

Jakub Sito

Instytut Sztuki PAN

Alina Barczyk

Instytut Historii Sztuki UŁ

Ołtarze kościoła pocysterskiego w Łądzie a zagadnienie śląskich wpływów artystycznych w Rzeczypospolitej

Dwa ołtarze kościoła pocysterskiego w Łądzie: główny (maryjny) i umieszczony w północnym ramieniu transeptu (p.w. Św. Urszuli), powstałe w zbliżonym, jeśli nie w tym samym czasie (daty 1721 umieszczone na inskrypcjach na odwrociu), od pewnego czasu budzą rosnące zainteresowanie uczonych¹. Jak większość wyposażenia

¹ Do najważniejszych należą prace ks. Janusza Nowińskiego, podejmującego tematy programów ikonograficznych i atrybucji obu nastaw, a także osoby ich fundatora, opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego: J. Nowiński, *Nieznane ołtarze mistrza z Lubięża, czyli Ernesta Brogera, w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Saeculum Christianum” 1996, nr 2, s. 129-140; Tegoż, *Restauratio et aedificatio: zabytkowy zespół klasztorny w Łądzie pod opieką salezjanów*, „Seminare” 1997, t. 13, s. 281-290; Tegoż, *Nagrobek opata-mecenas Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3-4, s. 385-406; Tegoż, *Relikwie Undecim Milium Virginum w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz Św. Urszuli*, „Seminare” 2010, t. 28, s. 253-272. Łąd przywoływany jest przez badaczy w kontekście kultu patronów cysterskich, zwłaszcza św. Urszuli i jej towarzyszek - na zainteresowanie ołtarzami wpływają eksponowane w nich relikwie (por. P. Mrozowski, J. Nowiński, *Tkanina herbowa z Łądu i zespół trzynastowiecznych tkanin dekorujących relikwie Undecim Milium Virginum w ołtarzu św. Urszuli w Łądzie*, w: *Lenda medii aevi. Średniowieczne zabytki dawnego opactwa w Łądzie - nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Łąd - Poznań - Warszawa 2015, s. 64-87). Losy świątyni i jej wyposażenia analizowali też: J. Domasłowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa - Poznań 1981; J. Nowiński, *Od spustoszenia i ruiny do Pomnika Historii - salezjanie w trosce o Łąd i jego zabytki w latach 1921-2011*, w: *Salezjanie w Łądzie 1921-2011*, red. J. Nowiński, Warszawa 2011, s. 54-71; D. Lewandowska, *Pokasacyjne losy opactwa cystersów w Łądzie na podstawie źródeł archiwalnych zachowanych w zespołach akt: Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego i Komisja Województwa Kaliskiego z zasobu Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie*, „Hereditas Monasteriorum” 2014, t. 5, s. 65-106. Odrębnym zagadnieniem pozostaje postać autora obrazów z ołtarza św. Urszuli, Adama Swacha, który doczekał się opracowania monograficznego (T. Jank, *Życie i twórczość malarska brata Adama Swacha (1668-1747)*, Kraków 2017). Ważną część badań nad łądzkimi ołtarzami stanowią też ekspertyzy konserwatorskie: E. Derkacz, *Dokumentacja Konserwatorska barokowego ołtarza św. Urszuli w Łądzie*, Łódź 1983, mpis w zbiorach Biblioteki WSD w Łądzie.

okazałej łądzkiej świątyni zostały one wykonane przez artystów śląskich, którzy niemal od początku XVIII w. zmajoryzowali kulturę artystyczną Wielkopolski². Fundatorem nastaw był długoletni opat łądzki,

2 Analiza warsztatów rzeźbiarskich działających na Śląsku w pierwszych dekadach XVIII stulecia stanowi punkt wyjścia do rozważań nad genezą form i autorstwem łądzkich nastaw. Literatura poświęcona artystom śląskim jest niezwykle obszerna, warto więc wspomnieć w tym miejscu przynajmniej kilka najważniejszych opracowań. Należą do nich monografie autorskie (H. Hoffmann, *Die Saganer Jesuiten und ihr Gymnasium. Festschrift zur 300 Jahrfeier des staat. Gymnasium in Sagan*, Sagan 1928; L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*, Wien – München 1966; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986) lub wieloautorские (Śląsk i Czecha. *Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczańowski, Wrocław 2007; *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia - stan zachowania - koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010), noty zawarte w katalogach wystaw i zbiorów muzealnych (*Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Wschodem a Zachodem*, red. K. Kalinowski, Poznań 1993; R. Nowak, *Rzeźba śląska XVI-XVIII wieku. Katalog zbiorów*, Wrocław 1994). Z licznych artykułów naukowych przywołać należy teksty Artura Kolbiarza (A. Kolbiarz, *Lubiąski warsztat rzeźbiarski w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XVII wieku*, w: *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. A. Kozieł, Wrocław 2008, s. 177-194; Tegoż, *Problem istnienia rzeźbiarskiego warsztatu henrykowskiego w 4. ćw. XVII wieku*, „Dzieła i interpretacje” 2008, t. 9, s. 65-79; Tegoż, *Perspektywy badań nad twórczością J.Ch. Koeniga (Koenigera)*, w: *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczańowski, Wrocław 2011, s. 183-191; Tegoż, *Geneza oraz ewolucja ołtarza ramowego na Śląsku i w twórczości artystów związanych z ośrodkiem artystycznym w Bardzie*, „Techne. Seria Nowa” 2018, s. 177-204.; Tegoż, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2018, t. 27, s. 121-158.; Tegoż, *W kregu Steinla, Königa i Schröttera. Wpływy barokowej rzeźby Dolnego Śląska na terenie Księstwa Opolskiego około 1700 roku*, w: *Sztuka dawnego Opola*, red. B. Czechowicz, J. Filipczyk, A. Kozieł, Opole 2018, s. 87-104; A. Kolbiarz, M. Wardzyński, *Dzieła warsztatu Johanna Albrechta Siegwitza wykonane dla Jezuitów na Śląsku, w Hrabstwie Kłodzkim i Rzeczypospolitej*, w: *Silesia Iesuitica. Kultura i sztuka Zakonu Jezuitów na Śląsku i w Hrabstwie Kłodzkim (1580-1776)*, red. A. Jezierska, D. Galewski, Wrocław 2012, s. 185-198), Adama Organistego i Józefa Skrabskiego (A. Organisty, J. Skrabski, *Rola i znaczenie projektów architektonicznych Matthiasa Steinla – przegląd dotychczasowych ustaleń, nowe spostrzeżenia*, w: *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*, red. A. Kozieł, Wrocław 2008, s. 195-226; Tychże, *Afekt i gest w potrydenckim „theatrum sacrum”*. Uwagi o efektach teatralnych na wybranych przykładach rzeźb Śląska i Rzeczypospolitej, w: *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 213-231.), Jakuba Jagiełły oraz Pawła Migasiewicza (J. Jagiełło, P. Migasiewicz, *Jeleniogórski ośrodek rzeźbiarski w latach 1740-1800*, w: *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 293-312; Tychże, *Rzeźbiarskie dzieła rodziny Bechertów w kościele parafialnym śś. Erazma i Pankracego w Jeleniej Górze*, w: *Silesia Iesuitica. Kultura i sztuka zakonu Jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim (1580-1776)*, red. D. Galewski, Wrocław 2012, s. 217-225; Tychże, *Słownik rzeźbiarzy aktywnych w Jeleniej Górze od 1500 do 1800 r.*, Warszawa 2015), Dariusza Galewskiego (D. Galewski, *Barokizacja kościoła jezuitów w Żaganiu (wybrane zagadnienia)*, w: *Dziedzictwo artystyczne Żagania*, red. B. Czechowicz, M. Konopnicka, Wrocław – Zielona Góra – Żagań 2006, s. 135-161; Tegoż, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012; Tegoż, *Artistic foundations of the Carmelite Order in Silesia in early modern times. Selected issues*, „Folia

Historica Cracoviensia” 2016, t. 22, s. 109–128), Michała Wardzyńskiego (M. Wardzyński, *Nowe uwagi na temat twórczości rzeźbiarskiej Franza Josepha Mangoldta na Śląsku i w Rzeczypospolitej*. Wrocław – Trzebnica – Jawor – Jasna Góra – Kraków-Skałka – Kościelna Wieś – Tynec, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2011, s. 115–152; Tegoż, Paweł Walenty Wiązkowicz vel Więckiewicz, *rzeźbiarz śląski w Małopolsce oraz ziemi sieradzkiej i wieluńskiej w 2. ćw. XVIII w. Przyczynek do badań nad migracją artystów między Śląskiem i Rzeczypospolitą*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 2012, z. 4, Historia Sztuki, s. 57–130; Tegoż, *Zespół rokokowych ołtarzy kolegiaty opolskiej – nieznanne dzieło Wenzla Johanna Böhma. Przyczynek do twórczości rzeźbiarza na drodze z Lipnika nad Bečvou do Poznania*, w: *Sztuka dawnego Opola*, red. B. Czechowicz, J. Filipczyk, A. Kozieł, Opole 2017, s. 115–129), Romualda Nowaka (R. Nowak, *Rzeźba śląska ...*, dz. cyt.; Tegoż, *Barokowy wystrój rzeźbiarski Kaplicy Księżęcej – próba odtworzenia*, w: *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*, red. A. Kozieł, Wrocław 2008, s. 227–242), Ewy Grochowskiej (E. Grochowska, *Dekoracja rzeźbiarska cour d’honneur zamku Książ na Śląsku*, w: *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 277–292), czy Zuzanny Mikołajek (Z. Mikołajek, *Kaplice wschodnie kościoła cystersów w Henrykowie jako wyraz nowych zadań społecznych śląskich klasztorów mniszych w czasach baroku*, „Quart. Kwartalik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2009, nr 4, s. 30–47). Szerszą panoramę artystyczną XVIII-wiecznej sztuki śląskiej zarysowali: K. Kalinowski, *Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*, München 1990; R. Sachs, *Sztuka śląska od XVI do XVIII wieku. Uwagi krytyczne*, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji SHS*, Warszawa, październik 1997, red. A. Baranowski, Warszawa 1998, s. 77–93; J. Wrabec, *Zależność czy autonomia? Sztuka śląska w czasach baroku oraz jej determinanty*, „Quart. Kwartalik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2008, nr 2, s. 3–17. Cenne ustalenia dotyczące roli artystów śląskich podaje: R. Hołownia, *Udział malarzy w kształtowaniu architektury i rzeźby na Śląsku w okresie dojrzałego baroku*, w: *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 182–191. W kontekście analiz formalnych figur z ołtarzy w Łądzie należy zwrócić uwagę między innymi na rzeźby z opactwa w Żaganiu, które było przedmiotem analiz wielu uczonych. Wymienić można teksty: A. S. Labuda, *Barokowe rzeźby ojców kościoła z ołtarza głównego w kościele parafialnym (poaugustiańskim) w Żaganiu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, nr 2, s. 142–151; S. Kowalski, *Klasztor w Żaganiu 1284–1810*, w: *Klasztor Augustianów w Żaganiu. Zarys dziejów*, red. S. Kowalski, Zielona Góra 1999, s. 31–72; R. Sachs, *Sagania arteficialium. Die Künstler und Kunsthandwerker einer kleinen Stadt am Rande der schlesischen Heide*, w: *Dziedzictwo artystyczne Żagania*, red. B. Czechowicz, M. Konopnicka, Wrocław – Zielona Góra – Żagań 2006, s. 27–46; A. Kolbiarz, A. Organisty, *Wyposażenie rzeźbiarskie prezbiterium kościoła poaugustiańskiego w Żaganiu a rzeźba lubiąska*, w: *Dziedzictwo artystyczne Żagania*, red. B. Czechowicz, M. Konopnicka, Wrocław – Zielona Góra – Żagań 2006, s. 119–133; A. Kolbiarz, *Barokowy wystrój rzeźbiarski kościoła poaugustiańskiego w Żaganiu i jego twórcy*, w: *Barokowi malarze i rzeźbiarze w dawnym opactwie augustianów w Żaganiu*, red. A. Kozieł, A. Kolbiarz, M. Kwaśny, M. Macura, A. Szelaąg, Zielona Góra 2015, s. 193–230. Również sama problematyka oddziaływania sztuki śląskiej XVII–XVIII wieku na obszary Rzeczypospolitej od lat podejmowana jest przez badaczy. Do najważniejszych opracowań powiązań artystycznych między Śląskiem, a Wielkopolską w XVIII w. należą: K. Kalinowski, *Związki artystyczne Śląska i Polski w XVIII wieku*, w: *Sztuka I pol. XVIII wieku*, red. H. Lisińska, Warszawa 1981, s. 321–344; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, dz. cyt., s. 308–313 (rozdział: *Związki artystyczne rzeźby śląskiej i jej oddziaływanie na kraje ościenne*); K. Kalinowski, *Związki artystyczne Wielkopolski i Śląska w XVII i XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1991, nr 3–4, s. 227–234; J. Sito, *Rzeźba śląskiego pogranicza Wielkopolski w XVIII wieku*, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1998,

Mikołaj Antoni Łukomski herbu Szeliga³, zarządzający klasztorem od 1697 do śmierci w 1750 roku – wybitny fundator, silnie związany z siecią opactw śląskich, a tym samym zorientowany artystycznie na wspólną kulturę, w jakiej były one zanurzone i której promieniowanie ogarniało sztukę tworzoną dla cystersów wielkopolskich. Mnogość środowisk śląskich – stołecznych, miejskich, zakonnych, dworskich – pozwalała na dość swobodny dobór wzorów, artystów i rzemieślników pracujących w Wielkopolsce, w tym pozostających na usługach Łukomskiego jako znaczącego mecenas⁴. Jak słusznie podkreślał ks. Janusz Nowiński, łudzki duchowny był przeświadczony, że stoi na czele najstarszego opactwa cysterskiego w Polsce. Stąd rozmach jego działalności artystycznej, skala, klasa i filiacje fundowanych dzieł sztuki⁵. Dotyczy to także dwóch ołtarzy – głównego i transeptowego, p.w. Św. Urszuli – z przełomu drugiej i trzeciej dekady XVIII w., najokazalszych dzieł wystroju stolarsko-rzeźbiarskiego we wnętrzu świątyni w Łądzie. Stanowią one, w naszym przekonaniu, 2/3 pierwotnie zamyślanego, jednorodnego zespołu ołtarzowego prezbiterium i transeptu starszej, krzyżowej części kościoła. Ołtarz trzeci, w południowym ramieniu nawy poprzecznej, zapewne bliźniaczy do północnego, drewniany, nie został ostatecznie wykonany, a miejsce musiało czekać na nową, tym razem już murowano-stiukową nastawę przez kolejnych niemal 10 lat⁶.

s. 151-167; J. Sito, M. Wardzyński, *Recepcja twórczości graficznej Jeana Lepautre'a Młodsze w sztuce sakralnej Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, w: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 75-76.

3 Mikołaj Antoni Łukomski wstąpił do klasztoru w wieku 18 lat, w 1690 r. Zaledwie siedem lat później – po śmierci Kazimierza Denhoffa – został mianowany opatem. W trakcie jego rządów celebrowano sześćsetną rocznicę powstania klasztoru w Łądzie – wydarzenie to było jednym z czynników skłaniających do przebudowy opactwa i sprowadzania artystów do wyposażania świątyni oraz zabudowań konwentu. Ważną zasługą Łukomskiego było także zaangażowanie w rozwój nauki w kręgach cysterskich. O horyzontach intelektualnych i ambicjach Łukomskiego wspominają: J. Nowiński, *Nagrobek opata-mecenas...*, dz. cyt., *passim*; R. Kaczmarek, Witkowski J., *Historia i tradycja...*, dz. cyt., s. 404; A. Wyrwa, *Powstanie zakonu cystersów w świetle „Exordium parvum” i pierwszy klasztor tego zakonu na ziemiach polskich*, „Nasza Przeszłość” 1998, t. 90, s. 27.

4 Dokonania Łukomskiego zostały uwiecznione między innymi w inskrypcji znajdującej się na jego nagrobku w północnym ramieniu transeptu łudzkiej świątyni, a także w nocie sporządzonej po jego śmierci, zawartej w *Liber Mortuorum Monasterii Landensis Ordinis Cisterciensis* (Por. *Liber Mortuorum Monasterii Landensis Ordinis Cisterciensis*, wyd. W. Kętrzyński, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. V, Lwów 1888, s. 485; J. Nowiński, *Nagrobek opata-mecenas...*, dz. cyt., s. 385-387).

5 Por. J. Nowiński, *Nagrobek opata-mecenas...*, dz. cyt., s. 391, 395-396.

6 Murowany, pokryty stiukiem ołtarz Świętego Krzyża powstał zapewne w końcu

Ołtarz główny

Poprzedni ołtarz główny miał charakter iluzjonistyczny i został wymalowany na ścianie szczytowej prezbiterium przez brata Adama Swacha w 1712 roku⁷. Można przypuszczać, że od początku traktowany był jako tymczasowy. Jak zauważył ks. Janusz Nowiński, franciszkański malarz nawiązał w nim do form głównego retabulum kościoła cystersów w Henrykowie⁸. Chyba po raz pierwszy opat Łukomski, niewątpliwie inicjator zastosowania tak konkretnej formy, sięgnął w tym wypadku po artystyczny wzór śląski.

Ołtarz iluzjonistyczny niedługo posłużył jako główny obiekt kultu w Łądzie. Po kilku zaledwie latach został zastąpiony trwałą, tym razem już plastyczną, drewnianą nastawą, zachowaną z niewielkimi przekształceniami do dziś (**il. 1**)⁹. Kilka lat temu ks. Janusz Nowiński odkrył na odwrocie ołtarza podwójną inskrypcję w języku niemieckim i polskim, określającą zarówno wykonawców, jak i rok wystawienia tego wspaniałego dzieła sztuki. Napis niemiecki, nieprzytoczony przez autora odkrycia, jest dziś w znacznym stopniu zatarty i nieczytelny, toteż wypada posłużyć się jego polskim tłumaczeniem. Wykonany ołówkiem napis brzmi następująco: *Ołtarz ten robiony był przez Jana Erntzgeber z Wielkiej Głogowy w Szlązku jako (...) majster Stolarski a rzeźbiarz któren ten Ołtarz wystawił i robił około niego imieniem nazywał się Ernest Broger takóż z Wielkiej Głogowy w Roku Pańskim 1721*¹⁰. Pomijając chwilowo osoby wykonawców, skupmy się na kwestii czasu powstania dzieła. Przytoczona data 1721 niewątpliwie oznacza zakończenie zasadniczych, stolarsko-snycerskich prac

lat 20. XVIII wieku, a w latach 1730-33 był marmoryzowany. Zgodnie z księgą ekspens w 1730 roku zapłacono *Czeladzi marmuryera (sic!) od polerowania ołtarza Świętego Krzyża*, zaś w 1733 roku *Marmurerowi (sic!) za chędożenie ołtarza Ś. Krzyża i Marmurerowi od naprawy ołtarza Ś. Krzyża (...), Slifrowi (sic!) od slifowania tego ołtarza* (Zob. *Dokładny odpis z księgi wydatków za lata 1730-1737 włącznie, mające (sic!) związek z przebudową kościoła, nowicjatu i innych budowli*, [kopia], wyk. P. Pruszkowski, 1928 (w zbiorach Biblioteki WSD w Łądzie); Księdzu Profesorowi Januszowi Nowińskiemu dziękujemy za użyczenie tego archiwaliu).

7 T. Jank, *Życie i twórczość...*, dz. cyt., s. 63. W centralnym polu dwukondygnacyjnego ołtarza widniała scena Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Program ikonograficzny dopełniły postacie Doktorów Kościoła i figury alegoryczne. Nie mogło także zabraknąć wyobrażeń cysterskich świętych. W drugiej kondygnacji iluzjonistycznej nastawy Swach umieścił wyobrażenie Twójcy Świętej (J. Nowiński, *Nieznane ołtarze mistrza...*, dz. cyt., s. 129).

8 J. Nowiński, *Nieznane ołtarze mistrza...*, dz. cyt., s. 130.

9 Informacje o przeprowadzanych pracach konserwatorskich, wśród nich o naprawie konstrukcji ołtarza w 1934 roku, zostały wyszczególnione w tekstach: J. Nowiński, *Restauratio et aedificatio...*, dz. cyt., s. 283; J. Nowiński, *Od spustoszenia i ruiny...*, dz. cyt., s. 56, 58, 61.

10 J. Nowiński, *Nieznane ołtarze mistrza...*, dz. cyt., s. 138.



1
Łódź, kościół
pocysterski.
Ołtarz główny,
przed 1721, wyk.
Johann Erntzgeber
(elementy stolarskie)
i Ernst Broger
z warsztatem
(dekoracja
rzeźbiarska).
Fot. J. Sito, 2019

przy ołtarzu i jego wystawienie na miejscu, choć już niekoniecznie ukończenie wszelkich prac malarskich i pozłotniczych – napis nie wspomina bowiem nic na temat ich wykonawcy. Ze względu na rozmiary retabulum można przypuszczać, iż prace zaczęły się znacznie wcześniej niż w roku 1721, trwając bez wątpienia co najmniej dwa–trzy sezony, o ile nie więcej. Transeptowy ołtarz w tym samym Łądzie powstawał, jak się okaże poniżej, przypuszczalnie aż pięć lat – od chwili zamówienia u malarza obrazu przeznaczonego do umieszczenia w polu głównym, aż po ostateczne ukończenie snycerki. Czy było tak i w przypadku ołtarza głównego? Niemal na pewno można założyć, iż pierwsze prace rozpoczęły się przy nim

jeszcze przed 1720 rokiem. Tak długi czas powstania tłumaczyłby się nadprzeciętnymi rozmiarami struktury nastawy i jej bogactwem, zwłaszcza figuralnym (samych rzeźb całopostaciowych jest tu dziewięć, dochodzą do tego cztery postacie aniołów i dwa popiersia).

W swej dzisiejszej postaci ołtarz główny nosi ślady przekształceń dokonanych w połowie XIX wieku dla ówczesnych użytkowników kościoła, jakim byli kapucyni¹¹. Nie tylko pozbawiony został wielobarwnej marmoryzacji, jaka szczęśliwie zachowała się w ołtarzu transeptowym, ale też poprzedzono go wtórnie niską, parawanową konstrukcją, wydzielającą kapucyński chór zakonny. Wówczas odłączono od nastawy tabernakulum, przesuwając je w głąb prezbiterium i łącząc ze wspomnianą przegrodą¹². Istotę swej pierwotnej kompozycji ładzki ołtarz główny zachował jednak do dziś. Jest to kolumnowa struktura dwukondygnacyjowa, posadowiona na wysokim cokole z dwiema bramkami, skrytym za wspomnianym XIX-wiecznym kapucyńskim parawanem. Kondygnacja główna ołtarza jest trójprzęsłowa, górna – choć szeroka – zawiera się w jednym przęśle. W polach głównych obu kondygnacji widnieją obrazy: *Matki Boskiej Wspomożenia Wiernych* (1967)¹³ i *Trójcy Świętej* (XVIII w.). Lico ołtarza artykułowane jest kolumnami w porządku korynckim: pola główne kolumnami uskokowo zdwojonymi, skraj ołtarza w pierwszej kondygnacji kolumnami pojedynczymi. Wydzielone w ten sposób przeszła boczne biegną ukośnie w stosunku do pola głównego. Nadaje to całości struktury charakter wieloboczny, pozornie stereometryczny, podczas gdy w istocie jest ona stosunkowo płaska. Projektant ołtarza usiłował więc – jak widzimy – stworzyć pewne wrażenie wieloplanowości; niewątpliwie przyczyniło się doń także przedłużenie cokołu nastawy na północną i południową ściany prezbiterium z załamaniem go w tym miejscu pod kątem prostym i przejściem w portale ujmujące przejścia do wież kościoła skrytych za

11 Ładzkie opactwo cystersów uległo kasacie na mocy dekretu supresyjnego z 17 kwietnia 1819 roku. Obiekt pozostawał w rękach kapucynów od 1850 roku do ukazu likwidacyjnego z 1864 roku. XIX-wieczne losy założenia klasztorne-go zostały zrekonstruowane w oparciu o zachowane archiwalia w artykule: D. Lewandowska, *Pokasacyjne losy...*, dz. cyt.

12 Informacje o modyfikacjach dokonanych na potrzeby kapucynów zawiera rękopiśmienna *Historia Conventus Landensis Fratrum capucinatorum* (Archiwum Diecezjalne we Włocławku). Por. J. Nowiński, *Nieznane ołtarze...*, dz. cyt., s. 134.

13 Obraz pędzla Antoniego Michalaka został poświęcony podczas obchodów Sacrum Poloniae Millenium 23 maja 1967 roku (J. Nowiński, *Restauratio et aedificatio*, dz. cyt., s. 285). Autor malowidła żył w latach 1899-1975. W okresie międzywojennym był jednym z wiodących reprezentantów nurtu tradycjonalistycznego i przedstawicieli warszawskiego Bractwa św. Łukasza. Pracował jako wykładowca w Artystycznej Państwowej Szkole Technicznej we Lwowie oraz na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (Por. J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, [Posłowie Zbigniew Florczak]. Warszawa 1989, *passim*).

ścianami¹⁴. Efekt plastyczny łądzkiemu retabulum niewątpliwie przydają kolumny silnie wysunięte przed lico, a także spoczywające na nich w obu kondygnacjach, silnie wyłamujące się na ich osiach bogate belkowanie. Środkiem owo belkowanie przechodzi w ćwierćkoliste, szeroko rozstawione, a przy tym stosunkowo drobne naczółki. Podobnie traktowane naczółki znajdują się w kondygnacji górnej. Taki zabieg – nieco anachroniczny, jak na wiek XVIII – zdaje się budzić reminiscencje architektury znacznie wcześniejszej, wczesnobarokowej. Struktura ołtarza stwarza tedy niezwykle monumentalne wrażenie optyczne. Jest tak i faktycznie: prawdziwy respekt budzą już same olbrzymie rozmiary nastawy wypełniającej niemal całą ścianę szczytową prezbiterium. Wysokość retabulum sięga okna szczytowego, anektując je niejako w obręb ołtarza – jego górne naczółki ujmują dolną krawędź okna, które w ten sposób „wchłonięte” optycznie uwysmukła nastawę, sprawiając wręcz wrażenie jej dodatkowej, trzeciej kondygnacji. W rzeczywistości ołtarz jest dość szeroki w proporcjach, a „zaanektowanie” okna wydatnie owe proporcje poprawia. Już na tle okna, w efektownym, płynącym od niego kontrświecie, znalazła się wieńcząca ołtarz figura św. Mikołaja.

Nastawę wzbogaca dekoracja rzeźbiarska, utrzymana obecnie w biało-złotej kolorystyce (pierwotnie zapewne zbliżonej do ołtarza Św. Urszuli), obejmująca 9 całopostaciowych figur świętych, parę aniołów na niższych i parę puttów na wyższych naczółkach, a także popiersia ponad portalami na przedłużeniach cokołu. W pierwszej kondygnacji ołtarza stoją kolejno – po stronie lewej pola głównego: św. Stefan Harding (**il. 3**) w habicie cysterskim, z paskiem zakonnym trzymanym w lewej, pierwotnie zaś także z pastorałem (niezachowanym) w prawej ręce, św. Jan Chrzciciel (**il. 4**) odziany w długą, silnie drapowaną szatę, z wyciągniętą przed siebie prawą ręką wskazującą na leżącego u stóp baranka, zaś po prawej stronie pola głównego św. Bernard z Clairvaux (**il. 3**) w cysterskim habicie, z atrybutami – krzyżem i podtrzymywaną oburącz koroną cierniową, na którą święty zdaje się spoglądać z bólem oraz św. Alberyk (**il. 4**) w habicie, z krótkim pastorałem w prawej ręce, z lewą złożoną na piersi¹⁵. W zwieńczeniach portali wieżowych pojawiły się popiersia Matki Boskiej (od północy) i św. Jana Ewangelisty (od południa). W drugiej kondygnacji nastawy, tuż przy obrazie w polu głównym znajdują się figury św. Wojciecha z wiosłem i św. Stanisława trzymającego pastorał; na skrajnych osiach postacie nieokreślonych świętych opatów cysterskich. Ołtarz wieńczy, już na tle okna, rzeźba św. Mikołaja – patrona kościoła, opactwa

¹⁴ W cokół wmontowane zostały szkatuły z relikwiami, umieszczone poniżej kolumn pierwszej kondygnacji oraz przy portalach wieżowych.

¹⁵ J. Nowiński, *Nieznane ołtarze...*, dz. cyt., s. 133, 137.

i opata Łukomskiego. Jego herb Szeliga znajdował się pierwotnie (podobnie jak w ołtarzu św. Urszuli) w kartuszu podtrzymywanym przez putta, umieszczonym na osi nastawy, ponad malowidłem z Matką Boską¹⁶.

Jak wyżej wspomniano, tabernakulum znajdujące się dziś przy XIX-wiecznej przegrodzie pierwotnie przynależało do ołtarza głównego¹⁷. Jego architektoniczna forma jest do pewnego stopnia powieleniem kompozycji nastawy ołtarzowej, pomniejszonej i uproszczonej. Tabernakulum jest dwukondygnacyjne, na wysokim cokole, trójprzęsłowe w kondygnacji dolnej i jednoprzęsłowe w górnej. Na osi, w partii cokołowej, umieszczono *repositorium*. Obie kondygnacje posiadają artykulację kolumnową w porządku korynckim. Wieloplanowość struktury uzyskano dzięki silnemu zróżnicowaniu planów i wklęsłemu modelunkowi bocznych, skośnie dostawionych przęseł. Dynamizm potęgują znacznej wielkości ćwierćkolisty naczółki, spoczywające na belkowaniu oddzielającym kondygnacje. W centralnym polu głównej kondygnacji, ujętym przez zdwojone kolumny, znajduje się obrotowy tron wystawienia. W odróżnieniu od ołtarza głównego, zrezygnowano z rzeźb flankujących środkowe przęsło struktury. Analogicznie do retabulum rozmieszczono za to dekorację figuralną bocznych osi. W niszach głównej kondygnacji znajdują się ewangelisci: po lewej św. Mateusz w długiej, przykrywającej głowę szacie, z księgą i puttem; po prawej św. Jan, przedstawiony jako młodzieniec z otwartą księgą i orłem. W górnej kondygnacji, ponad tronem wystawienia, widnieje figura siedzącego Boga Ojca z globem ziemskim podtrzymywanym przez putto, niżej zaś gołębica Ducha Świętego w glorii promienistej. Na spłaszczonych wolutach, flankujących górną część tabernakulum znalazły się figury św. Łukasza z księgą i wołem (po lewej) oraz św. Marka z księgą i lwem (po prawej).

Tabernakulum, będące niejako miniaturowym modelem ołtarza głównego, jest kształtowane bardziej plastycznie. Znacznie mniejsza skala obiektu skłoniła autora projektu do spotęgowania wieloplanowości i większej swobody w komponowaniu form kontrastujących z zachowawczością struktury głównego retabulum. W tabernakulum mocno zaznaczono środkowe przęsło, wysunięte na pierwszy plan, zacierające podziały między kondygnacjami. Kompozycja owa silnie wyeksponowała program ideowy dotyczący Trójcy Świętej – na osi głównej znalazły się

16 J. Nowiński, *Nieznane ołtarze...*, dz. cyt., s. 133.

17 Obecna lokalizacja tabernakulum jest wynikiem jeszcze późniejszych przekształceń, dokonanych w prezbiterium w 1934 roku – podczas prac renowacyjnych, które przeprowadzono z inicjatywy ks. Pawła Liszki. Por. J. Nowiński, *Restauratio et aedificatio...*, dz. cyt., s. 283; J. Nowiński, *Od spustoszenia i ruiny...*, dz. cyt., s. 56-58.



2
Łódź, kościół pocysterski. Ołtarz św. Urszuli, ok. 1716-1721, wyk. być może monogramista GFH (dekoracja rzeźbiarska) i Adam Swach (obrazy). Fot. A. Barczyk, 2019

w ten sposób: *repositorium* z Eucharystią w cokole, tron wystawienia (Ciało Chrystusa), gołębica Ducha Świętego i postać Boga Ojca.

Ołtarz Św. Urszuli

Powstania ołtarza Św. Urszuli (**il. 2**) nie odnotowują wprawdzie archiwalia (rękopisy gospodarcze klasztoru z lat 20. nie zachowały się), jednakże na ornamentycznym uszaku pierwszej kondygnacji widnieje malowana farbą

3

Ląd, kościół
pocysterski. Ołtarz
główny, przed 1721,
rzeźby św. Bernarda
z Clairvaux i św.
Stefana Hardinga,
wyk. Ernst Broger.
Fot. J. Sito, 2019



data 1721 oraz inicjały GFH – należące chyba do snycerza, względnie malarza (pozłotnika), na pewno zaś nie do stolarza (ten sygnowałby przypuszczalnie jeden z elementów stolarskich). Owa data 1721 niewątpliwie oznacza zakończenie wszelkich prac przy ołtarzu, które ze względu na jego rozmiary musiały trwać dłużej, co najmniej dwa, jeśli nie więcej sezonów. W tym kontekście nie może uchodzić uwagi data wykonania obrazu w polu głównym, przedstawiającego Św. Urszulę i towarzyszące jej dziewice przed Barankiem Mistycznym autorstwa Adama Swacha¹⁸, widniejąca na sygnaturze malarza. Brzmi ona następująco (w odpisie Anny

¹⁸ P. Mrozowski, J. Nowiński, *Tkanina herbowa...*, dz. cyt., s. 69.

Czerwińskiej podanym przez Tomasza Janka): *Fr. Adamus Swach / 20 bris 1716*¹⁹. Choć miesiąc przedstawia się tu niejasno, chodzi zapewne o 2 (lub 20) października, listopada bądź grudnia²⁰, data roczna jest ewidentna: rok 1716. Powstanie obrazu o konkretnej przeciwieści skali i rozmiarach, o charakterystycznym kształcie obrysu z ćwierćkolistym wyłamaniem górnej krawędzi, musiało wiązać się z gotowym już projektem ołtarza, a nie można wykluczyć, że jego powstaniu towarzyszyło wykonanie ramy, czy nawet zrębu konstrukcji stolarskiej nastawy. To samo musiało się tyczyć obrazu *Św. Ludgardy obejmującej Chrystusa na krzyżu* z górnej kondygnacji ołtarza²¹. I tym razem mamy z pewnością do czynienia z dziełem Swacha, wprawdzie niesygnowanym i niedatowanym, ale powstałym najpewniej w czasie zbliżonym do obrazu dolnego. Jednym słowem, można z pewną ostrożnością założyć, że wykonanie monumentalnego ołtarza Św. Urszuli trwało ok. 5 lat, między 1716 a 1721 rokiem. Tak długi czas powstania tłumaczyłby się nadprzeciętnymi rozmiarami struktury ołtarza i jego bogactwem, zwłaszcza figuralno-ornamentalnym – nastawę zdobi bowiem między innymi 15 rzeźb znacznej wielkości i mnogość ornamentu akantowo-taśmowego.

Ołtarz św. Urszuli jest konstrukcją trójkondygnacyjową, pięcioprzęsłową w dolnych kondygnacjach i trójprzęsłową w kondygnacji najwyższej. Struktura ta jest niezwykle monumentalna, już choćby ze względu na swoją wysokość sięgającą belkowania transeptu i rozpiętość obejmującą całą szerokość jego ściany szczytowej. W gruncie rzeczy jest ona stosunkowo płaska – jej głębokość osiąga nie więcej niż 70-80 cm. Całość ustawiono na niezwykle wysokim cokole, dającym efekt dodatkowej kondygnacji ołtarza, wypełnionym rzędami szklanych kaset z relikwiami²². Wrażenie monumentalności nastawy daje przede wszystkim gęsta

19 T. Jank, *Życie i twórczość...*, dz. cyt., s. 70, 153, przyp. 41.

20 Poprawny napis mógłby brzmieć: dla października „2 obris”, „20 obris”, „2 8bris”; dla listopada „2 gbris”, „2 9bris”; dla grudnia „2 xbris”.

21 Ludgarda *vel* Lutgarda (1182-1246) była flamandzką stygmatyczką. Do zakonu cysterek wstąpiła, gdy ujrzała Jezusa z raną w boku, który skierował do niej słowa: *zastanów się, co powinnaś kochać*. Podczas wizji doświadczała obecności Chrystusa, Matki Boskiej oraz dusz czyścicowych. Uważana jest za pierwszą mistyczkę, która opisała przeżycie zamiany serc z Jezusem. O cechach duchowości świętej wspomina między innymi: M. Kowalczyk, *Doświadczenia duchowe bł. Doroty z Mątowów na tle przeżyć wybranych mistyczek średniowiecznych*, w: *„Beata Dorothea Montoviensis, Prusiae Patrona”. 40 rocznica zatwierdzenia kultu bł. Doroty z Mątowów Wielkich*, red. W. Zawadzki, Kwidzyn 2017, s. 94, 99.

22 Pochodzenie oraz sposób ekspozycji szczątków świętych niewiast prezentuje artykuł: P. Mrozowski, J. Nowiński, *Tkanina herbowa...*, dz. cyt. Warto również zaznaczyć, że kasety ze szczątkami świętych zostały też wmontowane w ramę obrazu znajdującego się w polu głównym pierwszej kondygnacji.

4

Ląd kościół
pocysterski. Ołtarz
główny, przed 1721,
rzeźby św. Jana
Chrzciela i św.
Albryka, wyk.
pomocnicy Ernsta
Brogera.
Fot. J. Sito, 2019



artykulacja kolumnowa, która tworzy w istocie jego strukturę. Szerokie pola główne zarówno pierwszej jak i drugiej kondygnacji ujęte są bowiem w rzędy kompozytowych kolumn stawianych naprzemiennie z takimiż pilastrami – smukłych, ale zarazem drobnych, pełniących rolę nie tyle nośną, ile raczej dekoracyjną. Elementy podziału pionowego w obu kondygnacjach dźwigają z kolei wydatne belkowania, które poprzez zastosowanie krzywizn w narożach zdają się delikatnie zagarniać fragmenty przestrzeni. Na belkowaniu pierwszej kondygnacji spoczywają drobne,

może nazbyt szeroko rozstawione naczółki budzące – tak jak w przypadku ołtarza głównego – reminiscencje architektury wczesnobarokowej, a nawet manierystycznej. Jeszcze drobniejsze, równie szeroko rozstawione naczółki znajdują się w kondygnacji górnej. W stosunku do omówionego wyżej efektu późnobarokowego zdają się one pozostawać w pewnym dysonansie. Cała ta misterna konstrukcja dopełniona jest bogatą dekoracją rzeźbiarską – figuralną i ornamentalną, rozmieszczoną gęsto, lecz stosunkowo drobną. Zarówno rzeźby całopostaciowe, jak i ornamentalne: uszaki akantowo-taśmowe, medaliony czy zdobienia fryzów, przypominają niejako dzieło jubilerskie z użyciem filigranu i szlachetnych kamieni. Efekt ten spotęgowany jest poprzez zastosowaną polichromię, która zachowała się do dziś w stanie niemal nienaruszonym²³. Ma ona charakter przeprowadzonej niezwykle subtelnie i wiarygodnie marmoryzacji: różowo-białawe kolumny, błękitne, żyłkowane belkowania z naczółkami i ceglastoczerwone tła imitują konkretne odmiany kamieni wydobywanych na Śląsku, czy szerzej w Europie Środkowej. Marmoryzacja owa przetykana jest powierzchniami złożonymi w partiach kapiteli, obramień obrazów, ornamentów, itd. Szaty figur zdobione są wielobarwną dekoracją laserunkową. Wrażenie całościowe jest niezwykle bogate, tchnące pięknem i subtelnością projektu oraz wykonania.

Na dekorację figuralną składa się przede wszystkim 11 figur całopostaciowych rozmieszczonych między kolumnami, na skrajach i w szczycie. W dolnej kondygnacji widoczni są uczestnicy orszaku św. Urszuli, znani z pism hagiograficznych. Pierwszy od lewej stoi brodaty biskup odziany w rakiety oraz kapę spiętą na piersi i zarzuconą szeroką połą na kolana, z wysoką mitrą na głowie. Kolejna postać to zapewne legendarny papież Cyriak (**il. 6**)²⁴, w stroju podobnym do poprzednika, z tiarą na głowie

23 Cała nastawa szczęśliwie przetrwała do dnia dzisiejszego bez większych ingerencji. Drobne, konieczne uzupełnienia dokonywane na przestrzeni stuleci obejmowały między innymi wymianę stłuczonej szybki w kasecie z relikwiami na nową, półtorataflową – taki wydatek odnotowano w 1831 roku (Por. D. Lewandowska, *Pokasacyjne losy...*, dz. cyt., s. 102). Ołtarz był odnawiany w latach 1979–1983. W czasie prac usunięto przemaalowania dokonane z inicjatywy kapucynów w połowie XIX stulecia. Informacje o stanie technicznym i przeprowadzonych pracach konserwatorskich zawarto w ekspertyzie: E. Derkacz, *Dokumentacja Konserwatorska...*, dz. cyt.

24 Cyriak miał poznać przyszłą świętą podczas jej pielgrzymki do Świętego Miasta. Opuścił Rzym, by towarzyszyć orszakowi Urszuli w drodze powrotnej, umacniając wiarę współuczestników wędrówki: M. Miazek-Męczyńska, „*Ursula virgo et turba virginum*” w poezji Hildegardy z Bingen, w: „*Homo, qui sentit*”. *Ból i przyjemność w średniowiecznej kulturze Wschodu i Zachodu*, red. J. Banaszekiewicz, K. Ilski, Poznań 2013, s. 74–76; *Jacob Burckhardt Werke: kritische Gesamtausgabe (III); Literarische und publizistische Schriften (IX)*, München 2008, s. 202; C. Cusack, *Hagiography and History: the Legend of Saint Ursula*, w: *This Immense Panorama. Studies in Honour of Eric J. Sharpered*, red. C. Cusack, P. Oldmeadow, Sydney

i zamkniętą księgą w lewym ręku. Po prawej stronie pola głównego jest posadowiony kardynał w sutannie, rokicie i mucecie, z kapeluszem na głowie i otwartą księgą w rękach. Na prawym skraju ołtarza widoczny jest pogański książę Eterius (**il. 7**), którego miała poślubić św. Urszula²⁵ – odziany w pełną zbroję i płaszcz opinający całą postać, z mitrą książęcą na głowie. Gest prawej ręki sugeruje, że pierwotnie trzymał sztandar bądź włócznie. Wszystkie te postaci, zgodnie z sugestią ks. Janusza Nowińskiego, były członkami orszaku św. Urszuli, której teraz asystują w ołtarzu. Zarazem są one reprezentantami różnych szczebli władzy duchownej i świeckiej.

W drugiej kondygnacji znajduje się sześć odzianych w suknie i płaszcze, z niewielkimi koronami na głowach i palmami w rękach, dziewic – towarzyszek św. Urszuli²⁶. Rzeźba samej patronki ołtarza, podobnie odziana, trzymająca palmę męczeństwa oraz strzały²⁷, wieńczy nastawę, znajdując

1999, s. 94-95. Postać legendarnej Głowy Kościoła była przez wieki obecna w tekstach hagiograficznych, ale także w kazaniach i pismach kaznodziejów. Z polskich przykładów przywołać można chociażby teksty Peregryna z Opoła z przełomu XIII i XIV wieku, do których przeniknęły wątki obecne w żywotach świętych, między innymi w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine. Peregryn przywoływał niewielu biskupów Rzymu – jednym z nich był jednak Cyriak; por. H. Manikowska, D. Gacka, *Hagiografia a historyczność, czyli o historii w hagiografii i hagiografii w służbie historii*, w: *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski*, t. I, red. J. Banaszkiewicz, A. Dąbrówka, P. Węcowski, Warszawa 2018, s. 732.

25 Przyszła święta już wcześniej przysięgła przed Bogiem życie w czystości. Chcąc dochować postanowienia doprowadziła do przesunięcia terminu planowanego ślubu o trzy lata i wyruszyła na pielgrzymkę do Rzymu. Ostatecznie małżeństwo nigdy nie doszło do skutku. Eterius *vel* Aeterius miał przeżyć nawrócenie i dołączyć do orszaku niedoszłej żony, a przyszłej męczennicy – stąd jego obecność na łądzkim ołtarzu. Wedle części odmiennych przekazów hagiograficznych księciem, za którego – zgodnie z wolą ojca, króla Donauta – planowano wydać Ursulę był poganin Conan Meriadoc z Armoryki; por. M. Miazek-Męczyńska, „*Ursula virgo...*”, dz. cyt., s. 74.

26 J. Nowiński, *Nieznane ołtarze...*, dz. cyt., s. 139. Obecność męczennic w górnej kondygnacji ołtarza stanowi dopełnienie programu ideowego tworzonego przez szkatuły z relikwiami (w cokole), obraz chwały św. Urszuli i towarzyszek, figury uczestników orszaku (w pierwszej kondygnacji). Na marginesie warto zaznaczyć, że powszechnie przyjęty motyw jedenastu tysięcy dziewic prawdopodobnie powstał wskutek błędnej interpretacji łacińskich słów. Niewykluczone, że skrót od wyrazu „*martyres*” odczytano jako „*milia*” – czyli tysiące. Z kolei zdaniem części badaczy świętej królowie towarzyszyła jedna kobieta, nosząca imię *Undecimillia*. Powyższą problematykę sygnalizuje: M. Miazek-Męczyńska, „*Ursula virgo...*”, dz. cyt., s. 75, przyp. 15.

27 Strzała stanowi atrybut św. Urszuli, obecny w ikonografii już od czasów średniowiecznych. Motyw nawiązuje do przyczyny śmierci świętej, którą przeszył grot strzały wypuszczonej z łuku przez wodza Hunów, oblegającego Kolonię i oferującego królowie małżeństwo, które ona odrzuciła. Strzały symbolizują także ofiarę męczeńską zabitych w ten sam sposób dziewic z orszaku; por. A. Tüskés, *The Cult of St Ursula in Hungary: Legend, Altars and reliquaries* Anna Tüskés, w: *The Cult of St. Ursula and the 11,000 Virgins*, red. J. Cartwright, Cardiff 2016, s. 197-199.



5
Henryków, kościół
pocysterski. Ołtarz
główny, 1681–1684,
rzeźby św. Bernarda
z Clairvaux
i św. Jana
Chrzcziciela.
Fot. J. Sito, 2019

się na wysokości szczytowego okna transeptu. W ten sposób spowita jest w światło naturalnie, wpadające do wnętrza kościoła – znak obecności Boga i Nieba.

Kompozycję figuralną dopełniają rzeźby czterech siedzących na naczółkach środkowego i górnego belkowania, muzykujących aniołów, ilustrujących pojęcie muzyki niebiańskiej. Dwa dolne grają na lutni i skrzypcach, a górne na niezachowanych instrumentach klawiszowych. Dodatkowe cztery, znacznie mniejsze skalą anioły posadowione są na naczółkach przynależących do strefy cokołu – zdają się one prezentować usytuowane tam relikwie.

Opierając się na przesłankach kompozycyjnych można domniemywać, iż pierwotny układ figur w pierwszej kondygnacji ołtarza św. Urszuli był odmienny od obecnego. Wszystko wskazuje na to, że przedstawiał się

6

Ląd, kościół
pocysterski. Ołtarz
św. Urszuli,
ok. 1716–1721,
rzeźby św. biskupa
z orszaku św.
Urszuli i papieża
Cyriaka, wyk.
monogramista
GFH (?).
Fot. J. Sito, 2019



on następująco: skrajne lewe przęsło zajmowała figura Eteriusa – obróconego chyba w stosunku do obecnej pozycji o 45 stopni w lewo (heraldycznie w prawo). Kolejne miejsce należało prawdopodobnie do św. biskupa; i ta figura powinna być skręconą o 45 stopni, tym razem w prawo (heraldycznie w lewo), z głową zwróconą tym samym ku polu głównemu ołtarza. Układ rzeźby w takim miejscu prezentowałby się korzystniej i eksponowałby skorygowane optycznie walory plastyczne jej frontowej części. Natomiast po prawej stronie ołtarza, bliżej pola głównego, stał

zapewne papież Cyriak, którego figurę należałoby skrócić o 45 stopni w lewo (heraldycznie w prawo). Jako ostatnią, na prawym skraju, widzieć należy postać św. kardynała, który w ekspozycji bocznej prezentowałby się znacznie korzystniej z punktu widzenia zastosowanych skrótów optycznych.

Wnioski analityczne

Pomimo, że oba retabula wykazują analogie kompozycyjne, odmienna jest szczegółowa redakcja ich form. Struktura ołtarza głównego jest wieloboczna, plastyczna, „anektująca” okno prezbiterium. W ołtarzu św. Urszuli architekturę spłaszczono, artykulacja ma funkcję bardziej dekoracyjną niż konstrukcyjną, znacznie większą rolę niż w ołtarzu głównym pełni w nim rzeźba figuralna i ornament. Geneza obu nastawy wywodzi się ze sztuki Śląska, zwłaszcza z dwóch ostatnich dekad XVII wieku. Tym niemniej zostały one – jak się wydaje – wykonane przez dwa różne warsztaty. Przemawia za tym przede wszystkim analiza form. Ponadto trudno przyjąć, by dwa, prawdziwie monumentalne, tworzone niewątpliwie przez kilka sezonów ołtarze, mogły zostać wystawione przez jeden zespół, pod kierunkiem jednego mistrza.

Zgodnie z zachowaną inskrypcją²⁸, główne retabulum wykonał Ernst Broger z Głogowa. Dla wyjaśnienia genezy form tego warsztatu kluczowa będzie analiza rzeźb figuralnych. Pomiędzy rzeźbami umieszczonymi w pierwszej kondygnacji występują znaczące różnice zarówno w stylistyce, jak i w poziomie wykonania²⁹. Zdecydowanie najwyższa jakość cechuje figury św. Bernarda z Clairvaux i św. Stefana Hardinga, o realistycznych, ascetycznych, mocno budowanych twarzach, z wyraźnie zarysowanymi kośćmi i fałdami skórnymi, wydłużonymi nosami i głęboko osadzonymi oczami. Między obiema figurami widoczne są niewielkie różnice w modelunku form, w opracowaniu powierzchni tkanin: stosunkowo miękkie modelunek szaty św. Stefana kontrastuje z krótszymi, ostrzejszymi załamaniem stroju św. Bernarda. Różnice te są na tyle niewielkie, iż można przyjąć, że rzeźby te zostały wykonane przez samego Brogera. Figura św. Bernarda posiada bezpośrednią analogię w rzeźbie tegoż świętego z ołtarza głównego kościoła cystersów w Henrykowie, wykonanej aż cztery dekady wcześniej (1681-1684)³⁰ przez Matthiasa Steinla (**il. 5**)³¹. Jest bardzo prawdopodobne,

28 Por. przyp. 9; J. Nowiński, *Nieznane ołtarze...*, dz. cyt., s. 138.

29 Figury umieszczone w drugiej kondygnacji z racji odległej lokalizacji i warunków panujących obecnie w świątyni (prace remontowe) są słabo widoczne i nie pozwalają na ich precyzyjną analizę.

30 *Teatr i mistyka...*, dz. cyt., s. 93.

31 Urodzony w 1644 r. w Mattse Matthias Steinl należał do najważniejszych rzeź-

7

Ląd, kościół
pocysterski. Ołtarz
św. Urszuli,
ok. 1716-1721, rzeźby
św. kardynała
z orszaku św.
Urszuli i księcia
Eteriusa, wyk.
monogramista GFH
(?).
Fot. J. Sito, 2019



biarzy Europy Środkowej przełomu drugiej połowy XVII stulecia. Od 1676 roku pracował na Śląsku (w Lubiążu i Henrykowie), sprowadzony tam przez opata lubiąskiego Jana Reicha; por. L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl...*, dz. cyt., s. 13-14. W 1687 r. został zatrudniony jako rzeźbiarz na dworze cesarskim w Wiedniu, gdzie pięć lat później zaczął z kolei wykładać na prywatnej Akademii Sztuki braci Strudlów; w 1727 r. zmarł. Na terenie Austrii pracował dla klasztorów w Vorau, Zwettl i Klosterneuburgu. Do bogatej literatury poświęco-

że Broger posłużył się *bozette* rzeźby henrykowskiej. *Modello* to jeszcze w latach 30. XX wieku znajdowało się na probostwie w Lubiążu³². Można założyć, iż – podobnie jak działo się to w całej Europie Środkowej – tego rodzaju modele krążyły pomiędzy warsztatami rzeźbiarskimi³³, a być może także pomiędzy klasztorami cysterskimi, zarówno na Śląsku, jak i na drodze swoistych „wypożyczeń” w sąsiedniej Wielkopolsce. Podobnie jak w Łądzie, św. Bernard z *bozetta* trzymał w dłoniach koronę cierniową – w odróżnieniu od samej rzeźby henrykowskiej, gdzie koronę zawieszono na krzyżu (mogło to być *nota bene* efektem późniejszych przekształceń). Zależność od Henrykowa wykazuje też układ kompozycyjny figury św. Jana Chrzciciela (il. 5); zapewne i w tym przypadku świadomie odniesiono się do dzieła Steinla. Odmienne jest jednak poziom wykonania i modelunek form – łądzka figura, wykonana z pewnością przez jednego z pomocników Brogera, jest o wiele słabsza, ma przesadnie zarysowane mięśnie i schematycznie potraktowaną, płaską, pozbawioną emocji twarz z dużymi, nadmiernie podkreślonymi, wyłupiastymi oczami; dość nieporadnie wykonano też włosy i brodę. Najniższą klasą artystyczną odznacza się figura św. Alberyka, z widocznymi błędami anatomicznymi, zaburzonymi proporcjami, zbyt małą głową. Niezbyt udana jest w tym przypadku sugestia wygięcia ciała: esowaty układ jest przesadny, a tkanina schematyczna, niezwiązana z pozą.

Rzeźby z ołtarza św. Urszuli są spójne pod względem stylistyki. Najbliższe śląskie analogie formalne można wskazać w figurach Ojców Kościoła z wykonanego około 1695 r. ołtarza głównego u augustianów w Żaganiu (obecnie: kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP)³⁴. Zarówno łądzkie, jak i żagańskie rzeźby są uwysmuklone, o niezwykle wydłużonych

nej artyście należą między innymi: L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl...*, dz. cyt., *passim*; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, dz. cyt., s. 69-77; R. Nowak, *Rzeźba śląska...*, dz. cyt., s. 175; I. Schemper-Sparholz, *Die Bedeutung Schlesiens für die Wiener Barockplastik. Neue Erkenntnisse zu M. R. und Matthias Steinl*, w: *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 128-132; A. Kolbiarz, *Między Pragą a Legnicą...*, dz. cyt., *passim*; A. Organisty, J. Skrabski, *Rola i znaczenie...*, dz. cyt.

32 E. Wiese, *Thomas Weissfeldt, ein nordischer Bildhauer in Schlesien*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1934, s. 58; *Teatr i mistyka...*, dz. cyt., s. 94. *Bozzetto* zaginęło w czasie II wojny światowej. W zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków we Wrocławiu zachowało się jego zdjęcie, publikowane w artykule: A. Kolbiarz, A. Koziół, *Barokizacja wystroju...*, dz. cyt., s. 98, il. 92.

33 Rolę modeli w popularyzacji form rzeźbiarskich prezentuje m.in. J. Ostrowski, „*Samson z lwem*” Jana Jerzego Pinsla – *geneza kompozycji*, w: Tegoż, *Barok – Romantyzm – Kresy*, Warszawa 2017, s. 266-270.

34 Artus Kolbiarz sugerował, że twórcą rzeźb mógł być jeden z wrocławskich rzeźbiarzy, Johann Christoph Königer (König) lub Sulpicius Gode; por. A. Kolbiarz, *Barokowy wystrój rzeźbiarski...*, dz. cyt., s. 211, il. 218. Stylistykę augustiańskich rzeźb scharakteryzowano w pracy: *Kościół klasztorny...*, dz. cyt., s. 279.

8

Żagań, kościół
poaugustiański.
Ołtarz główny,
ok. 1695, rzeźby
św. Ambrożego
i św. Grzegorza
Wielkiego.
Fot. M. Wardzyński,
2008



proporcjach, wąskich ramionach i małych głowach. Bryły figur są zwarte, oszczędne gesty rąk ograniczają przestrzenność. Fałdy szat spodnich są gęste, drobne, prowadzone linearnymi nacięciami. Szaty wierzchnie, choć bogate i plastyczne, ciasno opinają ciała, wręcz je krępując niczym bandaż, zaś upinane z boku draperie tworzą efekt promieniście rozchodzących się fartuchów. Święty biskup z pochyloną głową, o silnie skróconej sylwetce, unoszący ręką połę płaszcza, posiada swój odpowiednik w żagańskiej figurze św. Ambrożego, będąc niemal jej literalnym powtórzeniem. (il. 8) Pozostałe rzeźby nie stanowią być może aż tak wiernego powielenia

swych żagańskich odpowiedników, tym niemniej i tu czytelny jest cały szereg analogii. Poza księcia Eteriusa, układ jego prawej ręki i rysy jego twarzy zdają się być reminiscencją figury św. Grzegorza Wielkiego z Żagania. Wyraźne, oczywiste różnice tworzyły odmienne stroje i atrybuty. Jak słusznie zauważył Artur Kolbiarz, kanon form zdefiniowany w żagańskich rzeźbach powtórzono w XVIII stuleciu nie tylko w Łądzie, ale też w kościołach parafialnych w Brzeźnicy, Konotopie, Szprotawie, świątyniach filialnych kanoników w Stanowie i Konradowie³⁵. Z kolei twarze figur z łądzkiego ołtarza św. Urszuli, może z wyjątkiem młodzieńczego oblicza świętego biskupa o wielkich oczach i bujnej brodzie – niezwykle bliskiego figurom żagańskim – mają swe źródło w rzeźbie lubiąskiej Matthiasa Steinla; tym samym bliskie są twarzom omówionych rzeźb św. Bernarda z Clairvaux i św. Stefana Hardinga z Łądu. Nie wiązałibyśmy tego jednak ze wspólnotą dłuta, lecz z tożsamym wzorem, jakim były figury z Lubiąża – prawzór dla ogromnych obszarów barokowej rzeźby śląskiej na całe dekady, od ok. 1680 r. aż do końca trzeciej dekady XVIII w.

Nie mamy wątpliwości, iż mimo pewnych wzajemnych analogii, oba łądzkie retabula zostały wykonane przez dwa różne warsztaty. Ołtarz główny, jak wiadomo, wykonał Ernst Broger z pomocnikami. Retabulum św. Urszuli jest jednak innego autorstwa. Czy jego wykonawcą był monogramista GFH, sygnujący uszak ołtarza, nie jest pewne. Sygnatura owa mogła zostać wykonana zarówno przez głównego snycerza, jak i pozłotnika/malarza; wątpliwe jest raczej by wykonał ją któryś z czeladników w/w artystów. Przy obecnym stanie badań identyfikacja twórcy jest niestety zwyczajnie niemożliwa.

Powyższa analiza uwidacznia długie trwanie form stosowanych na Śląsku w ostatnich dwóch dekadach XVII stulecia, wydatną rolę klasztorów w ich utrwalaniu i popularyzacji, a także niezwykle silne oddziaływanie, wprost ekspansję tamtejszych ośrodków rzeźbiarskich na Wielkopolskę. Dla opactwa cystersów w Łądzie ważnym punktem odniesienia pozostawały klasztory w Henrykowie i Lubiążu³⁶. Transfer śląskich tendencji artystycznych w pierwszej połowie XVIII wieku był zasługą opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego i sprowadzanych przez niego artystów. Należał do nich między innymi właśnie Ernst Broger pochodzący z Głogowa, ważnego ośrodka rzeźbiarskiego, utrzymującego kontakty

35 A. Kolbiarz, A. Organisty, *Wyposażenie rzeźbiarskie...*, dz. cyt., s. 124; A. Kolbiarz, *Barokowy wystrój rzeźbiarski...*, dz. cyt., s. 197.

36 Jak już wspomniano, z Henrykowa zaczerpnięto wzór także dla wcześniejszego, iluzjonistycznego ołtarza, namalowanego przez Adama Swacha w 1712 r., por. J. Nowiński, *Nieznane ołtarze...*, dz. cyt., s. 130.

artystyczne między innymi z Żaganiem³⁷. Można założyć, że z tego rejonu wywodził się także twórca drugiego z łądzkich retabulów.

W analogicznej konwencji planowany był zapewne i trzeci, ostatecznie niezrealizowany drewniany ołtarz w południowym ramieniu transeptu³⁸. W Łądzie świadomie nawiązano do dzieł sprzed czterech dekad, o formach, które na Śląsku były już wówczas anachroniczne, lecz dla Wielkopolski, zwłaszcza w kręgu *universum cisterciensium* nadal miały walor aktualnego wzoru.

37 Do najważniejszych rzeźbiarzy głogowskich należał Johann Hermann Seitsch vel Seytsch, twórca głównego ołtarza w tamtejszej kolegiacie, por. A. Kolbiarz, *Perspektywy badań...*, dz. cyt., s. 188-189; R. Nowak, *Rzeźba śląska...*, dz. cyt., s. 112. W jego warsztacie kształcił się między innymi Christian Grünewald, współpracujący z Martinem Frantzem Młodszym, architektem wykonującym zlecenia między innymi w Żaganiu. Sam Grünewald był czynny zarówno na Śląsku, jak i w Wielkopolsce, por. A. Kolbiarz, *Barokowy wystrój rzeźbiarski...*, dz. cyt., s. 193, 197.

38 Por. przyp. 6.

The altars of the Post-Cistercian church in Łąd and the issues of impact of Silesian art in the Polish Republic

In 1721 two wooden altars of the Post-Cistercian church in Łąd were completed: the main one (dedicate to Virgin Mary) and the one located in the northern arm of transept (dedicate to St. Ursula). The founder of these furnishing was abbot Mikołaj Antoni Łukomski of the Szeliga coat of arms, who was in charge of the monastery from 1697 until his death in 1750 – a great founder, closely linked to the chain of Silesian abbeys that largely influenced the art created for the Greater Poland Cistercians.

Both of the reredos described in the present article were created by different workshops, which is evidenced most of all by the analysis of their forms. As the preserved inscription says, the main reredos was created by Ernst Broger of Głogów. The issue of St. Ursula's altar poses more of a mystery – the ornamented wing of the first level features a painted date reading 1721 and the initials GFH – most likely belonging to the carver or painter (gilder).

The analysis of figure sculptures is required to explain the genesis of the form of both alters. The sculptures of St. Bernard of Clairvaux and St. Stephen Harding are of the highest quality in the main altar, and are characterized by their realistic, ascetic faces, bearing direct analogies to the figures of the main altar of the Cistercian church in Henryków, which was constructed four decades earlier (1681-1684) by Matthias Steinl. We find the closest formal Silesian analogies of the sculptures from St. Ursula's altar in the figures of Church Fathers from the main altar of the former Augustinian church in Żagań, constructed ca. 1695. The analysis of both altars demonstrates the prevalence of Silesian forms in the last two decades of the 17th century, the significant role of monasteries in their conservation and popularization, and also the particularly significant impact of Silesian sculpting centres on Greater Poland. The monasteries in Henryków and Lubiąż remained a significant reference for the Cistercian abbey in Łąd. The transfer of Silesian art trends in the first half of 18th century is attributable to abbot Mikołaj Antoni Łukomski and the artists commissioned by him.

The third, eventually non-completed wooden altar for the southern arm of transept was most likely planned in an analogous fashion. In Łąd there were deliberate references to works created four decades earlier, in forms that were already outdated in Silesia by then, yet in Greater Poland, and in the *universum cisterciensium* in particular, they still held the value of the current pattern.