



Liturgia Sacra 10 (2004), nr 1, s. 143-151

JAN GOLONKA OSPPE
Częstochowa

JASNOGÓRSKI OLTARZ MATKI BOŻEJ W SZTUCE POLSKIEJ I JEGO NAŚLADOWNICTWA¹

Ukończony i poświęcony w 1650 r. ołtarz, ufundowany wielkim wspólnym wysiłkiem kanclerza Jerzego Ossolińskiego i jasnogórskich paulinów, wykonany został z niezwykle kosztownych materiałów: hebanu i srebra. Wzniesiony według skorygowanego na Jasnej Górze projektu włoskiego architekta Giovanniego Battisty Gisleniego, barokowy w swoich zasadniczych formach architektonicznych, został ozdobiony wyjątkowo bogatą dekoracją rzeźbiarską ze szlachetnego kruszcu. Ten srebrny wystrój hebanowego ołtarza powstawał w różnych okresach i jest dziełem twórców z różnych ośrodków: Augsburga, Warszawy i Gdańska. Niezwykle oryginalne jak na polskie warunki rozwiązanie, polegające na połączeniu hebanu i srebra, było w istocie kontynuacją wcześniejszej, niezrealizowanej fundacji króla Zygmunta III Wazy. W rezultacie ołtarz jasnogórski stanowi zmonumentalizowane i zbarokizowane rozwinięcie manierystycznej koncepcji ołtarzyka domowego ozdobionego „sztukami” złotniczymi. Wreszcie najważniejsze — *retabulum* w kaplicy maryjnej sanktuarium jasnogórskiego wznoszone było z całą świadomością jako „Tron Maryi”, jako ołtarz

¹ Monografia ta stanowiła przedmiot mojej rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Kowalczyka w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Wiele cennych uwag i inspiracji zawdzięczam serdecznej trosce mojego nauczyciela akademickiego, ks. prof. Janusza S. Pasierba, który był jednym z recenzentów tej pracy (drugim był prof. dr. hab. Juliusz A. Chrościcki); zob. J. GOLONKA, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogarodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Jasna Góra – Częstochowa 1996.

przeznaczony na pomieszczenie najbardziej czczonego w całej Rzeczypospolitej obrazu Matki Bożej. Z tej właśnie przyczyny fundatorzy ołtarza sformułowali bogaty ideowy przekaz o wielu wątkach, odzwierciedlony w figuralnej i ornamentальной dekoracji *retabulum*, a treści ideowe ołtarza znalazły swoje odbicie w treściach ideowych kaplicy.

Tego rodzaju wielowarstwowe i wielowątkowe dzieło, zrealizowane w kilku etapach przez różnych twórców i z inspiracji wielu fundatorów, musiało być niejako z założenia dziełem niepowtarzalnym i wyjątkowym. Nie można wskazać na terenie całej Rzeczypospolitej ani jednego ołtarza, którego powstanie łączyłoby się z próbą powtórzenia wszystkich elementów składających się na oryginalną strukturę jasnogórskiego ołtarza Królowej Polski. Możliwa była natomiast inna sytuacja. Naśladowano tylko niektóre ze składników tej realizacji artystycznej. Świadomość niemożności wykonania dosłownej „kopii” całego dzieła nie musiała powstrzymać fundatorów przed próbami choćby częściowego nawiązania do koncepcji jasnogórskiego ołtarza, zreplikowania tylko niektórych jego składników. A przecież trzeba pamiętać, że Jasna Góra była ośrodkiem promieniującym na całą Polskę także w dziedzinie twórczości artystycznej i mamy niewątpliwe dowody powielania stosowanych tu rozwiązań. Późnobarokowy ołtarz główny bazyliki jasnogórskiej, z rzeźbiarską sceną Wniebowzięcia, wykonany w latach 1725–1728 (według projektu wybitnego włoskiego architekta, czynnego w tym czasie w Warszawie, Carla Antonia Baia, przez warsztat wrocławskiego kamieniarza Adama Karingera — przy udziale innych artystów), naśladowano wielokrotnie, np. w: Jędrzejowie, Starej Wsi koło Brzozowa, Pińczowie, Mstowie, Olsztynie koło Częstochowy, Świętej Annie koło Przyrowa, Miechowie i w kilku innych kościołach². Powtórzenia te reprezentują różny stopień wierności wobec częstochowskiego pierwowzoru, we wszystkich jednak przypadkach ma miejsce czytelna już na pierwszy ogład chęć naśladowania ołtarza bazyliki jasnogórskiej. Czy podobne zjawisko można zaobserwować w odniesieniu do nastawy w kaplicy Matki Bożej? Oto pytanie, na które nikt dotąd nie starał się odpowiedzieć.

Wydaje się, że za punkt wyjścia w ewentualnych poszukiwaniach przyjąć trzeba zasadniczy zamysł koncepcji ołtarza jasnogórskiego: połączenie hebanu ze srebrem, przy czym połączenie tych dwóch kosztownych materiałów miało nie tylko znaczenie estetyczne (współgranie czerni drewna z lśniącem blaskiem rzeźb wykonywanych z polerowanego metalu), ale także ideowe, a właściwie prestiżowe — użycie tak cennych materiałów świadczyło przecież o szczególnej wadze przywiązywanej do wystawności, „królewskości” fundacji. Zważywszy na stopień zniszczenia tych zabytków polskiej sztuki nowożytnej, w których dekoracja ze szlachetnego kruszcu

² Okoliczności powstania ołtarza głównego bazyliki zanalizował A. JAŚKIEWICZ, *Z dziejów mecenatu artystycznego i kulturalnego o. Konstantego Moszyńskiego*, StC1 4 (1983), s. 376–378. Kwestię autorstwa projektu ołtarza rozstrzygnął M. KARPOWICZ, *Ołtarz główny jasnogórskiej bazyliki*, StC1 15 (1995), s. 325–340. Powtórzenia tego *retabulum* omówiła szczegółowo E. JACKIEWICZ, *Naśladownictwa ołtarza głównego bazyliki jasnogórskiej, tamże*, s. 341–416.

odgrywała decydującą rolę — zwracał na to uwagę przed laty Władysław Tatarkiewicz, analizując pomnik nagrobny Marcina Leśniowolskiego — poszukiwanie wśród istniejących obecnie dzieł rozwiązań podobnych jasnogórskiemu jest z góry skazane na niepowodzenie, jeśli pominąć niewielkie ołtarzyki domowe importowane z Augsburga w I poł. XVII w. — ich obecność w polskich zbiorach świadczy raczej o istnieniu wyraźnego źródła inspiracji dla fundatorów *retabulum* jasnogórskiego³

W tym momencie uwagę autora przyciąga jeden szczególny, zachowany do dziś, obiekt tego rodzaju — ołtarz główny kościoła warszawskich wizytek, sprowadzonych do Polski w 1654 r. przez królową Ludwikę Marię. Fundatorka ofiarowała zakonnikom, między innymi darami, także hebanowy, wykonany w Augsburgu, ołtarz z pierwszej ćwierci XVII stulecia, dekorowany licznymi srebrnymi ozdobami i plaketkami figuralnymi, w tym między innymi autorstwa złotnika Mateusza Wallbauma. *Retabulum* to, stosunkowo niewielkich rozmiarów jak na główny ołtarz kościoła (choć znacznie większe od przeciętnego „ołtarzyka domowego”), pierwotnie należało zapewne do wystroju rezydencji teścia Ludwika Marii, króla Zygmunta III Wazy, rozmiłowanego w augsburskich wyrobach złotniczych⁴. Być może w geście ofiarowania tego kosztownego dzieła warszawskim wizytkom trzeba doszukiwać się jakiegoś refleksu hojnego daru Jerzego Ossolińskiego dla jasnogórskich paulinów. Należy pamiętać, że królowa Ludwika Maria wielokrotnie gościła w Częstochowie i nastawę w kaplicy Matki Bożej знаła doskonale z autopsji⁵

Ołtarz warszawskich wizytek, mający w gruncie rzeczy formę bardzo okazałego tabernakulum, odróżnia od ołtarza jasnogórskiego — poza wszystkim innym — brak jednego niezwykle istotnego elementu: otoczonego kultem obrazu Matki Bożej, stanowiącego o ideowym sensie całego dzieła. Możemy jednak wskazać w obrębie polskiej sztuki nowożytnej dwa bardzo interesujące przykłady struktur ołtarzowych — jednej planowanej z rozmachem, lecz nigdy nie zrealizowanej, drugiej ukończonej, choć obecnie już nie istniejącej — w których hebanowo-srebrna nastawa chroniła (lub miała chronić) w swym wnętrzu cudowne obrazy maryjne. W naszym przekonaniu, w obu tych wypadkach mamy do czynienia z jednoznacznym wpływem rozwiązania zastosowanego na Jasnej Górze.

³ Zob. W. TATARKIEWICZ, *Srebrny nagrobek Marcina Leśniowolskiego w katedrze lubelskiej*, w: TENŻE (red.), *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura. Rzeźba*, Warszawa 1966, s. 437–450; tamże, s. 448–449 — wspomniane domowe ołtarzyki augsburskie; szczegółowo omawiam to zagadnienie w książce GOLONKA, *dz. cyt.*, s. 222–228.

⁴ Zob. M. GRADOWSKI, *Mateusz Wallbaum i jego prace w Polsce*, w: *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 90–93, il. 3. Ostatnio ołtarz u warszawskich wizytek gruntownie omówiła M. ŁUKAWSKA, *Nieznane srebra w klasztorze Sióstr Wizytek w Warszawie*, w: R. BOBRÓW (red.), *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1996, s. 58–61, il. 1nn.

⁵ U. BORKOWSKA, *Królowie polscy a Jasna Góra od czasów Jana Kazimierza do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, *StCl* 6 (1985), s. 66–70.

Zmarły w 1667 r. Michał Zebrzydowski, mianowany tuż przed śmiercią wojewodą krakowskim, wielki dobrodziej sanktuarium bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie od 1641 r. umieszczony był otoczony kultem obraz Matki Bożej, przyczynił się nie tylko do rozbudowy klasztoru i wzniesienia kaplicy dla cudownego wizerunku, ale planował także w ostatnich latach życia budowę okazałego ołtarza w tej kaplicy. Jednoznacznie brzmiące przekazy źródłowe informują nas, iż Zebrzydowski — korzystając z pośrednictwa krakowskiego kupca Krzysztofa Krauz⁶ — ołtarz zamówił w Augsburgu, gdzie miano wykonać strukturę hebanową ozdobioną srebrnymi rzeźbami⁷. Kruszcem na wykonanie tak kosztownej dekoracji dostarczyli bernardyni. Mamy tu wyraźną analogię z sytuacją znaną z Jasnej Góry, gdzie paulini wspomagali Ossolińskiego kolejnymi partiami srebra pochodzącymi z przetopionych wotów. Zakonnicy z Kalwarii Zebrzydowskiej również wykorzystywali wota z obrazu i łącznie dostarczyli fundatorowi 180 grzywien srebra. Zebrzydowski w testamencie polecił swoim spadkobiercom uzupełnić ten dar znaczną ilością kruszcu z pozostawionych przez niego zasobów i przekazać srebro wspomnianemu Krzysztofowi Krauzowi na pokrycie kosztów realizacji ołtarza. Wdowa po wojewodzie i jego córka nie były najwyraźniej zainteresowane kontynuacją fundacji zmarłego, nie zrealizowały jego woli i po kilku latach, w 1673 r., wspomniane 180 grzywien srebra zwrócono konwentowi bernardynów. W ten sposób zaprzepaszczona została ta niezwykle ambitna fundacja, a ołtarz na pomieszczenie cudownego obrazu wystawiono ostatecznie po 1700 r.⁸

Inne były losy drugiej podobnej fundacji tego rodzaju. Cudowny wizerunek Matki Bożej, uważany — niesłusznie zresztą — za średniowieczną kopię obrazu częstochowskiego, przechowywany od końca XVI w. w sanktuarium w Sokalu (od 1599 r. opiekowali się tym miejscem bernardyni), w 1724 r. został uroczystie koronowany⁹. W pełni wiarygodne źródła pisane, których istnienie było od dawna zasyg-

⁶ Zob. J. BIENIARZÓWNA, *Krauz Krzysztof*, PSB 15, s. 247–248; na jego temat zob. też M. ROZEK, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku* (Biblioteka Krakowska 118), Kraków 1977 (według indeksu).

⁷ Zob. Archiwum Państwowe w Krakowie, rkps 300: *Castrensia Cracoviensia 1673*, s. 2571; Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie, rkps M-7: *Acta Prowincji Małopolskiej zakonu Bernardynów 1659–1686*, s. 126, 130; *tamże*, rkps M-8: *Acta Prowincji Małopolskiej zakonu Bernardynów 1686–1709*, s. 19, 21; por. też F. DZIEŁOWSKI, *Kalwaria albo Nowe Jeruzalem na polach Zebrzydowskich zasadzone...*, Kazimierz przy Krakowie 1669, s. 136; C. BOGDALSKI, *Święta Kalwaria Zebrzydowska*, Kraków 1910, 1939¹⁰, s. 96–97. Całość zagadnienia omówił H.E. WYCZAWSKI, w: *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i drózek kalwaryjskich*, Kalwaria Zebrzydowska 1987, s. 92.

⁸ Zob. WYCZAWSKI, *dz. cyt.*, il. 12.

⁹ A. CHADAM, *Sokal*, w: H.E. WYCZAWSKI (red.), *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 342–352. O obrazie sokalskim ostatnio pisał T.M. TRAJDOS, *Kult wizerunków maryjnych na ziemiach ruskich Korony i Litwy drugiej połowy XIV i pierwszej połowy XV w. w społeczeństwie katolickim i prawosławnym*, StCl 5 (1984), s. 146.

nalizowane w literaturze poświęconej zakonowi bernardynów¹⁰, szczegółowo opowiadają o ufundowaniu w I poł. XVIII w. okazałego ołtarza do tego obrazu. Ołtarz ten, wzmiankowany w starszej literaturze przedmiotu¹¹, dopiero ostatnio doczekał się obszernego omówienia autorstwa Andrzeja Betleja¹² — dzięki temu, mimo zniszczenia samego dzieła, możemy dość dużo powiedzieć o jego dziejach i wyglądzie.

Silnym bodźcem do wzniesienia monumentalnego ołtarza dla cudownego wizerunku z Sokala była wspomniana koronacja obrazu w 1724 r. Prace przy ołtarzu ciągnęły się latami, w kilku etapach, przy udziale różnych fundatorów i artystów. Jeszcze przed koronacją, w 1722 r., z fundacji Joanny Czapskiej i Barbary Leszczyckiej zamawiano w Gdańsku bliżej nieokreślone figury srebrne do ołtarza mieszczącego wizerunek. W późniejszym *retabulum* wykorzystano także *antepedium* srebrne powstałe w latach 1722–1723 w warsztacie złotnika Macieja Pichla, ufundowane przez starostę bełskiego Józefa Felicjana Potockiego. Jednak głównym fundatorem ołtarza był pisarz polny koronny i wojewoda wołyński Michał Potocki. On to w latach 1726–1740 zamówił w Gdańsku, w warsztacie złotnika Johanna Jóde, cały szereg srebrnych elementów do ozdoby ołtarza. Tamże zamówiono w 1728 r. hebanową podstawę, na której wznosić miał się ołtarz. Jego elementy ostatecznie sprowadzono do Sokala w latach 1747–1749 i w tym ostatnim roku ołtarz został zmontowany. W latach 1753–1756 dodano do niego okazałe srebrne tabernakulum tej samej fundacji, sporządzone przez starozakonnego złotnika „waręskiego”, Leyba Zwędlewicza, który w 1758 r. wykonał także ramę dla cudownego obrazu. Cała niezwykle skomplikowana struktura ołtarzowa była ostatecznie gotowa w 1762 r.¹³

Dzięki badaniom Andrzeja Betleja i gruntownej analizie zachowanych kontraktów, wiadomo, że złotnik gdański Johann Jode wykonał m.in.:

(...) pełnopostaciowe figury świętych franciszkańskich: św. Antoniego, św. Bernardyna (...), cztery pełnowymiarowe przedstawienia aniołów, postać Boga Ojca, jak również kilkanaście „rodzajów” aniołów, np. klęczących aniołów „mniejszych” i „modlących się”,

¹⁰ H.E. WYCZAWSKI, *Katalog Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie*, cz. II: *Rękopisy (dokończenie)*, ABMK 5 (1962), s. 174; Archiwum Klasztoru w Sokalu, a. Kroniki: rkps XXIV-a-1: *Loci Sokaliensis ad sanctam Mariam Consolationis celebritas... 1592–1929*, poz. 37, s. 445nn; *Kalkulacja z(e) złotnikiem gdańskim z(e) strony ołtarza Najśw. Panny Sokolskiej 1740*.

¹¹ Ołtarz m.in. wymieniany był w: S. ORGELBRAND, *Encyklopedia powszechna*, t. XI, Warszawa 1884, s. 50; W. NOWAKOWSKI (o. Wacław z Sulgostowa, kapucyn), *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej*, Kraków 1902, nr 839, s. 618–623. Po II wojnie światowej ołtarz wspominał Z. REWSKI (głos w dyskusji na sesji poświęconej sztuce baroku, BHS 20 [1958], s. 119), próbując przypisać autorstwo srebrnej dekoracji tego ołtarza złotnikowi gdańskiemu W. Jode. Bodaj jako ostatni — przed Betlejem (zob. niżej) — wzmiankował ołtarz sokalski M. KARPOWICZ, *Uwagi o aplikacjach na obrazy i o roli sreber w dawnej Rzeczypospolitej*, RHS 16 (1987), s. 147–148.

¹² A. BETLEJ, *Źródła do siedemnasto- i osiemnastowiecznych dziejów artystycznych kościoła i klasztoru oo. Bernardynów w Sokalu*, w: P. KRASNY (red.), *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego* (Ars Vetera et Nova 1), Kraków 1999, s. 69–73.

¹³ *Tamże*, s. 70nn.

małych „wzgórę polatujących”; wspomniane wielkie pilastry, glorię z obłokami, „przechodzącymi wielkimi promieniami” gzymsy, poboczne pilastry, ramę (najprawdopodobniej dla pola centralnego), a także „spodnie postumenty na których wielkie filary [kolumny] i pilastry stać miały”¹⁴.

Wiele innych elementów ołtarza wykonanych było przez snycerzy, z użyciem hebanu — zapewne jako okładziny. Wygląd całości możemy obecnie zrekonstruować tylko w zarysach:

Ołtarz najprawdopodobniej posiadał strukturę rozbudowanej konfesji. (...) Srebrna konstrukcja wznosiła się na rozbudowanej mense hebanowej. Część centralną wypełniała zwarta gloria, pośrodku której, podtrzymywany przez postacie aniołów, znajdował się cudowny obraz. Po bokach, pomiędzy kolumnami i pilastrami stały figury św. Antoniego i św. Franciszka (lub św. Bernardyna). Powyżej rozpościerał się srebrny baldachim, podtrzymywany przez putta. Ponad nim umieszczona była następna gloria z przedstawieniem Boga Ojca, otoczonego przez główki cherubinów i serafinów¹⁵

Tak skonstruowany, niewątpliwie wyjątkowo okazały ołtarz, nie przetrwał nawet stu lat. Na przełomie XVIII i XIX w. pozbawiony został dużej części srebrnej dekoracji zabranej w czasie kilku kolejnych rekwizycji, a następnie spłonął doszczętnie (razem z cudownym wizerunkiem) w czasie wielkiego pożaru kościoła w Sokalu w 1843 r.¹⁶

Nie dysponujemy obecnie żadnymi szczegółowymi danymi na temat koncepcji plastycznej planowanego ołtarza dla Kalwarii Zebrzydowskiej — sądząc z faktu wzmiankowania w źródłach dość znacznych ilości srebra, można się domyślać, że przewidziano wykonanie dla tego ołtarza figuralnych rzeźb ze szlachetnego kruszcu. Nie jesteśmy jednak w stanie powiedzieć, czy ołtarz ten miał bezpośrednio nawiązywać do *retabulum* jasnogórskiego. Ołtarz z Sokala, jak się wydaje, nie powtarzał dosłownie żadnych zasadniczych elementów kompozycji nastawy częstochowskiej. Choć z drugiej strony rzuca się w oczy obecność wspólnych wątków: dużych rozmiarów figur świętych patronów zakonu, w którego kościele ołtarz się znajdował, a także motyw podtrzymywania cudownego obrazu przez posągi aniołów. Jednak zarówno w przypadku Kalwarii Zebrzydowskiej, jak i Sokala, źródło inspiracji wydaje się oczywiste. Ołtarze te budowali wielkim nakładem środków przedstawiciele bogatych rodzin magnackich, zwracając się bez zważania na koszty do odległych, czołowych w owym czasie ośrodków sztuki złotniczych — Augsburga i Gdańska. Ciekawe, jak bardzo charakterystyczna jest zmiana kierunku zainteresowań obu mecenasów, odzwierciedlająca zmiany w topografii wiodących w Europie Środkowej środowisk artystycznych w XVII i XVIII w. (co charakterystyczne — najważniejsze figuralne rzeźby ołtarza częstochowskiego wykonano i w Augsburgu, i w Gdańsku). Wystawne fundacje religijne obu magnatów świadczą o ostentacyjnej pobożności

¹⁴ *Tamże*, s. 71.

¹⁵ *Tamże*, s. 72.

¹⁶ CHADAM, *dz. cyt.*, s. 348.

i zaważyła tu być może chęć naśladowania inicjatywy wielkiego kanclerza Jerzego Ossolińskiego. Obaj, Zebrzydowski i Potocki, z pewnością doskonale znali ołtarz jasnogórski — ten drugi zresztą sam ofiarował w 1741 r. do kaplicy Matki Bożej w klasztorze częstochowskim ozdobną lampę: „Lampa wielka, w około której jest lamp sześć, oddana w roku 1741, od Jaśnie Wielmożnego Pana Michała Potockiego Wojewody Wołyńskiego” — wymieniają inwentarz z 1746 r.¹⁷ Może i ta lampa była dziełem gdańskiego złotnika?

Na pewno nie jest przypadkowe użycie w obu ołtarzach hebanu i srebra. Szczególnie jest to znamienne w odniesieniu do *retabulum* z Sokala. Zestawienie czerni drewna i lśniącego połysku rzeźb metalowych, tak typowe dla smaku artystycznego wczesnego baroku, w pełni zrozumiałe w przypadku XVII-wiecznej jeszcze fundacji Zebrzydowskiego, w połowie XVIII w. wydaje się już pewnym zapóźnieniem i świadczy raczej o chęci świadomego nawiązania przez Michała Potockiego do pierwowzoru jasnogórskiego. Co jednak najważniejsze — oba tak kosztowne ołtarze przeznaczone były na pomieszczenie cudownych wizerunków maryjnych o zakresie kultowego oddziaływania daleko przekraczającym środowisko lokalne; obraz sokalski w XVII w. zyskał nawet na krótko rangę narodowego *palladium*¹⁸. Oczywiście w żadnym wypadku cześć oddawana wspomnianym obrazom nie mogła się równać z tą, jaką otaczano cudowny obraz Jasnogórskiej Bogarodzicy. Niestety, powikłane losy sprawiły, że obie te fundacje uległy zaprzepaszczeniu — można chyba nawet powiedzieć, iż w obu wypadkach zawiniła tu nadmierna duma fundatora. Jedna fundacja — w Kalwarii Zebrzydowskiej — nigdy nie została ukończona, gdyż ambicje Zebrzydowskiego i bernardynów przerosły, zdaje się, ich możliwości, a zabrakło determinacji i uporu, jakie wykazali Ossoliński i paulini; druga, sokalska, została unicestwiona przez pożar, choć już wcześniej zubożono ją w istotny sposób przez zniszczenie części srebrnego wystroju. Hojność dobrodzieja obróciła się, paradoksalnie rzecz biorąc, przeciwko jego intencjom. Losy omówionych ołtarzy pozwalają jeszcze raz uświadomić sobie, jak szczęśliwym trafem jest dla nas przetrwanie we względnie dobrym stanie nastawy częstochowskiej wraz z jej srebrną dekoracją. Fundacje w Kalwarii i Sokalu to na pewno nie jedyne przykłady hebanowych *retabulów* dekorowanych srebrem, które niegdyś zdobiły kościoły Rzeczypospolitej¹⁹, ale świadczą one wymownie, że podejmowane były jednak pewne próby naśladowania tego zupełnie wyjątkowego dzieła, jakim jest ołtarz jasnogórski.

¹⁷ Archiwum Jasnej Góry, sygn. 760: *Revisio thesauri Beatissimae V. M., 1731–1761, Inwentarz rzeźby srebrnej ołtarza i wotów (lampy, obicia ścian, opony na Obraz) w kaplicy Matki Bożej*, s. 450, poz. 8.

¹⁸ CHADAM, dz. cyt., s. 344.

¹⁹ Np. F.M. SOBIESZCZAŃSKI (*Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1849, s. 229) wspomina o istniejącym w farze w Brzeżanach wielkim ołtarzu „z hebanu nader przedziwnej i delikatnej rzeźby”

Na koniec wspomnieć jeszcze trzeba o pewnym bardzo interesującym, bliższym nam czasowo, przypadku dosłownego — i w pewien sposób twórczego — skopionowania *retabulum* częstochowskiego. Wielki czciciel Jasnogórskiej Matki Bożej, biskup przemyski Józef Sebastian Pelczar, dokonując w pierwszych latach ubiegłego wieku gruntownej restauracji otaczanego przez siebie szczególną opieką kościoła Najświętszego Serca Jezusowego w Przemyśle, poświęconego w 1904 r., urządził w nim osobną kaplicę Królowej Korony Polskiej²⁰. W kaplicy, w której bp Pelczar zgodnie ze swoim życzeniem został pochowany w 1924 r., umieszczona jest, zakupiona w Częstochowie staraniem biskupa sufragana przemyskiego Karola Fischera, kopia obrazu Jasnogórskiej Matki Bożej. I co najciekawsze — kopia ta znalazła swoje miejsce w ołtarzu będącym zasadniczo wierną repliką ołtarza częstochowskiego, sporządzoną, rzecz jasna, z mniej kosztownych materiałów²¹. Tyle, że fundator i twórca tego *retabulum* dokonali pewnych korekt w zakresie programu ikonograficznego — dotyczyło to przede wszystkim wątku „fundatorskiego” odnoszącego się do Jerzego Ossolińskiego, który w przypadku ołtarza w kościele w Przemyśle stracił swoją zasadność. Uproszczone też nieco niektóre formy architektoniczne i częściowo zmieniono ornamentykę. Ale najistotniejsza zmiana dała efekt zgoła zaskakujący. Otóż, ze względu na szczupłość pomieszczenia kaplicy, zrezygnowano z partii bocznych z bramkami, które w ołtarzu jasnogórskim zostały wprowadzone wtórnie w stosunku do projektu Giovanniego Battisty Gisleniego i znacznie zmniejszyły pierwotny zamysł kompozycyjny architekta²². W rezultacie więc, dzięki przypadkowi, w Przemyśle zaobserwować można, jaki efekt artystyczny miałyby jasnogórska nastawa, gdyby zrealizowano ją według autorskiego projektu Gisleniego. Byłaby z pewnością bardziej logiczna, zwarta i artystycznie jednorodna, niż to ma miejsce obecnie na Jasnej Górze. Przemyski ołtarz jest ciekawym przykładem sytuacji, gdy redukcja programu dokonana w kopii daje efekt artystyczny wzboga-

²⁰ Zob. m.in. T. ŁĘKAWSKI, *Katedra przemyska wraz z kościołem filialnym Najświętszego Serca Pana Jezusa*, Przemyśl 1906; K. KASPERKIEWICZ, *Józef Sebastian Pelczar, biskup przemyski. Szkic biograficzny*, Rzym 1972, s. 214–215, 366; C. NIEZGODA, *Kult Maryi Królowej Polski w życiu i działalności biskupa Józefa Sebastiana Pelczara*, *StCl* 4 (1983), s. 215–216, 221; K. KANIEWSKI, *Kościół stary Przemyśla*, Przemyśl 1987, s. 99.

²¹ Ołtarz reprodukuje NIEZGODA, *dz. cyt.*, il. 3. Nie wiemy kto był wykonawcą *retabulum*. Warto jednak zwrócić uwagę, iż główny ołtarz w kościele Najświętszego Serca Jezusa, został — z fundacji bpa Pelczara — wykonany w czasie wspomnianej restauracji świątyni przez renomowaną Pracownię Artystyczno-Rzeźbiarską i Kamieniarską Ferdynanda Majerskiego (1832–1921), czynną w Przemyśle od 1867 r.; warto dodać, iż wykonując główny ołtarz, nawiązano do wyglądu pierwotnego *retabulum* tej świątyni, w XIX w. sprzedanego do Krakowa (zob. KANIEWSKI, *dz. cyt.*, s. 99; por. też: J. STRZAŁKOWSKI, [uzup.] A. WIERZBICKA, *Majerski Ferdynand Gerard*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. V, Warszawa 1993, s. 244–245). Wydaje się więc możliwe, że ołtarz dla obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej sporządziła także (ok. 1904 r.) firma Majerskiego.

²² Szczegółowo zajmuję się tym zagadnieniem w książce GOLONKA, *dz. cyt.*, s. 151–154 i in.

cający prawidłowy odbiór oryginału. Równocześnie dobrze ilustruje tezę, iż dosłowne powtórzenia dzieł wyjątkowych są niezwykle rzadkie, wymagają bowiem zaistnienia podobnych warunków, jakie charakteryzują sytuację wyjściową „dzieła pierwszego”. Te warunki prawie zawsze ulegają zmianie, która — przy najlepszych intencjach fundatora — pociąga za sobą zmiany w koncepcji dzieła będącego naśladownictwem wyjątkowego pierwowzoru. Krótko mówiąc — naśladownictwo: tak, ale zawsze z istotnymi zmianami.

Powyższe rozważania dotyczą w istocie mechanizmu oddziaływania pojedynczego, wybitnego dzieła sztuki poprzez kopie, repliki i powtórzenia, które wybiórczo przejmują różne zespoły cech istotnych dla oryginału. Zapewne dalsze badania ujawnią jeszcze inne przykłady oddziaływania *retabulum* jasnogórskiego na sztukę polską w różnych jej okresach. Zagadnienie naśladownictw — powielających czy to formalne rozwiązania oryginału, czy też jego treści ideowe, czy wreszcie jakiś jeden zasadniczy element zamysłu kompozycyjnego czy generalnej koncepcji pierwowzoru — w zakresie obiektów tego rodzaju jak ołtarze przedstawia się naturalnie zupełnie inaczej niż w przypadku malarstwa. Ale, jak się okazuje, zdarzają się próby „powtarzania” — w różnym zakresie — także dzieł „niepowtarzalnych”. I w tym chyba tkwi siła artystycznego oddziaływania wyjątkowych kreacji artystycznych, które właśnie poprzez swoją „wyjątkowość” rzucają pewne wyzwanie mecenasom i artystom. Do takich dzieł należy z pewnością ołtarz jasnogórski, tron Królowej Polski.