FOLIA HISTORICA CRACOVIENSIA, 22: 2016, s. 141–155
DOI: http://dx.doi.org/10.15633/fhc.2076

Paulina Kluz

Polska Akademia Nauk

Analogia ad legendum. Funkcja znaczeniowa, użytkowa i kompozycyjna dwóch ambon w kościele oo. Dominikanów w Lublinie

Po fatalnym w skutkach wielkim pożarze Lublina w 1575 roku niemal doszczętnie spłonęły kościół i klasztor dominikanów powstałe prawdopodobnie po 1260 roku, rozbudowane w 1342 roku[1]. Odbudowa realizowana była w kilku fazach przypadających na lata ok. 1618–1753[2]. W jej końcowym etapie, po połowie XVIII wieku została wymieniona część dawnego wyposażenia, jak również wstawiono jego nowe elementy[3], które przez wzgląd na wysoki poziom wykonania stanowiły przedmiot szczególnego zainteresowania uczonych[4]. Dzięki intensywnym badaniom sprzed ponad pół wieku ustalono, iż zrealizowana w latach ok. 1756–1761

[1] Na powstanie pierwszego dominikańskiego kościoła w tych latach wskazują najnowsze badania. Wcześniej datowano jego budowę na rok 1342, łącząc ją z fundacją Kazimierza Wielkiego, jakkolwiek najprawdopodobniej informacje te dotyczą rozbudowy świątyni i klasztoru dominikanów. Zob. A. Wadowski, *Kościoły lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych*, Kraków 1907, s. 233–234; J. Kłoczowski, *Klasztor dominikański w Lublinie w pierwszych wiekach swego istnienia w ramach prowincji polskiej (stulecia XIII–XVI)*, [w:] *Dominikanie w Lublinie. Studia z dziejów i kultury*, red. H. Grapski, Lublin 2006, s. 30–37.

[2] Zob. Archiwum Dominikanów w Lublinie [dalej: ADL], sygn. Lb-115, M. Michoński, *Lublin. Zespół dominikański. Dokumentacja naukowo-historyczna*, Lublin 1980, mpis, s. 47.

[3] Zob. ADL, sygn. Lb-115, M. Michoński, *Lublin…*, dz. cyt., s. 58; Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie [dalej: BPAUK], sygn. 3279, t. 5: *Zbiór listów i dokumentów z lat 1644–1861 dotyczących klasztoru Dominikanów w Lublinie*, rkps, list 96: *Kontrakt na ołtarze do Biskupic*, sygn. 3279; M. I. Laskowska, *Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele oo. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 6 (1958) nr 4, s. 151–152.

[4] Zob. A. Wadowski, *Kościoły lubelskie…*, dz. cyt., s. 252; M. I. Laskowska, *Rzeźba figuralna…*, dz. cyt., s. 151–165; M. I. Laskowska, *Domniemany mistrz ołtarzy różańcowych w kościele oo. Dominikanów w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki" 21 (1959) nr 2, s. 236–237; J. Kowalczyk, *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła (z badań nad rzeźbą Lubelszczyzny w XVIII w.)*, „Biuletyn Historii Sztuki" 23 (1961) nr 3, s. 300–303; M. I. Laskowska, *Osiemnastowieczny warsztat*

interesująca nas rokokowa część wyposażenia jest dziełem puławskiego rzeźbiarza Sebastiana Zeisla i jego warsztatu (il. 1)[5]. Uwagi badaczy nie przyciągnęło dotąd bardzo nietypowe rozwiązanie w kościele w postaci dwóch ambon, których znaczenie oraz funkcje we wnętrzu sakralnym i podczas liturgii stanowią przedmiot niniejszego artykułu.

Według Ambrożego Wadowskiego ambony „stanęły" wraz z ołtarzami różańcowymi w 1761 roku i są dziełem „rzeźbiarza z Puław"[6]. Niestety, przywołanych informacji nie ma w dokumencie sprzedaży dawnych dominikańskich ołtarzy do kościoła w Biskupicach, na który powołuje się badacz[7]. Ambony niewątpliwie zostały wykonane przez warsztat Sebastiana Zeisla. Wykazała to jednoznacznie analiza stylistyczno-porównawcza, w której zestawiono je z innymi elementami rokokowego wyposażenia kościoła.

Formę ambony ukształtowało jej przeznaczenie. Miała zapewniać odpowiednie warunki wizualno-akustyczne celebransowi podczas przepowiadania, stąd jej umiejscowienie ponad posadzką, zaplecek i często baldachim, wzmagające emisję głosu[8]. Jej różnorodne nazewnictwo również nawiązywało do jej funkcji[9]. Jednym z określeń ambony było *analogium*, wskazujące miejsce słowa – *logos*,

---

rzeźbiarski w Puławach i jego twórcy, [w:] *Teka konserwatorska*, z. 5: *Puławy*, red. S. Lorentz, Warszawa 1962, s. 47–58.

[5] Zob. M. I. Laskowska, *Domniemany mistrz…*, dz. cyt.; J. Kowalczyk, *Sebastian Zeisel…*, dz. cyt. Atrybucję Laskowskiej potwierdził odnaleziony przez Kowalczyka list, w którym Zeisel (Kaysel) wzmiankowany jest jako wykonawca ołtarza św. Tomasza z Akwinu powstałego w 1756 roku. Wskazane retabulum jest spójne stylistycznie z resztą omawianej części rokokowego wyposażenia. Zob. BPAUK, sygn. 3279, t. 5: *Zbiór listów i dokumentów z lat 1644–1861 dotyczących klasztoru Dominikanów w Lublinie*, rkps, list 38: *List o. Bonawentury do o. Jana Ewangelisty Stobieckiego, Równe, dnia 8. VIII. 1758 roku*.

[6] Zob. A. Wadowski, *Kościoły lubelskie…*, dz. cyt., s. 253, przyp. 1.

[7] Zob. BPAUK, sygn. 3279, t. 5, rkps, list 96: *Kontrakt…*, dz. cyt.; M. I. Laskowska, *Rzeźba figuralna…*, s. 151–152.

[8] Zob. K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004, s. 167–168; B. Nadolski, *Ambona. Historia, znaczenie, symbolika*, Kraków 2008, s. 22.

[9] W dawnej Rzeczypospolitej ambonę nazywano kazalnicą (niem. *Kanzel*). Określenie to etymologicznie powiązane jest również ze słowem „kazanie", od czasowników „kazać", „prawić". Kaznodzieją natomiast nazywano duchownego, który „dzieje", czyli opowiada „kaźń" – wyjaśnia, komentuje przykazania. W literaturze występuje rozróżnienie między amboną a kazalnicą, gdyż ta ostatnia wywodzi się z ambony. Oba terminy stosowane są jednak wymiennie, zaś na potrzeby artykułu będę używać określenia ambona. Zob. M. Korolko, *O kunszcie oratorskim staropolskiego kaznodziejstwa*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 68–69.

skąd wygłaszane było kazanie. W przypadku pojawienia się w kościele dwóch ambon stosowane było sformułowanie – *analogia ad legendum*[10].

Omawiane dzieła to ambony wiszące, usytuowane *vis-à-vis* na węgarach łuku tęczowego. Mają analogiczną względem siebie strukturę i układ bogatej dekoracji rzeźbiarskiej. Płaskorzeźbione płyciny kosza ambony usytuowanej po stronie ewangelii (il. 2) ilustrują sceny z życia Marii, w polu zaplecka zaś znajduje się wizerunek Chrystusa Dobrego Pasterza. Drugą ambonę, umieszczoną po stronie epistoły (il. 3), dekorują płaskorzeźby z epizodami z życia Chrystusa na ściankach kosza oraz przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Jackiem na zapleckcu. Niektóre putta siedzące na tle pilastrów koszy, jak również na baldachimach trzymają kartusze o złoconych polach, być może pierwotnie ze znajdującą się tam lemmą. Puttom przy koszu ambony po stronie epistoły towarzyszą symbole czterech ewangelistów. Dwie figury wieńczące baldachimy to kaznodzieje dominikańscy – św. Dominik i św. Wincenty Ferreriusz[11]. Ikonografia podkreśla użytkową i znaczeniową funkcję ambon, jako miejsca przepowiadania, aktu homiletycznego, skąd Chrystus w dalszym ciągu głosi Ewangelię[12] (cykl chrystologiczny, symbole ewangelistów, figury kaznodziejów), budując przy tym odniesienia do duchowości dominikańskiej (cykl maryjny, święci zakonu).

Ilustrowanie dogmatów, któremu służyły elementy wystroju i wyposażenia, stało się jedną z podstawowych form komunikacji pomocnej w przekazywaniu, przyswajaniu i zapamiętywaniu treści[13]. Podczas liturgii słowa stanowiły również dopełnienie indywidualnej interpretacji kazań dydaktyczno-moralizatorskich. Ambona w ten sposób stawała się swoistym *loci theologici*, a więc źródłem inwencji, zbiorem przykładów i argumentów pomocnych w dowodzeniu tezy[14].

Dwie lubelskie ambony usytuowane na łuku były składowymi całego zespołu tęczy razem z ołtarzami przytęczowymi oraz grupą rzeźbiarską belki. W nietypowy sposób poszerzyły zazwyczaj występującą w tym miejscu triadę ołtarzy (ołtarza głównego i pary ołtarzy bocznych)[15]. Dodatkowo wysoki i wąski łuk

---

[10] Zob. B. Nadolski, *Ambona…*, dz. cyt., s. 15.

[11] Zob. M. I. Laskowska, *Rzeźba figuralna…*, dz. cyt., s. 157.

[12] Zob. B. Nadolski, *Ambona…*, dz. cyt., s. 25.

[13] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Symbol we wnętrzu kościelnym*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integracyjnej*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1987, s. 52–53.

[14] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Ze studiów nad wnętrzem kościelnym. Program, funkcja – wybrane zagadnienia z genezy i wkład formuły trydenckiej*, „Studia Theologica Varsaviensia" 25 (1987) nr 1, s. 45–46; W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 72–73.

[15] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Ze studiów…*, dz. cyt., s. 68–69.

tęczowy pierwotnie w dwóch piątych wysokości był wypełniony belką tęczową przyjmującą formę hierogramu IHS, którego środkowa litera stanowiła podstawę dla grupy Ukrzyżowania (il. 4)[16]. Tak kształtowana belka zespalała wszystkie elementy znajdujące się przy łuku, który symbolizował granicę między sferą *profanum* nawy i *sacrum* prezbiterium[17]. Niestety, niemożliwe jest rozpoznanie znaczenia ambon w kontekście całego programu ikonograficznego wnętrza kościoła dominikanów, a w tym wobec zespołu tęczy, gdyż stosunkowo spora grupa elementów jego wyposażenia, pozostaje wciąż niezidentyfikowana[18].

Duży wpływ na kształtowanie wnętrza świątyni miał sam kler, jego potrzeby i pełnione funkcje. Płaszczyzna estetyczna dekoracji była uzasadniona doktrynalnie i teologicznie[19], nawiązywała szczególnie do danej formacji zakonnej. Umożliwiało to stworzenie wyposażenia dostosowanego do praktyk konkretnego zgromadzenia. Intelektualny charakter zakonu dominikanów szczególnie ściśle powiązany był z działalnością kaznodziejską[20], co niewątpliwie wywarło wpływ na pojawienie się omawianego rozwiązania.

Wskazówką w poszukiwaniach odpowiedzi na pytanie o funkcję dwóch ambon w kościele jest informacja z *Encyklopedji kościelnej* Michała Nowodworskiego: „w wiekach dysput teologicznych stawiano niekiedy dwie ambony, z których dwóch kaznodziejów przemawiało: jeden nauczał, a drugi mu odpowiednie czynił zarzuty"[21]. Zagadnienie to rozwinął Mirosław Korolko, który stwierdził, że podwójne ambony służyły niegdyś do prowadzenia kazań polemicznych, podając

---

[16] Karol Boromeusz podkreślał istotę usytuowania krucyfiksu na belce tęczowej w miejscu granicy między sferą *profanum* i *sacrum*, gdyż królestwo niebieskie można osiągnąć jedynie przez krzyż. Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Church interior in the late counter-reformation period. Presuppositions and practice*, [w:] *Late Baroque art in the 18th century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary: October 15–17, 1987*, ed. L. Kalinowski i in., Krakow 1990, s. 18 (Seminaria Niedzickie, vol. 4); E. Gieysztor-Miłobędzka, *Ze studiów…*, dz. cyt., s. 62.

[17] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Symbol…*, dz. cyt., s. 37.

[18] Propozycje w zakresie ikonografii figur zob. M. I. Laskowska, *Rzeźba figuralna…*, dz. cyt., s. 155–158; P. Kluz, *Sculptor Sebastian Zeisel and his works for the Dominican and Jesuit Orders in Lublin*, „Ars" 46 (2013) nr 2, s. 246–249.

[19] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Symbol…*, dz. cyt., s. 33.

[20] Zob. J. Kłoczowski, *Dominikanie w środkowo-wschodniej Europie i ich kultura intelektualna oraz pastoralna w wiekach średnich*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce*, t. 3: *Dominikanie w środkowej Europie w XIII–XV wieku. Aktywność duszpasterska i kultura intelektualna*, red. J. Kłoczowski, J. A. Spież, Poznań 2002, s. 164.

[21] *Encyklopedja kościelna. Podług teologiicznej encyklopedji Wetzera i Weltego, z licznemi jej dopełnieniami*, t. 1, wyd. M. Nowodworski, Warszawa 1873, s. 171. Odwołuje się do tego również: A. J. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 1/2, Warszawa 1893, s. 1198.

za przykład właśnie wyposażenie lubelskiego kościoła Braci Kaznodziejów[22]. Atmosfera żywych dysput świeckich i religijnych, traktowanych jako widowisko oraz wykorzystywanych podczas niemal każdego wystąpienia publicznego[23], mogła mieć wpływ na uciekanie się do formuły polemiki i dyskusji w praktyce kazań, a za tym również na potrzebę postawienia dwóch ambon w kościele. Tezę tę wzmacnia przekaz samych ojców dominikanów z Lublina, którzy powołując się na tradycję używania dwóch ambon do prowadzenia dysput, kultywują ją do dzisiaj[24].

Odmiennym głosem w dyskusji stał się artykuł Zygmunta Knothego, w którym autor wskazał, że: „Służyły one [ambony – przyp. P. K.], północna «dla głoszących Słowo Boże w niedzielę i święta», południowa «wyłącznie dla opowiadających Go w uroczystości N.M.P. Różańcowej»"[25]. Zastanawiający wobec tej informacji jest odwrotny układ dekoracji ambon w stosunku do przypisanej im przez tego autora funkcji, gdyż północna posiada cykl maryjny, południowa zaś – chrystologiczny. W materiałach archiwalnych dotyczących Bractwa Różańcowego niestety nie zachowały się żadne informacje wskazujące na użytkowanie ambon w ten sposób[26], jakkolwiek nie można takiej praktyki wykluczyć.

Dwie ambony stawiano już w średniowiecznych kościołach. Zgodnie z podziałem na osobne czytania listów apostolskich, proroków i Ewangelii umieszczano na ambonie niekiedy trzy pulpity bądź budowano w kościele dwie, a nawet trzy ambony[27]. W pismach Karola Boromeusza pojawia się informacja o możliwości zastosowania dwóch ambon dla rozdzielenia czytań Ewangelii i epistoły, przy czym tę pierwszą czytano zawsze na ambonie usytuowanej wyżej niż przeciwległa ambona dla tej drugiej[28]. W tym przypadku budowa dwóch ambon wynikała z potrzeby klarownego, lokalizacyjno-wizualnego podkreślenia podziału liturgii

---

[22] Zob. M. Korolko, *O kunszcie…*, dz. cyt., s. 93, 98, przyp. 62.

[23] O dysputacyjnym charakterze epoki zob. H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 120.

[24] Dominikanie obecnie wykorzystują dwie lubelskie ambony do prowadzenia dialogów o charakterze ekumenicznym. Fundacja dominikańska „Ponad Granicami" im. Św. Jacka Odrowąża prowadzi spotkania zwane: „Dyskusja dwóch ambon", podczas których na kazalnicach w kościele lubelskim spotykają się przedstawiciele różnych wyznań, prowadząc dyskusję na wskazany temat.

[25] Z. Knothe, *Kościół św. Stanisława i klasztor Dominikanów w Lublinie*, „Gazeta Lubelska" 38 (1947), s. 5.

[26] Zob. BPAUK, sygn. 3279, t. 5: *Zbiór listów i dokumentów z lat 1644–1861 dotyczących klasztoru Dominikanów w Lublinie*, rkps.

[27] Zob. B. Nadolski, *Ambona…*, dz. cyt., s. 27; B. Nadolski, *Liturgika*, t. 1: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014, s. 301; K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura…*, dz. cyt., s. 188.

[28] Zob. A. J. Nowowiejski, *Wykład liturgii…*, dz. cyt., s. 1195.

słowa i hierarchii czytanych tekstów. Znajomość średniowiecznego rozwiązania mogła stanowić formalną inspirację dla zaadaptowania podobnego modelu w XVIII wieku. Jednak, jak się wydaje, na powstanie tego ostatniego miały wpływ innego rodzaju potrzeby, wynikające również z posoborowych zmian w organizacji wnętrza kościelnego kierowanych rozbudową liturgii.

Zgodnie z wykorzystaniem założeń scenograficznych, łączone w pary elementy wyposażenia tworzyły kulisy, które zawężały światło nawy, prowadząc wzrok wiernego ku znajdującemu się w głębi prezbiterium ołtarzowi głównemu (il. 1)[29]. W budowaniu iluzorycznej głębi silny nacisk kładziono na symetrię wnętrza. W tym kontekście jednostkowość ambony wymogła poszukiwanie równowagi kompozycyjnej po jej przeciwnej stronie w celu utworzenia kolejnej pary kulis[30]. W znaczeniu optyczno-estetycznym *pendant* dla ambony, czyli antyambonę po stronie epistoły mogły tworzyć inne elementy wyposażenia, jak chrzcielnica, ołtarz, grupa rzeźbiarska, organy, oratorium[31]. Antyambony często nawiązywały do architektury ambon przez paralelne zastosowanie jej składowych, takich jak zaplecek czy baldachim (np. jako nadbudowa chrzcielnicy). Czysto estetycznym rozwiązaniem stało się utworzenie po stronie epistoły niejako nowego elementu wyposażenia w postaci drugiej ambony – pozornej, która zawieszana była bez jakiegokolwiek dostępu i zazwyczaj nie spełniała żadnej funkcji praktycznej[32].

Model kompozycyjny ambona–antyambona rozpowszechniony był w krajach monarchii habsburskiej już od początku XVIII wieku (np. wyposażenie kościoła w Dürnstein, dzieło Matthiasa Steinla z 1710 roku[33]), szczególnie popularny na Morawach i Śląsku[34]. Na terenach dawnej Rzeczypospolitej rozwiązanie to spo-

---

[29] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Wnętrze sakralne w 1. połowie XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki" 42 (1980) nr 2, s. 161.

[30] Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Ze studiów…*, dz. cyt., s. 69–70.

[31] Pojęcia „antyambona" używam za Katarzyną Brzeziną-Scheuerer, która wprowadziła je na określenie struktury architekstoniczno-rzeźbiarskiej sytuowanej *vis-à-vis* ambony. Zob. K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura…*, dz. cyt., s. 186–187.

[32] W kościele Świętej Trójcy w Kobyłce nieopodal Warszawy znajduje się bardzo interesujący przykład ambony pozornej, datowanej na czas przed 1759 rokiem. Ołtarz główny flankują dwie ambony zawieszone na łuku tęczowym, jakkolwiek wyłącznie ambona po stronie ewangelii jest rzeczywista, druga – pozorna, w przestrzeni kosza zawiera misę chrzcielną opuszczaną za pomocą specjalnego mechanizmu. Zob. K. Guttmejer, *Guido Antonio Longhi. Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 2006, s. 63, 191.

[33] Zob. L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*, Wien–München 1966, s. 226, il. 206.

[34] Zob. K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura…*, dz. cyt., s. 189; M. Machowski, *Bardzo krótka historia relikwiarzy św. Kandyda z kościoła w Choroszczy*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego" (2004) z. 10, s. 66.

tykane jest sporadycznie, przy czym pojawia się w wyposażeniach tworzonych głównie po połowie XVIII wieku, najczęściej w kręgach artystów pochodzących z terenów panowania austriackich Habsburgów lub posiadających środkowoeuropejskie doświadczenie.

Stosunkowo wczesne zastosowanie modelu ambona–antyambona w postaci chrzcielnicy z nadbudową z grupą rzeźbiarską (ok. 1738) znamy z kościoła św. Anny w Lubartowie, nieopodal Lublina (il. 5). Duża część wyposażenia, w tym ambona, wykazuje inspirację austriackimi wzorami i taką też proweniencję jej projektanta. Autorstwo chrzcielnicy z nadbudową wiązane jest z warsztatem Heinricha Hoffmanna[35] – brata mistrza puławskiego Johanna Eliasa Hoffmanna[36]. Z oboma Sebastian Zeisel pracował w Puławach na dworze Czartoryskich[37].

Zarówno pochodzenie, jak i geneza twórczości Sebastiana Zeisla zorientowane były na kraje Cesarstwa Habsburskiego (podobnie jak Hoffmannów[38]), szczególnie zaś na środowisko wiedeńskie i krąg Lorenzo Mattielliego[39]. Jednak w *oeuvre* tego ostatniego nie znajdujemy przykładów stosowania rozwiązania ambona–antyambona, jakkolwiek pojawia się ono w samym Wiedniu, gdzie Zeisel mógł się z nim zaznajomić (kościół dominikanów, kościół św. Piotra).

Elżbieta Sieniawska, później jej córka – Maria Zofia Czartoryska, zatrudniały na swych dworach artystów pochodzących głównie z krajów Cesarstwa Habsburskiego[40]. Jest to wskazówką w badaniach nad genezą omawianego rozwiązania kompozycyjnego, prawdopodobnie przeniesionego na tereny Lubelszczyzny przez pracujących dla nich rzeźbiarzy. Dowodzi tego również rozpowszechnienie modelu ambona–antyambona na tym terenie w drugiej połowie XVIII wieku głównie przez warsztaty wywodzące się z ośrodka puławskiego, które

---

[35] Zob. J. Skrabski, *Uwagi na temat wyposażenia kościoła parafialnego pw. św. Anny w Lubartowie*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 4 (2003), s. 65.

[36] Zob. Z. Prószyńska, *Hoffman Henryk*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław 1979, s. 87.

[37] Zob. J. Gajewski, *Z Wiednia do Pragi (?), przez Łubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmannowski w rzeźbie późnobarokowej między Wisłą a Bugiem*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między Wschodem a Zachodem*, red. J. Kłoczowski, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 198, 237.

[38] Zob. J. Gajewski, *Z Wiednia do Pragi…*, s. 173–179.

[39] Kwestie stylistyczne dzieł, pochodzenia i genezy twórczości rzeźbiarza Sebastiana Zeisla zostały omówione w: P. Kluz, *Sculptor…*, dz. cyt., s. 242–256.

[40] Zob. R. Nestorow, *Artyści i rzemieślnicy z krajów monarchii habsburskiej w służbie Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 277–289.

nawiązywały do twórczości Hoffmannów (tzw. nurt hoffmannowski) i Zeisla, czego przykładem są wyposażenia w kościołach Przemienienia Pańskiego w Lublinie (il. 6), św. Mikołaja w Międzyrzecu Podlaskim (il. 7), św. Jana Chrzciciela w Dysie, św. Jana w Krężnicy Jarej, Narodzenia NMP i św. Sebastiana w Krasieninie, św. Anny w Kijanach i św. Michała Archanioła w Mordach[41].

Powstanie dwóch ambon w kościele dominikanów w Lublinie formalnie wydaje się zainspirowane modelem kompozycyjnym ambona–antyambona, który był wynikiem rozwinięcia posoborowej koncepcji symetrycznej (kulisowej) organizacji wnętrza sakralnego. Rozwiązanie to na tereny Lubelszczyzny zostało najprawdopodobniej zaszczepione z krajów Cesarstwa dzięki transferowi artystów na dwór Czartoryskich w Puławach. Znajomość tego rozwiązania przez Sebastiana Zeisla być może była wynikiem inspiracji lokalnej (Lubartów) bądź jego wcześniejszego środkowoeuropejskiego doświadczenia. Jednak budowa dwóch dominikańskich ambon, spośród których obie były użytkowane (żadna z nich nie jest pozorna), świadczy o tym, że prócz kompozycyjnej, pełniły również inne funkcje. Dotychczasowy stan wiedzy pozwala domniemywać, że ma to związek z ich rolą podczas liturgii, a mianowicie prowadzeniem przy ich użyciu kazań polemicznych przez Braci Kaznodziejów w Lublinie.

Bibliografia

Źródła

Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, sygn. 3279, t. 5: *Zbiór listów i dokumentów z lat 1644–1861 dotyczących klasztoru Dominikanów w Lublinie*, rkps.

Archiwum Dominikanów w Lublinie, sygn. Lb-115, M. Michoński, *Lublin. Zespół dominikański. Dokumentacja naukowo-historyczna*, Lublin 1980, mpis.

Opracowania

Brzezina K., *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004.

Dziechcińska H., *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.

Encyklopedja kościelna. Podług teologiicznej encyklopedji Wetzera i Weltego, z licznemi jej dopełnieniami, t. 1, wyd. M. Nowodworski, Warszawa 1873.

Gajewski J., *Z Wiednia do Pragi (?), przez Łubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmannowski w rzeźbie*

[41] Zob. J. Gajewski, *Z Wiednia do Pragi…*, dz. cyt., s. 240.

późnobarokowej między Wisłą a Bugiem, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między Wschodem a Zachodem*, red. J. Kłoczowski, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 173–245.

Gieysztor-Miłobędzka E., *Wnętrze sakralne w 1. połowie XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki" 42 (1980) nr 2, s. 159–172.

Gieysztor-Miłobędzka E., *Symbol we wnętrzu kościelnym*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integracyjnej*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1987, s. 33–58.

Gieysztor-Miłobędzka E., *Ze studiów nad wnętrzem kościelnym. Program, funkcja – wybrane zagadnienia z genezy i wkład formuły trydenckiej*, „Studia Theologica Varsaviensia" 25 (1987) nr 1, s. 41–74.

Gieysztor-Miłobędzka E., *Church interior in the late counter-reformation period. Presuppositions and practice*, [w:] *Late Baroque art in the 18th century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary: October 15–17, 1987*, ed. L. Kalinowski i in., Krakow 1990, s. 11–22 (Seminaria Niedzickie, vol. 4).

Guttmejer K., *Guido Antonio Longhi. Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 2006.

Kluz P., *Sculptor Sebastian Zeisel and his works for the Dominican and Jesuit Orders in Lublin*, „Ars" 46 (2013) nr 2, s. 242–258.

Kłoczowski J., *Dominikanie w środkowo-wschodniej Europie i ich kultura intelektualna oraz pastoralna w wiekach średnich*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce*, t. 3: *Dominikanie w środkowej Europie w XIII–XV wieku. Aktywność duszpasterska i kultura intelektualna*, red. J. Kłoczowski, J. A. Spież, Poznań 2002, s. 173–186.

Kłoczowski J., *Klasztor dominikański w Lublinie w pierwszych wiekach swego istnienia w ramach prowincji polskiej (stulecia XIII–XVI)*, [w:] *Dominikanie w Lublinie. Studia z dziejów i kultury*, red. H. Grapski, Lublin 2006, s. 23–58.

Knothe Z., *Kościół św. Stanisława i klasztor Dominikanów w Lublinie*, „Gazeta Lubelska" 38 (1947), s. 5.

Korolko M., *O kunszcie oratorskim staropolskiego kaznodziejstwa*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 56–99.

Kowalczyk J., *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła (z badań nad rzeźbą Lubelszczyzny w XVIII w.)*, „Biuletyn Historii Sztuki" 23 (1961) nr 3, s. 300–303.

Laskowska M. I., *Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 6 (1958) z. 4, s. 151–165.

Laskowska M. I., *Domniemany mistrz ołtarzy różańcowych w kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki" 21 (1959) nr 2, s. 236–237.

Laskowska M. I., *Osiemnastowieczny warsztat rzeźbiarski w Puławach i jego twórcy*, [w:] *Teka konserwatorska*, z. 5: *Puławy*, red. S. Lorentz, Warszawa 1962, s. 47–58.

Machowski M., *Bardzo krótka historia relikwiarzy św. Kandyda z kościoła w Choroszczy*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego" (2004) z. 10, s. 45–94.

Nadolski B., *Ambona. Historia, znaczenie, symbolika*, Kraków 2008.
Nadolski B., *Liturgika*, t. 1: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014.
Nestorow R., *Artyści i rzemieślnicy z krajów monarchii habsburskiej w służbie Elzbiety z Lubomirskich Sieniawskiej*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 277–289.
Nowowiejski A. J., *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 1/2, Warszawa 1893.
Pawlak W., *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005.
Skrabski J., *Uwagi na temat wyposażenia kościoła parafialnego pw. św. Anny w Lubartowie*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 4 (2003), s. 23–66.
Prószyńska Z., *Hoffman Henryk*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław 1979, s. 87.
Pühringer-Zwanowetz L., *Matthias Steinl*, Wien–München 1966.
Wadowski A., *Kościoły lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych*, Kraków 1907.

Abstrakt

W kościele dominikanów w Lublinie odnajdujemy nietypowy przykład znajdujących się we wnętrzu sakralnym dwóch ambon usytuowanych *vis-à-vis* na łuku tęczowym. Są one dziełem rzeźbiarza Sebastiana Zeisla, który wraz z warsztatem w latach ok. 1756–1761 wykonał rokokowe wyposażenie dla tej świątyni. Rzeźbiarska dekoracja ambon buduje odniesienia do ich funkcji kaznodziejskiej, jak również do duchowości dominikańskiej. Rozwiązanie to formalnie wydaje się zainspirowane modelem kompozycyjnym ambona–antyambona, który był wynikiem rozwinięcia posoborowej koncepcji symetrycznej (kulisowej) organizacji wnętrza sakralnego. Jego znajomość przez wykonawcę mogła być wynikiem inspiracji lokalnej (np. kościółem św. Anny w Lubartowie) bądź wcześniejszego środkowoeuropejskiego doświadczenia artysty, w tym jego edukacji odbytej prawdopodobnie w kręgu artystów wiedeńskich. Jednak budowa dwóch dominikańskich ambon, spośród których obie były użytkowane (żadna z nich nie jest pozorna), świadczy o tym, że prócz kompozycyjnej pełniły również inne funkcje. Wydaje się, że na ich powstanie miały wpływ indywidualne potrzeby lubelskiego zakonu dominikanów, przede wszystkim praktyka kaznodziejska. Dotychczasowy stan wiedzy pozwala domniemywać,

że budowa dwóch ambon ma związek z ich rolą podczas liturgii, a mianowicie prowadzeniem kazań polemicznych przez Braci Kaznodziejów w Lublinie.

Słowa kluczowe
funkcja znaczeniowa, kompozycja, ambona, dominikanie, Lublin

Abstract

Analogia ad legendum. **Semantic, practical and compositional function of two pulpits in the Dominican church in Lublin**

The Dominican church in Lublin contains an unusual example of two pulpits in a sacred interior, which are situated *vis-à-vis* at the rood arch. They were sculpted by Sebastian Zeisl, who, with the aid of his workshop, made the rococo furnishing of the church in the years 1756–1761. The sculptural decoration of the pulpits makes references to their preaching function, as well as to Dominican spirituality. The solution formally seems to have been inspired by the compositional model of two pulpits on either side of the altar, an elaboration of the symmetrical (stage-like) organization of the sacred interior. The fact that the contractor was familiar with such layout could stem from the impact exerted by local inspiration (e.g. St. Anne's church in Lubartów) or the artist's earlier Central European experience, probably including his education among Viennese artists. However, the construction of two Dominican pulpits, both of which were used (none of them is apparent) may indicate that their roles could go beyond merely compositional ones. It seems that their emergence was influenced by individual needs of the Lublin Dominican monastery, especially their preaching practices. The knowledge gained so far allows us to suspect that the construction of the two pulpits is related to their role in the liturgy, namely the polemical sermons practised by the Order of Preachers in Lublin.

Keywords
semantic function, composition, pulpit, Dominicans, Lublin

1. Kościół dominikanów pw. św. Stanisława BM w Lublinie, widok wnętrza. Fot. P. Kluz

2. Kościół dominikanów pw. św. Stanisława BM w Lublinie, ambona po stronie ewangelii, S. Zeisel z warsztatem, ok. 1756–1761. Fot. P. Kluz

3. Kościół dominikanów pw. św. Stanisława BM w Lublinie, ambona po stronie epistoły, S. Zeisel z warsztatem, ok. 1756–1761. Fot. P. Kluz

4. Kościół dominikanów pw. św. Stanisława BM w Lublinie,
widok wnętrza z 1939 roku.
Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-U-3428-3

5. Kościół pw. św. Anny w Lubartowie,
widok wnętrza.
Fot. R. Nestorow

6. Kościół pomisjonarski pw. Przemienienia Pańskiego w Lublinie,
widok wnętrza. Fot. P. Kluz

7. Kościół pw. św. Mikołaja w Międzyrzecu Podlaskim,
widok wnętrza. Fot. P. Kluz