

ANDRZEJ BETLEJ

*JOWISZ WALCZĄCY Z GIGANTAMI*  
JOHANNA GEORGA PINSLA  
W POSZUKIWANIU GENEZY KOMPOZYCJI\*

„Wśród rzeźb zgodnie łączonych z ręką Jana Jerzego Pinsla” znajduje się kamienna figura, jaka zdobiła attykę (a właściwie balustradę) ratusza w Buczaczu (il. 1). Niestety, już przed II wojną światową posągi na ratuszu były w złym stanie (bowiem w roku 1865? i/lub 1888 został on poważnie uszkodzony przez pożar). Obecnie ich forma jest niemal nieczytelna, w ostatnich latach część z posągów została w ogóle zdjęta z budynku i wykonano z nich odlewy, z których dwa są przechowywane obecnie w oddziale Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woznyckiego we Lwowie – w Muzeum Jana Jerzego Pinsla.

Datowanie zespołu rzeźbiarskiego jak i samej budowli nie jest jednoznaczne ze względu na kompletny brak archiwaliów. W literaturze najczęściej moment ich powstania zgodnie sytuuje się na połowę stulecia lub początek piątej dekady XVIII wieku (po roku 1752)<sup>1</sup>. Można wszelako zastanowić się nad możliwością

---

Dr hab. ANDRZEJ BETLEJ, prof. UJ – Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki; Zamek Królewski na Wawelu; e-mail: [andrzej@betlej.info](mailto:andrzej@betlej.info); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3644-9534>

\* Niniejszy komunikat stanowi swego rodzaju nawiązanie do prac Jana K. Ostrowskiego: „*Samson z Lwem*” *Jana Jerzego Pinsla – geneza kompozycji* (seria: Sztuka Kresów Wschodnich, t. 3, red. Jan K. Ostrowski), Text, 1998, ss. 267-280; „Hercules and Samson. A Long Way of a Composition Motif from Stefano Maderno to Johann Georg Pinsel”. *Gedenkschrift für Richard Harprath*, red. Wolfgang Liebenwein i Anchise Tempestini, Kunstverlag, 1998, ss. 311-322, a także Piotra Krasnego – „Hodowicka figura płaczącej Matki Boskiej. Uwagi o genezie układu kompozycyjnego”. *Przegląd Wschodni*, t. 7, z. 4 (28), 2001, ss. 1129-1150.

<sup>1</sup> Mańkowski 33-34 (bez wskazania konkretnej daty); Hornung 68 (około roku 1751-1752); Ostrowski, *Indeks miejscowości* 54 (około 1750). Krasny (*Bernard Meretyn a problem rokoka*, mps 92-93) wskazuje na datowanie pomiędzy 1752 a 1761 rokiem.

wcześniejszego zadatowania – przed 1750 rokiem, a nawet w połowie czwartej dekady. Za tak wczesnym datowaniem może przemawiać przede wszystkim charakter ornamentyki rocaille’owej, jaka zdobi ratusz. Olbrzymi kartusz w elewacji frontowej jest niczym innym, jak powtórzeniem form, jakie spotykamy w augsburskiej grafice ornamentalnej autorstwa Jeremiasa Wachsmutha, wydanych na początku lat czterdziestych przez Martina Engelbrechta (seria 23, *Allerneuste Facon einger Schild oder Cartouches*), a co więcej, zastosowana dekoracja ewidentnie jest tożsama z tą, jaka widnieje na projekcie Meretyna na cerkiew św. Jura we Lwowie, datowanym na rok 1744<sup>2</sup>. Choć, z drugiej strony, można dodać, że wcale nie mamy pewności, iż dekoracja rzeźbiarska powstała w tym samym czasie co budowla<sup>3</sup>.

Jako pierwszy zwrócił uwagę na rzeźby Sadok Barącz (Barącz 32), podając informację, że zespół figur wyobrażał *Dwanaście prac Herkulesa*. Z kolei pierwszym z badaczy był Adam Bochnak, który określił, że ich treścią jest apoteoza siły i zwycięstwa: „widzimy tu Dawida z powalonym Goliatem, Samsona (lub Herkulesa) z lwem, Herkulesa urywającego łby hydrze, jakiegoś króla, zdaje się w akcji bohaterskiej, dalej dwóch jeńców, z których jeden wyobraża Kozaka z podgoloną czupryną, wreszcie jakąś postać alegoryczną (głowa oderwana)” (60). Tadeusz Mańkowski dekorację opisał następująco: „na czterech rogach attyki gmachu ustawione cztery figury, względnie grupy, przedstawiające: 1) Samsona rozdzierającego lwa, 2) Dawida wznoszącego miecz, by ściąć głowę powalonemu Goliatowi, 3) Herkulesa z maczugą w jednej ręce, drugą dławiącego hydrę lerneńską, 4) Neptuna, który zapewne trójzębem (dzisiaj go brak) uśmierzać miał rozhukane fale. Wszystkie tematy te miały symbolizować siłę”<sup>4</sup>. Tropem wskazanym przez Barączę podążył Zbigniew Hornung, który stwierdził, że wśród rzeźb jedna „przedstawia Herkulesa duszącego lwa nemejskiego [...]. Druga wyobraża zwycięstwo antycznego herosa nad powalonym na ziemię królem Diomedesem [...]. Pewne trudności sprawia jedynie zidentyfikowanie jakiejś półnagiej postaci w koronie na głowie, która może przedstawiać zarówno Neptuna, jak bożka rzeczno Archelaosa,

<sup>2</sup> *Nota bene* charakterystyczne elementy artykulacji w zwieńczeniu ratusza, z wachlarzowatymi dekoracjami ornamentalnymi u podstaw pilastrów, pojawiają się w rycinach Johanna Andreea Bergmüllera, w serii „Gantz Neu sehr nützlichen Säulen und andern Ornamenten” wydanej w oficynie spadkobierców Jeremiasa Wolffa (przed rokiem 1738).

<sup>3</sup> Na marginesie tych rozważań warto zwrócić uwagę na jedną możliwość. Skoro nie dysponujemy żadnymi przekazami źródłowymi na temat budowy ratusza i powstania dekoracji, to jest dopuszczalna koncepcja, że figury mogły zostać wykonane dopiero około 1760 roku (wszak Pinsel umiera rok później, pracując przy innym zleceniu Mikołaja Potockiego – dla kościoła parafialnego w Monasterzyskach). Jeśli uwzględnimy powyższe propozycje, to należy uświadomić sobie, że mają one znaczące konsekwencje dla analiz genezy form twórczości zwłaszcza rzeźbiarza, a co oczywiste – także dla określenia jej chronologii.

<sup>4</sup> Mańkowski 88-89, il. 57-61.

którego pokonał Herakles, ponieważ stał na przeszkodzie jego ożenkowi” (66-67). Piotr Krasny w nieopublikowanym maszynopisie dysertacji doktorskiej zajął jeszcze inne stanowisko. Przede wszystkim zwrócił uwagę na rozbudowaną dekorację szczytu – odnosząc ją do przedstawień apoteozy eksponowanego herbu właściciela (Mikołaja Potockiego). Zauważył, że figura mężczyzny rozdzierającego paszczę lwa może zarówno przedstawiać Herkulesa, Samsona, jak i Lizymacha. Według niego pomieszczenie z różnych tradycji cechuje grupę *Dziewięciu dobrych bohaterów* (*Neun Helden*), stanowiących wzór uniwersalnych cnót, a program dekoracji plastycznej odpowiadał bardziej charakterowi arystokratycznej rezydencji niż siedziby władz miejskich (Krasny, *Bernard Meretyń* 103-107). Odminną koncepcję przedstawił Jakub Sito, który interesującą nas figurę po prostu określił jako *Jowisza ciskającego gromy* (Sito 379)<sup>5</sup>. Jan Ostrowski, podsumowując swe wieloletnie badania nad fenomenem lwowskiej rzeźby XVIII wieku, z jednej strony uznał, że „identyfikacja postaci mitologicznych wśród figur na attyce ratusza w Buczaczu jest wątpliwa”, a z drugiej zidentyfikował część z nich jako „przedstawiające postacie biblijne (między innymi *Samson z lwem*, *Zwycięstwo Dawida nad Goliatem*), a być może także mitologiczne (*Herkules*, *Zeus?*)” („La vie et l’oeuvre de Johann Georg Pinsel” 38; *Rzeźba kręgu lwowskiego*, mps).

Niejako antycypując dalsze rozważania, należy stwierdzić, że interesująca nas postać bezsprzecznie – tak jak chciał Jakub Sito – przedstawia *Jowisza walczącego podczas gigantomachii*. Zauważalna dychotomia interpretacji wszystkich przedstawień na ratuszu (wyobrażenia postaci czy scen religijnych oraz mitologicznych) komplikuje możliwość wskazania wyłącznie jednego źródła literackiego dla całego programu ikonograficznego, ale z pewnością – w odniesieniu do scen mitologicznych – były nią *Metamorfozy* Owidiusza<sup>6</sup>. Można zatem stwierdzić, że hipoteza Mańkowskiego do pewnego stopnia była właściwa, a *casus* ten to jeden z przykładów tego, co wszyscy studenci I roku historii sztuki uczą się w ramach przedmiotu „Wstęp do historii sztuki”: poprawna identyfikacja tematu pozwala na interpretację treści, a idąc dalej, także na wskazanie w ramach analizy formalno-genetycznej precedensów przedstawienia.

Piotr Krasny, pisząc o genezie schematu kompozycyjnego figury płaczącej Matki Boskiej, stwierdził, że poszukiwanie kolejnych wzorów kompozycyjnych może doprowadzić tylko do teoretycznej rekonstrukcji *Klebebucha*, czyli podręcznego zbioru wzorców, jakimi posługiwał się rzeźbiarz, jednakże ta perspektywa nie może zniechęcać do podejmowania dalszych poszukiwań (Krasny, „Hodowicka figura

<sup>5</sup> Taką interpretację przedstawiła też Oksana Kozyr-Fedotow (28).

<sup>6</sup> Na temat wykorzystania *Metamorfóz* w dekoracji pałaców zob. ostatnio Rafał Nestorow (274-282).

płaczącej Matki Boskiej” 1140). Niemniej musimy sobie zdawać sprawę, że konstatacja określająca temat rzeźby jako pochodzący z / ilustrujący dzieło Owidiusza oznacza, że w ten sposób właściwie od razu można stwierdzić, że takie przedstawienie rzeźbiarskie można odnaleźć właściwie w każdym z ważniejszych ośrodków artystycznych w Europie.

Rzeźba buczacka ukazuje muskularną postać z prostą, zębatą koroną na głowie, ujętą w *figura serpentinata*, w dynamicznym, gwałtownym wyroku, połączonym z pochyleniem ciała do przodu, biorącą zamach; w swej prawej ręce trzymającą fragmenty laski (lasek, a właściwie promieni), w lewej najprawdopodobniej berło. Ciało owija skłębiony płaszcz, tworząc i rozbudowując sylwetę rzeźby. Niejako pomiędzy stopami Jowisza, nieco z prawej strony znajduje się wyobrażenie orła, z drapieżnie rozłożonymi skrzydłami.

Jeśli chodzi o źródła niezwykle charakterystycznej kompozycji Pinslowej figury, to można przypuszczać, że określona przez Mańkowskiego interpretacja postaci jako Neptuna wynika z możliwości jej zestawienia ze słynną rzeźbą Gianlorenza Berniniego, ukazującą boga mórz i oceanów uciszających fale – obecnie w zbiorach Victoria & Albert Museum w Londynie, czy raczej w niewielkim brązie w rzymskiej galerii Borghese (także w kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku)<sup>7</sup>. W obu pracach odnajdujemy identyczne skrócenie postaci z mocnym wykreśleniem i pochyleniem tułowia. Trudno jednak przypuszczać, że artysta buczacki znał osobście to dzieło, choć mógł je poznać m.in. dzięki grafice (np. Nicolasa Dorigny, opublikowanej w zbiorze Domenico de Rossi *Raccolta di Statue antiche e moderne* [...] w roku 1704; il. 2)<sup>8</sup>.

Szczegółowe odtworzenie dziejów przedstawienia *Jowisza walczącego z gigantami* w sztuce europejskiej jest właściwie niemożliwe, bowiem szczegółowe poszukiwania ujawniają zbyt wiele wyobrażeń.

Kompozycja Jowisza ciskającego pioruny w walce z gigantami, siedzącego na orle, bądź któremu towarzyszy orzeł, znana jest ze sztuki antycznej. Można tu choćby wskazać wyobrażenie, jakie znalazło się w gemmie z I wieku p.n.e w zbiorach Metropolitan Museum of Art<sup>9</sup>. Zdecydowanie rozwój tego przedstawienia ikonograficznego przynosi okres nowożytny. Można wręcz zaobserwować ewolucję tak sposobu ukazania, jak i kolejne ujęcia redakcyjne – warianty. Z jednej strony można by stwierdzić, że najwcześniejsze, odwołujące się do tradycji antycznej są realizacje posągu tronującego Zeusa Olimpijskiego, zaliczanego do jednego z cudów świata

<sup>7</sup> Można w tym miejscu podkreślić, że rzeźba ta uzyskała kilkanaście powtórzeń i tawestacji, jak choćby w rzeźbie Michela Anguiera z połowy XVII wieku.

<sup>8</sup> W ten sposób można odpowiedzieć na pytanie, jakie postawił w swym artykule Jan K. Ostrowski („Czy Jan Jerzy Pinsel był w Rzymie?” 815-828).

<sup>9</sup> [www.metmuseum.org/art/collection/search/253383](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/253383).

starożytnego. Był on przedstawiany na wielu wyobrażeniach świątyni, choćby na cieszących się niezmierną popularnością seriach rytowniczych Simona de Passe, według Maartena de Vosa (1614), czy Philipisa Gallego, według Maartena van Heemskercka (1638). Rzymskie posągi Jowisza znajdujemy natomiast w wielu zbiorach sztychów wydawanych przez cały okres nowożytny pod różnymi wariacjami tytułu „Antiquarum statuarum urbis Romae”.

Można także wskazać kilka, cieszących się popularnością, przykładowych ujęć Jowisza, który „interweniuje” spoza chmur: jak np. pochodząca z 1539 roku rycina Girolamo Fagiuoloego ukazująca walkę z tytanami, będąca odwzorowaniem dekoracji sali tronowej pałacu Doriów w Genui wykonanej przez Perino del Vagę (il. 6), czy niezwykle dynamiczna kompozycja Josta Ammana z 1578 roku, wyjątkowej urody rycina z serii „Jeu de la Mythologie” Stefano della Belli z 1644 roku (il. 7), grafika reprodukcyjna ukazująca kompozycję Simona Voueta (il. 8, również datowana na rok 1644), a także sztych Sébastiena Leclerca (il. 9) pochodzący z serii rycin służących nauce rysowania postaci „Figures d’academie pour apprendre à desiner” (1673). Nie należą one jednak do interesującego nas ciągu rozwojowego<sup>10</sup>.

Jednak zdecydowanie najbardziej interesujące i mające dla nas właściwe znaczenie są przedstawienia postaci stojącej, w dynamicznej pozie, niejako „przekraczającą” znajdującą się u stóp figurę orła. W ciągu rozwojowym takich przedstawień Jowisza, jako jedno z najwcześniejszych ujęć należy wskazać rycinę Jacopa Caraglia z serii bogów antycznych, powstałą około roku 1530 na podstawie kompozycji Fiorentina Rosso (il. 13). Trzeba także odnotować rycinę z 1586 roku Philipisa Gallego, będącą, co ważne, wyobrażeniem rzeźby Jacque’sa Jonghelincka, jaka stała w ratuszu w Antwerpii (il. 14, można ją określić zresztą jako swego rodzaju etap pośredni pomiędzy przedstawieniem tronującym a wyobrażeniem ukazującym boga w akcji), a przede wszystkim pracę Nicolaasa Braeu według Karela van Mandera (I) z roku 1598 (il. 15). W tym nurcie sytuuje się także, bardzo klasycyzująca, wręcz odwołująca się raczej do postaci Doryforosa, niż ukazująca biorącego zamach

<sup>10</sup> Podobnie poza interesującym nas nurtem znajdują się wyobrażenia Jowisza (często na rydwanie zaprzężonym w orły), które stanowiły zarazem personifikacje planet – np. w seriach Johannesa Sadelera „Planetarium – Effectus et Eorum in Signis Zodiac”, 1558), Maartena de Vosa („Die sieben Planeten und die sieben Lebensalter”, 1581), Hendricka Goltziusa („Sieben Planeten”, 1597) czy Zachariasa Dolendo („Die sieben Planeten”, pomiędzy 1581-1600). W tym nurcie przedstawień sytuują się także dzieła znaczących rzeźbiarzy, takich jak Alessandro Algardi, który stworzył w 1654 roku zestaw kominkowych chenetów, przedstawiających cztery żywioły spersonifikowane w wyobrażeniach bogów antycznych, gdzie figura Jowisza reprezentowała ogień (rzeźby te były wielokrotnie powtarzane i trawestowane: jako przykład można wskazać niewielki brąz łączony z Giuseppe Piamontinim w zbiorach Ashmolean Museum czy drewniane figurki, jakie pojawiły się w handlu antykwarycznym: [www.anticoantico.com/items/186348/Giove-a-cavallo-di-un-aquila-Coppia-di-sculture-in-bronzo-dorato-secolo-XVII-basi-in-alabastro-del-XIX-secolo?](http://www.anticoantico.com/items/186348/Giove-a-cavallo-di-un-aquila-Coppia-di-sculture-in-bronzo-dorato-secolo-XVII-basi-in-alabastro-del-XIX-secolo?)).

boga, figura z attyki pałacu Clam-Gallasów w Pradze (1714-1716) dłuta Matthiasa Bernharda Brauna (il. 18). Przykładów można by mnożyć, a właściwie należałoby wręcz założyć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że przedstawienie Jupitera występuje w większości zespołów figur ogrodowych w Europie.

W poszukiwaniu genezy kompozycji buczackiej figury trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na dwie rzeźby autorstwa Balthasara Permosera. Pierwsza (il. 16), wieńcząca kolumnę niewielka rzeźba z kości słoniowej, datowana na końcówkę lat dziewięćdziesiątych XVII wieku, przechowywana jest w dreźnieńskiej Grünes Gewölbe, gdzie postać boga wszelako siedzi na orle, ale odnajdujemy w ujęciu figury identyczny jak w buczackiej ruch rąk (choć w lustrzanym odbiciu)<sup>11</sup>. Druga rzeźba (obecnie znana z kopii) znajdowała się w dreźnieńskim Apels Garten (przed 1717 rokiem il. 17) i wyobrażała skręconą postać boga, który oburącz, zza pleców wyrzuca wiązkę gromów.

Niejako kolejnym etapem w identyfikacji postaci z ratusza jest powstała w 1735 roku fontanna na rynku w Ołomuńcu, zwieńczona statua Jowisza autorstwa rzeźbiarza Philippa Sattlera (il. 19). Dzieło ważne, choćby ze względu na znaczenie dla lwowskiej rzeźby XVIII wieku tamtejszego środowiska artystycznego, nie wykazuje się jednak znaczących związków ani od strony formalnej, ani ikonograficznej z Jowiszem Pinsla.

Wszelkie wątpliwości na temat interpretacji tej postaci rozwiewają prace Ferdinanda Tietza (1708-1777) (Lindemann 39-42, 323). Należy tu zwrócić uwagę na wielopostaciową grupę rzeźbiarską, jaka znajduje się w ogrodzie pałacu w Seehof koło Bambergu, powstała w roku 1748 (il. 20). Pomnik przedstawia Jowisza walczącego z gigantami, których pokonane postacie właściwie tworzą rozbudowaną pełną scenę z *Gigantomachii* (*nota bene* przypominają one nieco ujarzmionych jeńców, jacy znajdują się w fasadzie ratusza buczackiego; pewne zbieżności można zauważyć także, jeśli chodzi o mięsistą ornamentykę rocaille'ową). Szczególnie jednak warto zestawić figurę buczacką z zachowanym w zbiorach berlińskiego Bode-Museum bozzetem (il. 21). Uderzające jest podobieństwo w ujęciu postaci: w obu kreacjach odnajdujemy wyjątkową dynamikę formy, wynikającą z połączenia schematu *figura serpentinata* ze skręconym spiralnie korpusem, a zarazem zdecydowanego wychylenia postaci do przodu (choć ułożenie nóg jest inne). W obu dziełach szczególnie wyrazisty jest bardzo zbliżony układ rąk. Nasuwają się pytania o możliwości oddziaływania i określenie zależności pomiędzy wskazanymi wcześniej realizacjami – oczywiście można by, ze względu na datowanie, przypuszczać, że rzeźba

<sup>11</sup> Można w tym miejscu zasygnalizować istnienie bliskiej formalnie, wręcz kopii, rzeźby sygnowanej przez „Mistrza AHB” w ogrodzie zamkowym w Lednicach (Eisgrub) na Morawach, il. 17a – zob. Milos Stehlik 3, il. 4.

niemiecka mogła w jakiś sposób oddziaływać na buczacką, ale jest to właściwie nieprawdopodobne. Kontakt bezpośredni między artystami jest niemożliwy, ze względu na stosunkowo dobrze rozpoznaną chronologię życiorysu Pinsla w latach czterdziestych. Mamy tu zatem do czynienia z paralelizmem rozwiązań, analogicznymi zjawiskami, należy więc raczej stwierdzić, że musiało istnieć wspólne źródło inspiracji.

Być może istotną rolę mogły w tym przypadku odegrać także ryciny wzornikowe. Warto w tym miejscu wskazać ważny augsburski trop: rycinę Johanna Georga Bergmüllera (il. 22)<sup>12</sup>, gdzie występuje podobne zakomponowanie górnej części sylwety Jowisza (ułożenie rąk, odwrócenie głowy). Jednocześnie także i w tym przypadku trudno autorytatywnie stwierdzić, że mamy do czynienia z rozwiązaniem formalnym, które było konkretnym wzorem kompozycyjnym. Niemniej należy pamiętać, że jedną z zasad wykorzystywania sztychów augsburskich była redukcja i fragmentaryczne odwzorowanie (i były one wykorzystywane zarówno przez artystów o miernej skali talentu, jak i twórców, których dorobek jest uznawany za całkowicie oryginalny)<sup>13</sup>. Jan Ostrowski stwierdził, że źródeł sztuki Pinsla należy poszukiwać nie tyle poprzez badania precedensów stosowanych przez niego rozwiązań kompozycyjnych, ile przez skoncentrowanie się na problematyce *stricte* stylistycznej. Do wskazanych przez Ostrowskiego wzorców w odniesieniu do rzeźby *Samsona/Herkulesa z lwem* – warto jednak dodać kilka dalszych przykładów. Przede wszystkim trzeba pamiętać, że koncepty Berniniego były rozpowszechnione (i trawestowane) poprzez produkcję graficzną – o czym świadczą wspomniane wcześniej sztychy Nicolasa Dorigny'ego (il. 18), ale można również wskazać augsburską rycinę Johanna Esaiasa Nilsona wydaną przez Johanna Georga Hertela (seria nr 45), gdzie odnajdujemy wyobrażenie Samsona (il. 26). W produkcji graficznej możemy także odnaleźć, jak się wydaje, w tym przypadku bezpośredni wzór dla kolejnej figury z rąsusa buczackiego – *Herkulesa z Hydrą Lerneńską*, która jest wprost oparta na rycinie Jana Harmensa Mullera według Adriaena de Vriesa (1600-1604). Świadczenia podróży artystycznych rzeźbiarzy, którzy swobodnie przemieszczali się pomiędzy bardzo różnymi ośrodkami<sup>14</sup>, gromadząc zarówno wzory aktualne, jak i sztychy pochodzące z XVII stulecia, a przede wszystkim możliwość szybkiej dyfuzji rycin wzornikowych (ornamentalnych) nie wyklucza sytuacji, że w przypadku dekoracji

<sup>12</sup> Na temat artysty zob. np. J. Straßer. Może warto jeszcze zasygnalizować jedno możliwe źródło inspiracji, które paradoksalnie chyba nie było dotąd wskazywane w odniesieniu do rzeźby lwowskiej (fakt, nie ma zbyt wiele, a właściwie na palcach jednej ręki można policzyć „świeckie” realizacje) – otóż być może w tym przypadku wykorzystywane były również tzw. *Zeichenbücher* – kompendia służące nauce rysunku, komponowania postaci (na ten temat zob. *Punkt, Punkt, Komma, Strich*).

<sup>13</sup> Na temat oddziaływania rycin zob. między innymi Michalczyk 69-71.

<sup>14</sup> Chyba najlepszym przykładem ostatnio omówionym jest podróż rzeźbiarza Johanna Riedla z Pragi przez pogranicze włosko-szwajcarskie, Alzację, Lyon do Paryża – zob. Migasiewicz 57-69.

buczackiej (a pośrednio także grupy Samsona w kościele parafialnym w podlwowskiej Hodowicy) mamy do czynienia z przypadkiem, gdzie odegrały one istotną rolę.

Co interesujące jednak w tym szerokim zestawie potencjalnych wzorców, w przypadku rzeźby Jowisza nie odnajdujemy jednak żadnych bliskich związków z dziełami rzeźbiarza wywodzących swą sztukę z kręgu Matthiasa Bernharda Brauna.

Pamiętając zastrzeżenia Piotra Krasnego, wypada stwierdzić, że twórczość Pinsla, jeśli chodzi o wzory kompozycyjne, miała charakter eklektyczny, toteż nakreślenie jednoznacznego (tzn. całkowicie bezpośredniego) wyvodu genetycznego nie jest do końca możliwe, a badaczom twórczości nie pozostaje nic innego, jak tylko śledzić żmudnie różnorodne inspiracje. Zaproponowany wywód w odniesieniu do Jowisza buczackiego – jak się wydaje – jest jednak dość klarowny; Pinsel ewidentnie kształtował swe figury sięgając do wzorców popularnych zwłaszcza w pierwszej połowie XVIII wieku, zwłaszcza na terenie monarchii habsburskiej<sup>15</sup>. Stąd też wyobrażenie Jowisza z ratusza buczackiego opiera się na rozwiązaniu znanym i powielanym we wszystkich głównych ośrodkach rzeźbiarskich Europy Środkowej.

## BIBLIOGRAFIA

### MASZYNOPISY

Krasny, Piotr. *Bernard Meretyn a problem rokoka w architekturze polskiej* (mps pracy doktorskiej obronionej pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Ostrowskiego na Wydziale Historycznym UJ), Kraków 1994.

Ostrowski, Jan K. *Rzeźba kręgu lwowskiego w 2. połowie XVIII wieku*, mps.

### OPRACOWANIA

Barącz, Sadok. *Pamiętki buczackie*. Z drukarni „Gaz. narod.”, 1882.

Bochnak, Adam. *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*. Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1931.

Hornung, Zbigniew. *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*. Ossolineum, 1976.

Kozyr-Fedotov, Oksana. „Johann Georg Pinsel – Leben und Wirken“. *Himmelsch! Der Barockbildhauer Johann Georg Pinsel* [katalog wystawy, „Österreichische Galerie Belvedere”, Wien 2016], red. Agnes Husslein-Arco, Maike Hohn i Georg Lechner. Eigenverlag, 2016.

Krasny, Piotr. „Hodowicka figura płaczącej Matki Boskiej. Uwagi o genezie układu kompozycyjnego”. *Przegląd Wschodni*, t. 7, z. 4 (28), 2001, ss. 1129-1150.

Lindemann, Bernd Wolfgang. *Ferdinand Tietz 1708-1777. Studien zur Werk, Stil und Ikonographie*. Anton H. Konrad-Verlag, 1989.

<sup>15</sup> Krasny, „Hodowicka figura płaczącej Matki Boskiej” 1129-1150.



- Mańkowski, Tadeusz. *Lwowska rzeźba rokokowa*. Nakładem Miłośników Przeszłości Lwowa, 1937.
- Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*. Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Migasiewicz, Paweł. „Życiorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej”. *Roczniki Sztuki Śląskiej*, t. 21, 2012, ss. 57-69.
- Nestorow, Rafał. *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*. Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Ostrowski, Jan K. „Samson z Lwem” Jana Jerzego Pinsla – geneza kompozycji (seria: Sztuka Kresów Wschodnich, t. 3, red. Jan K. Ostrowski), Text, 1998.
- Ostrowski, Jan K. „Hercules and Samson. A Long Way of a Composition Motif from Stefano Maderno to Johann Georg Pinsel”. *Gedenkschrift für Richard Harprath*, red. Wolfgang Liebenwein i Anchise Tempestini, Kunstverlag, 1998, ss. 311-322.
- Ostrowski, Jan K. „La vie et l'oeuvre de Johann Georg Pinsel”. *Johann Georg Pinsel un sculpteur baroque en Ukraine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, [katalog wystawy, Musée du Louvre, Paris 2012-2013], red. Jan K. Ostrowski i Guilhem Scherf [et al.], Snoeck, 2012.
- Ostrowski, Jan K. „Czy Jan Jerzy Pinsel był w Rzymie?”. *Paragone. Pasaże sztuki. Studia ofiarowane Profesorowi Lechosławowi Lameńskiemu*, red. Elżbieta Błotnicka-Mazur, Anna Dzierżyc-Horniak i Magdalena Howorus-Czajka, Wydawnictwo KUL, 2020, ss. 815-828.
- Ostrowski, Jan K. *Indeks miejscowości zawartych w wydawnictwie Pamyatniki gradostroitel'stva i architektury Ukrainy SSR, t. 4, Kiev 1986 [Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР, т. 4, Київ 1986]*. Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 1989.
- Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa ca. 1525-1925*, red. Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer i Tobias Teutenberg. Dietmar Klingler Verlag, 2014.
- Sito, Jakub. „Rzeźba figuralna”. Zbigniew Bania, Andrzej J. Baranowski, Agnieszka Bender, Aleksandra Bernatowicz, Jerzy Kowalczyk, Ewa Łomnicka-Żakowska, Zbigniew Michalczyk i Jakub Sito. *Sztuka polska, t. 5: Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*. Arkady, 2016.
- Stehlik, Milos. „Barocke Gartenskulptur in Mähren”. *Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. Konstanty Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.
- Straßer, Josef Johann. *Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Die Zeichnungen*. Salzburger Barockmuseum, 2005.

JOWISZ WALCZĄCY Z GIGANTAMI JOHANNA GEORGA PINSLA  
W POSZUKIWANIU GENEZY KOMPOZYCJI

Streszczenie

Artykuł został poświęcony poszukiwaniom ewentualnych wzorców kompozycyjnych dla rzeźby *Jowisz walczący z gigantami* dłuta Johanna Georga Pinsla z attyki ratusza w Buczaczu (około 1750, arch. Bernard Meretyń). Jednym z pierwszych zagadnień była poprawna interpretacja tematu przedstawienia, bowiem w dotychczasowej literaturze posąg był interpretowany odmiennie. Jak się wydaje, jednym ze źródeł literackich całego programu ikonograficznego dekoracji rzeźbiarskiej ratusza buczackiego są *Metamorfozy* Owidiusza, zatem interesująca nas rzeźba najprawdopodobniej przedstawia Jowisza podczas Gigantomachii (a nie Neptuna, bądź niezidentyfikowanego króla lub też bożka rzecznego – Archelaosa). Jeśli chodzi o źródła kompozycji figury, to można przypuszczać, że na jej

ukształtowanie mogła wpłynąć do pewnego stopnia rzeźba Neptuna Gianlorenza Berniniego (być może znana Pinslowi poprzez grafikę) – co zaważyło na jej błędnej interpretacji. O wiele bardziej istotne są jednak precedensy kompozycyjne, jakie można odnaleźć w rzeźbach autorstwa Balthasara Permosera (ze zbiorów Grünes Gewölbe oraz z Apels Garten, przed rokiem 1717) oraz pracach Ferdinanda Tietza (1708-1777). Należy zwrócić uwagę na wielopostaciową grupę rzeźbiarską znajdującą się w ogrodzie pałacu w Seehof koło Bambergu (1748) oraz na jej bozzetto przechowywane w Bode-Museum w Berlinie. Być może istotną rolę w przypadku rzeźby buczackiej odegrały także ryciny wzornikowe: Johanna Georga Bergmüllera czy Johanna Esaiasa Nilsona wydana przez Johanna Georga Hertela (seria nr 45). W tekście podniesiono też kwestię wzorów dla dekoracji ornamentalnej budowli, która – jak się wydaje – jest oparta o specyficznie wyobrażony ornament rocaille, jaki można znaleźć na rycinach augsburskich autorstwa Jeremiasa Wachsmutha, wydanych na początku lat czterdziestych przez Martina Engelbrechta (seria 23, *Allerneuste Façon einiger Schild oder Cartouches*), ewidentnie tożsamy z tym widniejącym na projekcie Meretyna na cerkwi św. Jura we Lwowie, datowanym na rok 1744.

**Słowa kluczowe:** rzeźba; rokoko; Buczacz; Lwów; wzory; dekoracja; program; ikonografia

*JUPITER FIGHTING GIANTS* BY JOHANN GEORG PINSEL  
IN SEARCH OF THE GENESIS OF COMPOSITION

Summary

This article is devoted to the search for the possible compositional patterns for the sculpture *Jupiter Fighting the Giants* by Johann Georg Pinsel, from the attic of the Buchach (Buczacz) town hall (c. 1750, arch. Bernard Meretyń). One of the first issues was the correct interpretation of the subject depicted, as the statue has been interpreted differently in the literature to date. It would seem that one of the literary sources for the entire iconographic program of sculptural decoration of the Buchach Town Hall is Ovid's *Metamorphoses*; thus, the statue of interest to us most likely depicts Jupiter during the Gigantomachy (and not Neptune, an unidentified king, or the river idol Archelaos). As for the sources of the figure's composition, it is conceivable that it may have been influenced to some extent by Gianlorenzo Bernini's sculpture of Neptune (perhaps known to Pinsel through printmaking) which has influenced its misinterpretation. Far more significant, however, are the compositional precedents to be found in the sculptures by Balthasar Permoser (from the Grünes Gewölbe collection and from Apels Garten (before 1717)) and the work of Ferdinand Tietz (1708-1777). Attention should also be drawn to the multi-faceted sculptural group located in the garden of the palace at Seehof near Bamberg (1748) and its bozzetto, which is stored in the Bode Museum in Berlin. It is possible that pattern engravings by Johann Georg Bergmüller or Johann Esaias Nilson, and published by Johann Georg Hertel (series no. 45), also played an important role in the Buchach sculpture. This article also raises the question of the patterns for the ornamental decoration of the building, which appears to be based on a specifically imagined rocaille ornament found on Augsburg engravings by Jeremias Wachsmuth, and published in the early 1940s by Martin Engelbrecht (series 23, *Allerneuste Façon einiger Schild oder Cartouches*), and which are clearly identical to those seen in Meretyń's design for the church of St. George in Lviv, dated 1744.

**Keywords:** sculpture; rococo; Buchach/Buczacz; Lviv; designs; decoration; programme; iconography



II. 1



II. 2



II. 3



II. 4



II. 5



II. 6



II. 7



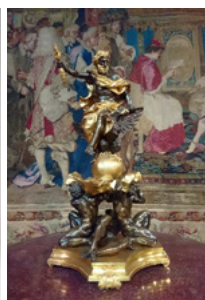
II. 8



II. 9



II. 10



II. 11



II. 12



II. 13



II. 14



II. 15



II. 16



II. 17



II. 17a



II. 18



II. 19



II. 20



II. 21



II. 22



II. 23



II. 24



II. 25



II. 26



II. 27