

# Barbara Modrzejewska

---

## Włoski obraz renesansowy w kolegiacie opatowskiej

---

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 4, 147-176

---

1967

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA MODRZEJEWSKA

## WŁOSKI OBRAZ RENESANSOWY W KOLEGIACIE OPATOWSKIEJ

Od czterystu lat znajduje się w kościele Św. Marcina w Opatowie obraz przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem i św. Janem. Jak głosi tradycja, przywiózł go z Włoch kanclerz Krzysztof Szydłowiecki z początkiem XVI wieku<sup>1</sup>. Niestety nie dochowały się żadne dokumenty, które by potwierdziły tę wiadomość. Mimo to wydaje się ona prawdopodobna. Znane są bowiem liczne podróże kanclerza, a także rola mecenasa sztuki, którą pełnił całe życie. Jerzy Kieszkowski, który pierwszy związał obraz z konkretnym artystą, cytując za Sobieszczańskim, „że Szydłowiecki wkrótce po nabyciu dóbr opatowskich kolegiatę bogatymi obrazami przyozdobił”<sup>2</sup>. Prawdopodobnie właśnie wtedy sprawił także wyżej wymieniony obraz.

### PRZEGLĄD BADAŃ

Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Janem w Opatowie, należący do nielicznych w Polsce zabytków renesansowego malarstwa włoskiego, nie był dotychczas tematem obszerniejszego opracowania. Pierwszy wspomniał o nim Władysław Łuszczkiewicz<sup>3</sup>, którego zdaniem jest to dzieło szkoły północnowłoskiej z XV wieku. Wspomina też, iż „zachowała się o nim tradycja, że go przywiózł z Włoch i ofiarował sławny Krzysztof Szydłowiecki”<sup>4</sup>.

Z kolei książd Jan Wiśniewski, opisując kolegiatę opatowską, stwierdził tylko obecność w niej omawianego obrazu, który nazwał obrazem Matki Boskiej Anielskiej, oraz wspomniał o fundacji Krzysztofa Szydłowieckiego<sup>5</sup>.

Szersze opracowanie pojawiło się dopiero w II tomie książki Jerzego Kieszkowskiego, poświęconej mecenasowi Krzysztofa Szydłowieckiego, w któ-

---

<sup>1</sup> J. Kieszkowski *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmuntowskich czasów*, Poznań 1912, t. II, s. 475.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 642.

<sup>3</sup> W. Łuszczkiewicz *Kościół kolegiacki św. Marcina w Opatowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. VI, Kraków 1900, s. 39.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 39.

<sup>5</sup> J. Wiśniewski *Monografie kościołów w dekanacie opatowskim*, Radom 1908, s. 286.



rej autor, uwzględniając stanowisko Łuszczkiewicza, ustosunkował się do niego, wysuwając ciekawe hipotezy, dotyczące szkoły i autorstwa<sup>6</sup>.

Ostatnią wreszcje pozycją jest *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, gdzie za Kieszowskim powtórzono, że wspomniany obraz pochodzi z początku XVI wieku „przypisywany Timoteo Viti z Urbino” i dodano: „o cechach malarstwa Łukasza Cranacha”<sup>7</sup>. Zasugerowano zatem niejasno niemieckie pochodzenie obrazu.

## ANALIZA OPISOWA

Omawiany obraz umieszczony jest w późnobarokowym ołtarzu południowej nawy bocznej kolegiaty opatowskiej, wypełniającym ścianę apsydy. Ma on kształt stojącego prostokąta, oprawiony zaś jest w podwójne złożone i bogato profilowane barokowe ramy o ściętych narożnikach. Między ramami przebiega pas czerwonego pluszu, na którym umieszczono złote wota.

Obraz przedstawia Madonnę z dwojgiem dzieci — Chrystusem i adorującym go św. Janem — na tle krajobrazu. Lipowa deska o wymiarach 74,5×58,5 cm stanowi podłoże temperowe malowidła z olejnymi laserunkami, położonego na kredowym gruncie.

Forma stojącego prostokąta, jaką obraz miał pierwotnie, zniekształcona została przez ścięcie narożników dla dostosowania obrazu do kształtu późniejszej barokowej ramy, pochodzącej prawdopodobnie z drugiej ćwierci XVIII wieku<sup>8</sup>. Dolne narożniki obrazu są ścięte ukośnie, górne — stylizowane w kształcie owalnego łuku, zakończonych po obu stronach prostymi wycinkami.

Madonna przedstawiona jest frontalnie, w pozycji siedzącej. Ujęta do kolan postać, zwrócona nieznacznie w stronę lewą, siedzi na ławie, która jest widoczna w niewielkim fragmencie z lewej strony kompozycji, pod postacią św. Jana. Pochylony nieco ku przodowi tors skłania Maria lekko w prawo, w kierunku klęczącego św. Jana, ku któremu pochyla także nieznacznie głowę. Lewą ręką podtrzymuje pod pachą stojące Dzieciątko, prawa spoczywa na jego zewnętrznej, wyprostowanej nóżce.

Artysta przesunął nieco postać Madonny z środkowej osi obrazu przez umieszczenie jej lewej nogi w ściętym obecnie narożniku dolnym, a głowy w okolicy przeciwnego narożnika. Stworzył sugestię utajonego ruchu, który warunkuje układ całości postaci Matki Boskiej. Zarówno gest jej rąk, jak i lekkie przechylenie w prawo całego torsu jest rezultatem starania o wygodę i bezpieczeństwo Dzieciątka, w którego postawie ruch został najsilniej zaakcentowany. Spośród trzech przedstawionych osób jedynie św. Jan Chrzciciel zamarł jakby w bezruchu.

Strój Matki Boskiej jest tradycyjny, składa się z sukni i płaszcza narzuconego na ramiona, głowę nakrywa biały przeźroczysty welon. Wysmukła twarz Marii o klasycznie pięknych rysach, czarnych, aksamitnych, poważnie w dal patrzących oczach, subtelnej linii nosa i ust reprezentuje południowy typ urody. Postać lekka, wytworna, pełna swobodnego wdzięku. Długie, ciemne, nieco faliste włosy, przewiązane nad czołem czarną aksamitką, ujęte nad usza-

<sup>6</sup> J. Kieszowski, op. cit., s. 475 — 477.

<sup>7</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III, *Województwo kieleckie* pod red. J. Z. Łozińskiego i B. Wolff, z. 7, *Powiat opatowski*, Warszawa 1959, s. 44.

<sup>8</sup> Ibid.



Ryc. 1. Włoski obraz renesansowy w kolegiacie opatowskiej

mi w dwa pukle, spływają na ramiona i plecy. Zdobiący głowę welon spięty jest, podobnie jak włosy, w dwa pukle nad uszami, a następnie opada na ramiona i plecy. Ponad głową nimb z przerywanych półkolistych linii, zamknięty linią ciągłą. Suknia, o barwie starego wina, z owalnym dekoltem obszytym czarną wypustką, ma długie rękawy układające się w kolistą draperię w partii prawego przedramienia. Dekolt sukni zebrany jest pośrodku w prostopadłą fałdę, wychodzącą spod czarnej wypustki. Obszerny płaszcz przykrywający ramiona i kolana Matki Boskiej utrzymany jest w dwóch kolorach: część wierzchnia jest szmaragdowozielona, podszewka natomiast ma odcień zieleni chromowej. Brzeg zdobi złoty ornament litericzny, biegnący od dołu do góry, zarówno z prawej, jak i z lewej strony.

Lewa poła płaszcza, odrzucona na ramię jakby w trosce o wygodę i bezpieczeństwo Dziecięcia, ukazując podszewkę, układa się w miękkie, mięsiste fałdy. Prawa opada spokojnie wzdłuż torsu, a następnie odwinięta na wierzch częścią podszewki przykrywa kolana. Na nich trzyma Matka Boska małego Chrystusa, który stoi w rozkroku na jej lewym udzie. Poza ożywiona. Zwrócony w trzech czwartych do widza, podobnie jak Matka Boska, pochylony jest całą postacią ku przodowi w stronę klęczącego św. Jana. Prawą rękę wyciąga w geście błogosławienia. Puciołowata, typowo dziecięca twarz osadzona jest na krótkiej szyi, ciemne oczy patrzą poważnie w dal. Ponad głową, pokrytą krótkimi, jasnymi włosami, unosi się kolistą, białą linią nimbu. Pulchne nagie ciało Dzieciątka zasłaniają częściowo ręce Matki Boskiej. Lewa podtrzymuje pochylony ku przodowi tors, prawa obejmuje wyprostowaną nogę.

Prawą stronę kompozycji zajmuje klęczący na ławie tuż obok Matki Boskiej mały św. Jan. Zwraca się w stronę błogosławiącego Chrystusa całą postacią, do widza zaś w trzech czwartych. Ręce złożył do modlitwy, wzrok skierował na Chrystusa. Przykrywająca biodra długa, srebrzysta draperia, związana z tyłu na ozdobny węzeł, sięga do połowy łydek. Postać św. Jana przypomina typem małego Chrystusa, odnosi się nawet wrażenie, że jest jego powtórzeniem, reprezentuje bowiem ten sam typ fizjonomiczny o wysokim czole, małych, głęboko osadzonych oczach, wyrazistym zarysie nosa i pełnych wargach. W postaciach obojga dzieci wykazał artysta dużą znajomość właściwej im anatomii. Świetnie zaobserwowane gesty i ruch odtwarzają całą atmosferę nieporadności, jaka towarzyszy każdemu wysiłkowi dziecka. Wszystkie trzy postacie mieszczą się w trójkącie, którego wierzchołek stanowi głowa Marii. Zachodzi tu przypadek nakładania się dwóch trójkątów, sugestie drugiego trójkąta stwarza bowiem układ postaci dzieci, a wierzchołek jego stanowi także głowa Marii.

Postacie przedstawione są na tle ujętego z górnego punktu widzenia stylizowanego krajobrazu, widocznego w niewielkim fragmencie po prawej (herald.) stronie kompozycji, poza postacią św. Jana. Składają się nań: krzew cyprysu na pierwszym planie, stanowiący bezpośrednie tło postaci klęczącego świętego, zarysowujące się na tle szerokiego pasma nieba skaliste góry, u których stóp wije się wstęga rzeki, oraz fragment krzewu cyprysowego wyłaniający się spoza lewego ramienia Marii.

Najbardziej realistycznie w całym krajobrazie potraktował artysta krzewy cyprysu, których mieniące się w słońcu ciemnozielone liście dokładnie odtworzył. Stylizowanym górom nadał rozjaśniony kolor szmaragdowej zieleni. Tę samą barwę zastosował w górnych partiach nieba, rozrzedzając ją stopniowo, by wreszcie w strefie horyzontu przejść w ciepłe, nikiel, różowożółte tony, su-

gerujące nastrój zachodu. Całe niebo pokryte jest szarobiałą mgłą, tworzącą miejscami słabo widoczne obłoki. Pejzaż potraktowano tu jako tło dla pierwszoplanowych postaci. Stanowi on czynnik dopełniający nastrój smutku i zadumy. Podkreśla to jeszcze ciemny koloryt krajobrazu, skonstrastowany światłocieniem. Jedynie suknia Marii i srebrzysta draperia okrywająca św. Jana stanowią żywą, kontrastową plamę barwną, a twarze i ciała dzieci mają oliwkową karnację. Poza tym o kompozycji kolorystycznej obrazu decydują różnorodne tony zieleni od barwy szmaragdowej w partiach nieba, gór i płaszcza Matki Boskiej do chrcmowej zieleni na krzewach cyprysu i podszewce płaszcza Marii.

Stan zachowania obrazu jest na ogół słaby, a porównując go z wypowiedzią na ten temat Kieszkowskiego<sup>9</sup> stwierdzić trzeba, że w ciągu ostatnich lat 50 uległ dużemu pogorszeniu. Nie należy się temu dziwić, ponieważ ciekawy ten zabytek nigdy dotąd nie był konserwowany. Jerzy Kieszkowski pisze na ten temat:

Stan jego zachowania nie jest niestety najlepszy. Cała niemal jego lewa strona, a osobiwie część głowy Dzieciątka Jezus ponad lewym uchem jest zmatowana, jakby pod wpływem wilgoci<sup>10</sup>.

Ponadto podobrazie, atakowane silnie przez drewnojady, wymaga natychmiastowej interwencji konserwatora. Warstwa malarska, zachowana stosunkowo dobrze, wykazuje nieliczne tylko mechaniczne uszkodzenia nad głowami postaci, powstałe prawdopodobnie wskutek przybijania metalowych nimbów.

Streszczając opis obrazu przypominam, że składające się na jego kompozycję postacie zgrupowane są w dwa nałożone na siebie trójkąty i że rysunek jest na ogół poprawny, o liniach prowadzonych swobodnie i płynnie; że światłocien wydobywa i podkreśla plastykę obrazu, artysta zaś opanował perspektywę nie tylko liniową, lecz również powietrzną. Warto też zwrócić uwagę na charakterystyczny sposób namalowania nimbu nad głową Matki Boskiej i na sposób upięcia welonu na jej głowie. Wymienione cechy obrazu, będące dziełem dość wysokiej klasy, wskazują na włoski renesans z przełomu XV i XVI wieku.

## ANALIZA STYLISTYCZNO-FORMALNA

Przechodząc do analizy stylistyczno-formalnej, rozważę zjawiska artystyczne wyżej przytoczone, one bowiem decydują o stylu omawianego obrazu, określając go w przestrzeni i czasie. Wiążą się z wielkimi odkryciami i osiągnięciami w sztuce okresu Quattrocenta, które są rezultatem aktywnej, poznawczej postawy malarza włoskiego renesansu, jego ciągłych zmagających się z trudnościami, na jakie napotyka w pragnieniu dokładnego przedstawienia otaczającej go natury. Realistyczne credo Leonarda da Vinci brzmi: „Ten obraz jest doskonalszy, który więcej ma zgodności z rzeczą, którą przedstawia”<sup>11</sup>. Dążą więc artyści do stworzenia realnego obrazu świata, w którym żyją, chcą malować przestrzeń zgodnie z prawami widzenia, z podkreśleniem jej głębi i atmosfery, poprawnie odtworzyć anatomię człowieka. To prowadzi ich na drogę poszukiwań formalnych, których pewne rezultaty zastosowane zostały w obrazie opatowskim.

<sup>9</sup> J. Kieszkowski, op. cit., s. 477.

<sup>10</sup> Ibid., s. 478.

<sup>11</sup> J. Białostocki *Galeria malarstwa obcego*, Warszawa 1955, s. 21.

Zgrupowanie pierwszoplanowych figur w trójkącie, którego wierzchołek stanowi głowa Marii, związało je silnie pod względem formalnym, kompozycyjnym i duchowym, wyróżniło nasz obraz od obrazów epoki Quattrocenta, gdzie postacie nie współdziałały ze sobą, lecz są tylko jak gdyby obok siebie poustawiane. Koncepcja ta wypływa z zastosowania nowatorskich pomysłów Leonarda da Vinci, które — jak wiadomo — po raz pierwszy wprowadził do swej twórczości około roku 1480 w *Hołdzie Trzech Króli* z Uffizjów, a które następnie tak chętnie stosował Rafael.

Wpływ sztuki Leonarda da Vinci na twórcę naszego obrazu widać także w skomplikowanej i żywej pozie Marii, na pozór spokojnej, ale w spokoju tym tkwi element ruchu. Takie wrażenie powoduje pochylenie nieco ku przodowi torsu Marii, zgiętego nieznacznie w stronę prawą. Przywodzi to na myśl pozę zastosowaną po raz pierwszy przez Leonarda da Vinci w postaci pierwszoplanowego anioła z *Chrztu Chrystusa* Verrocchia, powracającej między innymi w paryskiej *Madonnie w grocie* lub krakowskim portrecie Cecylii Gallerani. Podobne zresztą ożywienie zaznacza się w postaci Dzieciątka w omawianym obrazie opatowskim.

O epoce Leonarda da Vinci świadczy także krajobraz skomponowany z motywów zaczerpniętych z natury, ale swoiście przestylizowanych, umieszczony w tle obrazu Madonny z Dzieciątkiem i świętym Janem, namalowany z uwzględnieniem zmiany barw przedmiotów w miarę ich oddalenia, więc z uwzględnieniem perspektywy powietrznej. Wśród łąk widoczna jest wąska wstęga rzeki, dalej skaliste szczyty gór zasnute mgłami, jakby oparami idącymi od niej. Wszystko to dodaje krajobrazowi głębi, jest rezultatem obserwacji natury. Wrażenie takie potęguje ciemnozielony krzew cyprysu umieszczony na pierwszym planie, kontrastujący z jasnym zarysem dalekich skał. Jest to rezultat zastosowania perspektywy powietrznej odkrytej przez Leonarda, a także nieco wcześniej i niezależnie od niego przez Umbryczyka Piera della Francesca.

Poprawny na ogół rysunek, o liniach prowadzonych swobodnie i płynnie, a zwłaszcza współdziałający z nim światłocień, który wydobywa i akcentuje plastykę obrazu, podobnie jak ograniczenie do minimum akcesoriów przywodzi na myśl inne osiągnięcia sztuki Leonarda da Vinci. Nic w tym dziwnego, bo przecież Leonardo da Vinci to nowa epoka w sztuce. Ciągłe eksperymentowanie, które leżało w jego naturze, dało wspaniałe rezultaty, naśladowane, co więcej, przyswajane zarówno przez mniejsze jak i większe indywidualności wśród artystów jemu współczesnych i potomnych.

Wpływ sztuki Leonarda w obrazie opatowskim przyczynia się wyraźnie, choć jeszcze ciągle ogólnie, do ustalenia jego pochodzenia i do określenia jego czasu powstania. Obraz opatowski nie mógł powstać wcześniej, jak pod koniec pobytu Leonarda da Vinci we Florencji (1472—1482), przed jego wyjazdem do Mediolanu. W roku bowiem 1481 zamówiono u niego dla klasztoru S. Donato di Scopeto we Florencji *Hołd Trzech Króli*, znajdujący się obecnie w Uffizjach, nad którym zresztą pracował — jak wiadomo — przez wiele lat. Tam zastosował po raz pierwszy trójkątną kompozycję, którą uprościł przez ograniczenie akcesoriów, zrywając tym samym ze stylem Quattrocenta, wyrażającym się, poza brakiem bliższego powiązania postaci, o czym już wspomniano, nadmiarem szczegółów i akcesoriów. Wytoczył nową drogę malarzom Cinquecenta.

W obrazie opatowskim szczegóły ograniczone zostały do minimum. Głów-

nym zainteresowaniem artysty jest tu postać Marii, a także nastrój zadumy i smutku, który wydobywa malarskimi już środkami. Wprowadzenie przez Leonarda innych elementów, a mianowicie wspomnianego ożywienia postaci, a także perspektywy powietrznej, przypada, jak wiadomo, na lata nieco wcześniejsze, spędzone przezeń w pracowni Verrocchia. Są to więc sprawy mniej istotne dla datowania obrazu opatowskiego.

Przeprowadzone dotąd rozważania dowodzą, że obraz opatowski nie mógł powstać przed czasem około roku 1481, mógł natomiast powstać w jakiś dłuższy nawet czas po tym okresie, kiedy zdobycze Leonarda zyskały większą popularność, dotarły nawet na prowincję, z którą może należy związać omawiany obraz. Choć bowiem w naszych polskich warunkach stanowi on dzieło renesansu włoskiego wysokiej klasy, nie znaczy to jednak, że reprezentuje górną klasę malarstwa włoskiego. Namalowany został przez przeciętnego raczej artystę, zdolnego eklektyka, który z łatwością przyswajał sobie zdobycze epoki. Był w miarę nowatorski i w miarę poprawny.

Idealizowany strój, w który ubrano Madonnę, mówi wyraźnie o konserwatywnych skłonnościach twórcy obrazu. Jest to przecież okres, kiedy niemal na porządku dziennym artyści wprowadzają do swych dzieł motywy świeckie. Ubiór Madonny wiąże zatem autora obrazu z kierunkiem idealizującym, reprezentowanym przez Botticellego, Pinturicchia, Perugina i Rafaela. Zwłaszcza twórczość dwóch ostatnich budzi pewne reminiscencje, daje powód do skojarzeń. Oczywiście nie wyklucza to innego autorstwa, wskazuje tylko krąg, z którym autor obrazu jest związany.

Sztuka Perugina stanowi połączenie florenckich zdobyczy nowatorskich, florenckiego realizmu i poczucia formy z umbryjską słodyczą, liryzmem i wdziękiem. Maluje on sentymentalne, ciche i łagodne Madonny, pod wpływem Leonarda da Vinci stosuje między innymi trójkątną kompozycję i perspektywę powietrzną. Twórczość jego w wielu szczegółach budzi skojarzenia z obrazem opatowskim. Zwłaszcza Madonna Perugina z Frankfurtu nad Menem<sup>12</sup> podobna jest do naszego obrazu w wielu szczegółach.

Nie mniejsze skojarzenia nasuwa sztuka Rafaela, która w początkach swych związana była ściśle z warsztatem Perugina, jego nauczyciela. Rafael w sposób genialny wyczuwał najlepsze wartości w cudzych obrazach, potrafił je sobie w lot przyswoić, dając z reguły dzieło lepsze niż to, na którym się w danej chwili opierał. Tak też było z dziełami Perugina w umbryjskim, a także jeszcze florenckim okresie twórczości Rafaela. Świadczą o tym jego obrazy pochodzące z tego czasu, które wykazują także analogię z omawianym obrazem<sup>13</sup>.

Wpływ malarstwa florenckiego, który, jak wiadomo, dotarł do Umbrii dopiero pod koniec XV wieku, potwierdza datowanie naszego obrazu na koniec tego stulecia lub na czas o niewiele późniejszy. Maria z obrazu opatowskiego ma na sobie ubiór idealizujący, jednakże pewien wyjątek stanowi tu nakrycie jej głowy, sposób upięcia welonu, będący następstwem panującej wówczas mody upinania włosów w dwa pukle nad uszami, a następnie swobodnego puszczenia ich wzdłuż ramion. Jest to szczegół wielce pomocny w da-

<sup>12</sup> Por. F. Knapp, *Künstler-Monographien. Perugino*, Leipzig 1907, s. 20, ryc. 17.

<sup>13</sup> Są to: Madonna berlińska, watykańska *Koronacja Matki Boskiej*, *Zaślubiny Najświętszej Marii Panny* — z okresu umbryjskiego oraz: *Madonna del Granduca*, *Madonna della Casa Tempi*, *Madonna ze szczygielkiem*, *Madonna wiedeńska* — z okresu florenckiego.



towaniu, ponieważ podobne, a nawet identyczne upięcie występuje dopiero w latach dziewięćdziesiątych XV stulecia w obrazach Perugina i Pinturicchia. Wprawdzie podobnie czesała się już około roku 1465 księżna Urbino Battista da Montefeltro, jak o tym świadczy portret, namalowany w tym czasie przez Piera della Francesca<sup>14</sup>, jednakże w ślad za upięciem fryzury nie idzie tu upięcie welonu. Madonny Piera della Francesca noszą przeważnie fryzury proste, przykryte gładko narzuconym welonem.

W przypadku Madonny opatowskiej uczesanie noszone przez Battistę da Montefeltro uległo zmodernizowaniu. Zmniejszyły się pukle nad uszami, wydłużyły się za to i sfalowały pasma włosów spływające na ramiona. Identyczny jak u Madonny opatowskiej sposób uczesania i upięcia welonu spotykamy na pochodzącym z czasu około roku 1493 obrazie Perugina, przedstawiającym podobnie Madonnę z Dzieciątkiem i św. Janem<sup>15</sup> (Frankfurt nad Menem). Obserwujemy go także we freskach Pinturicchia z lat 1492—1495. Podobne uczesanie nosi bowiem personifikacja muzyki we fresku zdobiącym Appartamento Borgia w pałacu watykańskim<sup>16</sup>.

Już w obrazach Filipa Lippiego spotykamy ubiór głowy Madonny odbiegający od tradycyjnych rozwiązań, stosowanych w sztuce do połowy XV wieku. Uczesanie jest tu jednak nieco inne — włosy podpięte w górę zebrane są w kok z tyłu głowy albo w wałek biegnący wokół niej. Podobne fryzury i upięcia welonów powtarzają się w kompozycjach Verrocchia i Botticellego.

### ANALIZA IKONOGRAFICZNA

Odrębnym problemem jest motyw ikonograficzny w opracowywanym obrazie: przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Janem. Künstle<sup>17</sup> wywodzi ten motyw od malarstwa tokańskiego XIV wieku, w szczególności od obrazu Cimabuego przedstawiającego Madonnę na tronie wśród aniołów. Zdaniem tego autora dążność do odebrania maryjnym obrazom dewocyjnym bizantyjskiej sztywności, a także chęć przybliżenia Marii i Dzieciątka do ludzi doprowadziła do ikonograficznej nowości. Obok istniejącego kultowego obrazu maryjnego, przeznaczonego dla szerszych kręgów wiernych, powstał prywatny maryjny obraz dewocyjny, który miał służyć domowi, rodzinie, prywatnym celom kultowym. Począwszy od połowy XV wieku coraz częściej Matce Boskiej i Dziecku towarzyszy św. Jan<sup>18</sup>. Takie ujęcie często spotykamy w obrazach Rafaela.

Tak więc motyw zastosowany przez autora obrazu opatowskiego był w owym czasie stosunkowo nowy. Artysta stworzył nie tylko obraz kultowy, przedstawiający Matkę Boską z małym Chrystusem, jak to było do niedawna, ale wzbogacając interpretację tematu o realistyczne obserwacje, przedstawił także zagadnienie macierzyństwa z jego blaskami i cieniami. Widzimy przede wszystkim matkę i dziecko, ich intymny kontakt, staranie i troskę matki.

<sup>14</sup> R. Salvini *Pittura Italiana. Quattrocento*, Milano 1959, s. 52.

<sup>15</sup> F. Knapp, op. cit., s. 39—40.

<sup>16</sup> Por. E. Steinmann *Künstler-Monographien. Pinturicchio*, Leipzig 1898, s. 72, ryc. 65.

<sup>17</sup> K. Künstle *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg im Breisgan 1928, s. 630—632.

<sup>18</sup> L. Reau *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1957, s. 100.

Podobną interpretację tematu spotykamy w twórczości Domenica Veneziana i Perugina, ale spopularyzował ją dopiero Rafael Santi. W jego twórczości pojawiają się różne motywy Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Janem. Mały Jezus bawi się ptakami, kwiatami lub owocami, a św. Jan czasem bierze udział w tej zabawie, czasem modli się do niego z uwielbieniem.

## DATOWANIE I AUTORSTWO

Analiza stylistyczno-formalna obrazu wykazała szereg wpływów i zapożyczeń. Oprócz zastosowania zdobyczy leonardowskich, dotyczących perspektywy powietrznej, skomplikowanej, ożywionej pozy i trójkątnej kompozycji, jest również widoczny wpływ Rafaela i Perugina. Wytlumaczenie zasowania zdobyczy Leonarda w obrazie z Opatowa nie nasuwa większych trudności. Otworzyły one nowy okres w sztuce, zostały przyswojone przez współczesnych mu i potomnych. Natomiast wzorowanie się na twórczości Rafaela przy stosowaniu niektórych zapożyczeń z twórczości Perugina, a nawet Melozza da Forlì — wskazują na eklektyczne skłonności, jakby protomanieryczną postawę autora obrazu. Obserwujemy tutaj dążność do szukania wzorów nie bezpośrednio w naturze, ale w twórczości uznanego powszechnie mistrza epoki, jakim był Rafael. Styl obrazu opatowskiego, właściwy prowincjonalnemu środowisku włoskiemu schyłku wieku XV i początków XVI, przy wyraźnych reminiscencjach dzieł Perugina i młodego Rafaela, nasuwa myśl, że mamy do czynienia z utworem szkoły umbryjskiej.

Podkreślić należy, że związki obrazu opatowskiego z twórczością Rafaela dotyczą początkowego jej okresu, kiedy artysta ten ulegał wpływom Perugina, u którego pracował w latach 1500 — 1504. Spod wpływu swego nauczyciela zaczął się Rafael z wolna wyzwalać dopiero po osiedleniu się we Florencji w roku 1504. Formację artystyczną Rafaela zdeterminował więc zrazu wpływ Perugina, głównego mistrza szkoły umbryjskiej. Przejął Rafael od niego poetyczne, nabożne skupienie charakterystyczne dla jego wczesnych dzieł<sup>19</sup> jak *Madonna ze świętymi* z National Gallery w Londynie lub *Madonna del Granduca* z Palazzo Pitti we Florencji. Zwłaszcza z *Madonną wiedeńską* i *Madonną ze szczygielkiem* z Uffizjów we Florencji (obydwie datowane są na rok 1506) wykazuje obraz opatowski wyraźne analogie. Obie te Madonny unaoaczniają, jak Rafael wyzwalał się pomału z wpływów, którym ulegał we wczesnej twórczości. Maluje Marię w całej postaci, z Dzieciątkiem bawiącym się u jej stóp szczygiłem lub krzyżem z patyków. W tle tych obrazów umieszcza subtelny krajobraz, a całość układa się w kompozycję trójkątną. W ramach dużego trójkąta da się wyróżnić drugi, mniejszy. Zachodzi tu zatem przypadek nakładania się dwóch trójkątów. Postać Marii dystygowana, wytworna, troskliwie pochylona ku Dziecięciu, rysunek o miękkich, subtelnych liniach, kompozycja ruchliwsza i bogatsza w problematykę od tej, którą stosował Perugino.

Stosując w obrazie z Opatowa zasadę nakładających się trójkątów, poszedł jego twórca wyraźnie za przykładem Rafaela. Główny, większy trójkąt w naszym obrazie zawiera postać Marii i klęczącego Jana Chrzcziciela. Lewy od patrzącego bok drugiego, mniejszego trójkąta pokrywa się z bokiem trój-

<sup>19</sup> J. Białostocki *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963, s. 313.





Ryc. 2 *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, szkoła umbryjska, początek XVI w. (Timoteo Viti, r. 1510)

kąta głównego. Szczyt obu trójkątów stanowi głowa Marii, a prawy bok trójkąta mniejszego — pochylona postać Chrystusa. Jego podstawa nie pokrywa się z podstawą głównego trójkąta, jak to zwykle bywa u Rafaela. W Opatowie odbiega od niej pod pewnym kątem, łączy bowiem kolano klęczącego św. Jana ze zgiętym prawym kolanem Matki Boskiej i lewą stopą Dzieciątka. Z ustawienia postaci dzieci wynika konsekwentne zróżnicowanie poziomów, co powoduje niepokój i wielokierunkowość ruchu w obrazie. Postać Marii pochylona jest w dwóch kierunkach: ku przodowi, a zarazem zgięta nieco w prawo, w stronę, w którą pochylone jest Dzieciątko. I właśnie to przechylenie w prawo akcentuje podstawą mniejszego trójkąta, a także falisty układ płaszcza Marii. Utrzymanie równowagi w postaci Madonny pochylonej w prawo uzyskał artysta przez skierowanie jej spojrzenia w przeciwną stronę, to jest w lewo, gdzie nieznacznie pochyla się także postać klęczącego św. Jana. Budząca niepokój i stwarzająca pewne zachwianie kompozycji wielokierunkowość ruchu przywodzi na myśl wczesne dzieła manieryzmu. Malarz obrazu z Opatowa, nawiązując do dobrze opanowanej manieri Rafaela, pokusił się równocześnie o wprowadzenie pewnych zmian, wynikłych z własnej inwencji twórczej.

Wśród rafaelowskich cech omawianego obrazu opatowskiego trzeba wymienić jeszcze miękkość linii, określających sylwetkę Marii, oraz jej wytworność i wdzięk, przywodzący na myśl wczesne Madonny Rafaela, jak i *Madonna del Granduca* z Palazzo Pitti we Florencji, *Madonna wiedeńska* z Dzieckiem bawiącym się krzyżykiem lub *Madonna ze szczygielkiem*. W dwóch ostatnich lekko pochylone Dzieciątko stoi pewnie na rozstawionych nogach, podobnie jak Dzieciątko w obrazie opatowskim. Ale gdy Rafael pokazał dzieci bawiące się, odtwarzając przy tym sugestywnie atmosferę dziecięcego zaabsorbowania zabawą, autor obrazu opatowskiego potraktował tę scenę tradycyjnie, pokazał typową adorację Chrystusa przez małego św. Jana, stosując układ częsty m. in. u Perugina, gdzie Dzieciątko wyciągniętą dłonią błogosławi klęczącego świętego.

Artyści tej epoki przedstawiają oprócz treści religijnej także treści świeckie — miłość matki do dziecka, jej troskę i staranie o nie oraz jedyną formę obcowania dzieci ze sobą, jaką jest zabawa. Mistrzem takich przedstawień, kontynuatorem zaleceń Leonarda, zmierzających do ciągłej obserwacji natury, był Rafael Santi — przynajmniej w umbryjskim i florenckim okresie swojej twórczości. Dlatego między innymi tak naturalnie zainteresował dzieci szczygielkiem w *Madonnie ze szczygielkiem* lub niewielkim krzyżykiem z patyków w *Madonnie wiedeńskiej*. W obrazie z kolegiaty opatowskiej stwierdzić trzeba odstępstwo w tym punkcie od wzorów Rafaela na rzecz zastosowania dawniejszego schematu.

Umieszczenie głowy Marii w obrazie opatowskim na tle nieba kojarzy się ze zwyczajem rozpowszechnionym przez Leonarda, przyjętym i stosowanym jako reguła przez Perugina i Rafaela, natomiast subtelny, bogaty w motywy pejzaż z głęboką perspektywą, występujący w tle licznych Madonn Rafaela, nie znalazł zastosowania w obrazie opatowskim. Zaledwie ślady tych pejzaży zaznaczyły się w niektórych elementach, jak skały w głębi i krzew cyprysu.

Powyższe spostrzeżenia ugruntowują postawioną już poprzednio hipotezę o wpływach Rafaela na omawiany obraz. Postać autora obrazu opatowskiego wiąże się wyraźnie z kręgiem Rafaela, ściślej mówiąc w umbryjsko-florenckim



Ryc. 3. Głowa Matki Boskiej z obrazu opatowskiego

okresie jego twórczości. Dolna granica powstania obrazu przesuwają się na czas około roku 1506.

Perugino był malarzem, który przez nawiązanie ścisłego kontaktu z Florencją ostatecznie zmodernizował malarstwo umbryjskie. Był on nauczycielem Rafaela a uczniem Verrocchia. Florencki realizm, florenckie poczucie formy, florenckie zdobycze nowatorskie połączył w swej twórczości z umbryjską słodyczą, wdziękiem, liryzmem i sentymentalną pobożnością. Podług van Marle'a

...jedyną wybitną zasługą malarzy tej szkoły [tj. umbryjskiej] było zastosowanie sugestywnej kompozycji przestrzennej, w czym Perugino przewyższył wszystkich poprzedników i następców, z wyjątkiem jednak swego ucznia, Rafaela, który daleko go prześcignął<sup>20</sup>.

Van Marle polemizuje z poglądem, jakoby Perugino był godnym lekceważenia ilustratorem (Michał Anioł nazwał go nawet pogardliwie niedołągą w dziedzinie sztuki), twierdzi natomiast, że posiadał on wycucie piękna kobiet i wdzięku młodych mężczyzn oraz godności u starców w stopniu, który rzadko kto przekroczył przed nim i po nim. Unikał natomiast niewątpliwie gwałtownego ruchu, ponieważ czuł, że nie podoła temu zadaniu, podobnie jak zbyt ekspresywnemu wyrażeniu uczuć<sup>21</sup>. Przestrzeń komponowana przez Perugina miała, według van Marle'a, tyle uroku, że przedstawione w niej postacie były czynnikiem drugorzędym. Był on najlepszym pejzażystą włos-

<sup>20</sup> R. van Marle *The Development of the Italian Schools of Painting*, t. XIV, London 1934, s. 159.

<sup>21</sup> Ibid., s. 160.

kiego Quattrocenta. Krajobraz dostosowywał do nastroju postaci. Malował przeważnie obrazy ołtarzowe, im też zawdzięcza znaczenie, jakie zdobył u współczesnych. Ulubionym jego tematem jest Madonna ze świętymi typu *santa conversazione*, kompozycja typowo dewocyjna, bez akcji, najlepiej odpowiadająca jego sentymentalnemu usposobieniu. Temat ten znalazł aprobatę u odbiorców. Wypracował zatem Perugino schematy kompozycyjne, do których powracał w ciągu całej swojej twórczości. Talent miał przeciętny, posiadał natomiast dużą łatwość przyswajania zdobyczy poprzedników, które następnie przekazywał innym.

Wśród obrazów Perugina, rozpatrywanych pod kątem analogii do naszego obrazu, na szczególną uwagę zasługuje wspomniana już Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzycielem z czasu około r. 1493, znajdująca się we Frankfurcie nad Menem<sup>22</sup>. Obraz ten pochodzi z najlepszego okresu twórczości Perugina, przypadającego na lata 1491 — 1496. Analogie, jakie już wskazano, odnoszą się głównie do szczegółów, nie dotyczą natomiast ogólnego charakteru kompozycji.

Fritz Knapp, opisując wspomniany obraz, stwierdza, że

...w porównaniu z poprzednimi Madonnami Perugina jest tutaj wszystko jaśniejsze, mocniejsze, widziane bardziej trzeźwo. Syntetyczna kompozycja unika stosowania detali, jak broszka na piersi Marii, występująca obok haftu, lub fantazyjne wiązanie. Zmienił się także typ Marii z delikatnej blondynki o okrągłej twarzy w brunetkę o nieco wydłużonym owalu, z małymi ustami o nabrzmiałych wargach. Luźna suknia potraktowana jest sumarycznie. Na ramiona narzucony płaszcz, w który wcześniej ubrana była Matka Boska ze świętymi w *Piecie* z Florencji<sup>23</sup>.

Fragment opisu Knappa zastosować można by także do Madonny opatowskiej, która — podobnie jak u Perugina — reprezentuje typ ciemnookiej brunetki o małych, pięknie wykrojonych wargach, w luźnej, pozbawionej ozdób sukni, oraz narzuconym na ramiona płaszczu.

We frankfurckim obrazie zastosował Perugino kompozycję trójkątną, o ileż jednak mniej sugestywną i czytelną od tej, którą stosował Rafael lub autor opatowskiego obrazu. W obrazie Perugina głowa Marii stanowi wierzchołek trójkąta, dwa jego boki, tworząc kąt rozwarty, biegną poza ramy obrazu, jednakże przez umieszczenie głów dzieci na tym samym poziomie, co ramię Marii, malarz zaakcentował układ poziomy, skłonność do izokefalii, stosowanej w obrazach typu *santa conversazione*. Nadało to dziełu uroczysty, hieratyczny nastrój, którego nie ma w Madonnie z Opatowa. W przeciwieństwie do obrazu opatowskiego, obraz Perugina cechuje przede wszystkim spokój. Wszystkie trzy postacie jakby zamarły w bezruchu, jedynie Dzieciątko przechyliło głowę w stronę klęczącego św. Jana. Ten gest Dzieciątka stosuje artysta często w innych swoich obrazach, zarówno powstałych przed Madonną frankfurcką, jak i po niej, choćby w Madonnie ze św. Katarzyną i św. Zofią<sup>24</sup> lub w licznych Madonnach ze świętymi, typu *santa conversazione*<sup>25</sup>. We wszystkich tych obrazach Dzieciątko odwraca głowę w stronę świętego,

<sup>22</sup> F. Knapp, op. cit., s. 40.

<sup>23</sup> Ibid., s. 15.

<sup>24</sup> Ibid., s. 16.

<sup>25</sup> Ibid., s. 46, ryc. 42; s. 47, ryc. 43; s. 52, ryc. 47.



względnie świętych stojących za nim, lekko przechylając ją do tyłu, w następstwie czego twarz jego zwrócona jest do widza w trzech czwartych. Cechuje ją spokój, skupienie, jakaś cicha kontemplacja. To samo zresztą da się powiedzieć o twarzach dwóch pozostałych postaci. Artysta chce w ten sposób wyrazić prawdopodobnie łączność psychiczną między przedstawionymi osobami, których twarze przepełnia słodycz, wdzięk, sentymentalna pobożność i spokój, widoczny zresztą w całej ich postawie.

Postacie w obrazie opatowskim są inne, jędrniejsze, wyraźnie ożywione, czymś zainteresowane. Nie kontemplują bez ruchu, ale raczej coś przeżywają. Odnosi się to zwłaszcza do postaci Marii, która, pochyliwszy się ku przodowi, skłoniła głowę w prawo i zadumana obserwuje coś w dali. Nie ma tu wyrazu sentymentalnej pobożności, przesłodzonego wdzięku, charakterystycznego dla Madonn Perugina, jest natomiast energia i wielokierunkowy ruch.

Typ fizyczny Marii także nie przypomina zaokrąglonego owalu nieco pulchnej twarzy Madonny frankfurckiej. Twarz jej jest pociągła, surowsza w wyrazie. Za to ubiór głowy, a także sposób uczesania wykazują wyraźne analogie. Nimby unoszące się ponad głową Marii potraktowano w obydwóch obrazach identycznie. Ich obwód stanowi linia ciągła, powierzchnie wypełniają przerywane kreski. Nie tylko zresztą ubiór głowy, ale i cały strój Marii jest — jak już poprzednio wspomniano — analogiczny. Jedyna różnica polega na tym, że w Opatowie suknia Marii wycięta jest pod szyją w półkole, a u Perugina w karo i ozdobiona haftem.

Układ fałdów płaszcza wykazuje analogię z kilkoma obrazami Perugina, m. in. w pewnej mierze i z Madonną frankfurcką. Na jej lewym ramieniu płaszcz został odwinęty minimalnie, tylko w górnej części w sposób przypominający szalowy kołnierz. Natomiast w obrazie opatowskim również na lewym ramieniu Marii wywinięta została do tyłu cała poła płaszcza. Taki sposób potraktowania stroju Matki Boskiej występuje także w licznych Madonnach ze świętymi Perugina. Tu wymienić należy *Madonnę z dwoma świętymi* z Luwru<sup>26</sup>, a także z galerii wiedeńskiej<sup>27</sup>, *Madonnę z czterema świętymi* z Pinakoteki Watykańskiej<sup>28</sup> lub *Madonnę z Dzieciątkiem* z Pinakoteki w Perugii. We wszystkich wymienionych obrazach płaszcz wywinięty został podobnie jak w Madonnie opatowskiej, tylko na prawym jej ramieniu. Szczególnie reminiscencje budzi układ płaszcza Marii z czterema świętymi<sup>29</sup>. Nie tylko wywinięcie płaszcza jest tutaj podobne, ale także jego układ na kolanach Marii. W fałdach stroju Madonn Perugina panuje większy spokój, układają się one w sposób przemyślany, jakby miały za zadanie upiększać kompozycję, w której jest wszystko ładne i wdzięczne.

W obrazie opatowskim układ fałdów płaszcza Marii, zwłaszcza w wywiniętej partii na lewym ramieniu, uwarunkowany jest poruszeniem jej postaci. Dlatego zwichrowany jest nieco ornament płaszcza, a także cała jego powierzchnia w tej części. Fałdy na kolanach Marii, stanowiąc podstawę mniejszego trójkąta, akcentują zarazem kierunek ruchu w obrazie. Został więc włączony do kompozycji w sposób bardziej przemyślany i celowy.

Z kolei czas zająć się postaciami dzieci. Fritz Knapp, opisując w swojej monografii Perugina *Madonnę z Dzieciątkiem i św. Janem* z Frankfurtu

<sup>26</sup> Ibid., s. 25.

<sup>27</sup> Ibid., s. 26.

<sup>28</sup> Ibid., s. 46.

<sup>29</sup> Ibid., s. 40.

stwierdza, że „postać Dzieciątka nie wykazała większego postępu. Jest ono dokładnie takie samo, jak na obrazie w Luwrze, natomiast miła w wyrazie postać św. Jana przypomina dzieci u Rafaela”<sup>30</sup>.

Odnoszę jednak wrażenie, że zachodzi tu zasadnicza różnica. Dzieci w obrazach Rafaela są zdecydowanie naturalniejsze, bardziej trafne w proporcjach, przekonujące w nieporadnym, świetnie uchwyconym ruchu, co wynika niewątpliwie z niezwykle bystrej i wnikliwej obserwacji malarza. Nie można natomiast stwierdzić tego u Perugina, który, malując dzieci, posługiwał się wypracowanym przez siebie schematem. W omawianym obrazie są one do siebie podobne, reprezentują ten sam typ fizjonomiczny o wysokim czole, małych, głęboko osadzonych oczach, wyrazistym zarysie nosa i pełnych wargach. Postacie ich jakby zastygły w bezruchu.

Inaczej potraktował ten motyw autor obrazu opatowskiego. Namalował wprowadzić podobne dzieci przypominające w typie fizycznym dzieci Perugina, jednak postać Chrystusa pokazał w sugestywnym ruchu, zróżnicował także poziomy ich ustawienia. Chrystus stoi wyżej, na kolanach Matki, obok niej, niżej, klęczy na ławie św. Jan. Takie rozmieszczenie postaci wniosło do kompozycji element dużego ożywienia, przekreśliło możliwość jakichkolwiek akcentów horyzontalnych, stosowanych często w obrazach Perugina. Postacie dzieci są tu wpisane w drugi, mniejszy trójkąt, co wiąże je mocno kompozycyjnie.

Nie tylko obraz frankfurcki wykazuje w szczegółach wyraźne analogie z obrazem w kolegiacie opatowskiej. Analogie odnajdujemy także w przedstawieniu Dzieciątka Jezus i w tle krajobrazowym. Spośród obrazów Perugina typu *santa conversazione* wchodzi tu w rachubę *Madonna z czterema świętymi* z Pinakoteki Watykańskiej lub *Madonna z sześcioma świętymi* z Santa Maria Nuova z Florencji.

W postaci Dzieciątka, reprezentującego zresztą ten sam typ fizyczny, co dzieci w omawianych obrazach, szczególne skojarzenie budzą partie nóg, podobnie, jeżeli nie tak samo usytuowanych. We wszystkich wymienionych wypadkach Jezus stoi w rozkroku, opierając ciężar ciała na lewej wyprostowanej i prawej zgiętej nodze, stopy trzyma na fałdach płaszcza Marii, których układ przypomina także odpowiedni motyw w obrazie opatowskim.

Inaczej potraktowano ręce dzieci. Prawa podniesiona jest tutaj w geście błogosławienia, lewa zaś, opuszczona, dotyka dłoni Marii. Analogie dla tego motywu dają różne obrazy Perugina, jak *Madonna z dwoma świętymi* z Luwru lub z Wiednia, *Madonna* z Pinakoteki w Perugii albo obraz z sześcioma świętymi w kościele św. Seweryna w Perugii. Wszędzie Dzieciątko gestem błogosławienia podnosi dłoń nieco wyżej niż w obrazie opatowskim. Układ palców jest mniej naturalny, bardziej ozdobny. Podobne analogie da się znaleźć w utworach Rafaela. Wydaje się jednak, że autor obrazu opatowskiego nie szukał specjalnego wzoru dla tego motywu, lecz zastosował po prostu gest błogosławienia, który traktować należy jako jeden z tradycyjnych motywów kompozycji.

Tło krajobrazowe obrazu z Opatowa nasuwa również pewne skojarzenia z pejzażami w obrazach Perugina. Najwięcej analogii zdradza tło wspomnianej już *Madonny z czterema świętymi* z Watykanu lub *Madonny z sześcioma świętymi* z Santa Maria Nuova<sup>31</sup>. Składają się na nie skaliste góry, zamyka-

<sup>30</sup> Ibid., s. 46.

<sup>31</sup> Ibid., s. 47.



Ryc. 4. Dzieciątko i fragment płaszcza Matki Boskiej z obrazu opatowskiego

jące głęboką perspektywę. Perugino nie rozwinął tu swoich bogatych możliwości najlepszego pejzażysty włoskiego Quattrocenta. Zainteresował się przede wszystkim ludźmi. Krajobraz zaznaczył niejako symbolicznie, malując skaliste góry o dwóch, zróżnicowanych co do wysokości szczytach, jakie znaleźć można także w pejzażu z Opatowa, wykreślonym, jak u Perugina, z górnego punktu widzenia. Jest on nieco bogatszy w motywy, bo oprócz skalistych szczytów są także krzewy cyprysu i wąska wstęga wijącej się rzeczki. Jednak nawet w niewielkim fragmencie pejzażu Perugina występują w dużym stopniu walory jego malarstwa krajobrazowego — głęboka perspektywa, powietrze i światło. Elementów tych użyto także, lecz w mniejszym stopniu, przy komponowaniu tła w obrazie z kolegiaty w Opatowie. Głębia nie jest tu tak sugestywna, perspektywa płytsza, a krajobraz przybliżony ku patrzącemu. Stwarza to wrażenie ciasnoty, natłoczenia motywów kompozycyjnych. Dlatego wydaje się, że św. Jan jest oparty o krzew cyprysu rosnący za jego plecami. Autor, dając lepszą, poruszoną, pozbawioną peruginowskiej sztywności postać ludzką, nie wykazał jego umiejętności w partiach tła krajobrazowego.

Z kolei wypadaloby się zająć stroną kolorystyczną obrazu. Przeprowadzenie analizy porównawczej w tym zakresie nastręcza jednak zasadniczą trudność. Jest nią niemożność oparcia obserwacji na oryginałach, których nie jest w stanie zastąpić najlepszy nawet materiał reprodukcyjny. Z góry więc należy zastrzec, że wnioski z badań, opartych na kolorowych reprodukcjach, zresztą w naszych zbiorach niezbyt obfitych<sup>32</sup>, mogą ulec zmianie, gdy będzie możliwe przeprowadzenie ich na oryginałach.

<sup>32</sup> Wśród dostępnych mi książek zawierających kolorowe reprodukcje obrazów Perugina najwięcej zaufania budzi kolor reprodukcji przedstawiającej *Ma-*





Ryc. 5. Św. Jan z obrazu opatowskiego

Wśród nielicznych reprodukcji kolorowych obrazów Perugina najwięcej analogii daje *Madonna z czterema świętymi* z Pinakoteki Watykańskiej<sup>33</sup>, i to zarówno w pierwszoplanowych partiach figuralnych, jak i w dalszych partiach krajobrazowych, z tym jednak zastrzeżeniem, że te same barwy użyte są w obydwóch wypadkach w różnym natężeniu. Obraz opatowski jest kompozycją kolorystyczną o ściszonej, zharmonizowanej gamie barwnej, a wspomniany obraz Perugina operuje kolorami mocno natężonymi, zestawionymi kontrastowo. Madonna siedząca na tronie ubrana jest, podobnie jak opatowska, w suknię koloru starego wina i szmaragdowy płaszcz podbity podszewką w kolorze chromowej zieleni. Karnacja Dzieciątka utrzymana jest także w oliwkowych tonach, góry w kolorze szmaragdowej zieleni, którą — podobnie jak w obrazie z kolegiaty opatowskiej — zastosował artysta także w górnych partiach nieba, widocznych tu w niewielkim fragmencie pod łukiem arkady. Wydaje się, że można tu zaryzykować powtórzenie tezy, że o kompozycji kolorystycznej obrazu decydują różnorodne tony zieleni, od barwy szmaragdowej w partiach gór, nieba i płaszcza Marii do barwy chromowej zieleni trawy i podszewki płaszcza Marii, tylko że użyte są w mocniejszym natężeniu i kontrastowo zestawiane. Niebo nie sugeruje nastroju zachodu. W strefie horyzontu nie zastosował artysta pasa ciepłych, różowawo-żółtych tonów, występujących w obrazie opatowskim.

donnę z *czterema świętymi* z Pinakoteki Watykańskiej. Por. R. Salvini *Pittura Italiana. Quattrocento*, s. 103.

<sup>33</sup> F. Knapp, op. cit., s. 46.

Znany mi również jedynie z reprodukcji koloryt obrazów Rafaela <sup>34</sup>, chociaż zestawiony z podobnych barw, jest jeszcze bardziej stonowany, subtelny, dzięki zastosowaniu barw delikatnych, zróżnicowanych światłem. Wydaje się, że kompozycja kolorystyczna obrazu opatowskiego stanowi coś pośredniego między kolorytem Perugina i Rafaela. Z Peruginem łączy ją użycie tych samych kolorów w tych samych partiach obrazu, z Rafaelem — tendencja do ściśnięcia barw i rozjaśniania ich światłem.

Z kolei warto zebrać w całość wnioski wynikające z zestawienia obrazu opatowskiego z obrazami Perugina i zastanowić się, co nowego wniosło to zestawienie do interesującego nas problemu. Sprawa datowania pozostała bez zmiany. Dolna granica czasu powstania obrazu opatowskiego, ustalona przez porównanie z twórczością Rafaela na rok 1506, nie ulega zmianie. Omówione dzieła Perugina, przypadające na lata 1493—1497 <sup>35</sup>, nie wpływają na zmianę ustalonego dotychczas poglądu na datowanie obrazu. Wyraźne analogie w szczegółach wymienionych kompozycji wyjaśniają bliżej sprawę środowiska artystycznego, wskazują wyraźnie na Umbrię i każą szukać autora obrazu w tym środowisku po roku 1506, w kręgu Rafaela i Perugina. Należy się zatem zastanowić, jaki związek łączy w tym czasie wymienionych wyżej twórców, o ile wpływają wzajemnie na swe prace, oraz przeanalizować, czy jest w ich kręgu artysta, ulegający wpływom obydwóch, który mógłby być ewentualnie autorem opatowskiego obrazu. Zakłada się, że sprawa auterstwa po zostanie w sferze hipotezy, skąpy bowiem materiał reprodukcyjny nie pozwala na ostateczne ugruntowanie wniosków.

Środowisko umbryjskie uprzednio już krótko scharakteryzowano, podobnie jak wspomniano o związkach Perugina z Rafaelem. W latach 1500 — 1504 <sup>36</sup> były one bezsporne, trwały jeszcze przez pewien czas we florenckim okresie twórczości Rafaela. Wyraźnie peruginowski styl wykazują jego obrazy z okresu umbryjskiego, jak *Madonna berlińska*, *Ukrzyżowanie z Ermitażu w Leningradzie* czy londyńskie, watykańskie *Koronacja Matki Boskiej*, czy *Zaślubiny Najświętszej Marii Panny*. Wymienić należy jeszcze *Madonnę Cone-stabile della Staffa* w Ermitażu, *Madonna Terranuova* w Berlinie, a także *Madonny Rafaela* z florenckiego już okresu, jak *Madonna del Granduca* w Palazzo Pitti i *Madonna de la Casa Tempi* w Monachium, obie z roku 1505 <sup>37</sup>. Jest jeszcze w *Madonnie del Granduca* peruginowski typ główki, jest wdzięk oraz cichy, intymny stosunek dziecka do matki, który uważać należy za tradycję szkoły umbryjskiej. Później, pod wpływem poznania dzieł Leonarda da Vinci, Rafael wyzwala się spod wpływów Perugina. Pojawia się u niego cała postać siedzącej Marii z Dzieciątkiem lub dwojgiem dzieci bawiących się u jej stóp. W tle obrazu występuje subtelny krajobraz, a całość układa się w trójkąt. Wreszcie przeniesienie się do Rzymu w roku 1508 zdecydowało o ostatecznym przezwyciężeniu wpływów okresu umbryjskiego. Wiadomo, że w czasie pobytu Rafaela we Florencji przebywał tam również w latach 1503 — 1506 Perugino. W tym to okresie powstały: *Madonna wiedeńska* i *Madonna*

<sup>34</sup> Spośród kolorowych reprodukcji obrazów Rafaela najlepszy koloryt ma, jak się zdaje, reprodukcja *Madonny ze szczygielkiem* (por. F. Bérence *Raphaël*, Paris 1962, tabl. 13) oraz *Madonny del Granduca* (ibid., tabl. 11).

<sup>35</sup> F. Knapp, op. cit., s. 68, 69 i 40.

<sup>36</sup> J. Białostocki *Sztuka cenniejsza niż złoto*, s. 313.

<sup>37</sup> F. Bérence, op. cit., tabl. 12 i 13.





Ryc. 6. Rafael Santi *Madonna ze szczygielkiem*, 1506 r., Galeria Uffizi, Florencja





Ryc. 7. Rafael Santi *Madonna z krzyżykiem*, 1506 r., Wiedeń

ze *szczygielkiem*. Obecność Perugina we Florencji nie miała już wpływu na powstanie tych obrazów. Są one raczej przykładem powolnego wyzwalania się Rafaela spod jego oddziaływania. Proces ten przebiegał jednak stopniowo, w drodze ewolucji, dlatego też wspomniane Madonny wykazują jeszcze w szczegółach duże analogie z młodzieńczym stylem artysty. Peruginowski styl głowy *Madonny ze szczygielkiem*, suknia wycięta w karo i oblamowana ciemną plisą, ornament na płaszczu *Madonny wiedeńskiej* — to wszystko elementy zdobyte w pracowni Perugina. Chociaż nie decydują o charakterze i poziomie kompozycji, są jednak ciągle jeszcze dowodem umbryjskich tradycji i przyzwyczajęń.

Pora odpowiedzieć na pytanie, czy w kręgu wspomnianych artystów można by znaleźć autora obrazu opatowskiego. Nie jest nim, rzecz oczywista, ani Rafael, ani Perugino. Należy szukać malarza bez nowatorskich ambicji, zdolnego eklektyka, znającego dobrze wczesną twórczość Perugina, a także florencką twórczość Rafaela, słowem, takiego, który czerpiąc z ich twórczości, przetwarzał zapożyczenia. Należy szukać go w szkole umbryjskiej, ponieważ obraz opatowski wiąże z tą szkołą szczegóły zaczerpnięte od Perugina, jak i w pewnym stopniu z wczesnej twórczości Rafaela, w której jeszcze nie całkiem przebrzmiały peruginowskie wpływy. Ponieważ odnosi się to do pierwszej ćwierci XVI wieku, tym samym zainteresuje nas szkoła umbryjska w tym właśnie okresie.

Rafael, dzięki któremu szkoła ta osiągnęła szczyt, przebywał od roku 1504 we Florencji. Bernhard Berenson twierdzi, że „Perugia nie obfitowała w genialnych artystów”<sup>38</sup>. Obok najwybitniejszych artystów, jak Perugino i Pinturicchio, działał tu między innymi mniej od nich znany Timoteo Viti, którego nazwisko związane już z obrazem opatowskim<sup>39</sup>. Znaczenie jego polega przede wszystkim na tym, że był nauczycielem Rafaela i że jako jeden z pierwszych przekazywał młodemu geniuszowi arkana wiedzy malarskiej<sup>40</sup>.

Timoteo Viti lub della Vita urodził się prawdopodobnie w Urbino w r. 1467, jako syn Bartolomea della Vita i Calliope, córki malarza Antonina da Ferra. Był artystą oscylującym między tradycją Quattrocenta i szkołą Rafaela. W latach 1491—1495 był uczniem Francesca Francii z Bolonii i pozostawał przez pewien czas pod jego wpływem. Z kolei przeniósł się do Urbino, gdzie ożenił się i osiedlił na stałe. Odtąd nie wyjeżdżał stąd na dłużej i tu umarł w roku 1523<sup>41</sup>.

Był on zręcznym i sumiennym malarzem, ale wykazywał tak mało indywidualności, że określenie jego osobowości artystycznej nastrecza wiele kłopotu. Jakiś czas należał do szkoły, którą stworzył Giovanni Santi, ojciec Rafaela. Ponieważ jednak Timoteo był tak zmienny w swym stylu, trudno ustalić, co jemu zawdzięcza. Pracując w Umbrii w okresie sławy i wielkiej popularności Perugina uległ także jego wpływom. Krótko po powrocie do Urbino namalował *Madonnę wśród świętych Krescencjusza i Witalisa* z małym aniołkiem grającym na skrzypcach, w którym, według opinii Passavanta, jest wyraźnie widoczna kombinacja wpływów Francii i Perugina. Wpływ Peru-

<sup>38</sup> B. Berenson *The central-italian Painters of the Renaissance*, London 1909, s. 87.

<sup>39</sup> J. Kieszkowski, op. cit., s. 475—477.

<sup>40</sup> B. Berenson *Die italienischen Maler der Renaissance*, Zürich 1952, s. 32.

<sup>41</sup> R. van Marle, op. cit., s. 176—177.

gina widoczny jest także w innym jego obrazie, przedstawiającym Wniebowzięcie Marii, a znajdującym się w Ferrarze. Artysta zastosował tu delikatny peruginowski krajobraz<sup>42</sup>. Wreszcie ulega Viti wpływom Rafaela. Jako jeden z jego pierwszych nauczycieli, który zresztą nie przyczynił się do ukształtowania talentu swego ucznia<sup>43</sup>, Viti miał sposobność obserwować jego twórczość od zarania. Ich kontakty w tym okresie stały się przyczyną gorącej sympatii i poważania, jakie żywił zawsze Rafael dla swego dawnego nauczyciela. Znane są także przykłady ich współpracy. Wiadomo np., że Timoteo pracował w roku 1518 jako pomocnik Rafaela w Santa Maria della Pace w Rzymie przy wykonaniu Sybill<sup>44</sup>. Vasari twierdzi, że współpraca ta nie trwała długo, a powrót Timotea do Urbino dotknął boleśnie Rafaela<sup>45</sup>.

O wpływie Rafaela na twórczość Timotea Viti pisze się dużo. Cytowany już R. van Marle twierdzi, że „jego *Zwiastowanie*, pochodzące z kościoła S. Bernardino na krańcach Urbino, jest dziełem najwyższego rozwoju mistrza. Postacie zdradzają znajomość rafaelskiej sztuki, a efekty formy i plastyki są ze szkoły Michała Anioła”<sup>46</sup>. W dalszym ciągu wspomina o obrazie *Noli me tangere* z r. 1518, który znajduje się w głównym ołtarzu kościoła S. Michele w Cagli. Stwierdza, że pomimo pewnych reminiscencji sztuki Quattrocenta w partiach krajobrazu, obraz ten jest odbiciem dojrzałej już manieri Rafaela, którą artysta przejął i stosował przy końcu swego życia. Zwłaszcza klęcząca św. Magdalena i szlachetna postać św. Michała są najbardziej typowe dla tej manieri. Innym utworem, w którym znaczyły się elementy rafaelskie, jest kolorowy rysunek piórem, przedstawiający Chrystusa modlącego się w Ogrodzie Oliwnym. Zaznacza też van Marle, że Timoteo był pierwszorzędnym rysownikiem i że w tej dziedzinie jest bardzo bliski Rafaelowi<sup>47</sup>.

Wydaje się, że on właśnie spełnia wszelkie wymagania, jakie wysunięto w tej pracy wobec ewentualnego autora obrazu opatowskiego. Jest zdolnym eklektykiem, człowiekiem znającym twórczość zarówno Perugina, jak i Rafaela. W zasadniczym zrebie opiera swą dojrzałą twórczość na manierze Rafaela, stosując także inne zapożyczenia. Jego postawa twórcza wykazuje zaповідzi manieryzmu i postawę eklektyczną. Bliższa analiza niektórych jego obrazów, wykazujących pewne analogie z obrazem opatowskim, udokumentuje w dużym stopniu powyższe przypuszczenie. Wyraził je już zresztą Jerzy Kieszkowski, wskazując na Timotea, jako na domniemanego autora obrazu z kolegiaty w Opatowie<sup>48</sup>.

Do hipotetycznego związania obrazu opatowskiego z twórczością Timotea skłoniły Kieszkowskiego analogie z obrazem przedstawiającym św. Marię Magdalenę, który znajduje się w Pinakotece w Bolonii<sup>49</sup>. Rozpatrzmy je zatem. Niewątpliwie dotyczą one typu fizycznego Marii. W obydwu wypadkach twarz ma ten sam piękny owal, wyraźny, zaokrąglony podbródek, klasycznie piękną linię ust i smutne spojrzenie ciemnych oczu. Twarze N. P. Marii w Opa-

<sup>42</sup> R. Muther *Geschichte der Malerei*, t. I, Leipzig 1909, s. 249.

<sup>43</sup> A. Michel *L'histoire de l'art*, t. IV, Paris 1909, s. 732.

<sup>44</sup> R. van Marle, op. cit., s. 162.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid., s. 165.

<sup>47</sup> Ibid., s. 166.

<sup>48</sup> J. Kieszkowski, op. cit., s. 475—477.

<sup>49</sup> Ibid., s. 478.





Ryc. 8. Perugino *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem*, 1493 r., Frankfurt nad Menem

towie i Marii Magdaleny w Bolonii są do siebie podobne. W obu obrazach włosy układają się podobnie w długie, karbowane pasma, wyraźnie od siebie oddzielone. Motyw lekko zgiętych dłoni Marii Magdaleny, stykających się końcami palców, powraca — jak trafnie zauważył Kieszkowski — w postaci św. Jana w obrazie opatowskim, trudno natomiast zgodzić się z uwagami uczonego na temat rzekomo podobnego nachylenia głowy Magdaleny oraz wpływu Perugina. Przechylenie głowy Marii w obrazie opatowskim uwarunkowane jest przechyleniem całej postaci w prawo, podczas gdy Maria Magdalena



Ryc. 9. Perugino *Madonna z czterema świętymi*, Pinakoteka Watykańska, Rzym

w obrazie Timotea Viti stoi wyprostowana, skłaniając wyraźnie głowę w lewo. W tym geście można by się dopatrzeć wpływów Perugina. Podobnie skłania głowę Matka Boska w jego *Zwiastowaniu* z Santa Maria Nuova Pano<sup>50</sup>, oraz *Madonna z Pinakoteki* w Perugii<sup>51</sup>. Na tym jednak kończą się chyba perugi-

<sup>50</sup> F. Knapp, op. cit., s. 53, ryc. 48.

<sup>51</sup> Ibid., s. 55, ryc. 50.





Ryc. 10. Timoteo Viti *Sw. Maria Magdalena*, 1508 r., Pinakoteka, Bolonia

nowske reminiscencje, bo typ Marii w niczym nie przypomina wczesnych Madonn Perugina o jasnych włosach i okrągłej twarzy, ani nawet późniejszych brunetek o nieco wydłużonym owalu. Przypomina natomiast wyraźnie Madonny F. Francii<sup>52</sup> z takich obrazów, jak *Adoracja Dzieciątka* w Monachium<sup>53</sup> (gdzie podobnie potraktowano pasma włosów Marii, a prawie tak samo pochylono jej głowę w lewo) lub *Adoracja Dzieciątka* z Pinakoteki w Bolonii<sup>54</sup> (gdzie oprócz typu fizycznego Marii analogię zdradza sposób składania jej rąk). Typ zatem, który reprezentuje Maria w obrazie opatowskim, daje poprzez analogię ze *Św. Magdaleną* Vitiego pośrednie skojarzenia z twórczością jego nauczyciela, Franciszka Francii. To potwierdzałoby w pewnej mierze autorstwo Timotea Viti, wiadomo bowiem, że przez długi czas po powrocie do Urbino pozostawał on pod wpływem Francii<sup>55</sup>, któremu czasem przypisywano jego obrazy. Niekiedy elementy jego obrazów kojarzył z elementami dzieł Rafaela. Przykładem może być obraz namalowany w roku 1508 na zamówienie obywatela Bolonii, Lodovica Amaducciego<sup>56</sup>.

Ponieważ obraz opatowski wykazuje w porównaniu ze *Św. Magdaleną* pewien postęp widoczny w ruchu, ożywieniu postaci, zastosowaniu rafaelowskiej kompozycji, przeto w wypadku przyjęcia autorstwa Timotea Viti musiałby powstać po roku 1508.

Chronologiczna klasyfikacja dzieł Timotea Viti nie jest łatwa, ponieważ mamy tylko dwa malowidła datowane z niejaką pewnością. Pierwsze — to obraz ołtarzowy znajdujący się obecnie w Galerii w Urbino, wykonany do kaplicy biskupa Arrivabene (który zmarł w r. 1504<sup>57</sup>) „utrzymany — jak stwierdza van Marle — zdecydowanie w stylu konserwatywnym”. Nie zdradza on jeszcze manieri Rafaela. Drugi, pochodzący z ostatnich lat działalności artysty, z r. 1518, to *Noli me tangere* w ołtarzu kościoła S. Michele w Cagli. Nawiązuje on do dojrzałej już manieri Rafaela. Zdaniem van Marle'a obraz ten potwierdza uwagi Vasariego dotyczące ich współpracy<sup>58</sup>. Zwłaszcza kłęcząca Magdalena, z torseem pochylonym nieco ku przodowi, wykazuje analogię z usytuowaniem postaci Marii w obrazie opatowskim. Oczywiście w ciągu 14 lat, jakie upłynęły między rokiem 1504 a 1518, powstała wielka ilość obrazów, którym coraz częściej służyła za wzór sztuka Rafaela. Tu wymienić należy *Zwiastowanie* z kościoła S. Bernardino na krańcach Urbino<sup>59</sup> oraz *Noli me tangere* z Galerii w Gubbio, gdzie kompozycja i nastrój należą całkowicie do XVI wieku<sup>60</sup>. Kolorowy rysunek piórkiem, przedstawiający Chrystusa modlącego się w Ogrodzie Oliwnym, wykazuje także reminiscencje rafaelowskie.

Nie jest wykluczone, że Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem w kolegiacie św. Marcina w Opatowie mogła powstać współcześnie z którymś

<sup>52</sup> R. van Marle (op. cit., s. 159) pisze, że „wpływ Francii jest również oczywisty w obrazie św. Magdaleny z Galerii Bolońskiej”.

<sup>53</sup> R. Muther, op. cit., s. 248.

<sup>54</sup> R. Salvini, op. cit., s. 145.

<sup>55</sup> A. Kuhn *Allgemeine Kunstgeschichte Malerei*, t. I, New York 1909, s. 474.

<sup>56</sup> G. Morelli-Lermolief *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München*, Dresden und Berlin, s. 357.

<sup>57</sup> R. van Marle, op. cit., s. 159.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

z wymienionych obrazów. Musiał to być bowiem okres, w którym domniemany jej autor, Timoteo Viti, opanował już dobrze manierę Rafaela. Za górną granicę daty powstania obrazu można przyjąć rok 1518, w którym powstał obraz *Noli me tangere*. Jest on wyraźnie manifestacją wpływów Rafaela. Piękne, głębokie tło krajobrazu zdradza większą znajomość kompozycji przestrzennej, postacie są lepiej wpisane w krajobraz niż w obrazie z Opatowa. Nie mógł zatem powstać później, mógł natomiast być namalowany trochę wcześniej, może właśnie około r. 1510 jak przyjmował Kieszkowski.

Powyższe rozważania powinna dopełnić analiza kompozycji kolorystycznej obrazów Timotea Viti, której przeprowadzenie w obecnych warunkach jest niemożliwe. Brak oryginalnego materiału porównawczego, brak nawet kolorowych reprodukcji. Mogę tu tylko przytoczyć za van Marle'em wypowiedź Vasariego<sup>61</sup> stwierdzającą, że „Timoteo był dobrym rysownikiem, ale jeszcze lepszym kolorystą”. Znając jego manierystyczne skłonności i eklektyczną postawę, mniemać można, że w kompozycji kolorystycznej wykazywał te same dążenia, naśladując w tej dziedzinie kolejno Francję, Perugina i Rafaela.

Zbierając wnioski wynikające z niniejszego opracowania, przypominam, że wiąże chraz opatowski ze środowiskiem umbryjskim z pierwszego dziesięciolecia XVI wieku lub z lat niewiele późniejszych. Mimo wszystko zagadnienie autorstwa pozostaje nadal w sferze hipotezy. Rozważania na temat proponowanego przez Jerzego Kieszkowskiego autorstwa Timotea Viti miały na celu częściowe poparcie trafnego, jak się zdaje, przypuszczenia tego badacza. Analiza twórczości Timotea Viti przesunęła nieco dolną granicę daty powstania obrazu opatowskiego z czasu około roku 1506, ustalonego poprzez analogie z twórczością Rafaela, na czas około roku 1508, w którym powstała *Św. Maria Magdalena* Timotea Viti z Pinakoteki w Eolonii. Górną granicę czasu powstania obrazu określono na rok 1518.

Niezależnie od sprawy autorstwa stwierdzić należy, że obraz z kolegiaty św. Marcina w Opatowie, przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem i św. Janem, stanowi ciekawą i cenną pozycję w nielicznych zasobach malarstwa włoskiego w Polsce. Wzbogaca kolekcję obrazów ze środowiska umbryjskiego na początku XVI wieku, reprezentowanego dotychczas jedynym obrazem Pinuricchia w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.



<sup>61</sup> Ibid., s. 160.



## ИТАЛЬЯНСКАЯ КАРТИНА ВРЕМЁН ВОЗРОЖДЕНИЯ В ОПАТУВСКОЙ КОЛЛЕГИАТЕ

Картина, представляющая Божью Матерь с Младенцем и св. Иоанном, помещена в позднебарочном алтаре южного бокового нефа Опатувской коллегии.

Написанная темперой на проолифленной доске она изображает Мадонну с двумя детьми на фоне пейзажа, трактовку которого можно назвать синтетической. Картина находится в не очень хорошем состоянии. Доска сильно изъедена древоточцем, но живописный слой сохранился относительно хорошо. композицию картины представляют фигуры, сгруппированные по принципу двух наложенных друг на друга треугольников. Рисунок в общем точный, линии его свободны и плавны, светотень выявляет и подчёркивает пластику картины. Автор овладел перспективой не только линейной, но и воздушной. Обращает на себя внимание характерный способ изображения нимба над головой Богоматери, а также то, как заколота вуаль на её волосах. Перечисленные характерные особенности картины, являющейся произведением довольно высокого класса, относят её к периоду итальянского ренессанса на рубеже XV и XVI веков.

Идеализированный костюм, в который одета Мария, явно говорит о консервативных наклонностях создателя картины и связывает его с идеализирующим направлением, представленным Боттичелли, Пинтуриккио, Перуджино и Рафаэлем. В особенности творчество двух последних наталкивает на некоторые сопоставления, выдавая умбрийскую среду, с которой автор картины связан.

Применив в живописи принцип наложенных треугольников, мягко обрисовав силуэт Марии, да к тому же придав ей несомненное изящество и обаяние, автор явно шел по стопам Рафаэля (Венская Мадонна, Мадонна со щеглёнком).

Из творений Перуджино позволяют говорить об аналогии Богоматерь с Младенцем и св. Иоанном, написанная в 1493 году и находящаяся во Франкфурте на Майне (это касается в первую очередь деталей, а не общего характера композиции) и Мадонна с четырьмя святыми из Ватиканской пинакотeki, равно как и Мадонна с шестью святыми из Санта Мария Нуова во Флоренции; аналогии в этом случае касаются образа младенца Иисуса и пейзажного фона.

Как показал детальный стилистически-формальный анализ, автора картины следует искать в умбрийской среде первой четверти XVI века. Им должен быть живописец без новаторских тенденций, способный эклектик, хорошо знающий творчество раннего Перуджино, а также флорентийское творчество Рафаэля. Словом, такой, который заимствуя из их творчества, заимствования эти пересмысливал. Всё это как нельзя лучше соответствует живописцу Тимотео Вити, имя которого гипотетически связывал с опатувской картиной уже Ежи Кешковский в работе под названием „Канцлер Кшиштоф Шидловецкий” — Познать, 1912. К этой точке зрения склонил его аналогия опатовской картины со св. Марией Магдалиной (1508 г.) работы Тимотео Вити, находящейся в Пинакотеке Болоньи.

Обобщая выводы, вытекающие из этого исследования, напоминаю, что я связываю опатувскую картину с умбрийской средой первого десятилетия XVI века либо лет не намного более поздних. Несмотря на это проблема авторства остаётся по-прежнему в сфере гипотезы. Предположения Кешковского по этому поводу кажется справедливыми.

Анализ творчества Тимотео Вити несколько отодвинул нижнюю границу даты возникновения опатовской картины со времени около 1506 года на время около 1508 года, когда была создана св. Мария Магдалина Тимотео Вити из Пинакотеки в Болонье. Верхняя граница написания картины определяется 1518 годом.

#### ITALIAN-RENAISSANCE PICTURE IN THE COLLEGIATE CHURCH OF OPATÓW

The picture of Our Lady with Child and St. John has been placed in an altar of a late period of baroque altar in the south aisle of the above said church. This picture painted in tempera on an old board presents the Madonna who is depicted with two children upon the stage of a landscape scenery dealt with synthetically. On the whole, the state of preservation of this picture may be stated as poor. The bottom part of the picture has been, to a great extent, attacked by wood-eating worms. On the other hand the painting coat has been maintained pretty well. The picture composition consists in the portrayed persons grouped in two triangles laid upon each other. The drawing is, generally speaking, correct. The lines are flowing and easily drawn up, the clair-obscur brings out and emphasizes the plastic values of the picture. The author of the picture mastered the art of the perspective, not only the linear but also the aerial one. The peculiar way in which the aureole over Our Lady's head has been painted, as well as the manner of fastening the veil on her head — are very conspicuous. Thanks to the above features the picture may be considered as first-quality work and points to the Italian-Renaissance style of painting. Thus the picture might be dated from the turnover of the 15th and the 16th centuries.

It is pretty clear that the painter inclined towards conservatism and towards the idealistic trend as represented by Botticelli, Pinturicchio, Perugino and Raphael. This, quite certainly, follows from the idealized garment of the Holy Virgin. Essentially, his painting style reminds us of Perugino's creative work as well as of Raphael's art and points to the Umbrian environment with which the author of the picture in question is connected.

In the appliance of the principle of two triangle groups laid one upon another, in the flowing lines, the moulding the Holy Virgin's silhouette, as well as in the elegance of her garment — the artist followed Raphael's example.

As regards Perugino's creative work, some analogy to his art may be found in the picture presenting Our Lady with Child and St. John, dated from about 1493, at present in Frankfurt-am-Main (especially analogy is to be seen in the details without influencing the general character of the composition); also in the Madonna with Four Saints from the Vatican Picture Gallery, as well as in the Madonna with Six Saints from Santa Maria Nuova in Florence — where resemblance is to be found in the figure of the Child and in the landscape.

According to detailed analysis concerning the style as well as the form used by the painter of the picture in question, the author of this work should be sought for in the Umbrian environment in the 1st quarter of the 16th century. He also must not have been anxious of introducing innovations, being rather a capable eclectic, well versed in Perugino's early painting and in Raphael's Florentine creative work. In short, he was such a painter that drew from the work of the said artists but at the same time used to avail himself of those borrowings by trans-

forming them in his own manner. All the above conditions are complied with by Timoteo Viti, whose name has been hypothetically connected with the Opatów picture by Jerzy Kieszkowski in his paper on the Councillor Christopher Szydłowiecki — Poznań 1912. The author has been leaned to that opinion by the analogies of the said picture with St. Mary-Magdalene by Timoteo Viti, dated back to 1508, now in the Picture Gallery in Bologna.

Summing up the conclusions following from the present paper it should be stressed that the latter associates the picture at Opatów with the Umbrian environment of the 1st decade of the 16th century or of the period not much later. Notwithstanding the problem of authorship is still a hypothetical one. Kieszkowski's suppositions as regards the topic in question seem to be correct.

According to the analysis of Timoteo Viti's creative work the lower limit of the date of the picture has been shifted from about 1506 to about 1508. That was the year in which the artist is supposed to have painted the picture presenting St. Magdalene (now in the Picture Gallery of Bologna). The date 1518 has been defined as the upper limit to which the picture of Opatów should be dated.