

RZEŻBY ZYGMUNTA OTTO W BAZYLICE LIMANOWSKIEJ

Księdzu Biskupowi
Piotrowi Bednarczykowi

Zygmunt Otto (1874–1944)¹, który rozwijał działalność dekoracyjno-architektoniczną, rzeźbiąc symboliczne reliefy do tympanonów warszawskich budowli², zaprojektował rzeźby i reliefy, znajdujące się tak wewnątrz, jak i na zewnątrz Bazyliki Matki Bożej Bolesnej w Limanowej³.

Płaskorzeźby i rzeźby na zewnątrz kościoła

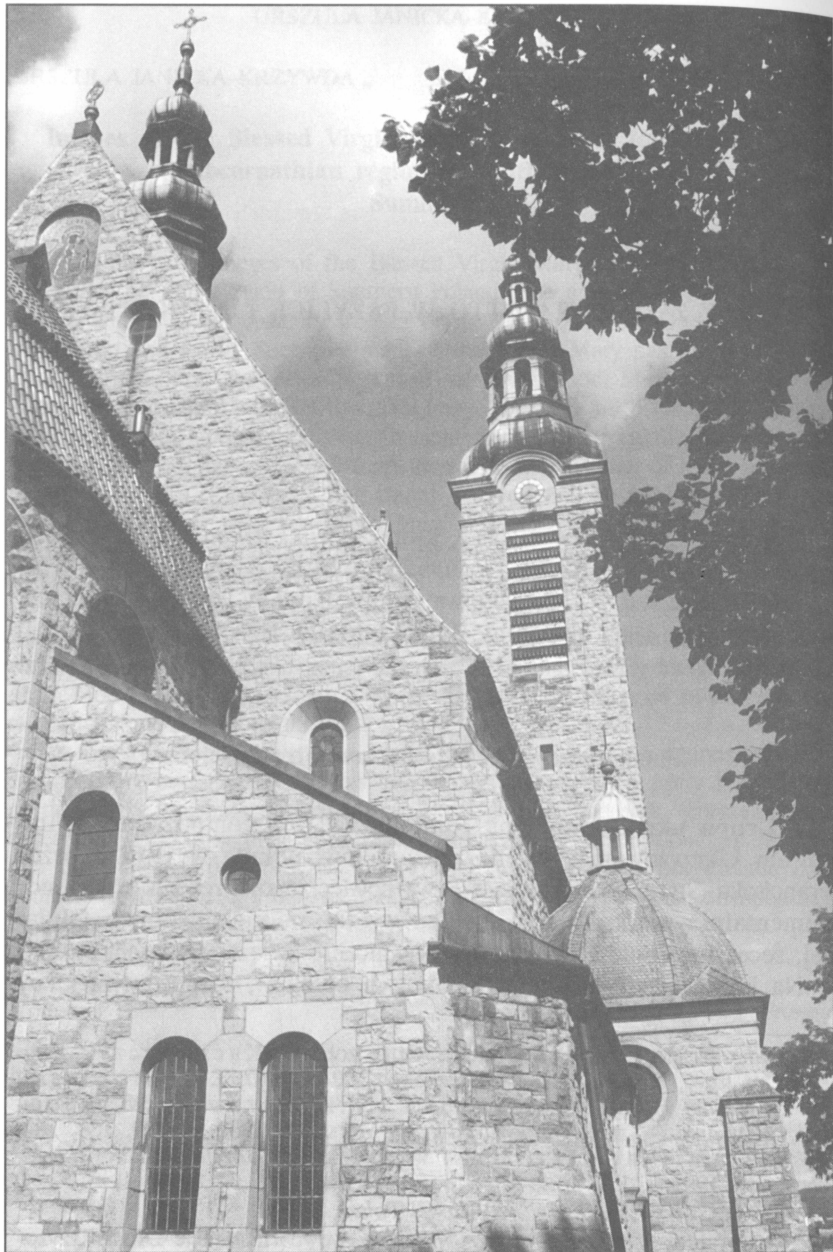
1 Grupa ukrzyżowania na frontonie (il. 2). Kompozycja z Chrystusem Ukrzyżowanym w adoracji aniołów, odkuta w 1916 r. przez Franciszka Stycznia i Ignacego Szwarnowieckiego, prezentuje się monumentalnie w „kolistym”, miękko wybranym zagłębieniu, o falującej, secesyjnej linii konturu, jest organicznie związana z architekturą.

Na krzyżu, wyrastającym z kłębiastych obłoków, rozpostartym jakby

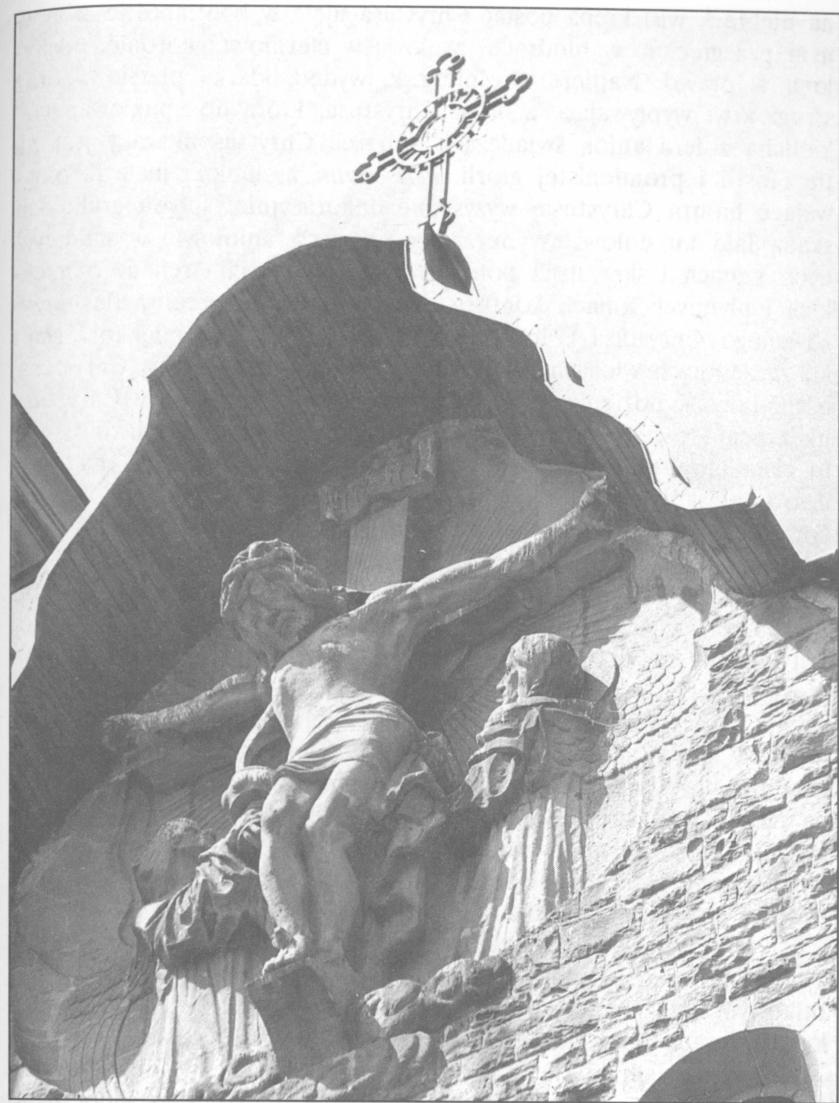
¹ Dane biograficzne o Zygmuncie Otto, zob. D. Kaczmarczyk, *Otto Zygmunt Józef, Polski Słownik Biograficzny*, t. 24 s. 640; T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963 s. 117; K. Móraski, W. Głębocki, *Warszawa – przewodnik turystyczny*, Warszawa 1982 ss. 109, 180, 182, 207; M. Omiłanowska, *Most i wiadukt księcia Józefa Poniatowskiego*, Warszawa 1991 s. 113 nn.

² T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, s. 117.

³ Pozostałe rzeźby (na zewnątrz: Veraicon; wewnątrz: Stacje Drogi Krzyżowej, Apostołów, ołtarze boczne; płaskorzeźby w *panneau decoratif*) wykonał Wojciech Durek (1888–1951); Zob. J. Sz. Wroński, *Kościół M. B. Bolesnej w Limanowej jako pomnik 100-lecia Konstytucji 3 Maja*, w: *Księga Pamiątkowa 200-lecia Konstytucji 3 Maja w Limanowej*, pod red. W. Pasiuta i S. Rakoczego, Limanowa 1991 s. 51–72.



1. Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej (arch. Zdzisław Mączyński, bud. 1911–1918). Widok od strony prezbiterium (zachód).
Fot. Andrzej Łuka.



2. Grupa Ukrzyżowania na frontonie kościoła-bazyliki MBB w Limanowej. Fot. Józef Staniszewski.

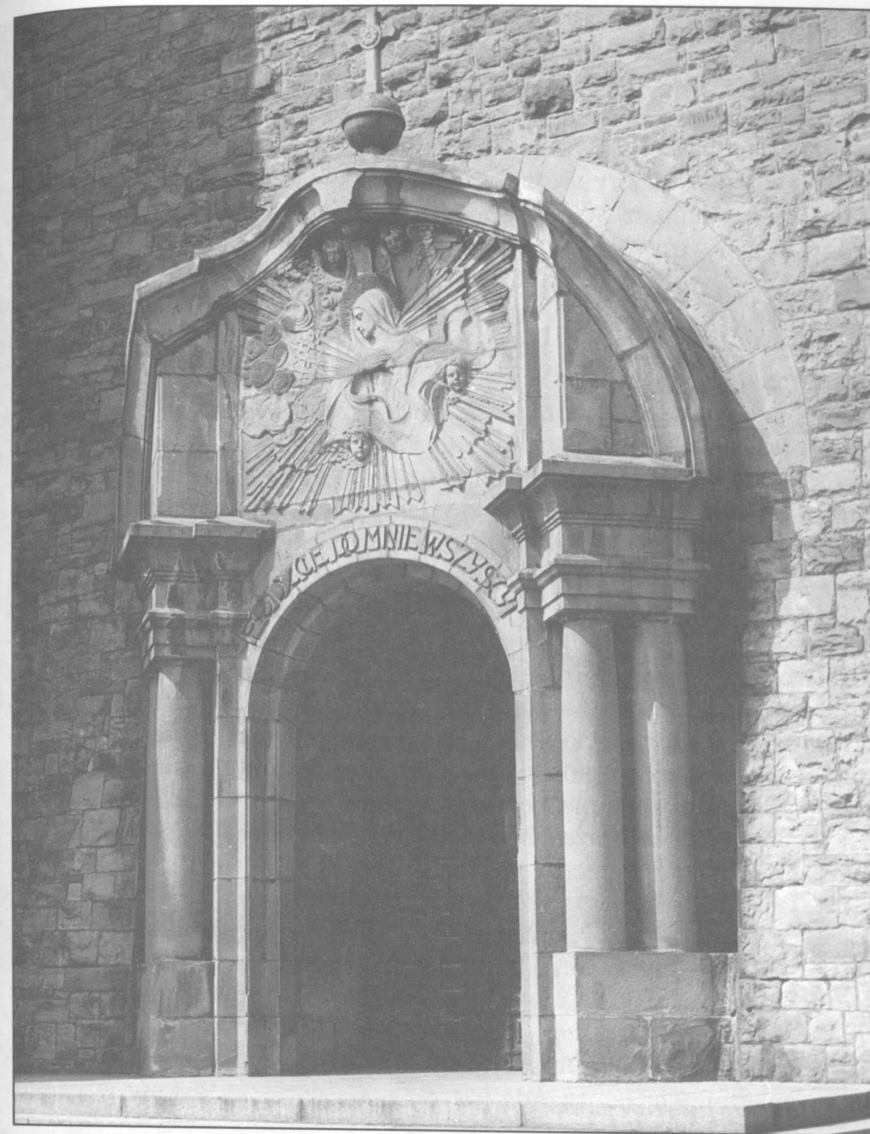
na niebie⁴, wisi krępa postać Chrystusa ujęta w kontrapoście, z mocnym przegięciem w biodrach, z głową w cierniowej koronie, pochyloną w prawo. Napięte mięśnie rąk, wydęta klatka piersiowa oraz strugi krwi wypływające z boku Chrystusa, którą do „puklowanego” kielicha zbiera anioł, świadczą o śmierci. Chrystus ukazany jest na tle Hostii i promienistej glorii. *Perisonium* z cienkiej materii, okrywające biodra Chrystusa, wyzyskane dekoracyjnie, spływa grubą kaskadą fałd ku dołowi. Wynurzający się z tła aniołowie w sfaldowanych szatach i skrzydłach potraktowanych w płytkim reliefie o miękkich i płynnych liniach konturu, tworzą opiekuńcze ramy dla ukrzyżowanego Chrystusa⁵. Ich mocne i krągłe głowy, o miękko i gładko zaczesanych włosach, kontrastują z wychudzoną głową Chrystusa, o splątanych, pozlepianych krwią, włosach. Nagiemu ciału Chrystusa ukazanemu w pełnych formach, przeciwstawione zostały reliefowo ujęte ciała aniołów, spowite w bogato udrapowane szaty, co na zasadzie kontrastu potęguje dominującą pozycję Ukrzyżowanego. Na dekoracyjnym tle wypełnionym rytmicznymi wiązkami promieni oraz skrzydłami aniołów, potraktowanymi ornamentalnie, podobnie jak ich szaty, postać Chrystusa „góruje” swą zwartością, oraz lekko sprymityzowaną ekspresją surowej prostoty. W twarzy i głowie w cierniowej koronie, o włosach spływających na ramiona, można by się doszukać refleksów orientacji ludowej, szukającej wzorów we fraszobliwych Chrystusach. Ta mistyczno-symboliczna kompozycja, której towarzyszy spokój i skupienie aniołów, ma formę secesyjną. Owo organiczne wyrastanie krzyża, przechodzenie z płytkiego reliefu w pełną rzeźbę w partii głów, kontrastowanie ciał i form oraz ich płynność i miękkość, malowniczość i dekoracyjność, to stylistyczne zabiegi secesji. Brak zdecydowanej ekspresji, zwłaszcza u aniołów, jest również typowy dla secesji.

Z. Otto wybrał dla swojej kompozycji tzw. krucyfiks wyprężony, z horyzontalnym układem ramion i połączył go z krucyfiksem „wspornikowym”, gdzie pionowy układ ciała wsparty jest na podpórcie. Dało to esowaty układ ciała o silnym przegięciu w biodrach.

Chrystus znajduje się w agonii (ma przysłonięte powieki). Klatka piersiowa zda się unosić w ostatnim oddechu. Pomimo widocznego

⁴ Tło miało być niebieskie, wskazujące na symbolikę nieba, a promienie złote. Wszystko wykonane w mozaice. Dlaczego nie zostało zrealizowane, nie wiemy.

⁵ W sztuce bizantyńskiej i starochrześcijańskiej aniołowie flankują postać Chrystusa w charakterze straży przybożnej, zob. *Lexikon der Kunst*, t. 1, Leipzig 1968 s. 638.



3. Matka Boża Bolesna w tympanonie portalu głównego. Fot. Józef Staniszewski.

na twarzy Chrystusa cierpienia, dominuje jednak wyraz spokoju, gdyż Chrystus poddając się prawom śmierci wnet je zwycięża, a promienisty krąg w tle oznacza *glorię*, czyli chwałę, jaką Chrystus zdobył przez swą krzyżową śmierć. Zbawcza śmierć Chrystusa połączona jest z symbolami eucharystycznymi. Kolisty krąg Hostii za Chrystusem oznacza Jego eucharystyczne Ciało. Tak samo jak krew płynąca szerokim strumieniem z rany boku do kielicha, który oburącz, jak na podniesienie, trzyma anioł mszy świętej, czyli *angelus missae*. Św. Tomasz z Akwinu nazywa Eucharystię – *panis angelorum* i dlatego aniołowie adorują i prezentują Chrystusa⁶.

Mamy zatem do czynienia z kompozycją dotyczącą tożsamej, czyli jednoznacznej i jednoczesnej ofiary krzyżowej i ofiary eucharystycznej, której uobecnienie dokonuje się w ofierze mszy świętej.

2 Mater Dolorosa w tympanonie portalu (il. 3), stanowi *pendant* do Chrystusa na krzyżu. Według średniowiecznej mariologii, Maryja podczas pasji upodobniła się do Chrystusa⁷. To *principium analogiae* przedstawiono tu w następujący sposób: Płaski relief ukazuje Matkę Bożą Bolesną, jako Patronkę Kościoła przeszytą siedmioma mieczami boleści, na tle promienistej *glorii*, z zaznaczonym układem krzyżowym. Jej popiersiowym przedstawieniem, ujętym z profilu, rządzi secesyjne prawo ornamentalne. Jej głowa okryta chustą, a ciało otulone szatą, potraktowane zostały zgodnie ze stylistyką secesji: miękko i dekoracyjnie. Dekoracji dopełniają kłębiaste chmurki po stronie mieczy i cztery główki aniołów o zamyślonych, smutnych twarzach. Przesłanie tej płaskorzeźby można by wyrazić słowami poety:

*Kłęknij przed Matki Bolesnej obrazem
I na miecz(e) patrzaj, co jej serce krwawi(a):
Takim wróg piersi twe przesyje razem!*⁸

Wyraźne inspiracje ikonograficzne tej kompozycji sztuką ludową, która lubowała się w tego rodzaju przedstawieniach, podniesiono tu do rangi wielkiej sztuki. Artysta osiągnął to poprzez upodobnienie rysów Maryi do *Madonny przy schodach* Michała Anioła⁹.

Poniżej, nad głównym wejściem do kościoła, na archiwolcie portalu znajduje się napis: *Pójdźcie do mnie wszyscy*. Wykuty w kamie-

⁶ T. Dobrzeniecki, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 15:1971 s. 187.

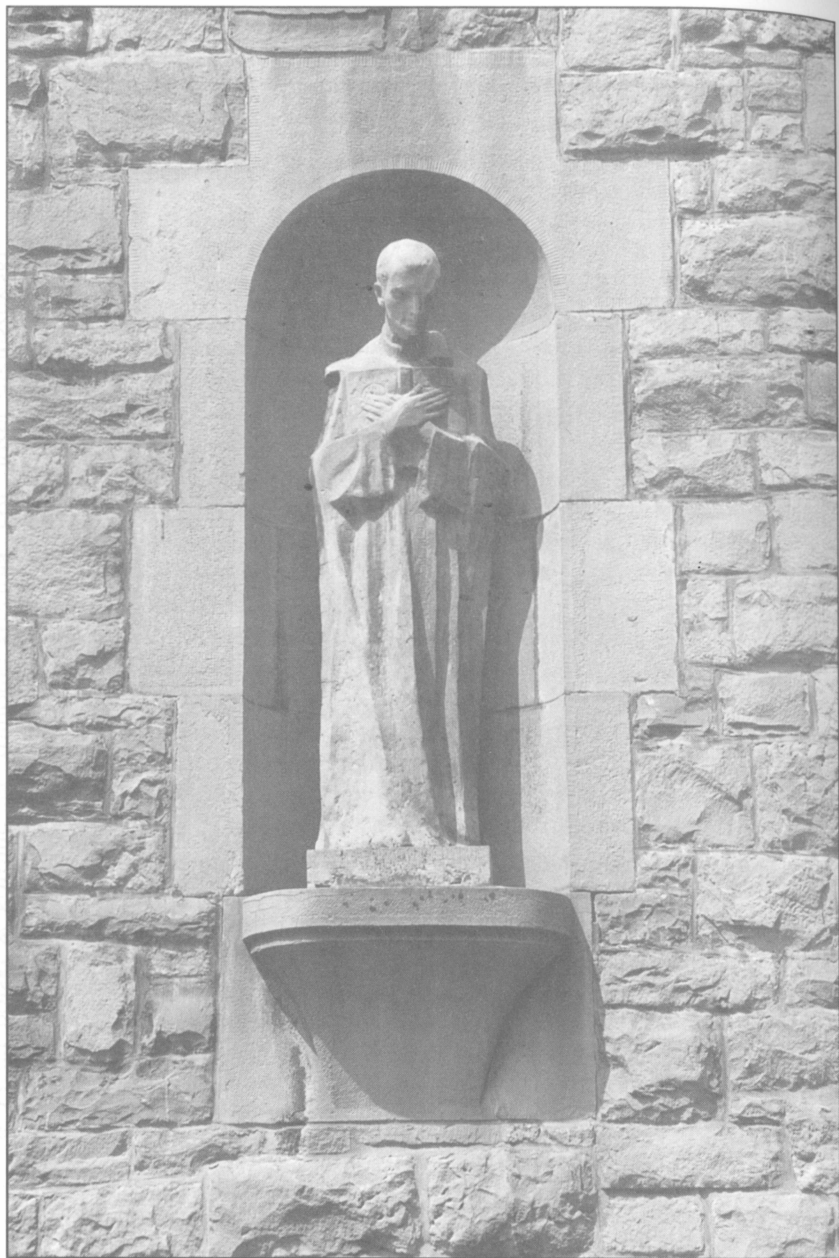
⁷ *Tamże*, s. 130.

⁸ A. Mickiewicz, *Wiersze*, opr. Czestaw Zgorzelski, t. 1, Warszawa 1982 s. 280.

⁹ Por. F. Erpel, *Michelangelo*, Berlin 1985 (il. 1. Die Madonna an der Treppe).



4. Orzeł polski w koronie na frontonie kościoła. Fot. Józef Staniszewski.



5. Posąg św. Stanisława Kostki w niszy fasady kaplicy od strony południowej. Fot. Andrzej Łuka.



6. Posąg św. Kazimierza Królewicza w niszy kaplicy od strony północnej. Fot. Andrzej Łuka.

niu piękną majuskułą (przypominającą renesansowe kapitały), wyzskany jest dekoracyjnie i zestawiony na sposób secesyjny. Wezwanie Chrystusa można by przypisać również Maryi, a wyraża ono przede wszystkim ewangeliczne zaproszenie podkreślające, że kościół, to wieczernik, w którym udzielana jest powszechnie komunika święta. Zarazem odnosi się on (napis) do zapisu konstytucyjnego, wedle którego świątynia Konstytucji 3 Maja jest kościołem *ex voto* wszystkich stanów¹⁰.

3 Orzeł polski w koronie na fasadzie (il. 4). O tym, że kościół w Limanowej jest realizacją zapisu – „testamentu”, zawartego w Konstytucji i został wystawiony na pamiątkę setnej rocznicy jej uchwalenia, informuje tarcza herbowa z Orłem Białym w koronie i datami 3 Maja 1791–1891, umieszczona w górnej partii fasady, po prawej stronie. Kształt orła nawiązuje do orła jagiellońskiego, będącego tutaj symbolem Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ową symbolikę jeszcze silniej podkreślają patronowie polskiej i litewskiej młodzieży¹¹.

4 Posągi w niszach kaplic: św. Stanisława Kostki (il. 5) i **św. Kazimierza Królewicza** (il. 6)¹² są stylistycznie odmienne od poprzednich dzieł. Różnica wynika z faktu, iż posągi te odkuwał sam artysta (1919). Stąd ich większa stylistyczna spójność ze stylem kościoła.

Ładna, secesyjno-linearna stylistyka, dominująca w Ukrzyżowaniu i płaskorzeźbie MB Bolesnej, ustąpiła tu na rzecz blokowej, zwartej formy. Posągowe, choć bardzo kameralne postaci świętych, o szczupłych twarzach i oszczędnych formach szat ciętych w szerokie płaszczyzny, wskazują na wpływy stylistyki Xawerego Dunikowskiego¹³. Szczególnie piękna i bliska rzeźbom Dunikowskiego jest postać św. Stanisława Kostki (il. 5), zdradzająca kształtem jajowatej głowy także pokrewieństwo stylistyczne ze słynnym *Habakukiem* Donatella¹⁴. Układem skrzyżowanych rąk oraz nastrojem zamyślonej twarzy, rzeź-

¹⁰ Zob. *Konstytucja 3 Maja*, opr. Jerzy Kowecki, Warszawa 1983 s. 106.

¹¹ Zob. *Hagiografia polska, Słownik bio-bibliograficzny*, pod red. R. Gustawa, t. 1–2, Poznań 1971–1972, hasła: Stanisław Kostka; Kazimierz.

¹² O atrybucji tych rzeźb Mączyński nic nie wspomina w liście z 24 XI 1948 r., Archiwum Parafialne w Limanowej.

¹³ Warto porównać jego rzeźby z wieży kościoła oo. jezuitów w Krakowie. Por. J. L. Kontkowski SJ, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, Kraków 1994 il. od s. 105 do 112; W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Kraków (brw), il. od s. 65 do 69.

¹⁴ Por. L. Planiscig, *Donatello*, Wien 1939 il. 8, 10, 46, 47, 48; H. Sachs, *Donatello*, Warszawa 1982 il. 9.

ba św. Stanisława nawiązuje do Matki Boskiej Ostrobramskiej, której kopia (XVIII w.) znajduje się także w tym kościele.

Posąg św. Kazimierza Królewicza (il. 6) posiada nieznaczne jeszcze cechy secesji, widocznej w kwiecistym krzyżu i ozdobnej koronie. W tej rzeźbie mamy wyraźne nawiązanie do ikonografii św. Jana Nepomucena (trzymającego krzyż w rękę), a także do św. Teresy (z krzyżem różnym), oraz do Jeźdźca Bamberskiego (głowa: długie włosy, korona)¹⁵.

Te syntetyczne, zwarte w formie rzeźby, pełne tektonicznego ciężaru i spokoju, dobrze harmonizują ze zwartą bryłą kościoła¹⁶.

Rzeźby i płaskorzeźby wewnątrz kościoła

1 Grupa tęczowa (il. 7). Prezbiterium oddziela od nawy łuk tęczowy. Silnym jego akcentem jest rzeźbiarska Grupa z Chrystusem na krzyżu i dwoma adorującymi Go aniołami. Jej podstawę stanowi glob ziemski, ukazany w okowach cierniowej korony, z którego wyrasta krzyż z Chrystusem opierającym na nim swe stopy. Glob ukazany na tle promienistej *glorii* podtrzymują dwie belki wygięte ku górze i zakończone wolutami, na których klęczą dwaj aniołowie adorujący Chrystusa. „Ulatujące” ku górze belki z płycinami, z błagalnymi na nich słowami: *Zmiłuj się nad nami*, to swego rodzaju rzeźbiarskie, dekoracyjne banderole. Na łuku tęczy (nad głową Chrystusa) znajduje się gołębicą Ducha Świętego¹⁷. Grupę, zaprojektowaną przez Zygmunta Otto, wykonał Władysław Druciak z Krakowa¹⁸.

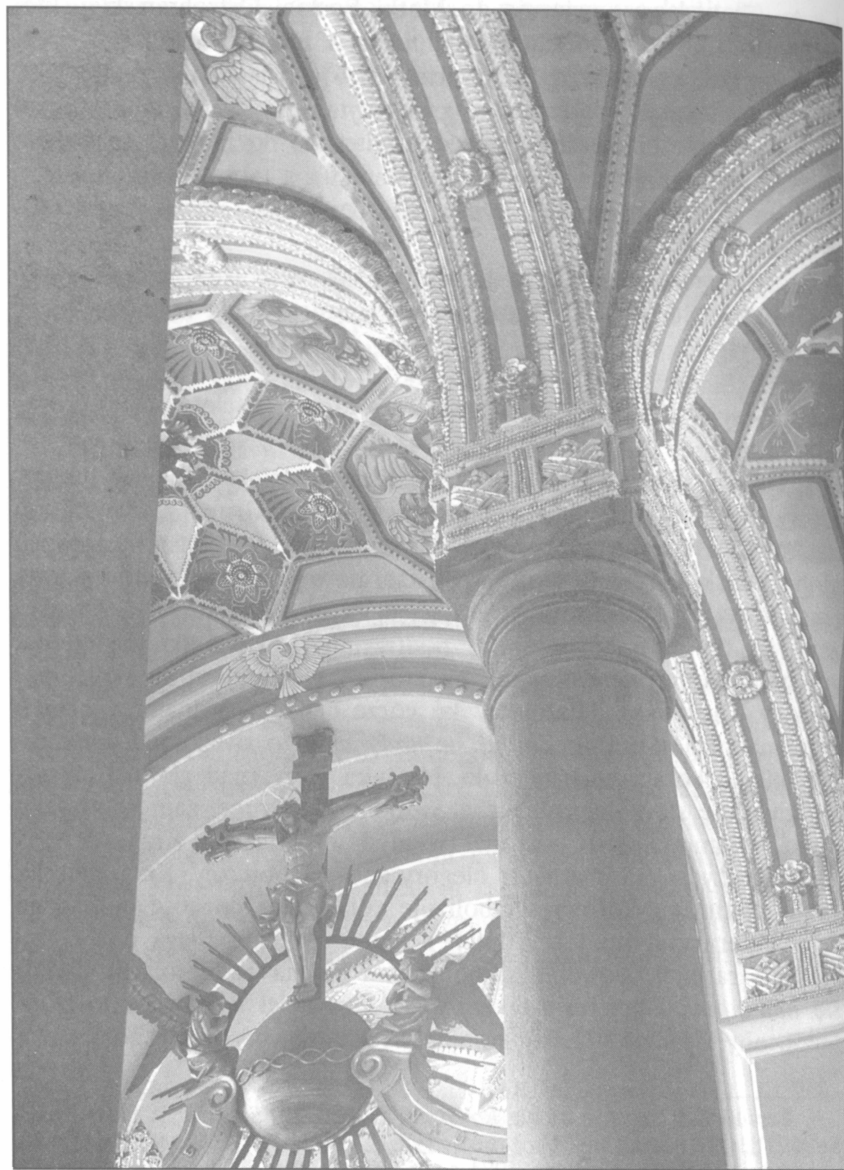
Kompozycja ma charakter alegoryczno-symboliczny. Kula ziemską skuta cierniową koroną symbolizuje tutaj całą ludzkość pogrążoną w bezmiernym bólu i smutku z powodu grzechu. Błaga ona Chrystusa o ratunek słowami, znajdującymi się na banderolach: *Zmiłuj się nad nami*. Chrystus na krzyżu, to Zbawiciel świata. Po to przyszedł, aby zgładzić grzechy świata, a ludzi zbawić przez swoją mękę

¹⁵ Por. H.–J. von Mrusek, *Romanik*, Leipzig 1972 il. 151; P. Betthausen, Th. Häntzsche, U. Krenzlin, D. Rößler, *Europäische Kunstgeschichte in Daten*, Dresden 1984 s. 252 (il. 2, 3), s. 253 (il. 2).

¹⁶ Prawa dłoń św. Kazimierza utracona, po nieudanej rekonstrukcji zeszcila rzeźbę.

¹⁷ Odbiega ona od pozostałych dzieł Z. Otto. Czy dodana została w latach trzydziestych przez Adama Miksa?

¹⁸ *Słownik Artystów Polskich*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975 s. 103, nic nie wspomina o tych pracach.



7. Grupa Tęczowa. Fot. Józef Staniszewski.

i śmierć. Przez mękę i śmierć Chrystusa ludzkość dostąpi chwały, stąd gloria wokół kuli ziemskiej. *Jakże piękne jest takie rozwiązanie – pisze Józef Staniszewski. Nad całą ziemską kulę Jezus rozpościera swoje umęczone ramiona – tak, jakby panując ponad światem, z wysokości krzyża chciał go ucisnąć miłosiernym objęciem swych rąk*¹⁹.

Genezy tak monumentalnej i tak oryginalnie pojętej kompozycji należy szukać u Berniniego, w zwieńczeniu Konfesji Św. Piotra w Rzymie. To tam po raz pierwszy, „ulatujące” ku górze woluty unoszą kulę – glob ziemski, na którym stoi krzyż²⁰. Są tam również aniołowie; w Grupie tęczowej ukazani jednak inaczej, jak zresztą cała Grupa jest przekomponowana i podana w duchu stylistyki secesyjno-symbolicznej. Grupa tęczowa, mająca niewątpliwie piętno oryginalności, nie jest jednak na gruncie polskim niepowtarzalna, gdyż podobne „obrazowania” występowały już w sztuce baroku, m. in. w kościołach w Muszynie, Spytkowicach i in.

2 Płaskorzeźby w zapleckach konfesjonatów. Konfesjonały, zaprojektowane przez architekta kościoła Zdzisława Mąceńskiego, posiadają płaskorzeźby w nastawach zaplecek, zaprojektowane przez Zygmunta Otto²¹. Na szczególną uwagę zasługują konfesjonały po prawej stronie (od wejścia), których płaskorzeźby w nastawach ilustrują sakrament pokuty. A oto one: pokutująca Maria Magdalena, ukazana z czaszką u stóp – typowym emblematem *memento mori*²²; Powracający syn marnotrawny (il. 8), przyjmowany z radością przez swego ojca; żałujący św. Piotr, po trzykrotnym zaparciu się Chrystusa; oraz pokutujący Dawid, proszący Boga o przebaczenie.

Chociaż tematycznie sceny spokrewnione są z kompozycjami na konfesjonatach w kościele oo. dominikanów w Krakowie, to jednak każda z nich jest odmienna, bowiem ukazana w swojskiej scenerii²³.

¹⁹ J. Staniszewski, *Tęcza w moim kościele*, „Mater Dolorosa” Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Limanowej, R. 16:1993 nr 2 s. 28 (dostępny w Bibl. Jagiellońskiej).

²⁰ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, Warszawa 1974 s. 103 n; Tenże, *Gianlorenzo Bernini*, Warszawa 1980 il. 9.

²¹ Zaprojektowane w latach 1919–1920, wykonywane były aż do roku 1931. Tę datę nosi jeden z konfesjonatów, którego fundatorem był J. Bulanda.

²² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991 s. 54 n; J. Sz. Wroński, *Przedstawienia vanitas w sztuce czyli o przemijalności i znikomości tego świata*, „Nasza Familia” Parafia Najświętszej Rodziny, Dodatek do tygodnika rodzin katolickich „Źródło”, nr 14, 2 kwietnia 1995.

²³ J. Sz. Wroński, *Pojęcie „swojskości” w sztuce i architekturze Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995 s. 263–279.



8. Konfesjonał z płaskorzeźbą: Powracający Syn Marnotrawny. Fot. Franciszek Nataneł.

Konfesjonały po lewej stronie (od wejścia głównego) zdobione są motywami roślinno-kwiatowymi: krzak dzikiej róży z inicjałem Chrystusa pośrodku; wieniec z gałązek dębowych okala serce przebite mieczem, ukazane z krzyżem i kotwicą, symbolizuje tutaj pokutę i ratunek (u dołu widnieje nazwisko fundatora: J. Bulanda oraz data wykonania – 1931 r.); krzak dzikiej róży z inicjałem Maryi pośrodku.

Te młodopolskie motywy roślinne mają swoją głęboką wymowę: krzak dzikiej róży symbolizuje miłość Chrystusa i Maryi do człowieka; ciernie róży są znakami pokuty, a liście dębu oznaczają wieczność i nieśmiertelność²⁴.

Pod chórem stoi ława w formie konfesjonału, mająca w zaplecku nastawę płaskorzeźbioną, ukazującą dwójkę dzieci (chłopca i dziewczynkę), modlących się przy przydrożnej kapliczce.

3 Płaskorzeźby w stallach. Wzdłuż ścian prezbiterium stoją stalle (il. 9), wykonane w roku 1925, według projektu Z. Mączyńskiego i Z. Otto. Płaskorzeźby w płycinach przedstawiają: (po prawej stronie od ołtarza) Matkę Boską Bolesciwą, idącą wraz ze św. Janem do grobu Chrystusa. Apostoł podtrzymuje omdlewającą Maryję. Towarzyszą im po bokach: chłopiec (paniątko), w eleganckim stroju, w bucikach, z rączkami złożonymi na piersiach, modlący się przed przydrożną kapliczką z Chrystusem Ukrzyżowanym, oraz pastuszek bosi w ubogim ubraniu, grający na fujarce (Janko Muzykant? – alegoryczna postać muzyki ludowej). Po przeciwnej stronie mamy płaskorzeźbę Chrystusa zmartwychwstającego, a po bokach wiejskie dziewczę, bose, w skromnym ubiorze, ukazane o wschodzie słońca, jak modli się, złożyłwszy rączki na tle limanowskiego kościoła, oraz dziewczynkę w bucikach, w dostatnim stroju, ukazaną z naręczem polnych kwiatów pod rozłożystą lipą na tle kapliczki w Mordarce²⁵.

Płaskorzeźby w stallach ukazują zatem modlitwę poranną o wschodzie słońca: *Kiedy ranne wstają zorze* i wieczorną o zachodzie słońca, kiedy przedstawiamy Bogu: *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. Zarówno dzieci włościańskie, jak i szlacheckie modlą się pospół. Chwalą Boga, jak umieją: odmawiają pacierze (jak chłopiec szlachecki i dziewczynka z chłopskiej chaty); grając (jak pastuszek na fujarce na swojską nutę), czy niosąc kwiaty, jak dziewczynka, by przystroić nimi skromną kapliczkę w Mordarce.

²⁴ Zob. U. Janicka-Krzywda, *Atrybut, Patron, Symbol*, Kraków 1987, hasła: róża, kolce, dąb.

²⁵ Kaplica łaski – pierwotne miejsce kultu MB Limanowskiej, skąd rozpoczęła się Jej droga do miejscowego kościoła parafialnego w Limanowej. Por. P. Bednarczyk, *Limanowa. Matka Boża Bolesna*, w: *Sanktuaria Diecezji Tarnowskiej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, t. 9:1993 s. 192–203.

Pomysł, by właśnie w tym miejscu, gdzie zazwyczaj zasiadali dostojnicy kościoła, szlachta, dygnitarze, ukazać ideę solidaryzmu społecznego, równości wszystkich stanów oraz klas, równości wszystkich ludzi wobec Boga, uznać należy za oryginalny.

Z wszystkich zaprezentowanych motywów i wątków chrystologiczno-mariologicznych na czoło wysuwa się tu symbol krzyża. Z teologicznego punktu widzenia wyobrażenie krucyfiksu w fasadzie łączy się ze *zbawiennym charakterem ofiary Chrystusa*, dokonującej się na ołtarzu. Jednak sytuacja w kraju pozbawionego niepodległości²⁶ spowodowała, że symbole zaczęły odgrywać bardzo dużą rolę w świadomości społeczeństwa. Wśród nich jedno z pierwszorzędných miejsc zyskał po rozbiorach krzyż – pisał Andrzej Kostałowski²⁷. W tym kontekście – podkreślał A. Kostałowski – może być on interpretowany *jako przypomnienie losu Polski, ale jednocześnie jako dewocyjna forma zmierzająca w stronę krzepiącej idei Chrystusowej, a przez to implicite w stronę nadziei na zbawienie, czy też na wyzwolenie Ojczyzny*²⁸. Ten krucyfix oznaczał zarówno cierpienia narodu w niewoli, jak i nadzieję na jego odrodzenie. Jak Ukrzyżowany zmartwychwstał, tak i zniewolona ojczyzna zdobędzie niepodległość (pamiętajmy, że był to rok 1916)²⁹. Ten krucyfix to sztandar wiary Polaków, to w okresie niewoli widomy znak polskości, bo – jak pisał A. Mickiewicz – *tylko pod tym znakiem Polska jest Polską, a Polak Polakiem*. Po obaleniu Konstytucji 3 Maja wielu księży zaczęło nawiązywać do tego symbolu chrześcijaństwa – właśnie w dniu 3 maja – łącząc znak cierpienia Zbawiciela na krzyżu z cierpieniem naszego narodu pod trzema zaborami³¹, to znak wiary Polaków, dający nadzieję na odzyskanie wolności³², podkreślający narodową cechę architektury tej świątyni.

Rzeźby Zygmunta Otto w limanowskim kościele należą do niezwykle udanych, zwłaszcza te z późniejszego okresu, jak np. św. Sta-

²⁶ Krucyfix został zaprojektowany ok. 1913/14 r., a wykonany w 1916 r.

²⁷ A. Kostałowski, *Symbol symboli, Historia znaku krzyża*, „Więź” 8:1984 s. 65 n.

²⁸ *Tamże*, s. 66.

²⁹ Por. J. Majda, *Młodopolskie Taty Literackie*, Kraków 1989 s. 62.

³⁰ Por. J. Ziółek, *Konstytucja 3 Maja. Kościelno-narodowe tradycje święta*, Lublin 1991 s. 24–25.

³¹ Trzech zaborców mają tutaj symbolizować trzy owalne okienka pod krucyfiksem.

³² Por. „Gazeta Podhalańska” 1925 nr 42 s. 6–7.



9. Stalle: Matka Boża Boleściwa ze św. Janem i adorujące dzieci (prawa strona od ołtarza). Fot. Franciszek Natanek.

niślaw Kostka. Sądzę, że ten materiał pozwoli uzupełnić biografię artysty o te dzieła, które — jak wnoszę z biogramów o artyście — historykom sztuki nie były dotychczas znane.

JÓZEF SZYMON WROŃSKI

Zygmunt Ottos Bildwerke für die Basilika zu Limanowa Zusammenfassung

Zygmunt Otto (1874–1944), ein polnischer Bildhauer, der vor allem in Warschau tätig war, entwarf Skulpturen und Reliefs für die Basilika Der Schmerzhafte Muttergottes in Limanowa.

Zu den Reliefs und Skulpturen, die sich an der Hauptfassade der Kirche befinden, gehören: Die Kreuzigungsgruppe im Giebel (Abb. 2); Die Mater Dolorosa im Tympanon des Hauptportals (Abb. 3). Die Darstellung Mariens mit sieben Schwertern im Herzen bildet das Pendant zu der Kreuzigungsgruppe. An der Archivolte des Portals ist die Aufschrift: KOMMET ALLE ZU MIR zu lesen. Das Wappenschild mit dem Polnischen Adler und der Inschrift (Abb. 4): „1791–1891 III. 5“. Das Datum weist auf den Gründungstag der ersten polnischen Verfassung und das 100-jährige Jubiläum hin, zu dessen Anla diese Kirche errichtet wurde. Die Statuen in den Nischen der Auenkapellen: Die Heiligen Stanislaus Kostka (Abb. 5) und Kasimir Jagiello (Abb. 6).

Die Plastiken und Reliefs innerhalb der Kirche: Die Triumphkreuzgruppe (Abb. 7). Die Darstellung greift das Motiv der Kreuzigungsgruppe an der Fassade auf und ist hier voll entwickelt; Die Reliefs in den Rückenlehnen der Beichtstühle veranschaulichen das Busakrament (Abb. 8); Die Reliefs am Chorgestühl (Abb. 9) stellen die Schmerzensmutter und den Evangelisten Johannes auf dem gemeinsamen Weg zum Grabe Christi und den Auferstandenen dar.

Die Bildwerke Zygmunt Ottos für die Basilika zu Limanowa sind reife Werke. Ich bin überzeugt, da der vorliegende Text die Biographie des Künstlers um die Werke ergänzt, die den Kunsthistorikern bis jetzt unbekannt sind.

Übersetzt von Józef Szymon Wroński