

PIOTR WINTER

FONTANNA "POTOP" W BYDGOSZCZY  
(FERDINAND LEPCKE, 1904)



STUDIUM HISTORYCZNE



BYDGOSZCZ. Wodotrysk „Potop“.

„Potop“ w Bydgoszczy



„Potop“ w Bydgoszczy / fragment



„Potop“ w Coburgu



„Potop” w Eisleben

## 1. Wstęp

*Nie przypadkowo na jednej z wystaw, która odbyła się ostatnio w Berlinie, podsumowującej artystyczną działalność berlińskiej szkoły rzeźby na przestrzeni lat 1820–1920, wśród dziesięciu najwybitniejszych postaci wymienione jest nazwisko Ferdinanda Lepcke, autora bydgoskiego „Potopu”.*

*Określa to niewątpliwie obecną pozycję artysty w świecie sztuki i ciągle wysoką ocenę jego twórczości, jak wiemy także bardzo cenionej już za jego życia. Potwierdza ją obecność wielu dzieł artysty w liczących się galeriach i muzeach Europy (nie mówiąc o kolekcjach prywatnych) oraz niebywałe wręcz zainteresowanie rynku antykwarycznego pojawiającymi się od czasu do czasu dziełami artysty. W swym bogatym dorobku rzeźbiarz pozostawił szereg pomników, popiersi, i mniejszych rzeźb, również takich które do dzisiaj zdobią ulice, place i parki wielu miast.*

*Niewątpliwie jednak najwybitniejszym dziełem artysty, wręcz „dziełem życia”, pozostaje monumentalny – dziś już nieistniejący – pomnik–fontanna „Potop” wzniesiony w 1904 roku w parku Regencyjnym w Bydgoszczy. O tym jak wyglądał możemy przekonać się już tylko z pocztówek i fotografii kilku pokoleń bydgoszczan dla których fontanna z efektowną rzeźbą stanowiła ulubione miejsce wspólnych zdjęć albo też udając się w podróż do północnej Bawarii, gdzie w rodzinnym mieście artysty Coburgu stoi do dziś kopia „Potopu” (niestety bez scen bocznych!).*

*Uniwersalny przekaz biblijnego potopu wpięty w dramatyczną scenę i „antykiżująca”, pełna szlachetności forma rzeźby powiązana z wysokim kunsztem wykonawczym ukazuje nam unikalne i stojące na wysokim poziomie artystycznym dzieło jednego z najwybitniejszych przedstawicieli niemieckiej szkoły rzeźby przełomu XIX i XX wieku.*

## **2. Ferdinand Lepcke – rzeźbiarz.**

Autorem nieistniejącego dzisiaj monumentu – fontanny z przedstawieniem figuralnym biblijnego potopu ustawionej w 1904 roku w parku Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy był znany, berliński rzeźbiarz Ferdinand Lepcke.

Lepcke urodził się 23 marca 1866 roku w Coburgu w północnej Bawarii, zmarł na zapalenie płuc 12 marca 1909 roku w Berlinie i tam też został pochowany (na cmentarzu Jerusalemer Kirchofes. przy Bergmanstrasse). W Coburgu mieszkał przy Leopoldstrasse 27, gdzie jego ojciec prowadził restaurację z salą taneczną i bilardową oraz kręgielnią, tutaj też ukończył gimnazjum. Wkrótce potem przeniósł się wraz z rodziną do Berlina, gdzie w latach 1883-1890 podjął naukę w Królewskiej Akademii Sztuki (Königliche Akademie der Künste) pod okiem znanego rzeźbiarza Fritza Schapera. Równolegle praktykował w pracowni znanych, berlińskich rzeźbiarzy braci Biber, gdzie kultywowano klasycystyczny styl reprezentowany w Niemczech głównie przez Johanna Gottfrieda Schadowa i Christiana Daniela Raucha. Na przełomie 1892 i 1893 roku udał się do Rzymu, gdzie ugruntowało się jego zainteresowanie sztuką antyku. Po powrocie do Berlina objął stanowisko profesora na tamtejszej Akademii, wkrótce też został członkiem Berliner Kunstverein. W latach pracy nad „Potopem” mieszkał pod berlińskim adresem Wagnerstrasse 9.

Od początku tworzył dzieła akademickie utrzymane w duchu klasycznym, pod koniec życia ulegając wpływom secesji, wzbogacając swój harmonijny styl o nową, bardziej ornamentalną formę. Jego wszechstronność zaowocowała różnorodną tematyką, jak i zróżnicowaną formą rzeźbiarskich przedstawień. Był autorem monumentalnych pomników oraz niewielkich popiersi i rzeźb, zarówno akademickich w formie, jak i zapowiadających nadchodzącą stylistykę secesyjną. Popularność którą cieszyły się jego dzieła pokryła się z uznaniem państwa. Już w wieku 27 lat zdobył niezwykle prestiżową nagrodę państwową oraz złoty medal za najlepszą rzeźbę na berlińskim salonie. Część jego dzieł - rzeźb figuralnych, licznych popiersi i herm - zasiliła zbiory Akademii oraz Galerii Narodowej w Berlinie, a wkrótce też zaistniała w wielu zbiorach prywatnych i kolekcjach narodowych. Niewielką ilość rzeźb ma także muzeum jego rodzinnego Coburga, Część jego spuścizny to niewielkie posągi (np. „Fryne”) eksponowane na placach,

ulicach miast (Berlin, Coburg). Do dzisiaj pozostał cenionym i pożądanym artystą, o czym mówi jego stała obecność na światowym rynku antykwarycznym, jak i wysokość cen osiąganych za sprzedane rzeźby.

Dziełem, które wyróżnia się z całej twórczości artysty zarówno rozmachem twórczego monumentalizmu, jak i poziomem artystycznego wyrazu jest niewątpliwie wspiana fontanna z przedstawieniem biblijnego potopu wzniesiona w Bydgoszczy w 1904 roku. O dużym wrażeniu jakie musiała wywrzeć u ówczesnych świadczyć może fakt wykonania aż dwóch kopii tego okazałego i kosztownego przecież dzieła, najpierw dla rodzinnego miasta artysty Coburga, a potem dla miasta Eisleben w Saksonii. Pierwszą z nich dla rodzinnego miasta wykonał i współfundował sam artysta w 1906 roku, stoi ona do dzisiaj (bez obu scen pobocznych) w parku Rosengarten (wcześniej Carl–Eduard Platz). Warto wspomnieć, iż kopia bydgoskiej „Łuczniczki” także w tym czasie stanęła w jednym z parków Coburga. Natomiast drugą kopię „Potopu” zamówił u rzeźbiarza pewien bogaty fabrykant z Eisleben, który w trakcie pobytu w Berlinie poznał artystę i zachwycił się urodą monumentu (widząc wyłącznie jego projekty i model!) i zlecił jego wykonanie, który następnie podarował swemu miastu. Kopia z Eisleben podzieliła los bydgoskiego „Potopu”, zniszczona i przetopiona w 1942 roku. Obie kopie „Potopu” w bardzo nieznaczny sposób różnią się od oryginału, głównie w partiach skalnego podłoża oraz tym iż dla fontanny z Coburga nigdy nie wykonano scen bocznych (niedźwiedzica i mężczyzna z wężem).

### **3. Historia powstania bydgoskiej fontanny „Potop”.**

Co może dzisiaj nieco dziwić z inicjatywą ufundowania monumentu dla Bydgoszczy wystąpiła Krajowa Komisja Sztuki dla Popierania Sztuk Plastycznych (Landes–Kunst–Komission zur Forderung der bildenede Künste) w odległym Berlinie. W 1897 roku minister d/s wyznań (ministerstwu podlegały także zagadnienia kultury) wysłał odpowiednie pismo do ministra spraw wewnętrznych w którym zawiadamiał o zamiarze ufundowania monumentalnego wodotrysku z finansów przeznaczonych na rozwój miasta. Po otrzymaniu aprobaty odpowiednie pismo przesłano regencji bydgoskiej i władzom miasta.

Istniały różne przyczyny powstania i sfinansowania tej inicjatywy przez państwo pruskie. Jedną z najważniejszych była niewątpliwie ogólna polityka Cesarstwa Niemieckiego zmierzająca do podniesienia poziomu życia kulturalnego w zaniedbanych dotąd pod tym względem prowincjach wschodnich, gdzie raczej priorytetowo traktowano rozwój gospodarczy tych terenów. Efektem tych starań było m. in. wspieranie działalności towarzystw i związków o charakterze kulturalnym (m. in w 1902 roku w Bydgoszczy powołano „Deutsche Gesellschaft fur Kunst und Wissenschaft” skupiające te towarzystwa), powoływanie rozmaitych instytucji kulturalnych (muzeów, teatrów, bibliotek) w ramach szeroko pojętej „Hebungspolitik”. Zapowiedziana partycypacja 3/4 kosztów z planowanych 100 tysięcy marek poniesiona przez Ministerstwo Oświaty i Kultury, niewątpliwie potwierdziła to przypuszczenie.

Na lokalizację fontanny wybrano ostatecznie rozległy (ok. 2,5 ha) ogród na zapleczu budynku Regencji (dawny ogród klarysek, od 1835 roku zwany już parkiem Regencyjnym, w okresie wojny parkiem Wiktorii, dzisiaj parkiem Kazimierza Wielkiego), który w latach 1900–1901 przebudowano wg proj. technika ogrodów Paula Meyerkampa.

1 października w 1901 roku park przeszedł z rąk regencji na własność zarządu miasta i jako park miejski (Stadt Park) udostępniono bydgoskiej społeczności.

Decyzję o wyborze miejsca dla pomnika poprzedziły burzliwe dyskusje i spory wśród władz miasta oraz w środowisku bydgoszczan. Przeważały sugestie aby fontannę ustawić obok nieistniejącego dzisiaj gmachu teatru (dzisiejszy Plac



Teatralny). Inne propozycje lokowały pomnik na Nowym Rynku, placu Poznańskim, placu Piastowskim, a nawet na wyspie św. Barbary. Z kolei ze strony berlińskiego ministerstwa pojawiały się wielokrotnie opinie, iż najlepszym miejscem dla monumentu byłby plac Wolności (Weltzienplatz) !.

Władze miejskie postanowiły jednak ostateczną decyzją w listopadzie 1897 roku ulokować monument w parku Regencyjnym (Regierungs Park), tuż za kościołem św. Piotra i Pawła. Późniejszy sprzeciw berlińskiego ministerstwa finansów dotyczący lokalizacji był o tyle uzasadniony, iż w dodatkowych kosztach całego przedsięwzięcia należało uwzględnić fakt, iż w tym czasie ów teren należał jeszcze do regencji, miasto zostało zmuszone więc do wykupienia gruntu w 1901 roku.

Już w styczniu 1898 roku ustalono konieczność ogłoszenia konkursu na projekt pomnika i rozpoczęto prace niwelacyjne, tak aby uczestnicy mogli zapoznać się z warunkami terenu i otoczeniem przyszłego monumentu. Konkurs ogłoszono publicznie w marcu tego roku, określono w nim lokalizację i wszelkie warunki, np. to iż winien on być wolnostojący, ogólnie dostępny i wykonany z brązu oraz, że koszty nie mogą przekroczyć 100 tys. marek. Uczestnicy konkursu projekty i modele przekazać mieli w terminie do 1 listopada 1898 roku do Królewskiej Akademii Sztuk w Berlinie. Konkurs miał zostać rozstrzygnięty przez Krajową Komisję Sztuki przy współudziale dwóch przedstawicieli Bydgoszczy (radcy budowlanego Carla Meyera i radcy miejskiego, późniejszego burmistrza Hugo Wolffa). Przewidziano trzy nagrody w wysokości trzech, dwóch i jednego tysiąca marek. Na konkurs nadesłano aż 44 prace (inna wersja mówi o 46 projektach).

Wśród nich właśnie projekt Ferdinanda Lepcke przedstawiający wielofiguralną scenę ilustrującą biblijny potop został wybrany przez komisję i przedstawicieli miasta. Projekt został zatwierdzony do realizacji jednogłośnie i niemal natychmiast, co potwierdza duże wrażenie jakie wywarł na członkach komisji. Artysta został też uhonorowany dodatkowo nagrodą 3 tys. marek. Wiadomość oficjalnie dotarła do Bydgoszczy w grudniu 1898 roku i przez cały styczeń następnego roku bydgoszczanie mogli podziwiać model i projekty na specjalnej wystawie w sali gimnastycznej przy ul. Konarskiego (Schulstrasse).

We wrześniu 1901 roku spisano bardzo szczegółową umowę między artystą, a ministrem d/s wyznań Winterem określającą precyzyjnie zakres prac, jakość i rodzaj materiałów (określono m. in. konieczność użycia określonego stopu brązu, barwę, najwyższą jakość a nawet pochodzenie piaskowca i granitu), gabaryty monumentu (max. do 8 m.) oraz terminy wykonania prac i rodzaje gwarancji.

Prace nad wykonaniem i postawieniem monumentu trwały 6 lat. Do dyspozycji artysty oddano 100 tysięcy marek i tyle samo wyasygnowano na honorarium. Część, w wysokości 75 tys. marek wypłaciło ministerstwo, resztę wyłożyły władze miasta. Miasto też pokryło koszty ustawienia i urządzenia fontanny, doprowadzenia wody i zagospodarowania przyległego terenu. Pierwotnie zakończenie realizacji zaplanowano na 1 styczeń 1901 roku. Jednak z powodu kłopotów realizacyjnych i trudności które przedstawiał wykonawca terminy systematycznie przesuwano. Lepckie tłumaczył się też wyższymi niż przewidywał kosztami oraz potrzebą zatrudnienia dodatkowych pracowników, koniecznością wykonania dodatkowych modeli gipsowych, trudnościami z doprowadzeniem wody, realizacją piaskowcowego basenu i wieloma innymi trudnościami. Termin odbioru wykonanego pomnika ustalono z artystą początkowo na 15 maja 1904 roku, ponieważ pomnik nie był ciągle ukończony, datę odbioru przesunięto ostatecznie na 23 lipca 1904 roku.

Uroczyste odsłonięcie pomnika odbyło się w obecności ministra kultury dr Studta, który przybył z Malborka i miał pozostać w mieście wizytując ponadto teatr i bibliotekę. Nadchodzące wydarzenie zapowiedziano w lokalnej prasie informując, iż nazwa pomnika nosi odtąd nazwę „Sintflutbrunnen” czyli „fontanna z potopem” (oficjalne, urzędowe potwierdzenie tej nazwy nastąpiło decyzją burmistrza Bydgoszczy 13 listopada 1911 roku). Uroczystości rozpoczęły się o godzinie 11.00 w asyście licznie zgromadzonych bydgoszczan i przedstawicieli władz, m. in. prezydenta regencji dr Guentera, nadburmistrza Knoblocha i przewodniczącego rady miejskiej prof. Boksa.

Aż do 1908 roku ujawniały się niestety liczne wady, już miesiąc po uruchomieniu wodotrysku wystąpiły poważne usterki związane głównie z nieszczelnością. Wodę zatem puszczano tylko w wyjątkowych okazjach, na

specjalne zamówienie i dla wcześniej zapowiedzianych zwiedzających. Po usunięciu tych usterek pojawiły się następne.

Prace, które winien wykonać artysta w ramach otrzymanego honorarium okazały się dla niego nie wystarczające. Zażądał dodatkowych 10 tys. marek na pokrycie dodatkowych kosztów z czego otrzymał z ministerstwa 6 tys. O pozostałe toczył spory z magistratem miasta. Utarczki i dyskusje oraz naprawa usterek trwały aż do 1908 roku, gdy ostatecznie osiągnięto porozumienia, a artysta wykonał wszelkie, niezbędne prace. Nad rozwiązywaniem problemów dotyczących doprowadzenia wody i urządzenia wodotrysku czuwał miejski radca Deputacji Robót Podziemnych i mierniczy, inżynier Heinrich Metzger, jeden z „ojców” nowoczesnych, bydgoskich wodociągów. W zbiorach archiwalnych Miejskiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji w Bydgoszczy zachowały się m. in. projekty wariantowe mozaiki wokół fontanny z 9 listopada 1905 roku autorstwa radcy Metzgera.

Pomnik przetrwał do czasów okupacji niemieckiej, do momentu, gdy ówczesne władze miasta zdecydowały o jego demontażu na cele wojenne. Była to wówczas powszechna praktyka władz niemieckich w sytuacji pogłębiających się problemów i braku surowca. Po klęsce stalingradzkiej rozpoczęła się intensywna akcja rekwirowania na cele wojskowe dzwonów kościelnych, pomników, a nawet ogrodzeń przydomowych. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż podobny los do bydgoskiej fontanny spotkała jej kopia w Eisleben w 1942 roku, także przetopionej i przeznaczonej na uzbrojenie niemieckiej armii. Prace rozbiórkowe w Bydgoszczy rozpoczęto 7 stycznia 1943 roku i uzyskano prawie 9 ton brązu (dokładnie 8870 kg.). Z pomnika pozostał do dzisiaj jedynie oryginalny basen z czerwonego piaskowca, uzupełniony współcześnie o kamienne ryby w narożach wg proj. Józefa Makowskiego. Pierwotną, dekoracyjną posadzkę wokół basenu w latach pięćdziesiątych zalano asfaltem.

#### **4. Materiał i technika wykonania monumentu.**

Wykonanie wszystkich elementów pomnika trwało 6 lat, do jego budowy wykorzystano różne materiały: brąz, piaskowiec i granit. Prace odlewnicze wykonywała firma „Aktionsgesellschaft H. Gladenbeck & Sohn” z niewielkiej miejscowości Friedrichshagen pod Berlinem. Całość przedstawienia figuralnego wykonane zostało z brązu – stop brązu składał się (zgodnie z umową ze stronami) w 93% z miedzi i 7% cyny, był to tzw. brąz szlachetny, cynowy. Masywy skalne na których spoczywały postacie wykonano z „czerwonego” fakturowanego, piaskowca z którego wykonano także krawędzie i ściany „misy” basenu (zachowanego do dzisiaj!), zaś stopnie z szarego, śląskiego granitu. Materiał kamieniarski sprowadzono z firmy „Granitwerke Ackerman” z Weissenstadt, założonej w 1840 roku przez Erhardta Ackermana (z tej samej firmy pochodził także granitowy cokół dla bydgoskiej „Łuczniczki”). Płytę basenu zalano betonem: prace wykonała bydgoska firma Oscara Goltza. Materiał wykorzystywany do wykonania części prac pochodził od bydgoskiej firmy „Stuck-und Cementwarenfabrik. Schulz & Rutkowski” z siedzibą przy ul. Chodkiewicza (Bleichwelde Weg). Część prac kamieniarskich wykonała na miejscu firma kamieniarska Otto Beeholda z Bydgoszczy. Teren przylegający do basenu otoczono szerokim pasem chodnika wyłożonego dekoracyjną, kolorową mozaiką wg proj. H. Metzgera z 1905 r. ułożoną w promieniste wzory (ten zakres prac należał do władz miasta i wykonały ją bydgoskie firmy). Nad całością prac podziemnych i instalacyjnych czuwał także sam Metzger System wodno-instalacyjny fontanny: pompy, system rur i urządzenia doprowadzające wodę fontanny zamówiono w całości od specjalistycznej firmy z Berlina.

Pomnik został zaplanowany jako centralny punkt parku zaprojektowanego i wykonanego w latach 1900–1901 przez technika ogrodów Paula Meyerkampa, z siecią plantów i alejek jemu podporządkowanych.

Strumienie wody w „Potopie” zaplanowano tak, aby opływały przede wszystkim scenę środkową w związku z czym główne punkty dysz wodnych umieszczono w „skałach” między sceną środkową, a pobocznymi i skierowano w dwie strony – jeden strumień do środka, a drugi na zewnątrz, częściowo w kierunku scen bocznych (strumienie wysokie na środek i niskie na boki).

Zasadnicza część rzeźby wykonana była z brązu techniką odlewu (partie figuralne precyzyjnie wyczelowano, oszlifowano i wypolerowano, natomiast pozostała część przedstawienia np. scena z niedźwiedziami potraktowana syntetycznie, surowo, fakturalnie). Część zanurzona w wodzie, na której wsparta była rzeźba, wykonana była z czerwonego piaskowca (niestety w nieznanym precyzyjnie procencie w stosunku do całości, a ostateczne wnioski można przedstawić jedynie na podstawie analizy strukturalnej rzeźby „in situ” w Coburgu). Pozostałą część podłoża skalnego – obok podłoża z piaskowca – stanowiły prawdziwe głazy i kamienie (jako wypełnienie podstawy skalnej?); wg nie potwierdzonej informacji wykorzystane po demontażu rzeźb m. in. na pomnik-głaz stojący obecnie na placu Kościeleckich.

## 5. Opis – rekonstrukcja pomnika. Proweniencje ikonograficzne i stylistyczne „Potopu”.

Pomnik usytuowany był w północnej części parku Kazimierza Wielkiego; całe przedstawienie zwrócone było zasadniczo również w kierunku północnym, to jest w stronę dzisiejszego Placu Wolności i ten kierunek wyznaczał niejako główną oś widokową monumentu.

Jego jedynym zachowanym reliktem jest piaskowcowy basen w kształcie wydłużonego prostokąta o wymiarach 16,05 x 8,55 m., zaokrąglony półkole na krótszych bokach i zestawiony tutaj uskokowo. Krawędź górna basenu jest płynnie zaokrąglona, dwa granitowe stopnie o szerokości 1,1 m. powtarzają ogólny zarys basenu z półkolistymi wyobleniami na wysokości krótszych boków basenu. Basen otoczony był szerokim, owalnym pasem chodnika o szerokości 3,9 m. wyłożonego barwną, dekoracyjną mozaiką (dzisiaj pod warstwą asfaltu).

Pomnik przedstawiał kulminacyjny moment biblijnego potopu – scenę, gdy giną te zwierzęta i ci ludzie, którzy nie znaleźli schronienia w arce - i składał się z trzech niezależnych elementów kompozycyjnych.

Nad całością dominowała, ustawiona po środku, najwyższa grupa środkowa z mężczyzną i omdlałą kobietę oraz wspinającym się na skałę drugim mężczyzną. Poniżej leżała martwa kobieta z dzieckiem za którymi wyłaniał się lew. Drugą grupę stanowiła niedźwiedzica z martwym niedźwiedziątkiem, a trzecią grupę leżący na skałach mężczyzna walczący z wężem.

Kompozycja całego zespołu skierowana była jak wspomniano ku północy. Grupę centralną tworzyła 5-osobowa grupa figuralna z lwem usytuowana na wysokim postrzępionym szczycie i łomach skalnych piętrzących się piramidalnie ku górze. U jej szczytu, stał w rozkroku, przepasany jedynie powłóczystą tkaniną, lejącą się od bioder ku dołowi, młody, nagi, atletycznie zbudowany, muskularny mężczyzna. Mężczyzna ów prawą rękę kierował ku dołowi i podawał ją wspinającemu się po skałach drugiemu mężczyźnie, zaś lewą obejmował w pasie półnagą, omdlałą (martwą!) kobietę z rozpuszczonymi włosami i bezładnie opuszczonymi rękoma. Stojący mężczyzna głowę kierował ku dołowi (w kierunku wschodnim), gdzie po skałach wspinał się z trudem, muskularny, nagi mężczyzna

z lewą ręką uniesioną, prawą zaś opartą o skałę. Opuszczona, wyrazista głowa z długą brodą sugerującą podeszły wiek człowieka (mimo atletycznej postury!) z mimiką twarzy wyrażającą cierpienie.

Poniżej, po prawej (od zachodu), leżała półnaga kobieta z głową skierowaną ku wschodowi, opadającą na skałę. Ciało kobiety okrywała umarszczona mocno delikatna tkanina przerzucona swobodnie przez biodra i nogi. Twarz kobiety bez wyrazu, martwa, oczy zamknięte. Lewa ręka kobiety uniesiona była wysoko, oparta o skałę, prawa opuszczona bezładnie i oparta o skały. Przy lewym boku kobiety, klęczało na kolanach, małe, nagie, pulchne dziecko z rękoma opartymi o ciało kobiety, z głową uniesioną i ku niej skierowaną.

Za nim, pod wyraźnym nawisem skalnym (na którym był stojący mężczyzna) leżał duży lew z bujną grzywą, z głową skierowaną na wprost.

Po lewej stronie (od wschodu) w pewnej odległości od sceny głównej, na występie skalnym w poprzek basenu siedziała, wielka, masywna niedźwiedzica z głową skierowaną na wschód i prawą łapą uniesioną, opartą o skałę. W zaciśniętej paszczy trzymała za sierść bezładne ciało (martwego!) niedźwiadka pólającego z bezładnie rozłożonymi łapami.

Po prawej stronie (od zachodu) leżał ukośnie w dół na położonym skośnie głazie nagi, muskularny, młody mężczyzna z głową skierowaną w dół, ku zachodowi. Muskularne ciało napięte i ukazane w chwili dużego wysiłku z nogami rozrzuconymi na boki i ku górze (prawa noga ugięta) oraz napiętymi i zarzuconymi do tyłu rękami. Głowa odrzucona do tyłu, o wyrazistej mimice twarzy oddającej duże napięcia i wysiłek. Między nogami mężczyzny i za nim ukazany w wielu splotach, owijający ciało mężczyzny masywny, długi wąż (częściowo wparty o skałę).

**Proweniencje ikonograficzne:** Temat potopu istniał w mitologiach najstarszych cywilizacji (sumeryjski mit Gilgamesza), jednakże bezpośrednim odniesieniem do sceny przedstawionej przez F. Lepckego jest tekst biblijnego opisu potopu.

W Księdze Rodzaju (7) znajdujemy sugestywny opis tych dramatycznych wydarzeń *„Wody bowiem podnosiły się coraz bardziej nad ziemię, tak że zakryły wszystkie góry wysokie, które były pod niebem. Wody się więc podniosły na piętnaście łokci ponad góry i zakryły je. Wszystkie istoty poruszające się na ziemi z ptactwa, bydła i innych zwierząt i z wszelkich jestestw, których było wielkie mnóstwo na ziemi, wyginęły wraz ze wszystkimi ludźmi. Wszystkie istoty, w których nozdrzach było orzeźwiający tchnienie życia, wszystkie, które żyły na lądzie, zginęły.”*

Przez długie wieki przedstawienia ilustrujące biblijny potop związane były głównie z niezwykle popularnym tematem Arki Noego. Sporadyczne sceny dramatyczne, ukazujące walkę z żywiołem i nieuchronność śmierci ludzi i zwierząt ginących w falach pojawiają się na ilustracjach m. in. Biblii Cottona (zwanej Genesis Wiedeńskiej) z VI w., czy tzw. hiszpańskiego Pentatetuchu Ashburna z końca VI w. (Zbiory Biblioteki Narodowej, Paryż). W następnych wiekach sceny potopu pojawiają się także, głównie na ilustracjach ozdabiających biblie oraz rzadziej na kartach innego typu manuskryptów np. w Kronice Otto von Freisinga z 1117 roku (Biblioteka Uniwersytecka, Jena). Scena z Arką Noego i tonącymi ludźmi pojawia się też na brązowych drzwiach kościoła św. Zenobi w Weronie (XII w.). Sztuka renesansu wykorzystywała motyw potopu stosunkowo chętnie czego przykładem są m. in. freski Paolo Ucello w kościele Santa Maria Novella we Florencji z 1420 roku, czy też Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Do tematyki potopu nawiązywali malarze Nicolas Poussin, Tintoretto oraz Jacopo Bassano.

Tragedię tonących (epizod wydobyty w rzeźbie Lepckego) widzimy m. in. w twórczości manierystycznych grafików, m. in. w grafice D. Barentsza, którą znamy na podstawie kopii J. Sadelera z XVI w. (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). W malarstwie XIX wiecznym niemal całkowicie zanika motyw arki, artyści koncentrują się na dramacie człowieka w obliczu zagłady i przedstawianiu grozy żywiołu jak np.



w obrazie Theodora Gericault z 1820 roku (Luwr, Paryż). Bardzo podobne ujęcie sceny, które odnajdujemy w bydgoskim przedstawieniu potopu, widzimy na jednej z grafik francuskiego symbolisty Gustava Dore'a (1832–1883) z grupą ludzi wspinających się na szczyt zatapianej góry oraz obrazie angiela Francisa Dauby (National Gallery, Londyn) z 1840 r., z pojedynczą skałą wśród rozszalałego żywiołu i postaciami wspinającymi się po jej zboczu.

Wydaje się zatem, że właśnie XIX-wieczna koncepcja przedstawienia sceny biblijnego potopu (o proveniencjach z ducha romantycznych) stała u podstaw wyboru konkretnego, dramatycznego momentu kataklizmu oraz jego stylizowanej aranżacji w rzeźbie F. Lepckego. O ile w malarstwie ją widzimy i znajdujemy niezwykle bliskie nawiązania do formy przedstawieniowej potopu, to w rzeźbie, a szczególnie monumentalnej, tego typu przykład jak bydgoski „Potop” jest swoistym unikatem, nie występującym w podobnej formie w plastyce. Zarówno w sferze ikonicznej, jak i formalnej mamy do czynienia zatem z dziełem wyjątkowym, realizującym całkowicie nowatorski w plastyce sposób ilustracji tematu biblijnego i oddany w sposób szerzej nie spotykany w sztuce swoich czasów.

**Proweniencje stylistyczne:** Ferdinand Lepcke jako artysta ukształtowany przez „konserwatywną” akademię berlińską przez znaczną część swojego twórczego życia starał się tworzyć dzieła w duchu ogólnie przyjętych, aprobowanych norm i reguł zarówno pod względem formy, jak i tematyki. Przejawy sztuki akademickiej (wg definicji „oparte jest na regułach estetyki antycznej i eklektycznym naśladowaniu artystów oraz dzieł uznanych za doskonałe”), są oczywiście czytelne i w bydgoskim „Potopie”, ale konstrukcja plastyczna całości jest tworem całkowicie indywidualnym i oryginalnym co potwierdzało dążność artysty także do poszukiwań innych, nowych form wyrazu.

Najbardziej charakterystycznym, akademickim „z ducha” elementem „Potopu” jest scena mężczyzny walczącego z wężem, mająca swe bezpośrednie odniesienia do antycznej Grupy Laokoona, ukazuje bezpośrednie źródła inspiracji artysty, choć nie pozbawione jednak własnej inwencji i własnego oryginalnego wyrazu.

Twórczość rzeźbiarska Lepckiego zdominowana była więc przez postawę akademicką wywodzącą się z neoklasycyzmu i jego estetycznej koncepcji piękna. Nurt przez niego reprezentowany wpięty jest w stylistykę tkwiącą pomiędzy poklasykystycznym idealizmem, a akademickim realizmem. W stylu artysty zauważalny jest też nieznaczny wpływ epizodu romantycznego, a na pewno stylistyki secesyjnej. Z drugiej strony jednak odbiegał znacznie od XIX wiecznych dokonań spadkobierców Canovy czy Thordwaldseną, a z pewnością stylu realistów. Nie ma tutaj też wpływu impresjonizmu Rodina i jego naśladowców czy specyficznego stylu Maillola. Wydaje się iż specyfiką stylu artysty jest swoista kompilacja tradycji XIX-wiecznej rzeźby z poważną częścią jej urozmaiconej spuścizny.

Bez wątplenia duży wpływ na Lepckiego (jak i na całą ówczesną plastykę niemiecką) miał Adolf von Hildebrand rzeźbiarz i teoretyk nowego klasycyzmu, autor rozprawy z 1893 roku *„Das Problem der Form in den bildenden Kunst”*, gdzie zawarł zasady tworzenia nowych dzieł sztuki. Zarówno wpływ jego tekstów jak i oddziaływanie jako profesora akademii w Monachium przyczyniła się do utrwalenia tradycji klasycystycznych i pogłębienia dyscypliny formalnej młodego pokolenia. Pewien wpływ miała także jego twórczość (głównie o tematyce mitologicznej) utrzymana w klasycznej stylistyce rzeźby akademickiej. Jednym z najbardziej znanych dzieł Hildebranda jest rozbudowana fontanna (!) Wttelsbachów w Monachium (1895).

Na przełomie wieków nastąpiła reakcja przeciwko architektoniczności rzeźby neobarokowej, impresjonistycznej, secesyjno-symbolicznej - była to naturalna reakcja sztuki wyrażona powrotem do klasycznie rozumianej, wyważonej konstrukcyjnie, powrotu do harmonii i ładu. Teorie owe rozpropagowane w Niemczech właśnie przez A. von Hildebranda, we Francji przez A. Maillola i A. Bourdella, przejawiało się m. in. w nawiązywaniu do sztuki wczesnego antyku. Rzeźby Bourdella, jak i Lepckiego łączą tendencje do klasycznego idealizowania właśnie w duchu wczesnoantycznym, powiązane z architektoniczną dyscypliną i z domieszką ekspresji często w otoczce symbolicznej. Rzeźby Bourdella i „Potop”

Lepckiego przedstawiają w formie „styl monumentalny” i nie chodzi tutaj o rozmiary. Decyduje o tym ogólna harmonia kompozycji, dążenie do syntezy, której należało podporządkować wyraz twarzy i odpowiednio zrytmizowane gesty. W realizacjach tych dochodzą do głosu inspiracje klasyczo – antyczne połączone z dekoracyjnością stylizacji wynikającą z gustu epoki.

Warto zwrócić uwagę, iż w okresie kiedy tworzył swoje dzieło Lepcke pojawiło się równolegle wiele interesujących i odmiennych stylistycznie tendencji. Ciągłe żywe były tendencje realistyczne, momentami w ujęciu naturalistycznym dominujące w połowie XIX stulecia. Istniał nurt neobarokowy przerwany impresjonistycznymi wątkami reprezentowanymi przez styl Rodina oraz pojawiający się pod koniec wieku nurt secesyjny. Należy wspomnieć o pierwszych próbach w sztukach plastycznych nawiązujących do abstrakcji, co przejawiało się w odejściu od postaci ludzkiej, prymacie formy nad treścią i całkowita autonomia sztuki.

Większość tych odniesień nie znajduje odpowiednika w realizacji „Potopu” - przejawy secesyjne odnoszą się jedynie do wyraźnej stylizacji i ornamentalności formy. Zdecydowanie więc forma rzeźb „Potopu” jest bliższa temu co reprezentowali artyści klasyczni końca XIX wieku wywodzący się z Salonów i Akademii, choć skala talentu artysty umożliwiała mu stworzenie dzieł stylistycznie nieco odmiennych (a w przypadku „Potopu” z całą pewnością).

W sensie kształtowania formy i stylu dzieło Lepckiego można odczytać zatem jako charakterystyczne dzieło przełomu wieków, nieco odmienne, choć formalnie typowe dla akademickiej sztuki niemieckiej, a precyzyjniej „szkoły berlińskiej” z jej bogatą tradycją i charakterystyczną stylistyką utwierdzoną dodatkowo przez „klasyczne” teorie wpływowego rzeźbiarza i teoretyka, wspomnianego już A. von Hildebranda.

Nie dziwi więc jak bliski jest styl dzieł wielu berlińskich rzeźbiarzy tego okresu, jak i Lepcke związanych z tutejszą akademią. Potwierdza to i forma i stylistyka niektórych dzieł całej grupy rzeźbiarzy, też związanych z Berliner Kunstakademie jak: J. Gottfried Schadow, Emil i Robert Cauer, Max Esser, Gustav Eberlein, Peter Bauer, Reinhold Felderhoff, Eelse Furst, Gerhard Janesch, Wolfgang Schaper, Paul Leibkuchler czy Ernst Waegner.

Zdecydowane analogie i wspólną jakość kształtowania artystycznej formy rzeźbiarskiej widzimy szczególnie u berlińczyka, też nie unikającego stylistycznych eksperymentów Reinholda Begasa (1831–1911), autora wielu podobnych w formie i kompozycji realizacji np. pomników Porwanie Sabine i Elektryczna Iskra oraz fontanny Neptuna w Berlinie (1891). Utwierdza nas to w przekonaniu o silnych wpływach środowiska które ukształtowało Lepkego jako artystę i o berlińskich proweniencjach jego sztuki.

## 6. Fontanna–wodotrysk–zdrój. Architektoniczno – rzeźbiarskie dzieło sztuki.

Fontanna (z łac. woda– źródłana) zwana inaczej wodotryskiem lub zdrojem, nieodmiennie będąca symbolem życia, od starożytności stanowiła ważny punkt źródła wody ujętego w architektoniczno–rzeźbiarską oprawę, stanowiąc ozdobę placów, ogrodów i dziedzińców (perystyli) domów mieszkalnych jak np. tych znanych z wykopalisk w Pompejach. W średniowieczu jej związki z kulturą mieszczańską zaowocowały licznymi fontannami na rynkach miast i placach oraz na wirydarzach klasztorów i w ogrodach zamkowych. Architektonicznie rozbudowane wodotryski z bogatą oprawą rzeźbiarską zachowały się m. in. w postaci „Pięknej Fontanny” (1385–96) w Norymberdze, „Fontanny Mojżesza” (ok. 1395) w Dijon, w Perugii autorstwa Nicolo Pisano (1277–80) czy Sienie (1408–19). W czasach renesansu fontanny wykazują tendencję do większego skomplikowania formy z jeszcze bardziej rozbudowanymi kompozycjami figuralnymi jak np. w słynnej „Fonte Gaia” w Sienie, fontannie na dziedzińcu ratuszowym powstałej wg projektu P. Labenwolda w Norymberdze czy tzw „Cnotliwej” fontannie (1585) projektu B. Wurzelbauera także z Norymbergii. Ciekawa jest także rozbudowana fontanna projektu Andrea de Vriesa z Augsburga (XVI w.).

W następnych latach program ikonograficzny oprawy rzeźbiarskiej wzbogacony zostaje o „profanum”, pojawiają się nowe tematy: alegorie, przedstawienia sztuk wyzwolonych i niezwykle licznie motywy antyczne (antyczni filozofowie, antyczne bóstwa wody, mórz i oceanów – trytony, nimfy, najady) oraz oczywiście tematyka biblijna. Szczytowym okresem dla rozwoju fontann są czasy baroku kiedy to zaczęto tworzyć najbardziej monumentalne kompozycje basenów, rzeźby i wodotrysków ujętych często w formę „alei fontann” czy kaskad (paryski Wersal, drezdeński Zwinger czy „Wielka Kaskada” Peterhofu) zaprojektowane na szeroką skalę eksponując przede wszystkim rozbudowane sceny figuralne umieszczone w reprezentacyjnych ogrodach pałaców i zamków.

Niemniej słynne są rzymskie fontanny miejskie przy Piazza Navona (1647), fontanna di Trevi (1733–63) projektu Giovanni Berniniego czy „Aqua Paola” (1616) powstała wg projektu Domenico Fontany czy fontanna Neptuna z Bolonii autorstwa

Giovanni da Bologna. Jedną z najpiękniejszych jest też pochodząca z Wiednia fontanna z alegorycznymi figurami autorstwa R. Donnersa (1737–39).

I jak się wydaje była to tendencja powszechna, większość „szanujących” się miast ówczesnej Europy, fundowała sobie (po części zachowane do dzisiaj), mniej czy bardziej rozbudowane i dekoracyjne fontanny uliczne, fontanna stawała się nieodłącznym elementem „wystroju”, pejzażu miasta, miejskich ogrodów i parków.

Druga połowa XIX wieku zaznaczyła się także niezwykłą aktywnością na tym polu, szczególnie w Niemczech pojawiła się duża ilość fontann miejskich.

Akademizm końca wieku przyniósł falę nawrotu do „antycznych” form i antycznych tematów, które funkcjonowały równolegle z tematyką np. biblijną czy „historyczną” jak np. w fontannie z figurami średniowiecznych rycerzy autorstwa A. v Hildebranda z Monachium (1895). Nowe motywy (zwierzęta, postacie bajkowe) wprowadzili m. in. rzeźbiarze I. Tischner i L. Hoffmann w fontannie z miejscowości Friedrichshagen pod Berlinem (1913). Okres przełomu wieków przyniósł liczne kompozycje rzeźbiarskie oblewane strumieniami wody wpięte w mniej czy bardziej rozbudowane formy fontann. Do czołowych wykonawców tych realizacji należeli głównie niemieccy i austriaccy rzeźbiarze (część z nich skupiona wokół berlińskiej Akademii Sztuki skąd wywodził się F. Lepcke) jak A. Gaul, H. Lederer, G. Geher czy G. Kolbe i niewątpliwie w tej „atmosferze” kształtowała się przyszła wizja artysty, której efektem była nowatorska i oryginalna w formie, jak i tematyce realizacja bydgoskiego „Potopu”.

Dobrym przykładem wspólnych inspiracji może być twórczość Reinholda Begasa (także absolwenta szkoły berlińskiej) autora szeregu wolnostojących rzeźb i pomników miejskich o zbliżonych do Lepckiego sposobach rzeźbiarskiego opracowania formy, jak i analogicznej architektonicznie nawiązującej strukturalnie do realizacji bydgoskiej, istniejącej do dziś fontanny Neptuna wzniesionej w latach (1886–91) w Berlinie. Warto zwrócić uwagę na sposób wpięcia berlińskiej sceny figuralnej w nawis skalny i w płaszczyznę basenu o bardzo podobnej formie do fontanny bydgoskiej (vide: foto).

## **A propos – bydgoskie fontanny**

Bydgoski „Potop” nie był jedyną fontanną wodotryskiem wzniesionym w przedwojennej Bydgoszczy. Oprócz „Potopu” działały tutaj także liczne, choć znacznie skromniejsze w formie i mniej rozbudowane fontanny, wodotryski i źródła, nie tylko na placach i rynkach, ale nawet na zapleczach parcel i (o dziwo) we wnętrzach domów mieszkalnych.

Jedyną, poważną „konkurencją” dla „Potopu” stanowiła zachowana do dzisiaj fontanna–studzienka powstała wg projektu K. Kowalczewskiego, pierwotnie ustawiona przed apteką Kupffenderów (wówczas Stary Rynek 1) z okazji 100-lecia posiadania apteki przez rodzinę, odsłonięta 4 października 1909 r. z niewielką u szczytu rzeźbą przedstawiającą „Dzieci bawiące się z gęsią”. Studzienka została rozebrana w 1940 r. w związku z burzeniem pierzei zachodniej rynku, a w 1948 r. ustawiona na swoim obecnym miejscu przed budynkiem biblioteki.

Przy braku fontann miejskich właściciele parcel często wznosili miniaturowe wodotryski na dziedzińcach własnych domów jak np. (nieistniejącą już, znaną jedynie z ikonografii) fontannę przy ul. Gdańskiej 182 czy tą zachowaną na zapleczu budynku przy Gdańskiej 48 (dzisiaj radio PIK).

Specyficzną na tym tle jest niewątpliwie modernistyczna w formie (w tym duchu utrzymany jest cały wystrój) fontanna wzniesiona we wnętrzu budynku przy ul. Gdańskiej 84.

Zachowane są też, choć nielicznie, tzw. źródła, często w plastycznej oprawie jak np. źródło przy placu Wolności 11a w skromnym, architektonicznym obramieniu z płaskorzeźbionym motywem zwierzęcym. Podobne zachowały się na bydgoskim Szwederowie przed budynkiem dawnej łaźni oraz przy ul. Czartoryskiego (także na terenie dawnej łaźni) a także w kompleksie budynków rzeźni miejskiej. Nie zachował się natomiast ten położony przy budynku Jagiellońska 30 (dawny ogród miejski).

## 7. Stan badań – ocena bydgoskiego „Potopu” w dotychczasowej literaturze.

O dużym sentymencie do pomnika i nieukrywanym żalu bydgoszczan po jego zniszczeniu mogą świadczyć liczne apele i inicjatywy odtworzenia (i nie tylko!) monumentu, które pojawiały się właściwie już od pierwszych lat powojennych (mimo przecież jego niemieckich proweniencji !!).

Już w lutym 1945 roku, w krótkiej notce w „Wiadomościach Bydgoskich” (nr 20) pojawił się pełen troski i żalu tekst *„Za czasów okupacji niemieckiej zlikwidowano jedną z najwspanialszych ozdób Bydgoszczy – słynny „Potop” w parku Kazimierza Wielkiego. Monumentalne dzieło wyobrażające scenę pełną grozy z potopu, podarowane miastu w 1904 roku. Był to wielkich rozmiarów wodotrysk na tle zieleni i krzewów. „Potop” bydgoski stanowił przedmiot podziwu każdego przybysza, a i zasiedzieli bydgoszczanie chętnie oglądali ową kolosalnych rozmiarów grupę ludzi i zwierząt z brązu, mocujących się ze straszliwym żywiołem wodnym. Z „Potopu” ocalał tylko. . . basen kamienny, reszta poszła na armaty”*.

Natomiast w lipcu 1948 roku w „Gazecie Zachodniej” pojawił się artykuł pod wymownym tytułem „Czy Bydgoszcz odzyska „Potop”?”. Autor pisze przypomina, apeluje i wychodzi z nietypową propozycją *„W sercach bydgoszczan tkwi wiele sentymentów dla „Potopu” z parku [Kazimierza Wielkiego]. Artystyczną rzeźbę tego biblijnego wydarzenia zniszczyli w czasie wojny Niemcy, przerabiając ją na spiż armatni. Obecnie pamięć potopu odżywa. Przed oknem wystawowym cukierni Hassa gromadzą się grupki przechodniów podziwiając miniaturkę rzeźby-wodotrysku wykonanego kunsztownie z cukru przez ob. Linke. O ile wiadomo w Kobergu w Bawarii znajduje się kopia „Potopu” oryginalnej wielkości. Zachodzi pytanie, nad którym warto się zastanowić. Czy Zarząd Miejski nie mógłby poczynić starań u okupacyjnych władz amerykańskich o **wydanie** (sic!) kopii rzeźby tytułem odszkodowań wojennych? Bydgoszczanie z pewnością chętnie podpisaliby się pod tego rodzaju petycją”*.

O „Potopie” z dużym sentymentem i żalem za utraconym wybitnym dziełem sztuki pisali m. in. J. Sulima-Kamiński w powieści *„Most Królowej Jadwigi”* (s. 61, 264) oraz Z. Raszewski we wspomnieniach związanych z Bydgoszczą p.t. *„Pamiętniku gapia”* (s. 286-287).



Temat rekonstrukcji rzeźby pojawił się też z czasem i ponawiany był w licznych publikacjach prasowych, przyczynkach i artykułach ostatnich lat. Wreszcie Z. Jarkiewicz w tytule artykułu zamieszczonego w „Kalendarzu Bydgoskim” z 1993 roku zadaje konkretne pytanie „Czy „Potop” powróci?” i pisze: *„Potop” został zniszczony, a czym to miasto jest bez „Potopu”? To mogą powiedzieć ci najstarsi mieszkańcy Bydgoszczy, którzy tę piękną rzeźbę oglądali i zachowali w swojej pamięci. Wielka szkoda, że sprawa odbudowy „Potopu” została całkowicie zaniedbana. I Bydgoszcz wciąż jest uboga w pomniki i rzeźby. Ktoś powiedział, że to dzieło Niemca. Prawda, ale dziełem tego samego Niemca jest stojąca do dziś na ulicy Bydgoszczy, równie naga „Łuczniczka”. **Bardzo szkoda „Potopu”.***

W podobnym tonie wypowiadało się wielu autorów piszących o pomniku, wybitnych i znamienitych przedstawicieli środowiska bydgoskiego, reprezentujących koła naukowe, znanych badaczy tematu, jak i kręgi miłośników miasta, (potwierdziły to sondy wśród mieszkańców) dając wyraz ogólnej potrzebie przywrócenia monumentu miastu (B. Janiszewska-Mincer, M. Romaniuk, R. Kuczma, E. Gliwiński i wielu innych).

W latach 90-tych ubiegłego wieku pojawiło się ponadto szereg inicjatyw (prywatnych jak i inspirowanych przez lokalne gazety przy udziale i wstępnej akceptacji władz miasta) zmierzających do przywołania problemu i zaangażowania weń również bydgoszczan np. poprzez akcję prezentacji i publikacji fotografii „Potopu” ze zbiorów rodzinnych w lokalnej prasie.

Można śmiało zatem stwierdzić, iż idea rekonstrukcji pomnika systematycznie powraca i „żyje” w świadomości bydgoszczan od lat oraz – co ważne – cieszy się też powszechną aprobatą.

## 8. Ocena artystyczna dzieła – podsumowanie.

Bydgoski „Potop” Lepckiego to dzieło **wyjątkowe**, unikatowe w formie i w treści uniwersalnego przekazu łączącego monumentalną acz niezwykle malowniczą i atrakcyjną formę pomnika z łatwym do odczytania symbolicznym przesłaniem. Czyni to z pomnika niejako „otwartą księgę” – dla każdego z patrzących na rzeźbę czytelny jest moment odniesień biblijnych i dramat chwili.

Analiza formalna tego dzieła przekonuje o dużych wartościach artystycznych pomnika istniejących zarówno w samej formie plastycznej rzeźb i umiejętności ich wkomponowaniu w kompleks architektoniczny fontanny jak i w wyjątkowo trafnym zespoleniu fabuły – tematu przewodniego z formą przedstawienia.

Na tle dzieł epoki jawi się z pewnością jako dzieło sztuki nieszablonowe i oryginalne, o interesującej kompozycji trzech niezależnych grup rzeźbiarskich, w perfekcyjny sposób odtwarzając poszczególne ich elementy (wykazując m. in. doskonałą znajomość anatomii ciała, gestu i mimiki).

Symbioza funkcji wodotrysku w bogatej oprawie plastycznej ma długi rodowód, natomiast połączenie tak monumentalnie zakomponowanej, wielofiguranej sceny wydzielonej w sposób wielce specyficzny z biblijną treścią jest rozwiązaniem rzeczywiście wyjątkowym.

Pod względem warsztatowym szczególnie wrażenie robił zespół figuralny grupy centralnej mający swoje odniesienia do nieco „pompierskiej”, afektowanej teatralizacji sztuki akademickiej nie pozbawionej jednak szczerzej siły wyrazu i prawdziwego dramatyizmu sytuacji.

Wydaje się że Lepcke wzbogacił w bydgoskiej fontannie zastany „akademicki układ” o nową jakość i umiejętnie połączył funkcję dzieła RZEŹBY - FONTANNY z ogólnym przesłaniem i treścią dzieła. Kluczem do jego odczytania jest słowo - symbol „WODA” łączące funkcję fontanny (źródło wody) z tematem biblijnego potopu (dramat ukazujący potęgę żywiołu wody).

Do tego można dodać doskonały projekt artysty bazujący na wyważonej, piramidalnej kompozycji (piramida – forma idealna!) grupy środkowej flankowanej niemal kurtynowo przez sceny boczne (całość jawi się nieomal jak scena teatralna) oraz bardzo dobre rzemiosło wykonawcze aby ostatecznie uświadomić sobie rzeczywistą, wysoką artystycznie i wielce przemyślaną jakość dzieła.

Rzeźba utrzymana jest oczywiście w konwencji charakterystycznej dla epoki w której powstawała, ale dramatyczny przekaz i wyjątkowa, niepowtarzalna forma czyni ją rzeczywiście wyjątkową. Można zatem śmiało potraktować realizację bydgoskiego „Potopu” jako szczytowe osiągnięcie rzeźby akademickiej ubranej w antykizujący kostium i w chrześcijańsko–uniwersalną treść.

Bydgoski „Potop” jawi się więc jako dzieło specyficzne, nie mające swojego odpowiednika w kulturze polskiej (nie tylko w regionie, ale i na całym obszarze między Odrą a Bugiem). Mimo dużej ilości zachowanych pomników–fontann, często bardziej rozbudowanych architektonicznie, bardziej monumentalnych plastycznie, z udziałem większej liczby przedstawień figuralnych, jak i stojących na wyższym poziomie artystycznym (szczególnie realizacje paryskie czy włoskie) nie odnajdujemy analogicznych do bydgoskiego „Potopu” przedstawień ani w plastyce europejskiej, a nawet niemieckiej skąd pochodził i skąd przecież czerpał inspiracje.

Zaś te nieliczne pomniki w Polsce, które przetrwały burzliwe koleje losów (Gdańsk, Toruń, Warszawa, Poznań, Kraków) na tle bydgoskiej realizacji wydałyby się dzisiaj niezwykle skromne i ustępujące zdecydowanie „Potopowi” nie tylko pod względem monumentalnej skali, ale i artystycznej siły wyrazu.

## ***Postscriptum***

Niewątpliwie wszystkie dotychczasowe działania w sprawie restytucji pomnika, trwające od momentu wyburzenia pomnika czyli jeszcze w warunkach wojennych, mówią nam o powszechnie akceptowanej potrzebie całego środowiska bydgoskiego i ogólnie popieranej koncepcji odtworzenia dzieła w jego oryginalnej formie.

Jak słusznie zauważył jeden z autorów piszących o „Potopie”, że Bydgoszcz ma w stosunku do innych miast tak niewiele tzw „historycznych” pomników ulicznych (w zasadzie tylko „Łuczniczka” i fontanna Kowalczeskiego na Starym Rynku) niegdyś liczniej upiększających place i rynki miasta, dających mu ten specyficzny, niepowtarzalny klimat. Wydaje się więc, iż każda inicjatywa zmierzająca do odtworzenia stanu miasta z okresu jego największej świetności (przedwojenne czasy „miasta–ogrodu”) winna cieszyć się i cieszy ogólnym poparciem. Analiza zarówno dotychczasowych ocen, opinii i tekstów jakie powstały na temat monumentu, przekonuje nas ostatecznie o dużym sentymencie dawnych i dzisiejszych bydgoszczan do pomnika i szczerym oddaniu idei ewentualnego jego odtworzenia.

Z pewnością rekonstrukcja fontanny o pięknej, unikatowej formie z uniwersalnym przesłaniem biblijnego potopu nie noszącej w sobie negatywnych np. politycznych konotacji (pozbawioną tak bieżących nacisków, jak i potrzeb koniunkturalnych) jest ideą ze wszech miar słuszną i wynika z bardzo szlachetnych przesłanek. Warto przywołać tutaj ideę „małych ojczyzn”. „Potop” jest elementem naszej, bydgoskiej historii, elementem bydgoskiej tożsamości, naszej więc – BYDGOSZCZAN – „małej ojczyzny”.

Część z miejskich pomników tworzona jest „ku czci i chwale”, są też pomniki tworzone „ku pięknu i radości”. Te drugie nie obciążone wyzwaniem ideowym i naciskami koniunkturalnymi mają prostym przesłaniem służyć swoją urodą i potęgować odczucia estetyczne. Wolne od obciążeń dają dużą swobodę twórczą i dają większe pole dla ukazania sprawności artystycznej. Są też z reguły tworzone na wyższym poziomie artystycznym. W Polsce takim przykładem może być

gdańska fontanna „Studnia Neptuna” (XVII w.) czy poznański „Perseusz i Andromeda” (XIX w.). Niewątpliwie u podstaw powstawania i projektowania bydgoskiego „Potopu” istniały podobne przesłanki.

Bydgoski „Potop” to dzieło niewątpliwie stojące na wysokim poziomie artystycznym, zrealizowanym sprawną ręką artysty zauroczonego antykiem, ale i też nie unikającego „nowinek” formalnych, ukazujące ciekawy, bardzo rzadko eksplorowany wątek ikonograficzny. Dzisiaj byłby dziełem unikatowym nie tylko w naszym regionie, ale i na terenie całej dzisiejszej Polski.

Niezwykłe interesujący plastycznie, dramatyczny w przesłaniu, a jednak nie „porażający” monumentalizmem byłby bardzo interesującym i ważnym elementem wystroju miasta, z pewnością stałby się jak dawniej jego „ikoną”. Wydaje się zatem iż należy zrobić wszystko aby pomnik wrócił na swoje miejsce.

## 9. Bibliografia.

1. Anner G., Sinflut, „*Deutsche Schulzeitung in Polen*”, nr 19-20/1930, s. 280.
2. Dzieje Bydgoszczy. Calendarium, Bydgoszcz 1968, s. 87.
3. Führer durch die Stadt Bromberg mit Strassenplan und Strassenverzeichnis, Bromberg 1904, s. 14,
4. Gliwiński E., Bydgoskie pomniki w latach zaboru pruskiego, „*Kalendarz bydgoski*”, XXVI / 1996, s. 135–137.
5. Jaeschke A., Der Sinflutbrunnen, „*Bromberg*”, nr 38/1972, s. 3.
6. Janiszewska-Mincer B., Z dziejów bydgoskiego „*Potopu*”, „*Kalendarz Bydgoski*”, 1998, s. 233-236.
7. Jarkiewicz Z., Czy „*Potop*” powróci?, „*Kalendarz bydgoski*”, XXVI /1993, s. 135–137.
8. Kuczma R., „*Potop*”, „*Bydgoski Informator Kulturalny*”, X/1993, s. 51.
9. Meinhardt G., Bromberger Denkmäler, [w:] Aus Brombergs Vergangenheit. Wilhelmshaven 1973, s. 405.
10. Monde-Pouet G., Neue Kunstwerke in Bromberg, „*Aus dem Posener Lande*”, 6/1911, s. 69-72.
11. Ohlhoff G., Der Bildhauer Ferdinand Lepcke, „*Bromberg*”, nr 62/1982.
12. Rasmus H., Fontanna „*Potop*” miała 90 lat, „*Kronika bydgoska*”, 1993, t.13, s. 197-199.
13. Raszewski Z., Pamiętnik gapia. Bydgoszcz jaką pamiętam z lata 1930-1945, Bydgoszcz 1994, s. 286-287.
14. Romaniuk M., „*Bydgoskie*” rzeźby Ferdinanda Lepckego, „*Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu*”, z. 3 /1998, s. 56–60.
15. Umiński J. , Bydgoszcz i okolice. Przewodnik, Bydgoszcz 1976, s. 56.
16. Wojciak J., Oświata, kultura i sztuka w latach 1850–1914, [w:] Historia Bydgoszczy, t.1, pr. zbior. pod red. M. Biskupa, Warszawa Poznań 1991, s. 557.

#### Opracowania ogólne:

1. Coburg, (oprac. H. Fromm), Heidelberg 1992.
2. Heubach, Monumentalbrunnen Deutschland, Österreich und der Schweiz (13–18 Jh.), Leipzig 1902/03.
3. Kievert W., Der schöne brunnen, Dresden 1956.
4. Lexicon der Kunst. (Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie), Leipzig 1968.
5. Lindner W., Schöne brunnen in Deutschland, Berlin 1920.
6. Rautenberg A., Berliner Brunnen des 19– und 20 Jh., Berlin 1957.
7. tenze, Mittelalterliche Brunnen in Deutschland, Freiburg 1966.
8. Rheinland Westfalen und die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts, Berlin 1984.
9. Volkmann H., Die Künstlerische Verwertung des Wassers in Städtebau, Berlin 1911.

#### Archiwalia:

1. Akta miasta Bydgoszczy, sygn. 907 a-b, w: Archiwum Państwowe w Bydgoszczy.
2. Akta ministerialne [Ministerstwa d/s Wyznań w Berlinie], b. sygn., w: Geheimes Saatsarchiv Preussischer Kulturbesitz w Berlinie, Archivstarsse 12–14.
3. Projekty mozaiki przy fontannie „Potop”, rys. H. Metzger, b. sygn., w: Archiwum Miejskie Wodociągi i Kanalizacja w Bydgoszczy.

#### Wykorzystano ilustracje z:

1. „Widoki Bydgoszczy”, Bydgoszcz 1996.
2. „... Bo to jest Bydgoszcz”, Bydgoszcz 1999.
3. W. Banach, „Czas odnaleziony. Bydgoszcz na dawnej pocztówce 1894–1945”, Bydgoszcz 2001.
4. Zbiory własne: W. Pasiński.

## Spis treści:

1. Wstęp.
2. Ferdinand Lepcke – rzeźbiarz.
3. Historia powstania bydgoskiej fontanny.
4. Materiał i technika wykonania.
5. Opis – rekonstrukcja pomnika. Proweniencje ikonograficzne i stylistyczne „Potopu”.
6. Fontanna – wodotrysk. Architektoniczno – rzeźbiarskie dzieło sztuki.
7. Stan badań – ocena „Potopu” w dotychczasowej literaturze.
8. Ocena artystyczna – podsumowanie.
9. Bibliografia (wybór).



### **Uwagi:**

Na sopockim skwerze ustawiono w 1996 roku fontannę „Studnia Rybaka”. Jest to replika, starej, stojącej niegdyś rzeźby (wówczas w ogrodzie na jednej z przyulicznych parcel), którą odtworzono aby, w intencji władz miasta wykreować nowy symbol miasta!!! **Inicjatywa warta naśladowania.**

Niewątpliwym wyzwaniem jest z pewnością finansowa skala tego typu przedsięwzięcia (rekonstrukcji „Potopu”) oraz szereg skomplikowanych działań logistycznych, które są z tym związane (konieczność uzgodnień z władzami miasta Coburga i sfinansowania długotrwałego pobytu ekipy rzeźbiarzy i sztukatorów w tym mieście, gdzie wykonanoby odlewy i modele poszczególnych elementów dzieła oraz zgromadzenie odpowiednich funduszy na prawie 9 ton brązu (73 % miedzi, 7 % cyny) i wykonanie odlewu w mającej doświadczenie z monumentalną rzeźbą odlewni). Aby doszło do realizacji tego przedsięwzięcia musi być zatem zaangażowane w nie całe środowisko Bydgoszczy – władze miasta, jego mieszkańcy i liczni sponsorzy.