

ZE STUDIÓW NAD MALARSTWEM POLSKIM XVII WIEKU

Stygmatyzacja z kościoła franciszkanów w Warszawie

Problem barokowego malarstwa polskiego nie został dotychczas postawiony w całej swej rozciągłości. Jego wielowarstwowość wymaga dość różnorodnej postawy badawczej. Opracowując liczne dzieła malarzy obcych, czynnych w Polsce XVII wieku, wnosimy mniej lub bardziej wartościowe przyczynki do dziejów ówczesnej sztuki włoskiej, niderlandzkiej, niemieckiej, bądź wreszcie francuskiej. W badaniach tych dzieł problem polskości jawi nam się jednak raczej od strony fundatorów i odbiorców, niż wykonawców. Podobnie też, zajmując się działalnością nielicznych malarzy Polaków, uprzywilejowanych i wyzwolonych, którzy posiadali wykształcenie artystyczne typu ogólnoeuropejskiego, wciąż jeszcze pozostajemy niemal całkowicie w obrębie wpływów i odgałęzień sztuki obcej. Poszukując dzieł o najwyższym poziomie i wartościując nasze zabytki z punktu widzenia ważnych dla tej epoki norm sztuki włoskiej czy niderlandzkiej, w dotychczasowych studiach, z nielicznymi wyjątkami, zanedbywano natomiast rozległą i ważną dziedzinę malarstwa cechowego, które przeważnie tym wymaganiom nie odpowiadało.

Wielki ten dział naszego dorobku artystycznego w dziedzinie plastyki zasługuje na baczną uwagę. W nim trwa przez cały wiek XVI i XVII tradycja cechowego malarstwa średniowiecznego, stwarzając wyjątkowy w dziejach naszej kultury artystycznej obraz ciągłości rozwojowej. Z epoki tej doszła do nas wielka ilość dzieł, przede wszystkim obrazów religijnych, które dadzą się zwiazać z nazwiskami i konkretnymi postaciami malarzy-Polaków. W badaniach nad tymi dziełami wielką przeszkodą jest fakt całkowitego dotychczas ich zaniedbania. Obrazy te niszczej pozabawione konserwacji, pomieszczone w fatalnych nieraz warunkach, a zebranie pełnego materiału inwentaryzacyjnego oraz dokonywanie zdjęć fotograficznych jest wielce utrudnione wskutek ich rozproszenia, ciężkiej dostępności i bardzo wielkich zazwyczaj rozmiarów.

W tym stanie rzeczy droga, która ma nas doprowadzić do upragnionej syntezy polskiego malarstwa barokowego, wydaje się długa i daleka. Musi ją poprzedzić szereg studiów analitycznych, poświęconych poszczególnym zabytkom, w których cechy typowe i wartości tego działu sztuki dadzą się najwyraźniej uchwycić. Jednym z takich studiów jest

właśnie komunikat poniższy, poświęcony jednemu z czołowych a dotychczas nieznanych zabytków naszego malarstwa cechowego XVII wieku. Jest to zabytek tym ciekawszy, że w nim, jak się zdaje, dochodzi do głosu ówczesne środowisko warszawskie.

Dzieje obrazu

Obraz, o którym mowa, przedstawia stygmatyzację Św. Franciszka i pochodzi z kościoła franciszkańskiego w Warszawie. Dawno usunięty z kościoła i porzucony w zaniechaniu na strychu w jednej z wież, został on tam przed niedawnym czasem przypadkiem odnaleziony¹⁾. Cenny ten zabytek przeniesiono następnie do Państwowej Pracowni Konserwatorskiej, gdzie pod kierownictwem prof. Jana Rutkowskiego został pieczołowicie odrestaurowany (ryc. 25).

Próbując odtworzyć dawniejsze dzieje naszego obrazu, zwracamy się do historii samego kościoła. Pierwszy, drewniany kościół i klasztor franciszkanów w Warszawie stanął w 1646 roku. Po zniszczeniu w czasie wojen szwedzkich w latach 1662/3 wzniesiono drugi kościół i klasztor drewniany, który stanął już na obecnym miejscu. Założenie fundamentów pod obecną budowlę murowaną przypada na 1679 rok, ale dopiero w latach 1690/91, gdy gwardianem był ruchliwy i przedsiębiorczy ksiądz Rafał Grabia, wzniesione zostało prezbiterium wraz z kaplicami. Po tym wypada dłuższy okres stagnacji i znów w latach 1713–1732 następuje drugi i ostateczny okres budowy²⁾.

Istnieje interesująca wzmianka o tym, że już pierwszy drewniany kościół franciszkanów warszawskich, wzniesiony w 1646 roku, stał się przedmiotem licznych ofiar i fundacji. Między innymi również i ówczesni malarze warszawscy na początek obdarowali go trzema obrazami ołtarzowymi: Najśw. Panny Marii oraz ś-tych Franciszka i Antoniego³⁾. Być może, iż obraz nasz jest właśnie jednym z owych darów. To w każdym razie wiemy na pewno, że pierwotnie figurował on w głównym ołtarzu, a wnioski wysnute z dat budowy kościoła, jak również analiza technik i stylu, którą w tej chwili poniekąd uprzedzamy, wskazują na drugą ćwierć XVII wieku, jako na czas powstania obrazu.

¹⁾ Natrafił nań Arch. Dr. Piotr Bogdziewicz. Przygodną wzmiankę o nim pomieścił Michał Walicki w pracy „Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim”. *Życie Sztuki* I, str. 85. Warszawa 1934.

²⁾ Dane do dziejów kościoła przytacza J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie rzymskokatolickie*. Warszawa, 1855. str. 204–208.

³⁾ Por. J. Piascki: *Opisanie klasztorów i kościołów księży franciszkanów prowincji polskiej*. Pam. Religijno-Moralny. Seria I, tom VII, str. 440. Warszawa 1844.

Najstarsza bezpośrednio naszego zabytku dotycząca wzmianka archiwalna, którą w tej chwili rozporządzam, zawarta jest w inwentarzu z 1696 r. 1).

W zachowanej księdze inwentarzowej na stronie 11 czytamy: »...Naprzód ołtarz wielki Oycy S. Franciszka. Na obrazie korona po promieniu srebrna chorda srebrna przy ktorej Decima kryształowa koralami przewłoczona ze srebrną karawaczką. Tabliczek srebrnych cztery...«

Na str. 42 i 45 tej samej księgi w opisie wizytacji z 1718 roku w wykazie: »*Argenteria kościoła z Gdańska sprowadzona*« znajdujemy znów wzmiankę: »...Część iedna sukienki srebrney wypolerowanej z obrazu Oycy S. Franciszka«. Z dalszego jednak opisu wizytacji woźna wywnioskować, że już w tym roku 1718 obraz był wyjęty z ołtarza, prawdopodobnie w związku z jego przebudową i znajdował się w refektarzu klasztornym.

W dalszym ciągu wzmiankowanej księgi w opisie wizytacji z 1724 roku na str. 47 czytamy: »...*Wielki ołtarz nowy ze strukturą wszelką z pokoszeniem y ołtarzykami pobocznymi. Obraz Nowy S. P. Francisci in medio, nade Cymborium Obraz N. M. P.*...« Zgadza się to z obecnym wyglądem głównego ołtarza, a ów obraz nowy, to zapewne ten sam, który teraz tam widzimy, przedstawiający ekstazę Św. Franciszka, malowany w guście znamionym dla pierwszej ćwierci XVIII wieku. Dawny obraz z głównego ołtarza znalazł się w zaniedbaniu, o czym świadczy wzmianka na str. 66: »...*Argenteria Sukienki O. S. Franciszka poszta na lichtarze zrobione*...«

O dalszej poniewierce obrazu informuje nas wizytacja z 1746 roku, w czasie której był on już pomieszczony w dolnym korytarzu klasztornym, przy czym zachował się następujący opis: »...*Przy refektarzu wielkim iest duży obraz S. Patris stigmatici na złotym tle malarskim olim w ołtarzu wielkim będący*«²⁾. Krótki ten opis streszcza niejako całą historię obrazu, a zarazem jest on sformułowany w sposób, wykluczający możliwość omyłki co do jego tożsamości z zabytkiem, którym zajmujemy się w niniejszym studium.

Jest to więc obraz, który pierwotnie znajdował się w głównym ołtarzu O. Franciszkanów warszawskich, związany z nimi zapewne od pier-

1) Rękopis w Bibliotece Jagiellońskiej. Nr. inw. 5192: *Inventarium Rerum omnium tam ad Ecclesiam, quam ad Conventum pertinentium* Conscriptum sub felici Regimine Guardianatus Adm. Rdi Patris Magistri Raphaelis Grabia administrante vero Officium Sacristiano Patre Carolo Trzebunski Anno Dni Millesimo Sexcentesimo Nonagesimo Sexto.

2) Rękopis w Bibliotece Jagiellońskiej. Nr. inw. 5193: *Inventarium rerum omnium tam ad Ecclesiam quam ad Conventum pertinentium*... (z 1746 r.).



Ryc. 23. Giotto. Stygmatyzacja Św. Franciszka. Paryż. Źuwr.

wszycch chwil osiedlenia się w Stolicy. Już choćby ze względu na specjalnie do ołtarza dostosowane wymiary i format obrazu, jest rzeczą mało prawdopodobną, by mógł on być przywieziony z zewnątrz. Nic natomiast nie przeszkadza przypuszczeniu, że był to jeden z owych darów

malarskich z 1646 roku, który szczęśliwie przetrwał późniejsze zniszczenia i pożary, a dopiero około 1718 roku w związku z wniesieniem nowego ołtarza, jako nie odpowiadający już nowemu gustowi, po niespełna 100-letniej służbie, został z kościoła usunięty. Trudno przypuścić, by obraz tak archaiczny w swym charakterze, nawet w naszych warunkach, mógł być namalowany później, jak w połowie XVII wieku, gdy ponad to wiemy z archiwaliów, że co najmniej już w 1696 roku był on w głównym ołtarzu, okryty srebrną sukienką, otoczony więc zapewne specjalnym kultem. Nie mógł to zatem być obraz nowy, tym bardziej, że w niedługim czasie został z ołtarza usunięty. Przyczyna usunięcia tkwiła z pewnością w niedostosowaniu do smaku estetycznego pierwszych dziesiątek XVIII wieku. Stan zachowania obrazu wówczas musiał być zupełnie zadowalający, skoro po tyloletniej późniejszej poniewierce w nader niepomysłnych warunkach, w chwili przeniesienia do pracowni konserwatorskiej przedstawiał się nienajgorzej.

Dokonane obecnie prace sprowadziły się przede wszystkim do gruntownego oczyszczenia obrazu, szczególnie mozolnego w złotym tle, przy czym usunięto przemalowania oraz wypunktowano stosunkowo nieliczne miejsca, w których malowidło było uszkodzone. Obraz malowany był temperą na podkładzie kredowym nałożonym na płótno naciągnięte na płytę drewnianą; po brzegach płótno było umocowane przy pomocy drewnianych kołeczków. Otóż przy obecnej restauracji płytę drewnianą, z powodu zniszczenia, usunięto, a stare płótno zdublowano i naciągnięto na blejtram.

Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy obrazu, należy jeszcze przytoczyć jego wymiary. Obraz ma format prostokąta o znacznej przewadze wysokości nad szerokością z półkolistym wycięciem u góry; wysokość mierzona na średnicy wynosi: 261.05 cm. Zapewne w przystosowaniu do struktury ołtarza, szerokość obrazu, która u podstawy ma 171 cm, stopniowo zmniejsza się ku górze tak, że u przejścia w wykrój półkolisty wynosi 166 cm, u samego zaś szczytu 103 cm.

Rozbiór ikonograficzny

Kompozycja warszawskiego obrazu Stygmatyzacji rozpada się jakby na dwa trójkąty wzdłuż przekątnej, dającej się poprowadzić od lewego dolnego rogu do prawego górnego (ryc. 25). Prawy trójkąt wypełniają wielkich rozmiarów postaci Św. Franciszka i podtrzymującego go anioła. Centrum zaś lewego trójkąta tworzy zjawisko Chrystusa jako serafina na złotym, wytłaczanym, wzorzystym tle. Od ran Chrystusa wychodzące czerwone promienie godzą w postać Świętego, który klęcząc z wyrazem



Ryc. 24. Giov. Francesco Gessi. Stygmatyzacja Św. Franciszka.
Bologna. Pinakoteka Królewska.



Ryc. 25. Stygmatyzacja Św. Franciszka. Obraz z kościoła franciszkanów w Warszawie, po restauracji.

pokornego poddania się, w ekstatycznym półomdleniu przyjmuje stygmaty, wspierany przez stojącego z tyłu i pochylonego nad nim anioła. U kołan Świętego skupione zostały symboliczne atrybuty: niewinne jagnię, księga i kula świata. Po lewej zaś stronie widoczny jest w głębi obrazu rozwinięty pejzaż, ukazujący kościół z zabudowaniami i miasto nad rzeką, a na przednim planie siedzi franciszkowy towarzysz, mnich pogrążony w nabożnym rozmyślaniu, oparty o wielki głaz, pod którym schronił się król.

Schemat ikonograficzny obrazu jest, jak widzimy, bogaty i urozmaicony, szczególnie zaś interesująco przedstawia się on na tle różnic między ikonografią średniowiecza i baroku. O ile średniowieczem w zakresie przedstawiania żywotów świętych i związanych z nimi legend kieruje myśl symbolizująca i ilustratorska — o tyle ikonografia baroku posiada charakter wizjonersko-ekstatyczny, co słusznie podkreślił É. Mâle. Po okresie zaniku w XV i XVI wieku, wraz z ponownym ożywieniem działalności zakonu na początku XVII wieku poczynają znów mnożyć się wyobrażenia z legendy franciszkańskiej, ale uwaga artystów skupia się teraz niemal wyłącznie na scenach o wątku wizjonerskim¹). Gruntownie też się zmienia ujęcie stygmatyzacji.

W średniowiecznym ujęciu stygmatyzacji, którego ojcem był Giotto, Św. Franciszek występował klęcząc z ramionami podniesionymi w górę w bohaterskiej kontemplacji Chrystusa ukrzyżowanego, który zjawiał się na niebie w postaci sześcioskrzydłego serafina (ryc. 23). Od pięciu ran Chrystusowych biegną złote lub czerwone promienie do boku, dłoni i stóp Św. Franciszka, unaoczniając odbicie stygmatów. Scenę uzupełnia zwykle siedzący na uboczu mnich, brat Leon, pogrążony w lekturze, nie widzący cudu. W Polsce średniowieczny typ stygmatyzacji znajdujemy np. w jednej z kwater wielkiego polptyku z kościoła N. P. Marii w Toruniu, we fresku z 1451 roku w Szadku, czy też w znanym malowidle z krąganków franciszkańskich w Krakowie.

W ikonografii barokowej wizja Chrystusa-serafa zanika niemal zupełnie, przeradzając się w cudowne, nieokreślone zjawisko świetlne np. u Baroccia, El Greca i innych²). Wiąże się to poniekąd z właściwą tym czasom dążnością do bardziej bezpośredniego przeżycia, materializacji, psychologicznego uzasadnienia cudu³). Chętniej, niż dramatyczny moment

1) É. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris 1932, str. 171 i nast. Por. również L. Gillet, *Histoire artistique des ordres mendiants*, Paris 1912, str. 338 i nast.

2) W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin 1921, str. 99-105.

3) W. Friedländer, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Uebersinnlichen*. Bibliothek Warburg. Vorträge 1928-1929. Leipzig 1930, str. 235.



Ryc. 26. Frans Pourbus mł. Stygmatyzacja Św. Franciszka.
Paryż. Luwr.

właściwego nadania stygmatów, artyści baroku przedstawiali scenę bezpośrednio po stygmatyzacji, gdy Święty w mistycznej ekstazie omdlewa, wspierany przez jednego lub dwóch aniołów. Nie będziemy tu przytaczać licznych przykładów tego ujęcia rozpowszechnionego zwłaszcza w malarstwie włoskim. Wystarczy jedno ze względu na obraz warszawski bardzo charakterystyczne zestawienie ze Stygmatyzacją Giov. Francesca Gessi¹⁾, malarza bolońskiego z pierwszej połowy XVII wieku (ryc. 24). Jest to ujęcie, które może zawdzięcza swe powstanie szkole Bernini'ego (por.

¹⁾ Fr. Malaguzzi Valeri: *I migliori dipinti della R. Pinacoteca di Bologna*. Bologna 1923, N. 97.

płaskorzeźbę, przedstawiającą ekstazę Św. Franciszka w kościele S. Pietro in Montorio w Rzymie), rozpowszechniło się jednak głównie przez malarstwo szkoły bolońskiej. Istniał jeszcze w baroku inny, bardziej dramatyczny typ stygmatyzacji spotykany również we Włoszech, częściej jednak w malarstwie hiszpańskim i flamandzkim. Reprodukowany przez nas obraz Fr. Pourbusa młodszego z 1620 r. z jednego z kościołów paryskich¹⁾ jest znamienym przykładem tego ujęcia w redakcji dość prymitywnej (ryc. 26).

Na tle porównawczym Stygmatyzacja warszawska występuje jako dzieło charakterystyczne, w którym cechy tradycyjne, pochodne jeszcze od średniowiecza, w przedziwny sposób zespalają się z nową ikonografią kontrreformacji, z malarskimi założeniami baroku. Całe zaaranżowanie sceny z symboliczną wizją boskiego serafina na złotym tle, z promieniami, wychodzącymi od ran Chrystusowych — jest jeszcze w duchu średniowiecznym utrzymane. Zgodny z tą tradycją jest dydaktyczno-ilustratorski ton obrazu, o którym świadczą nagromadzone atrybuty: jagnię: symbol niewinności, księga i kula: znak przewyżczonych znikomości świata — i wreszcie naiwnie opowiadający pejzaż. Żyje w nim wspomnienie znanych z późno-gotyckiego malarstwa cechowego stylizowanych widoków architektury, choć jednocześnie nie sposób oprzeć się silnemu wrażeniu swojskości. Malowniczy brzeg rzeki, budynki swobodnie rozrzucone, kościół o wieżach wczesno-barokowych, — czy przypadkiem nie kryją jakichś skojarzeń miejscowych, warszawskich? Swobodą i rodzajowością ujęcia uderza zwłaszcza franciszkowy towarzysz, brat Leon, który, również na średniowieczną modłę, został tu przedstawiony nie widzący cudu, siedzący nad księgą. Jagnię i królik wprowadzone do obrazu są nastrojowym podkreśleniem miłości Św. Franciszka do zwierząt (ryc. 28).

O ile w obrazie naszym zjawisko Chrystusa-serafina i cała sceneria wierna pozostaje tradycjom średniowiecza, o tyle główna postać: Św. Franciszek przyjmujący stygmaty — ujęta jest całkowicie w duchu baroku. Świadczy o tym ciało słaniające się ku tyłowi, ramiona rozchylone i w dół opuszczone, przede wszystkim zaś głowa, przejmująca w swym ekstatycznym wyrazie (ryc. 27). Zestawienie z obrazem Gessi'ego jest tu pod każdym względem niezmiernie pouczające (ryc. 24 i 25). Dowodzi ono, iż autorowi obrazu warszawskiego nie obca była barokowa ikonografia malarstwa szkoły bolońskiej, którego modernistyczne na ów czas założenia umiał on organicznie zespolić z tradycją późnego gotyku, dostoso-

¹⁾ L. Demonts: Mus. Nat. du Louvre, Catalogue des Peintures. III Paris 1922, str. 10.



Ryc. 27. Głowa Św. Franciszka. Fragment obrazu Stygmatyzacji przed restauracją.

wując się w tym zapewne do konserwatywnych wymogów środowiska. Ten fakt stwierdzenia znajomości ikonografii bolońskiej jest również ważnym argumentem, przemawiającym za datowaniem warszawskiej Stygmatyzacji najwcześniej na drugą ćwierć XVII wieku. Choć skomplikowana jest jego ikonograficzna geneza, obraz warszawski jako wyraz uczuciowości religijnej jest dziełem wiernym swej epoce i środowisku. Rdzeń jego tworząca uczuciowość baroku, skłonna do emfazy – tutaj zamknięta została w karby hieratycznego niemal spokoju i powściągliwości.

Rozbiór stylistyczny

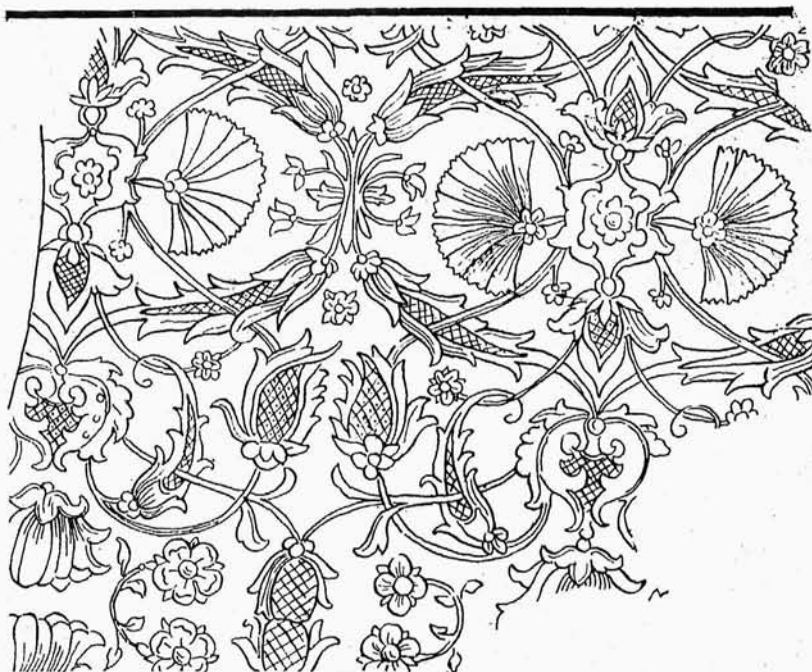
Odrębność warszawskiego obrazu Stygmatyzacji na tle malarstwa europejskiego w połowie XVII stulecia, jasno widoczna w ikonografii, bodajże jeszcze mocniej zaznacza się w formie. Przede wszystkim uderzające jest pojmowanie stosunków przestrzennych. W całym malarstwie barokowym od południa do północy obowiązuje zasada naturalistycznej wierności w odtwarzaniu przestrzeni ze szczególnym uwypukleniem głębi, przy czym postać ludzka ujęta jest w organicznym związku i zależności od otoczenia. Tu natomiast w miejsce iluzjonizmu przestrzennego, stopniowego przechodzenia w głąb od formy do formy, spotykamy traktowanie płaszczyznowo-dekoracyjne, a wzajemny stosunek części obrazu wynika nie tyle z praw optyki, ile z wymogów monumentalności układu. Jeżeli niektóre partie obrazu zgodne są z zasadami perspektywy linearnej – dzieje się to raczej w sposób intuicyjny, niż na podstawie znajomości reguł.

Złote tło, które w obrazie warszawskim jest mocnym wskaźnikiem konserwatyzmu i związku z tradycją średniowiecza, stało się zarazem czynnikiem jednoczącym kompozycję. Dzięki niemu wydobywa się właściwy sens dekoracyjny monumentalnego obrysu głównej grupy obrazu. Złote tło wiąże grupę św. Franciszka i anioła ze zjawiskiem Ukrzyżowanego z lewej strony u góry – w zwarty zespół form, pełen symbolicznej wymowy. Oto jest to, co najważniejsze, co musi być widoczne z najodleglejszego krańca świątyni i zrozumiałe dla każdego prostaczka. To, co się mieści poza właściwym obrębem złotego tła, jest tylko nastrojowym komentarzem głównej sceny.

Niezmiernie charakterystyczne w obrazie warszawskim jest to przywiązanie do tradycji późno-gotyckiego warsztatu cechowego. W niej nasz malarz znajduje mocne oparcie, które pozwala mu utrzymać odrębność stylową i własną anaturalistyczną orientację w pełni XVII-ego stulecia. Stąd też wskazane jest bliższe zapoznanie się z procederem tech-



Ryc. 28. Pejzaż z warszawskiego obrazu Stygmatyzacji po restauracji.



Ryc. 29. Fragment tła z warszawskiego obrazu Stygmatyzacji.
Rys. T. Melchinkiewicz.

nicznym pracy malarza, który w przyszłości okazać się może typowym dla naszego malarstwa cechowego XVII wieku.

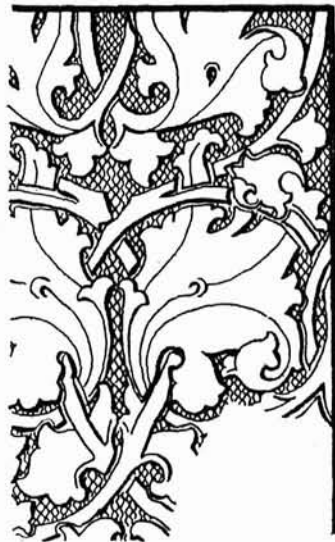
Zbadanie obrazu pod względem technologicznym napawa uznaniem dla wielkiej sumienności wykonania. Już samo przyrządzenie gruntu było bardzo staranne: na płytę drewnianą spojeną z kilku desek naciągnięto lniane płótno i na to dopiero nałożono grunt kredowy z domieszką gipsu grubości 1 mm.

Podstawę właściwej pracy artystycznej tworzył rysunek, odcisnięty na wygładzonej powierzchni gruntu. W rysunku zaznaczone były zewnętrzne kontury figur z dokładniejszym opracowaniem niektórych szczegółów, jak np. rąk św. Franciszka.

Z wielką starannością opracował artysta złote wzorzyste tło, posługując się w nim dużym bogactwem motywów roślinnych w śmiałej, swobodnej stylizacji (ryc. 29). Duża powierzchnia tła została wypełniona nie przez mechaniczne powtarzanie jednego czy dwóch wzorów, lecz przez swobodną kompozycję motywów zależnie od kształtu płaszczyzn. Wzorów nie wytłaczano za pomocą sztancy, lecz odręcznie ryto w gruncie narzę-



Ryc. 30. Fragment tła z obrazu z XVI w.
Muz. Dek. w Wieluniu.



Ryc. 31. Fragment tła z obrazu z XVI w.
w kościele paraf. w Rychnowie.

dziami rzeźbiarskimi, po czym dopiero następowało złożenie płatkami o wymiarach 5 x 5 . 5 cm. Pokrewną stylizację wzorów w tle spotykamy w paru zabytkach polskiego malarstwa cechowego z XVI wieku (ryc. 30 i 31)¹⁾

Wyprowadzenie całej kompozycji w konturowym rysunku oraz wypracowanie złotego wzorzystego tła poprzedza właściwą budowę obrazu w kolorze, co jeszcze raz potwierdza jego płaszczyznowo-dekoracyjny charakter. Kolor służy tu tylko jako wypełnienie z góry przez rysunek wyznaczonych płaszczyzn. O jakichkolwiek problemach oświetleniowo przestrzennych w duchu barokowego iluzjonizmu niema mowy. Zarówno technika, dobór, jak i sposób kładzenia farby jest typowy dla idącej od średniowiecza warsztatowej tradycji malarstwa cechowego. Jest to tempera o spoiwie jajkowym z dużą stosunkowo domieszką werniksu lub oleju.

Na płaszczyźnie określonej konturem wrytym w gruncie kredowym — całość kompozycji figuralnej podmalowano jednym kolorem, zbliżonym do zielonej ziemi z umbrą. Twarze oraz ręce w cieniach podmało-

¹⁾ Doc. Dr. Michałowi Walickiemu winien jestem wdzięczność za zwrócenie mi uwagi na obrazy z Wielunia i z Rychnowa, posiadające tła w pewnym stopniu pokrewne obrazowi warszawskiemu. Por. M. Walicki, Polska Sztuka Gotycka. Katalog wystawy w I.P.S. Warszawa 1935. N-ry 173 i 178.— M. Walicki przygotowuje osobną pracę o tłach w polskim malarstwie cechowym XV i XVI wieku.

wano kolorami zimnymi, niebiesko-zielonawymi. Habit św. Franciszka otrzymał podmalowanie w kolorze zbliżonym do indygo z czernią, z domieszką bieli w światłach; na to położono brązowy ciemny lazur. Barwnością odznacza się szata anioła opracowana w kolorach ciepło-szarych, z bielą w światłach; rysunek fałdów i cieni wyprowadzony w lazurze żółtawo-czerwonym. Dolna część szaty, malowana cynobrem lub minią, lazuruwana jest w cieniach karminem z domieszką czarnej i umbry. Cynober powtarza się również w skrzydłach Chrystusa-serafina. — Pejzaż podmalowany jest w kolorach zimnych, niebieskich z domieszką czarnej, architektura natomiast w tonach żółto-różowych; wykończenie całości w lazurach koloru żółto-brązowego ¹⁾).

Warszawski obraz Stygmatyzacji, jako utwór sztuki religijnej, musi być uznany za dzieło o własnym i mocnym wyrazie. Dzięki świadomości i konsekwentnie wydobytym wartościom stylu płaszczyznowo-dekoracyjnego, w wysokim stopniu wykazuje on zaletę monumentalności. Kompozycja jasno się tłumaczy, a zawarte w postaci św. Franciszka, szczególnie zaś w jego wniebowziętej głowie, wartości emocjonalne poruszają uczucie religijne.

Wnioski

Niebezpiecznym byłoby przy obecnym stanie badań — nawet na podstawie analizy tak charakterystycznego zabytku — wyciąganie zbyt daleko idących uogólnień. Chyba jednak można już teraz odważyć się na stwierdzenie, że tego rodzaju zespół form ikonograficznych, jak w warszawskim obrazie Stygmatyzacji, łącznie z silnym przywiązaniem do tradycji późno-gotyckiej oraz świadomym anaturalizmem formy — w połowie XVII wieku był tylko w Polsce do pomyślenia. Nie był to żaden zlepek przypadkowy, lecz stop organiczny, chlubnie świadczący o możliwościach twórczych naszego malarstwa religijnego w dobie baroku. Zestawienie warszawskiej Stygmatyzacji z pokrewnym obrazem szkoły bolońskiej — przy uderzającym nawet podobieństwie szczegółów — świadczy, jak zasadnicza jest pomiędzy tymi dziełami różnica koncepcji artystycznej

1) W technologicznej i kolorystycznej analizie obrazu korzystałem z cennych uwag art. mal. p. Mariana Słoneckiego, któremu na tym miejscu składam serdeczne podziękowanie. Na prośbę mą p. Słonecki zestawiał wykaz kolorów przypuszczalnie używanych przez naszego malarza: Białe: biel ołowiana i bolus alba. Żółte: ugry (oichra sinopica); massicot (giallo-lino), kolor żółty użyty w twarzy św. Franciszka i anioła oraz jako lazur w szacie anioła; orpiment (auripigment). Czerwone: bolus czerwony; minium lub cennobrium (szata anioła). Niebieskie: smalta, caeruleum (tło pejzażu, kula świata). Zielona ziemia (praxinus), ogólne podmalowanie. Umbra i kolor czarny. — Farby organiczne: cochenille (coccus cani) w jasno-różowych odcieniach szaty anioła; krapp (rubia tinctorium).

(ryc. 24 i 25). Na ile w omówionym obrazie Stygmatyzacji widzieć możemy przejaw twórczości środowiska warszawskiego i jaki byłby jego stosunek do innych ośrodków sztuki polskiej XVII wieku — odpowiedź na te pytania muszę odłożyć do przyszłej obszerniejszej pracy¹⁾. Tam też między innymi wypadnie się zająć sprawą podobieństwa, jakie zachodzi pomiędzy aniołem z warszawskiej Stygmatyzacji a podobnymi kreacjami w krakowskich obrazach Tomasza Dolabelli²⁾.

[JULIUSZ STARZYŃSKI]

R É S U M É

ETUDES SUR LA PEINTURE POLONAISE DU XVII^e S.

„La Stigmatisation“ de l'église des Franciscains de Warszawa.

L'auteur souligne l'importance capitale des études de la peinture polonaise du XVII^e s.; de nombreuses oeuvres d'artistes polonais de cette époque, caractéristique et particulièrement intéressante par l'attachement aux traditions de la peinture des corporations du déclin du style gothique — méritent une attention spéciale.

Un des exemples les plus intéressants de la peinture baroque polonaise est la toile (jusqu'à présent inconnue) de l'église des Franciscains de Warszawa, représentant la „Stigmatisation de St. François“ (fig. 25). Cette toile fut, paraît-il, offerte aux Franciscains par un des peintres varsoviens vers 1646. Elle fut exposée au début au maître-autel, mais vers 1718 un autre tableau l'a remplacé. Retrouvée récemment, elle fut renouée avec soin dans les Ateliers de l'Etat de Conservation à Warszawa.

Le tableau est peint à la détrempe sur craie, sur une planche tendue de toile. Les dimensions du tableau sont: 261,5 cm. x 171.

La Stigmatisation est une oeuvre qui joint d'une manière extrêmement intéressante les traits caractéristiques provenant du Moyen Age à la nouvelle iconographie de la contre-réforme. La mise-en-scène avec la vision symbolique du divin séraphin sur fond doré, et les rayons dont resplendissent les plaies du Christ — se ressent de l'âme médiévale.

¹⁾ Do dalszych badań porównawczych i archiwalnych muszę też odłożyć sprawę osoby autora obrazu, którego narazie nie udało mi się ustalić z imienia.

²⁾ Por. Dr M. Skrudlik, Tomasz Dolabella, Kraków 1914, odbitka z XVII tomu Rocznika Krakowskiego, ryc. 5-9.

Par contre, la figure de St. François, s'évanouissant après la Stigmatisation, et que soutient l'ange, est traitée d'une manière caractéristique pour le style baroque: le corps rejeté en arrière, les bras ouverts et tombants, et en premier lieu l'expression poignante et extasiée du visage (fig. 25 et 27). La comparaison de notre tableau avec celui de Giov. Fr. Gessi démontre que le peintre polonais connaissait les principes de la peinture de l'école de Bologne (fig. 24 et 25).

Plusieurs facteurs contribuent à évoquer l'impression d'une oeuvre d'art au caractère stylistique et individuel nettement prononcé. Surtout la manière de traiter le problème de l'espace, mérite une attention particulière par son originalité et l'absence de cet illusionisme naturaliste, qui était de rigueur au XVII-e s. L'oeuvre de l'artiste est traitée d'une manière décorative, et ce ne sont pas les principes de l'optique, qui régissent la disposition des détails de l'ensemble, mais plutôt le souci du monumental.

Il faut encore souligner le rôle du fond doré imprimé et la richesse peu commune des motifs végétaux d'une stylisation décidée.

Le traditionnalisme du tableau varsovien se manifeste non seulement par la dorure du fond, mais encore par la technique et la gamme des couleurs. L'artiste, attaché par des liens encore solides à l'art des ateliers du gothique tardif, sut cependant se dégager des influences étrangères, et créer un art original approprié aux aspirations de son milieu.