



Europejski Fundusz Rolny na rzecz Rozwoju Obszarów Wiejskich:
Europa inwestująca w obszary wiejskie.

Publikacja współfinansowana ze środków Unii Europejskiej w ramach Osi 4 LEADER
Programu Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2007-2013

Instytucja Zarządzająca Programem Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2007-2013 – Minister Rolnictwa i Rozwoju Wsi



Wacław Donay
Historia skoczowskiego rzeźbiarza

Diana Pieczonka-Giec

Wacław Donay
Historia skoczowskiego rzeźbiarza

Skoczów 2012



Europejski Fundusz Rolny na rzecz Rozwoju Obszarów Wiejskich:
Europa inwestująca w obszary wiejskie.
Publikacja współfinansowana ze środków Unii Europejskiej w ramach Osi 4 LEADER
Programu Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2007-2013
Instytucja Zarządzająca Programem Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2007-2013 –
– Minister Rolnictwa i Rozwoju Wsi

Publikacja została zrealizowana w ramach operacji z zakresu małych projektów
pn. „Rzeźby Wacława Donaya – skład i druk publikacji poświęconej twórczości skoczowskiego artysty”
w ramach działania 413 „Wdrażanie lokalnych strategii rozwoju”
objętego Programem Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2007-2013.

Publikacja powstała dzięki współpracy z Towarzystwem Miłośników Skoczowa

Zdjęcia:
Marta Sepelak, Sonia Ogrocka (str. 48, 50, 51), Iwona Marczyk-Klepczyńska (okładka)

Tłumaczenie tekstów z j. niemieckiego:
Agnieszka Chruszcz-Płonka

Wydawca:
Gmina Skoczów
43-430 Skoczów, Rynek 1, tel. 33 853 38 54, fax 33 853 91 52
e-mail: um@um.skoczow.pl
www.um.skoczow.pl



Redakcja techniczna:
Beata Kowalska-Matuszyńska

Druk:
Interfon Sp. z o.o.
43-400 Cieszyn, ul. Olszaka 5
tel. 33 8510 543, fax 33 8511 643, e-mail: interfons@poczta.onet.pl

Zarys biografii

„Cudze chwalicie, swego nie znacie...” – znane przysłowie dobrze obrazuje przyczynę powstania niniejszej publikacji, której celem jest przybliżenie postaci i twórczości Waclawa Donaya – pochodzącego z Moraw, ale skoczowianina z wyboru, zawodowo związanego ze Śląskiem Cieszyńskim, jedyne go rzeźbiarza na przestrzeni dziejów, który w Skoczowie założył swoją pracownię i tutaj przez ponad dwadzieścia lat wykonywał różnego rodzaju zamówienia. Jego rzeźby na stałe wpisały się w lokalny krajobraz, a jedna z nich (Neptun w rynku) przyczyniła się do promocji miasta poza granice Śląska Cieszyńskiego, stając się wręcz jego symbolem.

Niewiele informacji zachowało się o Waclawie Donayu w źródłach pisanych, dotyczą one w większości ważnych wydarzeń z życia prywatnego, natomiast działalność artystyczna jest udokumentowana na podstawie m.in. inwentarza kościelnego¹, kroniki parafialnej² czy spisu właścicieli domów³. Choć jego osoba jest znana w literaturze naukowej, zwłaszcza lokalnej⁴, to dotychczas nie złożono poszczególnych frag-

¹ Inwentarz starego kościoła parafialnego w Hnojniku, stanowiący część Inwentarza dekanatu frydeckiego, przechowywany w Zemským Archivie w Opawie, s. 221-224.

² „Liber ratiociniorum Ecclesiae Teuto-Vislensis” 1776, s.133.

³ „Beschreibung aller gross Bürgerhauser”, Skotschau 1775. Dokument ten został znaleziony w 1954 roku w czasie remontu wieży ratuszowej, w cylindrycznej puszcze, zawierającej różne materiały dotyczące historii miasta, które zostały tam włożone w 1801 i 1845 roku. Informacje podają za: Czyż 1967, s. 46-47.

⁴ Nazwisko Donaya nie jest zupełnie anonimowe w literaturze. Pojawia się w słownikach artystów, m.in. u Wätera Krausego, który jednak mylnie podaje imię Władisław i przypisuje jego autorstwu tylko dwie prace: ołtarz główny w Wiśle Małej i ambonę w Bziach k. Pszczyny. Rozszerzeniem tej wzmianki jest hasło w słowniku Witolda Iwanka. Podaje on najczęściej cytowany przez późniejszych badaczy „kanon” dzieł Donaya, obejmujący oprócz wcześniej wymienionych prac (przy czym mylnie stwierdził, że ww. ambona została wykonana również dla kościoła w Wiśle Małej), także cztery figury świętych wokół kościoła parafialnego w Skoczowie oraz postać trytona umieszczoną na postumencie fontanny tamże, ponadto dwie figury przed kościołem parafialnym w Ustroniu. Przypisuje również jego autorstwu figurę św. Floriana na cieszyńskim rynku. Dużo więcej uwagi – jeden rozdział pracy magisterskiej – Donayowi poświęcił Karol Gruszczyk, piszący na temat późnobarokowej rzeźby Śląska Cieszyńskiego i terenów sąsiednich. Wyrukowo zbadał materiał archiwalny, poszerzając zakres wcześniejszych badań, a także dokonał pierwszej analizy twórczości Donaya, zarówno pod kątem genety, jak i formy. W „Katalogu Zabytków Sztuki”, autorstwa Ireny Rejduch-Samkowej i Jana Samka, dotyczącym powiatu cieszyńskiego również wymieniono rzeźby przypisywane Donayowi, ale poza tym nie podjęto próby wyjścia poza znane już fakty. Podobnie było w przypadku hasła w „Słowniku artystów polskich i w Polsce działających”, które właściwie powtarza to, co napisał Iwanek. Nazwisko Donaya pojawia się także w publikacjach omawiających sztukę terenu Górnego Śląska, ale tylko przy okazji wyliczenia artystów działających na prowincji.

mentów życiorysu w całościowy obraz i nie podjęto się rekonstrukcji jego artystycznej kariery z uwzględnieniem kierujących nim inspiracji i wzorów, do których nawiązywał w swojej pracy.

Biografia Donaya, powtarzana przez większość badaczy⁵, do tej pory składała się z kilku zaledwie dat, dotyczących najważniejszych wydarzeń w życiu człowieka, takich jak: chrzest, ślub, narodziny dzieci, wreszcie śmierć. Panowało przekonanie, że nic więcej nie można o nim powiedzieć, bo nie zachowały się na jego temat żadne wzmianki w materiałach archiwalnych. Aby wypełnić istniejące „luki”, przydatna okazała się metoda, propagowana przez niektórych historyków sztuki⁶, polegająca na maksymalnym wykorzystaniu wszystkich dostępnych informacji o danym artyście w odniesieniu do bogatej wiedzy o życiu artystycznym w XVIII wieku. Jest to dobry sposób na – w miarę kompetentne – dopełnienie życiorysu, na zasadzie analogii do innych artystów, których życie i twórczość są lepiej udokumentowane.

Wacław Donay urodził się 5 września roku 1742⁷ bądź 1744⁸ we Frenštacie pod Radhoštěm jako drugi co do starszeństwa syn Jakuba Do-

Istotny jest fakt, że żaden z polskich badaczy nie zajął się pracami Donaya, znajdującymi się obecnie po czeskiej stronie Śląska Cieszyńskiego. Na tym polu największe zasługi ma Bohumír Indra, który kilka razy w różnych publikacjach wymienił nazwisko skoczowskiego rzeźbiarza, na podstawie archiwaliów przypisując mu – oprócz znanych dotychczas rzeźb – figurę św. Floriana we Frenštacie p. Radhoštěm i ołtarz główny w kościele w Hnojniku. Jego badania były dość szczegółowe i wniosły wiele nowych informacji, głównie dotyczących biografii artysty.

Niedawno ukazał się również katalog dzieł rzeźby barokowej na Śląsku Cieszyńskim (jeden z rozdziałów opracowania, omawiającego także malarstwo tego okresu), jednak jego autor, Jaromír Olšovský, nie wyszedł poza dotychczasowy stan badań, powtarzając w zasadzie wszystko, co zostało napisane wcześniej. Najnowszą publikacją na ten temat jest osobna książka Olšovský'ego, poświęcona rzeźbie barokowej na terenie dawnego Śląska Austriackiego, cenna ze względu na problemowe ujęcie zagadnienia.

Osobną grupą publikacji są artykuły zamieszczone w lokalnych wydawnictwach ciągłych („Kalendarz Skoczowski” oraz „Kalendarz Miłośników Skoczowa”), są poświęcone osobie Donaya, a także jego skoczowskim rzeźbom, głównie postaci Neptuna i próbom jej poprawnej identyfikacji. Również w lokalnej prasie sporadycznie pojawiały się wzmianki na ten temat. Istnieją także dwie monografie Skoczowa, gdzie pomimo bardzo marginalnego ujęcia problematyki życia artystycznego, kilkakrotnie pojawia się nazwisko Donaya.

⁵ Polscy badacze właściwie nie zajmowali się ustalaniem szczegółów biograficznych, największe zasługi ma na tym polu Indra. Jego ustalenia powtarza m. in. Olšovský 2004 i 2006.

⁶ Chodzi o bardzo interesujący artykuł Jana K. Ostrowskiego na temat lwowskiego rzeźbiarza Pinsla, zob. Ostrowski 1992, s. 361-373.

⁷ Podając informacje faktograficzne w dużej mierze opieram się na ustaleniach Indry. Tę informację podaje Indra, powołując się na księgę chrztu parafii we Frenštacie p. Radhoštěm, t. II, s. 7. Zob. Indra 1996, s. 39, przyp. 3.

⁸ Data powszechnie przyjęta i powtarzana przez pozostałe publikacje bez odniesienia do źródeł. Por. Iwanek, 1967, s. 65; Gruszczyk, 2000, s. 170.

naya, budowniczego i jego drugiej żony Anny Kotaszyńskiej⁹. Rodzina Donayów pojawiła się w mieście na początku XVIII w., ale nazwiska w tej formie zaczęli używać w latach 70-tych. Później istniało kilka wariantów jego zapisu: Donay, Donaj, Donaj oraz Doney.

Nie wiadomo w jakich okolicznościach młody Wacław zaczął naukę w warsztacie rzeźbiarskim, ale można spróbować to określić na podstawie standardowego przebiegu kariery artystycznej w Europie Środkowej¹⁰. Na staż uczniowski byli przyjmowani chłopcy w wieku ok. 10 lat, uczyli się tam przede wszystkim sztuki rysunku, zasad komponowania rzeźby czy ornamentyki. Etap ten trwał ok. sześciu lat. Donay uczył się najpierw w warsztacie Weissmannów we Frydku¹¹, prawdopodobnie w czasie, gdy prowadził go Antonín Weissmann. Można zatem przypuszczać, że u schyłku lat 50-tych ukończył pierwszy etap edukacji. Wydaje się, że w obcym mieście nie był osamotniony, gdyż w tym samym czasie u Weissmannów uczył się pochodzący z Frenštatu jego rówieśnik – Georg Hvizd, późniejszy frenštatski rzeźbiarz, blisko związany z rodziną Donaya¹².

Następnym etapem kształcenia adepta rzeźbiarskiego fachu było zdobycie statusu czeladnika. Musiał on posiadać dobrą znajomość rysunku, opanować technologiczną stronę rzemiosła, a także umiejętność transponowania bozzetto (niewielkiego modelu) w pełnowymiarową rzeźbę. Potem czekała go obowiązkowa wędrownka czeladnicza, podczas której miał doskonalić swoje dotychczas zdobyte umiejętności oraz uzupełniać zasób rysunków (własnych bądź kopii innych artystów), które służyły mu w późniejszej pracy.

W przypadku Donaya nie znamy trasy jego podróży ani miejsc, które odwiedził, lecz wydaje się pewne, że musiał być na Morawach, a przynajmniej w Ołomuńcu. Wskazują na to nie tylko niektóre cechy jego twórczości, ale też znajomość rzeźby morawskiej. Wędrownka czeladni-

⁹ Podając szczegóły biograficzne powołuję się na artykuł Indry; zob. Indra 1996, s. 38. Wacław Donay miał siedmioro rodzeństwa: Marcina, urodzonego w 1741 roku, Andrzeja – 1748, Wojciecha – 1751, Annę – 1753, zmarłą rok później, Jana – 1755 oraz bliźnięta – Jakuba i Annę – 1758.

¹⁰ Wiadomości o etapach kształcenia rzeźbiarza zaczerpnęłam z artykułu Konstantego Kalinowskiego, „Warsztat barokowego rzeźbiarza”. Zob. Kalinowski 1995, s. 103-140.

¹¹ Te informacje wszyscy badacze podają za: Indra 1988, s. 273.

¹² Hvizd przeszedł, podobnie jak Donay, edukację w warsztacie Weissmannów, pracował także jako pomocnik u Jana Hrabka, później się usamodzielniał i założył własny warsztat we Frenštacie. W 1802 roku ożenił się z siostrą Donaya – Anną. Jednym ze świadków na ślubie był jej brat – Jan Donay, również rzeźbiarz. Hvizd zmarł w 1814, w wieku 77 lat, jednak pomimo długiego życia nie znamy żadnych jego prac. Krótki biogram tej postaci zob. Indra, 1998, s. 159.

cza trwała przeciętnie dwa, trzy lata, choć nie była to reguła. W celu zakończenia edukacji należało jeszcze odbyć roczną praktykę i zdać egzamin mistrzowski.

Wiedząc o tym wszystkim, można stwierdzić, że w połowie lat 60-tych Donay powinien zdobyć tytuł mistrzowski. Jednak do pełni szczęścia brakowało mu własnego warsztatu, a nie był to błaży problem, trzeba było bowiem uzyskać prawo miejskie. Istniały przynajmniej trzy sposoby, aby to osiągnąć: poprzez ożenek z wdową po rzeźbiarzu lub jego córką, kupno domu bądź przez obsadzenie „wolnego etatu” – gdy w mieście brakowało przedstawiciela danej specjalizacji. Niektórych artystów czekała praca przy dworach szlacheckich lub zgromadzeniach zakonnych. Jeśli komuś się nie powiodło, musiał pracować w warsztacie innego rzeźbiarza jako bardziej wykwalifikowany pomocnik.

Dzięki zapisowi źródłowemu wiemy, że w roku 1772 Donay pracował na tej zasadzie u frydeckiego rzeźbiarza Jana Hrabka¹³. Trudno trafnie odgadnąć powód, dla którego w krótkim czasie zrezygnował z posady i przeniósł się do Skoczowa, będącego w gruncie rzeczy niewielkim miasteczkiem. Według jednej z wersji uczynił tak z powodu silnej miejscowej konkurencji, jako że we Frydku i Mistku było kilka warsztatów¹⁴. W każdym razie w nowym miejscu zamieszkania nie był anonimowy, skoro już 27 grudnia 1773 wystąpił w charakterze ojca chrzestnego trzymając do chrztu córkę miejskiego urzędnika – Adama Martinko (Marcinka?)¹⁵. W księdze chrztów został określony jako „Wacław Donay, katolik, rzeźbiarz z Frydka”. Nie ma jednak żadnej wzmianki jakoby był już wówczas mieszczaninem skoczowskim, a wręcz odwrotnie – przy nazwisku widnieje adres Frydek 72. Wydaje się zatem, że przyjęty w literaturze pogląd Iwanek¹⁶, iż Donay otrzymał prawo miejskie w 1773 roku, nie znajduje potwierdzenia w archiwaliach. Matką chrzestną przy wspomnianym chrzcie była Marianna Gaszyńska, córka Adama, miejskiego szewca. Donay ożenił się z nią 18 stycznia 1774¹⁷, a z ich małżeństwa urodziło się ośmioro dzieci: Antoni Alojzy Piotr z Alkantary w 1775 r.,

¹³ Indra podaje (na podstawie księgi chrztów parafii we Frydku), że Donay wraz z żoną Jana Hrabka – Karoliną – dwukrotnie: 20maja i 6 grudnia 1772 – był ojcem chrzestnym. Zob. Indra 1996, s.39.

¹⁴ Indra 1996, s. 36.

¹⁵ Księga chrztów 1763-1793, Katolicki Urząd Parafialny w Skoczowie, s. 213.

¹⁶ Zob. Iwanek, 1967, s. 65.

¹⁷ Świadcami przy zaślubinach byli Adam Martinko oraz Jan Heymann, obaj określani jako urzędnicy miejscy. Zob. Księga Ślubów 1759-1900, s. 191.

Elżbieta Genowefa Gertruda – 1778 r., Franciszek Klemens – 1780 r., Józef Sarkander Mateusz – 1783 r., Marianna Katarzyna (1785 – zmarła przy narodzinach), Marianna Joanna Paulina Elżbieta – 1787 r., Waclaw Michał Adam – 1789 r. oraz Alojzy Jan Paweł w 1794 roku¹⁸. Prawo miejskie Donay musiał otrzymać już po ślubie, z pewnością po 7 lutego 1775 roku, gdyż przy okazji chrztu pierworodnego syna został tylko nazwany „Wenceslaus Donaj statuaris” (Waclaw Donay rzeźbiarz)¹⁹, podczas gdy w spisie właścicieli domów z tego samego roku umieszczono jego nazwisko na trzeciej pozycji²⁰. Został również wyróżniony krótką notatką, określającą go jako wielkomieszczanina, właściciela domu nr 3, autora kamiennych figur Neptuna na czyszczarni oraz Jana Sarkandra i Piotra z Alkantary.

Wydaje się, że można zawęzić przypuszczalny czas otrzymania prawa miejskiego do okresu pomiędzy 7 lutego a 13 grudnia 1775 roku, kiedy to żona Donaya trzymająca do chrztu kolejne dziecko urzędnika Martinoko, została określona jako „uxor Wenceslai statuari et civis ex Skotscho-vii” (żona Waclawa, rzeźbiarza i mieszczanina skoczowskiego)²¹.

Przez kolejne dwadzieścia lat nazwisko Donaya pojawia się w księgach parafialnych co jakiś czas w związku z narodzinami jego potomków oraz chrzcinami dzieci wspomnianego już Adama Martinko²², który, jak się zdaje, był spokrewniony z Marianną Donay²³. Oprócz tego dwukrotnie: w 1778 oraz w 1783 roku Donay był świadkiem na ślubie znajomych²⁴.

¹⁸ Podają za: Księga chrztów 1763-1793: 7 II 1775 urodził się Antoni Alojzy Piotr z Alkantary (s. 245), 18 XI 1778 – Elżbieta Genowefa Gertruda (s. 365), 19 XI 1780 – Franciszek Klemens (s. 422), 25 II 1783 – Józef Sarkander Mateusz (s. 465), 3 XI 1785 – Marianna Katarzyna, zmarła przy narodzinach (s. 500), 3 V 1787 – Marianna Joanna Paulina Elżbieta (s. 519), 5 IX 1789 Waclaw Michał Adam (s. 539) oraz Księga chrztów 1793-1870 – 24 I 1794 – Alojzy Paweł Jan, zmarły sześć miesięcy później (s. 5).

¹⁹ Księga chrztów 1763-1793, s. 245.

²⁰ Właściciele domów zostali spisani według ich numerów, w kolejności rosnącej. Notabene, dom nr 3 był rodzinną siedzibą Gaszyńskich, rodziców Marianny Donayowej.

²¹ Księga chrztów 1763-1793, s. 270. Tak samo Donay został określony przy okazji chrztu drugiego dziecka, córki Elżbiety, 18 XI 1778 r., op. cit., s. 365.

²² Zob. Księga chrztów 1763- 1793: Ogółem Donay sześciokrotnie stawał za ojca chrzestnego dla dzieci Adama Martinko: 27 XII 1773 (s. 213), 13 XII 1775 (s. 270), 23 VIII 1781 (s. 406), 4 IX 1783 (s. 474), 22 XI 1784 (s. 496) oraz 12 XII 1787 (s. 527).

²³ Matka Marianny Donay przed zamążpójściem nazywała się Marianna Martinkin, zatem prawdopodobnie Adam Martinko był cioteczynym bratem dla żony Donaya.

²⁴ Dnia 11 II 1778 r. na ślubie Henryka Jana Kratochwila, mieszczanina i późniejszego IV deputowanego miejskiego ds. policji Donay był świadkiem razem z Adamem Martinko, natomiast 7 I 1783 r. na ślubie Józefa Langa, żołnierza Compagne a Regne Nugent Infant, świadcował razem z Ignacym Waytzmannelm. Por. Księga ślubów 1759-1784, s. 269 i 349.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy dostąpił godności deputowanego, czyli urzędnika miejskiego pokroju dzisiejszego radnego, ponieważ wzmianki na ten temat pojawiają się już po jego śmierci: „Wenzel Donay bürger, bildhauer, Skotschauer Deputirer” (Wacław Donay mieszczanin, rzeźbiarz, skoczowski deputowany) zmarł 6 maja 1796 roku w Skoczowie na zapalenie płuc²⁵. Musiał być człowiekiem dosyć zamożnym, posiadaczem sporej wielkości gruntów, jak wynika z analizy rejestru podatkowego z 1789 roku²⁶. W porównaniu z innymi mieszkańcami posiadał wielką ilość ziemi (ok. 16 ha), na której nie tylko uprawiał zboże: pszenicę, żyto, jęczmień i owies, ale miał również sad oraz spory kawałek łąki. Tyle wiadomo ze źródeł, pozostaje jednak sporo niejasności – przyjmując, że Donay prowadził w Skoczowie warsztat przez ok. 20 lat, to bardzo mało wiemy o jego funkcjonowaniu. Nie zachowały się żadne informacje o osobach, które tam pracowały, nie znamy też rzeźbiarzy, którzy by się u niego kształcili. Jedynie Indra wspomina, że w Skoczowie pracował z Donayem jego młodszy brat Jan, również rzeźbiarz. Musiał jednak mieszkać na stałe we Frenštacie, gdyż tam się ożenił, a po śmierci brata przeniósł się do warsztatu swojego szwagra – Georga Hvizda²⁷. Być może warsztat Wacława Donaya był w istocie małą rodzinną firmą, w której oprócz obu braci pracowało kilku niewykwalifikowanych pomocników. Gdy Wacław zmarł, a jego brat wrócił do rodzinnego miasta, warsztat przestał chyba istnieć, skoro nie ma o nim informacji w późniejszych źródłach. Zazwyczaj wdowa po rzeźbiarzu prowadziła jego warsztat samodzielnie lub z czyjąś pomocą aż do czasu ponownego zamążpójścia, często z dawnym współpracownikiem męża²⁸. Wiadomo jednak, że Marianna Donayowa zmarła dokładnie pięć miesięcy po Wacławie – 6 października 1796 roku. Także ich dzieci były zbyt małe, aby mogły się tym zająć, bądź też nie posiadały odpowiedniego wykształcenia.

Niewiele wiadomo o losach potomków Donaya. Drugi co do starszeństwa syn, Franciszek, wzenił się do rodziny farbiarzy. 23 listopada 1802 roku wziął sobie za żonę Wiktorię, córkę Józefa Herhlehlüga

²⁵ Księga Zgonów 1714-1900, s. 342. Krótka informacja na ten temat znajduje się także w „Popisaniu” z 1801 r., s. 1: „Jaksz i jeden Pan Deputirowany obecny Wacław Donay tako w rocze 1796 zemrzel”.

²⁶ Zob. Summariium 1788-1789, mikrofilm katastru józefińskiego, wykonany na podstawie dokumentów, złożonych w Zemským Archivě w Opawie, przechowywany w Muzeum im. G. Morcinka w Skoczowie, opatrzony sygnaturą MC/S/653/II.

²⁷ Por. Indra 1983, s. 36-37, a także Indra 1998, s.43.

²⁸ Więcej pisze o tym Kalinowski przy okazji omawiania drogi kształcenia przyszłego rzeźbiarza. Zob. Kalinowski 1995, s. 108-110.

i zamieszkał w Skoczowie w domu nr 146, gdzie 9 września 1803 roku urodziła się jego córka, Anna Marianna²⁹. Najstarsza córka Donayów – Elżbieta – 9 maja 1797 roku wyszła za mąż za Józefa Plombitza z Bielska, a świadkami na ślubie był Jan Mazur – burmistrz skoczowski oraz Jan Wolff – I deputowany i opiekun sierot³⁰. Antoni, Franciszek i Józef mieszkali w Skoczowie jeszcze w latach 20-tych XIX wieku, ponieważ figurują w rejestrze podatkowym z 1826/7 roku³¹. Franciszek Donay był wówczas właścicielem domu nr 162, natomiast Antoni i Józef prawdopodobnie nie ożenili się, gdyż obaj mieszkali w rodzinnym domu nr 3.

Pomimo wielu niewiadomych i niejasnych kwestii, dotyczących funkcjonowania skoczowskiego warsztatu oraz osoby jego właściciela jedno nie ulega wątpliwości: twórczość Donaya była ściśle związana z terenem dawnego Księstwa Cieszyńskiego, a w szczególności ze Skoczowem, w którym przez wiele lat żył i pracował. Krótka notatka, zamieszczona w spisie właścicieli domów z 1775 roku, jest do dziś wymownym dowodem szacunku i powszechnego poważania, jakim cieszył się wśród mieszkańców.

Natomiast materialnym świadectwem jego działalności – w ścisłym tego słowa znaczeniu – pozostają zachowane rzeźby, w kamieniu i drewnie.

Dorobek artystyczny Donaya

Figura Neptuna w Skoczowie

Dziełem wokół którego narosło najwięcej polemik i do dnia dzisiejszego wzbudza zainteresowanie badaczy jest tajemnicza figura, przedstawiająca niemal nagiego mężczyznę, trzymającego nad głową wielką muszlę i siedzącego wierzchem na rybie. Umieszczona obecnie na postumencie w basenie fontanny, jest popularnie nazywana przez mieszkańców Jonaszem. Autorstwo Donaya w tym przypadku jest potwierdzone archiwalnie³², a ponadto na czołowej ścianie podstawy zostały wyrzeźbione inicjały W. D.

²⁹ Patrz: Księga ślubów 1785-1837, s. 37 oraz Księga chrztów 1793-1870, s. 72.

³⁰ Zob. Księga ślubów 1785-1837, s. 24.

³¹ Ich nazwiska występują w rejestrach podatkowych, zob. Individueller Tabellarischer Ausweis 1826/27. Mikrofilmy tych dokumentów, przechowywanych w Zemským Archivé w Opawie, znajdują się w Muzeum Gustawa Morcinka w Skoczowie i są opatrzone sygnaturą MC/S/653/II.

³² We wspomnianym wielokrotnie spisie właścicieli kamienic skoczowskich z 1775 Donay jest określony jako twórca „den Neptunus ob der Zisterne”.



Figura Neptuna na skoczowskim rynku.

ryka sztuki i profesora UJ, Mariana Sokołowskiego, gdy przejeżdżał przez Skoczów: „Na rynku basen z wodą, a na nim kamienny Tryton z ciemnym, wilgocią przesiąkniętym ogonem”³³. Jego zdanie poparł Ludwik Brożek, twierdząc, że postać rzeczywiście przedstawia Trytona – syna Posejdona i Amfitryty, którego atrybutem jest trąba muszlowa trzymana na wysokości głowy³⁴. Określenie przyjęło się w takim stopniu, że lokalne gazety zaczęły określać Skoczów mianem „trytonowego grodu”³⁵.

Odmienny pogląd reprezentuje Bohumir Indra³⁶, który – opierając się na archiwaliach – uważa, że Donay wyrzeźbił postać Neptuna. Bardzo wnikliwie problemowi przyjrzał się Edward Biszorski³⁷, stwierdzając, że brak rybiego ogona dyskwalifikuje skoczowską rzeźbę jako Trytona, zatem należy określać ją mianem Jonasza. Skąd wzięła się ta nazwa? Być

³³ Sokołowski 1887.

³⁴ Brożek 1932, s. 159. Podobnie figurę określają: „Słownik Artystów Polskich”, „Katalog Zabytków Sztuki”, Jaromír Olšovský oraz Witold Iwanek i Karol Gruszczyk, którzy używają nazwy popularnej – Jonasz – zaznaczając, że dotyczy ona postaci Trytona.

³⁵ To określenie na dobre przyłgnęło do miasta, wielokrotnie można się z nim spotkać, chociażby w artykułach lokalnego tygodnika „Głos Ziemi Cieszyńskiej”.

³⁶ Indra 1994.

³⁷ Biszorski 1993 b.

może prawie nagi mężczyzna, siedzący okrakiem na rybie, skojarzony został z biblijną postacią lub określono go tak dla zatarcia pogańskiego rodowodu? Raczej nie uda wyjaśnić się genezy nazwy, która jednak została przyjęta powszechnie w mieście, a poza nim rozslawiona przez pisarzy związanych ze Śląskiem Cieszyńskim³⁸.

Bardzo ciekawe są dzieje samej rzeźby, która wielokrotnie zmieniała swoje miejsce, co również skwapliwie odnotowali miejscowi kronikarze³⁹. Została wykonana dla ozdoby miejskiej czyszczarni na rynku (kamiennego basenu z wodą, służącego do... płukania bielizny), na pewno przed 1775 r. W dokumencie z 1801 roku nie podano co prawda dokładnej daty, ale określono koszt wykonania czyszczarni na 1100 florenów (przy czym, rzecz ciekawa – nie ma mowy o rzeźbie, chodzi o koszt budowy i założenia instalacji); jest tam też adnotacja, iż obok umieszczono figurę przedstawiającą Jana Sarkandra⁴⁰.

Prawdopodobnie rzeźba była polichromowana, o czym miały świadczyć warstwy wapna i farby w zagłębieniach⁴¹. Przez ponad sto lat postać intrygującego osobnika górowała nad powierzchnią rynku, ale w 1895 roku w Skoczowie powstał wodociąg, dlatego zlikwidowano czyszczarnię, zaś rzeźbę usunięto⁴². Ustawiono ją początkowo za miejskim hotelem „Pod białym koniem”, a w 1910 roku przeniesiono na wschodni stok wzgórza Kaplicówka, gdzie była notorycznie uszkodzana przez łobuzów, rzucających w nią kamieniami – m.in. wówczas została odłamana część muszli, ręce u samego tułowia, utracono nos, piętę i palce lewej nogi oraz przednie płetwy ryby. Los figury był tematem posiedzeń Rady Miejskiej w latach 1926, 1928 i 1934, podczas których wnioskowano o przeniesienie jej na bardziej zaszczytne miejsce, ale – bez powodzenia⁴³.

³⁸ Por. Gustaw Morcinek opowiadanie „Burmistrzanka Gryzelda” i Jan Sztudynger „Ballada o Skoczowie i Trytonie”.

³⁹ Por. Kajzer 1996 oraz Biszorski 1993 b.

⁴⁰ Ta informacja została zawarta w dokumencie Popisanie z 1801, w którym zostały wymienione wszystkie powstałe urzędnienia komunalne oraz wydatki, poczynione ku chwale miasta. Dokument włożono w tym samym roku do puszki na wieży ratusza, gdzie został znaleziony w czasie remontu w 1954 r. Obecnie oryginał jest przechowywany w Muzeum im. G. Morcinka w Skoczowie i opatrzony sygnaturą D/M Sk/34a.

⁴¹ W latach sześćdziesiątych XX wieku można było jeszcze zobaczyć pozostałości polichromii: wąsy i włosy były czarne, ciało ryby żółto-zielone, „Jonasza” – brunatno-różowe, a opaska z liści niebiesko-zielona. Zob. Brożek 1932, s. 162.

⁴² Nieoficjalną przyczyną tego posunięcia, jak to żartobliwie opisuje pisarz Gustaw Morcinek w opowiadaniu „Burmistrzanka Gryzelda”, był protest mieszczek skoczowskich, dbających o moralną czystość swoich dorastających córek.

⁴³ Informacje podaje za: Biszorski 1993 b.

Ostatecznie po drugiej wojnie światowej władze Skoczowa zdecydowały o powrocie rzeźby do miasta. W 1957 roku naprawił uszkodzenia i odnowił całość artysta plastyk z Wisły – Artur Cieńciała, który uzupełnił ubytki (piaskowiec zastąpiono mieszanką betonową) i nawet pomalował ją, ale farba szybko się złuszczyła. Ponieważ nie było zgody ówczesnych władz miejskich na powrót figury na rynek, stąd odnowionego „Jonasza” tymczasowo ustawiono w parku przy remizie. W 1973 roku zainteresowały się nim władze gminy Wisła⁴⁴, które zamierzały wystąpić z wnioskiem o przekazanie figury dla upiększenia jednego z nowo powstałych parków, jednak do tego ostatecznie nie doszło.

Dzięki aktywności skoczowskich działaczy udało się całą sprawę doprowadzić do szczęśliwego finału. 19 listopada 1976 r. rzeźba wróciła na rynek, gdzie specjalnie dla niej wzniesiono fontannę, a ją samą osadzono na betonowej podstawie. Pomimo tych zabiegów w kolejnych latach postępowało zniszczenie rzeźby⁴⁵, ostatnią konserwację przeprowadzono w 2005 roku.

Obecnie figura stanowi ozdobę fontanny na skoczowskim rynku. Jest umieszczona na wysokim, trzyczęściowym postumencie. Zachowała się ogólna kompozycja – siedząca na rybie postać męska trzyma nad głową dużych rozmiarów muszlę, jednak takie szczegóły, jak muskulatura czy rysy twarzy, zostały zatarte przez czas, zniszczenie kamienia, a także nieprawidłowe zabiegi konserwacyjne.

Sam pomysł umieszczenia figury na zbiorniku wodnym nie jest z pewnością ani oryginalny, ani odosobniony. Doskonale znane są przykłady chociażby barokowych fontann, łączące aspekt użytkowy (źródło ochłody w czasie upału) z wyrafinowaną formą. W klimacie Europy Środkowej nie korzystano raczej z tej funkcji, dlatego na Śląsku popularniejsze były studnie, usytuowane w centralnym miejscu miasta⁴⁶. Także w Skoczowie powstała około połowy XVIII wieku tzw. czyszczarnia (fundatorem była prawdopodobnie rada miejska) – kamienny basen. Na niej właśnie umieszczono ową postać, o której tożsamość do dziś sprzecząją się badacze.

⁴⁴ O tej sprawie pisano w lokalnym tygodniku „Głos Ziemi Cieszyńskiej” z dnia 3 II 1973 r.

⁴⁵ Powołuję się na „Projekt konserwacji i restauracji zabytkowej figury Jonasza” – opracowany przez Bożenę Żbikowską-Sobieraj z pracowni konserwatorskiej w Sandomierzu; zob. Żbikowska-Sobieraj 2004.

⁴⁶ Szerzej tę problematykę przedstawia Joanna Borowska-Jaskólska w pracy magisterskiej: „Miejskie studnie i fontanny – ze studiów nad typologią małej architektury czasów nowożytnych na Śląsku” – napisanej pod kierunkiem prof. J. Wrabca w 2006 roku na Uniwersytecie Wrocławskim.

Jak zatem można byłoby ją zaklasyfikować⁴⁷? Nie jest to z całą pewnością Tryton, ponieważ zawsze był on przedstawiany jako pół-człowiek, pół-ryba⁴⁸. Z kolei Neptuna – mitologicznego boga wodnego świata – w czasach nowożytnych uważano za patrona krajów, chlubiących się mianem potęg morskich takich jak Wenecja, Holandia czy Wielka Brytania. Jednak równie często jego posąg był również symbolem wody w przedstawieniach czterech żywiołów⁴⁹. Zazwyczaj ukazywano go z nieodzownym atrybutem – trójzębem, w dostojnej, pełnej majestatu pozie, często nago lub odzianego w antyczną szatę⁵⁰. Ten typ może ilustrować rzeźba Neptuna na rynku w Gliwicach, autorstwa Johanna Nitschego, powstała w 1794 roku. Z figurą Donaya łączy ją podobne ujęcie ryby – z szeroko otwartym pyskiem i oczami, składającymi się z kilku, nałożonych na siebie, zmniejszających się okręgów, a także przepaska z liści na biodrach Neptuna. Trzeba jednak zaznaczyć, że w tym przypadku gliwicki posąg jest wtórny w stosunku do skoczowskiego. Inny, mniej konwencjonalny sposób ukazania morskiego bóstwa reprezentuje postać Neptuna, znajdująca się w ogrodzie klasztornym w Henrykowie, wykonana przez Jerzego Leonarda Webera w 1702 roku. Jest to postać muskularnego mężczyzny z długą brodą, okrytego jedynie przepaską z liści na biodrach. Nie ma on żadnego atrybutu, prawą nogę opiera na łbie ryby, a jej długi ogon podtrzymuje prawą ręką⁵¹.

Motyw podtrzymywania wielkiej muszli przywodzi na myśl przedstawienia atlantów. Choć najczęściej podpierają oni elementy architektoniczne, to zdarzają się przykłady małej plastyki, ukazujące np. atlanta wspierającego na swoim karku glob ziemski. Z podobnym przedstawieniem mamy do czynienia także w przypadku figury, wykonanej przez Donaya.

Bezpośrednim wzorem dla skoczowskiej rzeźby mogła być tzw. fontanna Trytona w Ołomuńcu, wykonana przez nieznanego rzeźbiarza

⁴⁷ Jedynym badaczem, który podjął się analizy formalno-genetycznej postaci był Karol Gruszczyk. Nazwał on postać Trytonem (pomimo ewidentnego braku rybiego ogona) i w związku z tym uznał, że wzorem rozwiązania mogła być rycina, znana z kopii Paula Deckera, przedstawiająca park w Norymberdze. Na niej widać w centrum założenia pałacowo-ogrodowego fontannę, zwieńczoną niewielkim postumentem, na którym znajduje się kłęcząca w muszli męska postać o dwóch, skręconych, syrenich ogonach, trzymająca oburącz nad głową małą muszlę. Co prawda, wizerunek ten w zasadzie odpowiada kompozycji interesującej nas rzeźby. Jednak wydaje się, że nie jest to zupełnie trafny przykład, ponieważ skoczowski „Jonasz” trytonem z całą pewnością nie jest.

⁴⁸ Pietrzykowski 1979, s. 55.

⁴⁹ Hasło Neptun [w:] Davidson Reid, Rohmann 1993, s. 914- 921.

⁵⁰ Por. hasło: Posidone [w:] Enciclopedia dell'arte antica: classica e orientale, t. 6, s. 405-408.

⁵¹ Nowak 1999, s. 89.

według projektu tamtejszego kamieniarza, Václava Rendra, prawdopodobnie w 1709 roku⁵². Jej kompozycja jest dość rozbudowana: dwaj brodaci mężczyźni, odwrócenie do siebie plecami, przyklękają na jedno kolano, podtrzymując na swych ramionach olbrzymich rozmiarów muszlę. Na niej znajduje się mała postać chłopca, prowadzącego na smyczy dwa psy morskie. Atlanci są odziani tylko w liściaste przepaski na biodrach, co pozwoliło na uwydatnienie ich muskulatury. Pomiedzy nimi zostały umieszczone dwie ryby, opierające głowy o otwarte pyski na podłożu, zaś długimi ogonami, pokrytymi łuskami i zakończonymi płetwą w kształcie trójlistnej koniczyny, podtrzymują muszlę. Analogie są widoczne gołym okiem. Jediną różnicą jest uproszczenie kompozycji skoczowskiej rzeźby do jednej postaci i ryby oraz zmiana ułożenia – postać niby siedzi na rybie, ale w gruncie rzeczy dalej pozostaje w pozycji przyklęknięcia na kolano. Ten zabieg był pewnością powodowany przyczynami ekonomicznymi – niewielkie miasteczko nie potrzebowało tak okazałej grupy rzeźbiarskiej, dlatego wzór został znacznie okrojony. Można przypuszczać, że Donay po prostu widział fontannę Trytona na własne oczy podczas bytności w Ołomuńcu. Ostatecznie miasto nie jest bardzo oddalone od Skoczowa, mógł odwiedzić je w czasie wędrówki czeladniczej bądź też przy okazji pielgrzymki⁵³.

Problematiczne pozostaje określenie niezwyklej postaci, stanowiącej niegdyś ozdobę skoczowskiej studni. Atlantów z ołomunieckiej fontanny badacze nazwali wodnymi⁵⁴ bądź dzikimi mężami⁵⁵, a towarzyszące im zwierzęta wielorybami. Być może jest w tych określeniach wiele racji, ale trzeba wziąć pod uwagę, że Donay zmieniając formę przedstawienia – zmienił też znaczenie. Kluczowa jest tu obecność ryby posiadającej specyficzną płetwę, ułożoną pionowo i znacznie wydłużoną. Różni się ona od płetwy ryb z Ołomuńca, ale jest zbliżona do przedstawień ryby, towarzyszącej Neptunowi w Henrykowie oraz Gliwicach. Stwierdze-

⁵² Vaclav Rندر przedłożył radzie miejskiej projekt i model fontanny w styczniu 1709. Osoba wykonawcy wzbudza wiele wątpliwości, być może był to ówczesny współpracownik Rendra – Jan Sturmer. Problematyką zespołu fontann ołomunieckich zajmuje się w swoim artykule dotyczącym twórczości Rendra Milan Togner – zob. Togner 1973, s. 226-239.

⁵³ Warto zauważyć, że te dwa miasta łączy osoba obecnego świętego – Jana Sarkandra, który urodził się w Skoczowie, a umęczony został w Ołomuńcu. Wiadomo, że jego kult był popularny na długo przed beatyfikacją w 1860 roku, dlatego też teoretycznie można przypuścić, że Donay mógł się udać w pielgrzymkę do jego grobu.

⁵⁴ Togner 1973, s. 231.

⁵⁵ Prokop 1904, s. 1245.

nie to zdaje się potwierdzać fakt, że stworzenie – dotychczas nie zidentyfikowanego gatunku – należy utożsamiać z delfinem. W ten sposób przedstawiano to zwierzę w sztuce renesansu i baroku. Obecność delfina jest charakterystyczna dla wyobrażeń Neptuna, o czym już była mowa⁵⁶. Szczegółowe porównanie skoczowskiej rzeźby z innymi przedstawieniami tego typu pozwala na stwierdzenie, że Donay wyrzeźbił Neptuna, co pozostaje w zgodzie z przekazem historycznym.

Figury św. Jana Nepomucena, Piotra z Alkantary i Jana Sarkandra w Skoczowie

Największy zespół figur przypisanych warsztatowi Donaya znajduje się wokół kościoła parafialnego pw. św. Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie⁵⁷. Pomimo tego, w archiwum parafialnym nie zachowały się żadne dokumenty na ich temat, za wyjątkiem kroniki kościelnej, która wzmiankuje tylko tyle, że istnieją⁵⁸. Dotychczas nikt – poza Gruszczykiem – nie zajął się nimi bardziej szczegółowo⁵⁹. Lokalna prasa sporadycznie poświęcała im kilka zdań, głównie dlatego, aby zwrócić uwagę na to, że znajdują się w złym stanie i potrzebę ich fachowej konserwacji⁶⁰. Jeśli chodzi o źródła pisane, nie mamy zbyt wielu informacji. W 1954 roku w czasie remontu ratusza odkryto w puszcze na wieży dokumenty, włożone tam dwukrotnie, w latach 1801 i 1845⁶¹. Jednym z nich był spis właścicieli skoczowskich domów z 1775 roku, w którym określono Wacława Donaya jako autora posągów św. Jana Sarkandra i Piotra z Alkantary, a także figury Neptuna na miejskiej czyszczarni. Pozostaje kwestią otwartą, do których figur należy odnieść ten zapis i dlaczego nie zostały wymienione dwie pozostałe?

Dotychczas za pewnik przyjmowano, że wzmiankowaną figurą Jana Sarkandra była rzeźba stojąca dziś po prawej stronie przy wejściu od ul.

⁵⁶ Zob. *Enciclopedia dell'arte antika...*, s. 405.

⁵⁷ Figury skoczowskie wszyscy wymienieni badacze przypisują autorstwu Donaya, choć trzeba zaznaczyć, że tylko wobec figur św. Jana Sarkandra i św. Piotra z Alkantary jest potwierdzone archiwalnie, w spisie właścicieli kamienic z 1775 roku.

⁵⁸ Kronika kościelna została spisana w 1937 roku przez ks. Karola Brzozę na podstawie fragmentów wcześniejszych dokumentów. Patrz Brzoza 1937.

⁵⁹ Karol Gruszczyk niewiele miejsca poświęcił skoczowskim figurom w swojej pracy magisterskiej, ale ich temat poruszył później w odrębnym artykule, patrz Gruszczyk 2000, s. 176-179.

⁶⁰ Jeden z takich artykułów został zamieszczony w „Gazecie Skoczowskiej”, 13(302)/2002, przy okazji skoczowskiej wystawy prac plastycznych Karola Gruszczyka.

⁶¹ Kajzer 1996, s. 33.

Kościelnej. Na podstawie zachowanych źródeł ikonograficznych⁶² wiadomo, że na środku rynku znajdowały się dwa wysokie postumenty, na jednym stał krzyż, a na drugim wspomniana rzeźba. Tak było aż do roku 1942, kiedy ówczesne władze poleciły usunąć je z dotychczasowego miejsca. Pod koniec lat 50-tych XX w., w czasie porządkowania placu kościelnego, figura św. Jana Sarkandra została umieszczona na istniejącym postumencie. Jednak nie ma pewności, że krótka notatka w dokumencie z 1775 roku dotyczy właśnie tej figury. Wątpliwości jest kilka – dlaczego nie ma mowy o tym, że znajduje się ona w rynku? Ważne byłoby przecież odróżnienie jej od pozostałych rzeźb, stojących wokół kościoła. Poza tym według dawnego przekazu⁶³ postument pod figurą Jana Sarkandra był ozdobiony dwoma kartuszami: z przodu widniał napis po łacinie⁶⁴: „Pielgrzymie, zatrzymaj się i zwróć pobożne oczy twoje na obraz Jana Sarkandra, r. 1794”, zaś z tyłu: „Na cześć Jana Sarkandra pobożni przelozeni i obywatele skoczowscy wznieśli r. 1794”. Wojciech Grzebielec podaje⁶⁵, że miała to być fundacja ks. Bonczka, pełniącego w latach 1732-36 funkcję wikarego w Skoczowie. Polecił on wykonać obraz Matki Boskiej oraz figury św. Jana Nepomucena i męczennika Jana Sarkandra, która miała zostać umieszczona w rynku. Można zatem domniemywać, że wcześniej musiała powstać jakaś inna figura przedstawiająca Sarkandra. Na jednym z zachowanych postumentów od strony ul. Kościelnej, w polu rokajowego kartusza, jest widoczny łaciński napis z ukrytą w tekście datą 1773: „per beatI petrI aL-Cantar et reCes eXaVDIaMvR”⁶⁶.



Kartusz rokajowy z inskrypcją, znajdujący się na postumencie pod figurą św. Jana Sarkandra przy kościele pw. śś Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie – wejście od ul. Kościelnej.

⁶² Można tu wymienić chociażby rysunek przedstawiający zachodnią pierzeję rynku – sprzed 1864 roku, reprodukowany w „Kalendarzu Skoczowskim 2000”, s. 68 oraz akwarelkę wiedeńskiego artysty Franciszka Alta „Widok rynku” z 1891 roku, umieszczoną na okładce tego samego Kalendarza.

⁶³ Informację podają za artykułem Wojciecha Grzebielca „Szlak sarkandrowski”, zob. Grzebielec 1995, s.25.

⁶⁴ Cytuję polski przekład, bo łaciński tekst się nie zachował nawet w odpisie.

⁶⁵ Grzebielec powołuje się na książkę ks. Teodora Czaputy „Niezlomny rycerz Chrystusowy”, Cieszyn 1932, poświęconą osobie Sarkandra i przejawom jego kultu.

⁶⁶ Inskrypcję podają za Gruszczykiem; Gruszczyk 2000, s. 177.

Wynika z tego jednoznacznie, że pierwotnie na tym miejscu stała figura św. Piotra z Alkantary, co zresztą potwierdzają archiwalne zdjęcia. W tym samym czasie musiała też powstać rzeźba św. Jana Sarkandra, która znajdowała się po przeciwnej stronie, ponieważ do dziś zachował się na postumencie rokokowy kartusz, identyczny z wyżej wymienionym, ale niestety inskrypcja już 30 lat temu była nieczytelna. Skoro jednak powszechnie uważana za Jana Sarkandra figura powstała dopiero w 1794 roku, o jakiej rzeźbie wspomina autor spisu właścicieli domów, wykonanego prawie dwadzieścia lat wcześniej? Wszystko wskazuje na to, że była to figura dziś uznawana przez większość badaczy za św. Jana Nepomucena. Stoi nadal na swoim pierwotnym miejscu, ale do niedawna jej silne zniszczenie utrudniało właściwą identyfikację postaci. Obie figury ustawiono od strony ul. Kościelnej, a więc przed głównym wówczas wejściem do świątyni. Należy bowiem pamiętać, że budynek kościoła, wzniesiony po wielkim pożarze miasta w latach 1762-67, nie miał pierwotnie murowanej wieży. Dopiero w 1862 roku dodano ten brakujący element i wtedy też powstała reprezentacyjna fasada z trzema wejściami⁶⁷. Pozostała jeszcze jedna figura, dziś stojąca od strony ul. Objazdowej i określana jako Jan Kapistran bądź Jan Kanty. Dzięki bogatemu materiałowi ikonograficznemu⁶⁸ wiadomo, że pierwotnie była umieszczona na niewielkim postumencie przy wejściu na plac kościelny od strony dzisiejszej ul. Bielskiej. Na zdjęciu z lat międzywojennych⁶⁹ widać, że postać była dość nieporadnie polichromowana (biała komża, czarne sutanna i almuca), zaś na otwartej księdze można odczytać napis: „(S)a(nc)tus lingua sua non (e)st lapsus” (Święty jego język nie zgnił), co jednoznacznie wskazuje, że figura przedstawia św. Jana Nepomucena, choć w innym wariancie ikonograficznym.

Podczas modernizacji otoczenia kościoła w latach 1958-61 zbudowano nowe ogrodzenie, prawdopodobnie wtedy nastąpiła zmiana dotychczasowego rozmieszczenia trzech figur. Wytyczono wejście od strony ul. Objazdowej, gdzie po obu stronach dodano masywne postumenty, na których ustawiono wizerunki podobnej wysokości – św. Jana Nepomucena po lewej i św. Piotra z Alkantary po prawej. Na tej samej zasadzie zestawiono

⁶⁷ Zarys historii kościoła katolickiego pw. śś. Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie, zob. Zuber 1993.

⁶⁸ Można tu wspomnieć chociażby fotografię tej figury, zamieszczoną w „Kalendarzu Skoczowskim 2002”, s. 38.

⁶⁹ Zdjęcie znajduje się w dokumentacji konserwatora wojewódzkiego w Bielsku-Białej pod numerem 30633/A.



Pierwsza figura św. Jana Sarkandra przy kościele pw. św. Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie – wejście od ul. Kościelnej.

indywidualizowana, pociągła, o krótkim zarostcie; włosy niezbyt długie, odsłaniające czoło. Postać została przedstawiona w stroju kapłańskim: sutannie, komży i almucji – krótkiej pelerynce, wykonanej z sierści, związanej pod szyją długimi sznurami. Sutanna sięga do stóp, układa się w proste, równoległe fałdy, podobnie, jak komża, która przy dolnej krawędzi ozdobiona jest tylko skromną koronką. W prawej ręce, opuszczonej wzdłuż ciała, święty trzyma biret, podczas, gdy w dłoni zgiętej lewej ręki znajduje się kawałek draperii. Powierzchnię szat urozmaicają drobne, niezbyt głębokie fałdki, sprawiające wrażenie, jakby materia była „unerwiona”, a pod nią znajdował się sznurek. Na wysokości kolan figury biegnie pozioma linia – ślad po wtórnym połączeniu; być może na skutek złamania lub przecięcia posągu, ale okoliczności tego zdarzenia nie są znane.

Naprzeciwko znajduje się drugi posąg Jana Sarkandra, znacznie różniący się od poprzedniego. Towarzyszy mu niewielki, przyklejający na kolano aniołek, który obejmuje zamkniętą na kłódkę księgę. Przy krępej, blokowej sylwetce świętego, małe, mocno skręcone ciało sprawia wra-

również dwie figury Jana Sarkandra, co przyczyniło się później do ich błędnej identyfikacji.

Od ul. Kościelnej figury stoją na masywnych, prostokątnych postumentach, zakończonych gzymsem i cokołami w kształcie graniastosłupa o ściętym w połowie wierzchołku. Ich lica są ozdobione nieco zatartymi kartuszami, które pierwotnie posiadały inskrypcje.

Postać po lewej stronie jest bardzo wysmukła, mieści się w kanonie 1:7. Jednocześnie charakteryzuje się statycznością zwartej, nierozczłonkowanej bryły, gdzie kontrapost zaznaczono poprzez zgięcie prawej nogi w kolanie i odchylenie głowy oraz tułowia nieco w prawo. Twarz jest mało zin-

zenie bardzo dynamicznego (tułów odchyła się w prawo pod kątem 90 stopni). Postać Sarkandra stabilnie stoi na wyprostowanych nogach, brak jakiegokolwiek sugestii kontrastu, tylko górna część ciała nieznacznie odchyła się w lewo. Zdecydowanie inny jest typ fizjonomiczny: mamy tu do czynienia z mężczyzną w średnim wieku, łysiejącym od czoła, z krótkim zarostem, przystrzyżonym w szpic. Twarz jest nieco kwadratowa, z dość głęboko osadzonymi oczami i wydatnymi kośćmi policzkowymi; również szeroki nos i mięsiste usta nie dodają jej urody. W lewej dłoni, przyciśniętej do piersi, przyszył święty trzyma palmę męczeństwa, zaś prawą ręką, także na wysokości piersi, przytrzymuje biret. Jest ubrany w długą sutannę, której wąskie mankiety są widoczne spod superpelliceum – stroju liturgicznego, ozdobionego koronkową bordiurą, z szerokimi, wywiniętymi na zewnątrz rękawami⁷⁰. Na szyi ma zawieszoną stułę – symbol swojej spowiedniczej funkcji. Ramiona i plecy okrywa mantolet, którego brzegi przytrzymuje lewą dłonią. Ciekawym elementem jest widoczna – dzięki kwadratowemu wykrojowi rokiety – wysoka koloratka, będąca częstym elementem stroju na terenach w dużej mierze zamieszkiwanych przez protestantów. Statyczną bryłę postaci ożywia precyzyjnie oddana dekoracja ubioru i delikatny modelunek światłocieniowy szat, które niemal przyklejają się do nóg, tworząc rurkowate, „u-kształtne” fałdki.



Druga figura św. Jana Sarkandra przy kościele pw. śś. Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie – wejście od ul. Kościelnej.

Przy drugim wejściu, od ul. Objazdowej, schody wiodące na plac kościelny są ograniczone po bokach współcześnie wykonanymi, betonowymi postumentami około dwumetrowej wysokości, zakończonymi gzymsem. Gdy stoi się przed fasadą kościoła, po lewej stronie znajduje

⁷⁰ Ten strój pojawia się również w innych rzeźbiarskich wizerunkach, m.in. u Ignaza Lengelachera – postać Karola Boromeusza na słupie w Mikulovie oraz Jiříego Antonína Heinza (figury Sarkandra w Ołomuńcu i Fulneku). Zob. Saur 1982, s. 43.



Figura św. Jana Nepomucena przy kościele pw. św. Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie przy wejściu od ul. Objazdowej.

perią, przytrzymuje dużych rozmiarów otwartą księgę, wspartą na pniu drzewa. Twarz, zwrócona ku górze, ma uduchowiony wyraz. Cechuje ją wysokie czoło oraz mocno zarysowana szczęka pokryta krótkim zarostem. Łuki brwiowe, uniesione przy nasadzie nosa, powodują, że oczy zdają się być bardzo głęboko osadzone, co podkreślają jeszcze wypukłe kości policzkowe. Głowę okalają opadające na ramiona włosy, płasko przylegające do ciemienia, a nad uszami układające się w odstające puki. Strój jest typowy dla przedstawień Jana Nepomucena – długa sutanna, na nią nałożona jest sięgająca kolan rokieta, ozdobiona u dołu koronką oraz almucja, związana pod szyją sznurem na dekoracyjną kokardę. Można tu dostrzec liczne szczegóły znamionujące techniczną sprawność – m.in. głębokie podrzeźbianie kamienia przy krawędziach rokiety, odstającej od sutanny czy almucji, swobodnie opadającej na wyciągniętej prawej ręce. Cała powierzchnia szat jest urozmaicona licznymi, drobnymi, w większości pionowymi fałdkami. Charakterystycznym elementem jest materia, ściśle przylegająca do odsuniętej w tył nogi, naśladowująca manierę „mokrych szat”. Z tyłu almucja i sutanna są modelowane prostymi, równoległymi, pionowymi fałdami, również pień jest starannie

się figura św. Jana Nepomucena. W odróżnieniu od wyżej opisanych rzeźb, ta jest zdecydowanie bardziej dynamiczna, do czego przyczyniło się z pewnością rozczłonkowanie bryły poprzez oderwanie rąk od ciała. Kontrapost został dość schematycznie zaznaczony przez zgięcie prawej nogi w kolanie i odstawienie jej do tyłu, a także lekki skłon głowy ku prawemu ramieniu. Postać wydaje się trwać w tanecznej pozie, dla większej stabilności wspiera zgiętą prawą nogę na kuli, a lewym bokiem opiera się o pień, udekorowany pojedynczymi kwiatami. W wysuniętej w bok prawej ręce trzyma wysoko mały krzyż, podczas gdy lewa, owinięta dra-

opracowany, a na okładce książki można dostrzec delikatnie wyżłobiony rowek wzdłuż krawędzi.

Ostatnia z omawianych figur – św. Piotra z Alkantary – znajduje się na postumencie po prawej stronie. Tutaj znów mamy do czynienia z blokową, masywną rzeźbą, ale znacznie uwysmukloną, z nieproporcjonalnie małą głową. Kontrapost po raz kolejny został zasygnalizowany poprzez ugięcie prawej nogi w kolanie i niewielkie odchylenie tułowia i głowy w prawo. Obok prawej nogi znajduje się pień o chropowatej powierzchni, służący dla wyeksponowania atrybutów: włosiennicy, dyscypliny i czaszki. Twarz jest dość szeroka, z mocno zarysowaną szczęką; głęboko osadzone oczy są zwrócone ku niebu, a zaciśnięte usta nadają obliczu surowy charakter. Lewa dłoń świętego spoczywa na piersi,



Figura św. Piotra z Alkantary przy kościele pw. śś. Ap. Piotra i Pawła w Skoczowie przy wejściu od ul. Objazdowej.

podczas gdy w prawej trzyma niewielką książkę, jednocześnie obejmując ramieniem krzyż wykonany z dwóch konarów. Postać jest ubrana we franciszkański habit, przepasany sznurem z trzema węzłami, na który narzucono pelerynę z kapturem. Przy lewym boku ma zawieszony u pasa różaniec. Szaty opadają w równoległych, statycznych fałdach wzdłuż postaci, przy czym znów pojawia się motyw draperii, „oblepiającej” ugiętą nogę, na której rysują się delikatne fałdki w kształcie litery U.

Należy podkreślić, że skoczowskie figury nie tworzą całościowego programu ikonograficznego, ponieważ ich obecne ustawienie nie jest pierwotnym. Jako pierwsze powstały figury św. Piotra z Alkantary i Jana Sarkandra, o ile jednak przedstawienie tej drugiej postaci nie dziwi, to obecność franciszkanina jest dość zagadkowa. Nie zaliczał się on bowiem do patronów monarchii austriackiej, nie udało się również zna-

leźć dowodów jego lokalnego kultu na ziemi cieszyńskiej⁷¹. Być może powstanie figury było przejawem prywatnej dewocji, ale trudno powiedzieć na ten temat coś pewnego⁷².

Inaczej ma się sprawa z figurą Nepomucena, jako że ten święty należy do kanonu najczęściej przedstawianych postaci. Problemy z poprawną identyfikacją wynikały z przedstawienia Nepomucena w inny niż zazwyczaj sposób – zamiast statycznej pozy i uświęconych atrybutów: pięciu gwiazd wokół głowy i palmy męczeństwa w dłoni jest dynamiczny układ ciała z wyciągniętymi w bok rękami, w których trzyma niewielki krucyfiks i otwartą księgę. Mamy tu do czynienia z typem określonym jako Jan Nepomucen Nauczyciel⁷³, rzadziej spotykaną odmianą „kanonicznego” Nepomucena, wywodzącego się od rzeźby, zdobiącej Most Karola w Pradze. Ta kompozycja wydaje się interesująca, ponieważ liczba podobnych przykładów jest niewielka (choć prawdopodobnie nikt nie prowadził podobnej statystyki) – na terenie Śląska Cieszyńskiego pewne podobieństwo wykazuje tylko figura Jana Nepomucena, znajdująca się na terenie parku zamkowego w Cierlicku (choć tam święty nie ma księgi)⁷⁴.

Najbardziej interesującym problemem jest w tym przypadku obecność dwóch figur przedstawiających Jana Sarkandra⁷⁵, który wszak

⁷¹ Zgodnie z przekazem przytaczanej tu niejednokrotnie kroniki parafialnej, po 1762 roku w skoczowskim kościele konsekrowano ołtarz główny i sześć ołtarzy bocznych. Figura św. Piotra z Alkantary stała na ołtarzu bocznym pw. św. Antoniego z Padwy, obok wyobrażeń św. Franciszka z Asyżu, Klary i Apolonii, lecz z pewnością nie otaczano jej szczególnym kultem.

⁷² Być może nie ma to związku z problemem, ale pierworodny syn Donaya, urodzony na początku 1775 roku, otrzymał na chrzcie imiona Antoni Alojzy Piotr z Alkantary. Por. Księga chrztów 1763-1793, s. 245.

⁷³ Kalinowski 1986, s. 278-180.

⁷⁴ Figura Jana Nepomucena została wykonana przez dobrego, pewnego swego kunsztu artystę, który posłużył się schematem kompozycyjnym, często spotykanym w twórczości górnośląskiego rzeźbiarza – Jana Melchiora Österreicha: święty jest ukazany w przykłęku, lewą rękę, w której trzyma krzyż, wznosi wysoko w górę, prawą przykładą do piersi. U jego stóp na dekoracyjnie przedstawionych obłóczkach znajdują się dwa aniolki, trzymające jego atrybuty – biret i zamkniętą na klódkę księgę; pomiędzy nimi widnieje jeszcze jedna anielska główka. Identycznym rozwiązaniem cechują się figury Österreicha w Rybniku, Raciborzu Ostrogu i Wodzisławiu. Rzeźba z Cierlicka długo nie interesowała badaczy – po raz pierwszy została opublikowana niedawno w katalogu anonimowych dzieł rzeźby – zob. Olšovský 2004, s. 193.

⁷⁵ Przyszły święty – Jan Sarkander – urodził się 20 grudnia 1576 w Skoczowie, skąd jego rodzina przeniosła się do Přibora. Sarkander najpierw studiował w kolegium jezuickim w Ołomuńcu, od 1600 w Pradze, a następnie w Grazu. W 1609 roku przyjął święcenia diakonalne w Brnie, później pracował przez dziesięć lat jako kapłan w kilku parafiach. W czasie powstania czeskiego w 1619 pełnił funkcję proboszcza w dobrach Lobkowitza w Holešově. Gdy pobliskie ziemie niszczył oddział lisowczyków, wezwany na pomoc przez cesarza, Sarkander wyszedł im naprzeciw w procesji z monstrencją, czym przyczynił się do ocalenia miasta. Ten czyn był głównym powodem oskarżenia, że to on sam wezwał wojsko, które dotkliwie zniszczyło posiadłości przeciwników

nie był wówczas nawet błogosławionym, ale urodził się w Skoczowie, był czczony w rodzinnej ziemi i na całych Morawach⁷⁶. Wieść o jego śmierci szybko się rozniosła dzięki relacjom naocznych świadków⁷⁷. Jednym z najgorliwszych czcicieli był kardynał Franciszek Dietrichstein, który wkrótce potem jako pierwszy określił Sarkandra mianem męczennika⁷⁸. Pomimo dynamicznego początkowego rozwoju ostatecznie jego kult nie nabrał nigdy takiego rozmachu, jak to było w przypadku św. Jana Nepomucena, rozwijając się głównie na terenach Moraw i Śląska⁷⁹.

Dopiero w XX wieku na powrót zainteresowano się jego postacią i zaczęto nad nią prowadzić wielokierunkowe badania. Ich zwieńczeniem były liczne publikacje powstałe przed rokiem 1995, tj. przed kanonizacją w Ołomuńcu⁸⁰.

Kształtowanie się konwencji przedstawień Sarkandra w dużej mierze opierało się na tzw. *verae effigiei*, czyli prawdziwych wizerunkach, powstających jeszcze za życia lub tuż po śmierci. Kontreformacyjny

jego pana. Wtrącony do więzienia był kilka razy przesłuchiwany i torturowany (rozciągany na skrzypcu i palony pochodniami) w celu wyjawienia tajemnicy spowiedzi. Ostatecznie zmarł 17 marca 1620 wskutek ran odniesionych w czasie tortur.

⁷⁶ Przyczyniło się ku temu wiele okoliczności: męczeńska śmierć kapłana, który do końca życia nie zdradził tajemnicy spowiedzi, zrelacjonowana przez naocznych świadków była najistotniejszym dowodem potwierdzenia jego świętości. Sarkandra porównywano do Jana Nepomucena, ówczesnego patrona Czech, co z pewnością potęgowało jego popularność i przyczyniło mu zwolenników. Jego rzeźbione wizerunki powstawały już na początku XVIII w., m.in. w 1707 na terenie klasztoru Hradisko k. Ołomuńca czy w 1714 przed pałacem arcybiskupim w Pradze.

⁷⁷ Istotna jest zwłaszcza pisemna relacja Jana Scyntylli, sędziego, uczestniczącego w przesłuchaniach, który spisał swoje świadectwo już w 1621 roku.

⁷⁸ Niezależnie od kardynała Dietrichsteina, w 1620 roku w Paryżu ukazała się broszura, opisująca męczeństwo Sarkandra, zaś dziewięć lat później ks. Fabian Birkowski wydał w Krakowie „Głos krwi B. Jozafata Kuncewicza archiepiskopa połockiego, także B. Jana Sarkandra, męczennika morawskiego...”. Dopiero w 1712 została wydana w Holešově kompletna biografia „Rubinus Moraviae”.

⁷⁹ Złożyło się na to kilka czynników: rozwijający się spontanicznie kult osłabiła bulla papieża Urbana XIII z 1625 roku „De non cultu”, w której zabronił wykonywania wizerunków kultowych osobom, które jeszcze nie zostały ogłoszone błogosławionymi. Innym powodem było zahamowanie procesu beatyfikacyjnego w połowie XVIII w., kiedy zmarli jego dwaj główni inicjatorzy: papież Benedykt XIV i ołomuński kardynał Troyer. Starania podjęto dopiero sto lat później, zaś zostały one uwieńczone beatyfikacją w 1860 r. Informacje podaje za: Zlamal 1969, s. 57-59.

⁸⁰ Publikacje te miały często charakter popularnonaukowy, jak np. „Św. Jan Sarkander – życie i kult”, Skoczów 1995, ale pojawiły się również prace badawcze, m.in. Charouz, „Blahoslavený Jan Sarkander”, Brno 1990, Němec, „Svatofečeni blahoslaveného Jana Sarkandra”, Rzym 1993 czy Knež a mučedník Jan Sarkander, Olomouc 1994. Nie ma jednak wśród nich takiej, która całościowo ujmie problem ikonografii Jana Sarkandra w sztukach plastycznych. Najwięcej na ten temat napisali: Bohumil Zlamal, Bohumil Smejkal oraz Gabriela Niklová, choć żadne z nich nie wyczerpało tematu.

Kościół kładł duży nacisk na weryfikację portretowego charakteru tych wyobrażeń, które były ważnym elementem procesu beatyfikacyjnego, a później kanonizacyjnego. Pierwszymi wizerunkami Sarkandra były sceny męczeństwa, zaś rozpowszechniano je głównie poprzez ryciny⁸¹. Oprócz nich pojawiały się również ujęcia portretowe, w których przedstawiano męczennika z atrybutami: palmą męczeństwa, księgą zamkniętą na klucz bądź opatrzoną kłódką, a także (choć nie zawsze) z krzyżem⁸². Na podstawie rycin ukształtował się również typ fizjonomiczny: mężczyzny z czarnymi, krótko przystrzyżonymi włosami i czarną brodą, ale bez wąsów, o szczupłym, ascetycznym obliczu, ubranego w czarną sutannę z wyłożonym na wierzch białym kołnierzykiem. Z większym bogactwem rozwiązań mamy do czynienia w rzeźbie, jednak ten problem nie został do tej pory poddany badaniom⁸³.

Trudność podjęcia tego zagadnienia wiąże się z faktem, że rzeźbione wizerunki Sarkandra nie zostały nigdy jeszcze zebrane i skatalogowane, dlatego nie sposób wysnuć ogólnych wniosków. Poza tym, przedstawienia ołomunieckiego męczennika często są mylone z innymi świętymi, zwłaszcza z Janem Nepomucenem⁸⁴.

Kontrreformacyjna sztuka chętnie zestawiała razem tych dwóch świętych, których łączył oprócz podobieństwa biografii także powód męczeńskiej śmierci, przy czym Nepomucen pełnił funkcję orędownika za Sarkandrem w drodze do niebieskiej chwały. W związku z tym wizerunek Sarkandra był na nim wzorowany nie tylko poprzez podobne atrybuty, co jest dość oczywiste, ale również przez strój, a nawet fizjonomię. Najlepiej tę wzajemną paralelę można zaobserwować na przedstawieniach rzeźbiarskich, gdzie figury obu świętych są postawione obok siebie lub

⁸¹ Pierwsza powstała już w 1620 roku, przedstawiała Jana Sarkandra rozciągniętego na skrzypcu, została wykonana przez wiedeńskiego artystę, Tobiasza Bidena. Podobna scena znajdowała się na epitafium w Ołomuńcu, ufundowanym w tym samym roku przez trzech braci męczennika.

⁸² Charakterystyczne są zwłaszcza dwa przedstawienia: rycina na tytułowej stronie dzieła ks. Schwara „Rubinus Moraviae” z 1669, wznowione wydanie 1912 oraz rycina Birkhardta, zamieszczona w książce do nabożeństwa bractwa sarkandrowskiego w Velkém Meziříčí z 1727 roku.

⁸³ W ograniczony sposób ten problem został poruszony przy okazji badania śladów kultu Sarkandra w Europie Środkowej, gdzie m.in. są wymienione i krótko opisane niektóre wolnostojące figury kamienne. Zob. artykuł „Sarkandrowskim szlakiem po Morawach, Czechach i Austrii” [w:] „Św. Jan Sarkander. Życie i kult”, Skoczów 1995, s. 29-38.

⁸⁴ Jan Sarkander nie wyróżniał się ani wyglądem, ani atrybutami, dlatego też zdarzało się, że jego figury były z różnych przyczyn „przerabiane” na innych świętych. Najlepszym przykładem jest rzeźba, wykonana przez Ferdinanda Maximiliana Brokoffa w 1714 roku na polecenie hr. Voračického i ustawiona przed pałacem arcybiskupim w Pradze. W 1764 z niewiadomych przyczyn została przekuta na podobiznę św. Filipa Neri i do dziś znajduje się przy nowych schodach zamkowych.

znajdują się po obu stronach krzyża⁸⁵. Pomiędzy nimi można znaleźć kilka subtelnych różnic, choć nie zawsze się one powtarzają: Nepomucen ma na sobie sutannę, rokiętę, stułę oraz almućję, natomiast Sarkander – w odróżnieniu do przedstawień rytych bądź malowanych – jest ubrany tak samo, ale zazwyczaj nie ma wierzchniego okrycia, choć nie jest to reguła⁸⁶. Inną charakterystyczną cechą jest brak krzyża, a jeśli już się on pojawia, to trzyma go towarzyszący męczennikowi aniołek.

Więszemu zróżnicowaniu uległa również rzeźbiarska fizjonomia Sarkandra, występująca w dwóch odmianach: pierwsza, nawiązuje do typu twarzy, znanego z przedstawień Nepomucena – dojrzałego mężczyzny z włosami sięgającymi brody oraz niezbyt obfitym zarostem, czasem w birecie na głowie⁸⁷, jednak częściej spotykane są przedstawienia, w których święty trzyma biret w ręce bądź tę funkcję spełnia towarzyszący mu aniołek⁸⁸.

Drugi typ najlepiej charakteryzuje figura Sarkandra z kościoła św. Maurycego w Ołomuńcu, wykonana przez Jříiego Antonína Heinza w 1725 roku. Jest on zdecydowanie bliższy znanym z grafiki *verae effigiei* – pociągłej, ascetycznej twarzy o wyrazistych rysach, charakteryzującej się wysokim, łysiejącym czołem i krótką brodą, przystrzyżoną w szpic⁸⁹.



Aniołek towarzyszący figurze św. Jana Sarkandra przy ul. Kościelnej w Skoczowie.

⁸⁵ Takie zespoły rzeźb znajdują się na terenie Moraw i Śląska – Dřevohostice, Pavlovice u Přerova oraz Potštát.

⁸⁶ Peleryna okrywająca ramiona pojawia się jako element stroju w Troubkach, Ołomuńcu i Skoczowie.

⁸⁷ Ten typ reprezentuje najstarsza zachowana figura Sarkandra na Morawach – w Klokočovie (1733), a także chociażby figury w Brnie oraz Lanškrounie.

⁸⁸ Wystarczy podać przykład figury z Dřevohosticich, Potštátu, Fulneku czy Skoczowa.

⁸⁹ Oprócz figury z Ołomuńca ten typ reprezentuje m.in. figura w zwieńczeniu ołtarza głównego w kościele św. Piotra i Pawła w Brnie, kamienne figury w Lanškrouně, Potštátě i Skoczowie.

Wydaje się, że skoczowskie figury reprezentują oba opisane typy fizjonomiczne; przy czym pierwsza – powstała ok. 1773 roku – zbliża się do tradycyjnych przedstawień Jana Nepomucena, zarówno w fizjonomii, jak i ubiorze, zwłaszcza obecność almucji, „zarezerwowanej” dla przedstawień czeskiego męczennika jest dość kontrowersyjna. Można to tłumaczyć na kilka sposobów – czas powstania figury był okresem, w którym ikonografia przedstawień Sarkandra dopiero się kształtowała, skoro zatem jego biografię porównywano do Jana Nepomucena, podobnie mogło być w przypadku wizerunków. Zresztą do dnia dzisiejszego brak jakiegoś „kanonicznego” typu przedstawienia, więc trudno doszukiwać się takiego w sztuce XVIII wieku. Inna możliwość jest prostsza – źródłem tego wyobrażenia mogła być rycina. Trudno jednoznacznie rozsądzić tę kwestię biorąc pod uwagę, że mocne zniszczenie figury spowodowało zmianę pierwotnego wyglądu w czasie ostatniej konserwacji.

Skoczowskie figury z wielu względów stanowią nadal interesujący materiał badawczy, ponieważ niektórych kwestii nie udało się jeszcze zadowalająco wyjaśnić. Zastrzeżenia budzą przede wszystkim znaczące różnice pomiędzy poszczególnymi wizerunkami: proporcje, kompozycja i stopień dopracowania szczegółów potwierdzające różny czas wykonania. Rzeźby Piotra z Alkantary i „pierwszego” Jana Sarkandra powstały na pewno przed rokiem 1775, z kolei dynamiczna rzeźba Jana Nepomucena, datowana ostrożnie na lata 80-te XVIII w., wydaje się zupełnie odstawać kompozycyjnie od innych prac Donaya, cechujących się statycznością i blokowością, a jednak typ fizjonomiczny jest dla nich bardzo charakterystyczny. Natomiast druga figura św. Jana Sarkandra powstała tuż przed śmiercią Donaya, około roku 1794.

Omawiany zespół figur, pomimo trudności z precyzyjnym ich datowaniem, reprezentuje – jak się wydaje – trzy etapy w twórczości skoczowskiego rzeźbiarza, który nie posługiwał się jednym schematem kompozycyjnym, ale wciąż szukał nowych inspiracji dla swoich prac, eksperymentując z różnymi rozwiązaniami formalnymi. Pomimo iż niektóre figury (w tym przypadku „drugi” Jan Sarkander i Jan Nepomucen) powstały przez skopiowanie dzieł innych artystów, są to twórcze wariacje, ponieważ Donay zmodyfikował je poprzez dodanie nowych elementów bądź przekształcenie już istniejących.

Płaskorzeźba św. Jana Chrzciciela na fasadzie domu przy ul. Fabrycznej w Skoczowie

Niewielkich rozmiarów płaskorzeźba zdobiąca fasadę nad głównym wejściem kamienicy przy ul. Fabrycznej 5 nie zwróciła do tej pory należytej uwagi badaczy, choć sam budynek został uznany za zabytkowy⁹⁰. Wspominają o niej jedynie autorzy „Katalogu Zabytków Sztuki”, twierdzący, że jest to przedstawienie św. Jana Chrzciciela⁹¹. Dom jest późnobarokowy, z dekoracją rokokową, wyrażającą się w podziale elewacji profilowanymi gzymsami, lizenami oraz pilastrami z głowicami kompozytowymi. Powstał w 1793 roku (taka data znajduje się na fasadzie), lecz jego pierwotna funkcja budzi wiele polemik. Według jednej z teorii był domem mieszczańskim, jednym z najokazalszych wówczas w mieście, choć o jego właścicielu można powiedzieć tylko tyle, że nie był protestantem (miałby o tym świadczyć symbol maryjny – litera M umieszczona na sklepieniu w pomieszczeniu na parterze)⁹². Według innej hipotezy mógł to być przytułek miejski, który w Skoczowie powstał w 1792 roku, a jej potwierdzeniem byłaby właśnie obecność wizerunku Dobrego Pasterza⁹³. Jakkolwiek by nie było, przedstawioną postać należy poddać analizie ikonograficznej, która być może pozwoli również na określenie przeznaczenia budynku. W każdym razie, pierwotnie był to gmach wolnostojący, z centralnie umieszczoną sienią i reprezentacyjnym pomieszczeniem w tylnym trakcie. W XIX wieku pełnił funkcję



Płaskorzeźba przedstawiająca św. Jana Chrzciciela na fasadzie domu przy ul. Fabrycznej 9 w Skoczowie (obecnie budynek Muzeum im. G. Morcinka).

1792 roku, a jej potwierdzeniem byłaby właśnie obecność wizerunku Dobrego Pasterza⁹³. Jakkolwiek by nie było, przedstawioną postać należy poddać analizie ikonograficznej, która być może pozwoli również na określenie przeznaczenia budynku. W każdym razie, pierwotnie był to gmach wolnostojący, z centralnie umieszczoną sienią i reprezentacyjnym pomieszczeniem w tylnym trakcie. W XIX wieku pełnił funkcję

⁹⁰ Konkretnie jest zabytkiem III klasy. Wspomina o tym m.in. krótki artykuł, zamieszczony w „Gazecie Skoczowskiej” nr 15/ 18(1992), s. 3.

⁹¹ „Katalog Zabytków Sztuki” 1974, s.117.

⁹² Biszorski 1993 a, s. 187.

⁹³ Taką argumentację wysuwa Halina Szotek, zob. Szotek 1992 b, s. 3.

gospody cechowej, a później – aż do lat 70-tych XX w. był kamienicą czynszową. Z powodu zabytkowej wartości zdecydowano o umieszczeniu w nim siedziby Muzeum im. Gustawa Morcinka, do czego doszło po kapitalnym remoncie i renowacji w latach 1982-86.

Nie istnieją żadne przesłanki jakoby płaskorzeźba powstała w innym celu, jak tylko ku ozdobie budynku, zatem za czas powstania można uznać rok 1793. Stan zachowania jest zadowolający, w czasie wspomnianej renowacji została wyłącznie odczyszczona.

Interesujący nas wizerunek został umieszczony w środkowej osi budynku, w miejscu ograniczonym od dołu znajdującym się ponad drzwiami wejściowymi nadświetlem, zaś od góry łukowato wyłamanym gzymsem. Kompozycja jest bardzo prosta, trąci nawet nieco naiwnością – z płaskiego tła wyłania się postać mężczyzny, trzymającego w lewej ręce krzyż owinięty chorągwią, prawą wskazując na stojącego po jego lewej stronie baranka. Nad jego głową warstwa obłoczków układa się na kształt łuku, całość dopełniają po bokach dwa mikroskopijnej wielkości drzewa. Mężczyzna jest ubrany w sięgającą kolan przepaskę na biodrach i przerzucony przez lewe ramię płaszcz, którego dolne krawędzie odstają od ciała, tworząc iluzję ruchu. W twarzy można odnaleźć cechy typowe dla fizjonomii figur Donaya: szerokie czoło, głęboko osadzone oczy, wydatne kości policzkowe, wreszcie włosy, układające się w charakterystyczne pukle nad uszami. Postać jest blokowa, statyczna, odsunięta nieznacznie w tył prawa noga tylko sugeruje kontrapost. Muskulatura torsu, zaznaczona linearnie, wygląda dość groteskowo, ale poza tym ciało jest poprawne anatomicznie. Draperia płaszcza wydaje się być poruszona wiatrem, co uwydatniają układające się równolegle w prawo fałdki o wyraźnie zaznaczonych, ostrych konturach. Pomimo niewielkich rozmiarów sceny i niezbyt wysokiego poziomu artystycznego, można ją zaliczyć – z wyżej wymienionych powodów – w poczet dzieł wykonanych, jeśli nie własnoręcznie, to przynajmniej w warsztacie Donaya.

Płaskorzeźbione przedstawienia znajdujące się na fasadach domów nie tylko wyróżniały je spośród innych, ale także ułatwiały nadawanie kamienicom określonej nazwy. Gdy umieszczano tam postać świętego patrona, jego wizerunek pełnił funkcję apotropaiczną, chroniąc od wszelkich nieszczęść i czuwając nad dobrobytem mieszkańców. Tę funkcję równie dobrze mógł pełnić Dobry Pasterz, jak i św. Jan Chrzciciel⁹⁴,

⁹⁴ Zwłaszcza św. Jan Chrzciciel ma wielką liczbę różnych patronatów, nie tylko krajów czy obszarów, ale także zawodów. Zob. Janicka-Krzywda 1993, s. 46. W naszym konkretnym przypadku

jednak w tym przypadku identyfikacja postaci jest oczywista. Choć takie elementy przedstawienia, jak długie włosy, przepaska na biodrach i płaszcz, zarzucony na ramię oraz towarzyszący baranek pojawiają się w obu przypadkach, to kluczowy jest wskazujący na baranka gest mężczyzny, pojawiający się tylko w wizerunkach Jana Chrzciciela. Ponadto postać trzyma w lewej ręce krzyż z banderolą, na której często w tego typu przedstawieniach widniały słowa: *Ecce Agnus Dei*.

W związku z identyfikacją postaci jako Jana Chrzciciela trzeba odrzucić przypuszczenie o przeznaczeniu budynku na przytułek miejski. Skoro był to pierwszy murowany dom w mieście (poza ratuszem i kościołem)⁹⁵, trudno sobie wyobrazić, by został wzniesiony w innym celu niż reprezentacja bogatego właściciela, stąd zapewne funkcjonował jako kamienica mieszkalna.

Pieta z kapliczki na Zabawie

Rzeźba znajdująca się w niewielkiej kapliczce przydrożnej, na dawnych przedmieściach Skoczowa, do tej pory nie wzbudziła zbyt wielkiej ciekawości badaczy⁹⁶. Losy Piety są dość tajemnicze – kronika parafialna wspomina tylko o istniejącej na terenie parafii pw. śś. Ap. Piotra i Pawła kapliczce, poświęconej Matce Boskiej Bolesnej. Na pewno stała na swoim miejscu już w 1836 roku, gdyż jest zaznaczona na mapie katastralnej miasta przy skrzyżowaniu drogi do Brennej z traktem cesarskim wiodącym z Bielska do Cieszyna. Natomiast data i okoliczności jej powstania są znane jedynie w charakterze legend⁹⁷. Jakkolwiek by nie było, prawdopodobnie rzeźbę czczono w tym miejscu od początku, choć być może jest wcześniejsza od samej kapliczki. „Od zawsze” opiekowali się nią okoliczni mieszkańcy, których starania doprowadziły do konserwacji w 1992 roku⁹⁸. Odkryto wtedy m.in. ślady osmolenia świecami w partii

jego przedstawienie mogło być odniesieniem do patronatu nad Cesarstwem Austriackim (*Pietas Austriae*), diecezji wrocławskiej, do której Skoczów należał, lub też do którejś z grup rzemieślników: kowali, krawców, kuśnierzy bądź rymarzy.

⁹⁵ Biszorski 1993 a, s. 187.

⁹⁶ Wymienia ją tylko „Katalog Zabytków Sztuki”, twierdząc, że prawdopodobnie pochodzi z końca XVIII wieku, ale jest rzeźbą ludową. Podobnie wypowiada się o niej Biszorski. Sumaryczny rys historyczny przedstawił Grzebielec, w krótkim artykule zamieszczonym w lokalnej prasie.

⁹⁷ Według jednej z nich, kapliczka miała powstać w 1810 roku jako wotum dziękczynne za ocalone w wypadku życie. Autorstwo Piety przypisuje się bliżej nieznanemu chłopu z pobliskiej wsi, który miał być krewnym fundatora. Podają za: Grzebielec 1992.

⁹⁸ Bliższe informacje dotyczące konserwacji są nieznane.



Pieta w kapliczce przy ul. Bielskiej w Skoczowie.

zie, mocno wspierając się stopami o podłoże. Jest ubrana w długą, czerwoną suknię i narzucony na ramiona błękitny płaszcz z białą lamówką. Fałdy szat są dość masywne, ciężkie, układają się blisko ciała. Maria prawą ręką podtrzymuje bezwładne ramię Syna, zaś lewą dłonią trzyma jego rękę na swoich kolanach. Głowa – owinięta mafiorionem, nisko nasuniętym na czoło – jest odchylona w bok. Twarz, zwrócona w górę, charakteryzuje się dość grubymi rysami, wydatnym nosem i podbródkiem, ale także głęboko osadzonymi oczami i zaznaczonymi kośćmi policzkowymi. Półtwarne usta nie dodały jej co prawda większego dramatyzmu, ale spowodowały, że oblicze nabrało wyrazu melancholii. Interesujące jest ułożenie ciała Chrystusa, przedstawione w momencie zsuwania się z kolan Matki, kiedy częściowo jeszcze się o nie opiera, podczas gdy jego stopy dotykają już ziemi. W porównaniu z przysadzistą figurą Marii, na tle ciężkich fałdów jej płaszcza wygląda krucho i delikatnie. Anatomia została oddana prawidłowo, choć jej wyrazistość zatarły z pewnością liczne przemalowania. Biodra są przepasane ciasno przylegającym perizonium, którego fragment spływa wzdłuż ciała, opierając się o podłoże.

sukni Matki Boskiej. Jednak obecnie stan zachowania znów pozostawia wiele do życzenia: łuszcząca się farba olejna odsłania kilka warstw amatorskich przemalowań, widać też ślady działalności drewnojadów, znacznie uszkodzone są prawa dłoń i stopy Chrystusa, brakuje też fragmentu nosa.

Rzeźba przedstawia Pietę, a więc jest zobrazowaniem cierpienia Marii, trzymającej w ramionach zmarłego syna – Chrystusa. Kompozycja jest zbliżona do trójkąta, którego dwa boki stanowią ciała postaci, zaś wierzchołkiem jest głowa Marii. Podstawą grupy jest fragment skały, być może mający symbolizować górę. Matka Boża siedzi na niej w dostojnej po-

Głowę, pochyloną w stronę łona, otaczają długie włosy, układające się w charakterystyczne pukle nad uszami. Twarz pozbawioną śladów męki, szczupłą i pociągłą, charakteryzuje liryczny spokój.

Patrząc na całą rzeźbę, nieodparcie nasuwa się wrażenie monumentalności. Brakuje tu lekkości, smukłych proporcji i finezji szczegółu, charakterystycznej dla wczesnych prac Donaya w drewnie. Z powodzeniem można jednak zestawić ją z figurami, wykonanymi pod koniec życia artysty, w latach 90-tych XVIII w., które cechują się większą statycznością, cięższymi proporcjami oraz bryłowatością, jak chociażby wizerunek Jana Sarkandra przed kościołem parafialnym w Skoczowie. Charakterystycznym elementem jest również motyw tkaniny ściśle oblepiającej jedną nogę.

Przystępując do analizy rzeźby trzeba przede wszystkim zadać pytanie: skąd pewność, że Donay był jej autorem, bądź też powstała w jego warsztacie? Już sam wybór typu ikonograficznego świadczy o tym, że musiał ją wykonać wykształcony artysta, znający pewien zasób podobnych dzieł. Choć Pieta była tematem dość popularnym w XVIII wieku, to jednak nie zaliczała się do produkcji masowej. Tworzyli je najwybitniejsi rzeźbiarze (wystarczy wspomnieć tu chociażby dzieła Georga Rafaela Donnera czy Jana Jiříego Lehnera), powstawały jednak także liczne, mniej udane kopie. Podobnie zróżnicowane były ich rozmiary, a co za tym idzie – również przeznaczenie. Miniaturowe przedstawienia, jak np. Pieta Lehnera, przechowywana w cieszyńskim muzeum, służyły dewocji prywatnej, większe, drewniane, umieszczano na ołtarzach, zaś kamienne, wolnostojące (np. Pieta w Střížovie, wykonana przez warsztat Filipa Sattlera) miały podobną funkcję, jak figury pojedynczych świętych, będące charakterystycznym elementem wizualnego języka epoki⁹⁹.

Skoczowska Pieta albo została wykonana bezpośrednio w celu umieszczenia w kapliczce, albo pierwotnie stanowiła wyposażenie kościoła, skąd ją później przeniesiono. Jednak wobec braku jakichkolwiek informacji na ten temat trzeba zatrzymać się na etapie przypuszczeń.

Najbardziej interesującym problemem związanym ze skoczowską Pietą jest znalezienie rozwiązania formalnego, które wpłynęło na jej twórcę. Oczywiście jest, że przedstawienia tego samego typu mogą różnić się między sobą szeregiem szczegółów, jak np. ułożenie ciała Chrystusa i Marii, odmienne gesty, itp. Wynikało to nie tylko z zaleceń zamawiającego, ale często również z osobistych upodobań twórcy¹⁰⁰.

⁹⁹ Więcej na ten temat zob. Kalinowski 1986, s. 271-295, a także Matzke 1972, s. 6-8.

¹⁰⁰ Wybitny opawski rzeźbiarz J. J. Lehner trzykrotnie powtórzył tą samą kompozycję Piety, za

Nasza Pieta zbliża się do klasycznego typu „Kreuzförmiger Gleitlagentyp”, rozpowszechnionego na początku XVIII w. w południowych Niemczech, charakteryzującego się ułożeniem postaci na kształt krzyża – Matka Boska podtrzymuje rozłożone ramiona Chrystusa, który pochyla głowę w stronę jej łona.

Na terenie Moraw istnieje przynajmniej jedna Pieta, o której można by powiedzieć, że jest pierwowzorem skoczowskiej, choć dodatkowo towarzyszą jej dwie postacie aniołów, oplakujących śmierć Chrystusa. Znajduje się w Mikulovie, w kościele parafialnym św. Wacława, gdzie jest centralną częścią bocznego ołtarza Matki Bożej Bolesnej. Samek określił czas jej powstania na lata 40-te XVIII w. i przypisał autorstwo Ignazowi Lengelacherowi¹⁰¹. Identyczna jest w obu grupach kompozycja, oparta na trójkącie, którego dwa boki tworzą ciała postaci, natomiast wierzchołkiem jest głowa Marii. Oprócz tego dostrzegamy szereg innych podobieństw, jak: ułożenie ciała Chrystusa, łagodnie „spływającego” z kolan Matki, która podtrzymuje go za ramiona, ułożenie głów (Chrystus pochyla się w stronę łona Matki, ona zaś odrzuca głowę do tyłu w geście rozpaczy), sposób ukazania mimiki twarzy. Pewne różnice występują natomiast w sposobie ułożenia draperii, która w mikulowskiej rzeźbie jest zdecydowanie bardziej dynamiczna, drobne fałdy o ostrych krawędziach układają się poziomo wokół ciała Marii, co powoduje wrażenie kłębowiska materii i odmaterializowuje postać. Skoczowską Pietę cechuje z kolei większa kubiczność i bryłowość, co w efekcie powoduje, że wydaje się bardziej monumentalna. Poza tym oczywiście wyraźnie rysuje się różnica poziomu artystycznego pomiędzy rzeźbiarzami, co jest najlepiej widoczne w sposobie ukazania mimiki Matki Bożej. W Mikulovie rozpacz Marii została przedstawiona bardzo oszczędnymi środkami, a mimo to jest bardziej sugestywna aniżeli zmarszczone czoło i otwarte usta u jej skoczowskiej odpowiedniczki. Po uwzględnieniu tych wszystkich niuansów trzeba jednak przyznać, że autor skoczowskiej Piety musiał wzorować się na rzeźbie przypisanej Lengelacherowi. Fakt ten nie powinien dziwić, zważywszy, że już kilkakrotnie udało się znaleźć wzory dla innych prac Donaya właśnie na terenie Moraw, co poświadczałyby tezę, iż działający na Śląsku Cieszyńskim rzeźbiarz szczegółowo poznał twórczość artystów morawskich, być może przy okazji odbywania obowiązkowej wędrownki czeladniczej.

każdym razem wprowadzając niewielkie modyfikacje. zob. Brzezina 2004, s. 74-75.

¹⁰¹ Samek 1994, t. 2, s. 491. Jako pierwszy, na podstawie archiwaliów, autorstwo Lengelachera potwierdził Stehlik, zob. Stehlik 1969, s. 27.

Figura św. Floriana w Cieszynie¹⁰²

Autorstwo Donaya w tym przypadku nie jest potwierdzone archiwalnie, a problematyczne jest też określenie czasu powstania¹⁰³. Trudno rozsądzić, czy mógł to być rok 1770 bądź 1777, ponieważ datę na postumencie, czy to na skutek upływu czasu, czy też nieodpowiedniej modernizacji, obecnie można odczytać jako 1776. Podobnie niewiele wiadomo, jeśli chodzi o konserwacje rzeźby. Z pewnością w 1942 roku jakieś działania w tym kierunku podjęły władze nazistowskie, wymieniono wtedy postument pod figurą, który opatrzono datą upamiętniającą to wydarzenie¹⁰⁴. Brak jednak obszerniejszych informacji, co do zakresu wykonanych prac. Na przełomie 2006/2007 roku cała instalacja techniczna fontanny przeszła gruntowną modernizację, natomiast samą figurę tylko odczyszczono mechanicznie, bez poddania jej zabiegom konserwatorskim z powodu dobrego stanu zachowania¹⁰⁵.

Rzeźba św. Floriana znajduje się na wysokim postumencie, stojącym w basenie fontanny na cieszyńskim rynku. Wydawać by się mogło, że jest to pierwotne miejsce jej umieszczenia, nie jest jednak pewne, czy



Figura św. Floriana na postumencie fontanny na rynku w Cieszynie.

¹⁰² Jej wykonanie przypisuje Donayowi Iwanek, jednak nie podaje źródeł, na których opiera swoją atrybucję. Inni badacze i opracowania powtarzają tę informację, ale nie odnoszą się do niej krytycznie. Taki stan wynika z faktu, że prawdopodobnie nie zachowały się żadne dokumenty, mówiące o okolicznościach powstania rzeźby.

¹⁰³ Iwanek powołuje się na rok 1777, twierdząc, że taka data widnieje na kartuszu, umieszczonym na czworobocznym cokole. Nie zgadza się z tym Indra (zob. Indra 1996), który powątpiewa w autorstwo Donaya, opierając się na notatce ze „Słownika Artystów Polskich” (t. II, s. 86-87). Podaje ona, że cieszyńska rzeźba powstała w 1770, kiedy jeszcze rzeźbiarz miał pracować we Frydku. Częściowo tę opinię – co do daty powstania podziela Olšovský (zob. Olšovský 2004, s. 116), uważając jednak atrybucję Iwanka za słuszną.

¹⁰⁴ Grundmann 1944, s. 107-109.

¹⁰⁵ Na podstawie ustnej informacji zastępcy dyrektora Zarządu Dróg Miejskich, Grzegorza Kameckiego, z dnia 20 XI 2007.



Figura św. Floriana na rynku w Cieszynie.

dzadowano się zastąpić ją nową¹⁰⁷. Poza tym przedstawienia św. Floriana raczej ustawiano na osobnych postumentach jako tzw. „figury morowe”, mające chronić miasto od zarazy¹⁰⁸. Być może w nieznanym nam okolicznościach wtórnie postawiono wizerunek świętego na zbiorniku wodnym z uwagi na jego funkcję patrona, chroniącego od ognia.

Trzeba od razu zastrzec, że są to tylko przypuszczenia, ale nie pozbawione logicznych podstaw. Być może uda się wyjaśnić tę kwestię, lecz do tej pory nie znaleziono wiarygodnych źródeł ikonograficznych.

Obecnie figura św. Floriana znajduje się na wysokim postumencie, składającym się z trzech części: najniższa, o kwadratowym przekroju, ozdobiona z każdej strony płaskorzeźbioną maską. Środkowy postument ma tralkowy kształt – wąski u góry i u dołu, wybrzuszony w części środkowej. Całość wieńczy niewielki prostopadłościan, udekorowany czte-

¹⁰⁶ Zob. Iwanek 1996, s. 45- 57.

¹⁰⁷ W zbiorach Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie znajduje się głowa Neptuna, być może identyczna z rzeźbą Lublińskiego, niestety nic więcej się z niej nie zachowało.

¹⁰⁸ W XVIII w. na placach miejskich w coraz większej ilości pojawiają się słupy maryjne, trynitar-skie oraz pojedyncze figury świętych, które miały funkcję apotropaiczną – odciągały od miasta zarazy. Wśród nich pojawiają się przedstawienia św. Floriana. Zob. Stehlik 1989, s. 510.

rema kartuszami, zbudowanymi z uproszczonych rokajów. W polach kartuszków są dwa herby: miasta Cieszyna oraz orzeł piastowski (bez korony), a także dwie daty – sporna data powstania, którą obecnie można odczytać jako 1776 i data konserwacji, wykonanej w czasie okupacji – 1942.

Figura oglądana z dużej odległości jest narażona na niekorzystny skrót perspektywiczny, ale została do tego dostosowana poprzez pochylenie głowy, przez co oglądający ma wrażenie, że święty patrzy wprost na niego. Postać przedstawiono w modelowym kontrapoście – lewa noga zgięta, prawa wyprostowana, biodra wychylone w prawo, co sprawia, że sylwetka ma esowaty kształt. Ubrany jest w strój rzymskiego legionisty; napierśnik ma kształt dopasowany do linii żeber, a hełm jest zwieńczony pojedynczym pióropuszem. Całość przedstawienia jest wyważona, nie ma zbędnych ornamentów.

Cieszyńska figura jest początkiem „klasycznego” etapu w twórczości Donaya, kiedy rezygnuje on z ekspresji i nadmiernej dekoracyjności, na rzecz harmonii i elegancji. Tym samym w artyście następuje przemiana z eksperymentatora, poszukującego nowych form wyrazu dla każdego kolejnego zlecenia, w solidnego rzeźbiarza – rzemieślnika o ustabilizowanej pozycji, posługującego się wypracowanymi przez siebie konwencjami.

Figury śś. Józefa i Jana Nepomucena w Ustroniu

Dwie grupy rzeźbiarskie – śś. Józefa i Jana Nepomucena – umieszczone przed fasadą kościoła pw. św. Klemensa, papieża i męczennika w Ustroniu, są również przypisane autorstwu Donaya bez potwierdzenia w archiwaliach, głównie na podstawie porównania z innymi pracami¹⁰⁹.

Pierwotnie stały przy wejściu do sierocińca, który mieścił się w budynku nieopodal samego kościoła¹¹⁰. Placówka została założona przez jezuitów w 1740 roku w Lipowcu, była przeznaczona dla dzieci wyznania ewangelickiego, które często nie były sierotami, ale rodzice z powodu trudnej sytuacji materialnej zmuszeni byli oddać je tam na wycho-

¹⁰⁹ Figury ustroniskie po raz pierwszy przypisuje autorstwu Donaya Iwanek (1967, s. 65). Jego atrybucję powtarzają: Gruszczyk (1972, s. 65-66 oraz Gruszczyk 2000, s. 180-181), „Katalog Zabytków Sztuki” oraz „Słownik Artystów Polskich”, Neumann (1984, s. 62), Indra (1994 i 1996), a ostatnio także Olšovský (2004, s. 118- 119).

¹¹⁰ Prawdopodobnie sierociniec znajdował się w miejscu dzisiejszego kościoła, który zbudowano wykorzystując część jego dawnych pomieszczeń – informację uzyskane na podstawie ustnej relacji proboszcza, ks. Antoniego Sapoty, z dnia 6 XI 2007.

wanie. Spełniał nie tyle funkcję opiekuńczą, co służył do nawracania na katolicyzm, co zresztą nierzadko spotykało się z protestami nawet ze strony samych katolików¹¹¹. Instytucja została przeniesiona do Ustronia w 1749 lub 1753 roku, a od 1781 roku kierownikiem został były jezuita, ks. Franz Entzendorfer, który sześć lat później doprowadził do jej likwidacji. Kiedy w 1785 roku erygowano parafię ustrońską, nowy kościół konsekrowano 23 IX 1788 roku, zaś proboszczem mianowano ostatecznie inspektora sierocińca.

Dokładne datowanie rzeźb Donaya nie jest możliwe wobec braku źródeł. Badacze zwykle określają czas powstania na lata 1770-1790¹¹² lub ogólnie na drugą połowę XVIII wieku¹¹³. Można pokusić się o zawężenie tego okresu do 1787 roku – jeśli figury stały u wejścia do sierocińca, jak uważa Iwanek¹¹⁴. Dopiero później, po ukończeniu budowy kościoła, musiały zostać odsunięte od muru na swoje dzisiejsze miejsce przed wejściem. Kronika kościelna odnotowała je tam w spisie inwentaryzacyjnym pod datą 13 marca 1842¹¹⁵. Dużym utrudnieniem jest brak jakichkolwiek informacji konserwatorskich; prawdopodobnie figury nie były profesjonalnie odnawiane.

Obecnie figury stoją równolegle do fasady kościoła, ale nie przylegają do muru, są od niego odsunięte na odległość ok. dwóch metrów. Stojąc naprzeciwko kościoła, z lewej strony znajduje się figura św. Józefa, natomiast z prawej – Jana Nepomucena. Obie rzeźby stoją na wtórnych, kamiennych postumentach, obłożonych płytami z piaskowca, które podtrzymują niskie cokoly, ozdobione gzymsem, integralnie związane z postaciami świętych i towarzyszących im aniołków. Św. Józef jest przedstawiony w nieznanym kontrapoście, który sugeruje jego prawa noga, ugięta w kolanie, ze stopą odstawioną do tyłu. Na lewej ręce trzyma dziecko – małego Jezusa, który obejmuje go rączkami za szyję, przytulając się do jego policzka. Święty ma pociągłą twarz, z wysokim czołem i wypukłymi kośćmi policzkowymi; oczy wzniesione w górę przydają jego postaci natchnionego wyrazu, a lekko falowane włosy spływają na plecy. Jest ubrany w długą szatę z rękawami i płaszcz, przerzucony przez lewe ramię, którego materia tworzy równoległe, niezbyt głębokie fałdy o obłych krawędziach, dodając postaci dynamiki. Szata spływa łagodnie ku

¹¹¹ O perypetiach ustrońskiego sierocińca więcej informacji zob. Panic 1997, s. 18-22.

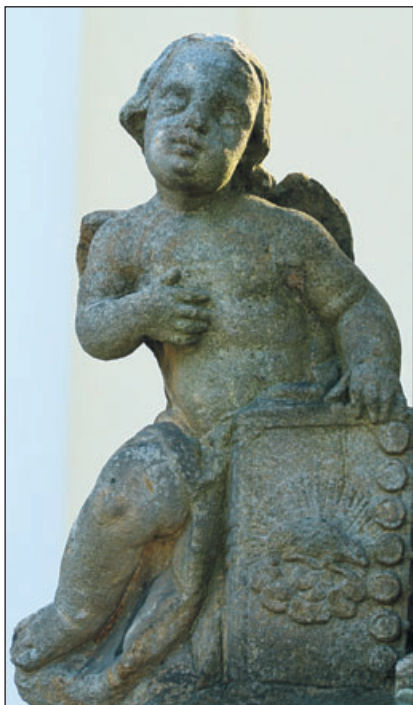
¹¹² Olšovský, 2004, s.118.

¹¹³ Gruszczyk, 2000, 180-181.

¹¹⁴ Iwanek 1997, s 55-56.

¹¹⁵ Wg relacji ustnej proboszcza, ks. Antoniego Sapoty, z dnia 6 XI 2007.

stopom, jest urozmaicona jedynie pionowymi fałdami, wydaje się, jakby pod materiałem znajdował się sznurek. Dzieciątko jest wykonane poprawnie anatomicznie, przepasane wokół bioder kawałkiem szaty. Po bokach cokołu, nieco poniżej postaci św. Józefa znajdują się dwie figury aniołków o dziecięcych fizjonomiach – okrągłe buzie, wysokie czoła, lekko falowane włosy, pulchne ciała. Są lekko zwrócone do siebie, zastygłe w pozie adoracji – przyklękają na jedno kolano. Lewy – wyprost-



Aniołek towarzyszący figurze św. Jana Nepomucena w Ustroniu.



Figura św. Józefa z Dzieciątkiem, znajdująca się przed kościołem św. Klemensa w Ustroniu.

wany, z twarzą uniesioną do góry, ma ręce złożone do modlitwy, zaś prawy, pochylony w stronę świętego, składa ręce na piersi. Obydwa są przepasane szatami, swobodnie układającymi się wokół nóg. Gdy popatrzeć na nie z tyłu, widać wyraźnie, że nie są szczegółowo opracowane, dostrzegamy tylko zarysy kształtów. Inaczej jest w przypadku św. Józefa – fałdy płaszcza są bardzo masywne, układają się w trzy równoległe pasy materii, co jest chyba wynikiem późniejszych przeróbek.



Aniołek towarzyszący figurze św. Józefa w Ustroniu.

ament rokajowy. Tutaj także szaty posiadają drobne, niezbyt głębokie fałdki, dające złudzenie, że pod nimi znajduje się sznurek. Po obu stronach św. Jana Nepomucena są umieszczone dwa aniołki o identycznym wyglądzie, jak opisane poprzednio. Inne jest jednak ich ułożenie – nie ma pomiędzy nimi żadnego kontaktu: lewy, zwrócony na wprost, podtrzymuje księgę, opatrzoną siedmioma pieczęciami, z barankiem w glorii na okładce. Prawy aniołek odwraca się na zewnątrz, lewą ręką trzyma na wysokości piersi fragment tkaniny, podczas gdy prawą kładzie na biercie świętego, który leży na księdze, ozdobionej na okładce językiem w glorii promienistej. Wszystkie trzy postaci są z tyłu opracowane płasko, co wydaje się poświadczać, że pierwotnie były dostawione do ściany budynku.

Obecny stan zachowania jest niezadowolający – znaczne zabrudzenie figur, zatarcie szczegółów z powodu wietrzenia piaskowca, dodatkowo obrosniętego mchami, a także niewłaściwe „naprawy” ograniczające się do uzupełnień zniszczonych elementów zaprawą cementową, m.in. nóżek Dzieciątka czy przedniego fragmentu sutanny św. Nepomucena,

Na drugim postumencie stoi rzeźba św. Jana Nepomucena. Postać jest statyczna, a kontrapost zasugerowany został przez ugięcie lewej nogi w kolanie, wygięcie bioder w lewo, tułowia w prawo i skłonienie głowy znów w lewo. Typ fizjonomiczny podobny, jak u świętego Józefa, przy czym twarz jest zdecydowanie szersza. Przedstawiony został z najpopularniejszym atrybutem – krucyfiksem, którego dolną część trzyma obiema rękami, zaś górną opiera o swoje prawe ramię. Święty ubrany jest w sutannę, komżę, sięgającą kolan oraz almucję – pelerynę z sierści. Komża przy dolnej krawędzi, imitującej koronkę, jest ozdobiona elementami przypominającymi orna-

jak również sklejenie krzyża, który w latach 70-tych XX w. leżał złamany na cokole u stóp figury¹¹⁶.

Program ikonograficzny ustronńskich figur nie nastręcza trudności: przedstawiają dwóch patronów monarchii austriackiej¹¹⁷. Rozkwit kultu świętego Jana Nepomucena – patrona Czech – znacznie wyprzedził jego beatyfikację i kanonizację w 1721 i 1729 roku, był też bardzo popularny na Śląsku Cieszyńskim. Natomiast znaczenie świętego Józefa wzrosło, gdy kontreformacyjna doktryna uznała życie rodzinne za alternatywny ideał dla życia duchownego. W 1621 roku na prośbę Ferdynanda II Habsburga papież (Paweł V albo Grzegorz XV) ogłosił 19 marca świętem powszechnym. W 1653 roku świętego Józefa ogłoszono patronem Czech, a w 1675 roku – całej monarchii habsburskiej. Zatem autor projektu – najprawdopodobniej sam Entendorfer – chciał zaakcentować w ten sposób lojalność i oddanie swojej placówki wobec cesarza.

Obie grupy rzeźbiarskie nawiązują do schematu tryptyku (święty na piedestale, dwie mniejsze figury po bokach), który zapoczątkowały figury św. Kajetana i Franciszka Borgiasza z Mostu Karola w Pradze, wykonane przez Ferdinanda Maximiliana Brokoffa w latach 1709-10. Schemat ten zdobył wkrótce popularność nawet w miejscowościach sporo oddalonych od stolicy Czech, zwłaszcza w przedstawieniach Jana Nepomucena¹¹⁸. Do jego upowszechnienia przyczynili się inni rzeźbiarze z rodziny Brokoffów, jak chociażby Michael Johann Brokoff, autor grupy rzeźbiarskiej przed kościołem Św. Trójcy na Nowym Mieście



Figura św. Jana Nepomucena, znajdująca się przed kościołem św. Klemensa w Ustroniu.

¹¹⁶ Gruszczyk, 2000, s.180-181.

¹¹⁷ Chojecka 2004, s.125-126.

¹¹⁸ Na ten aspekt zwrócił uwagę Piotr Krasny w artykule: „Osiemnastowieczne figury przydrożne w Buczaczu. Uwagi o inspiracjach czeskich w twórczości Bernarda Meretyna”. Zob. Krasny 1995, s. 65-75.

w Pradze. Jest ona szczególnie istotna, gdyż przedstawia typ, podobny do interesującej nas rzeźby w Ustroniu: św. Jan Nepomucen trzyma krzyż, którego górną część opiera o prawe ramię, a poniżej cokołu, na którym stoi, znajdują się dwie postaci aniołków, przyklękające w geście adoracji. Chociaż nie można wykazać bezpośredniego naśladownictwa, to jednak tę rzeźbę należy uznać za „prawzór” dla ustrońskich figur.

Drugim – znacznie bliższym – źródłem tego przedstawienia są figury św. Jana Nepomucena i św. Józefa, znajdujące się we Frydku, obie datowane na 1727 rok, wykonane prawdopodobnie przez warsztat Matyáša Weissmanna¹¹⁹. Grupa ustrońska jest uproszczoną wersją monumentu św. Jana Nepomucena z frydeckiego placu zamkowego – brakuje co prawda trzech uskrzydłonych główek anielskich oraz kartusza herbowego, umieszczonych przed stopami świętego, natomiast główna postać, podobnie jak aniołki klęczące po obu jej stronach, wyraźnie do niego nawiązują. Nieco inaczej jest z postacią św. Józefa, znajdującą się w parku zamkowym we Frydku, cechującą się dość niskim poziomem wykonania. Kompozycja jest uproszczona – brak postaci aniołków, ale gest przytulenia Dzieciątka do policzka świętego jest dość znamieny. W tym przypadku wytłumaczenie wydaje się dość proste – Donay uczył się w warsztacie Weissmanów we Frydku, więc musiał znać stojące tam figury. Nie świadczy to najlepiej o jego skłonności do twórczego poszukiwania nowych ujęć formalnych, ale jest skutkiem ówczesnego systemu kształcenia rzeźbiarzy, który w pierwszej kolejności był nastawiony na doskonalenie umiejętności odtwórczych oraz biegłości w posługiwaniu się gotowymi wzorami i kompozycjami¹²⁰. Ustrońskie rzeźby nie są jednak zupełnymi kopiami, różnią się bowiem nie tylko szczegółami kompozycji, ale przede wszystkim odmiennym kształtowaniem draperii. Szaty frydeckich figur są bardziej dynamiczne, jakby poruszone wiatrem, o głębokich, równoległych fałdach, lecz nadal realistyczne. Donayowe draperie, wzorowane na dziełach morawskiego rzeźbiarza Josefa Winterhaldera st., niemal przylegają do postaci, a na ich powierzchni można dostrzec tylko delikatne fałdki, stanowiące odległą reminiscencję antycznej „mianiery mokrych szat”.

¹¹⁹ Jako pierwszy figury z Ustronia i Frydku zestawił ze sobą Olšovský; zob. Olšovský, 2004, s. 118.

¹²⁰ Więcej o sposobie kształcenia i praktyce warsztatowej XVIII-wiecznego rzeźbiarza zob. Kalinowski, 1995, s. 103-140.

Nagrobek w Ustroniu

Niewielkich rozmiarów nagrobek w formie stojącego postumentu, zwieńczonego krzyżem, znajduje się na starym cmentarzu, niedaleko kościoła parafialnego w Ustroniu. Dotychczas uchodził on za dzieło anonimowe. Jeśli pojawiał się w lokalnych publikacjach, to określany był tylko jako „późnobarokowy nagrobek”¹²¹. W archiwum parafialnym brak jakichkolwiek wzmianek na jego temat¹²². Na szczęście sam obiekt zachował się w dobrym stanie, dzięki czemu można na podstawie napisu i formy spróbować wyciągnąć pewne wnioski.

Nagrobek jest położony niedaleko wejścia na cmentarz, przy głównej alei, w miejscu należnym ludziom szczególnie zasłużonym. Ma kształt stojącego prostopadłościanu, z wgłębieniem w górnej krawędzi, o wyoblonych rogach, który dźwiga większy od niego, dość masywny krzyż. Na przedniej ścianie postumentu jest wyryty napis, ujęty dekoracyjną ramką, z dołu i góry zamkniętą przez dwa rokaje:

HIC IACET FRANC ENTZENDORER IVS PAR+ NATUS SKOTSCHOVII 19 APRILA 1734 OBIT 26 FABRUAR A 1790 US-

TRON. (Tu spoczywa Franz Entzendorfer pierwszy proboszcz, urodzony w Skoczowie 19 kwietnia 1743, zmarł 26 lutego 1790 w Ustroniu.)

Na krzyżu o trójlistnie zakończonych ramionach wisi nieproporcjonalnie mała figura Chrystusa, nad którą znajduje się tabliczka ze słabo czytelnym już dziś napisem INRI. Postać płasko przylega do powierzchni krzyża, poza nim wystaje tylko fragment rozwianego perizonium, szaty, którą był przepasany. Chrystus został przedstawiony konwencjonalnie: ręce przybite gwoździami, prawa noga założona na lewą, głowa



Nagrobek ks. Entzendorfera w Ustroniu.

¹²¹ Zob. „550 lat parafii...”, s. 78.

¹²² Na podstawie relacji ustnej proboszcza, ks. Antoniego Sapoty, z dnia 6 XI 2007.



Tablica inskrypcyjna nagrobka ks. Entzendorfera w Ustroniu.

1754 roku w Skoczowie, jako trzeci syn Henryka i Ewy Czuher¹²³. Ukończywszy gimnazjum w Cieszynie, wstąpił do jezuitów. Po kasacie zakonu w 1773 roku był księdzem parafialnym, a w 1781 roku zastąpił swojego zmarłego brata Jerzego Waława na stanowisku inspektora domu sierot w Ustroniu, funkcję pełnił aż do jego likwidacji w 1787 roku. Musiał być człowiekiem cieszącym się szacunkiem i poważaniem, skoro został mianowany w 1787 roku proboszczem nowo erygowanej parafii ustrońskiej, jednak niedługo cieszył się zaszczytną funkcją, gdyż zmarł trzy lata później¹²⁴. Prawdopodobnie to on zlecił Donayowi wykonanie figur śś. Józefa i Jana Nepomucena, stojących dziś przed kościołem parafialnym. Sam pochodził ze Skoczowa, gdzie ciągle mieszkała jego rodzina, dlatego wydaje się prawdopodobne, że zarówno wykonanie rzeźb, a później także nagrobka zlecono miejscowemu rzeźbiarzowi. Oprócz logicznych argumentów za tą atrybucją przemawiają cechy formalne, takie jak opi-

¹²³ Entzendorferowie przybyli na Śląsk Cieszyński pod koniec XVI lub na pocz. XVII w., byli farbierzami. Informacje podają za: K.W. Neumann, J. Spyra, ród Entzendorferów, Kalendarz Skoczowski, 1995, s. 36-39

¹²⁴ Bardziej szczegółowo dzieje nowo powstałej parafii ustrońskiej opisuje Panic, zob. Panic 1997, s. 18-22.

w koronie cierniowej opuszczona na prawe ramię. Jeśli kiedyś na twarzy malowały się emocje, to zatart je czas, pozostawiając tylko wrażenie uduchowionego, ascetycznego oblicza, o głęboko zapadniętych, zamkniętych oczach i wystających kościach policzkowych. Anatomia ciała została poprawnie oddana i choć w realistyczny sposób zaznaczono napięcie mięśni, to brak podpórki pod nogami powoduje, że Chrystus wydaje się nie wisieć, ale cudownie unosić na krzyżu.

Aby wytłumaczyć powód przypisania ustrońskiego nagrobka warsztatowi Donaya, trzeba najpierw wyjaśnić, kim była osoba, na której grobie stanął. Franciszek Teodor Entzendorfer, urodził się w

sany powyżej typ fizjonomiczny Chrystusa oraz występowanie rokajów w specyficznej formie potrójnej falbanki, o powierzchni pokrytej szrafowaniem – równoległymi kreskami. Z podobnym rodzajem dekoracji spotykamy się w innej pracy Donaya – ołtarzu głównym w kościele pw. św. Jakuba Starszego w Wiśle Małej. Choć jest on prawie piętnaście lat wcześniejszy, to rokaje w Ustroniu wydają się być uproszczoną wersją dekoracji ozdabiających postumenty ołtarza.

Pomimo dość prostej, oszczędnej formy, należy zauważyć, że jest to stosunkowo wczesny przykład barokowego nagrobka cmentarnego do dziś zachowanego w dobrym stanie. Wiek XVIII przyczynił się do rozwoju popularności nagrobków z kilku powodów, przede wszystkim poprzez reformy cesarza Józefa II przeprowadzone w latach 1780-90¹²⁵. Ze względu na częste wybuchy epidemii zakazano pochówków w kościołach oraz w ich bezpośrednim sąsiedztwie, w zamian zakładano cmentarze w oddaleniu do terenów zamieszkanymi. Tam zaczęły masowo powstawać liczne monumenty upamiętniające ludzi – nie tylko znanych czy wybitnych, ale także zwykłych obywateli¹²⁶. Miało to związek z ówczesną pobożnością i ideą uczczenia pamięci zmarłego nagrobkiem. Nie tylko oznaczał on miejsce pogrzebania ciała, lecz stawał się ucieleśnioną pamiątką istnienia konkretnego człowieka. Pojawiło się przekonanie, że człowiek już za życia buduje pomnik swoimi uczynkami, zaś monument postawiony po śmierci, jest potwierdzeniem jego cnót wobec potomnych. Zmarły często też – poprzez napis na nagrobku – przemawiał do żyjących prosząc o modlitwę stanowiącą pomoc dla dusz czyścących. W związku z podanymi przyczynami w XVIII wieku na wielką skalę rozwija się sztuka sepulkralna. Artyści-kamieniarze stają się cenionymi i poszukiwanymi rzemieślnikami, a ich praca nabiera prestiżu dzięki dotarciu do szerokiego kręgu odbiorców. Poszczególne warsztaty dysponowały własnymi katalogami wzorów przedkładanych zamawiającym, gdzie obok tradycyjnych rozwiązań proponowano modne nowości. Na Morawach i Śląsku oprócz warsztatu Schweigla, wykonującego skłasyfikowane wersje barokowych schematów, działały liczne regionalne warsztaty, które jednak pojawiły się w większości na początku XIX wieku¹²⁷.

¹²⁵ Temat reform józefińskich opisywali m.in. Wagner-Rieger 1981 oraz Fejtö 1993.

¹²⁶ O genezie, rozwoju i typologii nagrobków więcej w najobszerniejszym opracowaniu tego tematu – Roman Prahł, „Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830”, zob. Prahł 2004.

¹²⁷ Na Śląsku Cieszyńskim w ostatniej ćwierci XVIII w. lokalne warsztaty rzeźbiarsko-kamieniarskie były jeszcze rzadkością. Na cmentarzach przeważały nagrobki drewniane. Dopiero na po-

Już sam fakt, że ustroński nagrobek powstał pod koniec XVIII w. należy uznać za wyjątkowy. Godności osoby zmarłego zawdzięcza chyba przetrwanie w stanie nienaruszonym do naszych czasów, ponieważ nagrobki duchownych, zwłaszcza księży, należą do grupy najlepiej i w największej ilości zachowanych¹²⁸. Jeśli chodzi o zleceniodawcę, to w tym przypadku można chyba wziąć pod uwagę dwie możliwości – fundację rodziny zmarłego mieszkającej w Skoczowie lub miejscowych parafian, którzy uhonorowali w ten sposób swojego proboszcza.

Forma nagrobku jest dość oszczędna. Składa się on właściwie z dwóch elementów – prostokątnej podstawy i umieszczonego na niej krzyża. Jego prostota, jak najbardziej zamierzona, wynika również z reform józefińskich. Cesarz Józef II walczył bowiem z bogactwem i przepychem ceremonii pogrzebowej, propagując modę na najtańsze i nieozdobne monumenty¹²⁹. Dlatego też nagrobek Entzendorfera może być, obok ustrońskich figur, przedstawiających patronów monarchii, potwierdzeniem lojalnej postawy mieszkańców prowincjonalnego miasteczka wobec cesarza.

Wracając do motywu krzyża, bez wątplenia należy on w środowisku chrześcijańskim do repertuaru podstawowych form nagrobka. W epoce oświecenia w dalszym ciągu dominował w nagrobkach drewnianych i żeliwnych, podczas gdy na kamienne wpływała inna „moda”. Przybierały one kształty znane już w antycznej sztuce sepulkralnej (pogrzebowej), jak stele czy sarkofagi, częste były nawiązania do ikonografii w postaci geniuszów oraz personifikacji. Jednak ikonografia ustrońskiego nagrobka jest jak najbardziej tradycyjna, zapewne zamawiającemu wydała się właściwsza dla osoby duchownej¹³⁰. Krzyż z figurą Chrystusa był najpowszechniejszą odmianą tego typu, występował nie tylko w reliefie, ale także jako rzeźba wolnostojąca. W XIX w. alternatywnym rozwiązaniem stał się pusty krzyż, okryty żałobną tkaniną – nawiązujący do tajemnicy zmartwychwstania¹³¹.

czątku następnego stulecia powszechniejsze stają się kamienne nagrobki bogatych mieszczan. Więcej na temat lokalnych twórców: Olšovský 2006, s. 22-23.

¹²⁸ W odróżnieniu np. od nagrobków żołnierzy, które są grupą najgorzej zachowanych. Więcej o stanie zachowania poszczególnych grup nagrobków czytaj: Prahł 2004, s. 290.

¹²⁹ Vlnas 2001, s. 14-15.

¹³⁰ Choć nie była to reguła – często nagrobki duchownych mają zupełnie odmienne formy – zob. katalogi nagrobków, zebrane przez R. Prahla, Prahł 2004.

¹³¹ Pusty krzyż, osłonięty żałobną tkaniną, jest czytelnym nawiązaniem do opuszczonego grobu, który zastali apostołowie po zmartwychwstaniu Chrystusa. Brak pasyjki – najbardziej ekspresyjnego elementu przedstawienia – powoduje uspokojenie całej struktury, wnosi harmonię,

Napis na czołowej ścianie postumentu pełni wyłącznie funkcję informacyjną – zawiera podstawowe dane zmarłego. Został wykonany pismem, często wówczas stosowanym – kapitulą nowożytną, która powstała w XV w. we Włoszech i miała naśladować rzymskie „scriptura monumentalis”. Do Europy Środkowej przeniknęła w połowie XVI wieku, gdzie cieszyła się dużą popularnością i była stosowana niezależnie od użytego języka¹³². W przypadku interesującego nas nagrobka umieszczenie łacińskiego napisu również ma swoje uzasadnienie – ten język określał status zmarłego¹³³.

Tak więc nagrobek ks. Entzendorfera jawi się jako przykład tradycyjnej formy, ale – co ważne – szczególnie na tle sztuki sepulkralnej Śląska Cieszyńskiego, ponieważ bardzo wczesny¹³⁴. Nie został zniszczony czy zastąpiony nowym z pewnością dlatego, że zmarły cieszył się szacunkiem także u potomnych, którzy dbali o miejsce jego wiecznego spoczynku.

Figura św. Jana Nepomucena w Golezowie

Jako jedna z nielicznych spośród opisanych rzeźb, dotychczas nie była wiązana z warsztatem Donaya. W zasadzie nie pojawiała się w literaturze, poza wzmianką w „Katalogu Zabytków Sztuki”¹³⁵, gdzie jej powstanie zostało określone na początek XIX wieku.

Obecne usytuowanie w zaroślach za prezbiterium kościoła pw. św. Michała Archanioła z pewnością jest wtórne, lecz brak informacji, gdzie znajdowała się pierwotnie. Ze względu na słabo opracowane plecy figury, można przypuszczać, że była przysunięta do muru, być może kościoła.

Historia parafii goleszowskiej sięga XIII wieku – pierwszy kościół został zbudowany w 1293 roku. W drugiej połowie XV wieku został przebudowany (lub zbudowany na nowo) w stylu gotyckim. Funkcjonował do początków XX wieku, kiedy okazał się zbyt mały z powodu wzrastającej liczby wiernych. W 1913 roku rozpoczęto budowę nowego

co z punktu widzenia rozwijającego się klasycyzmu było jak najbardziej pożądane.

¹³² O rozróżnieniu i charakterystyce rodzajów pisma używanego na nagrobkach: Prahl 2004, s. 255.

¹³³ Trzeba zaznaczyć, że napisy łacińskie na nagrobkach, przynajmniej na ziemiach czeskich, gdzie zachowało się najwięcej tego typu obiektów, są stosunkowo rzadkie, przeważa język niemiecki (prawie 70%) oraz czeski (ok. 20%). Zob. Prahl 2004, s. 254.

¹³⁴ Nawet w porównaniu z bogactwem nagrobków zachowanych w Czechach, większość z nich powstała później, w ostatniej dekadzie XVIII w. i na początku XIX w.

¹³⁵ „Katalog Zabytków Sztuki” 1974, s. 79.



Figura św. Jana Nepomucena w Gole-szowie.

(obecnego) kościoła, przy czym sta-ry rozebrano dopiero w 1921 roku¹³⁶. Istnieje kilka wizerunków starego kościoła, lecz w jego najbliższym otoczeniu nie widać żadnej wolno-stojącej figury.

Obecnie rzeźba św. Jana Nepomucena umieszczona jest na dość wysokim, współczesnym, betono-wym postumencie. Przedstawia postać w typowy dla tego świętego spo-sób obrazowania – ubraną w sutannę, komżę i almucję, z charakterystyczną wysoką koloratką (o czym już była mowa przy okazji omówienia figury św. Jana Sarkandra w Skoczowie), trzymającą w geście adoracji krzyż zbliżony ku twarzy. Figura jest eso-wato wygięta, wrażenie to pogłębia jeszcze materia, ujęta w równoległe

fałdy, zaś na ich powierzchni można jeszcze dostrzec delikatne marszczenia, jakby pod nią znajdował się sznurek. Twarz podniesiona ku górze była narażona na działanie niekorzystnych czynników atmosferycznych, ale w dalszym ciągu można zauważyć charakterystyczne dla rzeźb Donaya cechy fizjonomii – szeroką twarz, z głęboko osadzonymi oczyma i wystającymi kośćmi policzkowymi.

Kompozycję dopełnia niewielki aniołek, klęczący przy lewej nodze świętego, którego nogi są owinięte draperią, a brzusek ozdobiony ornamentem, przypominającym rokaj. Trzyma on palec na ustach, przypominając o przyczynie śmierci Nepomucena, który nie chciał wyjawić tajemnicy spowiedzi.

Goleszowska figura jest najbliższa pracom Donaya w Ustroniu, choć w uproszczonej formie. Szereg analogii można odnaleźć zarówno w sposobie przedstawienia postaci, jak i porównując drobne szczegóły, np. twarze aniołków. Jednak rzeźba w Gole-szowie nie jest tak monumen-

¹³⁶ Z dawnego wystroju rzeźbiarskiego w Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie zachowały się dwa zworniki z wizerunkiem głowy Chrystusa oraz orłem piastowskim, a także dwa kamienne, ostrołukowe portale, wmurowane w tamtejszy dziedziniec.

talna i reprezentacyjna jak figury w Ustroniu, które prawdopodobnie powstały jako przedstawienia patronów monarchii habsburskiej. Postać Nepomucena, przytulającego twarz do krzyża jest potraktowana z większym uczuciem, buduje nastrój bardziej kameralny, sprzyjający prywatnej modlitwie.

Jako że nie zachowała się oryginalna tablica z inskrypcją, nie znana jest data wykonania ani fundator rzeźby. Porównując ją do ustronkich figur, można założyć, że powstała w drugiej połowie lat 80-tych XVIII wieku. Jest to o tyle ciekawe, że jeszcze do 1785 roku parafii w Goleiszowie podlegały filie w Ustroniu i Wiśle, tymczasem wydaje się, że goleszowski Nepomucen jest wtórny w stosunku do ustronkiego.



Aniołek przy figurze w Goleiszowie.

Ołtarz główny kościoła pw. św. Jakuba Starszego w Wiśle Małej

Wszystkie publikacje i opracowania, w których spotykamy się z nazwiskiem Donaya, zgodnie umieszczają ten ołtarz pośród jego rzeźbiarskiego dorobku¹³⁷. Jest to jedno z nielicznych dzieł, w przypadku których autorstwo zostało potwierdzone archiwalnie. Wzmianka na ten temat znalazła się w kronice parafialnej, założonej w 1762 roku – podczas budowy nowego kościoła i opisującej jego dzieje aż do 1824 roku – przez proboszcza, ks. Marcina Krocza, który podał również kwotę wykonania ołtarza: 102 florenów 10 groszy¹³⁸.

¹³⁷ Większość opracowań poza zaliczeniem ołtarza w poczet dorobku Donaya nie poświęca mu więcej uwagi. Nawet Dobrowolski, autor krótkiej monografii całego kościoła, przytacza głównie informacje zapisane przez kolejnych proboszczów w kronice, nie podejmując próby ich interpretacji. Na dobrą sprawę, poza krótkim opisem w artykule Gruszczyka, interesujący nas ołtarz nie doczekał się nigdy jakiegokolwiek próby analizy formalnej.

¹³⁸ Liber ratiociniorum Ecclesiae Teuto-Vislensis, Januarius 1776, pozycja 27.: Altare maius tulesunt Skoczovia in Venceslav Donay skulptore Schlong et Dzieciel novum 102 fl.10 gr.

Notatka była datowana na styczeń 1776 roku, zatem kwestia czasu powstania także nie podlegała polemikom. Niektórzy badacze błędnie powtarzają, że Donay wykonał w Wiśle Małej również ambonę za 67 florenów, lecz ta informacja odnosi się do nie zachowanej ambony w miejscowości Bzie¹³⁹.



Ołtarz główny w kościele pw. św. Jakuba Apostoła w Wiśle Małej.

Z kroniki parafialnej dowiadujemy się jeszcze, że fundatorem był bliżej nieznanymi Jan Stokłosa z Chybia¹⁴⁰, który ofiarował 120 florenów na nowy ołtarz główny. Ozdobienia (czyli pomalowania) podjął się Amadeusz Helfer z Cieszyna za 76 florenów.

Zapis ten potwierdza

praktykę warsztatową typową dla XVIII wieku – rzeźbiarze wykonywali całą strukturę ołtarzową wraz z rzeźbami i detalami, a ostatnią fazą realizacji dzieła zajmowali się malarze i pozłotnicy, których zadaniem było polichromowanie i złączenie poszczególnych elementów¹⁴¹.

Wiadomo, że ołtarz znajduje się na swoim pierwotnym miejscu, jedynym problemem badawczym w tym przypadku jest kwestia skutków ingerencji konserwatorskich w stosunku do pierwotnego wyglądu¹⁴². Zmiany zaszły m.in. w zwieńczeniu ołtarza – obecnie w tym miejscu znajduje się wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem z 1762 roku (szkoła włoska), wcześniej umieszczony w nieistniejącym dziś zwieńczeniu tab-

¹³⁹ Donay wykonał w 1776 roku ambonę dla kościoła w Bziach (Bzie Zameckie, dziś dzielnica miasta Jastrzębie Zdrój). Potwierdzają to Krause 1933, s. 139 oraz Indra 1994, s. 42 i Indra 1998, s.36. Kościół w Bziach został spalony w 1942 r., nie zachowały się żadne fotografie, które mogłyby pomóc w odtworzeniu wyglądu ambony (zob. KZSP, t. 6, z. 14, s. 1). Odpowiedzialność za błędne odniesienie ambony do Wisły Małej ponosi Iwanek, za którym tę informację powtarza „Katalog Zabytków Sztuki”, t. 6, z. 3 oraz „Słownik artystów polskich i w Polsce działających”, t. 2, s. 86.

¹⁴⁰ Kronika określa go jako „Joannes Chraszcz vel Stokłosa e pogo Chybie”.

¹⁴¹ Wiadomości o całym procesie realizacji dzieła rzeźbiarskiego podaje za: Kalinowski 1995, s.113-122.

¹⁴² Według kroniki parafialnej pierwsza „naprawa” ołtarza miała miejsce już w 1804 roku, ale brak zapisu, na czym dokładnie polegała.

ernakulum. Było ono wraz z wolnostojącą mensą przypisywane Donayowi, jednak wydaje się, że musiało powstać wcześniej, gdyż w kronice widnieje zapis, iż baldachim nad tabernakulum wykonał Józef Pracker w 1771 roku¹⁴³.

Ołtarz główny był kilkakrotnie przemalowany; w latach 60-tych XX w. szarą farbą olejną, podobnie, jak ławki, ściany, strop i meble w zakrystii. Natomiast w 1988 roku został całkowicie pokryty grubą warstwą ciemnobrązowej farby olejnej, a dekoracje rzeźbiarskie, snycerka oraz pierwotnie złożone elementy brązem pozłotniczym. Wtedy przemalowano również figury świętych ujednolicając kolor szat na niebieskie z zielonym odcieniem i pozłacając płaszcze, pasy i atrybuty. Ostatnia konserwacja miała miejsce w 2008 roku.

Ołtarz główny wypełnia środkową część wschodniej ściany prosto zakończonego, orientowanego prezbiterium. Wolno stojąca mensa wraz z tabernakulum została prawdopodobnie wykonana wcześniej z tym, że tabernakulum w 1937 roku wymieniono na nowe, pancerne¹⁴⁴.

Nastawa ołtarzowa jest oparta na prostym schemacie jednoosiowego, jednokondygnacyjnego, kulisowego retabulum, ograniczonego po bokach przez gładkie kolumny, stojące na postumentach, wysuniętych do przodu i podtrzymujące fragmenty belkowania. Na nich umieszczono dwie postaci aniołków, podnoszących ręce w geście adoracji. Kolumny są flankowane figurami świętych – Piotra i Andrzeja, ustawionymi na niewielkich konsolach. Zwieńczenie ołtarza okrywa tkanina, a od góry całość zamyka mały baldachim (jego rozmiar jest ograniczony przez wysokość prezbiterium). W polu retabulum znajduje się obraz przedstawiający św. Jakuba Starszego – patrona świątyni, namalowany przez Ignacego Günthera w 1777 roku. Powyżej – w zwieńczeniu – niewielki obrazek Matki Bożej z Dzieciątkiem nieznanego autora. Oba płótna są otoczone przez rzeźbione dekoracyjnie festony kwiatów, układające się pionowo wzdłuż ram oraz na licach pilastrów. Stylizowane rokaje ozdabiają górne i dolne krawędzie obrazów. Przy dolnych rogach głównego obrazu są także umieszczone niewielkie palmety.

Również cokoły pod kolumnami są ozdobione pojedynczymi rokajami, bardzo charakterystycznymi dla twórczości Donaya, składającymi się z trzech płatków, płynnie przechodzących jeden w drugi, przy

¹⁴³ Tę informację potwierdza Olšovský, powołując się na Dobrowolskiego, zob. Olšovský 2004, s.128.

¹⁴⁴ Dobrowolski 1935-2004, s. 12.



Figura św. Piotra przy ołtarzu w Wiśle Malej.

ma zawieszone klucze – symbol władzy w Królestwie Niebieskim. Lewą ręką św. Piotr podtrzymuje za grzbiet otwartą księgę.

Głowa, osadzona na nadmiernie długiej szyi, charakteryzuje się szeroką czaszką, włosy tworzą u podstawy czaszki wieniec z charakterystycznymi odstającymi puklami na wysokości uszu. Twarz jest zdecydowanie ascetyczna: szerokie czoło, z głębokimi zmarszczkami rysującymi się między brwiami a nosem, zapadnięte oczy, wystające kości policzkowe ukazują bardzo zmizerniałe oblicze, którego nadmiernej szczupłości nie jest w stanie ukryć niezbyt obfity zarost. Wrażenie potęguje jeszcze naturalistyczna polichromia. Postać jest ubrana w długą szatę z rękawami o wywiniętych na zewnątrz mankietach, przepasaną udrapowanym fragmentem innego materiału oraz równie długi płaszcz, który zawiązany pod szyją sznurkiem na kokardę, tworzy owalny dekol. Zarówno płaszcz, jak i przepaska, krawędzie szaty oraz atrybuty są w całości złocone.

Szaty nie są nadmiernie dynamiczne – układają się zgodnie z prawami ciężenia, okrywając postać, tym niemniej ich gładka powierzchnia

czym środkowy jest największy. Ich powierzchnia jest pokryta równoległymi liniami, a na środku każdego wycięto fragment w kształcie półksiężyca.

Figura św. Piotra stoi po lewej stronie, jeśli znajdujemy się naprzeciw ołtarza. Jest ustawiona frontowo do widza, ale górna połowa ciała odwraca się w do środka; głowa jest nieco pochylona, a nogi wydają się być ugięte w kolanach. Trudno mówić tu o kontrapoście, niemniej sylwetka robi wrażenie dość dynamicznej. W prawej ręce postać trzyma wielki odwrócony krzyż o wklęsłopunktowanej fakturze – atrybut swojego męczeństwa, natomiast na palcu wyciągniętej lewej dłoni

urozmaicona fałdami o ostrych kantach, jakby wylaniających się z wnętrza tkaniny, nosi znamiona ekspresji. Draperia płaszcza, związanego z przodu, opiera się na wyciągniętych rękach postaci, tworząc jakby kaskady, które jednak bardziej przypominają arkusze blachy, niż miękko układającą się tkaninę. Odczucie to potęguje jeszcze lśniąca metalicznie w słabym świetle polichromia.

Po przeciwnej stronie ołtarza, również na konsoli, jest umieszczona figura św. Andrzeja, którą artysta przedstawił w daleko bardziej dynamicznej pozie – prawa ręka i lewa noga są przywiązane do krzyża o skośnie ustawionych belkach i wklęsło-punktowanej fakturze. Postać opiera się na prawej nodze, gdyż lewa jest odstawiona w tył. Tułów przechyla się w lewo, jakby dla utrzymania równowagi. W lewej ręce święty trzyma zamkniętą księgę, opierając ją o udo. Głowa jest silnie odchylna do tyłu, przez co twarz, zwrócona w górę, jest narażona na niekorzystny skrót perspektywiczny. Można jednak zauważyć, że cechy fizjonomiczne są identyczne w stosunku do rzeźby umieszczonej po przeciwnej stronie ołtarza: zaakcentowanie szczupłości twarzy przez wysokie czoło, głęboko osadzone oczy, wystające kości policzkowe, uwydatnienie zmarszczek. Zarost jest nieco dłuższy, sięgający obojczyka, ale włosy na głowie układają się przy skroniach w takie same, odstające od głowy pukle. Płaszcz okrywa lewe ramię postaci, natomiast jego poła jest odrzucona do tyłu, tworząc malowniczą kaskadę draperii, sięgającą stóp. Bardziej dynamicznie jest też potraktowana przepaska – zawiązana na dekoracyjny węzeł. Podobne są fałdy szat, o ekspresyjnie rysujących się ostrych krawędziach na tle gładkiej



Figura św. Andrzeja przy ołtarzu głównym kościoła św. Jakuba w Wiśle Małej.

powierzchni. Typowym zabiegiem – często pojawiającym się w rzeźbach Donaya – jest ukazanie szaty, „oblepiającej” ugiętą w kolanie nogę.

Figury śś. Piotra i Andrzeja zdradzają silną ekspresję, którą zawdzięczają ostro ciętym fałdom, podkreślonym jeszcze obecnie przez metalicznie lśniącą polichromię, a także twarzom cechującym się przerysowaną mimiką, co wywołuje – być może zamierzony – efekt groteski. Niektórzy badacze uważali je za „świadome nawiązanie do gotyku”¹⁴⁵, lecz w gruncie rzeczy z historyzmem nie mają nic wspólnego.

Już w pierwszej ćwierci XVIII w. „kubizujący styl łamanych draperii”¹⁴⁶ pojawił się w twórczości morawskich rzeźbiarzy Jiříego Antonína Heinza i Severína Tischlera, a w bardziej rozbudowanej formie, prowadzącej do osiągnięcia wrażenia abstrakcji draperii, u Ondřeja Zahnera czy Jana Michaela Scherhaufa¹⁴⁷. Martin Pavliček uważa, że można do tego grona zaliczyć także Josefa Winterhaldera st., który łączył w swoich dziełach kubizujące draperie z tendencjami neoklasycznymi.

Rzeźby Donaya w Wiśle Małej nawiązują do tego sposobu kształtowania, choć jest to nawiązanie dość dalekie. Zresztą w późniejszych, potwierdzonych pracach powrócił do bardziej klasycznej manieri, którą kontynuował już do końca życia.

Sama struktura ołtarza nie jest oryginalna, lecz wydaje się, iż można wskazać dwie ryciny, które mogły być dla niej wzorem, chociaż istnieją pewne różnice, zwłaszcza, że ołtarz jest kulisowy, gdyż przed nim stoi mensa z tabernakulum. Obie ryciny miały być zamieszczone we wzorniku, opublikowanym w 1949 roku przez Zbigniewa Rewskiego¹⁴⁸. Autorem jednej z nich był Franz Xaver Habermann – rzeźbiarz, sztycharz i rysownik pochodzący z Augsburga, autor ok. 600 rycin ornamentalnych, zaś drugiej – Johann Feichtmayer – sławny bawarski sztukator, wywodzący się ze szkoły Wessobrunn, współpracujący z Johannem Michaeliem Fischerem. Ołtarz w Wiśle Małej zdaje się być dość bliski obu

¹⁴⁵ Gruszczyk 2000, s. 171-172.

¹⁴⁶ Określenie wprowadził Martín Pavliček dla nazwania stylu naśladowującego manieryzm, pojawiającego się u niektórych morawskich rzeźbiarzy doby baroku. Zob. Pavliček 2005, s. 30-42.

¹⁴⁷ Pavliček uważa, że do tej samej grupy trzeba zaliczyć lwowskich rzeźbiarzy Antoniego Osieńskiego i Pinsla.

¹⁴⁸ Mowa o artykule Zbigniewa Rewskiego, „Polski stolarz dekorator i jego klientela”, „Biuletyn Historii Sztuki”, 11 (1949), s. 312-324. Takie przypuszczenie wysuwa Andrzej Betlej w swojej książce, zob. Betlej 2003, s. 9-10.

tym wzorcom, choć trzeba zaznaczyć, że ilość dekoracji została w nim znacznie ograniczona.

Rola sztychów była szczególnie ważna zwłaszcza w środowiskach odalonych od centrów artystycznych, ponieważ były one najtańszym sposobem popularyzowania i powielania modnych tendencji i ornamentów.

Popularne ryciny Habermanna przedstawiały głównie ołtarze jednokondygnacyjne, kolumnowe, z niskimi zwieńczeniami, gdzie boczne partie często wystawały do przodu, tworząc ażury pomiędzy podporami. Występujący tam rokaj jest zazwyczaj dość ograniczony, silnie związany z architekturą, której jest podporządkowany i nie wychodzi poza jej ramy. Z kolei ołtarz projektu Feichtmayera jest mniej ażurowy, a pełnoplastyczne figury są umieszczone na postumentach ramujących całą strukturę. Wszystkie te elementy Donay umiejętnie połączył, czego efektem jest niewielki ołtarz, dopasowany do rozmiarów prezbiterium, dość tradycyjny, a jednocześnie odpowiadający współczesnym mu, wzornikowym projektom.

Figura św. Floriana we Frenštacie¹⁴⁹

Posąg został wykonany dzięki zbiorce pieniędzy wśród mieszkańców, w czasie, gdy proboszczem był ks. František Franz Graff, którego nazwisko zostało umieszczone w inskrypcji, znajdującej się na przedniej ścianie postumentu. Jako pierwszy na ten cel ofiarował 60 zł mieszczanin Marcin Parma, a gotową rzeźbę ustawiono na rynku rodzinnego miasta Donaya 7 sierpnia 1773 roku¹⁵⁰. Do dziś znajduje się na pierwotnym miejscu. Brak wiadomości dotyczących konserwacji, wydaje się jednak, że figura – pomimo znacznego zabrudzenia – zachowała się w dobrym stanie.

Ponadnaturalnej wielkości rzeźba została umieszczona na wysokim postumencie, podniesionym o trzy stopnie ponad powierzchnię rynku. Graniastosłupowy cokół jest zakończony gzymsem, po bokach ujęty wolutowymi spływami, ozdobionymi dekoracją roślinną, natomiast z przodu

¹⁴⁹ Większość badaczy w ogóle nie przypisuje Donayowi tej rzeźby. Jedynie Indra uważa, że jest to pierwsza, potwierdzona archiwalnie jego praca. Za nim tę informację powtarza Olšovský, nie jest chyba jednak do końca przekonany co do jej słuszności. Z kolei Bohumil Samek podaje, że na podstawie cokołu figury są inicjały W.D. i choć nie odnosi ich do autora, to jednak ten fakt zdaje się potwierdzać słuszność atrybucji.

¹⁵⁰ Informacje te podają za Indrą, który powołuje się na: B. Strandel, Paměti Jana Kaluše z Frenštatu p. Radhoštem, Opava 1958, s.23; por. Indra 1998, s. 39.



Figura św. Floriana na rynku we Frenštacie.

niejszych dzieł rzeźbiarza. Składa się on z trzech płatków, zakończonych małymi wypustkami, których powierzchnia jest pokryta równoległymi liniami, a na środku każdego z nich jest zaznaczony owalny środek.

Pomimo dobrego stanu zachowania figura jest tak przybrudzona, że obejrzenie jej wymaga skupienia i jest dodatkowo utrudnione poprzez

i z tyłu znajdują się dobrze zachowane inskrypcje. Na czołowej ścianie postumentu, otoczony ramką, ułożoną z rokajów i palmet, widnieje łaciński napis: **IGNIS A LAESVRA PRE CAMVERVT CVSTODIAS NOS ECCE TIBI SVB DAT STATVAM PLEBS VNIVERSA SAN FLO: ORA PRO NOBIS SVBCVRA TIT: FRAN GRAFF PARO FRAN**¹⁵¹.

Jest to inskrypcja dedykacyjna, w której świętemu patronowi oddają w opiekę miasto wszyscy jego mieszkańcy, na czele ze swoim proboszczem, wspomnianym wcześniej ks. Graffem. Z tyłu znajduje się znacznie skromniejszy napis, częściowo już nieczytelny, o podobnej treści, lecz w języku czeskim: **K WIETSSY SLAWIE CTIA CHWALE SWATY FLORYANE OBIETVGE TOBIE OBE CZ FRAKSSTATSKA TUTO STATVI ABYS I NAS CHRANITI RACZIL OD SSKODNEHO OHNIE AN 1773.**

Obramowanie z przodu postumentu jest ozdobione ornamentem rokajowym, który będzie charakterystycznym elementem dla póź-

¹⁵¹ Pogrubione litery odzwierciedlają rzeczywiste złocenia. Wyróżnione w ten sposób znaki układają się w chronostych: MDCCLVVVVIII, określający czas powstania rzeźby.

pozłotę detali i ornamentów, jaskrawo odbijającą się od ciemnego tła. Postać świętego odzwierciedla utarty schemat ikonograficzny: w lewej ręce trzyma chorągiew, zaś w prawej – niewielki cebrzyk z wodą, którą gasi płonący dom, znajdujący się obok jego prawej stopy. Kompozycja jest schematyczna – św. Florian został przedstawiony w kontrapoście, ciężar ciała opiera na lewej nodze, prawa jest zgięta w kolanie. Górna połowa ciała nachyla się nieco do przodu, głowa jest zwrócona w dół, ku płonącemu budynkowi. Twarz, niezbyt zindywidualizowana, charakteryzuje się szczupłością; głęboko osadzone oczy, lekko zapadnięte policzki i krótki zarost potęgują to wrażenie. Postać ma na sobie strój rzymskiego legionisty – sięgającą kolan tunikę, dopasowany napierśnik i nagolenniki, opinające łydki. Jest przewiązany szerokim pasem, zakończonym chwostami. Jego postać okrywa luźno narzucony płaszcz, spięty na lewym ramieniu. Dość szczególny jest hełm, przylegający ściśle do głowy, nisko nasunięty na czoło, zakończony trzema wypustkami, przypominającymi pióra, opadające do przodu. Dynamicznie potraktowana draperia płaszcza, układa się w mięsiste fałdy. Całą figurę cechuje znaczna, żeby nie powiedzieć – przesadna – dekoracyjność. Występuje tu wiele detali, niestosownych w wizerunku żołnierza: ozdoby nagolenników i pancerza w formie rokajów, mankiety przypominające falbanki czy wreszcie kwiatki po bokach hełmu(!). W połączeniu z realistycznym ujęciem postaci sprawia to dość oryginalne wrażenie. Pomimo to, biorąc pod uwagę poprawną kompozycję, prawidłową anatomie i pewność ręki, należy uznać, że rzeźba została wykonana przez dojrzałego, ukształtowanego już artystę. Z pewnością biegłości w rzemiośle Donay nabył już wcześniej, w czasie obowiązkowej praktyki, a następnie pracując jako pomocnik w warsztacie Hrabka.

O ile jest to pierwsze zlecenie dla Donaya, znamienne wydaje się, że pochodziło z jego rodzinnego miasta. Nie wiadomo, kto był inicjatorem jego zaangażowania, być może ktoś z rodziny, tym niemniej, na tle środowiska artystycznego Frenštatu (lub ściślej – braku takowego) jego twórczość musiała się cieszyć uznaniem¹⁵².

Umieszczenie na najważniejszym placu miasta – rynku – wizerunku patrona chroniącego od pożarów i powodzi nie jest zjawiskiem oryginalnym. O przeznaczeniu rzeźby najlepiej świadczą cytowane tu inskrypcje.

¹⁵² Indra wymieniając artystów, działających we Frenštacie, podaje tylko trzy nazwiska: Waclawa Donaya, jego młodszego brata Jana oraz Georga Hvizda. Inni działający tam rzemieślnicy trudnili się m.in. złotnictwem, puszkarstwem czy murarstwem. Zob. Indra 1996.

Jeśli jednak wiemy, że św. Florian powstał pół wieku po umieszczeniu tam figury św. Jana Nepomucena, to poszerza się pole interpretacji. Obaj święci są bowiem patronami Austrii, zatem miasto, przejmując elementy pobożności austriackiej (tzw. Pietas Austriaca) – w tym wypadku poprzez kult jej patronów, w pewien sposób identyfikowało się z monarchią, okazując jednocześnie wobec niej swoją lojalność¹⁵³.

Kult świętych patronów i ich wizerunków z wielką siłą rozwinął się po Soborze Trydenckim, kiedy to na ostatnim posiedzeniu przyjęto dekret, przypisujący im doniosłą rolę nie z powodu ich boskiej mocy, lecz przez uznanie ich za wzory do naśladowania¹⁵⁴. Odtąd każde rzemiosło, stan, region czy kraj posiadał swojego patrona, otaczanego powszechną czcią, chroniącego od nieszczęść. Monarchia Habsburgów, zdeklarowanych zwolenników katolicyzmu, miała również swoich orędowników, których kult propagowano wśród podległych im ziem. Stąd też wydaje się, że rzeźba św. Floriana, której wykonanie zlecono Donayowi, była dopełnieniem wizerunku Frenštatu jako miasta oddanego władzy austriackiej.

Jeśli chodzi o aspekt formalny samej rzeźby, to rzeczywiście nie jest on innowacyjny. Florian jest jednym z niewielu świętych, których bardzo łatwo rozpoznać z powodu utartego sposobu obrazowania. Można jednak spróbować wskazać kilka przykładów bardzo podobnego rozwiązania; jednym z nich jest rzeźba św. Floriana, wykonana przez Antonína Weismanna w 1753 roku, znajdująca się we Frydku, w parku obok kościoła św. Jošta¹⁵⁵. Przedstawia ten sam typ – brodatego świętego w wysokim hełmie na głowie i płaszczu zarzuconym na lewe ramię. Tu jednak Florian trzyma chorągiew w prawej, a wiadro z wodą w lewej ręce. Różnice występują także w sposobie kompozycji (nie ma kontrapostu), zaburzeniu poprawności anatomicznej (zbyt duża głowa w stosunku do reszty ciała).

Bliższym nawiązaniem jest figura Floriana, obecnie znajdująca się w Parku Pokoju, obok siedziby muzeum w Cieszynie, a pochodząca z podcieszynskiej wsi Dziegielów¹⁵⁶. Tę rzeźbę również cechuje brak

¹⁵³ Więcej o problemie wątków politycznych w sztuce górnośląskiego baroku pisze Jerzy Gorzelik, zob. Gorzelik 1997, s. 63-64.

¹⁵⁴ Informacje o rozwoju kultu świętych w potrydenckiej Europie podaje za: „Svātci v strednej Európe 1993”, s.18.

¹⁵⁵ Stan badań na jej temat krótko przedstawia Olšovský 2004, s. 157-158.

¹⁵⁶ Rzeźba ta była przez niektórych badaczy przypisywana autorstwu Donaya, wydaje się jednak, że rację miał Olšovský, łącząc ją z Antonim Stanettim.

kontrapostu i statyczność, ale znaleźć można w niej szereg podobnych elementów: oprócz identycznej kompozycji także m.in. ozdobny pas, zawiązany na biodrach, zakończony chwostami czy hełm zwieńczony dwoma piórami. Brak za to licznych dekoracji w postaci rokajów, jak również elegancji i swobody wykonania, charakteryzującej rzeźbę Donaya.

Jako jeszcze jeden przykład można podać figurę św. Floriana, z bocznego ołtarza św. Jerzego, znajdującą się w kościele św. Wojciecha w Opawie¹⁵⁷. Tu z kolei bardzo podobny do frenštatskiej figury jest typ fizjonomiczny (szczuła twarz o zapadniętych policzkach z krótkim zarostem) oraz hełm zwieńczony trzema wielkimi piórami. Poza tym jednak opawska figura ma bardziej dynamiczną kompozycję, co wynika z większego rozczłonkowania bryły (oderwanie od ciała lewej ręki trzymającej chorągiew).

Wszystkie trzy zanalizowane rzeźby powstały na stosunkowo niewielkim terytorium, około połowy XVIII w., można zatem przypuszczać, że Donay zetknął się z nimi w czasie swojej nauki bądź wędrówki czeladniczej, ale istnieje też inne rozwiązanie: są to różne wariacje tego samego wzoru. Niezależnie od tego, jak było naprawdę, omawiane figury stanowią potencjalne źródło rozwiązań formalnych dla jego pierwszej, samodzielnej pracy.

Figury św. Joachima i Józefa w Hnojniku¹⁵⁸

Na pierwszy rzut oka widać, że figury na fasadzie kościoła znalazły się wtórnice, ponieważ są zdecydowanie niedopasowane do dużo większych nisz. Zastanawiające jest ponadto umieszczenie drewnianych rzeźb na zewnątrz, gdzie w oczywisty sposób są narażone na działanie niszczących czynników atmosferycznych.

¹⁵⁷ Brzezina 2004, s. 83.

¹⁵⁸ Figury dwóch świętych, umieszczone w niszach fasady kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Hnojniku przez długi czas nie były wiązane z osobą skoczowskiego rzeźbiarza, ponieważ polscy badacze zajmowali się tylko pracami, znajdującymi się obecnie na terytorium Polski. Stwierdził to dopiero Indra na podstawie szczegółowej kwerendy archiwalnej. Jego ustalenia powtórzył Olšovský, nie rozszerzył jednak w żaden sposób dotychczasowego stanu badań. Figury te również krótko opisuje Samek, ale nie wiąże ich z osobą Donaya. Z kolei Indra przytacza wyłącznie informacje historyczno-archiwalne, nie podejmując próby analizy.

Według źródeł¹⁵⁹, Donay otrzymał zamówienie na wykonanie ołtarza głównego na podstawie umowy z domasławickim proboszczem (jako że Hnojnik był filią parafii domasławickiej) i Jiřím, panem z Beesu – właścicielem wsi. Przedstawił projekt budowy ołtarza, szacując całościowy koszt na 60 florenów. Takie postępowanie było zgodne z przyjętymi ogólnie zasadami, choć w tym przypadku nie wiadomo, czy chodziło o projekt rysunkowy, czy też o trójwymiarowy model małego rozmiaru. Nad zamówieniem Donay pracował wraz z pomocnikiem na przełomie 1774 i 1775 roku. Wykonując zlecenie nie trzymał się ściśle projektu, stąd gotowa praca była okazalsza niż jej pierwotna wersja. Nic zatem dziwnego, że ostateczny koszt wykonania znacznie przekroczył założoną kwotę. Chcąc wynagrodzić sobie stratę, Donay napisał w 1776 roku pismo do konsystorza we Wrocławiu, tłumacząc, że popełnił błąd w określeniu kosztów, ponieważ jest młodym i niedoświadczonym rzeźbiarzem; prosił jednocześnie o oddanie wyłożonych z własnej kieszeni pieniędzy¹⁶⁰. Konsystorz powołał na ekspertów rzeźbiarza Jana Hrabka i mistrza stolarskiego Jana Kristiana Sauera z Frydka. Potwierdzili oni, że wykonana praca ma wyższą wartość niż ta, którą zakładała umowa, określając część stolarską na 30 florenów, zaś partie rzeźbiarskie na 60 florenów. Mimo to decyzja konsystorza z dnia 16 września 1776 nie była zadowalająca – nakazał on proboszczowi domasławickiemu oddać Donayowi tylko część kwoty – 20 florenów. Nie ma w tym nic dziwnego, ani oburzającego jeśli weźmie się pod uwagę, że zleciodawcy wybierając i akceptując określony wygląd ołtarza zgodzili się także na proponowaną cenę.

To wydarzenie uwypukla istotną kwestię dla XVIII-wiecznego artysty – musiał on być nie tylko mistrzem w swoim fachu, ale również sprawnym przedsiębiorcą, który (podobnie, jak to się dzieje w naszych czasach) potrafi zachęcić potencjalnych zleciodawców, wiedząc przy tym, jakiego zażądać wynagrodzenia. Donay nie umiał właściwie określić kosztów związanych z powstaniem ołtarza, ponieważ było to praw-

¹⁵⁹ Chodzi o inwentarz starego kościoła w Hnojniku, spisany 10 XII 1804, stanowiący część inwentarza dekanatu Frydek, przechowywanego w Zemským Archivé w Opawie, s. 221-224.

¹⁶⁰ W piśmie tym Donay podał również szczegółowe koszty wykonania: pracował wraz z pomocnikiem przez 15 tygodni, przy czym dzienną zapłatę określił na 1 floren dla każdego i dodatkowo tyle samo na całodniowe wyżywienie, co już w sumie daje 60 fl. Za potrzebne do pracy drewno zapłacił 10 fl, stolarzowi za wykonanie konstrukcji ołtarza – 25 fl, a za wykorzystany klej – 1 fl. Całościowy koszt wyliczył na 96 florenów, dlatego prosił o dopłatę 36 fl, tłumacząc, że wykonał ołtarz dużo lepszy niż zakładał przedstawiony projekt.

dopodobnie jego pierwsze, tak okazało zamówienie. Wykorzystał jednak to doświadczenie w późniejszej pracy¹⁶¹.

Przytoczone informacje archiwalne wyjaśniają wiele problemów: zarówno czas wykonania ołtarza, zlecniodawców, a także okoliczności towarzyszące. Brak informacji, co do pierwotnego wyglądu ołtarza, programu ikonograficznego oraz ewentualnych wzorów. Obecny kościół powstał na początku XIX w., w latach 1810-12, na miejscu starszego, drewnianego, z 1757 roku, który zburzono w maju 1808 roku, aby postawić świątynię murowaną¹⁶². Wyposażenie starego kościoła jest znane dzięki notatce z inwentarza z 1804 roku, którą podaje dwóch badaczy: Londzin dość oszczędnie pisze, że w ołtarzu głównym „wzniesionym z drewna i pomalowanym na modro” znajdował się obraz Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny – patronki kościoła, ujęty statunami św. Joachima i św. Józefa, natomiast nad nim wisiał obraz Trójcy Św. oraz św. Weroniki i św. Elżbiety. Tabernakulum, zamknięte od góry baldachimem, było ozdobione dwiema postaciami aniołów. Te informacje powtarza Indra¹⁶³ dodając, że Trójca Św. była rzeźbiona. Przypuszcza również, iż dwa ołtarze boczne – po lewej – Bożej Opatrzności i po prawej – św. Jana Nepomucena oraz ambona z figurą Dobrego Pasterza na daszku również mogły powstać w warsztacie Donaya. Co do tej atrybucji brak jednak potwierdzenia w źródłach.

Losy ołtarza są nieznane, ale wydaje się prawdopodobne, że konstrukcja została rozebrana, zaś część dekoracji rzeźbiarskiej wtórnie wykorzystano przy urządzaniu wnętrza nowego kościoła.

Dwie figury świętych trafiły na fasadę murowanego kościoła, choć z pewnością nie zostały tam ustawione zaraz po ukończeniu budowy. Nie wiadomo czy postawiono je tam w zastępstwie za zniszczone rzeźby, czy też tamtych z jakiegoś powodu nie udało się wykonać, więc wykorzystano już istniejące.

Nie sposób odtworzyć dokładnie losów figur i ołtarza, a także ich dawnego wyglądu, ponieważ kronika parafialna zaginęła w czasach powojennych, a nowa spisana przez poprzedniego proboszcza na podstawie szczątków informacji nic o nich nie wspomina¹⁶⁴. Jedyłą ingerencją

¹⁶¹ Za następne zlecenie – ołtarz główny do kościoła parafialnego w Wiśle Małej – otrzymał zapłatę w wysokości 102 fl. 10 gr.

¹⁶² Londzin 1932, s. 79-86.

¹⁶³ Indra 1996, s. 36.

¹⁶⁴ Informacje uzyskane dzięki uprzejmości ks. proboszcza Rudolfa Sikory, dziekana i wikariusza biskupiego dla spraw pastoracji diecezji ostrawsko-opawskiej; na podstawie pisemnej relacji z dnia 27 II 2007.

jest – jak się wydaje – pomalowanie rzeźb na czarny kolor, sugerujący, że są wykonane z kamienia. Stan zachowania wydaje się być dobry, brak widocznych uszkodzeń, choć nie poddawano ich prawdopodobnie żadnym zabiegom konserwatorskim.

Obecnie rzeźby są umieszczone na niewielkich cokołach, znajdujących się w murowanych niszach na fasadzie kościoła. Postać w lewej niszy, przedstawiająca św. Joachima, pomimo statycznej postawy – kontrastem zaznaczono jedynie poprzez ugięcie prawej nogi i skłon głowy na



Figura św. Joachima na fasadzie kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Hnojniku.

prawo – dzięki rozwianym fałdom szat i puklom włosów wywołuje wrażenie dynamicznej. Poprzez nieznaczne odsunięcie rąk od ciała sprawia wrażenie lżejszej, mniej bryłowatej, a falująca wokół niej szata powoduje, że wydaje się poruszać tanecznym krokiem. Twarz postaci jest zwrócona w dół, na podobieństwo średniowiecznych świętych, wyniesionych w gotyckich katedrach ponad głowy wiernych. Cechuje się szczupłością, charakterystyczne są głęboko osadzone oczy i zaznaczone kości policzkowe, a także włosy, układające się w odstające na wysokości uszu pukle. Mężczyzna w prawej ręce trzyma długi kij, natomiast w lewej książkę, na której okładce siedzą dwie gołębice. Jest ubrany w sięgającą stóp szatę oraz płaszcz, przetrzucony przez prawe ramię, którego poły są jakby unoszone podmuchem wiatru. Fałdy szat oddano realistycznie, a na ich powierzchni występują drobne, ostro cięte fałdki, powodujące iluzję „unerwienia” draperii. Przyglądając się dokładniej, można dostrzec dużą dbałość o wykończenie szczegółów; chociażby precyzyjne oddanie rozłożonych palców prawej dłoni.

Figura w prawej niszy, tożsama ze św. Józefem, zwraca się w prawo, wznosząc twarz ku górze. Kompozycja również cechuje się mniejszą statycznością – wyraźnie zaznaczony został kontrast – ciężar ciała

opiera na prawej nodze, biodra są wychylone w prawo, natomiast górna połowa ciała – w lewo. Typ twarzy niemal identyczny z opisanym wyżej św. Joachimem – jedyną różnicą jest krótszy zarost. Postać została przedstawiona jakby w pozie adoracji, na co wskazuje nie tylko wyraz twarzy, ale także gesty – w prawej ręce trzyma niewielką książeczkę, której stronę zaznaczył poprzez włożenie palca między kartki. Lewa ręka o rozcapierzonych palcach jest odsunięta od ciała na podobieństwo oratorów. Interesujący jest ubiór, który od tradycyjnych „biblijnych” szat odróżnia pojawienie się sukni z rękawami, zakończonej kołnierzykiem oraz mankietami, przypominającej sutannę. Typowy jest natomiast płaszcz, zarzucony na prawe ramię, którego krawędź postać przytrzymuje na wysokości pasa. Inaczej niż w przypadku poprzedniej figury, dynamizm szat został ograniczony, jedynie krawędzie draperii są ekspresyjnie pofalowane, zaś na ich powierzchni znów pojawiają delikatne fałdki.

Zachowane figury w Hnojniku są najwcześniejszym, znanym przykładem prac Donaya w drewnie. Drobne proporcje postaci oraz dbałość wykonania zbliżają je do nurtu rokoka, co jest o tyle istotne, że większość jego dorobku można określić jako barokowy klasycyzm w prowincjonalnym wydaniu.

Niemal wyczuwalna jest lekkość i wyrafinowanie, z jaką zostały wykonane, w odróżnieniu od późniejszych, bardziej monumentalnych i statycznych rzeźb. Większy dynamizm cechuje nawet szaty postaci, których krawędzie unoszą się, jakby pod wpływem wiatru. Choć różnią się od pozostałych prac Donaya, można wskazać szereg elementów takich jak: specyficzne fizjonomie i fryzury czy bardzo delikatne, drobne fałdki na powierzchni szat, które będą powtarzane i staną się znakiem rozpoznawczym jego twórczości.



Figura św. Józefa na fasadzie kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Hnojniku.

Rzeźby niesłusznie przypisywane Donayowi

Wśród rzeźb przypisywanych Donayowi przez poszczególnych badaczy, zaledwie kilka znajduje potwierdzenie archiwalne, pozostałe są raczej wynikiem analizy formalnej. Większość z nich nie budzi jednak zastrzeżeń, co do słuszności atrybucji, oprócz dwóch figur, przedstawiających św. Antoniego z Padwy i św. Floriana, znajdujących się obecnie w cieszyńskim Parku Pokoju, obok Muzeum Śląska Cieszyńskiego¹⁶⁵.

Figury dwóch świętych pierwotnie znajdowały się na terenie posiadłości Goczałkowskich w Dziegielowie.¹⁶⁶ Nieznany jest czas i okoliczności przeniesienia rzeźb do Cieszyna i umieszczenia ich w sąsiedztwie siedziby muzeum. Obecnie ogólny stan zachowania obu figur jest zły (figura św. Antoniego jest właściwie destruktem: utracone zostały głowy Dzieciątka i świętego, górna część jego ciała jest silnie uszkodzona), zaś zanieczyszczenie kamienia i obrastające je porosty w niedługim czasie mogą doprowadzić do kompletnego zniszczenia.

Figury są umieszczone na identycznych, wysokich, kwadratowych postumentach, których czołowe ściany są ozdobione dwoma – słabo dziś czytelnymi – tarczami herbowymi, połączonymi wspólną koroną w klejnocie. Należały do właścicieli Dziegielowa – rodów Goczałkowskich i spowinowaconych z nimi Prażmów¹⁶⁷. Boki postumentów ozdabiają

¹⁶⁵ Wspominali o nich Jan Zahradnik (1929) oraz Tadeusz Dobrowolski (1934), „Katalog Zabytków Sztuki” (1974, s. 73), a także Iwanek (1967, s. 65). Jako pierwszy związał je z Donayem Gruszczyk, który uznał, że zostały mylnie datowane na 1756 rok i przypisane warsztatowi Antoniego Stanettiego, ponieważ za późniejszym datowaniem przemawiają cechy warsztatowe oraz dwie owalne tarcze herbowe (na postumencie) ze wspólną koroną w klejnocie. Jeden z herbów należał do Adama Josefa z Goczałkowskich, pana na Dziegielowie, Lesznie Górnej i Nydku, drugi do jego małżonki, hr. Anny Barbary z Prażmów. Goczałkowscy byli właścicielami zamku do 1791, kiedy posiadłość odkupił Josef baron Bees, pan z Trzyńca, a ten z kolei dwa lata później, 8 czerwca 1973, odsprzedał ją Komorze Cieszyńskiej. Zob. Olšovský 2004, s. 154, przypis 97. Iwanek nie wyjaśnił jednak dokładnie, w jaki sposób miałyby to wpłynąć na przesunięcie datowania rzeźb, a także nie określił przypuszczalnego czasu ich powstania. W literaturze przedmiotu uznano jego atrybucję za błędną, lecz nikt nie podjął się koniecznej analizy formalnej. Autorzy „Katalogu Zabytków Sztuki” przypisują rzeźby Stanettiemu ze znakiem zapytania, datując je na pierwszą połowę XVIII wieku, z kolei Olšovský podaje dokładną datę 1756, nie wyjawiając źródła tej informacji.

¹⁶⁶ Praktycznie żadnych wyjaśnień nie daje broszura Zahradnika, dotycząca zamku dziegielowskiego, co więcej, mylnie określa on figurę św. Antoniego jako św. Jana: „tuż obok zamku stoją posągi św. Jana i św. Floriana, wykonane dobrym dłem, lecz obecnie już zniszczone...”. Dowiedzieć się można z niej tylko tyle, że w 1929 roku obie figury stały jeszcze w Dziegielowie. Zob. Zahradnik 1929, s. 15.

¹⁶⁷ Z powodu złego stanu zachowania, uniemożliwiającego poprawne odczytanie tarczy herbowych, powołuję się na opis Gruszczyka, por. Gruszczyk 2000, s. 175. Lewa tarcza przedstawiała krzyż i wstęgę na tle ukośnych pasów, odpowiadających kolorowi fioletowemu – jest to herb

spływy wolutowe z ornamentem roślinnym, ograniczone od góry i dołu wolutami.

Trzeba zaznaczyć, że wizerunki świętych, stanowiące charakterystyczny element przekazu dogmatów kontrreformacyjnego Kościoła, ozdobione herbami fundatorów, były nie tylko świadectwem ich pobożności, ale również stanowiły znak własności danej ziemi¹⁶⁸.

Figury obu świętych różnią się proporcjami, św. Antoni jest zdecydowanie bardziej wysmukły, a św. Florian przysadzisty, ale obie cechuje blokowość, statyczność oraz widoczne niedoskonałości w przedstawieniu anatomii. Obie są również przedstawione w najbardziej popularnym typie ikonograficznym.

W postaci św. Antoniego nie ma najmniejszej iluzji ruchu. Został przedstawiony w stroju charakterystycznym dla franciszkanów – habicie zakonnym oraz tonsurze na głowie. Wyraźnie widać niedoskonałości anatomiczne – szczególnie w przypadku wąskich, nadmiernie spadzistych ramion świętego; nieco lepiej zostało jednak oddane ciało dziecka, gdzie zastosowano poprawne proporcje. Wrażenie statyczności pogłębiają jeszcze szaty postaci, przylegające niemal do ciała i układające się w równoległe, niezbyt głębokie fałdy. Całość sprawia, że trudno określić tę bardzo przeciętną rzeźbę jako dzieło barokowe, choć takim niewątpliwie jest.

Św. Florian z kolei na pierwszy rzut oka uderza swoją masywnością, pomimo że jego figura jest bardziej rozbudowana, to z powodu braku kontrapostu również jest dość zwalista i pozbawiona dynamiki. Jego postać w zamiarze miała być ujęta w lekkim zwrocie w bok, przy czym najbardziej odwrócona jest głowa, zaś reszta ciała została ukazana frontalnie. Święty został przedstawiony w zbroi rzymskiego legionisty, narzuconym na nią obszernym płaszczu i hełmie ozdobionym piórami, z typowymi atrybutami: w lewej ręce trzyma chorągiew, natomiast w prawej (nieproporcjonalnie dużej, w stosunku do reszty ciała) cebrzyk, z którego gasi płonący dom, prostopadłościenną bryłę umieszczoną obok jego prawej nogi. Również w tej figurze uderza schematyzm, charakterystyczny dla przeciętnej warsztatowej produkcji, choć niewątpliwie ma ona wyższy poziom artystyczny niż omawiana wcześniej rzeźba św. Antoniego.

Korczak, którym posługiwali się Goczałkowscy. Na prawej tarczy widniało poroże jelenia na tle poziomych pasów (kolor niebieski), ten herb należał do Prażmów.

¹⁶⁸ Więcej na temat znaczenia i funkcji wolnostojących monumentów sakralnych czyt. Kalinowski 1986, s. 271- 295.

Biorąc pod uwagę, że interesujące nas rzeźby musiały powstać przed rokiem 1791, kiedy to baron Goczałkowski sprzedał zamek panu z Beesu, można spróbować porównać je z pracami Donaya. Początkowe jego rzeźby wykazują silny wpływ rokokowego „kanonu” kształtowania postaci, mają uwysmuklone proporcje, wyróżniają się lekkością i wdziękiem, do czego – pomimo dość statycznej kompozycji – przyczyniły się dynamiczne fałdy szat, jakby unoszonych podmuchem wiatru (co jest najlepiej widoczne na przykładzie dwóch zachowanych rzeźb w Hnojniku). Rzeźby wykonane w latach 80-tych XVIII w. cechuje cięższy wolumen postaci i większa statyczność, ale w dalszym ciągu można się dopatrzyć w nich cech szczególnych dla twórczości Donaya: charakterystycznych typów twarzy, schematów kompozycyjnych czy specyficznego, delikatnego fałdowania materii. Na końcu jeszcze dość istotny fakt – figury jego autorstwa cechuje poprawne oddanie anatomii, nawet jeśli mimika ich twarzy czasem wydaje się karykaturalna. Aby uzyskać pewność, że cieszyńskie rzeźby nie wyszły spod jego ręki, należy określić czas powstania. Ułatwi to analiza ornamentów, dekorujących postumenty, w tym przypadku kluczową rolę odgrywa forma rokajów, tworzących obramowanie wokół tarcz herbowych. Mają one asymetryczny kształt, krawędzie grzebieni są poszarpane, przypominające płomienie. Jakże daleko im do „ugrzeczniczonych”, falbankowatych, naiwnych w swojej prostocie form, które dekorują kilka rzeźb wiązanych z warsztatem skoczowskiego artysty. Ich wygląd przesądza o datowaniu obu rzeźb zdecydowanie wcześniej, niż lata działalności Donaya, zapewne na III ćwierć XVIII wieku.

Donay jako artysta prowincjonalny

Dotychczas pojawiło się wiele publikacji, traktujących o różnych aspektach życia zawodowego XVIII-wiecznych rzeźbiarzy, lecz w dalszym ciągu niewiele wiadomo o stosunkowo najliczniejszej ich grupie – artystach działających na prowincji. Powód tego zaniedbania jest dość prozaiczny – historycy sztuki niechętnie podejmują ten temat, ponieważ zazwyczaj duża ilość zachowanych dzieł nie rekompensuje niskiego poziomu wykonania, zaś brak materiałów archiwalnych nie ułatwia pracy badawczej. Ponadto słowa „prowincja”, „prowincjonalny” w potocznym użyciu mają zabarwienie negatywne i odczytywane są jako „coś gorsze-

go”. W istocie ich znaczenie jest bardziej rozległe, a na potrzeby niniejszej publikacji wyrażenie „artysta prowincjonalny” odnosi się do ludzi, działających w oddaleniu od dużych ośrodków artystycznych.

W literaturze przedmiotu pionierską pracę, dotyczącą różnych aspektów sztuki prowincjonalnej, napisał Ksawery Piwocki¹⁶⁹. Poza tym problem pojawiał się rzadko i wyłącznie „na marginesie” innych zagadnień. Więcej uwagi poświęcili mu Bakoš i Olšovský, ale ich publikacje dotyczą sztuki określonych regionów, nie mogą zatem uchodzić za syntezę zagadnienia¹⁷⁰.

Nie ulega jednak wątpliwości, jak ważną rolę odgrywali prowincjonalni artyści w swoich środowiskach; nie tylko upiększali wnętrza kościołów parafialnych bądź też siedziby miejscowych panów, ale naśladowując modne wzory i ornamenty, rozpowszechniali je i popularyzowali daleko od artystycznych centrów. Dzięki nim niewielkie miasteczka mogły poszczycić się rzeźbami, wzorowanymi na dziełach wielkich artystów (wystarczy wspomnieć omawianą fontannę Trytona w Ołomuńcu i jej „skromniejszą wersję” – Neptuna w Skoczowie).

Aby zrozumieć znaczenie twórczości Donaya dla lokalnego środowiska, trzeba odwołać się do nakreślonej przez Olšovský’ego charakterystyki środowiska rzeźbiarskiego Śląska Austriackiego¹⁷¹. Wskutek wydarzeń historycznych pomiędzy ziemiami księstw opawskiego i karniowskiego a terenem dawnego Księstwa Cieszyńskiego pojawiło się wiele różnic dotyczących zarówno zleceńodawców, jak też charakteru produkcji rzeźbiarskiej. Taki stan był również wynikiem oddalenia od dużych ośrodków artystycznych (najbliższy Ołomuniec w drugiej połowie XVIII w. stracił na znaczeniu na rzecz Brna).

Do końca XVII w. z powodu braku rodzimych rzeźbiarzy sprowadzano artystów z innych ośrodków (głównie z terenów księstwa opolsko-raciborskiego i Górnego Śląska), którzy osiadali przeważnie w zachodniej części Śląska Austriackiego.

¹⁶⁹ Piwocki w swojej książce „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej” zarysował obraz rozwoju poszczególnych dziedzin sztuki prowincjonalnej, od czasów prehistorycznych po XX wiek. Choć jego praca nie jest wolna od uproszczeń, porusza istotny problem, który do dziś nie doczekał się odpowiednich badań i – co a tym idzie – należytego opracowania. Zob. Piwocki 1953.

¹⁷⁰ Bakoš temat peryferii artystycznej podejmuje przy okazji omawiania zagadnień sztuki słowackiej, natomiast Olšovský – rzeźby terenów dawnego Śląska Austriackiego. Por. Bakoš 2000 oraz Olšovský 2006.

¹⁷¹ Olšovský 2006, s. 89- 93.

Środowisko rzeźbiarskie na terenie księstwa cieszyńskiego rozwinęło się dopiero na początku XVIII w., wraz z założeniem przez Filipa Weissmanna warsztatu we Frydku. Jego potomkowie kontynuowali rodzinne przedsiębiorstwo, kształcąc kolejne pokolenia uczniów. Pierwsi samodzielni, miejscowi rzeźbiarze pojawiają się na tym terenie w latach 30-, 40-tych XVIII w., zaś w latach 70-tych konkurencja była już tak duża, że młody Waclaw Donay zawędrował w poszukiwaniu wolnego etatu aż do dalekiego Skoczowa.

Weissmannowie, którzy byli bardziej chyba rzemieślnikami niż artystami, od swoich uczniów wymagali przede wszystkim opanowania technicznych i technologicznych podstaw rzemiosła, mniejszą wagę przywiązując do ich indywidualnego rozwoju. Dużą rolę odgrywała tradycja warsztatowa, a więc korzystanie z gotowych rozwiązań i motywów, bądź ewentualne ich przekształcanie w razie potrzeby. Charakterystyczne jest również powielanie formuł ikonograficznych, sposobów obrazowania, pojawiających się w twórczości starszych artystów.

W twórczości Donaya mamy do czynienia z większym zróżnicowaniem formalnym, choć skłaniającym się raczej w stronę barokowego klasycyzmu. Można jednak dostrzec wykorzystywanie motywów popularnych w rzeźbach Weissmannów, jak na przykład charakterystyczny, falbankowy rokaj, zupełnie odmienny od przedstawień zamieszczonych we wzornikach ornamentalnych.

Ważnym etapem edukacji prowincjonalnego rzeźbiarza była wędrówka czeladnicza, która umożliwiała poznanie twórczości wybitnych artystów, pozwalała nie tylko powiększyć zbiór rysunków w szkicowniku, ale nade wszystko rozszerzyć „zaściankowy” światopogląd. Dzięki niej Donay poznał z pewnością dość dobrze rzeźbę morawską, zwłaszcza ołuniecką, jak wynika z przeprowadzonej analizy jego prac.

Rozwój kariery Donaya doskonale obrazują różne etapy twórczości: początkowo, w latach 70-tych XVIII w., był artystą skłonny do eksperymentów formalnych, poszukiwał nowych rozwiązań i chętnie wcielał je w życie. Z biegiem czasu jego rzeźby cechuje powtarzanie się pewnych elementów i motywów, łatwych do wychwycenia nawet dla niewprawnego oka. Gdy stał się „dojrzałym” artystą, operował już ustalonym kanonem środków formalnych, a jego prace straciły dawną świeżość i nutkę nowatorstwa na rzecz sprawdzonej, warsztatowej produkcji.

Można by rzec, że Donay – budując swój status społeczny – zaniedbał rozwój artystyczny, czego wynikiem jest obniżenie poziomu rzeźb, wykonanych pod koniec życia.

Wbrew potocznej opinii o negatywnym wydźwięku wyrażenia „artysta prowincjonalny”, trzeba podkreślić znaczenie tych osobowości nie tylko dla lokalnego środowiska, ale także dla przyszłych badań naukowych. Artysta działający na prowincji z pewnością nie nadawał kierunku współczesnej sobie sztuce, ale jego misja była bardzo doniosła – patetycznie można powiedzieć, że pełnił funkcję ambasadora kulturalnego na terenach oddalonych od ośrodków artystycznych. Dzięki niemu modne kierunki, tendencje, ornamenty, itp. docierały do szerokiego kręgu odbiorców.

W kontekście historii sztuki – artysta prowincjonalny jest postacią czekającą na docenienie i większe zainteresowanie ze strony badaczy. Konieczne jest bowiem poznanie artystycznych dziejów nie tylko przez pryzmat genialnych jednostek, ale jako całościowy obraz środowiska, złożonego z twórców o zróżnicowanym poziomie zdolności i umiejętności.

Bibliografia

Źródła:

Beschreibung aller gross Bürgerhäuser 1775 – *Beschreibung aller gross Bürgerhäuser in Skotschau im Jahre 1775* – rękopis dokumentu przechowywany w siedzibie Muzeum im. G. Morcinka w Skoczowie, opatrzony sygnaturą D/M Sk/39.

Generální vikariát Tešín 1720-1940 – *Generální vikariát v Těšíně 1720-1940. Inventarní seznam*, mpis, sygn. A 197, Zemský Archiv w Opawie.

Individueller Tabellarischer Ausweis 1826/27 – *Individueller Tabellarischer Ausweis über jeden Kontribuenten, mit seinen einzelnen Grundstücken seines Besistandes mit den Eigenschaft, Kultursgattung, Flächenmaas, einjährigen Geldentrag und jährigen Grundsteuer*, 13 V 1826, nr inw. 214 oraz 10 V 1827, nr inw. 219, mikrofilmy dwóch rejestrów podatkowych, wykonanych na podstawie dokumentów złożonych w Zemským Archivě w Opawie, przechowywane w Muzeum im. G. Morcinka w Skoczowie, opatrzone sygnaturą MC/S/653/II.

Inwentarz kościoła w Hnojniku 1804 – *Inwentarz kościoła w Hnojniku*, spisany 10 XII 1804 [w:] *Inwentarz dekanatu Frydek 1804-1918*, rkp. ZVS (Zemská Vláda Slezská), č. 58, Zemský Archiv w Opawie, s. 221-224.

Księga chrztów 1763-1793 – *Księga chrztów 1763-1793*, Katolicki Urząd Parafialny w Skoczowie.

Księga chrztów 1793-1870 – *Księga chrztów 1793-1870*, Katolicki Urząd Parafialny w Skoczowie.

Księga ślubów 1759-1784 – *Księga ślubów 1759-1784*, Katolicki Urząd Parafialny w Skoczowie.

Księga ślubów 1785-1837 – *Księga ślubów 1785-1837*, Katolicki Urząd Parafialny w Skoczowie.

Księga zgonów 1764-1837 – *Księga zgonów 1764-1837*, Katolicki Urząd Parafialny w Skoczowie.

Merkwürdigkeiten des Stadt Skotschau 1801 – *Merkwürdigkeiten des Herzoglichen Kammeral Stadt Skotschau*, dokument z 16 VIII 1801r., dostępny w całości na stronie internetowej Skoczowa: www.skoczow.pl

Popisanie 1801 – *Popisanie* – rękopis dokumentu z 1801 roku, przechowywany obecnie w Muzeum im. G. Morcinka w Skoczowie, opatrzony sygnaturą D/M Sk/ 34 a.

Summarium 1788/89 – *Summarium über die zu Stand gebrachte Steuerrepartitionsindividualbögen bei der Gemeinde Stadt Skotschau* [w:] *Josefský katastr slezský 1788-1789. Kniha pozemnostních archivů pro Skočov se sumářem v příloze (1789)*, nr inw. 952, mikrofilm katastru józefińskiego, wykonany na podstawie dokumentów, złożonych w Zemským Archivě w Opawie, przechowywany w Muzeum im. G. Morcinka w Skoczowie, opatrzony sygnaturą MC/S/653/II.

Opracowania niepublikowane:

Borowska-Jaskólska 2006 – J. Borowska-Jaskólska, *Miejskie studnie i fontanny – ze studiów nad typologią malej architektury czasów nowożytnych na Śląsku*, 2006, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. J. Wrabca, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski.

Brzoza 1937 – Ks. K. Brzoza, *Kronika parafialna*, 1937, rękopis w posiadaniu parafii kościoła pw. Św. Apostołów Piotra i Pawła w Skoczowie.

Fidrichová 1997 – Š. Fidrichová, *Barokní řezbaři a sochaři Weissmannové ve Frýdku*, praca magisterska, 1997, Filozofická fakulta Ostravské univerzity.

Gałaszek 2000 – J. Gałaszek, *Kościół parafialny w Wiśle Malej. Dokumentacja prac badawczych polichromii i zachowanego zabytkowego wyposażenia kościoła*, Pszczyna 2000, dokument przechowywany w archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach.

Gruszczyk 1972 – K. Gruszczyk, *Rzeźba barokowa na Śląsku Cieszyńskim i sąsiednich terenach*, 1972, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Z. Hornunga, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski.

Niklová 1994 – G. Niklová, *Příspěvek k vyvoji kultu a ikonografie blahoslaveného Jana Sarkandra na Moravě*, 1994, praca licencjacka napisana pod kierunkiem Doc. PhDr. M. Tognera, Katedra dějin umění, Universitet Palackeho, Olomouc.

Žbikowska-Sobieraj 2004 – B. Žbikowska-Sobieraj, *Projekt restauracji i konserwacji zabytkowej figury Jonasza*, Sandomierz 2004, oryginał przechowywany w Wydziale Inwestycji i Rozwoju Urzędu Miejskiego w Skoczowie.

Opracowania opublikowane:

Bakoš 2000 – J. Bakoš, *Region, periféria a uměleckohistorický vyvoj* [w:] *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2000, s. 130-150.

- Betlej 2003** – A. Betlej, *Zbiór augsburskich rycin ornamentalnych z XVIII wieku*, Kraków 2003.
- Biszorski 1993 a** – E. Biszorski, *Urbanistyka, budownictwo, zabytki [w:] Dzieje Skoczowa od zarania do współczesności*, Cieszyn 1993, s. 183-190.
- Biszorski 1993 b** – E. Biszorski, *Jonasz wygnaniec [w:] Dzieje Skoczowa od zarania do współczesności*, Cieszyn 1993, s. 362-369.
- Biszorski 1993 c** – E. Biszorski, *Pomniki, kapliczki, krzyże [w:] Dzieje Skoczowa od zarania do współczesności*, Cieszyn 1993, s. 205-220.
- Braunfels 1970** – W. Braunfels, *Lexikon der christlichem Ikonographie*, t. II, Herder 1970, s. 290-299.
- Braunfels 1974** – W. Braunfels, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. VII, Herder 1974, s. 163-190.
- Brożek 1932** – L. Brożek, *Notatki o Skoczowie. Figura Jonasza*, „Zaranie Śląskie”, 8, 1932, s. 150-162.
- Brzezina 2004** – K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004.
- Charouz 1994** – Z. Charouz, *Hlas v mlčeni [w:] Knež a mučedník Jan Sarkander*, Olomouc 1994, s. 6-73.
- Chojecka 2004** – red. E. Chojecka, J. Gorzelik, I. Kozina, *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2004.
- Czyż 1967** – J. Czyż, *Z zapisków archiwisty [w:] Pamiętnik Skoczowski*, Cieszyn 1967, s. 45-47.
- Davidson Reid, Rohmann 1993** – J. Davidson Reid, Ch. Rohmann, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts (1300-1990s)*, t. II, 1993, 914-921.
- Dittrich 2004** – S. und L. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14-17 Jahrhunderts*, Petersburg 2004.
- Dobrowolski 1933** – T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933.
- Dobrowolski 1934** – T. Dobrowolski, *Zamek w Dziegielowie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, II, 1934, s. 228-229.
- Dobrowolski 1935-2004** – T. Dobrowolski, *Budowa i urządzenie drewnianego kościoła w Malej Wiśle na Śląsku*, Katowice 1935 – Pszczyzna 2004.
- Enciclopedia dell' arte antika classica e orientale** – *Enciclopedia dell' arte antika classica e orientale*, t. VI.
- Fejtő 1993** – F. Fejtő, *Józef II*, Warszawa 1993.
- Fiedor 2001** – K. Fiedor, *Mysł polityczna i gospodarcza Habsburgów od XVIII do XX wieku [w:] Śląsk za panowania Habsburgów*, Opole 2001, s. 11-42.
- Gorzelik 1997** – J. Gorzelik, *Wątki polityczne w sztuce górnos Śląskiego baroku. Od Białej Góry do wybuchu wojen śląskich (1620-1740) [w:] Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały V seminarium sztuki górnos Śląskiej 14 15 XI 1997*, red. E. Chojecka, Katowice 1997, s. 59-75.
- Gorzelik 2005 a** – J. Gorzelik, *Italianizm w malarstwie i rzeźbie Górnego Śląska [w:] Italska renesance a baroko ve středni Evropě. Příspěvky z mezinarodni konference Olomouc 17.- 18. října 2003*, red. L. Daniel, J. Pelan, P. Salwa, O. Špilarová, Olomouc 2005, s. 285-295.
- Gorzelik 2005 b** – J. Gorzelik, *Uwagi o sztuce Śląska Cieszyńskiego w dobie konfesjonalizacji [w:] Cieszyńskie Studia Muzealne*, Cieszyn 2005, s. 124-154.
- Grundmann 1938** – W. Grundmann, *Oberschlesische Werke des Troppauer Bildhauers Johannes Nitsche*, „Der Oberschlesier”, 20, z. 11, 1938, s. 619-621.
- Grundmann 1944** – G. Grundmann, *Deutsche Kunst in befreiten Schlesien*, Breslau 1944.
- Gruszczyk 2000** – K. Gruszczyk, *Rzeźby barokowe Wacława Donaya [w:] Kalendarz Skoczowski 2000*, s. 169-181.
- Grzebielec 1992** – W. Grzebielec, *Kapliczka przy ul. Bielskiej*, „Gazeta Skoczowska”, 24/53, 1992, s. 5.
- Grzebielec 1995** – W. Grzebielec, *Szlak sarkandrowski [w:] Święty Jan Sarkander. Życie i kult*, Skoczów 1995, s. 19-25.
- Indra 1988** – B. Indra, *Barokní řezbaři a sochaři Weissmannové ve Frýdku*, „Časopis slezského muzea”. Série (B), 37 (1988), s. 266-275.
- Indra 1994** – B. Indra, *Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století*, „Časopis Slezského zemského muzea”, Série B, 43, 1994, s. 23-48.
- Indra 1996** – B. Indra, *Frenštátsí výtvarní umělci a uměleči Femeslníci druhé poloviny 18. a počátku 19. století*, „Vlastivědný sborník okresu Nový Jičín”, 43 (1996), s. 34-39.
- Indra 1998** – B. Indra, *Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století*, „Časopis Slezského zemského muzea”, Série B, 47, 1998, s. 122-163.

- Iwanek 1967** – W. Iwanek, *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*, Bytom 1967.
- Iwanek 1996** – W. Iwanek, *Historyczny i architektoniczny rozwój cieszyńskiego rynku [w:] 500 lat ratusza i rynku w Cieszynie 1496-1996*, red. I. Panic, Cieszyn 1996, s. 45-57.
- Iwanek 1997** – W. Iwanek, *O przebudowie i wystrój architektonicznym kościoła św. Klemensa [w:]* red. I. Panic, *550 lat parafii pw. św. Klemensa papieża i męczennika w Ustroniu*, Cieszyn-Ustroń 1997, s. 53-58.
- Janicka-Krzywda 1993** – U. Janicka-Krzywda, *Patron-atrybut-symbol*, Poznań 1993.
- Kajzer 1996** – K. Kajzer, *Osobliwe losy skoczowskiego Trytona [w:] Kronika Skoczowska*, 1996, s. 33-40.
- Kalinowski 1986** – K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa Śląska jako język epoki [w:] Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 261-298.
- Kalinowski 1995** – K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Questiones”, 7, 1995, s. 103-140.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce 1951** – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo krakowskie. Powiat bialski*, red. J. Szablowski, t.1, 1951, z.1.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce 1974** – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo katowickie. Powiat cieszyński*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, t.6, 1974, z. 3.
- Knež a mučedník 1994** – *Knež a mučedník Jan Sarkander. Sbornik k vytvoření*, Olomouc 1994.
- Kratinova 1986** – V. Kratinova, *Barok na Moravě. Maliřské a sochařské návrhy z moravských sbírek*, Praha 1986.
- Krause 1933** – W. Krause, *Grundriss eines Lexikons Bildendes Künstler und Kunsthandwerker in Oberschlesien von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (Schriftenreihe der Vereinigung für Heimatkunde in Oberschlesien), Oppeln 1933.
- Kroupa 2003** – red. J. Kroupa, *V zrcadle stínů. Morava v době baroka (1670 1790)*, katalog wystawy, Brno 2003.
- Londzin 1932** – J. Londzin, *Kościoly drewniane na Śląsku Cieszyńskim*, Cieszyn 1932.
- Matzke 1972** – J. Matzke, *Religiöse Barokdenkmäler im Ostdeutschland*, t. III, Nordmähren und Schlesien, Königstein/ Taunus 1972.
- Nowak 1999** – R. Nowak, *Skulpturdekorationen der Barockgarten in der Zisterzienserkloster in Heinrichau und Leubus [w:] Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1999.
- Olšovský 2004** – M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004.
- Olšovský 2006** – J. Olšovský, *Barokni sochařství v rakouském Slezsku (1650-1800)*, Brno 2006.
- Ostrowski 1992** – J. K. Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii [w:] Sztuka Kresów Wschodnich*, t. II, 1995, s.361-373.
- Panic 1997** – I. Panic, *Dzieje parafii rzymsko-katolickiej pw. św. Klemensa papieża i męczennika w Ustroniu w średniowieczu i czasach nowożytnych [w:] 550 lat parafii pw. św. Klemensa papieża i męczennika w Ustroniu*, red. I. Panic, Cieszyn – Ustroń 1997.
- Pavliček 2005** – M. Pavliček, *Josef Winterhalder st.*, Brno 2005.
- Pietrzykowski 1979** – M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1979.
- Piwocki 1953** – K. Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953.
- Popiolek 1913** – F. Popiolek, *Dzieje Śląska Austriackiego*, Cieszyn 1913.
- Prahl 2004** – R. Prahl a kolektiv, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, Praha 2004.
- Prokop 1904** – A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, t. IV, 1904.
- Samek 1994** – B. Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, t. I, 1994.
- Saur 1982** – K. G. Saur, *Glossarium artis 4. Paramente und liturgische Bücher*, München, New York, London, Paris 1982.
- Schenková 2002** – M. Schenkova, *K vzájemným vztahům mezi pruským a rakuským Slezskem v oblasti výtvarného umění v 18. století [w:] Willmann i inni. Malarstwo, rysunek, grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Koziel, A. Lejman, Wrocław 2002, s. 255-261.
- Skoczów – dzieje 1993** – red. E. Biszorski, *Dzieje Skoczowa od zarania do współczesności*, Cieszyn 1993.
- Skotschau in Ostschlesien 1984** – red. K. W. Neumann, *Skotschau in Ostschlesien. Geschichte-Erinnerung-Dokumentation*, 1984.
- Słownik artystów polskich 1975** – *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t.2, 1975, s. 86-87.

- Smejkal 1994** – B. Smejkal, *Jan Sarkander ve výtvarných dílech* [w:] *Knež a mučedník Jan Sarkander*, Olomouc 1994, s. 114-120.
- Sokolowski 1887** – M. Sokolowski, *Ze Śląska Austriackiego*, „Czas”, 197, 30 VIII 1887.
- Spyra 1998** – J. Spyra, *Śląsk Cieszyński – pod rządami Habsburgów (1653-1848)* [w:] *Śląsk Cieszyński – zarys dziejów*, Cieszyn 1998, s. 49-63.
- Stehlik 1966** – M. Stehlik, *Zum Werke des mährischen Bildhauers G. A. Heinz*, „Sborník prací filosofické fakulty brněnské university“, 10, 1966, s. 39-50.
- Stehlik 1969** – M. Stehlik, *Das Schaffen des Bildhauers Ignatz Lengelacher in Mikulov*, „Sborník prací filosofické fakulty brněnské university“, 13, 1969, s. 25-41.
- Stehlik 1981** – M. Stehlik, *Der Bildhauer Ignatz Lengelacher und sein Werk in Mähren*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg“, 18, 1981, s. 59-78.
- Stehlik 1986** – M. Stehlik, *Barokní sochařství na Moravě a Italie* [w:] *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Praha 1986, s. 21-27.
- Stehlik 1989** – M. Stehlik, *Sochařství vrcholného baroka na Moravě* [w:] *Dějiny českého výtvarného umění, t. II – Od počátku renesance do závěru baroka*, Praha 1989.
- Stehlik 1996** – M. Stehlik, *Sochařství* [w:] *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, red. I. Krsek, Z. Kudělka, M. Stehlik, J. Valká, Praha 1996, s. 77-111.
- Stehlik 2006 a** – M. Stehlik, *Osobistost moravského barokního sochařství* [w:] *Barok v soše*, Brno 2006, s. 17-25.
- Stehlik 2006 b** – M. Stehlik, *Pohled na sochařství moravského baroka* [w:] *Barok v soše*, Brno 2006, s. 27-39.
- Stehlik 2006 c** – M. Stehlik, *Matyáš Bernard Braun a Morava* [w:] *Barok v soše*, Brno 2006, s. 65-69.
- Svätci v strednej Európe 1993** – *Svätci v strednej Európe. Heilige in Zentraleuropa* (kat. wyst.), red. I. Rusina, Bratislava 1993.
- Szotek 1992 a** – H. Szotek, *Skoczowskie zabytki. Figura Jonasza*, „Gazeta Skoczowska”, 14/17, 1992, s. 1-2.
- Szotek 1992 b** – H. Szotek, *Skoczowskie zabytki. Zabytkowa kamienica przy ul. Fabrycznej 5*, „Gazeta Skoczowska”, 15/ 18, 1992, s.3.
- Śląsk – perla w koronie czeskiej 2006** – *Śląsk – perla w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. A. Niedzielanko, V. Vlnas, Praga 2006.
- Św. Jan Sarkander 1995** – red. H. Szotek, *Św. Jan Sarkander. Życie i kult*, Skoczów 1995.
- Togner 1973** – M. Togner, *Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci*, „Umění“, 21, 1973, s. 226-239.
- Togner 1984** – M. Togner, *Barokní rekonstrukce Olomouc v období 1650-1742* [w:] *Olomouc*, red. I. Hlobil, P. Michna, M. Togner, Praha 1984, s. 86-121.
- Valká 1996** – J. Valká, *Společnost a kultura baroka na Moravě* [w:] *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, red. I. Krsek, Z. Kudělka, M. Stehlik, J. Valká, Praha 1996, s. 14-42.
- Vlnas 2001** – J. Rak, V. Vlnas, *Druhý život baroka v Čechách* [w:] *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, (red.) V. Vlnas, Praha 2001, s. 13-60.
- Wagner- Rieger 1981** – R. Wagner-Rieger, *Die Kunst zur Zeit Maria Theresia und Josephs II.*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 34, 1981, s. 7-22.
- Wawreczka, Spyra, Makowski 1999** – H. Wawreczka, J. Spyra, M. Makowski, *Cieszyn, Czeski Cieszyn na starých widokóvkach i fotografiach*, Niebory 1999.
- Zahradník 1929** – J. Zahradník, *Zámek Dězibelowski pod Cieszynem*, Bielsko 1929.
- Zlamal 1969** – B. Zlamal, *Blahoslavený Jan Sarkander*, Rzym 1969.
- Zuber 1993** – ks. A. Zuber, *Historia kościoła katolickiego pw. św. Ap. Piotra i Pawła* [w:] *Dzieje Skoczowa od zarania do współczesności*, Cieszyn 1993, s. 182-187.

Spis treści

ZARYS BIOGRAFII	3
DOROBEK ARTYSTYCZNY DONAYA.....	9
Figura Neptuna w Skoczowie	9
Figury śś. Jana Nepomucena, Piotra z Alkantary i Jana Sarkandra w Skoczowie.....	15
Płaskorzeźba św. Jana Chrzyciela na fasadzie domu przy ul. Fabrycznej w Skoczowie	27
Pieta z kapliczki na Zabawie.....	29
Figura św. Floriana w Cieszynie.....	33
Figury śś. Józefa i Jana Nepomucena w Ustroniu	35
Nagrobek w Ustroniu.....	41
Figura św. Jana Nepomucena w Golezowie.....	45
Ołtarz główny w kościele pw. św. Jakuba Starszego w Wiśle Małej...	47
Figura św. Floriana we Frenšacie.....	53
Figury śś. Joachima i Józefa w Hnojniku	57
Rzeźby niesłusznie przypisywane Donayowi.....	62
DONAY JAKO ARTYSTA PROWINCJONALNY	64
BIBLIOGRAFIA.....	68



egzemplarz bezpłatny

