

Aleksander Smoliński

*Buczacka figura św. Jana Nepomucena
autorstwa Jana Jerzego Pinsla**

Jan Jerzy Pinsel¹ to postać, która odegrała bardzo istotną rolę w kulturalnym życiu osiemnastowiecznego Buczacza² oraz innych miejscowości

* Autor pragnie podziękować Panu Profesorowi Ryszardowi Mącznińskiemu za cenne wskazówki bibliograficzne dotyczące tematyki poruszanej w poniższym opracowaniu.

¹ Właściwie był to Johann Georg Pinsel, przy czym niekiedy jego nazwisko można napotkać także w formie: Pinzel, Penzel, Pilse, Pilze, Pilznów lub Pinzenl. Urodził się natomiast ok. 1715 r.

² O ciekawych dziejach tego nadal pełnego zabytków architektury miasta, zwanego też „perłą podolskiego baroku”, zob.: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych ziem słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 1, Warszawa 1880; S. Barącz, *Pamiętki buczackie*, Lwów 1882; M. Orłowicz, *Przewodnik po Galicji, Bukowinie, Spiszu, Orawie i Śląsku Cieszyńskim*, Lwów 1919; T. Kunzek, *Przewodnik po województwie tarnopolskiem*, Tarnopol 1929; J. Tokarski, *Ilustrowany przewodnik po zabytkach kultury na Ukrainie*, t. 2, Warszawa 2001; S. J. Kowalski, *Powiat buczacki i jego zabytki*, Biały Dunajec–Ostróg 2005; S. S. Nicieja, *Twierdze kresowe Rzeczypospolitej. Historia, legendy, biografie*, Warszawa 2006; A. Smoliński, *Bez „ognia i miecza”. Migawki z sentymentalnych podróży po niepodległej Ukrainie w poszukiwaniu śladów byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Część 11. Buczac. Odcinek I. Dzieje miasta. Ratusz oraz ruiny zamku, „Semper Fidelis”, XIX, 2008, nr 4; *idem*, *Bez „ognia i miecza”. Migawki z sentymentalnych podróży po niepodległej Ukrainie w poszukiwaniu śladów byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów*. Część 11. Buczac. Odcinek II. Buczackie świątynie oraz inne obiekty zabytkowe, „Semper Fidelis”, XIX, 2008, nr 5; *idem*, *Bez „ognia i miecza” po niepodległej Ukrainie w poszuki-*

ówczesnego koronnego Podola, a także Lwowa. Twórca, po którym do czasów nam współczesnych dotrwało sporo różnorodnych, materialnych śladów jego artystycznej działalności. Był to bowiem doskonały rzeźbiarz, główny, a na pewno jeden z najistotniejszych przedstawicieli osiemnastowiecznej tak zwanej szkoły lwowskiej³. Dzięki tworzącym ją artystom Lwów, podobnie jak inne ośrodki miejskie leżące na południowo-wschodnich Kresach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, stał się miastem baroku, a ściślej jego ostatniej fazy rozwoju, określanej mianem rokoka. Bowiem po krwawych i niszczycielskich najazdach kozackich, tureckich i szwedzkich z poprzedniego wieku oraz z okresu „wielkiej wojny północnej”⁴, które

waniu śladów byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Buczacz – dzieje jego zabytków oraz niektóre niezwykle postacie z nim związane. Część 1. Dzieje wieloetnicznego i wielokulturowego miasta, „Pro Memoria”, IX, 2010, nr 1; *idem*, *Buczacz – perła podolskiego baroku*, „Wiadomości Historyczne”, LIV, 2011, nr 4; *Encyklopedia Kresów*, red. M. Karolczuk-Kędzierska, Kraków b.r. wyd.; A. Górka, *Kresy. Najpiękniejsze miasta*, Kraków b.r. wyd.

³ Swego czasu Zbigniew Hornung był zwolennikiem poglądu, iż głównym przedstawicielem tej szkoły był inny doskonały ówczesny rzeźbiarz „snycerz” lwowski, mianowicie Antoni Osiński, zob.: Z. Hornung, *Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937, s. 15 i *passim*. Natomiast Konstanty Kalinowski za najwybitniejszych rzeźbiarzy szkoły lwowskiej XVIII w. uważał Jana Jerzego Pinsla oraz wspomnianego powyżej Antoniego Osińskiego, zob.: K. Kalinowski, *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, Poznań 1993, s. 24. Z kolei ukraiński historyk sztuki oraz badacz i znawca twórczości Jana Jerzego Pinsla, Borys Grygorowycz Woźnicki, być może z pewną przesadą twierdzi, że „jest [on – przyp. A. S.] jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy osiemnastowiecznej Europy, a równocześnie najmniej znanym”, zob.: B. Woźnicki, *Jan Jerzy Pinsel* (Іоанн Георг Пінзель/*Johann Georg Pinsel*), Olszanica 2007, s. 10.

⁴ Według ustaleń Marka Wagnera po zdobyciu 6 IX 1704 r. Lwowa przez wojska Karola XII: „Szwedzi przebywali w mieście do 23–24 września, dokonując licznych grabieży i gwałtów na mieszkańcach. Nie licząc wymuszeń w postaci rabunku broni, żywności i przedmiotów codziennego użytku, władze okupacyjne nałożyły na mieszkańców Lwowa olbrzymią kontrybucję finansową (300 tys. talarów), zmniejszoną w wyniku osobistej interwencji Stanisława Leszczyńskiego i Aleksandra Sobieskiego do wysokości ponad 173 tys. talarów”, zob.: M. Wagner, *Obrona Lwowa w 1704 roku*, [w:] *Od armii komputowej do narodowej II. Dzieje militarne Polski i jej wschodnich sąsiadów od XVI do XX wieku*, red. M. Krotofil, A. Smoliński, Toruń 2005, s. 69. Wszystko to przyczyniło się wówczas do znacznego zubożenia lwowskich mieszczan i duchowieństwa, przy czym także w następnych latach miasto stało się obiektem kolejnych ataków oraz wybierania kontrybucji przez różne strony uczestniczące w tym konflikcie, szerzej zob: J. T. Józefowicz, *Lwów utrapiony in anno 1704 albo Dyjaryjusz wziętego Lwowa przez króla szwedzkiego*

przejęciowo osłabiły potęgę finansową⁵ i pozycję polityczną oraz kulturalne znaczenie Lwowa i tamtejszego środowiska artystycznego, pod koniec pierwszej połowy XVIII wieku⁶ rozpoczęło się jego odrodzenie, w tym również bujny rozkwit we wszystkich dziedzinach twórczości plastycznej. Był to także efekt mecenatu przedstawicieli ówczesnej kresowej magnaterii koronnej, by wspomnieć tutaj chociażby o hetmanie wielkim koronnym Józefie Stanisławie Potockim, czy też o jednym z jego następców Wacławie Rzewuskim⁷. Wskutek tego sztuka lwowska przeżywała wówczas swoisty złoty okres swojego rozwoju, nigdy wcześniej bowiem, nawet w epoce renesansu, nie powstało tam tyle wybitnych dzieł, przy czym ówczesna twórczość artystyczna nigdy nie była tak obfita, a jej ekspansja na sąsiednie ob-

Karola XII die 6 mensis Septembris anno 1704, oprac. P. Borek, Kraków 2003; S. Barącz, *Pamiętniki dziejów Polski*, Lwów 1855; J. Feldman, *Polska w dobie wielkiej wojny północnej 1704–1709*, Kraków 1925.

⁵ Pozycja ekonomiczna ówczesnego Lwowa opierała się bowiem zarówno na rozwiniętym rzemiośle i handlu lokalnym, jak i na rozległych, dalekosiężnych powiązaniach handlowych ze Wschodem, głównie z Turcją oraz z zależnymi od niej Wołoszczyzną i Mołdawią. Poza tym obszar zainteresowania lwowskich kupców sięgał także Persji i Zakaukazia, szerzej o tych kwestiach zob.: A. Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1998.

⁶ Nie należy jednak zapominać, iż: „Dzieje rokokowej plastyki lwowskiej rozpoczynają się w czwartym dziesięcioleciu XVIII w. Nagle i bez dłuższego przygotowania, jako dojrzały produkt artystycznego importu, pojawia się ona w tym środowisku, odcinając się wyraźnie odrębnością celów i środków wyrazu od nikłych przejawów lokalnej twórczości snycerskiej epoki późnego baroku. W tym czasie przybywają do Lwowa dwaj artyści niemiecy, którzy przynoszą ze sobą i przeszczepiają na grunt tutejszy nowy kierunek artystyczny, który w innych krajach środkowej Europy zdobył już sobie powszechne prawo obywatelstwa. Artystami tymi byli [jezuita – przyp. A. S.] Tomasz Hutter albo Hudder i Konrad Kutschenreiter, występujący w aktach jako Kostschenreitner, Koczenrayter [...] lub krótko Konrad. Pierwsze kroki tychże mistrzów na gruncie lwowskim łączą się z powstaniem przebogatej dekoracji skulpturalnej kościoła oo. Bernardynów [...]. Trzecim z kolei rzeźbiarzem, który na horyzoncie sztuki lwowskiej XVIII stulecia zaznaczył swoje istnienie żywszą działalnością artystyczną, był [...] Jerzy Józef Markwart, czy też Marquard”: Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, Lwów 1936, s. 4, 17, ponadto s. 9 n. Poza tym we Lwowie działali wtedy także inni rzeźbiarze i snycerze niemieckiego pochodzenia, mianowicie Kacper Kollert i Krystian Seyner, zob.: K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 20.

⁷ M. Karpowicz (*Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 146 n.) wymienia również inne czynniki, które w XVIII w. sprzyjały rozwojowi sztuki we Lwowie, w tym także lwowskiej szkoły rzeźby.

szary nie była tak silna⁸. W wyniku tego, skupiając w swych murach wielu wybitnych artystów, Lwów stał się jednym z najbardziej czynnych środowisk artystycznych nie tylko na ziemiach Rzeczypospolitej, ale także w środkowej Europie. Jednocześnie najbujniejszy i najbardziej spontaniczny rozkwit dotyczył rzeźby lwowskiej⁹, przede wszystkim drewnianej¹⁰.

Uwzględniając te fakty, warto więc poświęcić nieco uwagi postaci oraz działalności Jana Jerzego Pinsla oraz wskazać także inne, poza Buczaczem, miejsca na dawnych Kresach Południowo-Wschodnich Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdzie można napotkać obiekty będące efektem jego twórczości artystycznej.

Ten niezwykle utalentowany artysta pochodził z południowych Niemiec lub z Czech¹¹, a do Rzeczypospolitej przybył około 1750 roku i osiedlił się właśnie w Buczaczu, gdzie wraz z architektem Bernardem Meretynem¹² pracował jako serwitör znanego kresowego magnata i me-

⁸ Eksport dzieł oraz działalność rzeźbiarzy i snycerzy szkoły lwowskiej w XVIII w. obejmowały bowiem rozległy obszar sięgający Dniepru na Wschodzie, Wisły na Zachodzie, Podlasia na północy i Ziemi Sanockiej na południu, zob.: T. Mańkowski, *Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 319, 356; M. Karpowicz, *op. cit.*, s. 144; K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 20.

⁹ Pod pojęciem „rzeźba lwowska” należy rozumieć zarówno dzieła powstałe we Lwowie, jak i w jego najbliższej okolicy, a także w szerszym znaczeniu dzieła z rozległych obszarów dawnego województwa ruskiego oraz Wołynia i Podola. W XVIII w., podobnie jak wcześniej, głównym ośrodkiem rzeźbiarskim pozostawał bowiem Lwów, chociaż przejściowo funkcjonowały także inne centra o mniejszej randze, mianowicie Jarosław (działał tam Tomasz Hutter), Buczac (pracował tam Jan Jerzy Pinsel) oraz Chełm, gdzie tworzył Michał Filewicz. Większość rzeźbiarzy na stałe zamieszkiwała jednak we Lwowie, a praktycznie wszyscy wykonywali jakieś zamówienia dla lwowskich obiektów sakralnych. W związku z tym używane we współczesnej literaturze określenie „rokokowa rzeźba lwowska” w odniesieniu do dzieł z XVIII w. egzemplifikuje nie tylko ich pochodzenie terytorialne, ale przede wszystkim oznacza, że mają one specyficzną formę stylową, szerzej o tych kwestiach zob.: K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 18.

¹⁰ Z. Hornung, *Antoni Osiniński najwybitniejszy rzeźbiarz...*, s. 9 n. Szerzej zob.: J. K. Ostrowski, *Lwów. Dzieje i sztuka*, Kraków 2000; J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007.

¹¹ Według niektórych autorów mógł on pochodzić ze Śląska. Poza tym według dość kontrowersyjnego poglądu B. Woźnickiego (*op. cit.*, s. 10) „Pinsel” to jedynie pseudonim artystyczny artysty, natomiast jego prawdziwego nazwiska nie znamy.

¹² Według Z. Hornunga (*Twórczość rzeźbiarza Pinsla. Kluczowy problem w dziejach lwowskiego rokoka*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 1972,

cenasa, starosty kaniowskiego Mikołaja Bazylego Potockiego¹³. Tam też 13 maja 1751 roku zawarł związek małżeński z mieszczką, wdową Marianną Elżbietą z Majewskich Kieytową. Miał z nią dwóch synów, Bernarda¹⁴ i Antoniego¹⁵. Zmarł zapewne przed 24 października 1762 roku, gdyż wówczas jego żona Elżbieta Pinsłowa wyszła za mąż po raz trzeci. Obecnie nie wiemy jednak nic o okolicznościach śmierci artysty ani też nie znamy miejsca jego pochówku¹⁶.

W grudniu 1756 roku oraz w kwietniu roku następnego otrzymał honorarium za wykonanie prac w kościele ojców trynitarzy pod wezwaniem Św. Trójcy we Lwowie. Dla świątyni tej wraz z innym znanym snycerzem Janem Jerzym Gertnerem wykonał ołtarz Św. Ojców. Wyrzeźbione

t. 25A, s. 80) Pinsel do Buczacza „sprowadzony został [...] zapewne przez [...] Bernarda Meretyna, który zatrudnił go przy dekoracji wznoszonych przez siebie budowli”.

¹³ Zob.: Б. Возницький, *Микола Потоцький староста Канивський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель*, Львів 2005. Mikołaj Potocki był także hulaką o dość ekstrawaganckich upodobaniach. Jeden z dziewiętnastowiecznych autorów w swym historycznym szkicu obyczajowym, idealizując niewątpliwie postać Mikołaja Potockiego, napisał jednak co następuje: „Komuż nie znany był pan Potocki, starosta kaniowski, na którego rachunek nakarbowano [czyli przypisano – przyp. A. S.] wszystkie gwałty, jakie przez półtora sta lat może robiły się na Rusi, a bez wątpienia, że i on sam nie mało ich napłatał. Ale i on pod pewnym względem służy za dowód, że u nas była sprawiedliwość. Wszakci on żadnego szlachcica nie zabił, tylko gęsto sypał plagi na tych, do których coś upatrzył, co nie było trudno, bo był chimeryk. Przecie miliony miał po rodzicach, posiadał starostwa intratne, grosza na przepych nie marnował, owszem był wielkim gospodarzem: żadnemu panu trzy wsi nie przynosiły tyle, ile mu jedna; a po śmierci nie wiem czy dwakroć sto tysięcy na jego synowca spadło. [W rzeczywistości Mikołaj Potocki zmarł bezpotomnie – przyp. A. S.] Ile bowiem batogów sypnął był jedną ręką, tyle potem tysięcy drugą na zagojenie pierwszych dawał. A wieleż to na Ukrainie liberbaronów [czyli szlachty nieposesjonatów – przyp. A. S.] na dziedzictwo wyszło z łaski jego batogów?”: H. Rzewuski, *Pamiętki pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*, Lipsk 1868, s. 252.

¹⁴ Urodził się w 1752 r. w Buczaczu, gdzie 4 VI został ochrzczony. Jego ojcem chrzestnym był znany architekt Bernard Meretyn, który również pracował dla Mikołaja Potockiego.

¹⁵ Ochrzczony 3 VI 1759 r. w Buczaczu.

¹⁶ B. Woźnicki, *op. cit.*, s. 10 n.; J. K. Ostrowski, *La vie et l'oeuvre de Johann Georg Pinsel*, [w:] *Johann Georg Pinsel un sculpteur baroque en Ukraine au XVIII^e siècle*, red. J. K. Ostrowski, G. Scherf, Paris 2012, s. 26 i *passim*. Wg niektórych badaczy Pinsel zmarł w Buczaczu w końcu września lub w październiku 1761 r., przy czym mogło to nastąpić najpóźniej na początku 1762 r.

przez niego figury, aż do okresu międzywojennego, znajdowały się jednak w lwowskim kościele św. Marcina, podobnie jak niezwykle ekspresyjny krucyfiks.

Kolejnym zleceniem realizowanym przez Pinslę we Lwowie w latach 1759–1761 były trzy kamienne figury, a mianowicie wspinały konny posąg przedstawiający św. Jerzego zabijającego smoka oraz figury śś. Leona VI i Atanazego Wielkiego¹⁷, znajdujące się na fasadzie archikatedralnej cerkwi św. Jura i zachowane w doskonałym stanie do czasów nam współczesnych¹⁸. Za ich wykonanie artysta otrzymał ogromne jak na ówczesne czasy honorarium wynoszące 22 679 złotych i 22 grosze¹⁹.

Mniej więcej w tym samym czasie, bo w 1761 roku, wykonał on również ołtarze dla kościoła w Monasterzyskach koło Buczacza, z których do naszych dni dotrwała tylko jedna figura znajdująca się obecnie w zbiorach ekspozycji „Lwowska rzeźba barokowa XVIII w. Muzeum twórczości Jana Jerzego Pinslę”, mieszczącej się w dawnym lwowskim kościele Sióstr Klarysek, która jest częścią Lwowskiej Galerii Sztuki²⁰.

¹⁷ Były to figury arcybiskupa i duchowych patronów najpierw katedry, a obecnie archikatedry św. Jura, zob.: *Archikatedra Świętego Jura we Lwowie*, Lwów b.r. wyd., s. 3; A. Muzyczyszyn, R. Riznyk, *Lwów. Miasto świętyń*, Lwów 2006, s. 50 n.

¹⁸ Poza wcześniej cytowaną literaturą zob. także: J. K. Ostrowski, *Lwów. Dzieje i sztuka...*; B. C. Александрович, П. А. Ричков, *Собор Святого Юра у Львові*, Київ 2008; W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. 3: *Świątynie, gmachy, pomniki*, Kraków 2012. Na wartość artystyczną tych figur oraz innych dzieł Pinslę zwrócono uwagę już w pierwszych latach XX w., choć jeszcze na początku lat 30. nie znano nazwiska ich twórcy bądź wskazywano błędną ich atrybucję albo też przypisywano mu autorstwo prac innych mistrzów, zob.: A. Bochnak, *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 57 n.; Z. Hornung, *Antoni Osiniński najwybitniejszy rzeźbiarz...*, s. 10; *idem*, *Twórczość rzeźbiarza Pinslę...*, s. 79.

¹⁹ Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka...*, s. 31 n.; *idem*, *Antoni Osiniński najwybitniejszy rzeźbiarz...*, s. 13. Natomiast w swej późniejszej pracy Z. Hornung (*Majster Pinslę, snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976, s. 51) twierdził, że suma ta wynosiła 38 tys. zł. Jeszcze inną jej wartość podaje B. Woźnicki (*op. cit.*, s. 14), który twierdzi, iż honorarium to wynosiło 36 884 zł i 13 gr.

²⁰ *Lwów. Ilustrowany przewodnik*, red. A. Rudnycki, Lwów 2003, s. 239; A. Muzyczyszyn, R. Riznyk, *op. cit.*, s. 89. Muzeum to znajduje się przy pl. Mytnym 1. Tymczasem A. Strojny (*Przewodnik. Lwów. Miasto Wschodu i Zachodu*, Kraków 2006, s. 78, 167) pisze, iż jest to: „Muzeum Barokowej Rzeźby Sakralnej”. Obecnie, według autorów ukraińskojęzycznych, jest to Muzeum Rzeźby Sakralnej (Музей Сакральної Скульптури).

Oprócz wymienionych tutaj prac, których autorstwo Pinsla potwierdzają znane dokumenty archiwalne, z osobą tego artysty, poza Buczaczem²¹, wiąże się także kompletne wyposażenie kościoła Misjonarzy w Horodence pochodzące z lat 1752–1755²² oraz wyposażenie z podlwowskiego kościoła w Hodowicy wykonane około 1758 roku²³. Ponadto z bliżej nieokreślonego czasu pochodziły cztery figury ojców Kościoła z kościoła parafialnego w Budzanowie, powstałe jednak raczej w warsztacie

²¹ W Buczaczu dzieła Pinsla zdobiły kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny oraz grekokatolicką cerkiew pw. Opieki Matki Bożej, a także ratusz, szerzej zob.: J. K. Ostrowski, *Kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu*, [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, oprac. K. Kuczman, D. Nowacki, J. K. Ostrowski, P. Pencakowski, Kraków 1993; A. Smoliński, *Bez „ognia i miecza”. Migawki z sentymentalnych podróży... cz. II*, odc. I i II; *idem, Buczacz – perła podolskiego baroku...*

²² Według B. Woźnickiego (*op. cit.*, s. 13) ozdobą tej świątyni, której wystrój rzeźbiarski, jego zdaniem, jest najdoskonalszym dziełem Pinsla, był monumentalny ołtarz główny z postaciami św. Anny, Joachima, Elżbiety i Józefa: „Cztery potężne, ponadnaturalnej wielkości figury świętych, kompozycyjnie łączące się w jedną całość z obrazem Matki Boskiej [z centralnej części ołtarza – przyp. A. S.], stwarzały nastrój silnego dramatyzmu i metafizycznego niepokoju. Oblicza postaci osiągają ogromną siłę wyrazu. Dokładne opracowanie szczegółów zmęczonych i zniekształconych wiekiem twarzy podkreśla ich wewnętrzne piękno i głębokie uduchowienie. Dynamika i ruch postaci w tym właśnie dziele osiągają największą siłę. Całość dopełnia głęboki kontrast światła i cienia, tworzony przez fałdy szat wirujących wokół figur”. Obszerniej zob.: P. Krasny, J. K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii i dawny klasztor misjonarzy w Horodence*, [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, Kraków 2010. Z kilkunastu pierwotnych figur zachowało się jedynie kilka, i to na dodatek silnie uszkodzonych, które obecnie znajdują się w Muzeum Twórczości Jana Jerzego Pinsla we Lwowie oraz w Muzeum Sztuki w Stanisławowie, zob.: *Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення*, oprac. Т. Возняк, Київ 2008, s. 44 n., 62 n., 138 n. Ponadto zob. również: О. Каглян, Р. Смеречанський, В. Никифорул, *Костел Непорочного Зачаття Діви Марії у Городенці*, Івано-Франківськ 2010.

²³ Szerzej zob.: J. K. Ostrowski, *Kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych w Hodowicy*, [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego...*, t. 1. Zespół figur z dawnego ołtarza głównego, a mianowicie Chrystus Ukrzyżowany, anioły, Matka Boska Bolesna, św. Jan Ewangelista, Ofiara Abrahama, Samson walczący z lwem oraz płaskorzeźba z ambony przedstawiająca Chrystusa w świątyni, współcześnie przechowywane są w zbiorach wspomnianego już wcześniej muzeum Pinsla, będącego częścią Lwowskiej Galerii Sztuki, szerzej zob.: *Іоанн Георг Пінзель. Скульптура...*, s. 50 n., 92 n. Natomiast przenośny krucyfiks obecnie znajduje się w kościele pw. Bożego Ciała we Wrocławiu, gdzie trafił po 1945 r. wraz z wysiedlonymi z Hodowicy i okolic Polakami.

mistrza niż będące bezpośrednimi wytworami jego dłuta²⁴, a także wielofigurowe przedstawienie Ukrzyżowania z kościoła Dominikanów w Bohorodczanach²⁵ oraz Chrystus Ukrzyżowany z kościoła Dominikanów w Żółtkwi²⁶. Poza tym w 1999 roku odnaleziono sześć drewnianych bozzetto autorstwa Pinsła²⁷, między innymi do figur ołtarzowych w Horodence i Monasterzyskach²⁸.

Oprócz tego w zbiorach lwowskiego Muzeum Sztuki Sakralnej znajduje się również kilka puttów dłuta tego artysty, między innymi z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny z Buczacza²⁹.

Kolejne dzieła mistrza eksponowane są również na zamku w Olesku³⁰, gdzie można obejrzeć pochodzącą z lat pięćdziesiątych XVIII wieku monumentalną, ale mocno zdekompletowaną rzeźbę św. Anny, która zachwyca skalą twórczego rozmachu, indywidualnością, a także intensywnością emanującego z niej uczucia. Jednocześnie, pomimo zniszczeń, zachwyca ona artyzmem oraz wysokim technicznym poziomem wykonania. Podobnie jest też w przypadku eksponowanej obok podstawy pod rzeźbę, która zwraca uwagę pięknem snycerki. Jej głównym motywem są liście akantu ukazane w różnych wariacjach. Poza tym na oleskiej ekspozycji można też zobaczyć wykonane w 1750 roku główki aniołków z ołtarza kościoła w Horodence, które zachowały pokrycie zaprawą oraz są pełne energii i dynamiki³¹.

Dalsze prace Jana Jerzego Pinsła przechowywane są w leżącym u podnóża oleskiego zamku budynku dawnego klasztoru Kapucynów, który

²⁴ Ich obecne miejsce przechowywania nie jest znane.

²⁵ Uległo zniszczeniu.

²⁶ Po wojnie wywieziono go do Polski. Obecnie znajduje się w klasztorze dominikańskim w Lublinie. Szerzej zob.: J. T. Petrus, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 2: *Kościół i klasztory Żółtkwi*, Kraków 1994.

²⁷ Zakupiło je do swoich zbiorów Bayerisches Nationalmuseum w Monachium.

²⁸ Z. Hornung, *Twórczość rzeźbiarza Pinsła...*, s. 80 n.; *Sztuka świata. Leksykon*, t. 13, red. A. Dulewicz, Warszawa 2002, s. 184 n.; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 195 n.; B. Woźnicki, *op. cit.*, s. 10, 13.

²⁹ *Іоанн Георг Пінзель. Скульптура...*, s. 38 n.

³⁰ Ekspozycja rzeźby sakralnej znajduje się w sali nr 9.

³¹ B. Woźnicki, *op. cit.*, s. 13. T. Sabodasz, *Zamek w Olesku przewodnik*, Lwów 2009, s. 119 n.

obecnie stanowi własność Lwowskiej Galerii Sztuki i jednocześnie magazyn zbiorów zamku w Olesku. Znajduje się tam monumentalna rzeźba przedstawiająca św. Jana oraz kilka puttów i główek aniołków. Pierwszy z wymienionych tutaj obiektów pozbawiony jest głowy, rąk i fragmentów draperii. Pomimo to nadal wyczuwalne jest wrażenie bijącego od świętego majestatu, doskonałości i niezłomności ducha. Jego szaty charakteryzują się ostrymi przełamaniem przypominającymi zastygły wodospad³². Jednocześnie

³² Był to wynik pewnej tendencji istniejącej w ówczesnej sztuce europejskiej, w tym również w polskiej, polegającej na podkreślaniu w dziele artystycznym roli draperii, której kształt, w przeciwieństwie do stałych i ściśle określonych szczegółów anatomicznych ludzkiego ciała, w całości mógł być efektem wyobraźni twórcy, a więc prawdziwie artystycznym wkładem w dzieło plastyczne. Tym samym usankcjonowano uniezależnienie się draperii od ciała, która, poruszana jakąś własną nieokreśloną i niewidzialną siłą, układała się jakby niezależnie od niego. W ten sposób tkanina awansowała do rangi pełnoprawnego, a nawet zasadniczej wagi, środka artystycznego wyrazu, pod którym całkowicie ukryte były szczegóły budowy anatomicznej postaci. Na dodatek odkryte partie ciała świętych – głównie ręce i głowy – były dalekie od rzeczywistości. Ciała z reguły były wysuszone, żyłaste, płaskające w nienaturalnych epileptycznych ruchach, o konwulsyjnie wygiętych palcach i odrzuconych głowach, a oczy świętych skierowane były donikąd. Takie twarze dawały efekt zatopienia w mistycznej, wyniszczającej ekstazie. W rezultacie cała postać stawała się wyobrażeniem stanu ducha znajdującego się w skrajnym napięciu, a nie obrazem konkretnej osoby. W okresie baroku i rokoka tendencja ta stała się jednym z zasadniczych procesów regulujących rozwój form zarówno naszej rzeźby, jak i malarstwa, a zwłaszcza religijnego. W Rzeczypospolitej koryfeuszem tego kierunku był Baltazar Fontana, przy czym w Polsce osiągnął on postać znacznie bardziej rozwiniętą niż w reszcie Europy. Jednocześnie najpełniejszy, niemal skrajny wymiar tendencja ta, poza Warszawą, osiągnęła w lwowskiej rzeźbie rokokowej, a: „Produkty tych dwóch ośrodków wyglądają jak abstrakcyjne, futurystyczne lub kubistyczne formy, jak potężne kryształy wyzłocone i pozostawiane dowolnie ze sobą. Jeśli dziś słusznie uważamy oryginalność rzeźby lwowskiej za poważne osiągnięcie artystyczne naszego XVIII w., to pamiętać musimy, że decydujące przemiany, prowadzące do abstrakcyjności koncepcji tej rzeźby, zaszły w pierwszej fazie, w latach 1711–1740”. Spośród twórców lwowskich za najważniejszych i najbardziej dojrzałych reprezentantów tej tendencji należy uznać Antoniego Osińskiego oraz Sebastiana Fesingera i Jana Jerzego Pinsla. Pierwszy z nich w swoich rzeźbach po mistrzowsku potrafił bowiem połączyć wdzięk oraz ekspresję, Pinsel zaś stał się mistrzem ekspresji, szerzej zob.: M. Karpowicz, *op. cit.*, s. 134 n., 142 n. Wg T. Mańkowskiego (*op. cit.*, s. 361) rzeźby Pinsla odznaczają się „nie sentymentalną pasywnością i tęskną tkliwością, lecz raczej ekspresyjną dynamiką. [...] Wszystkie [...] odznaczają się zewnętrznym patosem w przedstawieniu sił miotających duszą ludzką. Szaty przedstawionych przez Pinsla postaci obfitują w fałdy o częstych załamaniach, tworzących dookoła bioder nagromadzone masy draperii”. Poza tym: „Każde z dzieł Pinsla akcentuje pewien moment psychiczny [...]. Siłą ekspresji

nie obok znacznych rozmiarów tej figury uwagę zwraca także niezwykła dbałość o szczegóły. Na przykład lewa noga świętego obuta jest w rzymski sandał zawiązany na wykwinną kokardkę. Każdy palec u nogi, paznokieć jest szczegółowo opracowany, pomimo iż na wysokości, na której posąg był ustawiony, wynoszącej 13 metrów, szczegóły tego typu były ledwo widoczne. Takie podejście do rzeźbionej postaci wiele nam mówi o artyście, dla którego w jego dziele nie było detali drugorzędnych bądź mniej ważnych. Wraz z innymi elementami jego artystycznej twórczości świadczy to o mistrzowskiej klasie Pinsla³³.

W okresie swej aktywności zawodowej i artystycznej Pinsel z pewnością kierował kilkuosobowym warsztatem. Jednym z jego najbardziej utalentowanych uczniów był inny znany artysta, mianowicie Maciej Polejowski, a współpracownikiem w ostatnich latach życia Antoni Sztyl³⁴.

góruje Pinsel nad innymi plastykami lwowskimi tego czasu, nie mówiąc już o jego bujnej fantazji w samej koncepcji dzieł, o pełni życia w nich przedstawionej i wewnętrznej sile, jaka je przenika”, zob.: *ibidem*, s. 363. K. Kalinowski (*op. cit.*, s. 24) stwierdził natomiast, że w dziełach Pinsla i Osińskiego: „włoskie elementy są skutecznie eliminowane na korzyść tradycji warsztatowej środkowoeuropejskiej plastyki XVII w., z jej ewidentnymi reminiscencjami zarówno średniowiecza, jak i manieryzmu, tradycji przeniesionej przez rzeźbiarzy przybyłych do Lwowa w 30. latach XVIII w. Charakterystycznym zjawiskiem jest destrukcja tradycyjnej formy, będąca efektem odrzucenia realistycznego sposobu obrazowania na korzyść autonomicznego i ekspresyjnego formowania materii rzeźbiarskiej. Następuje wyraźne rozluźnienie antyčno-renesansowego kanonu poprawności budowy figury ludzkiej i wiernego, w miarę możliwości, odtwarzania sytuacji ruchowej. Następuje rozdźwięk pomiędzy ciałem a materią okrywającą je szaty, która zaczyna być elementem dominującym w budowie bryły rzeźby. Autonomiczne wobec anatomii figury i jej ponderancji kształtowanie draperii w formie dużych, ostro łamanych płaszczyzn tworzących nieomal abstrakcyjną kompozycję brył rzeźbiarskich, występuje równolegle z predylekcją do nadużywania form krystalicznych. Odwołująca się do emocji widzów ekspresja przedstawianych postaci realizowana jest zarówno poprzez dramatyzm gestów, jak i ekspresyjny, ekstatyczny sposób modelowania twarzy – ascetycznych, o przerysowanych i zdeformowanych rysach, z dramatycznie rozwianym zarostem”. Ponadto zob.: Z. Hornung, *Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz...*, s. 55 n.

³³ T. Sabodasz, *op. cit.*, s. 218 n.

³⁴ K. Kalinowski (*op. cit.*, s. 24) wśród uczniów i naśladowców Pinsla oraz Osińskiego działających we Lwowie po 1770 r. wymienia także Jana Obrockiego, Michała Filewicza i Franciszka Olędzkiego. Natomiast B. Woźnicki (*op. cit.*, s. 19) twierdzi, że pod znaczącym wpływem sztuki Pinsla pozostawali Antoni Osiński oraz Sebastian Fesinger i Jan Jerzy Gertner, a jego bezpośrednimi uczniami byli Piotr i Maciej Polejowscy, Michał Filewicz, Franciszek Oleński (Olędzki?).

Jak już wspomniano, większość dzieł Pinsla przeznaczona była do budowl projektowanych przez architekta Bernarda Meretyna, z którym blisko współpracował. Pewna liczba jego prac wykonana była z kamienia, w tym także rzeźby z buczackiego ratusza. Jednak ze szczególnym mistrzostwem opanował artysta sztukę obróbki drewna, zgodnie z wielowiekowymi doświadczeniami snycerki środkowoeuropejskiej, głównie południowoniemieckiej, która swoimi korzeniami sięgała późnego średniowiecza³⁵. Niektóre z jego figur zdobiła naturalistyczna polichromia i złocenia, inne zaś pokryte były jednolitą białą farbą.

Zgodnie z duchem epoki i tendencjami charakterystycznymi dla lwowskiej szkoły rzeźby głównymi cechami stylistycznymi sztuki Pinsla, podobnie jak innych ówczesnych rzeźbiarzy należących do tego środowiska, były: dynamika kompozycji, silna ekspresja przedstawianych figur, wyrażająca głębokie, niemal mistyczne, przeżycia religijne, a także finezyjna dbałość o szczegóły oraz dekoracyjne traktowanie draperii, która często dodatkowo podkreślała dynamizm i uduchowienie postaci. Słabszą stroną tych przedstawień, co już sygnalizowano, była jednak konstrukcja anatomiczna figur, całkowicie podporządkowana potrzebom estetycznym dzieła. Poza tym w wielu jego posągach występuje charakterystyczny ascetyczny typ twarzy z wydatnym nosem i potężną zmarszczką nad brwiami³⁶.

Pinsel dobrze znał dorobek środkowoeuropejskiej rzeźby barokowej. Stąd też, budując swe kompozycje, korzystał z osiągnięć innych artystów, a mianowicie włoskich, czeskich, morawskich i bawarskich. Umiał je jednak twórczo wykorzystać.

Według tezy lansowanej głównie przez współczesnych ukraińskich badaczy lwowskiej szkoły rzeźby XVIII wieku wszystko to powodowało, że wysoka jakość sztuki Pinsla stawia go w gronie najwybitniejszych rzeźbiarzy Europy jego czasów. Poza tym odegrał też ogromną rolę w środowisku artystycznym ówczesnej Rusi i Podola, czyli koronnych Kresów Południowo-

³⁵ Stąd też często w źródłach artysta ten nazywany jest „snycerzem”.

³⁶ Według autorów leksykonu *Sztuka świata...* (t. 13, s. 184 n.) efekt ten uzyskiwał artysta poprzez: „pewną deformację i wyostrozony modelunek ascetycznych postaci, dynamiczne pozy i gesty, obfite masy ostro, płaszczyznowo łamanych szat oraz doskonałą technikę rzeźbiarską”.

-Wschodnich. Dzięki temu, choć we Lwowie pracował jedynie okresowo i na dodatek stosunkowo krótko, powszechnie uważany jest za głównego przedstawiciela lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej³⁷. O wartości sztuki Jana Jerzego Pinsla może świadczyć również to, że jeszcze około dwadzieścia lat po śmierci artysty jego poszczególne dzieła oraz kompozycje były wielokrotnie kopiowane i naśladowane. Pozostawił bowiem po sobie niezwykle oryginalną spuściznę artystyczną³⁸.

W taki oto sposób Europejczyk z urodzenia i wykształcenia, jakim był Jan Jerzy Pinsel, pracując na Kresach dawnej Korony Polskiej będącej wówczas integralną częścią niegdyśjszej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, wywarł silny wpływ na rzeźbiarzy żyjących w jego epoce. Ponadto jego wspaniałe dzieła po czasy nam współczesne świadczą dobrze zarówno o wartości mecenatu artystycznego niektórych przedstawicieli magnaterii polskiej, jak i o tolerancji, jaką w stosunku do cudzoziemców cechowało się społeczeństwo byłej wielonarodowej oraz wielokulturowej i wieloreligijnej Rzeczypospolitej.

W Buczaczu, poza wspomnianymi już wcześniej ratuszem i kościołem parafialnym oraz cerkwią Opieki Matki Bożej, z Pinslem i jego warsztatem związane są wykonane około 1750 roku przydrożne kamienne figury Matki Boskiej Niepokalanej³⁹ oraz św. Jana Nepomucena⁴⁰. Powstały one

³⁷ Natomiast według autorów leksykonu *Sztuka świata...* (t. 13, s. 184) Jan Jerzy Pinsel: „Był najwybitniejszym twórcą lwowskiej rzeźby rokokowej”. Warto tutaj też dodać, iż do szkoły tej zalicza się ok. 40 rzeźbiarzy.

³⁸ *Sztuka świat...*, t. 13, s. 184 n.; *Słownik artystów polskich i obcych...*, t. 7, s. 196 n. Ponadto zob.: Z. Hornung, *Majster Pinsel, snycerz...*, *passim*; *Mistrz Pinsel. Legenda i rzeczywistość. Katalog wystawy rzeźby XVIII wieku ze zbiorów lwowskich*, Wilanów 1990, *passim*.

³⁹ Figura Matki Boskiej Niepokalanej tego artysty znajduje się także przed fasadą kościoła dawnego klasztoru misjonarzy w Horodence. Jest to wysokiej klasy kamienna kolumna z korynckim kapitelem, wystawiona w 3 ćw. XVIII w. Ustawiono ją na wysokim piedestale i ozdobiono kartuszem z herbem Potockich Piława. Przed kościołem w Nowosiółce zaś stoi równie starannie wykonana kolumna, na której umieszczono figurę Matki Boskiej Niepokalanej Poczęcia autorstwa Pinsla. Również ich fundatorem był Mikołaj Bazyli Potocki, szerzej zob.: P. Krasny, J. K. Ostrowski, *op. cit.*, s. 94; Б. Возницький, *op. cit.*, s. 120; О. Кагялн, Р. Смеречанський, В. Никифорул, *op. cit.*, s. 28 i *passim*.

⁴⁰ Pierwsza z nich w literaturze datowana jest najczęściej na 1750, a druga na 1751 r., zob.: A. Bochnak, *op. cit.*, s. 57 n.; Б. Возницький, *op. cit.*, s. 59. Badacz ten twierdzi, że były to pierwsze dzieła Pinsla wykonane na Podolu, zob.: B. Woźnicki, *op. cit.*, s. 10.

z fundacji Mikołaja Potockiego⁴¹ w czasach, gdy budowano buczacki ratusz⁴². Jak głosi legenda, figury te były miejscami, gdzie przebrany za uboższego starca starosta kaniowski chodził się modlić, co zwykle kończyło się różnymi nieprzewidywanymi wydarzeniami.

Należy też zauważyć, że o ile figury Matki Bożej, głównie Niepokalanej, na Rusi pojawiały się już wcześniej, o tyle czeski i śląski święty, czyli Jan Nepomucen⁴³ i jego kult zaczęły się tam upowszechniać do-

⁴¹ Według jednego z ukraińskich badaczy i jednocześnie znawców sztuki tego rzeźbiarza, a mianowicie Borysa Grygorowycza Woźnickiego, Mikołaj Bazyli Potocki, który miał duszę artysty, był inspiratorem wielu dzieł Jana Pinsla. Tak, jego zdaniem, było choćby w przypadku niektórych rzeźb umieszczonych na buczackim ratuszu, bowiem dwie z nich, które towarzyszyły kartuszowi z herbem Potockich, symbolizowały jego cnoty. Podobnie było też w przypadku ołtarzy poświęconych patronowi Mikołaja Potockiego, umieszczanych w licznych świątyniach fundowanych przez tego magnata. Rzeźby te, obok funkcji sakralnych, miały również wyrażać wysoką pozycję społeczną zajmowaną przez Potockiego oraz jednocześnie głosić pochwałę zarówno jego rzeczywistych, jak i domniemych cnót, zob.: B. Возницький, *op. cit.*, s. 48 i *passim*. Natomiast według polskich badaczy: „Mikołaj Bazyli Potocki dbał, aby jego fundacje wyróżniały się pod względem konstrukcyjnym i wysokim kunsztem artystycznym. Do realizacji większości projektów udało mu się pozyskać architekta Bernarda Meretyna i słynnego później rzeźbiarza Jana Jerzego Pinsla. Efektem ich współpracy były również przydrożne figury. Dwie z nich wystawiono w Buczacz: Matki Boskiej Niepokalanej z 1751 (na tzw. Nagórzance) oraz św. Jana Nepomucena z 1750 (przy drodze w kierunku Stanisławowa)”: M. i M. Osip-Pokrywka, *Leksykon zabytków architektury Kresów południowo-wschodnich*, Warszawa 2014, s. 26 n.

⁴² Z. Hornung (*Majster Pinsel, snyczer...* s. 68) twierdzi, że: „struktura formalna [tych figur – przyp. A. S.] wykazuje uderzające pokrewieństwo stylowe, a nawet identyczność, z plastycznym wystrojem tamtejszego *municipium*. Nie ulega więc kwestii, że autorem projektu obu tych dzieł był Bernard Meretyń, a wykonawcą figuralnych i dekoracyjnych elementów – majster Pinsel”.

⁴³ Św. Jan Nepomucen urodził się w Czechach ok. 1348 r., a zmarł w 1393 r. Był synem sędziego z Pomuk (Nepomuk), kanonikiem kolegiaty św. Idziego w Pradze i wikariuszem generalnym arcybiskupa Jenzensteina, wskutek czego został wmieszany w walkę arcybiskupa z ówczesnym królem Czech Wacławem. Nie chciał zdradzić tajemnicy spowiedzi. Został więc uwięziony oraz poddany torturom i tej samej nocy zrzucony z mostu Karola w Pradze do Węławy. Po śmierci oraz beatyfikacji stał się patronem zakonu jezuitów, miasta Pragi, spowiedników, tonących, patronem dobrej sławy i mostów. Ponadto jest też orędownikiem w oszczerstwie i w czasie powodzi. Niegdyś był w herbie polskiego miasta Frampola. Przedstawiano go niekiedy z palcem na ustach jako symbolem tajemnicy. Jego atrybutami było pięć gwiazd wokół głowy oraz krzyż trzymany w ręce lub też zapieczętowny list albo kłódka, bądź most, z którego został zrzucony, szerzej zob.: U. Janicka-Krzywda, *Patron – atrybut – symbol*, Poznań 1993, s. 48 n.

piero w latach czterdziestych XVIII wieku, dzięki twórczości pochodzącego z Ołomuńca Józefa Leblasa⁴⁴. Na koronnych Kresach Południowo-Wschodnich nigdy jednak nie osiągnął takich rozmiarów, jak w krajach rządzonych wówczas przez Habsburgów⁴⁵.

Obydwie te figury były jednymi z pierwszych dzieł Pinsla, które powstały na terenie Rzeczypospolitej. Zostały jednak zniszczone w czasach sowieckich⁴⁶. Pozostały po nich jedynie postumenty. Obecnie, czyli na początku XXI wieku, kopie figur Matki Boskiej Niepokalanej oraz św. Jana Nepomucena powróciły na swe historyczne miejsce, a ich postumenty zostały starannie odnowione. Dość estetycznie i czysto wygląda także otoczenie, w którym stoją⁴⁷. Fakt ten należy odnotować z dużym zadowoleniem.

Wykonana w 1750 roku figura św. Jana Nepomucena przedstawia pełną postać tego duchownego z przynależnymi mu atrybutami jego świętości, a mianowicie z pięcioma gwiazdami umieszczonymi na aureoli oraz z krzyżem trzymany w prawej ręce (il. 1–9). Święty ubrany jest w krótką, sięgającą kolan komżę, narzuconą na długą sutannę. Na głowie nosi kapłański biret. Stoi w znakomicie wystudiowanej kontrapostowej pozie, wysunąwszy w przód prawą, lekko zgiętą w kolanie nogę. Równocześnie jego nieco odzrucona w tył głowa jest lekko przechylona w prawo. Twarz ma delikatnie rzeźbione rysy i okolona jest umiarkowanym zarostem. Wzrok Jana Nepomucena skierowany jest w trzymany w ręku wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa, w którego święty wpatruje się z uwielbieniem. W efekcie tego, jak swego czasu stwierdził Zbigniew Hornung: „Daremnie szukalibyśmy w tym świetnie wysmakowanym ruchu dramatycznego patosu; dominują

⁴⁴ Jedną z pierwszych była zapewne figura świętego, która pojawiła się na fasadzie kaplicy pw. św. Katarzyny wystawionej w tym czasie na cmentarzu w Olesku.

⁴⁵ Kwestia ta może stanowić ciekawy problem badawczy, gdyż jak słusznie zauważył Ryszard Mączyński: „Kult św. Jana Nepomucena, jego przejawy i zasięg, a zwłaszcza przemiana z lokalnego w powszechny, mimo wielu cennych publikacji, nie zyskał dotąd pełnego opracowania”, zob.: R. Mączyński, *Blaski złotniczego kunsztu. Studia z dziejów rzemiosła artystycznego XVII i XVIII wieku*, Toruń 2010, s. 125. Ponadto zob.: J. V. Polc, V. Ryneš, *Svatý Jan Nepomucký. Tom 1. Život, Tom 2. Úcta*, Řim 1972; *Johannes von Nepomuk*, red. J. Neuhardt, Graz 1979.

⁴⁶ M. i M. Osip-Pokrywka (*op. cit.*, s. 27) twierdzą, że stało się to w poł. XX w.

⁴⁷ Opisany stan dotyczy sierpnia 2008 r. Autor nie potrafi jednak stwierdzić, kiedy dokładnie to się stało i w jakim stopniu współczesna kopia odpowiada oryginałowi.

w nim raczej molowe akordy tkliwego rozmarzenia i kornego poddania się woli Bożej oraz ekstazy-adoracyjny nastrój. [...] Oko nasze z lubością śledzi wytworną sylwetkę tego [...] świętego, którego harmonijnie wygięta postać w kształcie litery S tchnie subtelnym urokiem mistycznej ekstazy, połączonej z wykwinną elegancją i wyszukaną kinetyką ruchu, którą podkreśla malowniczy układ draperii, spływającej w lekko marszczących się fałdach ku ziemi⁴⁸.

Stoi on na majestatycznym, wysokim na około osiem metrów, dwuczęściowym cokole. Górna jego część po bokach ma woluty, na których siedzą dwa aniołki z główkami zwróconymi w stronę cokołu. Jeden z nich, lewy⁴⁹, trzyma w ręku złoty liść. U prawego, zdekompletowanego, takiego liścia brak⁵⁰. Pomędzy nimi na frontowej części cokołu znajduje się też niekompletna już dzisiaj tablica fundacyjna z mocno zniszczonymi i słabo czytelnymi inskrypcjami oraz, poniżej, dwudzielna data wykonania całości w postaci: „17=50”. Pierwotnie na tablicy tej umieszczony był napis:

PATRONIE DOBREJ SŁAWY KOMPANIE
PODRÓŻNYCH
BROŃ TEGO MIASTA I MNIE OD PRZYPADKÓW
RÓŻNYCH⁵¹

Kolejna – równie zniszczona i słabo czytelna inskrypcja – znajduje się też na odwrotnej stronie cokołu.

Na dolnej, frontowej jego części, znajduje się natomiast piękny, zwieńczony koroną i otoczony rokokowym ozdobnikiem kartusz z herbem Potockich. Na tarczy herbowej, po bokach Pilawy, znajdują się też litery „M”, „P”, „S”, „K”⁵², co jest skrótem od: „Mikołaj Potocki starosta kaniowski”.

⁴⁸ Z. Hornung, *Majster Pinsel, snyczer...*, s. 69.

⁴⁹ Dla stojącego przed figurą jest to prawy.

⁵⁰ Tego liścia nie było już przed 1939 r. Czyżby więc w pierwotnym, oryginalnym założeniu tej statui nie był on przewidziany?

⁵¹ Taką treść tej inskrypcji podaje Stanisław Sławomir Nicieja. Obecnie, poza datacją, daje się odczytać jedynie końcową jej część.

⁵² Wymieniono je w kolejności od prawej górnej do lewej dolnej.

Pod herbem jest także tablica z łacińską sentencją w postaci:

MIHI AUTEM
ABSIT GLORIARI
NISI IN CRUCE
DOMINI⁵³

Jak już wspomiano, całość tej kompozycji jest bardzo piękna i może służyć za jeden z bardzo dobrych przykładów obiektów tego typu, które niegdyś, wcale nie tak licznie, znajdowały się na koronnych Kresach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Poza tym, o czym także nie należy zapominać, jest to ważny materialny ślad działalności fundacyjnej i mecenatu ówczesnych elit tego państwa.

Aleksander Smoliński

*Buczacz figure of St. John of Nepomuk by Jan Jerzy Pinsel
– summary*

Jan Jerzy Pinsel played a very important role in the cultural life of mid-18th century Buczacz and other towns of Crown Podolia as well as of the nearby city of Lwów (Lviv) in that period, and fairly numerous and varied works documenting his oeuvre are still extant. He was an excellent sculptor and woodcarver, perhaps the best representative of the Rococo 'Lviv school'. Due to the fervent artistic activity of his generation, this city, along with other urban centres situated in south-eastern borderland of the old Polish-Lithuanian Commonwealth, took on a rich costume characteristic of the era. This occurred after destructive armed conflicts of the previous century and following the Great Northern War, which temporarily weakened the financial and cultural significance of Lviv. The ensuing 'golden period' of its culture was largely the result of substantial patronage by local Crown aristocracy.

⁵³ Można to przetłumaczyć jako: „Dla mnie zaś byłoby czymś obcym szukać swej chwały, chyba że w krzyżu Pana”.

Buczacka figura św. Jana Nepomucena autorstwa Jana Jerzego Pinsla

The author's documentation of artistic legacy of Jan Jerzy Pinsel preserved in various locations of the former south-eastern borderland of the Commonwealth includes products of his artistic cooperation with Bernard Meretyń, an architect in service of an eminent local magnate and art patron, Mikołaj Bazyli Potocki, the starost of Kaniów (Kaniv). Particular attention is, however, devoted in the paper to a less spectacular work of art, commissioned by Potocki – a roadside stone figure of St. John of Nepomuk, situated in Buczacz and made about 1750. Discussed are the history of saint's cult in the region, and of the sculpture itself (e.g. its destruction and restoration), as well as its artistic programme, including heraldic elements and inscriptions visible on the figure's pedestal still today, of which one pertains to its foundation.



Ilustracja 1

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Widok od frontu. Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 2

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Widok od tyłu. Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 3

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Posąg – widok od frontu. Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 4

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Posąg – widok od tyłu.
Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 5

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Górna partia cokołu – widok od frontu (z niekompletną tablicą fundacyjną). Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 6

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Górna partia cokołu – widok od frontu (prawy aniołek z atrybutem świętego). Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 7

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Górna partia cokołu – widok od frontu (lewy aniołek). Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 8

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Górna partia cokolu – widok od tyłu (z niekompletną tablicą inskrypcyjną). Fot. A. Smoliński (2008)



Ilustracja 9

Buczacz, figura św. Jana Nepomucena (ok. 1750, Jan Jerzy Pinsel). Dolna partia cokółu – widok od frontu (z kartuszem z herbem Pilawa). Fot. A. Smoliński (2008)