

Arkadiusz Wagner

Nieistniejący ołtarz Świętej Trójcy z kościoła św. Jana Chrzciciela w Ornecie : z badań nad twórczością rzeźbiarza Krzysztofa Perwangerera w diecezji warmińskiej

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 3, 297-310

2003

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Arkadiusz Wagner

Nieistniejący ołtarz Świętej Trójcy z kościoła św. Jana Chrzciciela w Ornecie

Z badań nad twórczością rzeźbiarza Krzysztofa Perwangera
w diecezji warmińskiej*

Nowożytny wyposażenie kościoła archiprezbiterialnego w Ornecie należy do najokazalszych i najlepiej zachowanych w całej diecezji warmińskiej¹. Stanowi ono jednak zaledwie fragment pierwotnej substancji zabytkowej świątyni, obejmującej jeszcze w końcu XIX w. kilkanaście ołtarzy². Na skutek przeprowadzonej na początku XX w. akcji częściowej regotycyzacji wnętrza kościoła znaczna ich część uległa rozmontowaniu, a pochodzące z nich obrazy i rzeźby rozproszeniu bądź zaginięciu.

Jednym z retabulów rozebranych w trakcie stylowej puryfikacji kościoła był ołtarz Świętej Trójcy. Znajdował się on w kaplicy pod tym samym wezwaniem (drugie wezwanie: św. św. Jerzego i Wojciecha), położonej przy południowej nawie świątyni. Obiekt ten od niedawna słusznie przypisywany jest Krzysztofowi Perwangerowi (1708—1764), jednemu z najznacniejszych rzeźbiarzy późnobarokowych, działających na Warmii³. Niestety, jedyną zachowaną do dziś w świątyni pozostałością po ołtarzu jest grupa Koronacji Maryi, składająca się z figur Boga Ojca, Chrystusa, Maryi oraz Gołębicy Ducha Świętego. Rzeźby eksponowane są obecnie na wschodniej ścianie kaplicy św. Michała Archanioła przy północnej nawie kościoła. Jej uzupełnienie stanowią, pochodzące z innego zespołu rzeźbiarskiego, dwie figurki główek anielskich⁴.

Celem niniejszego artykułu jest dokonanie rekonstrukcji wyglądu ołtarza, z położeniem nacisku na sferę architektoniczną i wyposażenie rzeźbiarskie. W tym zakresie

* Za merytoryczne uwagi udzielone w trakcie pisania artykułu dziękuję prof. dr. hab. Tadeuszowi J. Żuchowskiemu. Osobne podziękowania za zyczliwą pomoc składam na ręce ks. dziekana Tadeusza Alickiego z Ornety oraz wszystkim opiekunom kościołów diecezji warmińskiej, z uprzejmości których miałem okazję korzystać.

1 Por. m.in. T. Chrzanowski, *Przewodnik po zabytkowych kościołach północnej Warmii*, Olsztyn 1978, ss. 113—122, il.; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce — Seria Nowa*, t. II, z. 1: *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, red. M. Arsyński, M. Kutzner, Warszawa 1981, ss. 145—156, il.; A. Rzempołuch, *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn 1992, ss. 38—40.

2 F. Dittrich, *Beiträge zur Baugeschichte der ermlandischen Kirchen*, Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands, 1887, Bd. IX, H. 1, ss. 193—213; A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Königsberg 1894, ss. 274—280.

3 *Katalog Zabytków*, s. 155; A. Rzempołuch, *Przewodnik*, s. 40; idem, *Krzysztof Perwanger (1708—1764). Działalność artystyczna na Warmii i w Prusach Królewskich*, Rocznik Olsztyński, 1997, t. XVII, s. 268. A. Wagner, *Problemy atrybucyjne późnobarokowej rzeźby warmińskiej*, *J. Chr. Schmidt, J. Frey i K. Perwanger a barokizacja kościoła p.w. św. Jana Chrzciciela w Ornecie*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 2001, nr 1, ss. 26—27.

4 Cechy formalne rzeźb wskazują na ich wykonanie w końcu XVIII w. lub na początku XIX w. Pochodzą one prawdopodobnie z któregoś z ołtarzy rozebranych w ramach akcji regotycyzacyjnej.

podjęta zostanie próba identyfikacji wszystkich figur znajdujących się pierwotnie w obrębie retabulum, rekonstrukcji ich zaaranżowania w nastawie oraz rozstrzygnięcia problemu autorstwa. Podstawowym instrumentem badań będzie szczegółowa analiza formalna i porównawcza. Odgrywać będzie ona tym większą rolę, iż pozwoli przyłączyć do wymienionych trzech rzeźb⁵ dzieła dziś już nieistniejące lub zaginione. Rozstrzygnięcie problemu autorstwa Perwangera pozwoli na określenie pozycji, jaką ołtarz oraz zdobiące go rzeźby zajmowały w jego dorobku, a tym samym wzbogacenie wiedzy o końcowej — jak się okaże — fazie jego działalności artystycznej.

Ogólna forma retabulum znana jest — pomimo braku przekazów ikonograficznych — z opisów dokonanych przed 1887 r. przez Hansa Dittricha oraz w kilka lat później przez Adolfa Boettichera. Zgodnie z nimi „architektura [ołtarza była] jeszcze barokowa, ornamentyka już rokokowa”⁶. Centralną kwaterę retabulum zajmował obraz ze sceną Zwiastowania, ujęty w kompozytowe (Boetticher używa określenia „korynckie”) kolumny⁷. W narożnikach konstrukcji ustawione były drewniane statuy św. Wojciecha i św. Michała⁸. W drugiej kondygnacji nastawy znajdowało się „plastyczne przedstawienie Koronacji Maryi przez Boga Ojca i Syna”⁹. Po bokach figur ukazano adorujące anioły. Według Dittricha, podczas restauracji wnętrza kościoła za czasów archidiecezjara Sigmunskiego ołtarz pomalowano na sinawy kolor¹⁰. W 1833 r. przemalowano go na czarno i pozłożono¹¹.

Zachowane figury grupy Koronacji Maryi są jedynymi dziełami znajdującymi się w kościele, odpowiadającymi powyższemu opisowi. Mają one ogromne znaczenie dla rekonstrukcji ołtarza, stanowią bowiem punkt wyjścia do analiz porównawczych z innymi rzeźbami, dającymi się powiązać z retabulum. Wszystkie trzy figury odznaczają się delikatnym, wysublimowanym kanonem [il. 1]. Sposób zakomponowania postaci akcentuje powściągliwość i wytworność gestów. Rzeźby mają zwartą, spokojną budowę, nieznacznie dynamizowaną gestami rąk. Draperie odznaczają się wyraźnym spłaszczeniem, podkreślającym delikatne — wręcz wątłe — sylwetki postaci. Szaty budowane są rozległymi, gładkimi i zaokrąglonymi powierzchniami, porozdzielanymi stosunkowo licznymi fałdowaniami. Ich liczne ciągi, o charakterystycznej „miękkiej” formie, mają płynną — zwykle wydłużoną — linię oraz łagodny, zaokrąglony przekrój. Liczniejsze skupiska fałdowań i zmarszczeń znajdują się pomiędzy nogami, zachowując jednak swoją spłaszczoną i łagodną formę. Jedynymi elementami draperii wznacniającymi walor trójwymiarowości figur są obszerne partie szaty powstałe wskutek głębokiego wybrania rzeźbiarskiego tworzywa. W figurze Maryi są to nieznacznie poruszone fragmenty płaszcza „rozwiane” na boki po obu stronach sylwetki. W rzeźbie Chrystusa jest nią fragment płaszcza, opadający za prawą ręką, zaś u Boga Ojca poły płaszcza, zamykające bryłę rzeźby od tyłu, między wysuniętą prawą ręką a biodrem.

Opracowanie anatomii — przede wszystkim twarzy — odznacza się subtelną, idealizującą typizacją. Odslonięty tors Chrystusa ma wygładzoną powierzchnię. Płytkim

⁵ Ze względu na ikonograficzną specyfikę rzeźby Gołębicy Ducha Świętego, a w konsekwencji małą przydatność do badań porównawczych, obiekt ten wyłączyłem z toku analizy.

⁶ A. Boetticher, op. cit., s. 279.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem. Określenia postaci jako św. Wojciech i św. Michał użył jako pierwszy F. Dittrich, op. cit., s. 204.

⁹ Identycznego sformułowania używa Dittrich, op. cit., passim, jak i Boetticher, op. cit., passim.

¹⁰ F. Dittrich, op. cit.

¹¹ Ibidem.

źłobieniem dłuta zaakcentowano w nim jedynie pępek oraz poziome, płytkie zmarszczenia skóry ponad brzuchem. Łagodnie wydobyty z tworzywa jest kształt kości obojczyków oraz mięśni przedramion. Wszystkie figury mają drobiazgowo opracowane dłonie. W rzeźbach Chrystusa i Boga Ojca dłoniom podtrzymującym koronę nadano finezyjne ułożenie, pełne dostojęstwa i gracji. Szczególnym wysublimowaniem cechuje się opracowanie głów [il. 2, 4]. Zauważalne jest przy tym ich podporządkowanie estetyzującej stylizacji, wspólnej dla figury żeńskiej i męskich. Twarzom nadano lekko wydłużone proporcje i zaokrąglony obrys. Policzki i czoła mają gładką powierzchnię, z której wydobyte są stosunkowo duże i proste nosy. Płytkim, poziomym cięciem tworzywa o zaokrąglonych krawędziach zaznaczono delikatny kształt ust. Charakterystyczną formę nadano oczom. Są bardzo duże w stosunku do twarzy i plastycznie wydobyte z płytko żłobionych oczodołów. Linie rzęs rozwartych powiek zostały silnie wysunięte przed gałki oczu, dostrzegalne w głęboko żłobionych szparach. Zabieg ten wywołuje charakterystyczny efekt nabrzmienia czy też opuchnięcia oczu. Fryzurze Maryi i Chrystusa nadano spokojną, spłaszczoną formę z nielicznymi, płytkimi żłobieniami. W podobny sposób zaznaczono łagodne falowania włosów z tyłu głowy figury Jezusa. Bogatszą formę ma fryzura Boga Ojca, budowana pojedynczymi, wyraźnie odstępującymi od głowy kosmykami i puklami. Obfitą i długą brodę ukształtowano z uplastycznionych i spiralnie skręconych trefień, wywołujących wrażenie dekoracyjnego rozwiania. Jej powierzchnię znaczą liczne, równoległe i płytkie żłobienia imitujące pasma włosów. Przestrzenny charakter zarostu podkreślono głębokimi drążeniami tworzywa oraz okrągłymi wwiertaniami znajdującymi się w centrum spiralnych skręceń.

Powyższy opis wskazuje na daleko posuniętą jednorodność stylistyczną omawianych figur. Istnieje ona zarówno na płaszczyźnie ogólniejszych założeń formalnych w zakresie budowy bryły rzeźbiarskiej, draperii i anatomii, jak i szczegółowych rozwiązań w obrębie głów. Nie pozostawia to wątpliwości co do wspólnej, warsztatowej proweniencji wszystkich figur oraz ich przeznaczenia do jednego obiektu. Według wszelkiego prawdopodobieństwa był nim ołtarz Świętej Trójcy.

Dzięki Dittrichowi i Boetticherowi wiadomo, że w skład rzeźbiarskiego wyposażenia retabulum wchodziło oprócz grupy Koronacji Maryi kilka innych figur: św. Wojciecha, św. Michała oraz po dwie postacie aniołów i *putti*. Wśród licznych rzeźb przechowywanych dziś na strychu kościoła orneckiego, bądź dokomponowanych wtórnie do innych ołtarzy brak takich, które by odpowiadały ikonografii i stylistyce tych figur. Fotografie Antona Ulbricha — autora cennej monografii nowożytniej plastyki Prus Wschodnich — wykonane w latach dwudziestych XX w. wskazują jednak, iż były tam kiedyś umieszczone. Na jednym z fotosów, wśród kilku innych barokowych figur zdemontowanych ze starych ołtarzy, widoczne są dwie statuy świętych o charakterystycznie delikatnej formie¹². Na innym zdjęciu, obok m.in. wiszącej obecnie w kościele figury Boga Ojca, dostrzegalne są dwie figury anielskie, wykazujące wyraźne analogie z rzeźbami grupy Koronacji Maryi¹³. Do jednej z anielskich figur dostawiona jest (zapewne nieprzypadkowo) mniejsza figurka aniołka. Z nią należałoby powiązać niewielką rzeźbę tańczącego wśród chmur aniołka, ukazaną na osobnej ilustracji¹⁴. Formalne wyróżniki

12 A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Königsberg i. Pr., tabl. 39 (fot. II/4, 6).

13 Ibidem, tabl. 39 (fot. I/1, 6).

14 Ibidem, s. 756, il. 924/ bez oznaczenia cyfrą, między figurą oznaczoną numerem 1 i 2.

wszystkich tych dzieł skłaniają do połączenia ich z ołtarzem Świętej Trójcy, a tym samym wywiedzenie z tej samej pracowni rzeźbiarskiej.

Figura św. Wojciecha [il. 6] wykazuje wiele analogii, zwłaszcza z należąca do grupy Koronacji Maryi rzeźbą Boga Ojca. Statua biskupa charakteryzuje się zwartą budową. Aktywniejsza gra z przestrzenią zachodzi głównie za sprawą odchylonej w bok ręki, trzymającej atrybuty. Kompozycja figury jest spokojna i płynna. W dolnej połowie przechodzi ona za sprawą silnego kontrastu w chwiejność podkreślaną układem draperii. Szaty mają spłaszczoną formę z licznymi fałdowaniami o płynnej linii. W charakterystyczny sposób wydobyto kształt kapy. Wskutek spłaszczenia powierzchni i złagodzenia konturu przylega ona ściśle do wąskich, delikatnych ramion i spływa na prawą rękę. Stamtąd zwisa niczym kurtyna, zamykając bryłę rzeźby z tyłu postaci. Głowa biskupa ma łagodny obrys. Powierzchnia policzków jest wygładzona, wyzbyta zmarszczeń i bruzd. Charakterystyczną formę mają oczy oraz długie brwi. Po bokach twarzy ukształtowano wydatne, plastyczne pukle. Podobną do figury św. Wojciecha, spokojną i płynną kompozycję ma rzeźba drugiego świętego. Wąsate oblicze oraz brak skrzydeł jednoznacznie wskazuje jednak, iż jest to św. Jerzy, a nie św. Michał Archanioł — jak opisywali Ditttrich i Boetticher [il. 6]¹⁵. Postać ukazano w głębokim, chwiejnym kontrastie, przydającym figurze dynamiki. Przybranej w zbroję postaci daleko do typu atletycznego herosa. Jego sylwetka jest delikatna, z charakterystycznymi wąskimi ramionami i słabo zaakcentowanymi mięśniami. Poły płaszcz i „sukienki” zbudowane są z łagodnych fałd. Sylwetkę w tylnej części zamyka płaszcz lekko rozwianymi, spłaszczonymi fałdowaniami. W charakterystyczny, wydelikacowany sposób opracowano twarz świętego.

Na miano wyjątkowo pięknej — jak można sądzić na podstawie fotografii Ulbricha — zasługuje figura anioła z rękoma przyłożonymi do piersi [il. 9]. Zakomponowanie postaci, wyrażające mistyczny zachwyt i uwielbienie, odznacza się finezją i wysublimowaniem. Delikatnie opracowane, androgyniczne ciało anioła obudowują draperie tuniki o wąskich, płynnie wydobytych i spłaszczonych fałdowaniach. Głowa ukazana w radosnym przechyleniu na bok, opracowana jest według analogicznych zasad co w figurach Maryi i Boga Ojca. Obrys twarzy i jej rysów jest łagodny. Oczy są duże, z wyraźnie zaznaczoną szparą wprzymkniętych powiek. Wyraźnie uplastycznione są pojedyncze kosmyki i pukle włosów. Skrzydła mają precyzyjnie wydobyty kształt lotek. Są szeroko rozpostarte na boki, przyjmując formę swoistego, złotego „parawanu”, zamykającego od tyłu kompozycję rzeźby. Według analogicznych założeń formalnych wykonano drugą z anielskich figur [il. 9]. Przejawiają się one spłaszczeniem draperii o słabo wydobytych fałdowaniach. W zakresie anatomii zwraca uwagę wydelikacenie sylwetki, podkreślone zatarciem rysunku muskulatury. Twarzy nadano łagodne rysy. Wokół niej znajdują się wyraźnie uplastycznione fale włosów o płynnej formie. Skrzydła wyróżniają się tą samą co poprzednio drobiazgowością i realizmem w wydobyciu kształtu lotek. Dziełami należącymi niewątpliwie do omawianego zespołu rzeźbiarskiego są też figury aniołków [il. 9]. Analogię z rzeźbami grupy Koronacji Maryi wykazują w nich zwłaszcza głowy. U obydwóch widoczne są wyraźnie uplastycznione, pojedyncze kosmyki i loczki fryzury oraz charakterystyczne, duże i plastycznie wydobyte powieki. Również

¹⁵ Określenie tej postaci jako św. Michała Archanioła przez niemieckich badaczy należałoby uznać za niefortunną pomyłkę. Jeden z nich wyraźnie bowiem opisuje kaplicę, w której znajdował się ołtarz Św. Trójcy, jako „Georgs = und Adalbertskapelle” — A. Boetticher, op. cit., s. 279.

pękate bryły chmur, z którymi zespolone są sylwetki postaci, wskazują na ich powiązanie z „unoszącym się w Niebiosach” zespołem figur Maryi, Boga Ojca i Chrystusa.

W świetle opisów Dittricha i Boettichera wśród scharakteryzowanych wyżej obiektów znajdowałyby się wszystkie figury należące do pierwotnej dekoracji ołtarza Świętej Trójcy. Z pewnością jednak jego wystrój rzeźbiarski był bogatszy o liczne drobniejsze elementy, jak główki anielskie, promienie glorii, chmury i korona (zapewne typu pałkowego). Niewykluczone, że znajdowały się w nim inne figury *putti*. W tym przypadku skazani jesteśmy jedynie na domysły co do ich liczby i szczegółowego wyglądu. Pomimo tego wystrój rzeźbiarski ołtarza należałoby uznać za bogaty. Nie ograniczał się on bowiem do dwóch pełnoplastycznych statui świętych Wojciecha i Jerzego, ale obejmował też wcale liczną grupę figur składających się na scenę Koronacji Maryi. Wszystkie z dzieł odznaczają się daleko idącymi analogiami formalnymi w zakresie budowy bryły rzeźbiarskiej, opracowania draperii oraz anatomii. Wykazują też jednolity poziom wykonawstwa. Cechy te przesądzają o uznaniu ich za wytwór tej samej ręki, przeznaczony do dekoracji jednego i tego samego obiektu.

Wnioski płynące z charakterystyki formalnej rzeźb z ołtarza skłaniają do podjęcia się problemu ich autorstwa. W dotychczasowej literaturze nie doczekał się on bowiem ostatecznego rozstrzygnięcia popartego analizą. Poczynając od lat osiemdziesiątych XX w. zachowane figury jak i cały ołtarz przypisywane są ostrożnie Krzysztofowi Perwangerowi. W *Katalogu Zabytków Sztuki* rzeźby Maryi, Boga Ojca i Chrystusa określono jako rokokowe, pochodzące z około połowy XVIII w.¹⁶ Atrybucję Perwangerowi opatrzone jednak znakiem zapytania¹⁷. Bez zastrzeżeń dzieła te przypisał Perwangerowi Andrzej Rzempołuch w *Przewodniku po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*¹⁸. Stanowisko to badacz podtrzymał w monograficznym artykule o Perwangerze, opublikowanym w 1997 r.¹⁹ Ołtarz św. Trójcy oraz jego dekorację rzeźbiarską zaliczono w nim do „prac słusznie przypisywanych” mistrzowi²⁰. Podobne stanowisko zajął niedawno piszący te słowa w artykule o barokowym wystroju rzeźbiarskim kościoła orneckiego²¹.

Zbieżność powyższych propozycji atrybucyjnych wynika zarówno z przesłanek historycznych, jak również artystycznych. Na około połowę XVIII w. — czyli postulowany przez badaczy czas powstania ołtarza Świętej Trójcy — aż do pierwszych lat siódmej dekady tego wieku przypada bowiem okres działalności Krzysztofa Perwangerera. Jest on w gruncie rzeczy jedynym twórcą działającym na Warmii, któremu można przypisać rzeźby operujące charakterystycznym, wysublimowanym językiem formalnym. Wiele spośród nich stanowi czołowe wykwity lokalnej plastyki XVIII w. Należą do nich zwłaszcza dekoracje ołtarzy głównych w kościele kolegiackim w Dobrym Mieście (1747) i kościele Świętego Mikołaja w Elblągu (1754, niezachowany). Na lata 1744—1748 przypada powstanie bogatego zespołu figur Genealogii Chrystusa ze Świętej Lipki — najpotężniejszego przedsięwzięcia artystycznego Perwangerera i jego warsztatu. Między rokiem 1747 a 1751 powstała dekoracja kościoła parafialnego w Tolkmicku, obejmująca

16 *Katalog Zabytków*, s. 155, il. 413.

17 *Ibidem*.

18 A. Rzempołuch, *Przewodnik*, s. 40.

19 A. Rzempołuch, *Krzysztof Perwanger*, s. 268.

20 *Ibidem*.

21 A. Wagner, *op. cit.*, ss. 26—27.

m.in. ołtarz główny, ołtarz różańcowy i ambonę. Poza tym, niemal u kresu artystycznej drogi mistrza, wzniesiono ołtarz różańcowy w kościele archiprezbiterialnym w Orneccie (1761). Okres ten wyznaczają również drobniejsze realizacje, jak np. kamienne figury Immaculaty i św. Józefa ze Stoczka Klasztornego (1752). Prawdopodobnie wówczas powstał również ołtarz św. Antoniego w farze fromborskiej (ok. 1760 r., niezachowany), krucyfiks z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (ok. 1760) oraz znajdująca się w tych samych zbiorach rzeźba niezidentyfikowanej postaci — być może Dobrego Pasterza (ok. 1750). Na ten okres datowanych jest również wiele innych obiektów związanych z Perwangerem²². Często jednak są to dzieła o wątpliwej atrybucji lub dawno zaginione.

Umieszczenie figur z ołtarza Świętej Trójcy na tle wyżej wymienionych realizacji pozwala na wychwycenie m.in. wielu bliskich pokrewieństw stylistycznych. Zbieżności te występują zarówno na płaszczyźnie ogólnych założeń formalnych — wspólnych dla niemal wszystkich dzieł pracowni mistrza — jak i szczegółowych rozwiązań w zakresie draperii i anatomii. Pryncypia formalne, według których wykonano figurę Maryi z ołtarza Świętej Trójcy, mają szereg analogii zwłaszcza w rzeźbach kobiecych wykonanych w warsztacie Perwangerera. Dotyczy to głównie charakterystycznej filigranowości sylwetki, podkreślanej spłaszczonymi draperiami i powściągliwą gestykulacją. Cechy te wykazują wcześniejsze dzieła, np. Matka Boska z Dzieciątkiem ze Stoczka Klasztornego (przed 1749)²³, oraz figura Batszeby ze Świętej Lipki. Występują one również w późniejszych pracach, jak np. piaskowcowej figurze Immaculaty ze Stoczka (1752) oraz rzeźbie św. Katarzyny Sieneńskiej z ołtarza różańcowego w kościele orneckim, powstałej w ostatnich latach życia mistrza — w 1761 r. Analogie nie zawężają się bynajmniej do figur kobiecych. Dowodem tego jest statua św. Stanisława Kostki z 1744—1745 r., znajdująca się w jednej z nisz wieżowych kościoła w Świętej Lipce. Rzeźbie tej nadano spokojną, zwartą kompozycję, z charakterystycznie wysublimowaną gestykulacją i fizjognomią. Bliskie powinowactwa formalne orneckiej figury Maryi z pracami warsztatu Perwangerera ujawniają się w sposobie opracowania głowy. Przykłady dostarczają tu m.in. stoczkowskie figury Immaculaty i Matki Boskiej z Dzieciątkiem. W dziełach tych twarze mają zaokrąglony obrys, z plastycznie wydobytymi, „opuchniętymi” oczami. Łączy je również sposób zakomponowania chusty opierającej się na włosach. Szczególnie bliska orneckiej Maryi jest pod tym względem figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Łagodnie drapowana chusta okrywa w niej tylną część głowy, a następnie opada na ramiona. W obu statuach niemal identycznie opracowane są górne partie sukni. Ich spłaszczona powierzchnia o łagodnych drapowaniach podkreśla sylwetkę. Analogiczny jest też typ sukni zakończonej pierścieniowym „kołnierzem” opasującym szyję.

Należąca do grupy Koronacji Maryi rzeźba Boga Ojca wykazuje najbliższe powinowactwa formalne z posągami cyklu Genealogii Chrystusa ze Świętej Lipki. Wspólny z ornecką rzeźbą typ brodatej postaci o wąskich ramionach, na które spływają

22 Wśród nich wyróżnić należy niedawno atrybuowane Perwangerowi figury z kościoła w Fiszewie. Pochodziły one z ołtarza N.M. Panny znajdującego się pierwotnie w klasztorze w Kadynach — A. Rzempołuch, *Krzysztof Perwanger*, ss. 273—274, na podstawie: B. Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler Kreises Marienburg*, Danzig 1919, s. 42 (415), tabl. 9/fot. 1—4. Rzeźby te — najprawdopodobniej spalone w pożarze kościoła w 1948 r. — przedstawiały Maryję, Boga Ojca oraz dwa anioły. Wyjątkową swobodą w zakomponowaniu oraz opracowaniu bryły rzeźbiarskiej odznaczała się figura Boga Ojca. Nie odbiegająca od niej poziomem wykonania była rzeźba Maryi, wykazująca pewne zbieżności kompozycyjne ze statuą maryjną z grupy Zwiastowania w Świętej Lipce (druga połowa lat czterdziestych XVIII w.), niewątpliwiej realizacji warsztatu Perwangerera.

23 Datowanie wg A. Rzempołucha, *Krzysztof Perwanger*, ss. 269—270.

spłaszczone draperie płaszcz, reprezentuje rzeźba Aminadaba [il. 5] i Salmona. Liczne świętolipskie figury odznaczają się analogicznym sposobem opracowania twarzy, opartym na charakterystycznym wygładzeniu policzków, plastycznym uwypukleniu oczu i nosa oraz kształtowaniu płynnie wijącej się brody zakończonej ślimakowatymi skręceniami. Rozwiązanie to obserwujemy m.in. w figurze Aminadaba i Jozafata. Zastosowano je również w figurze Jakuba (różniące się jedynie krótką brodą) oraz Manasses, Arama, Amona i Salmona. Wyróżnikiem czterech ostatnich dzieł jest jednak podkreślenie w twarzy starczych zmarszczek i bruzd (zwłaszcza w figurze Salmona i Arama). Owe niuanse, występujące w ramach zasadniczego repertuaru formalnego warsztatu Perwangera, sygnalizują powstanie rzeźb spod innego dłuta niż choćby figury Aminadaba i Jozafata oraz orneckiego Boga Ojca²⁴. Warto jeszcze wspomnieć o dwóch rzeźbach św. Augustyna i św. Ambrożego z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (1745—1750)²⁵. Obie, niewielkich rozmiarów figury (ok. 40—42 cm wysokości) odznaczają się podobieństwem do orneckiej rzeźby w opracowaniu górnej połowy ciała. Dotyczy to zwłaszcza figury św. Augustyna. Święty ukazany jest w pozie siedzącej, z charakterystyczną płasko opracowaną kapą, podkreślającą zarys sylwetki ramion. Również głowa postaci zwraca uwagę plastycznie kształtowaną, długą brodą o płynnie wijących się trefieniach.

Wśród dzieł formalnie najbliższych figurze Chrystusa należy wymienić w pierwszej kolejności krucyfiks z Muzeum Warmii i Mazur (ok. 1760)²⁶. Rzeźbę Ukrzyżowanego łączy z nią m.in. starannie opracowana głowa o charakterystycznym typie fizjonomii, krótka broda o wyodrębnionych, pojedynczych lokach oraz spłaszczona fryzura, przechodząca w tylnej części głowy w uplastycznione, zakręcone pukle. Również ciało Ukrzyżowanego, o szczupłej budowie i zatartym rysunku umięśnienia, wydaje się podlegać identycznym pryncypiom formalnym co odsłonięty tors figury Chrystusa. Mając na uwadze analogie w opracowaniu fryzury, warto przytoczyć jeszcze dwa dzieła: płaskorzeźbę Chrystusa złożonego do grobu [il. 3], należącą do cyklu Drogi krzyżowej w Stoczku (1742) oraz niezidentyfikowanej postaci — być może Dobrego Pasterza, z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie²⁷. Pierwsza z figur podlega identycznemu co ornecki Chrystus schematowi opracowania całej głowy, włącznie z kosmykami włosów wokół ucha. W drugiej z rzeźb istnieje analogiczny schemat opracowania fryzury. Przylega ona ściśle do skóry i wyodrębnia się na końcu w plastyczne „fale”. Należy też wspomnieć o zaginionej figurze Ukrzyżowanego, należącej do grupy Ukrzyżowania z kapliczki przydrożnej pod Ornetą. Dzieło to, datowane na lata 1740—1750²⁸, odznacza się charakterystyczną oszczędnością w modelunku ciała i opracowaniem fizjonomii.

24 Dokładny ogląd prac świętolipskich nie pozostawia wątpliwości co do wykonania poszczególnych figur przez kilka różnych rąk. Na zjawisko to zwracano już kilkakrotnie uwagę (por. m.in. A. Ulbrich, *Geschichte*, s. 679; A. Rzempołuch, *Prace rzeźbiarza Krzysztofa Perwangera dla kościoła w Świętej Lipce, 1744—1748*, Biuletyn Historii Sztuki, 1993, R. LV, nr 1, s. 570; temat ten poruszam również w przygotowywanym do druku artykule *Mistrz Figur Dobromiejskich — nieznaną indywidualność barokowej plastyki Warmii i Prus Książęcych*). Problem ten nie został jednak dotąd szerzej zanalizowany.

25 A. Rzempołuch, *O czterech rzeźbach Krzysztofa Perwangera na Warmii*, Biuletyn Historii Sztuki, R. L, nr 1—2, ss. 117—119, il. 7—8.

26 Ibidem, ss. 115—116.

27 Figura ta obecnie eksponowana jest w zamku biskupim w Lidzbarku Warmińskim.

28 A. Ulbrich (op. cit., s. 693, il. 864) datuje figury na około 1750 r.; A. Rzempołuch (*Krzysztof Perwanger*, s. 268) określa czas ich powstania na około 1740—1750.

Najbliższe analogie formalne i ikonograficzne do figury św. Wojciecha istnieją w statuach św. Wojciecha i św. Stanisława z ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej. Polegają one m.in. na sposobie wydobycia masywu kapy z wolumenu postaci i poprowadzenia fałdowań rokiety. Niemal bliźniaczym podobieństwem znamionuje się opracowanie twarzy św. Stanisława [il. 7] i orneckiego św. Wojciecha. Zbliżone do orneckiej figury opracowanie szat występuje również w olsztyńskich rzeźbach św. Augustyna i św. Ambrożego, w których ramiona szczelnie obudowane są „ciężkimi” połami kap. Pomędzy ich wewnętrzną stroną a bokami tułowi materia rzeźbiarska jest głęboko drażona, wywołując efekt silnego zaciemnienia. Bliższe podobieństwa do orneckiego dzieła, stanowiące wręcz warianty tego samego schematu, obserwujemy w zakomponowaniu trzech statui ze Świętej Lipki. W figurze Salmona w niemal identyczny sposób opracowano płaszcz. Spływa on z wąskich ramion długimi ciągami fałdowań. Po lewej stronie figury zawija się esowato i jest dłonią przyciskany do biodra. Stamtąd ponownie opada wzdłuż nogi. Po prawej stronie płachta okrycia opiera się na nieznacznie odchylonej w bok ręce. Analogicznie zakomponowana jest również figura Ezechiasza. Jej upozowanie oparte jest na silnym kontraście, z lewą nogą sztywno wyprostowaną, a prawą spoczywającą na podwyższeniu i wyraźnie zgiętą w kolanie. Prawie identyczne rozwiązanie obserwujemy też w figurze Aminadaba. Postać ukazano w długim płaszczu, przylegającym do tułowia i podkreślającym delikatną sylwetkę. Jego poły wyraźnie odstepują w dolnej części od bryły rzeźby. Analogicznie jak w figurze św. Wojciecha efekt ten osiągnięto poprzez głębokie wybranie rzeźbiarskiej materii pomiędzy partią bioder i ud a odchyloną w bok ręką. Zbliżone rozwiązanie obserwujemy też w rzeźbie św. Dominika z ołtarza różańcowego w kościele orneckim. Jego prawa dłoń nie wybiega jednak poza zwartą linię konturu figury, ale zaginając się ku środkowi, podtrzymuje rąbek coculli.

Ornecka figura św. Jerzego nie ma w twórczości Perwangera swojego ikonograficznego odpowiednika. Bliskie pokrewieństwo z rzeźbami tego twórcy wykazuje jednak sposób kształtowania rzeźbiarskiej bryły oraz typ anatomiczny postaci. Figura ma typowo perwangerowską, zwartą budowę, z głęboko wybieranymi z tworzywa rękoma, nogami i płaszczem. Sylwetka świętego odznacza się charakterystyczną delikatnością: ramiona i tułów są wąskie, kontrastujące z grubymi, odsłoniętymi przedramionami. Charakterystyczna, nieco taneczna jest poza figury, oparta na niestabilnym kontraście. Wyraźnie zaakcentowana jest podpora pod zgiętą nogą. Nie przedstawia ona jednak typowego dla Perwangera wycinka gruntu lub płyty skalnej, ale cielsko smoka. Umieszczenie pod nogą wysokiej podpory pociąga za sobą charakterystyczne, łukowate przekrzywienie postaci. Ma ono swój odpowiednik choćby w statule Ezechiasza ze Świętej Lipki.

Mnóstwo analogii w twórczości Perwangera dostarczają figury anielskie z ołtarza Świętej Trójcy. Odnosi się to zarówno do dzieł przedstawiających anioły — całkiem licznych wśród rzeźb jego warsztatu — jak i ikonograficznie odmiennych postaci. Dziełem pod wieloma względami najbliższym rzeźbie anioła z rękoma skrzyżowanymi na piersi jest figura anielska z południowej strony ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Elblągu. Pomijając różnice wynikające z ukazania postaci jako stojącej, zbieżności występują na płaszczyźnie kompozycji górnej połowy ciała, typologii szaty, rytmu fałdowań draperii i opracowania szczegółów anatomicznych, ze skrzydłami włącznie. Oba anioły przedstawiono w egzaltowanej pozie, z dłońmi złożonymi na piersi i głową lekko przechyloną

w bok. Postacie okryte są tym samym rodzajem bezrękawowej tuniki, opierającej się na ramionach wąskimi paskami. Podobny jest rytm fałdowań szaty, rozchodzących się promieniście z partii ramion na tułów. Ciała obu aniołów cechują się tą samą, androgyniczną urodą. Mają delikatną budowę i słabo wydobyty rysunek umięśnienia. Twarze wyróżnia typowo perwangerowski, płynny obrys, zaokrąglenia policzków i plastycznie wydobyte, duże oczy. Włosy w obu przypadkach budowane są z pojedynczych, nieregularnych i uplastycznionych struktur, imitujących rozwiane pukle. Również skrzydła — o uwydatnionych zgięciach stawów i realistycznie wyciętych lotkach — zdają się podlegać temu samemu modelowi. Na rzeźbie elbląskiego anioła analogie bynajmniej się nie kończą. Z podobnym rozwiązaniem górnej połowy sylwetki mamy bowiem do czynienia w figurze anielskiej z południowej strony zwieńczenia ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej. Takie same, plastyczne i nieregularne pukle zdobią też fryzury anielskich figur w Stoczku (z grup rzeźbiarskich św. Franciszka oraz św. Piotra z Alcantary) oraz ołtarzu różańcowym w kościele orneckim (dwie figury z rzeźbiarskiego zwieńczenia retabulum) [il. 8]. Zbliżone opracowanie głów cechuje również rzeźby Izaaka i Archanioła Gabriela ze Świętej Lipki. Kamienne tworzywo, z którego je wykonano, nie pozwoliło jednak na charakterystyczną finezję w prezentacji rozwiania pukli. Równie liczne analogie na tle *oeuvre* Perwanger'a wykazuje druga z anielskich figur. Podobny gest opierania jednej ręki na piersi występuje w rzeźbie anioła z północnej strony zwieńczenia ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej. Postać ta ma również odsłonięte oba ramiona. Podobieństwa w tym względzie idą dalej w figurach ze zwieńczenia ołtarza różańcowego w Ornece. U anioła z wewnętrznej (nawowej) strony nastawy widać taką samą, powłóczystą tunikę podciągniętą jedynie do piersi i zakończoną plastycznym, poziomym zawojem. Powierzchnia tuniki kształtowana jest z podobnych, miękko wyciętych i płynnie ciągnących się fałdowań. Szukając najbliższych analogii do obu figur *putti* z naszego ołtarza, warto znowu skupić się na rzeźbach z orneckiego ołtarza różańcowego. Tamtejsze dwa aniołki umieszczone na gzymsowaniu retabulum odznaczają się podobną delikatnością i pulchnością ciał oraz analogicznym typem fizjognomicznym twarzy. Charakterystyczne — iście dziecięce — duże, w półprzymknięte oczy ukazano też w pokaźnej główce anielskiej ze zwieńczenia ołtarza w Dobrym Mieście.

Charakteryzując problem analogii między figurami z ołtarza Świętej Trójcy a dorobkiem Perwanger'a, warto na koniec wspomnieć o owalnej plakiecie ze sceną Koronacji Maryi, znajdującej się w ołtarzu różańcowym w Ornece. Należy ona do cyklu Dziewięciu Tajemnic Różańca, obramiającego zwieńczenie retabulum. Wykonano ją w drewnie, w technice płytkiego reliefu. Ujęcie sceny cechuje wyraźna konwencjonalizacja: postać Maryi klęczy na chmurach, zaś po obu jej stronach znajdują się postacie Chrystusa i Boga Ojca dokonujące Koronacji w asyście Świętej Gołębicy. Sposób rzeźbiarskiego opracowania każdej z postaci — pomimo ewidentnych uproszczeń wynikających z małych rozmiarów plakiety i przeznaczenia jej do wysoko położonej strefy ołtarza — wykazuje wyraźne zależności z pełnoplastycznymi figurami z ołtarza Świętej Trójcy. Postać maryjna ukazana na plakiecie reprezentuje ten sam, delikatny typ fizjognomiczny co Maryja z naszego ołtarza. W analogiczny sposób opracowana jest dolna część obu figur: pomiędzy gładkimi partiami szaty okrywającej uda znajduje się strefa zagęszczonych, niespokojnych fałdowań. Reliefową postać Chrystusa przedstawiono z nagim torsem. Jedynie prawe ramię okrywa fragment płaszcza o formie zbliżonej do takowego z figury

pełnoplastycznej. Podobieństwa w zakomponowaniu i opracowaniu draperii występują też między oboma przedstawieniami Boga Ojca.

Zanalizowane wyżej, wieloaspektowe analogie między figurami ołtarza Świętej Trójcy a dorobkiem pracowni Krzysztofa Perwangera zdają się nie pozostawiać wątpliwości co do wspólnoty ich warsztatowego pochodzenia. Co istotne, analogie te występują niemal we wszystkich dziełach Perwangera powstałych w Księstwie Biskupim. Świadczyłoby to o stałości repertuaru formalnego, stosowanego przez mistrza. Tym samym trudno byłoby mówić o znaczniejszych, formalnych przemianach dokonujących się w jego twórczości, których istnienie sugerował Andrzej Rzempoluch²⁹. Wyraźne różnice w niektórych detalach (zwłaszcza w fizjonomii) między poszczególnymi figurami ze Świętej Lipki złożyć należy na karb wykonywania ich przez innych rzeźbiarzy, zatrudnionych przez Perwangera na czas realizacji tego potężnego zlecenia. Osobną kwestią są różnice w poziomie wykonawstwa określonych zespołów rzeźbiarskich, powstałych w zbliżonym czasie, a nawet w obrębie jednego ołtarza. Najpewniej wynikają one z podziału prac na autorskie i warsztatowe bądź przynajmniej na te z dominującym udziałem dłuta mistrza i te z jego ograniczoną ingerencją.

Z punktu widzenia niniejszego tekstu formalna stałość prac Perwangera utrudnia rozstrzygnięcie daty powstania interesującego nas ołtarza. Należy zatem oprzeć się na supozycjach Dittricha i Boettichera przyjętych przez Rzempolucha i autora niniejszego tekstu. Wypada też mieć na uwadze datowanie zawarte w *Katalogu Zabytków* przesuwające powstanie obiektu o ponad dziesięć lat wstecz. W oparciu o nie należałoby ulokować wykonanie ołtarza między latami około 1750 a 1763, ewentualnie 1765 — czyli już po śmierci mistrza. Zyskując tę, co prawda bardzo rozpiętą datę można podjąć się próby rekonstrukcji formy retabulum opierając się na typologii nastaw ołtarzowych dekorowanych przez Perwangera. Jej wyniki pozwolą na znaczne zawężenie daty powstania naszego obiektu.

W kręgu dzieł stanowiących materiał porównawczy nie znajdują się dwie najważniejsze realizacje ołtarzowe Perwangera: ołtarz główny kolegiaty w Dobrym Mieście i ołtarz główny w kościele Świętego Mikołaja w Elblągu. Wynika to z monumentalnej skali obu obiektów oraz ich formy architektonicznej, nie dającej się dopasować do opisów ołtarza Świętej Trójcy. Ołtarz dobromiejski jest zbudowaną na planie elipsy, jednoosiową i jednokondygnacyjną konstrukcją z rozbudowanym cokolem, zwieńczeniem i bocznymi bramkami. Wysoki, dwustopniowy cokół jest po bokach wyraźnie zagięty ku wewnątrz. Stanowi on podstawę dla dwóch par smukłych, kompozytowych kolumn, przedzielonych parami pilastrów. Stanowią one przestrzenne zamknięcie głównej części nastawy, mieszczącej obraz. Kilkakrotnie wylamywane belkowanie powtarza w planie wygięcie partii cokołowej. Na jego czołowych krawędziach ustawiono wolutowe naczółki z pokaznymi figurami aniołów. W centrum zwieńczenia umieszczony jest obraz w owalnej ramie, wkomponowany w wysoki fronton o wyrzuszonym szczycie. Na zewnętrznych stronach bramek znajdują się wysokie cokoły. Zwieńczono je wolutami mieszczącymi na sobie figury św. Stanisława z Piotrowinem i św. Wojciecha. Nieistniejący dziś ołtarz z kościoła elbląskiego miał smukłe proporcje, podkreślane znaczną wysokością architektonicznego zwieńczenia. Konstrukcja wsparta była na wysokim cokole o ukośnie ustawionych, wylamanych bokach. Stanowiły one podporę dla dwóch par kompozytowych kolumn,

29 A. Rzempoluch, *Prace rzeźbiarskie*, s. 57; idem, *Krzysztof Perwanger*, ss. 260–261.

między którymi umieszczono figury aniołów. Całość ujmowała centralny obraz z przedstawieniem Ukrzyżowanego. Belkowanie powtarzało w bocznych częściach plan partii cokołowej. Ustawiono na nim ćwierćkolistę naczółki, dźwigające figury personifikacji. Zwieńczenie miało formę trójścienną, z ukośnie cofniętymi bokami. W jego centralnej części znajdował się okazały otwór, na tle którego umieszczono transkrypcję imienia Jahwe. Podkreślić należy problematyczność autorstwa obu retabulów. W przypadku obiektu dobromiejskiego rola mistrza ograniczona była do wykonania figur i prawdopodobnie wzniesienia konstrukcji. Podobnie rzecz się ma z ołtarzem elbląskim: projektodawca nastawy jest nieznan (choć nie można wykluczyć Perwanger), jej wykonawcą był stolarz Jan Lindenberg, Perwangerowi zaś powierzono wykonanie dekoracji³⁰.

Retabulum wykonanym przez Perwanger, które wykazuje cechy odpowiadające opisowi ołtarza Świętej Trójcy, jest ołtarz różańcowy z kościoła archiprezbiterialnego w Orniecie [il. 11]. Drugą konstrukcją spełniającą przynajmniej jedno kryterium opisowe — umieszczenie w zwieńczeniu rzeźbiarskiej grupy figuralnej — jest nieistniejący już ołtarz św. Antoniego z fromborskiej fary św. Mikołaja. Pierwsza z wymienionych nastaw ma formę trójboku z czterema kolumnami znajdującymi się w załamaniach konstrukcji oraz na jej zewnętrznych krawędziach³¹. Podpierają one belkowanie, powyżej którego znajduje się rozbudowana, rzeźbiarska grupa figuralna „zawieszona” w przestrzeni na tle ściany arkady. Centralną kwaterę retabulum zajmuje obraz przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem. Srebrzone kolumny, silnie kontrastujące z czarnym tłem ścian nastawy, zakończone są kompozytowymi kapitelami. W przestrzeniach międzykolumnowych umieszczone są dwie pełnoplastyczne figury św. Dominika i św. Katarzyny Sienieńskiej. Belkowaniu nadano prostą formę z wyłamaniami na osi kolumn. Na ich gzymsowaniu osadzono dwie figury aniołków. Tuż za nimi znajduje się rozbudowane zwieńczenie, którego centrum stanowi malarskie tondo z wizerunkiem Maryi z Dzieciątkiem. Wokół niego umieszczone są rzeźbione chmury, będące podporą dla dwóch figur aniołów podtrzymujących tondo. Oprócz nich wizerunkowi asystują liczne główki anielskie. Po zewnętrznej linii kompozycji zwieńczenia rozmieszczonych jest dziewięć reliefowych plaket ze scenami Tajemnic Różańca. Całość wieńczy promienie gloria.

O drugim z ołtarzy wiemy niewiele. Z opisu Boettichera i jedynej dostępnej fotografii fragmentu retabulum wynika, że był dostawiony do filara i miał prostą architekturę o skromnej dekoracji. Prawdopodobnie w głównej kondygnacji znajdowały się figury św. Dominika i św. Franciszka³². Natomiast zwieńczenie — o formie skromniejszej niż w ołtarzu różańcowym — składało się z rzeźbiarskiej grupy Przemienienia na Górze Tabor. Scena ta ukazana była na tle ściany filara. Składały się na nią trzy pełnoplastyczne figury Chrystusa, Mojżesza i proroka Eliasza. Za rzeźbami umieszczony był owalny ciąg chmur, z których wyłaniały się długie listwy promieni. U stóp Chrystusa umieszczono natomiast nieregularne, rzeźbiarskie bryły imitujące skałę.

Powyższe dwa obiekty dowodzą stosowania przez Perwanger typu niewielkiego retabulum z figurami w głównej kondygnacji i rzeźbiarskim zwieńczeniem. Podkreślić należy, iż oba dzieła łączą też czas powstania: ołtarz różańcowy — 1761 r., ołtarz św.

30 Por. m.in. A. Rzempotuch, *Krzysztof Perwanger*, ss. 260–261, 266, 275–277.

31 Obszerniejsza analiza retabulum oraz zdobiących go rzeźb: A. Wagner, op. cit., ss. 19–20, 24–26.

32 Figur tych, wspomnianych przez A. Boettichera, brakowało w ołtarzu już w okresie międzywojennym, A. Ulbrich, op. cit., s. 731.

Antoniego — ok. 1760 r.³³ Wynikałoby z tego, że typ ten był stosowany przez mistrza w schyłkowym okresie jego działalności. Uprawnia to z kolei do zawężenia daty powstania naszego obiektu do lat około 1760—1764. Powyższe przesłanki sugerują, że ołtarz Świętej Trójcy miał formę zbliżoną do ołtarza św. Antoniego, a przede wszystkim ołtarza różańcowego. Przedstawiałby się on następująco: w głównej kwaterze retabulum obraz ujęty przez dwie kolumny o kompozytowych kapitelach, natomiast w bocznych kwaterach, pomiędzy kolumnami figury świętych: Wojciecha i Jerzego [il. 10]. Rozwiązanie to wpisywałoby się w tradycyjny schemat rozmieszczenia głównych figur retabulum, w którym pełniły one funkcję „asysty” głównego przedstawienia malarskiego. Trudno orzec, która z nich miałaby się znajdować po lewej, a która po prawej stronie ołtarza. Można jednak przyjąć, że figura św. Wojciecha umieszczona była na lewej, a św. Jerzego na prawej osi retabulum. Wskazywałoby na to ukierunkowanie twarzy świętych: biskupa — w lewą stronę, rycerza — na prawo. Dzięki temu figury jawiłyby się widzowi stojącemu naprzeciw retabulum jako zaangażowane w akcję dziejącą się w centralnie umieszczonym obrazie. Jednocześnie możliwa byłaby interakcja pomiędzy nimi a widzem. Poprzez skierowanie spojrzenia figur ku środkowej osi ołtarza wierny tym silniej doświadczałby fizycznej, aktywnej obecności świętych w przestrzeni kościoła. Nie można wykluczyć opracowania oczu obu figur w sposób wywołujący wrażenie ich wpatrywania się w widza. Efekt ten z powodzeniem osiągnięto w rzeźbach z ołtarza różańcowego z kościoła orneckiego. Umiejętna korektura oczu figury św. Katarzyny Sieneńskiej powoduje, iż wierny stojący przed ołtarzem ma wrażenie kontaktu wzrokowego z mistyczką. W podobny sposób opracowano oczy kilku anielskich figur ze zwieńczenia tej samej nastawy. Efekt wzrokowego dialogu z widzem został w nich wzmocniony odpowiednim ukierunkowaniem sylwetek.

Równie istotny wydaje się problem zaaranżowania rzeźb w zwieńczeniu. Niewątpliwym centrum jego kompozycji była figura maryjna. Zgodnie z barokową ikonografią Koronacji Maryi, figury Boga Ojca i Chrystusa znajdować się musiały nieco powyżej, po obu jej stronach. Nad głową Maryi umieszczona była korona, trzymana w dłoniach Ojca i Syna. Więcej trudności nastęrcza określenie umiejscowienia obu figur anielskich. Czy stanowiły one elementy „unoszące się” w przestrzeni nad konstrukcją ołtarza, czy też posadzone zostały na jego gzymsowaniu? Czy umieszczone zostały pod figurami Boga Ojca i Chrystusa, czy też — jak sugerowałby opis Dittricha — znajdowały się bardziej z boku? W końcu, która z figur znajdowała się po lewej, a która po prawej stronie kompozycji? Ostatnie z pytań wydaje się najłatwiejsze: przez analogię do figur anielskich ze zwieńczenia ołtarza w Dobrym Mieście, anioła z jedną ręką przyciśniętą do piersi wypadałoby umieścić po lewej stronie zwieńczenia, po drugiej zaś anioła z rękoma skrzyżowanymi. Za układem tym przemawiałyby również niektóre szczegóły zakomponowania figur, jak np. przechylona na prawą stronę (lewą od strony widza) głowa anioła ze skrzyżowanymi rękoma oraz rozwinięte daleko do tyłu skrzydła drugiego z aniołów. Pozostałe dwie, niewielkie figury aniołków znajdować się mogły bliżej figury maryjnej, wkomponowane w otaczające ją kłębowisko chmur. Jak mogły wyglądać i być zaaranżowane pozostałe elementy kompozycji, nieznane dziś, ale niegdyś niewątpliwie

33 Pierwsza z dat znajduje się na specjalnym kartuszu znajdującym się w ołtarzu różańcowym. Drugą z dat przytaczam za A. Rzempoluchem, *Krzysztof Perwanger*, s. 273 (podawaną przez A. Ulbricha datę ok. 1770 r. — nieumotywowaną zresztą żadnym przekazem — należy odrzucić choćby ze względu na śmierć Perwanger, która nastąpiła kilka lat wcześniej).



1. Krzysztof Perwanger, grupa Koronacji Marii z ołtarza Świętej Trójcy, kościół Św. Jana Chrzciciela w Orniecie, 1760–1764; fot. autora



2. Krzysztof Perwanger, figura Chrystusa z ołtarza Świętej Trójcy (fragment), kościół Św. Jana Chrzciciela w Orniecie, 1760–1764; fot. autora



3. Krzysztof Perwanger – warsztat, figura Chrystusa (fragment) w scenie złożenia do grobu, cykl Drogi Krzyżowej w zespole klasztornym w Stoczku, 1742; fot. autora



4. Krzysztof Perwanger, figura Boga Ojca z ołtarza Świętej Trójcy (fragment), 1760–1764; fot. autora



5. Krzysztof Perwanger – warsztat, figura Aminadaba z zespołu Genealogii Chrystusa, krużganki kościoła w Świętej Lipce, 1744–1748; fot. autora



6. Krzysztof Perwanger, figury św. Wojciecha i św. Jerzego z ołtarza Świętej Trójcy, kościół Św. Jana Chrzciciela w Ornecie, 1760–1764; fotomontaż wg Ulbricha: A. Kolbiarz



7. Krzysztof Perwanger, figura św. Stanisława z ołtarza głównego (fragment), kościół kolegiacki w Dobrym Mieście, 1747; fot. autora



8. Krzysztof Perwanger, figura anioła i putta (fragment) z Ołtarza Różańcowego, kościół Św. Jana Chrzciciela w Orniecie, 1761; fot. autora



9. Krzysztof Perwanger, figury aniołów i putti z ołtarza Świętej Trójcy, kościół Św. Jana Chrzciciela w Orniecie, 1760–1764; fotomontaż wg Ulbricha: A. Kolbiarz



10. Krzysztof Perwanger, ołtarz Świętej Trójcy (próba rekonstrukcji), kościół Św. Jana Chrzciciela w Orneccie, 1760–1764; rys. *autora*



11. Krzysztof Perwanger, ołtarz różańcowy, kościół Św. Jana Chrzciciela w Orneccie, 1761; fot. *autora*



12. Peter Alexander Wagner, ołtarz główny z kościoła parafialnego w Trimbergu, ok. 1770; repr. wg *Hoffmanna*

istniejące (chmury, główki anielskie, promienie glorii, być może również inne figury aniołków)? Pogląd w tej kwestii wyrobić może fotografia niewielkiego ołtarza z kościoła parafialnego w Trimbergu koło Hammelsburga w Bawarii [il. 12]. Wybór tego właśnie obiektu nie jest przypadkowy. Pochodzi on bowiem z regionu artystycznego, z którego wywodził się Perwanger. Wykonany został około 1770 r., czyli w zbliżonym czasie co nasz ołtarz³⁴. Jego autorem był zaś Peter Alexander Wagner (1730—1809), w którego dziełach odnaleźć można szereg intrygujących pokrewieństw formalnych z pracami Perwanger³⁵. W bawarskim ołtarzu widzimy wokół postaci Maryi liczne, koncentrycznie rozchodzące się promienie. Ich listwy przebijają spod pierścieniowo rozmieszczonych chmur, na których osadzono anielskie główki. Poniżej ukazano całopostaciowe figurki tańczących aniołków. Zapewne w zbliżony sposób rozmieszczono te elementy w orneckim ołtarzu. Jego wyróżnikiem było jednak najprawdopodobniej umieszczenie sceny na tle ściany, powyżej retabulum, a nie w architektonicznych ramach nastawy — jak to ma miejsce w ołtarzu trimberskim. Owo koncepcyjnie odważne rozwiązanie zastosowano z powodzeniem w ołtarzu różańcowym, i z mniejszym rozmachem we fromborskim ołtarzu św. Antoniego. Dzięki temu został osiągnięty efekt przenikania się sfery ziemskiej — sfery kościoła — ze sferą niebiańską. W myśl tego założenia wierny znajdujący się przed ołtarzem Świętej Trójcy stawałby się świadkiem transcendentnego aktu Koronacji Maryi, rozgrywającego się tuż nad nim, w umownie wytyczonym skrawku Niebios.

Podjęta wyżej próba rekonstrukcji wyglądu ołtarza Świętej Trójcy wraz z jego wyposażeniem rzeźbiarskim wskazuje, iż był on jednym z ciekawszych składników wyposażenia orneckiego kościoła. Jego skromna architektura równoważona była profuzją dekoracji rzeźbiarskiej, koncentrującej się głównie w zwieńczeniu. Cechą wyróżniającą ołtarz wśród innych obiektów tego typu znajdujących się w świątyni był z pewnością wysoki — jak na warmińskie realia — poziom wykonawstwa. Zdobiące go niegdyś figury odznaczają się charakterystyczną dla swojej epoki sublimacją wyrazu, opartą na spokojnej kompozycji, spłaszczeniu delikatnych draperii i androgynizacji anatomii. Jednocześnie, sposób ich zaaranżowania w strukturze retabulum w pełni odpowiada typowo barokowemu postulatowi wciągania wiernego w *Theatrum sacrum*, którego akcja rozgrywa się w ołtarzu. Wszystkie powyższe cechy znamionowały dzieła powstałe w pracowni Krzysztofa Perwanger. Artysta ten, wywodzący się z Tyrolu, przeniósł na Warmię tradycję rzeźby rokokowej o proveniencji południowoniemieckiej³⁶. Stał się tym samym głównym animatorem stylistycznych przemian, dokonujących się w plastyce regionu w drugiej połowie XVIII w. W świetle dokonanych obserwacji ołtarz Świętej Trójcy — dotąd marginalizowany w badaniach nad spuścizną Perwanger — odgrywa znaczącą rolę w jego dorobku. Jest on prawdopodobnie najpóźniejszym ołtarzem

34 R. Hoffmann, *Bayrische Altarbaukunst*, München 1923, s. 288, il. 235.

35 Oprócz figur z ołtarza trimberskiego pokrewieństwa formalne wykazują m.in. przypisywane Wagnerowi rzeźby grupy Świętej Rodziny z kościoła w Homburgu w Dolnej Frankonii (ok. 1760) — A. Feulner, *Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg*, H. VII, München 1913, s. 46, il. 48.

36 Artystyczne źródła twórczości Perwanger stanowią jak dotąd jeden z najpoważniejszych problemów badawczych dotyczących rzeźbiarza. W okresie powojennym podejmowany był on przez A. Rzempolucha, *Prace rzeźbiarskie*, s. 57; idem, *Krzysztof Perwanger*, s. 255; M. Karpowicza, *Rzeźbiarze warszawscy na Warmii w XVIII wieku*, Kronika Zamkowa, 1996, nr 2, s. 25 (badacz ten jednak przypisuje prace Perwanger włoskiemu rzeźbiarzowi Lieverottiemu, działającemu w Warszawie); A. Wagner, op. cit., s. 24.

wykonanym przez mistrza³⁷. Wraz z pozostałymi, ostatnimi jego realizacjami: ołtarzem różańcowym z Ornety i ołtarzem św. Antoniego z Fromborka, wykazuje przynajmniej dwie charakterystyczne cechy: operowanie prostą architekturą retabulum i koncentrowanie w zwieńczeniu (a właściwie zamiast architektonicznego zwieńczenia) rozbudowanych grup figuralnych. Wskazywałoby to na holdowanie przez mistrza w latach sześćdziesiątych XVIII w. określonemu typowi nastawy ołtarzowej.

Wobec niezachowania się retabulum oraz większości zdobiących go rzeźb, jako w pełni zasadną należy uznać decyzję opiekuna kościoła o osobnym eksponowaniu w świątyni grupy Koronacji Maryi. Jest ona bowiem znakomitą pozostałością po ołtarzu wykonanym przez jednego z najciekawszych artystów późnego baroku na Warmii.

Der nicht mehr existierende Dreifaltigkeitsaltar in der Johannes der Täufer-Kirche in Wormditt

Forschungen über die Tätigkeit des Bildhauers Christoph Perwanger
in der Diözese Ermland

Zusammenfassung

Der Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage der Rekonstruktion des Maria-Krönung-Altars, der die erzpriesterliche Kirche in Wormditt [Orneta] einmal geschmückt hat. Dieses Objekt ist mit den wichtigsten Vertreter der Rokoko-Plastik in Ermland, Christoph Perwanger verbunden. Der Ausgangspunkt der Analyse sind die Figuren der Krönung Marias, die sich in der Kirche bis heute befinden. Ihr Vergleich mit dem bekannten und teilweise bestätigten Werk von Perwanger weist auf seine Autorenschaft hin. Auf den stilistischen Merkmalen des Werkes von Perwanger fußend wurden die anderen Skulpturen mit den Skulpturen der Krönung-Mariens-Gruppe verbunden, die nicht erhalten geblieben sind. Sie befanden sich einmal auf dem Dachboden der Kirche. Indem man die charakteristische Komposition der Figuren sowie allgemeine Hinweise aus der Vorkriegsliteratur berücksichtigt hatte, wurde ein Versuch zur Rekonstruktion des ganzen Altars, der zu ihm gehörenden Figuren sowie eine Bestimmung seiner Entstehungszeit vorgenommen. Als Ergebnis ist festzustellen, dass das Retabel eine einfache, einstöckige, dreiaxige Form hatte, die sich durch die Ersetzung des architektonischen Schmuckwerkes mit einer ausgebauten bildhauerischen Komposition unterschieden hat. Das Entstehungsdatum fällt zwischen die Jahre 1750 und 1765, höchstwahrscheinlich zwischen 1760 und 1764. Ein solcher Typ des Altaraufsatzes hat seine Analogien in dem Werk von Perwanger: der St.-Antonius-Altar in der Pfarrkirche in Frombork/Frauenburg (ca. 1760) und der Rosenkranzaltar in der St.-Johannes der Täufer—Kirche in Wormditt (1761). Ähnliche Daten in der Fertigstellung von allen drei Altären weisen auf den von Perwanger bevorzugten, oben genannten Retabeltyp in der letzten Phase seiner Tätigkeit hin, die Anfang der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts einsetzte.

Übersetzung Krzysztof Ruchniewicz

³⁷ A. Rzempoluch (*Krzysztof Perwanger*, s. 268) nie pozostawia co do tego wątpliwości: „Byłaby to najpóźniejsza znana praca Perwanger’a”.