

Magdalena Ludera

Kilka uwag na temat stylu braci Dobrzeniewskich i ich fresków w prezbiterium kościoła Paulinów we Włodawie

Radzyński Rocznik Humanistyczny 14, 37-58

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



Magdalena Ludera

Muzeum Narodowe w Krakowie

Kilka uwag na temat stylu braci Dobrzeniewskich i ich fresków w prezbiterium kościoła Paulinów we Włodawie

W latach 1989–1991 w paulińskim kościele św. Ludwika Króla we Włodawie przeprowadzono konserwację malarstwa monumentalnego¹ autorstwa przede wszystkim Gabriela Sławińskiego, a także malarzy-paulinów z Jasnej Góry, rodzonych braci Antoniego (Marcelego) (1731–1784) i Wojciecha (Jeremiasza) Dobrzeniewskich (nie Dobrzenieckich²). Podczas prac nad freskami Dobrzeniewskich w

¹ Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Lublinie Delegatura w Chełmie, *Dokumentacja konserwatorska*, sygn. 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323 (niemal wyłącznie materiał zdjęciowy). Serdecznie dziękuję Dyrekcji i pracownikom Delegatury WUOZ (a zwłaszcza Panu Pawłowi Wirze) za stworzenie doskonałych warunków pracy podczas kwerendy bibliotecznej.

² H. Sobieszczuk, *Malowidła ścienne w kościele popaulińskim we Włodawie*, „Roczniki Humanistyczne. Prace z historii sztuki”, t. 6, 1957 [wyd. 1958], z. 4, s. 280, przyp. 2, postulowała rozważenie innej wersji nazwiska malarzy – Dobrzenie-c-ki – gdyż taką odnalazła w źródle w języku łacińskim, przechowywanym w Archiwum oo. Paulinów na Jasnej Górze (dalej: AJG). Zacytowany przez badaczkę ustęp dotyczył wyjazdu Antoniego w 1766 r. na naukę techniki fresku do Stanisława Stroińskiego, zob. tamże, s. 279. Problematiczna jest jednak identyfikacja tego rękopisu, gdyż pod podaną przez autorkę sygnaturą 54 („Rkps arch. Jasnogórskiego, rkps nr 54, s. 257”) obecnie znajduje się księga chrztów, zaczynająca się od 1799 r. i w całości licząca mniej stron niż przywołana przez Sobieszczuk „s. 257”. Rękopisu „nr 54” nie odnotował Janusz Zbudniewek w bibliografii do biogramu „Antoniego Dobrzeniewskiego”, mimo że wzmiankował o jego szkoleniu u S. Stroińskiego, por. J.H. Zbudniewek, *Dobrzeniewski Antoni (Marceli)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. 2: D-G, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975 (dalej: *Słownik artystów 1975*), s. 68–70. Także dalsza argumentacja Sobieszczuk za poprawnością formy „Dobrzeniecki” budzi wątpliwości. Herb Ciołek wśród fresków we Włodawie odnosi się bowiem do króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, a nie do autora malowideł. Ponadto herbem Ciołek nie posługiwali się „Dobrzenieccy”, jak chciała Sobieszczuk, ale Dobrz-y-nieccy, zob. T. Gajl, *Herbarz polski od średniowiecza do XX wieku. Ponad 4500 herbów szlacheckich 37 tysięcy nazwisk 55 tysięcy rodów*, 2007, http://gajl.wielcy.pl/herby_nazwiska.php?lang=pl&herb=Ciolek, odczyt dn. 4.02.2015. Zdaniem Sobieszczuk w krypcie kościoła Paulinów na „miedzianej tablicy z 1863 r. [? – ML] na trumnie” zmarłego we Włodawie malarza figuruje nazwisko „Dobrzeniecki”. Inną wersję nazwiska w tym samym miejscu już w 1857 r. odnotował E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających, z dotychczas szesnastu rycin, wizerunków celniejszych artystów*, t. 3, Warszawa 1857, s. 511, stwierdzając: „na trumnie blacha miedziana nosi grubo wyżłobio-

prezbiterium usunięto XIX- i XX-wieczne przemalowania, które zmieniały pierwotną warstwę malarską także pod względem ikonograficznym (il. 1–4). Dotąd odkrycie jest słabo znane, warto zatem poddać analizie odsłonięte malowidła. Przy okazji można zastanowić się nad atrybucją dotąd zaledwie wzmiankowanych fresków w jednej z przybudówek przy włodawskim prezbiterium. Niniejszy artykuł można uznać za przyczynek do biografii artystycznej braci Dobrzeniewskich.

Powtarzane w literaturze dzieje konwentu we Włodawie, w tym datowanie, kolejność wykonania, atrybucja poszczególnych partii i dzieje renowacji włodawskiego malarstwa ściennego wymagały weryfikacji w oparciu o rzetelne kwerendy źródłowe i analizy stylowe, których wyniki są systematycznie publikowane³, dlatego w niniejszym tekście nie będą uwzględnione. W tym miejscu przytoczmy jedynie skrócony stan badań, a także (antycypując szczegółowe dowodzenie) nowe datowanie fresków Dobrzeniewskich w prezbiterium na lata 1783–1784. W 1972 r. Andrzej Stoga przypisał Sławińskiemu freski nawy i kaplic obejścia w kościele we Włodawie przy okazji badań nad twórczością A. Dobrzeniewskiego⁴, co zaakceptowano m.in. w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, a także biogramach A. i W. Dobrzeniewskich w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających*⁵. W dawnej

ny napis: «R.F. Marcellus Dobrzeniewski Conversus Pictor obiit A.D. 1784 die 7 Augusti». Podczas kwerendy w 2012 r. na zachowanych w krypcie trumnach nie udało się odnaleźć miedzianej tablicy, zaś na górnej płycie nowego, marmurowego sarkofagu w wyrytmym napisie zmarłych ojców i braci paulinów figuruje „Marceli Dobrzeniewski”. W niniejszym artykule konsekwentnie stosowana będzie forma „Dobrzeniewski” w ślad za własnoręcznym podpisem malarza, złożonym w 1759 r. na oświadczeniu o braku przeciwwskazań do wstąpienia do klasztoru: „Marcelli Dobrzeniewski mpp Zakonu S: Pawła pierwszego Pustelnika Nowicjusz”, zob. AJG, sygn. 1431: [Profesje zakonne w konwencie nowicjackim św. Barbary, tudzież egzaminy nowicjuszy, metryki i świadectwa szkolne z lat 1759–1766], s. 85. W znanych mi jasnogórskich archiwaliach Antoni i jego brat Wojciech niemal wszędzie notowani są jako „Dobrzeniewscy”, poza dwoma przypadkami, gdzie „pictor (...) Jeremias Adalbertus” figuruje pod trzecią wersją nazwiska – „Dobrz-y-niewski”, zob. AJG, sygn. 77: *Catalogus Patrum et Fratrum* (...) 1552–1786, s. 253; AJG, sygn. 64: *Catalogus Patrum ac Fratrum Ordinis S. Pauli 1mi Eremitae Per P. Nepomucenu Parczyński protunc Praefectu Typographiae Anno 1829 Conscriptus* [wg roku ingressiōnis 1732–1844, 1847–1860], s. 16.

³ Wymienione problemy uwzględniłam w rozprawie doktorskiej pt. *Gabriel Sławiński - późnobarokowy malarz w służbie Kościoła i Cerkwi*, która po skróceniu i redakcji zostanie opublikowana w „Pracach i Materiałach Muzeum Narodowego w Krakowie” na przełomie 2016/2017 r. Stan badań i weryfikacja niektórych wątków z dziejów konwentu, zob. M. Ludera, *Dzieje konwentu Paulinów we Włodawie ze szczególnym uwzględnieniem wyposażenia niezachowanej kaplicy przyklasztornej oraz kościoła św. Ludwika Króla*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 2016 (w recenzji - obszerniejsza wersja tekstu złożona do redakcji na początku 2015 roku, a skrócona w lipcu 2015 roku).

⁴ A. Stoga, *Marceli Dobrzeniewski - zagadkowy malarz Włodawy i Łęczeszyc*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 34, 1972, nr 3/4, s. 343.

⁵ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZSZP), t. 8: *Dawne województwo lubelskie*, red. R. Brykowski, E. Smulikowska, z. 18: *Powiat włodawski*, Warszawa 1975, s. 60, por. E. Smulikowska, *Wstęp*, [w:] KZSZP, t. 8, z. 18, s. XIII; J.H. Zbudniewek, *Dobrzeniewski Antoni*, s. 69; J.H. Zbudniewek, *Dobrzeniewski Wojciech (Jeremiasz)*, [w:] *Słownik artystów* 1975, s. 70. Freski nawy wzmiankował jako Sławińskiego T. Zadrozny, *Kościół popauliński świętego Ludwika we Włodawie - charakterystyka i geneza architektury*, „Studia Theologica Varsaviensia”, t. 23, 1985, nr 1, s. 229–230 i K. Kalinowski, *Poland*, [w:] *The Baroque in Central Europe. Places, architecture and art*, ed. M. Brusatin, G. Pizzamiglio, Venice 1992, s. 150, a ostatnio autorzy *Włodawa. Miasto 3 kultur* [opr. tekstu J. Korneluk, K. Kusiuk, J. Pogonowska], Kwidzyn 2009, s. 24, błędnie zresztą notując nazwisko paulinów jako Dobrz-y-niewscy. O współpracy Sławińskiego i Dobrzeniewskich we Włodawie (bez precyzowania jej zakresu) wzmiankował też A. Miłobędzki, *Wiedeńskie kościoły centralno-*

literaturze freski całego kościoła uważane były za dzieło właśnie braci Dobrzeniewskich⁶, którzy w świetle ustaleń Stogi mieli pracować wyłącznie w prezbiterium⁷. Regularnie do połowy lat 90. XX w., a ostatnio w 2007 r., powtarzano dawną tezę na temat autorstwa fresków włodawskich (pomijając zupełnie udział Sławińskiego) – bez żadnej argumentacji, a nieraz nawet z niesłusznym przywołaniem artykułu Stogi jako źródła informacji⁸. Nieścisłości mogą mieć związek z nieadekwatnymi do ustaleń Stogi podpisami pod ilustracjami w jego artykule, gdzie wszędzie figuruje „Marceli Dobrzeniewski”. Małgorzata Biernacka po przypisaniu wszystkich

–podłużne a późnobarokowa architektura ziem polskich, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 16, 1987, s. 290, przyp. 16; K. Mart, [Wstęp], [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Wystawa sztuki sakralnej XVI–XX wieku ze zbiorów Muzeum Chełmskiego i świątyni dawnych diecezji chełmskich*, t. 2: *Katalog*, Chełm 2003, s. 13; J. Skrabski, *Paolo Fontana, nadworny architekt Sanguszków*, Tarnów 2007, s. 120.

⁶ E. Rastawiecki, dz. cyt., s. 187 i 511, a za nim F.M. Sobieszczęński, *Kościół parafialny w [sic!] Włodawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. 7, 1871, nr 159, s. 20–21 i S. Chodyński, *Paulini w Polsce*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współpracownictwie kilkunastu duchownych i świeckich osób*, red. M. Nowodworski, t. 18: *Pabst.–Pelagjusz II*, Warszawa 1892, s. 507 i 515, zasugerowali, że „Dobrzeniewski Marceli Antoni” najpierw ozdobił nawę kościoła, a w prezbiterium zastąpił go inny „mniej już biegły malarz” (Rastawiecki), którego H. Sobieszczuk, dz. cyt., s. 280, utożsamia z bratem Antoniego – Wojciechem. Dawną tezę powtórzyli także A. Bochnak, *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Warszawa-Kraków-Lublin-Łódź-Poznań-Wilno-Zakopane 1931, s. 125; K. Kaczmarski, *Antoni Dobrzeniewski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 270; W. Smosarski, *Malowidła ściennie Gabriela Sławińskiego w kościele parafialnym pod wezwaniem św. Wawrzyńca w Żółkiewce* [Pr mgr KUL 1968 pod kierunkiem A. Maślińskiego, mps, Lublin, Archiwum KUL, sygn. hist. szt. m. 230/cz.1; 230/cz.2], s. 61; J.H. Zbudniewek, *Katalog domów i rezydencji polskiej Prowincji Paulinów*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, t. 31, 1969, s. 224 i il. 22, przypisując włodawskie freski wyłącznie A. Dobrzeniewskiemu. Dawne hipotezy były bezrefleksyjnie powtarzane.

⁷ A. Stoga, dz. cyt., s. 343.

⁸ S. Tworek, *W epoce Oświecenia* [rozdz. 4], [w:] *Z przeszłości kulturalnej Lubelszczyzny*, opr. A. Aleksandrowicz, R. Gerlecka, W. Śladkowski, S. Tworek, Lublin 1978, s. 130; Z. Rozanow, E. Smulikowska, W. Tomkiewicz [wstęp], *Skarby kultury na Jasnej Górze*, Warszawa 1979, s. 160; M. Witwińska, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 43, 1981, nr 2, s. 192; M. Biernacka, *Niepokalone poczęcie*, [w:] *Maryja Matka Chrystusa (= Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. S. Pasierb, t. 1: *Nowy Testament*), Warszawa 1987, s. 58 i podpis pod il. 50; D. Cichor, *Dzieje kościoła i klasztoru paulinów we Włodawie 1698–1864*, „Studia Claromontana”, t. 13, 1993, s. 392–393, por. s. 368, przypisał freski włodawskiej nawy za H. Sobieszczuk, dz. cyt., A. Dobrzeniewskiemu, a o freskach w prezbiterium zanotował – rzekomo cytując wyniki badań Stogi – że wykonał je „drugorzędny artysta”, którym miał być „Jeremiasz Wojciech Dobrzeniewski, względnie Gabriel Sławiński”; J. H. Zbudniewek, *Paulini wczoraj i dziś*, „Studia Claromontana”, t. 25, 2007, s. 268–269 (w spisie bibliograficznym Zbudniewek pominał nawet artykuł Stogi, choć wcześniej w hasłach w *Słowniku artystów 1975*, uwzględnił autorstwo Sławińskiego); Z. Michalczyk, *Malowidła w kościele św. Jana Nepomucena w Zwierzynicy i ich projekt autorstwa Łukasza Smuglewicza*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, t. 96, 2008, nr 3, s. 32, jednym zdaniem wspominał o freskowych scenach figuralnych autorstwa A. Dobrzeniewskiego we Włodawie – nie sprecyzował o których partiach polichromii mowa, nie powołał się na żadną literaturę dotyczącą Włodawy, słowem nie wspominał o udziale Sławińskiego. W kolejnych (po II wyd. pracy Zofii Rozanow i Ewy Smulikowskiej) popularyzatorsko-albumowych publikacjach o „Skarbach” bądź „Klejnotach” Jasnej Góry, albo w ogóle nie sprecyzowano dorobku braci Dobrzeniewskich spoza macierzystego klasztoru albo nie uwzględniono w jego ramach żadnych prac we Włodawie, zob. J. Pasierb, J. Samek, *Skarby Jasnej Góry*, Warszawa [b.r.] , s. 19; J. Samek, J. Zbudniewek, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, s. 3; Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki sztuki Jasnej Góry. Architektura, rzeźba, malarstwo*, Katowice 2009, s. 29, 36, 42, 44, 67, 120–122, 128, 137.

fresków włodawskich A. Dobrzeniewskiemu⁹, dodała bez słowa komentarza, że był on rzekomo uczniem Sławińskiego¹⁰. Z kolei Dariusz Gromski nieprawdźwie stwierdził, że „według Andrzeja Stogi malarz Radwański ukończył (...) polichromię Dobrzeniewskiego we Włodawie”¹¹. W istocie Stoga ani razu nie wymienił Andrzeja Radwańskiego (1711–1762), który zresztą nie żył w czasie gdy ozdabiano kościół Paulinów.

Niewątpliwie istnieje potrzeba weryfikacji nieporozumień na temat dorobku przede wszystkim A. Dobrzeniewskiego, niepokojąco pączkującego zwłaszcza za sprawą popularyzatorskich opracowań Ewy Rozanow i Ewy Smulikowskiej, w których kolejnym atrybucjom nie towarzyszy żadna analiza stylowa¹². Niniejszy tekst nie jest w stanie sprostać tym oczekiwaniom. Na jego potrzeby warto za to podkreślić, że zdecydowana większość z potwierdzonych źródłowo dzieł tego malarza, to nie prace samodzielne, ale renowacje już istniejącego malarstwa monumentalnego na Jasnej Górze (np. malowideł Karola Dankwarta w refektarzu klasztornym z lat 1695–1698) bądź drobne prace okolicznościowe¹³. Z potwierdzonych źródłowo fresków A. Dobrzeniewskiego zachowały się tylko: wykonane we współpracy z bratem Wojciechem w latach 1780–1783 freski w jasnogórskim korytarzu klasztornym, w przeszle przed obecną kaplicą Matki Boskiej Różańcowej – dawnym refektarzem (są to ujęte iluzjonistyczną architekturą cztery sceny: na sklepieniu *Wniebowzięcie Matki Boskiej*, a w podłęczach *Zwiastowanie Matce Boskiej*, *Nawiedzenie św. Elżbiety* oraz *Matka Boska na katafalku*, il. 14–16)¹⁴ oraz bardzo dobre jakościowo freski w paulińskim kościele św. Jana Chrzyciela (w nawie i kaplicy Jezusa Nazareńskiego) w Łęczeszycach (il. 31–33). Tych ostatnich, A. Dobrzeniewski nie wykonał sam tylko w potwierdzonej źródłowo współpracy z Antonim Bartosiewiczem¹⁵. Dalszym

⁹ M. Biernacka, *Niepokalane poczęcie*, s. 58 (atrybucja fresków A. Dobrzeniewskiemu miała rzekomo pochodzić z artykułu Stogi).

¹⁰ Tamże.

¹¹ D. Gromski, *Freski Józefa Meyera w katedrze lubelskiej* (= *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 1, red. A. Maśliński), Lublin 1989, s. 186, przyp. 55 (wskazał s. 343 w artykule Stogi, na której brak takiej informacji).

¹² Zob. wg indeksu najnowszej pracy Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki*. Dotychczasowe opinie na temat dorobku Dobrzeniewskich, zob. literatura w wcześniejszych przypisach.

¹³ J. H. Zbudniewek, *Dobrzeniewski Antoni*, s. 68–70.

¹⁴ J. H. Zbudniewek, *Dobrzeniewski Antoni*, s. 69. Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki*, s. 120, por. il. 430–433 na s. 376–377, datowały jasnogórskie freski generalnie na 2. poł. XVIII w. i błędnie rozpoznały temat ostatniej sceny jako „Św. Kazimierz Jagiellończyk na katafalku”. E. Herniczek, *«Miata pogrzeb dożyć wspaniały Marya...» Przedstawienia Najświętszej Panny Marii na katafalku w Leżajsku i Podkamieniu*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 2, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 397–406, w ogóle nie przywołała fresków jasnogórskich.

¹⁵ W nekrologu A. Dobrzeniewskiego zanotowano: „Ipse etia[m] simul cum Pre Antonis Bartosiewicz in Ecclesia Nova Łęczeszycensi Sanctuarium[m], Capellam Xti Nazareni et quinq[ue] altaria, satis convenientiba picturis adornavit”, zob. AJG, sygn. 77, s. 751. Dotąd malowidła w Łęczeszycach nie doczekały się opracowania. Wzmiankował o nich K. Kaczmarczyk, *Antoni Dobrzeniewski*, s. 269 (nazwisko współpracownika zapisał jako „Antoni Bartoszewicz”, ale nie wiadomo na jakiej podstawie, por. przyp. 16), a następnie A. Stoga, dz. cyt., s. 344. Ten ostatni nie podał nekrologu A. Dobrzeniewskiego jako źródła jednoznacznie potwierdzającego autorstwo, nie wspominał o udziale A. Bartosiewicza, freski w kaplicy (obecnie odsłonięte) uznał za zniszczone, a cały zespół datował na 1765 r., jednak nie wiadomo na jakiej podstawie. Wspomniał przy tym o „istniejącej do niedawna sygnaturze”, czego nie sposób obecnie zweryfikować.

badaniom pozostawić należy bliższe rozpoznanie tego ostatniego¹⁶ oraz zakresu zadań przypadającego na każdego z malarzy, w czym pomocne mogą okazać się poniższe rozważania.

XIX- i XX-wieczne przemalowania malowideł sklepienia i ścian włodawskiego prezbiterium znacząco zmieniły kluczowe motywy. Tematyka fresków Dobrzeniewskich w pierwszej kolejności podyktowana została wezwaniem kościoła¹⁷. Na sklepieniu umieszczono *Apoteozę św. Ludwika Króla* (il. 1, 4), który poniósł śmierć podczas epidemii w czasie VII wyprawy krzyżowej. W górnych partiach ścian znajdują się dwie sceny związane z wyprawami św. Ludwika do Afryki – *Biskupie pobłogosławienie św. Ludwika przed wyprawą krzyżową* (il. 2) oraz *Wręczenie św. Ludwikowi kluczy do zdobytego miasta*, przy czym może chodzić o Damietę zajętą w 1249 r. podczas VI krucjaty. W przedstawieniu wpisano ideę świętego władcy, utożsamionego z dwoma właścicielami Włodawy i dobrodziejami miejscowej „fabryki” kościelnej¹⁸ – imiennikiem patrona świątyni, Ludwikiem Konstantym Pocijem (1664–1730) oraz księciem Adamem Kazimierzem Czartoryskim (1734–1823). Ich portrety wiszą na ścianach prezbiterium, powyżej wejść do bocznych przybudówek¹⁹. Przed konserwacją w dolnych partiach ścian prezbiterium widniały – wymieniane w dotychczasowej literaturze jako pierwotne²⁰ – wtórne wyobrażenia medalionów z herbem Andegawenów i monogramem św. Ludwika, które zresztą były wzorowane na XVIII-wiecznych, *rocaille’*owych kartuszach wymalowanych na ścianach nawy, po-

¹⁶ W przyszłych badaniach konieczna będzie ostrożność w rozważaniach na temat relacji między pracującym w Łęczeszycach A. Bartosiewiczem a paulińskim „bratem Antonim”, autorem dwóch niskiej jakości rysunków w dziele Innocentego Pokorskiego *Elenchi Gratiarum & Miraculorum Thaumaturgae Imaginis Częstochoviensis à Sancto Luca depictae B: V: Mariae...ab Anno 1732* (tom II), zob. AJG, sygn. 2174. Księga spisana i w większości ilustrowana przez Pokorskiego ma dwie karty tytułowe, z czego pierwsza stanowi sygnowana rycina Bartłomieja Strachowskiego przyklepiona do verso okładki i pokolorowana akwarelą. Druga zaś (s. 3r, brak oryginalnej paginacji) to rysunek wykonany tuszem i akwarelą, który w prawym dolnym rogu jest podpisany: „F[rater]. Antonius pinxit Die 12 7bris Anno 1732”. Autorka krótkiej monografii rękopisu – Anna Kunczyńska-Iracka, poza analizą rysunków Pokorskiego, przypisała drugą kartę tytułową oraz całostronicowy wizerunek przeora Walentego Matuszkiewicza (podpisany po łacinie) bratu „Antoniemu Bartoszewiczowi”, o którym dopowiedziała w oparciu o wypisy Kazimierza Kaczmarczyka, że „jest autorem i ilustratorem rękopisu oprawionego w skórę w 1742 r., zatytułowanego *Parentalia in universario funero Mariae Clementinae Magnae Britanniae Reginae...*”, zob. A. Kunczyńska-Iracka, *Ilustracje Kroniki ojca Pokorskiego*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 22, 1968, nr 1-2, s. 61 i przyp. 3 na s. 66. Dodajmy, że może być on tożsamy z „Antonim Bartoszewiczem”, który w połowie lat 60. XVIII w. został sekretarzem S.A. Poniatowskiego, po tym jak wyznaczono go do delegacji, przekazującej do stołecznej mennicy srebro i złoto przygotowane przez konwent jasnogórski jako wspomnienie reform królewskich, zob. D. Złotkowski, *Udział zakonu Paulinów w życiu społeczno-politycznym Rzeczypospolitej w XVIII w.*, Częstochowa 1994, s. 86.

¹⁷ Ogólne rozpoznanie tematów, zob. A. Stoga, dz. cyt., s. 342–343; KZSZP, t. 8, z. 18, s. 60. Na temat przedstawień egzotycznych ludów na przykładzie jednej ze scen włodawskich, por. A. Pleszczyński, *Apostoł Nowego Świata – św. Franciszek Ksawery i Indianie. Kulturowe i historyczne konteksty wyobrażeń mieszkańców Indii i Dalekiego Wschodu przedstawionych na malowidłach dawnego kościoła Jezuitów w Krasnymstawie*, „Rocznik Chełmski”, t. 2, 1996, s. 90, przyp. 39.

¹⁸ Wieloletnia „fabryka” włodawskiego kościoła finansowana była zbiorowo, nie tylko przez kolatorów, zob. M. Ludera, *Dzieje*.

¹⁹ O funkcji przybudówek przy prezbiterium oraz fundacji i datowaniu aranżacji z portretami fundatorów, zob. M. Ludera, *Dzieje*.

²⁰ KZSZP, t. 8, z. 18, s. 60.

nad wejściami do kaplic. Dobrzeniewscy na ścianach prezbiterium ukazali niemal bliźniacze kompozycje (il. 11). Umieszczone pod baldachimami insygnia dobrego władcy ułożone są na poduszkach – po zachodniej stronie korona, zaś po wschodniej miecz, jabłko królewskie i berło. Poduszki leżą na stolikach przykrytych kwiecistymi obrusami. Poniżej każdego przedstawienia „otwiera się” iluzjonistyczny korytarz zwieńczony tarasem z balustradą. Obok nich znajduje się iluzjonistyczna girlanda kwiatów, „zawieszona” na rzeczywistej szyberce okien otwierających się do przybudówek przy prezbiterium (il. 26).

Niewykluczony jest wkład w formułowanie programu ideowego prezbiterium małżonki księcia Adama, Izabeli z Flemingów Czartoryskiej (1745/6–1835) – powszechnie znanej z zamiłowania do narodowych pamiątek, założycielki pierwszych polskich muzeów w Puławach (1801, 1809)²¹. Księżna była autorką popularnego opracowania dziejów krucjat pod wspólnym tytułem *O krucjatach za wiarę*, mających krzewić kult rycerstwa i przypominać o „tych sławnych obrońcy chrześcijaństwa, których przez kilka wieków cała potęga bisurmanów nie potrafiła zwyciężyć”²².

Usunięcie przemalowań pozwala na kilka uwag na temat stylu Dobrzeniewskich. Choć klarowne rozgraniczenia autorstwa współpracujących braci są zwykle niemożliwe, to wydaje się, że istnieje potrzeba weryfikacji hipotezy Stogi²³ i uznanie dominującej roli W. Dobrzeniewskiego w dekoracji całego włodawskiego prezbiterium. Freski na sklepieniu i ścianach prezbiterium są bowiem nie tylko jednolite stylowo, ale w większości reprezentują podobnie niski poziom artystyczny. Najlepszej jakości są trzy anioły w południowej części czaszy sklepienia (il. 7, 9) oraz bliźniacze motywy iluzjonistycznych tarasów z balustradami w najniższych partiach ścian. Zdolniejszemu A. Dobrzeniewskiemu można przypisać te najlepsze fragmenty. Nie jest bez znaczenia, że analogiczne motywy jak na ścianach włodawskiego prezbiterium Dobrzeniewscy wykorzystali we fresku ukazującym *Matkę Boską na katafalku* w klasztorze na Jasnej Górze (1780–1783) (il. 11, 14). Te jasnogórskie freski Dobrzeniewscy wykonali najprawdopodobniej bezpośrednio przed przyjazdem do Włodawcy.

Narzucające jest obecnie pokrewieństwo niektórych motywów we freskach włodawskiego prezbiterium z malarstwem Stanisława Stroińskiego (1719–1802) – potwierdzonego archiwalnie nauczyciela Dobrzeniewskich w 1766 r.²⁴ – bądź jego

²¹ A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998, s. 8.

²² Cyt za: A. Aleksandrowicz, dz. cyt., s. 98–104. Na zbiór esejów *O krucjatach za wiarę* autorstwa I. Czartoryskiej składały się *Puginat, który sądzi, że był używany na pierwszej krucjacie*, *Dodatek do krucjat*, *Niektóre szczegóły dotyczące się krucjat* i drugi *Dodatek do krucjat*.

²³ A. Stoga, dz. cyt., s. 343, podejrzewał, że sklepienie prezbiterium malował zdolniejszy A. Dobrzeniewski, a ściany – jego brat Wojciech. Dziś wiemy, że Stoga miał styczność wyłącznie z XIX- i XX-wiecznymi przemalowaniami.

²⁴ Por. przyp. 2. Wcześniej Dobrzeniewscy szkolili się u Szymona Czechowicza, o czym wzmiankował już K. Kaczmarczyk, *Antoni Dobrzeniewski*, s. 269. Zachowało się podpisane „własną ręką” przez Czechowicza świadectwo wystawione dla „Antoniego y Wojciecha Dobrzeniewskich braci sobie rodzonych” w Warszawie 13 września 1757 r., potwierdzające, że „poćwiwie y wiernie się zachowali y w szko[li]ce malarskiej exercytowali”, zob. AJG 1431, s. 255.

współpracowników. Architektura iluzjonistyczna w dolnych partiach ścian wraz z kotarą ponad stolikiem przykrytym kwiecistym obrusem i dwoma poduszkami z insygniami władzy są wiernymi cytatami z kompozycji fresków Stroińskiego w dominikańskim kościele w Podkamieniu (1766). Stroiński dwukrotnie wymalował w jego prezbiterium identyczne jak we Włodawie tarasy z balustradami wykraczającymi przed płaszczyznę rzeczywistego malowidła i ujmującymi iluzjonistyczny korytarz „otwierający się” w głąb (por. oprawę architektoniczną scen *Nawiedzenie św. Elżbiety i Matka Boska na katafalku*, il. 11–13)²⁵. Malowane pendentywy Dobrzeniewskich we Włodawie są podobne zarówno do tych, autorstwa Józefa Rybkiewicza lub Winiarskiego na sklepieniach II przęsła wschodniej i zachodniej nawy kościoła św. Marii Magdaleny w Przemyślu (ok. 1773–1778)²⁶ (il. 21,24,25), jak i do tych autorstwa samego S. Stroińskiego lub/i jego współpracowników w kaplicy Matki Boskiej w katedrze lwowskiej (ok. 1774)²⁷ (il. 21, 23).

Nawiasem mówiąc, wymienione iluzjonistyczne pendentywy w dwóch ostatnich zespołach (Przemyśl, Lwów) zostały wiernie powtórzone przez Dobrzeniewskich także w klasztorze jasnogórskim, gdzie z czterech stron „podpierają” scenę *Wniebowzięcia Matki Boskiej* (il. 22). Co więcej, wijące się ornamentально-architektoniczne formy stanowiące podstawę dla jasnogórskich scen *Nawiedzenia św. Elżbiety i Zwiastowania* (il. 15, 16) są powtórzeniem iluzjonistycznych supraport autorstwa S. Stroińskiego w prezbiterium kościoła w Podkamieniu (il. 17), nawach bocznych katedry lwowskiej (1771–1775) (il. 18) i nawie kościoła Benedyktynek w Przemyślu (1773–1777) (il. 20). Pierwszym wzorem dla wszystkich mogła być odbitka augsburskiego rytownika Johanna Esaiasa Nilsona (1721–1788)²⁸ (il. 19). Chyba właśnie

²⁵ Zob. Kraków, IHS UJ, sygn. OTPK34 Podkamień 009 i OTPK34 Podkamień 008; E. HERNICZEK, dz. cyt., il. 2; P. KRASNY, *Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i Podwyższenia Krzyża Św. oraz klasztor OO. Dominikanów wraz z założeniem pielgrzymkowym w Podkamieniu*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. OSTROWSKI, cz. 1: *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 13, Kraków 2005, il. 245–248. Stan fresku *Matka Boska na katafalku* w 2009 r., zob. http://www.podkamien.pl/images/photoalbum/album_2/02_5.jpg, odczyt z dn. 22.01.2013.

²⁶ Chodzi o niezwykle podobną do siebie architekturę iluzjonistyczną, ujmującą sceny *Wizji św. Antoniego Padewskiego* (nawa wsch.) oraz *Męczenników franciszkańskich z Ceuty* (nawa zach.), por. KZSZP. *Seria nowa*, t. 10: *Miasto Przemyśl*, cz. 1: *Zespoły sakralne*, red. J. Sito, opr. J. Sito i P. Krasny, Warszawa 2004, il. 263 i 266. Autorzy KZSZP uznali, że pierwszą partię malował „zapewne Winiarski”, a drugą „zapewne J. Rybkiewicz”. Mając świadomość znacznych podobieństw stylu tych dwóch artystów, mimo wszystko wydaje mi się, że obie wymienione partie namalował ten sam artysta.

²⁷ Datowanie w oparciu o źródłową wzmiankę z 1774 r. o malowaniu przez S. Stroińskiego kaplic katedry łacińskiej. Freski naw, dwóch przedsionków i dziewięciu kaplic datowane są na lata 1771–1775, zob. J. ADAMSKI, M. BIERNAT, J. K. OSTROWSKI, J. PETRUS, *Katedra łacińska we Lwowie* (= *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. OSTROWSKI, cz. 1: *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 21), Kraków 2013, s. 36–37 (tu wcześniejsza literatura).

²⁸ Rycinę J. E. Nilsona z ok. 1756 r. jako wzorcową dla freskowych supraport w Podkamieniu wskazał A. Betelej, *Inspiracje graficzne dla «małej architektury» na ziemiach ruskich Korony – uwagi na marginesie projektu ikonostasu katedry św. Jura we Lwowie*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, Kraków 2006, il. 18 i 19 na s. 76; por. P. KRASNY, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 30, 2005, il. 17. W wymienionej pracy doktorskiej (złożonej w lutym, a obronionej 10.09.2014 r., zob. przyp. 3) zwróciłam uwagę na identyczne motywy poniżej scen *Ofiarowania* i *Nauczania Chrystusa* w nawach

z twórczości kręgu S. Stroińskiego, a pewnie również bezpośrednio z grafiki augsburskiej przejął A. Dobrzeniewski zamiłowanie do tego typu niearchitektonicznych, ornamentalnych, wijących się form, czemu dał wyraz również w ołtarzach iluzjonistycznych w kościele w Łęczeszycach²⁹ (il. 33).

Można mówić o pewnym podobieństwie włodawskich girland do tych autorstwa Stroińskiego (ściany naw bocznych katedry lwowskiej) i Winiarskiego (sklepienie kaplicy z *Cudem św. Antoniego z osłem* w przemyskim kościele Franciszkanów), z zastrzeżeniem, że te pierwsze są najsłabszej jakości³⁰ (il. 26–28).

Co do generalnej kompozycji sklepiennej partii figuralnej narzuca się, że włodawskie ujęcie panoramiczne z okręgiem kłębiących się chmur (il. 1) jest jednym z ulubionych rozwiązań Stroińskiego. Powszechnym motywem w malarstwie Europy Środkowej XVIII w. są długo- i jasnowłose anioły w dwubarwnych chitonach i himationach, nieraz z odsłoniętym nagim ramieniem³¹. W Rzeczypospolitej takie anioły szczególnie często powtarzają się nie tylko w malarstwie Stroińskiego (il. 5, 6, 10) i jego współpracowników (Winiarski, Józef Rybkiewicz, Tomasz Gertner), ale także Josefa Meyera z Brna (Chełm, Lublin) czy Gabriela Sławińskiego (Kleszów, Żółkiewka, Radechnica, Włodawa)³². Anioły na sklepieniu włodawskiego prezbiterium mają delikatne, słabo umięśnione nogi w kształcie ostrosłupów (silnie

bocznych łacińskiej katedry lwowskiej, zob. Kraków, IHS UJ, mps, s. 371, il. 633–635. To ostatnie spostrzegł następnie Z. Michalczyk, *Uwagi o sposobie wykorzystania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Lukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Kraków 2015, s. 273–274. Nie wymienił analogicznego motywu w nawie benedyktyńskiego kościoła (nad środkowym wyjściem) w Przemysłu i w klasztorze jasnogórskim.

²⁹ Stoga trafnie sugerował związek łęczeszyczych ołtarzy z wzornikami augsburskimi, zob. A. Stoga, dz. cyt., s. 344 i il. 8. Ołtarze o podobnym ornamentalnym charakterze są na ścianach kaplicy na wodzie w Zwierzyńcu, które zdaniem Z. Michalczyka, *Malowidła*, s. 35, il. na s. 31 i 35, mają być zainspirowane augsburską ryciną Franza Xavera Habermanna (1721–1796). Przykładem „ornamentalnych” ołtarzy w malarstwie S. Stroińskiego są choćby te w nawie i kaplicy św. Anny kościoła Benedyktynów w Przemysłu (il. 31); więcej ilustracji, zob. KZSZP. *Seria nowa*, t. 10, cz. 1, il. 119, 287, 288.

³⁰ Koliste główki kwiatów, najczęściej róż są zresztą jednym z ulubionych motywów Dobrzeniewskich, por. zdobienia łęczeszyczych ołtarzy czy pendentywów przy *Wniebowzięciu Matki Boskiej* w klasztorze jasnogórskim.

³¹ Czasem pojawia się również rzemyk przecinający pierś i sandały z zapięciami oplatającymi łydki (brak tych motywów u włodawskich aniołów Dobrzeniewskich).

³² Por. M. Szyndlarewicz [ob. Ludera], *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów. Uwagi wstępne*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, il. 5 (Włodawa, kościół Paulinów, sklepienie nawy głównej, G. Sławiński, *Adoracja Trójcy św.*). Identyczna kompozycja z podobnymi aniołami znajduje się na sklepieniu nawy sanktuarium św. Wojciecha w Bielinach (koło Stalowej Woli), zob. tamże, il. 14, por. s. 356. Freski w Bielinach nie doczekały się monografii. Wstępne spostrzeżenia przedstawiłam, [w:] tamże, s. 355–357 (m.in. datowanie fresków w oparciu o cykl heraldyczny na lata 1759–1797/1802). W kwestii pokrewieństw fresków z G. Sławińskim dziś zachowałabym większą ostrożność. Na obecnym etapie badań bardziej przekonująca wydaje się przyczynkarska propozycja o autorstwie Mateusza (Macieja) Rejchana (Reichana, Reychana) († po 1794), zob. *Maciej Rejchan*, [w:] A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1, red. E. Leszczyńska, Warszawa 1998, s. 170. Hipotezy nie uwzględniła J. Polanowska, *Mateusz (Maciej) Rejchan (Reichan, Reychan)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. 8: *Pó-Ri*, Warszawa 2007, s. 305–307. Problem wymaga szeregów analiz porównawczych.

związujące się ku dołowi) – podobnie jak to jest często w twórczości Stroińskiego (il. 5, 8). U Dobrzeniewskich i Stroińskiego podobne jest wyłanianie się obnażonych nóg z kłębow nagromadzonego materiału, które ukrywają sylwetkę, a nieraz nawet zniekształcają jej proporcje (il. 5, 6)³³. Stonowane i eleganckie gesty postaci w malarstwie Stroińskiego, u Dobrzeniewskich zastępowane są sztywnością i nie-naturalnością, ale wydaje się, że nadal można mówić o pokrewieństwie swoistej oszczędności gestykulacji. Sposób układania się szat postaci w twórczości Stroińskiego jest zróżnicowany, ale raczej dominują fałdy miękkie i naturalnie opadające ku ziemi. Można w jego freskach znaleźć podobnie układające się szaty jak tuniki trzech najlepiej malowanych aniołów na sklepieniu prezbiterium we Włodawie (tj. z przewagą miękkich fałdów, czasem zwijających się w wałki, z silnie zacienionymi zagłębieniami, il. 7, 8)³⁴, ale z pewnością nie jest to wystarczający argument, by rozstrzygać o pokrewieństwie. XVIII-wieczni malarze Rzeczypospolitej najczęściej ulegali stylowym „sugestiom” wzoru właśnie jeśli chodzi o partie szat, co skutkowało silnym zróżnicowaniem fałdowania, nawet w obrębie jednej sceny.

W twórczości Stroińskiego i jego współpracowników zdarzają się analogiczne jak na włodawskim sklepieniu typy fizjonomiczne (pojawia się np. dość charakterystyczna szeroka nasada nosa obecna także u najlepiej malowanych aniołów we Włodawie, il. 7,10)³⁵, ale podobnie jak w przypadku fałdów szat nie sposób oprzeć wniosku o analogiach wyłącznie na tym rysie. Dodajmy, że choć Stroiński korzystał z rycin produkowanych na terenach południowo-niemieckich³⁶ (jak znaczna ilość XVIII-wiecznych twórców Europy Środkowej), to trudno znaleźć u niego specyficzny typ tzw. ptasiej twarzy, charakterystyczny choćby dla malarstwa Franza Antona Maulbertscha (1724–1796) i jego naśladowców, jak Joseph Winterhalder młodszy (1743–1807) czy Felix Ivo Leicher (1727–1812), a także dla rzeźbiarzy kręgu tzw. rokokowej rzeźby lwowskiej. Ów typ fizjonomiczny pojawia się za to w malarstwie A. Dobrzeniewskiego, jeśli istotnie jego autorstwa jest obraz *Matki Boskiej Bolesnej* (zapewne ok. 1766) w dawnym kościele Dominikanów (ob. Urszulanek) w Sieradzu³⁷. Identyczną kompozycję ma XVIII-wieczny obraz przechowywany w krakowskim klasztorze Klarysek, ale profil Marii wydaje się delikatniejszy³⁸.

Na koniec warto zastanowić się, czy freski we wschodniej przybudówce przy włodawskim prezbiterium mogli wykonać obaj Dobrzeniewscy bądź sam Wojciech po śmierci Antoniego. Partie ornamentalne sugerują powstanie malowideł w 2. poł.

³³ U Stroińskiego por. np. parę aniołów podtrzymujących Boga Ojca na sklepieniu kaplicy Chrystusa Ukrzyżowanego w łacińskiego katedrze we Lwowie (ok. 1774) lub anioła podtrzymującego małego chłopca na sklepieniu nawy kościoła Benedyktynek w Przemyślu.

³⁴ U Stroińskiego por. np. św. Hieronima przy oknach naw bocznych katedry lwowskiej (1771–1775).

³⁵ U Stroińskiego por. twarz anioła w iluzjonistycznym ołtarzu w kaplicy św. Anny w przemyskim kościele Benedyktynek.

³⁶ Por. przyp. 28 i 46.

³⁷ A. Stoga, dz. cyt., s. 344, il. 9 i 10. W sieradzkim kościele mają znajdować się dwa obrazy A. Dobrzeniewskiego – obok *Matki Boskiej Bolesnej*, malowidło ukazujące temat *Ecce Homo*, które jest ponoć sygnowane przez artystę i datowane na 1766 r. Nie znam obrazów z autopsji.

³⁸ KZSZP, t. 4: *Miasto Kraków*, red. J. Szablowski, cz. 2: *Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 64, il. 346 – obraz datowany na pocz. XVIII w.

XVIII w. Jeśli uznać autorstwo Dobrzeniewskich, to wobec lapidarności i niejednoznaczności archiwaliów dotyczących prac w prezbiterium należało by przyjąć datowanie na niedługo przed lub niedługo po 1784 r. (data śmierci Antoniego we Włodawie)³⁹. Na ścianie na piętrze znajduje się stosunkowo niedawno pokryty pobiałą fresk *Adam i Ewa przy rajskim drzewie*⁴⁰ (il. 29), a na parterze – sklepienny fresk ukazujący *Herb Paulinów z wizerunkiem św. Pawła Pustelnika*⁴¹ (il. 30). Pierwszy fresk nawet przed zasłonięciem był słabo widoczny. Akty malowane są poprawnie, ale cechuje je pewna sztywność i zaobserwowana w malarstwie Dobrzeniewskich oszczędność gestów. Scenę wieńczy pas silnie stylizowanych i zwijających się na osi w woluty liści akantu, które zbudowane są z podłużnych wałków. Struktura ornamentu w pewnym stopniu przypomina niektóre motywy dekoracyjne w Łęczeszycach. Chodzi tu o iluzjonistyczne profilowania obramień obrazów w zwieńczeniach ołtarzy bocznych, a zwłaszcza podobnie silnie stylizowane akanty w podłuczach wnęk, w których ołtarze się znajdują (zob. np. ołtarz św. Tekli, il. 33). Podobny motyw pojawia się także u Stroińskiego – w zwieńczeniu iluzjonistycznego ołtarza w kaplicy św. Anny w przemyskim kościele Benedyktynek (il. 29, 31).

Scena sklepienna na parterze włodawskiej przybudówki jest zachowana znacznie lepiej. Na szczycie palmy daktylowej z dwoma lwami przy jej pniu, zamiast tradycyjnego kruka znajduje się medalion z półpostacią św. Pawła Pustelnika ubranego w plecioną tunikę i trzymającego krzyż. Medalion wieńczy muszla, z której wyrastają otaczające ją wicie roślinne z podobnie jak w scenie na piętrze stylizowanymi liśćmi akantu. U dołu medalion przekształca się w rodzaj kartusza, postrzępionego płomienście, częściowo na kształt rocaille'u, a częściowo na kształt liści palmowych. W kwestii ewentualnego autorstwa Dobrzeniewskich może nie jest bez znaczenia, że w podobną jak we Włodawie plecioną tunikę ubrany jest św. Paweł nie tylko w malowanym *al fresco* obrazie *Śmierci świętego* w iluzjonistycznym ołtarzu bocznym w Łęczeszycach (il. 30, 32), ale także w olejnym obrazie (ok. 1635) malarskiego cyklu świętych zakonu Paulinów w macierzystym klasztorze braci Dobrzeniewskich na Jasnej Górze⁴². Ponadto włodawskie lwy wydają się podobne do tych leżących u stóp św. Tekli w łęczeszyckim ołtarzu (w obu przypadkach zresztą malowane są nieudolnie).

Podsumowując tych kilka uwag na temat stylu Dobrzeniewskich warto podkreślić, że bracia-malarze byli kompilatorami, mocno zależnymi od wzoru. Nie różnili się zresztą pod tym względem od większości artystów aktywnych nie tylko na terenie peryferyjnej (tj. silnie czerpiącej z impulsów zewnętrznych) Rzeczypos-

³⁹ Analiza części zachowanych źródeł dotyczących prac nad dekoracją prezbiterium, zob. M. Ludera, *Dzieje*.

⁴⁰ Informacja uzyskana na miejscu we wrześniu 2012 r. Dotąd fresk wymienił tylko D. Cichor, dz. cyt., s. 394, któremu bardzo dziękuję za udostępnienie zdjęcia tego zasłoniętego malowidła.

⁴¹ W *KZSZP*, t. 8, z. 18, s. 61, zanotowano, że na sklepieniu parteru wschodniej przybudówki znajduje się „herb paulinów, wydobyty spod tynku po 1953 r.”, zaś na sklepieniu zachodniej – „rzekomo Św. Paweł Pustelnik (obecnie pod tynkiem)”. To ostatnie pozostaje hipotezą. W *KZSZP* nie wspomniano o freskach na piętrze wsch. przybudówki.

⁴² Zob. Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki*, il. 552 na s. 419. Por. tamże, il. 553 na s. 419 (ta sama tunika na obrazie Antoniego Opatą).

spolitej, ale także całej XVIII-wiecznej Europy Środkowej. Mobilność artystów tego czasu i terenu oraz olbrzymia popularność odbitek graficznych w funkcji wzorów każe na nowo zastanowić się, co powinno być odpowiedzią na pytanie o rodowód artystyczny lokalnych malarzy. Nadal powszechne jest przeświadczenie, że w odpowiedzi na tak postawione pytanie należy w pierwszej kolejności wskazać geograficznie określony, „unieruchomiony” na mapie ośrodek, w którym kształcił się peryferyjny artysta⁴³. Wydaje się jednak, że warto wyciągnąć wnioski z równie oczywistej dla nas konstatacji, że charakter twórczości większości działających w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej malarzy jest tłumaczony przede wszystkim przez permanentny kontakt z mobilnym wzorem. Może warto zatem w przyszłych badaniach zwrócić większą uwagę na sposób pozyskiwania, a zwłaszcza sposób korzystania z wzorów graficznych przez malarzy Rzeczypospolitej, gdyż geograficzne pochodzenie wzorów (nie zawsze zresztą łatwe do określenia⁴⁴) właściwie niewiele nam mówi o manierze artystów peryferyjnych, których inspiracje często splatają się w sieć wzorów pochodzących z różnych źródeł. W efekcie styl takich malarzy często nie przypomina nasyconego roztworu, ale niejednorodną mieszaninę, gdzie obok siebie współlistnieją różne typy fizjonomiczne i fałdów szat, a także – choć nie było to przedmiotem niniejszego tekstu – różne funkcje nadawane architekturze iluzjonistycznej (dekoracyjna obok kwadraturowej), często odmienne od funkcji motywu we wzorze⁴⁵. Osobnym zadaniem jest „rozbiór” wciąż powtarzanych w

⁴³ W przyszłych badaniach może warto wziąć pod uwagę, że podróże edukacyjne wcale nie musiały być w tym czasie warunkiem *sine qua non* satysfakcjonującej edukacji prężnie działających malarzy-kompilatorów. Jak wiadomo, na znacznych obszarach Rzeczypospolitej w XVIII w. cech malarzy nie funkcjonował, zob. J. Trembecki, *Rzemiosło i cechy w dawnej i współczesnej Polsce*, Kraków 1948, s. 54–56, por. s. 9, 34, 52–53, 57–58; J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytny*, Warszawa 1984, s. 311, por. s. 194; Z. Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987, s. 62. Należy oczywiście pamiętać, że popularny był tryb pracy na zlecenie (znany w krajach monarchii Habsburgów), determinujący znaczną mobilność twórców, zob. A. Betlej, P. Krasny, *Późnobarokowe wyposażenie kościoła oo. Bernardynów w Radezczyńcu*, [w:] *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego*, red. P. Krasny (= *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 1), Kraków 1999, s. 101–104; J.K. Ostrowski, *Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 50, 1988, nr 4, s. 320, por. s. 322–323; M. Wyrzykowska, *W orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, s. 54.

⁴⁴ Poza powszechnością wzajemnych inspiracji między sztuczarkami (twórcami wzorów) oraz powszechnością przekształceń i adaptacji wzorów, mam tu także na myśli zwyczaj kopiowania i publikowania odbitek znacznie wcześniejszych bez żadnych adnotacji o ich autorze, co było częste w najpopularniejszych w Europie Środkowej XVIII w. drukarniach i wydawnictwach Augsburga, zob. A. Betlej, *«Kopersztychów niechaj zażywa». Uwagi na temat oddziaływania augsburskich «rycin ornamentalnych»*. *Zarys problematyki i perspektywy badawcze*, [w:] *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli «przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki». Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, opr. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2014, s. 9–12, 18–20. Badacz wskazywał, że w XVIII w. funkcjonowało prawie 300 oficyn augsburskich, z których ryciny były eksportowane m.in. na targi w Linzu, Lipsku, Frankfurcie czy Wrocławiu. W Rzeczypospolitej ryciny były masowo sprzedawane na jarmarkach, co ułatwiała artystom i zleceniodawcom tworzenie własnych katalogów rycin (w archiwaliach mowa o „skarbniczkach” czy „klebebandach”, a w kręgu Cerkwi o „kuszbuszkach”). Odbitki pochodziły z różnych źródeł i stwarzały okazję do dalszych kompilacji i trawestacji.

⁴⁵ Kwestia rozwinięta w mojej rozprawie doktorskiej (zob. przyp. 3), gdzie analizując malarstwo Gabriela Sławińskiego przywoływałam przykłady XVIII-wiecznych zespołów malarstwa monumentalnego w Rzeczypospolitej i Europie Środkowej, gdzie mimo inspirowania się przez freskantów „kwadra-

literaturze przedmiotu tradycyjnych rodowodów artystycznych najsłynniejszych malarzy XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej (np. właśnie Stanisława Stroińskiego) i wyraźne wykazanie eklektycznego charakteru także ich twórczości⁴⁶.

turowymi” traktatami i dziełami, efekt końcowy ich realizacji jest przede wszystkim dekoracyjny (a nie kwadraturowy). Warto podkreślić, że często są to prace bardzo dobrej jakości artystycznej, trudno zatem za każdym razem mówić o niezrozumieniu wzoru i braku umiejętności kompilatora. Ostatnio podobny wątek rozważał Z. Michalczyk, *Uwagi*, s. 270-271, 276-278, 280-281.

⁴⁶ W tym miejscu zauważmy jedynie, że systematycznie dokonywana jest aktualizacja przedwojennych badań Zbigniewa Hornunga na temat genezy twórczości S. Stroińskiego; wskazywane są kolejne identyfikacje jego innych niż tylko sztuką włoską inspiracji, w tym grafiką augsburską, zob. literatura w przyp. 28; J. Dzik, *Polichromia Stanisława Stroińskiego w kościele Bernardynek (Klarysek) we Lwowie jako przykład recepcji grafiki w osiemnastowiecznym polskim malarstwie monumentalnym*, „Modus. Prace z historii sztuki”, t. 10-11, 2011, s. 85, 86; J. Dzik, *Grafika dewocyjna braci Klauberów i jej recepcja w monumentalnym malarstwie polskim XVIII w.*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, t. 54, 2009, s. 474-477, il. 9-16; M. Ludera, *Włochy, Włochy via Lwów, Morawy... Uwagi o odpowiedziach na pytanie o genezę twórczości środkowoeuropejskich malarzy w XVIII w. na przykładzie fresków w kościele Bernardynów w Leżajsku (w druku – odczyt na konferencji Artyści włoscy na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych, Łańcut 25-26.09.2015 r.)*.

Aneks ilustracyjny



Fot. 1. Włodawa, prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, Antoni (Marceli) i Wojciech (Jeremiasz) Dobrzeniewscy, *Apotheoza św. Ludwika Króla* (sklepienie), *Biskupie pobłogosławienie św. Ludwika przed wyprawą krzyżową* (ściana wsch.), *Wręczenie św. Ludwikowi kluczy do zdobytego miasta - Damietty* (ściana zach.), fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, fot. M. Ludera



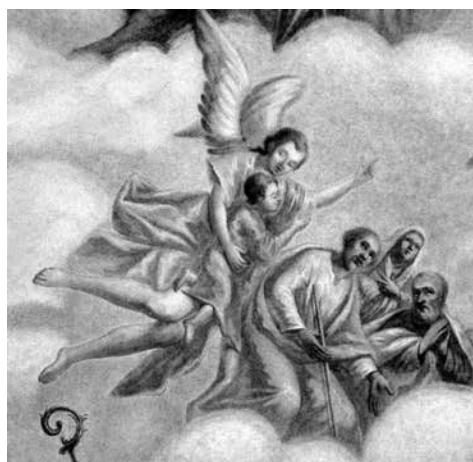
Fot. 2. Włodawa, ściana wsch. prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Wojciech Dobrzeniewski, *Biskupie pobłogosławienie św. Ludwika przed wyprawą krzyżową*, fresk prawdziwy i suchy, wg *Dokumentacja konserwatorska* (Chełm, Delegatura Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków)



Fot. 3. Włodawa, sklepienie prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, usuwania XIX- i XX-wiecznych przemałowań podczas konserwacji w latach 1989-1991, wg *Dokumentacja konserwatorska* (Chełm. Delegatura Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków)



Fot. 4. Włodawa, sklepienie prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Wojciech Dobrzeniewski. *Apoteoza św. Ludwika Króla* (fragment z królem), fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, fot. M. Ludera



Fot. 5. Przemyśl, sklepienie nawy kościoła Benedyktynek św. Trójcy, Stanisław Stroiński, *Adoracja Trójcy św.* (fragment), fresk, 1773-1777, fot. M. Ludera



Fot. 6. Lwów. katedra łacińska, sklepienie kaplicy Chrystusa Ukrzyżowanego, Stanisław Stroiński, *Bóg Ojciec adorowany przez anioły z gołębicą Ducha św.* (jedna ze scen na sklepieniu), fresk, ok. 1774, fot. M. Ludera



Fot. 7. Włodawa, sklepienie prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Antoni Dobrzeniewski, *Apoteoza św. Ludwika Króla* (fragment z aniołem), fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, fot. M. Ludera



Fot. 8. Lwów, katedra łacińska, ściana nawy bocznej, Stanisław Stroiński, *Św. Hieronim*, fresk, 1771-1775, fot. M. Ludera



Fot. 9. Włodawa, sklepienie prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Antoni Dobrzeniewski, *Apoteoza św. Ludwika Króla* (fragment z aniołem), fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, fot. M. Ludera



Fot. 10. Przemyśl, kościół Benedyktynek św. Trójcy, ściana kaplicy św. Anny, Stanisław Stroiński, anioł w iluzjonistycznym ołtarzu, fresk, 1773-1777, fot. M. Ludera



Fot. 11. Włodawa, sklepienie prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, Antoni i Wojciech Dobrzeńscy, *Insygnia władzy (jabłko królewskie, berło i miecz) na poduszce pod baldachimem* w opowie architektury iluzjonistycznej, fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, wg Dokumentacja konserwatorska (Chełm, Delegatura Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków)



Fot. 12. Podkamień, prezbiterium dominikańskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i Podwyższenia Krzyża św., Stanisław Stroiński, architektura iluzjonistyczna (oprawa sceny *Matka Boska na katafalku*), fresk, 1766, wg http://www.podkamien.pl/images/photoalbum/album_2/02_5.jpg, odczyt z dn. 22.01.2013 (stan w 2009 r.)



Fot. 13. Podkamień, prezbiterium dominikańskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i Podwyższenia Krzyża św., Stanisław Stroiński, architektura iluzjonistyczna (oprawa sceny *Nawiedzenie św. Elżbiety*), fresk, 1776, fot. Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK34 Podkamień 009



Fot. 14. Częstochowa, korytarz klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, przesło przed obecną kaplicą Matki Boskiej Różańcowej - dawnym refektarzem, Antoni i Wojciech Dobrzeńscy, *Matka Boska na katafalku* w opowie architektury iluzjonistycznej, fresk, 1780-1783, fot. M. Ludera



Fot. 15. Częstochowa, korytarz klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, przesłono przed obecną kaplicą Matki Boskiej Różańcowej - dawnym refektarzem, Antoni i Wojciech Dobrzeniewscy, *Nawiedzenie św. Elżbiety* w oprawie architektury iluzjonistycznej, fresk, 1780-1783, fot. M. Ludera



Fot. 16. Częstochowa, korytarz klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, przesłono przed obecną kaplicą Matki Boskiej Różańcowej - dawnym refektarzem, Antoni i Wojciech Dobrzeniewscy, *Zwiastowanie Matce Boskiej* w oprawie architektury iluzjonistycznej, fresk, 1780-1783, fot. M. Ludera



Fot. 17. Podkamień, prezbiterium dominikańskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i Podwyższenia Krzyża św., Stanisław Stroiński, architektura iluzjonistyczna, fresk, 1766, Kraków, fot. Instytut Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK34 Podkamień 008



Fot. 18. Lwów, katedra łacińska, ściana nawy bocznej, Stanisław Stroiński, architektura iluzjonistyczna (oprawa sceny *Ofiarowanie w świątyni*), fresk, 1771-1775, fot. M. Ludera



Fot. 19. Johann Esaias Nilson, rycina *Porte d'un Salon*, ok. 1756, wg A. Betlej, *Inspiracje...*



Fot. 20. Przemyśl, ściana nawy kościoła Benedyktynów św. Trójcy, Stanisław Stroiński, architektura iluzjonistyczna, fresk, 1773-1777, fot. M. Ludera



Fot. 21. Włodawa, sklepienie prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Wojciech Dobrzeniewski, architektura iluzjonistyczna, fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, fot. M. Ludera



Fot. 22. Częstochowa, korytarz klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, przesło przed obecną kaplicą Matki Boskiej Różańcowej - dawnym refektarzem, Antoni i Wojciech Dobrzeniewscy, architektura iluzjonistyczna (oprawa sceny *Wniebowzięcie Matki Boskiej*), fresk, 1780-1783, fot. M. Ludera



Fot. 23. Lwów, katedra łacińska, sklepienie kaplicy Matki Boskiej, Stanisław Stroiński lub/i jego współpracownicy, architektura iluzjonistyczna, fresk, ok. 1774, fot. M. Ludera



Fot. 24. Przemyśl, franciszkański kościół św. Marii Magdaleny, sklepienie II przęsła nawy wsch., Józef Rybkiewicz lub Winiarski, architektura iluzjonistyczna (oprawa sceny *Wizja św. Antoniego Padewskiego*), ok. 1773-1778, fot. M. Ludera



Fot. 25. Przemyśl, franciszkański kościół św. Marii Magdaleny, sklepienie II przęsła nawy zach., Józef Rybkiewicz lub Winiarski, architektura iluzjonistyczna (oprawa sceny *Męczennicy franciszkańscy z Centy*), ok. 1773-1778, fot. M. Ludera



Fot. 26. Włodawa, ściana zach. prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Wojciech Dobrzeniewski, iluzjonistyczna girlanda kwiatów, fresk prawdziwy i suchy, 1783-1784, fot. M. Ludera



Fot. 27. Lwów, katedra łacińska, ściana nawy bocznej, Stanisław Stroiński, iluzjonistyczna girlanda kwiatów, fresk, 1771-1775, fot. M. Ludera



Fot. 28. Przemyśl, franciszkański kościół św. Marii Magdaleny, sklepienie III przęsła nawy wsch., zapewne Winiarski, iluzjonistyczna girlanda kwiatów (oprawa sceny *Cud św. Antoniego z osłem*), ok. 1773–1778, fot. M. Ludera



Fot. 29. Włodawa, piętro wsch. przybudówki przy prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Antoni i Wojciech Dobrzeniewscy bądź sam Wojciech po śmierci brata, *Adam i Ewa przy rajskim drzewie*, fresk (?), niedługo przed lub niedługo po 1784 r. (?), fot. D. Cichor (stan ok. 1990 r. obecnie zakryte)



Fot. 30. Włodawa, parter wsch. przybudówki przy prezbiterium paulińskiego kościoła św. Ludwika Króla, zapewne Antoni i Wojciech Dobrzeniewscy bądź sam Wojciech po śmierci brata, *Herb Paulinów z wizerunkiem św. Pawła Pustelnika.*, fresk (?), niedługo przed lub niedługo po 1784 r. (?), fot. M. Ludera



Fot. 31. Przemysł, kościół Benedyktynek św. Trójcy, ściana kaplicy św. Anny, Stanisław Stroiński, ornamenty w zwieńczeniu iluzjonistycznego ołtarza, fresk, 1773-1777, fot. M. Ludera



Fot. 32. Łęczyca, nawa paulińskiego kościoła św. Jana Chrzciciela, Antoni Dobrzeniewski i Antoni Bartosiewicz, *Śmierć św. Pawła Pustelnika*, fresk, przed 1784 (może ok. 1765), fot. M. Ludera



Fot. 33. Łęczyca, nawa paulińskiego kościoła św. Jana Chrzciciela, Antoni Dobrzeniewski i Antoni Bartosiewicz, ornamenty i zdobienia iluzjonistycznego ołtarza św. Tekli i podłucza wneki, fresk, przed 1784 (może ok. 1765), fot. M. Ludera

Summary

Several remarks concerning the style of Dobrzeniewscy brothers and their frescoes in the sanctuary of the Pauline church in Włodawa

The article has been developed as a side note of a doctoral thesis regarding an 18th-century painter Gabriel Sławiński – author of most of the frescoes in the St. Louis the King church in Włodawa. During conservation in the years 1989–1991, from beneath the layers of 19th- and 20th-century repaints, the original frescoes of painters and Paulines, born brothers Antoni (Marceli) and Wojciech (Jeremiasz) Dobrzeniewscy, have been discovered on the vault and walls of the said temple's sanctuary. The discovery is little known and the aim of the article is to change that. It proposes a different than the repeated in the literature division of works between the brothers. Within the comparative analysis, not only the signed works of Dobrzeniewscy (including the frescoes in the Pauline complexes: the western wing of the Jasna Góra monastery and in the church and chapel in Łęczeszyce, carried out in collaboration with the mysterious Antoni Bartosiewicz), but also the work of Stanisław Stroiński, his students and co-workers as well as Augsburg engravings have been evoked. Emphasis has been put to the compilatory character of the brothers-Paulines' creation, while pondering the consequences thereof on the methodological plain. An attempt has also been made at attributing to Dobrzeniewscy two scenes, merely mentioned in the literature, made *al fresco* in one of the annexes to the sanctuary of the Włodawa church. The text may be treated as a contribution to an analysis of Dobrzeniewscy's creation, which is still waiting for a monographic study.