.** J. Frey, Dawid, ambona z kościoła p.w. św. Krzyża w Braniewie, 1738 r.; *fot. autora 1999 r.*

**11.** J. Chr. Schmidt, św. Andrzej (zbliżenie draperii), oltarz główny; *fot. autora 1999 r.*

**12.** J. Frey, św. Apolonia (zbliżenie draperii), oltarz p.w. Świętej Rodziny; *fot. autora 1999 r.*



budowę nóg i bioder. W dolnej części habitu, między stopami, fałdowania zagęszczają się i pogłębiają, co zwiększa ich działanie kontrastami światłocieniowymi. W specyficzny sposób zapelniona jest przestrzeń na styku stóp: znajduje się tam płynnie opadający fragment habitu.

Ważną funkcję w strukturze obu rzeźb odgrywa pas szkaplerza. Jego powierzchnia znaczona jest wąskimi i spłaszczonymi fałdami, dzielącymi całość na rozległe, nieregularne fragmenty. Zabieg ten przyczynia się do optycznego spłaszczenia struktury obu rzeźb. Z drugiej jednak strony, odstępująca wyraźnie od wolumenów figur dolna część szkaplerza powoduje silne zaciemnienie, a tym samym uprzestrzennienie znajdujących się pod spodem draperii habitu.

Rozpościerający się po bokach figur układ potężnych draperii coculli jest ściśle powiązany ze strukturą habitu. Ciągące się wzdłuż niego fałdy znajdują w coculli swoją kontynuację, stopniowo przekształcając się w skomplikowane, trójwymiarowe kombinacje. Powodują one radykalne, optyczne rozszerzenie figur. Ponadto dzięki powiązaniom z rękawami, welonem i mozzettą zdecydowanie uplastyczniają górną połowę rzeźb licznymi, głębokimi zaciemnieniami. Rękawy habitów mają kształt rurowaty, o powierzchni znaczony licznymi pierścieniowymi fałdami o zaokrąglonych krawędziach. Analogiczne — długie i równoległe fałdowania — ma mozzetta św. Dominika i binda św. Katarzyny Sienieńskiej.

Na terenie Warmii wysoki stopień pokrewieństwa z rzeźbami orneckimi wykazuje przede wszystkim zespół kilkudziesięciu kamiennych figur ze Świętej Lipki. Odnoszące się do nich archiwalia potwierdzają autorstwo Perwanger<sup>25</sup>.

Kolejnym z najważniejszych, a jednocześnie pewnym dziełem tego snycerza jest dekoracja rzeźbiarska ołtarza głównego w kościele p.w. św. Mikołaja w Elblągu. Figury aniołów do nastawy, zniszczonej w 1945 r., wykonał Perwanger w 1754 r. Płynna, taneczna forma rzeźb ołtarza maryjnego wyraźnie zbliżona jest do figur anielskich. Uwagę zwraca silne upodobnienie do siebie póż św. Dominika i anioła z lewej strony ołtarza elbląskiego oraz św. Katarzyny Sienieńskiej i prawego anioła (ryc. 5). W obu przypadkach zbliżona jest relacja rzeźb z konstrukcją ołtarza i przestrzenią świątyni. W ten sam sposób statuy nawiązują dialog z widzami. Zbieżności te pozwalają na uznanie figur orneckich za wytwór tego samego warsztatu, który wykonał figury elbląskich aniołów.

W 1761 r. urywają się wzmianki o działalności rzeźbiarza w Tolkmicku, gdzie Perwanger mieszkał i posiadał warsztat. Zapewne około tej daty Perwanger przybył do Ornety w celu wykonania figur ołtarzowych.

Jako bezspreczne dzieło Perwangerowskie jawi się też zespół kilku figur reprodukowanych przez Ulbricha i *Katalog zabytków*<sup>26</sup>. Chodzi tu o tzw. grupę Koronacji Marii (Bóg Ojciec, Chrystus, Maria, główki anielskie), figury św. św. Wojciecha (ryc. 6) i Jerzego oraz co najmniej jedna figura anioła. Wspólną cechą wszystkich rzeźb jest spokojna, delikatna forma, charakterystyczny kształt draperii budowanych podłużnymi, płynnymi fałdami oraz typ fizjonomii: twarze o wysubtelnionych rysach, z zaokrąglonymi policzkami, niewielkimi nosami

25 A. Rzempołuch, *Prace rzeźbiarza Krzysztofa Perwanger dla kościoła w Świętej Lipce w 1744–1748*, Biuletyn Historii Sztuki, 1993, nr 1, ss. 49–61.

26 A. Ulbrich, op. cit., Tafel 39 i Abb. 924; *Katalog*, fig. 413.

i wydatnymi ustami. Włosy budowane są plastycznymi lokami. Wszystkie z rozproszonych dziś figur pochodzą najprawdopodobniej ze wzmiankowanego przez Boettichera ołtarza z około 1765 r., o „barokowej architekturze lecz już z rokokowym ornamentem”<sup>27</sup>.

Wszystkie z wymienionych rzeźb wykonanych dla kościoła orneckiego należą do dojrzałej fazy twórczości Perwangerera. Są też najpóźniejszymi, znanymi z Warmii, dziełami artysty, świadczącymi o jego stałym, wysokim poziomie artystycznym. Pytanie, czy figury do nieistniejącego już ołtarza z grupą Koronacji Marii wykonane zostały około 1765 r. czy wcześniej — bezpośrednio przed lub po ukończeniu ołtarza różańcowego, pozostać musi na razie bez odpowiedzi<sup>28</sup>.

### 5. Jan Frey — ołtarz p.w. Świętej Rodziny, krucyfiks i inne figury

Jan Frey około 1764 r. zatrudniony został w kościele archiprezbiterialnym jako wykonawca dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza p.w. Świętej Rodziny, krucyfiksu i co najmniej pięciu figur, przypuszczalnie związanych z nieistniejącym już ołtarzem lub ołtarzami. Najważniejszymi zachowanymi do dziś w świątyni dziełami artysty są figury do ołtarza p.w. Świętej Rodziny<sup>29</sup>. Konstrukcja ołtarza zespolona jest z jednym z filarów nawy północnej. W oryginalny i umiejętny sposób (także z ideowego punktu widzenia) retabulum połączono z amboną Schmidta. Poprzez przenikanie się elementów ich dekoracji kreowane jest wrażenie jednej, rozbudowanej struktury. Wraz z drugim przyfilarowym ołtarzem p.w. Matki Bożej Różańcowej obiekt ten stanowi swoistą kulisę dla ołtarza głównego. Ma prostą formę charakterystyczną dla późnego, warmińskiego baroku: trójścienną z kolumnami po bokach i rzeźbiarskim zwieńczeniem. Na tle bocznych ścian ołtarza, między złożonymi kolumnami umieszczono dwie pełnoplastyczne figury św.św. Walentego i Apolonii. Ustawione są one na rzeźbionych konsolach. W zwieńczeniu znajdują się figury aniołów i uskrzydłych putt oraz liczne główki anielskie.

Oba posągi świętych wykonane są z drewna lipowego. Figury osiągają wysokość około 1—1,10 m. Szaty pokryte są złożeniami, pozostałe części zaś polichromowane. Rzeźby cechuje zwarta, statyczna i stabilna forma, nieznacznie dynamizowana układem rąk i draperii.

Św. Walenty ukazany jest jako dojrzały, brodaty mężczyzna, ubrany w liturgiczny strój kapłański (ryc. 8). Rysy dojrzałej kobiety ma św. Apollonia ochraniana obfitymi szatami (ryc. 3 z lewej strony).

Obie postacie stoją symetrycznie względem siebie, w lekko zaznaczonym kontraście. U św. Walentego ciężar ciała spoczywa na lewej, u św. Apolonii zaś na prawej nodze. Druga noga jest nieznacznie zgięta w kolanie, wystającym nieco przed wolumen figury. Tułów obu postaci jest wyprostowany. U męczennika

27 A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler in Ermland*, Königsberg 1894, s. 279.

28 A. Rzempoluch, *Przewodnik*, s. 40, sugeruje rok około 1750, jako datę powstania ołtarza.

29 Ostrożnie hipotezę o autorstwie Freya formułuje A. Ulbrich, op. cit., ss. 616—617. Od określenia autora uchyla się natomiast *Katalog*, s. 151. Bez zastrzeżeń przypisuje go Freyowi A. Rzempoluch, *Przewodnik*, s. 40.



zakryty jest on ornatem, zaś u św. Apolonii górną partią sukni. Głowy są nieznacznie odwrócone w bok i przechylone. Ręce wykonują w obydwu przypadkach nieskomplikowane gesty i ruchy przyciskania do brzucha księgi i błogosławieństwa (św. Walenty) oraz trzymania (obecnie brakującego) atrybutu w półbrocie (św. Apolonia).

Dolne partie rzeźb zapełniają silne i obfite fałdowania. Ciągną się one regularnie, prostymi lub lekko wygiętymi pasami, konsekwentnie od stóp do partii bioder (u św. Walentego) lub przewieszzonego przez bok zawoju (św. Apolonia). Fałdy posiadają formę wąskich, długich „listew” o przekroju trójkąta z ostrymi krawędziami szczytów (ryc. 12). Od spodu fałdy mają charakterystyczne wyźłobienia o trójkątnym obrysie. Ukazują one niejako wnętrze figury, co widoczne jest zwłaszcza w rzeźbie św. Walentego. Znamienne jest sposób łączenia ze sobą draperii z obuwiem — jej skrawki spoczywają na butach na wysokości przegubu i odsłaniają tylko ich czubek.

W swej górnej części statua św. Walentego ma wyraźnie uproszczoną formę. Wynika to z nałożenia na albę masywnego, płasko opracowanego ornatu. Jego powierzchnia urozmaicona jest jedynie motywem krzyża, wypełnionego reliefowym ornamentem. U św. Apolonii granicę między dolną a górną strefą figury stanowi potężny i ciężki płaszcz. Przewieszony jest on przez lewy bok i obudowuje swym masywem rozległą partię bioder i ud. Kształtowany jest za pomocą podłużnych fałd o nieregularnej formie. Ich ukierunkowanie stanowi przedłużenie fałd dolnej części sukni. Efekt przestrzenności płaszcza wydobywany jest przez charakterystyczne, nieregularne tafle fałdowań. Otwierają się one na zewnątrz głębokimi wyźłobieniami o ostrych krawędziach. Górna część płaszcza obwiedziona jest zawojem szat o masywnej i ciężkiej formie. Partię sukni powyżej bioder kobiety cechuje płaskość opracowania. Strefa ta modelowana jest charakterystycznymi, płytkimi lecz dość sztywnymi fałdami. Ich forma zbliżona jest wyglądem do giętej tektury. Spłaszczeniem powierzchni wyróżniają się u obu figur rękawy. Odmienne potraktowany jest prawy rękaw Apolonii. Składa się z kilku wydatnych, pierścieniowych fałd, piętrzących się nad sobą i odgraniczonych głębokimi wcięciami.

Głowa św. Walentego ma kształt wpisujący się w prostokąt. Opracowanie twarzy znamionuje idealizacja i monumentalizacja wyrazu. Na jej bokach znajdują się ciemne włosy, ułożone w podwójne loki, zagięte do tyłu i silnie odstępujące od lica. Krótka broda ma formę łuku wyraźnie wysuniętego ku przodowi, złączonego z cienkimi wąsami. Usta mają kształt migdałowy. Nos jest silnie wysklepiony i nieco kościsty z zaakcentowanymi skrzydełkami. Czoło jest niskie i pomarszczone w równoległe bruzdy, brwi są czarne i lekko zakrzywione ku dołowi. Oczy są duże i lancetowatego kształtu. Wyraźnie zaznaczone są obie powieki. Zabieg ten nadaje oczom silny wyraz, potęgowany ciemną barwą tęczęwek.

Opracowanie głowy św. Apolonii wykazuje duże zbieżności z figurą św. Walentego. Znamienne jest nieco obwisły, „miękki” podbródek. Zaczęsane do tyłu, ciemne włosy układają się w wydatny kok o powierzchni znaczonych płytkimi żłobieniami. Lancetowaty kształt oczu podkreślają czarne linie górnej i dolnej powieki.

Dzielaми stylistycznie pokrewnymi rzeźbom z ołtarza p.w. Świętej Rodziny są figury Chrystusa Ukrzyżowanego, Trzech Króli oraz św. Grzegorza i nieznanego świętego. W dotychczasowych pracach badawczych łączono je z ornecką działalnością Freya<sup>30</sup>:

— krucyfiks, zawieszony w jednej z kaplic kościoła, ukazuje nagiego Chrystusa z perizonium na biodrach. Jego ciało jest idealizowane, wyzbyte śladów męki. Głowa, z osadzoną na niej koroną cierniową, wpisuje się w kształt prostokąta. Twarz ma monumentalny wyraz. Uwagę zwracają zwłaszcza duże, zamknięte oczy oraz migdałowe usta obwiedzione wąsami. Broda ma kształt sierpowaty, jest krótka i wysunięta do przodu. Włosy są długie i zaczesane do tyłu, znaczone płytkimi żłobieniami;

— figury Trzech Króli, umieszczone w jednej z kaplic świątyni, mają spokojną, statyczną formę (ryc. 9). Postacie ukazane są w lekkim kontrapoście, ich ręce wykonują nieskomplikowane gesty. Draperie są ciężkie i masywne. W partiach sukien przybierają formę podłużnych listew o ostrych krawędziach i przekroju zbliżonym do trójkąta. Głowy mają kształt zbliżony do prostokąta. Szkicowo opracowane włosy układają się w zaczesane do tyłu fale;

— w opracowaniu Ulbricha na jednej z tablic ukazana jest figura św. Grzegorza, znajdująca się niegdyś na strychu kościoła (ryc. 6)<sup>31</sup>. Ma ona stosunkowo zwartą i statyczną formę dynamizowaną nieznacznie konfiguracją rąk i szat. Draperie kształtowane są charakterystycznymi licznymi, długimi fałdami o listwowej formie. W kilku miejscach widoczne są głębokie żłobienia o trójkątnym obrysie. Głowa i twarz świętego z łatwością wpisują się w kształt prostokąta;

— figura nieznanego świętego, wkomponowana wtórnie w jeden z ołtarzy w południowym ciągu kaplic zwraca uwagę monumentalną sylwetką i anatomiczną poprawnością opracowania odsłoniętych części ciała<sup>32</sup>. Głowa ma zgeometryzowany, prostokątny kształt. Skąpe szaty, koncentrujące się zwłaszcza w partii bioder i z tyłu figury, budowane są sztywnymi i ostro łamiącymi się fałdowaniami.

Wszystkie z wymienionych figur wykazują ściśle, stylistyczne pokrewieństwo z potwierdzonym archiwalnie dziełem Freya — figurą św. Grzegorza z ołtarza głównego kościoła p.w. św. Katarzyny w Braniewie (ryc. 7)<sup>33</sup>. Pochodzi ona z 1753 r. Jest to data ujawnienia się Freya w dokumentach jako braniewskiego snycerza. Posąg świętego ma spokojną, monumentalną formę, nieznacznie dynamizowaną układem rąk. Draperie ułożone są w charakterystyczne, długie i wąskie fałdy. Ulegają one wyraźnemu uplastycznieniu w dolnej partii figury. Silnie zgeometryzowana głowa ma prostokątny kształt. Powtarza go również twarz o migdałowych ustach i prostym nosie.

30 Stanowisko takie zajmował przede wszystkim A. Ulbrich, op. cit., ss. 615—617. *Katalog*, s. 15, datuje krucyfiks ogólnie na XVIII w., zaś Trzech Króli na około 1740 r., nie podając jednak atrybucji. A. Rzempoluch wskazuje na ogólne podobieństwa krucyfiksu orneckiego do figury Ukrzyżowanego wykonanej przez Perwangera ze zbiorów Muzeum Warmii i Mazur; — *O czterech rzeźbach Krzysztofa Perwangera na Warmii*, Biuletyn Historii Sztuki, 1988, nr 1—2, s. 117.

31 A. Ulbrich, op. cit., Tafel 39.

32 A. Ulbrich określa ją jako figurę św. Jana Chrzciciela — *ibidem*, s. 615 i przedstawia na tablicy 39.

33 Ołtarz rozebrany został na początku XX w. Figury z niego do czasów II wojny światowej znajdowały się w braniewskim muzeum.

Jako materiał porównawczy na uwagę zasługuje także zespół figur z ambony kościoła jezuitów w Braniewie, dotychczas niepewnie wiązanych z początkami działalności rzeźbiarskiej Freya<sup>34</sup>. Wykazują one bliskie analogie zarówno ze statua św. Grzegorza z kościoła św. Katarzyny w Braniewie, jak i rzeźbami orneckimi. Mają zwartą i stabilną formę dynamizowaną układami rąk i szat. Postacie stoją w lekkim kontrapoście. Draperie kształtowane są za pomocą charakterystycznych, długich i wąskich fałdowań. W niektórych przypadkach widać wręcz prawie identyczne powtórzenia póz oraz układów draperii (m.in. figury św. Grzegorza z Ornety, kościoła św. Katarzyny i ambony u jezuitów lub Dawid z ambony braniewskiej i dwaj królowie z Ornety). W dolnych partiach figur fałdy ulegają wyraźnemu uplastycznieniu: przybierają formę długich listew o trójkątnym przekroju. Od spodu fałdy są głęboko żłobione. Uwagę zwraca też specyficzny sposób „opasania” przez draperie butów na wysokości kostki. Głowy postaci wpisują się w prostokąt. Twarze są pociągłe i silnie zgeometryzowane. Drobnymi różnicami wyróżniają się figury z baldachimu ambony (ryc. 10). W tym przypadku fakt umieszczenia rzeźb wysoko spowodował bardziej szkicowy sposób opracowania draperii.

W świetle przytoczonych faktów można stwierdzić, iż zlecenie, którego podjął się Frey w kościele orneckim, było jednym z najbardziej znaczących w jego oeuvre artystycznym. Rzeźbiarz wykonał bowiem figury do co najmniej dwóch ołtarzy oraz monumentalny krucyfiks.

## 6. Podsumowanie

Na podstawie wyżej przedstawionych faktów podkreślić należy dużą skalę i rozmach akcji ponownej barokizacji kościoła orneckiego, rozpoczętej w latach trzydziestych XVIII w. W ciągu kilku lat (około 1739—1744) wykonano podstawowe dla funkcjonowania świątyni elementy, tj. ołtarz główny, ambonę i prospekt organowy. Po zaspokojeniu najpilniejszych potrzeb liturgicznych, w latach sześćdziesiątych XVIII w. podjęto akcję zastępowania starych, XVI—XVII-wiecznych retabulów przez nowe konstrukcje, m.in. ołtarz Świętej Rodziny i ołtarz Matki Bożej Różańcowej.

Ambitne przedsięwzięcie, mające na celu radykalną zmianę wyposażenia kościoła, wymagało olbrzymich kosztów. Choć dziś trudno precyzyjnie odtworzyć źródła finansowania, to decydująca była z pewnością partycypacja samego biskupa K. A. J. Szembeka, a później A. Grabowskiego. Do nich też zapewne należał wybór wykonawców robót.

Około 1739 r. zlecenie wzniesienia ołtarza głównego i ambony otrzymał J. Chr. Schmidt — spadkobierca warsztatu K. Peuckera. Schmidt, który skończył był właśnie dekorowanie ołtarzy kościoła jezuickiego w Braniewie, gwarantował nie tylko wykonanie dzieł zgodnych z popularnym wzorem peuckerowskiego ołtarza, ale i zadowolający poziom artystyczny realizacji. Istotnie, obydwa orneckie dzieła reprezentują znany z wcześniejszych, warmińskich przykładów typ formalny. Zdobiące je rzeźby dziedziczą w prostej linii

<sup>34</sup> *Katalog*, ss. 22—23; A Ulbrich, op. cit., skłonny był wiązać je również z ręką Schmidta, ss. 601—602. Jako dzieło Freya wymienia ambonę A. Rzempoluch, *Przewodnik*, s. 26.

stylistykę rzeźby peuckerowskiej o charakterystycznej, masywnej i statycznej formie.

Działający w Ornećcu w latach sześćdziesiątych J. Frey wywodził się z tej samej, postpeuckerowskiej tradycji stylistycznej. Bodaj pierwsze jego znaczące dzieło warmińskie — ambona z kościoła jezuickiego w Braniewie, powstała w ramach tego samego zamówienia co Schmidowski ołtarz główny i boczne. Wskazuje to na silne powiązania między obydwoma warsztatami. Ich odzwierciedleniem są rzeźby Freya. Figury zdobiące ołtarz Świętej Rodziny i co najmniej jeden nieistniejący już obiekt, prezentują analogiczny do Schmidta repertuar formalny. Jednak, co ważne, Frey stosuje zabiegi indywidualizujące jego prace.

Trzeci z omawianych artystów — nie wywodzący się z Warmii K. Perwanger — wniósł do kościoła orneckiego zupełnie nową, rokokową tradycję rzeźbiarską, mającą swe korzenie w Bawarii. Jego rzeźby do ołtarza p.w. Matki Bożej Różańcowej oraz nieistniejącego ołtarza z grupą Koronacji Marii cechuje charakterystyczna — płynna i delikatna forma, mająca bliskie analogie w figurach aniołów z kościoła p.w. św. Mikołaja w Elblągu.

Ołtarze, wykonane na przestrzeni około dwudziestu pięciu lat wyraźnie harmonizują ze sobą pod względem stylistycznym. Szczególny rodzaj powiązań widoczny jest między amboną a ołtarzem Świętej Rodziny, w których łącznikiem optycznym i ideowym jest rzeźbiona postać św. Apolonii.

Powyższe dzieła, powstałe w atmosferze sporów doktrynalnych między protestantyzmem a katolicyzmem, wyróżnia nasycenie treściami kontrreformacyjnymi. Wyraźny nacisk położony został na ekspozycję zasadniczych dogmatów Kościoła katolickiego, jak kult Matki Bożej, świętych czy Świętej Rodziny, czemu służył m.in. bogaty zespół rzeźby statuarycznej. Skomplikowaniem i wielowątkowością cechuje się wymowa treściwa ambony, w której na czoło wysuwa się manifestacja apostołskiego charakteru idei głoszenia Słowa Bożego.

Dzięki zachowaniu się figur na ich pierwotnych miejscach, w dobrym stanie technicznym, do dnia dzisiejszego pełnić mogą aktywnie swą funkcję liturgiczną, przywołując jednocześnie wspomnienie trzech znaczących rzeźbiarzy warmińskich XVIII w.

**Die spätbarocke Bildschnitzerei in Ermland und ihre Attributionsfragen  
Die Barockisierung der wormditter Johannes Kirche:  
J. Chr. Schmidt, J. Frey und Chr. Perwanger**

**Zusammenfassung**

Die erste Hälfte des 18 Jhr. brachte eine ungeheuere Aktivität der Bildschnitzer in Ermland. In dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts war Christoph Peucker die bedeutendste Persönlichkeit, der eine originelle Bildhauer- und Altarstilistik schuf. Der Schüler Peuckers war Johann Christian Schmidt, der nach ihm den Wissenschatz der Bildhauerformen übernahm. In nah zeitlich zu Schmidt gelegter Periode fing Johann Frey seine Tätigkeit an. Obwohl es an Quellen mangelt, stammte er wahrscheinlich aus der Werkstatt Peuckers. In den 40-er Jahren kam der tiroler Schnitzer Christoph Perwanger nach Ermland an, der die moderne Rokostilistik in die ermländische Bildhauerei mitbrachte.

Die stilistische Homogenität und Geschlossenheit der geschaffenen Werke durch die obengenannte Generationen der Schnitzer stellt ein ernstes Zuschreibungsfrage. Der Artikel nimmt als Ziel die Unterscheidung der charakteristischen Eigenschaften der Bildhauerwerke von Schmidt, Frey und Perwanger, die von ihnen in der Johannes Kirche in Wormditt geschaffen worden.

1739—1744 hat die Werkstatt J. Chr. Schmidts einen Hauptaltar und die Kanzel mit einem reichen Bestand der Holzfiguren ausgeführt. Einige Zeit später — 1761 wurden Figuren zu einem Seitenaltar (Rosenkranzaltar) durch die Werkstatt des Chr. Perwanger hergestellt. Obwohl die Skulpturen eine völlig neue Rokokoform besitzen, verschmilzt der Altar mit der lokalen Stilistiscentradition. Drei Jahre später — 1764 entstand das Gegenstück oberen Altar, der mit Figuren J. Frey ausgestattet wurde. Trotzdem, daß die Werke deutliche Zeichen der ermländischen Bildhauerei tragen, sieht man eine Reihe von formellen Eingriffen, die nur für Frey typisch worden.

In den 60-er Jahren, sowohl Frey als auch Perwanger schufen zumindest zwei andere Altäre die mit Skulpturen geschmückt wurden. Einige der Altaraufsätzen, die am Anfang des 20 Jhs. auseinander genommenen worden sind, sind bis Heute in der Kirche zu Wormditter aufbewahrt und stellen attraktives Material für die Vergleichforschungen.

*Übersetzung Daniel Tomczak*