

Andrzej Stoga

Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w.

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 4, 519-527

1993

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Stoga

Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w.

Dzieło Mejera w kościele jezuitów w Świętej Lipce należy do najwspanialszych zachowanych do naszych czasów przykładów malowideł iluzjonistycznych z XVIII w. na terenach Rzeczypospolitej. Wyróżniają się one wśród innych tego rodzaju kompozycji swą wysoką klasą artystyczną i nowatorstwem formy. Ich twórca, Maciej Jan Mejer z Lidzbarka, jeszcze około roku 1718 był nie znanym nikomu bliżej malarzem akwareli. Próbował też swych sił, bez większego rezultatu, w technice malarstwa ściennego, czego przykładem jest skromna dekoracja jego pędzla w kościele św. Elżbiety w Kraszewie na Warmii (ok. 1718—1719)¹. Decydującym zwrotem w jego życiu i karierze stała się studyjna podróż do Włoch, sfinansowana — jak się zdaje — przez samego biskupa Warmii, późniejszego prymasa Polski — Teodora Potockiego, miłośnika sztuki².

Nie wiadomo dokładnie, kiedy doszło do spotkania malarza z biskupem. Wiemy natomiast, jaki był rezultat szczęśliwego dla Mejera patronatu, wynikiem którego była ufundowana przez samego biskupa w 1722 r. dekoracja malarska, wykonana przez Mejera z niezwykłym zapałem i rozmachem, prawdopodobnie przed rokiem 1723³. Mejer ozdobił także krużganki kościoła w latach 1733—1737. Włoska podróż artysty zaowocowała innymi jeszcze, chociaż już w mniejszej skali dekoracjami na Warmii: w Wozławkach (kaplica św. Brunona 1728), w katedrze we Fromborku (kaplica biskupa Szembeka 1735), a także w katedrze gnieźnieńskiej, gdzie ozdobił malowidłami kaplicę biskupa Potockiego (1728). Wszystkie te dzieła stanowią istotny wkład Mejera w rozwój malarstwa iluzjonistycznego w Polsce w pierwszej połowie stulecia i były już częściowo przedmiotem dyskusji⁴.

Święta Lipka zajmuje pozycję zupełnie wyjątkową już choćby ze względu na niezwykle historię tego miejsca słynącego cudami, a leżącego na wrogim Rzeczypospolitej pruskim

1 A. Kolberg, *Geschichte der Heilige Linde*, Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Ermland, 1866, Bd. 3, s. 119; J. Strunge, *Maler und Bildhauer des Bisthums Ermland*, Neue Preussische Provinzial Blätter, 1849, Bd. 7, s. 392.

2 *Heilige Linde in der Diözese Ermland*, Braunsberg 1938, s. 56.

3 Informację o fundacji malowideł zawiera nekrolog superiora Świętej Lipki Grzegorza Engella w Archiwum Romanum Societatis Jesu, Lith. 63, s. 109. Wiadomością tą podzielił się ze mną ks. dr Jerzy Paszenda, któremu składam tą drogą serdeczne podziękowanie. Datę „1723” odczytaną przez J. Paszendę na sklepieniu prezbiterium kościoła w Świętej Lipce (po konserwacji fresków w 1977 r.) można uznać za datę ukończenia malowideł, co przesunęłoby o około cztery lata wstecz proponowaną przez Kolberga datę zakończenia prac malarskich w kościele, por. J. Paszenda, *Święta Lipka. Przewodnik*, Gdańsk 1984, s. 22; Kolberg, op. cit., s. 120.

4 A. Stoga, *Malarstwo ścienne na Warmii w 18 wieku i jego oddziaływanie*, w: *Sztuka 1 pol. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów 1978*, Warszawa 1981, ss. 249—264; tenże, *Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach*, Biuletyn Historii Sztuki (dalej: BHS), 1980, R. XLII, nr 3/4, ss. 365—376.

terytorium. Znane są trudne dzieje tego jezuickiego przylądka na protestanckiej ziemi, tuż za granicą Warmii. Z ostatnich badań coraz wyraźniej wyłania się polityczna rola, jaką w zamierzeniach polskich biskupów Warmii odgrywała Święta Lipka — ostoja kontreformacji i polskości⁵. Była Święta Lipka szczerze obdarowywana przez kolejnych biskupów polskich na Warmii, a także przez przedstawicieli możnych polskich rodów. Sam biskup Potocki, oprócz malowideł, ufundował do kościoła ołtarz główny. Nie wykluczone, że zamysł biskupa wykształcenia we Włoszech malarza z Lidzbarka, i to w technice fresku, miał na celu zapewnienie dekoracji bazylice świętolipskiej, a także, przy okazji, innym kościołom Warmii.

Otoczony krążankami kościół w Świętej Lipce jest trójnawową bazyliką o wysokim przestrzennym wnętrzu z pseudotranseptem i dwuwieżową fasadą. Nawę główną i prezbiterium przykrywa sklepienie kolebkowe z lunetami, nawy boczne — sklepienia krzyżowe. Pod względem treści malowidła w korpusie nawowym i prezbiterium można pogrupować w kilka wątków. Najważniejszy i najbardziej wyeksponowany jest temat maryjny, przeplatający się z chrystologicznym. Umieszczenie dwóch scen ilustrujących Tryumf Marii na sklepieniu prezbiterium wyraźnie o tym przekonuje. Sceny te są ukoronowaniem cyklu tematów maryjnych w nawach bocznych. Tematy maryjne dominują też w treściach fasady kościoła, jak również przejawiają się w znaczeniu ikonograficznym niektórych elementów architektonicznych wnętrza świątyni. Drugi wątek, chrystologiczny, także uwypuklony został w dekoracji fasady. Podkreślono tu element pochodzenia władzy Stolicy Apostolskiej od Chrystusa, a tym samym prymat papieżstwa. Natomiast kulminacyjne sceny chrystologiczne na sklepieniu nawy głównej ukazują adorację symboli związanych z Chrystusem. Trzecim dającym się wyróżnić wątkiem ikonograficznym jest upamiętnienie męczenników i świętych jezuickich. Sceny o tej tematyce objęły przede wszystkim sklepienia obu ramion pseudotranseptu. Ale i tym razem jest to kontynuacja treści wyrażonych w fasadzie. W fasadzie bowiem umieszczono rzeźby najwibitniejszych świętych zakonu, a także emblemat Towarzystwa Jezusowego. Treściowo motywy fasady wyrażają idee *Ecclesia Militans* i *Ecclesia Triumphans* oraz podkreślają znaczenie kultu Marii⁶. Odpowiada temu dekoracja malarska, w której hasło tryumfu Kościoła i Marii oraz powszechność doktryny katolickiej na całym świecie symbolizuje malowidło *Adoracji kopuły* (przeszło chórowe) jako Niebieskiego Jeruzalem. Tej naczelnej idei towarzyszy wątek jezuicki, gdyż właśnie Towarzystwo Jezusowe powołane zostało do walki o ten tryumf.

Najlepsze malowidła ozdabiają kolebkowe sklepienie nawy głównej i prezbiterium. Dostarczają one wiele intrygujących wrażeń estetycznych, u podstaw których leży iluzjonizm monumentalnej dekoracji. Na nie spotykana dotąd w Polsce skalę użył tu malarz motywów fikcyjnej architektury, zwanej quadraturą. Wprowadził też nowy sposób komponowania dekoracji figuralnej, tzw. panoramę. Quadratura odegrała decydującą rolę przy ozdabianiu sklepienia bazyliki świętolipskiej. Jest ona bez wątpienia najbardziej widowiskowym elementem wystroju całej świątyni. Zdumiewa konsekwencja i logika, z jaką Mejer wykreśla owe iluzjonistyczne struktury. Oto dzięki quadraturze nawa główna wydaje się być o wiele wyższa, niż jest w rzeczywistości. Iluzję tę tworzą trzy harmonijnie współgrające motywy kompozycji; są to: — iluzjonistyczne wsporniki; — szerokie pasy podsklepienne przypominające balkony, i przerzucone w poprzek sklepienia; — fikcyjne kolumny i gzymsowania.

Wsporniki wyrastają wprost z rzeczywistego gzymsu nawy, chociaż w rzeczywistości malowane są już na sklepieniu. Gzymsowanie takiej iluzyjnej podpory, podobnej do

5 J. Poklewski, *Święta Lipka. Polska fundacja barokowa na terenie Prus Książęcych*, Warszawa—Poznań 1974, ss. 33—78, 147—153; J. Paszenda, op. cit., s. 3—22.

6 Obszernie o ikonografii kościoła pisze J. Poklewski, op. cit., s. 139 n.

dynamicznie wygiętego zwieńczenia, podpira płaszczyznę fikcyjnego sklepienia. To złudzenie, że wspornik spełnia funkcję nośną, wynika również i z tego faktu, że jego elementy, jak np. pilastry, gzymsowanie mają swoje odpowiedniki w rzeczywistym rozczłonkowaniu ściany. Jednakże o ile formy fikcyjne i rzeczywiste są tożsame, to różna jest ich skala. Tak więc fikcyjny gzyms wspornika jest o wiele mniejszy od swego rzeczywistego odpowiednika obiegającego ścianę. Można nawet stwierdzić, że iluzyjne elementy wsporników są w stosunku do rzeczywistych zminiaturyzowane. Takie zmniejszenie skali lecz zachowanie podobieństwa form przynosi w rezultacie optyczny efekt jednorodności architektonicznej wsporników i ścian, co z kolei stwarza złudzenie podwyższenia ścian przez wsporniki. Zabieg ten ma swój jasny cel: skoro wższe są ściany boczne, to w konsekwencji również sklepienie znajdować się musi wyżej. Chodzi więc o efekt podniesienia sklepienia nad nawą. Sugestia oddalenia sklepienia od widza spotęgowana jest jeszcze przez dwa inne motywy. Fikcyjne pasy sklepienne przerzucone nad nawą nie są gurtami, gdyż nie podpierają podniebia sklepienia, raczej mamy tu do czynienia z balkonami, nad którymi otwierają się wyżej usytuowane partie architektoniczne — fikcyjne piętra i gzymsy. Obecność owych balkonów ma dla całej dekoracji znaczenie decydujące. Dziela one kolebkę sklepienia na przeszłą, a ponadto sugerują, że są zawieszane między wyższymi a niższymi partiami architektury (quadratury) kościoła. Te wyższe partie tworzą iluzyjne kolumny i gzymsowania i to one właśnie najbardziej przekonują widza o podwyższeniu sklepienia. Kolumny podpierają (w przeszle pierwszym i trzecim) fikcyjne sklepienie, otwierające się prześwitem ku niebiańskim scenom figuralnym. Tak więc iluzyjne wsporniki, balkony i kolumny pod gzymsami składają się na trójstopniowy system kwadraturowych motywów, tworzących kompozycję iluzjonistycznego sklepienia. Rzeczywiste sklepienie nawy zostało także iluzyjnymi metodami pozbawione lunet, które zazwyczaj nie ułatwiają pracy malarzowi fresków sklepiennych. Każdą z lunet włączył Mejer w kompozycję przeszłą. Oto np. w przeszle pierwszym lunety zostały wypełnione malowidłami. Środek lunety zamienił się w wybruszony balkon, a fikcyjne kolumny podpierające gzymsy wykreślono dokładnie wzdłuż linii krzywizny tynku, tam gdzie gładka powierzchnia sklepienia zagłębia się w lunetę. Natomiast lunety w polach prezbiterium zżęcznie zamaskowano chmurami i figurami. Trójkątne wycięcia lunet posłużyły także i tu wkomponowaniu węń postaci aniołów. Różnorodność i bogactwo kwadraturowo-figuralnych kompozycji sklepiennych pozwala podziwiać te przemyślane iluzje niemal z każdego miejsca w nawie. Ale jest też w nawie taki punkt, z którego najlepiej prezentują się freski zarówno od strony prezbiterium (wschodnia), jak chóru (zachodnia). Jest to optymalny punkt widokowy, umieszczony pośrodku nawy, dokładnie pod centralną kompozycją iluzjonistyczną, wyobrażającą kopułę o prostopadłej osi. Z racji swego usytuowania kopuła ta otrzymała niekonwencjonalną formę. Czaszę ogląda się przez wycięty w sklepieniu iluzyjny prześwit. Jest on tak zakomponowany względem podniebia czaszy kopuły, że celowo zasłania widok na nasadę, z której kopuła wyrasta. W rezultacie przed widzem odsłania się tylko fragment czaszy, lecz dzięki temu ulega on sugestii, że cała kopuła jest o wiele większa niż widoczny jej fragment. Kopuła ta spełnia także istotną rolę w kompozycji całego wydłużonego sklepienia kolebkowego. Można ją przyrównać do gigantycznego zwornika symetrycznie dzielącego sklepienia na część wschodnią i zachodnią. Druga fikcyjna kopuła umieszczona została w przeszle chórowym. Tym razem jest to kopuła o ukośnej ku wnętrzu osi, a raczej połowa czaszy i tamburu, gdyż reszta jej architektury ginie w okalających obłokach. Tę fikcyjną konstrukcję oglądać można z jednego, najlepszego dla niej punktu widokowego, który znajduje się pośrodku nawy. Każda zmiana tego miejsca obserwacji niweczy perspektywę, w której kopułę wykreślono.

Zupełnie inne wrażenie odbiera się obserwując kompozycje figuralne w przeszle

chórowym nawy, a także w dwóch przęsłach sklepienia prezbiterium. W przęśle chórowym tłum adorujących postaci szczerze okala czaszę kopuły. Grupują się one w dwóch półkolach z obu stron przęsła. Tylko nieliczne postacie zachowują frontalną pozycję w kierunku widza. Wyraźnie zaobserwować można przechylenie całych figur głowami w kierunku środka przęsła. Ten jak gdyby obrotowy ruch figur sytuuje niektóre z nich w nieoczekiwanej pozycie — głową w dół. W konsekwencji, gdy np. odnajdziemy punkt widokowy dla jednej figury, to może się on okazać nieprzydatny dla innych, umieszczonych z drugiej strony kopuły. Żadna z tych postaci nie jest na tyle wyeksponowana, aby dłużej skupić na sobie wzrok obserwatora; wszystkie są podobnych rozmiarów, brak tu iluzjonistycznego stopniowania odległości, perspektywy *sotto in su*. Od tej pozornie beładnej kompozycji odcina się swą prostą budową kopuła. O ile kopułę — jak pamiętamy — ogląda się bez trudu z jednego optymalnego punktu widokowego w nawie, o tyle figury rozrzucone wokół niej przystosowane są do oglądania z wielu miejsc. Praktycznie, aby je obejrzeć, widz zmuszony jest do ciągłej zmiany miejsca, do spaceru z oczami utkwionymi w sklepienie.

Malowidła ogarniające dwa przęsła prezbiterium zakomponowano w podobny sposób. Cechę już na pierwszy rzut oka wyróżniającą je od fresków w nawie jest brak quadratury. Sklepienie prezbiterium otwiera się całą swą powierzchnią ku fikcyjnemu kosmosowi ze scenami maryjnymi. W obu przęsłach postać Marii zajmuje centralne miejsce, a Jej wizerunki oddano w perspektywie *sotto in su*. Inaczej wyobrażono figury adorujących aniołów. Są one rozproszone na całej powierzchni dwóch przęseł, a wielorakość ich póz i czynności wprowadza akcent pozornej dysharmonii i chaosu. Sceny z Marią, mimo centralnego usytuowania, nie zostały wyeksponowane, nikną wśród tłumy aniołów różnorodnie charakteryzowanych i barwnych. Trudno ogarnąć wzrokiem z jednego tylko miejsca wszystkie te kompozycje, jest tu wiele punktów widokowych, które trzeba stopniowo odnajdować. Sposób kompozycji figur zaobserwowany w przęsłach chórowym i prezbiterium określa się mianem kompozycji panoramicznych: figury rozrzucone są wokół obrzeży, często głowami skierowane ku sobie, wiele pustej przestrzeni w środku przęsła, ogólne wrażenie dekoracyjności — oto cechy panoramy⁷. Na polskim gruncie panorama była nowością, a jej początki sięgają roku 1650, kiedy to malarstwo włoskie przechodziło zwrot ku późnemu barokowi⁸. Quadratura natomiast, znana w sztuce nowożytnej Włoch od pierwszej połowy XV w., miała u nas tradycje sięgające pierwszej połowy XVI stulecia⁹. W Polsce w XVI i XVII w. nigdy nie nadawano fikcyjnej architekturze dominującej roli w dekoracji ani też wielkiej skali, stało się to dopiero udziałem Mejera w Świętej Lipce w latach dwudziestych XVIII w. Oto kilka ważniejszych przykładów XVI- i XVII-wiecznych quadratur w sztuce polskiej. W 1536 r. malarz Dionizy Stuba ozdobił malowidłami zewnętrzne ściany Zamku Wawelskiego¹⁰. Od strony krużganków w trzeciej kondygnacji zastosował motywy quadraturowe, takie jak fikcyjne okna, fryzy, kolumny itp. Na zamku w Szydłowcu w czasie kolejnej renesansowej przebudowy (XVI w.) wykonano malowidła architektury iluzjonistycznej,

7 Termin „panorama” w odniesieniu do XVIII-wiecznych fresków południowoniemieckich zaproponował H. Bauer, *Der Himmel im Rokoko. Das Fresco im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1965, s. 71; por. też recenzję z tej publikacji M. Witwińskiej w BHS, 1971, R. XXXIII, nr 4, ss. 399—401.

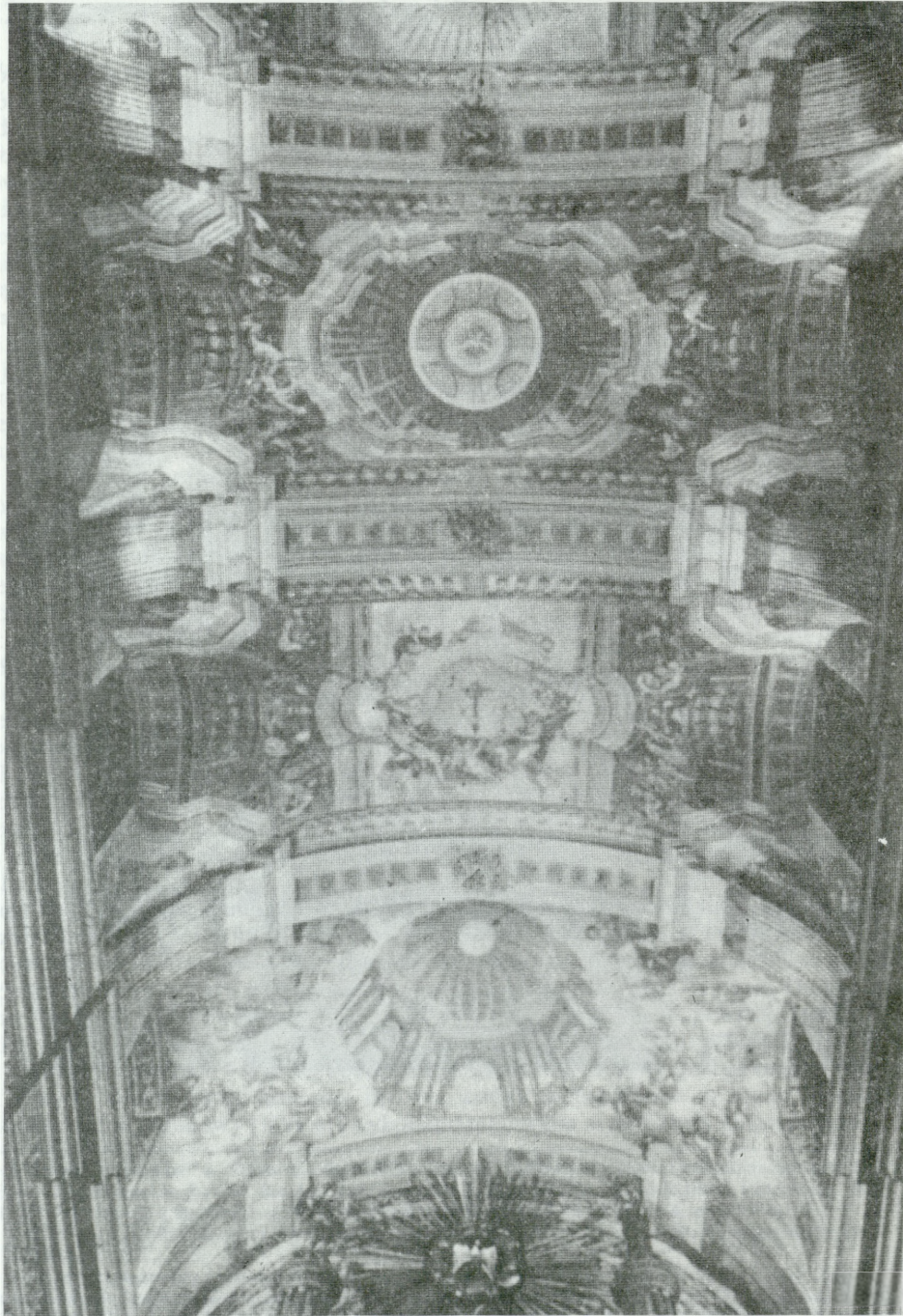
8 N. Pevsner, *Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1932, Bd. 7, s. 70 n.

9 Na temat quadratury porównaj świetną pracę I. Sjöström, *Quadratura, Studies in Italian Ceiling Painting*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 1978; w naszym piśmiennictwie por. J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, (cz. I): *Traktat i ołtarze*, BHS, 1975, R. XXXVII, nr 2, ss. 162—178; toż, (cz. II): *Freski sklepienne*, ibidem, nr 4, ss. 335—350; A. Stoga, op. cit.; D. Folga-Januszewska, *Wprowadzenie do zagadnień przedpóźnowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych*, BHS, 1981, R. XLIII, nr 2, ss. 203—212.

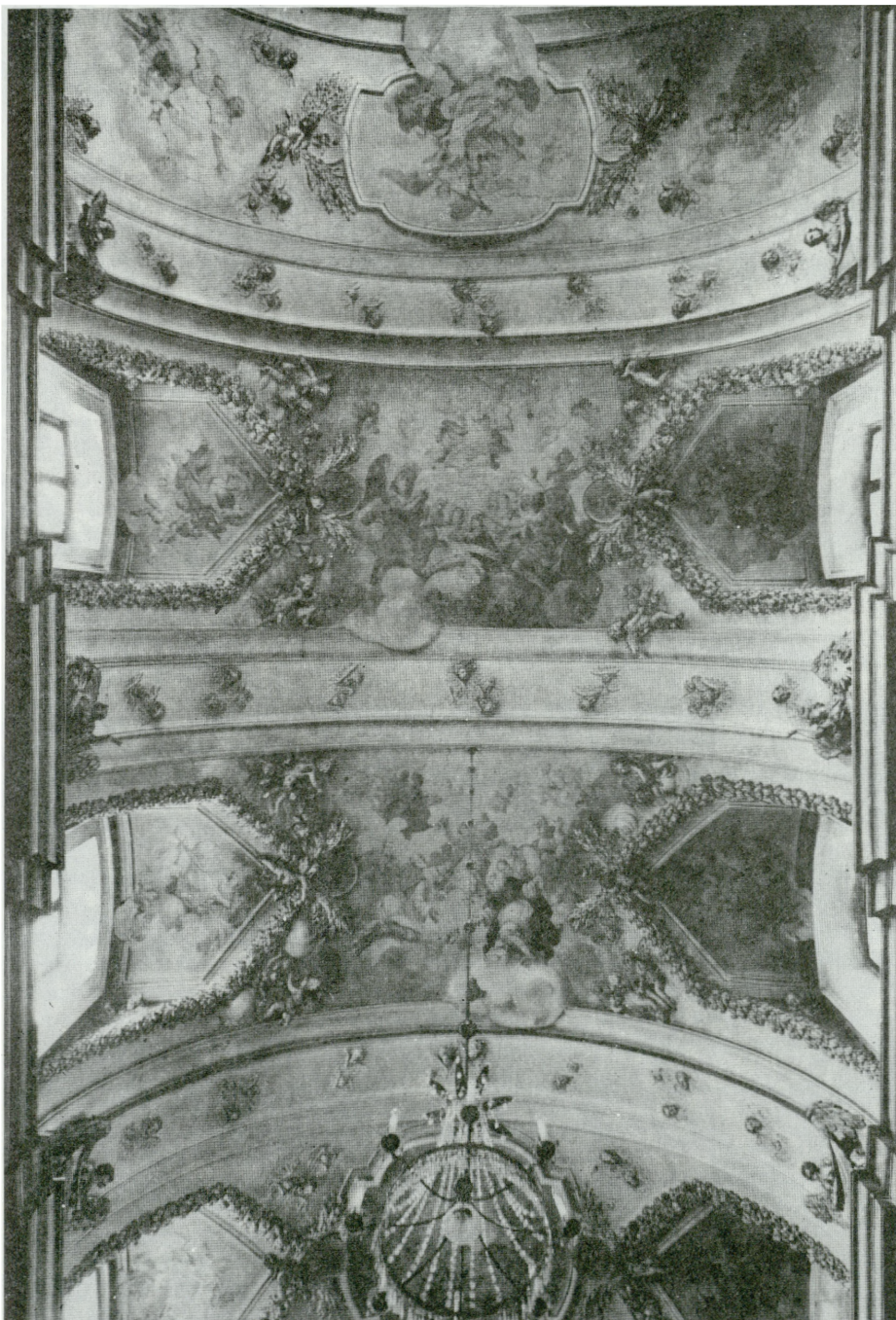
10 J. Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Hungary, Bohemia, Poland*, London 1976, s. 24.



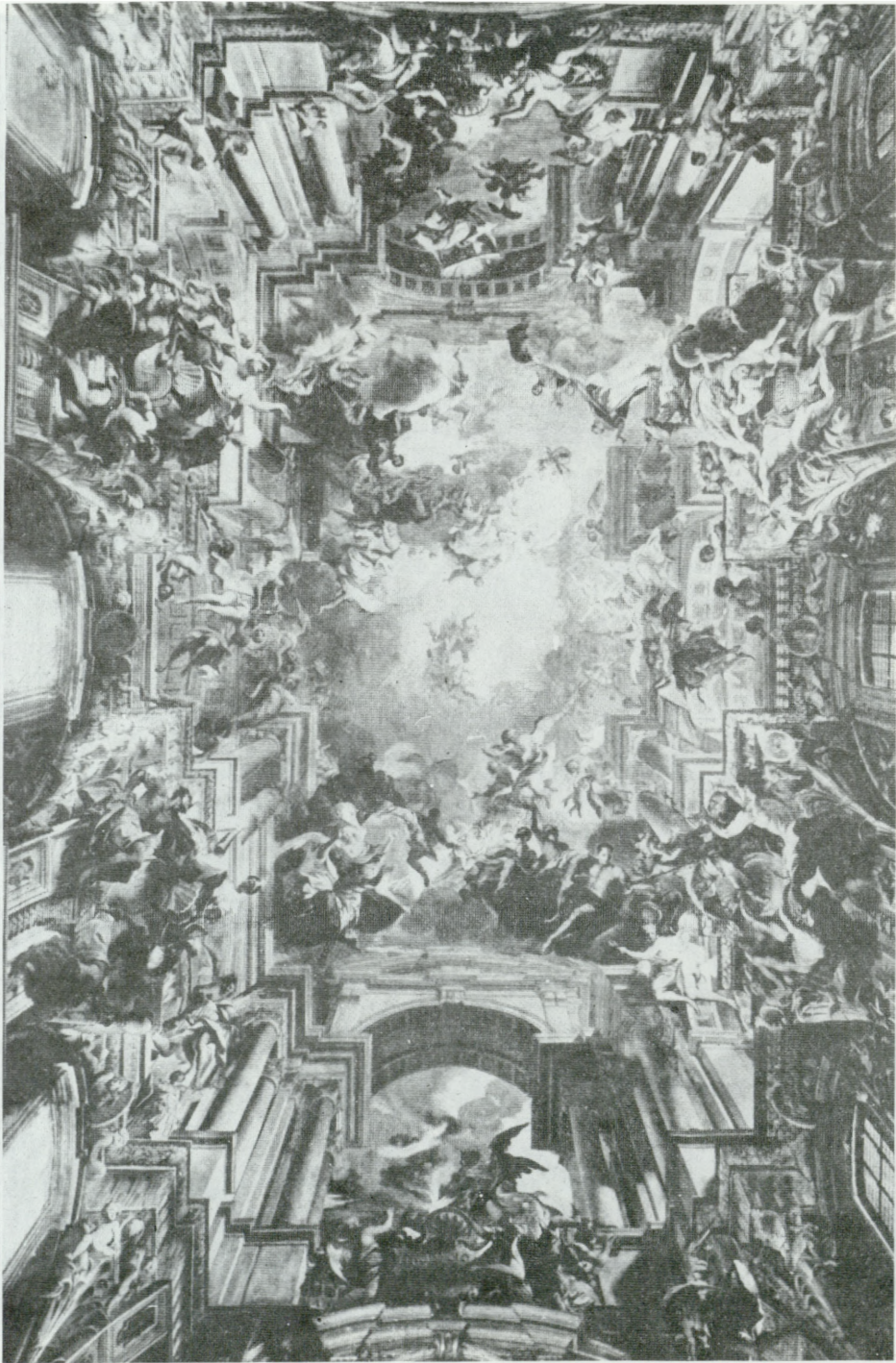
Ryc. 1. Kościół w Świętej Lipce. Malowidła Macieja Mejera na sklepieniu, widok w stronę prezbiterium (fot. IS PAN)



Ryc. 2. Kościół w Świętej Lipce. Malowidła Macieja Mejera na sklepieniu, widok na kopułę iluzjonistyczną wg A. Pozzo — strona zachodnia (fot. A. Stoga)



*Ryc. 3. Kościół św. Anny w Krakowie. Malowidła sklepienne Karola Dankwarta, ok. 1700 r.
(fot. IS PAN)*



Ryc. 4. *Andrea Pozzo, malowidła w S. Ignazio, Rzym 1694*

odkryte w głównej sali wschodniego skrzydła (arkady na kolumnach, medaliony itp.). Fragmentarycznie też zachowały się do naszych czasów quadratury w kaplicy grobowej biskupa Noskowskiego przy kolegiacie w Pułtusku. Na ścianach kaplicy widnieją takie quadraturowe motywy, jak balustrada i kolumnada, a ponadto fikcyjne kartusze i ornamenty. Malowidła datowane są na lata 1553—1554. Do dziś przetrwały w dobrym stanie quadraturowe obramienia rzeczywistych portali i okien w dwóch pomieszczeniach przy zakrystii (od strony południowej) w kaplicy św. Józefa i lavabo w kościele kamedułów na Bielanach Krakowskich. Dekoracje te pochodzą z około 1625 r.¹¹ Pierwszą wśród znanych nam próbą użycia quadratury w dekoracji sklepienia jest architektoniczna malatura w kopule kaplicy na zamku Lubomirskich w Wiśniczu Nowym (pierwsza ćwierć XVII w.). Przetrwały tam motywy iluzjonistycznego porządku, takie jak pilastry i belkowanie pod czaszą kopuły. Na quadraturowym fresku z kaplicy w Wiśniczu wzorował się dekorator malowideł w kopule kaplicy Lubomirskich przy farze w Niepołomicach (ok. 1640). Dekoracja malarska Pokoju Cichego w Pałacu Wilanowskim pędzla Siemiginowskiego (ok. 1650) należy do najcenniejszych dzieł quadratury polskiej w XVII w. Natomiast malowidła ołtarzowe w farze w Węgrowie, autorstwa Palloniego (1707—1708), uchodzą za jeden z najlepszych u nas przykładów małej architektury fikcyjnej (małej quadratury) w sztuce polskiej tego okresu¹².

Nasuwa się pytanie, w jaki sposób dekorowano sklepienia polskich kościołów w XVII w., skoro dopiero w latach dwudziestych następnego stulecia Mejer posłużył się rozwiniętą w pełnej skali quadraturą sklepienną. Odpowiedź przynosi jedna z najlepszych dekoracji sklepiennych w Polsce, stylowo należąca jeszcze do stulecia XVII, chociaż wykonana już na przełomie XVII i XVIII w. — dekoracja w kościele św. Anny w Krakowie, dzieło Karola Dankwarta z Nysy. W porównaniu z freskiem Mejera w Świętej Lipce różnice zauważalne są już na pierwszy rzut oka. Przede wszystkim Dankwart w ogóle quadratury nie użył, a każde malowidło w przęsłach sklepienia orientowane jest na jeden punkt widokowy w nawie. Także techniki wykonania obu dekoracji są całkiem odmienne. Dankwart posłużył się typową dla XVII w. berninowską techniką malowidła trójwymiarowego, polegającą na łączeniu stiuku z malowidłem, co w rezultacie stwarza iluzję formy przestrzennej. Wykonane w tej technice postacie i chmury wydają się przynikać ze świata niebiańskiego poprzez otwarte sklepienie ku wnętrzu kościoła, ku widzom¹³. Niedostępnym wzorcem dla tego typu dekoracji był późny wprawdzie, ale należący całkowicie do tradycji sztuki XVII w. fresk Bacicci na sklepieniu kościoła Il Gesu w Rzymie (1674—1679), wykonany według projektu Berniniego. Typowe dla potrydenckiej sztuki dramatyczne przybliżenie figur niebiańskich do widza, jakie obserwujemy w Il Gesu i setkach innych kościołów XVII-wiecznej Europy, m.in. w dziele Dankwarta u św. Anny, w miarę upływu czasu i zatarcia się sporów religijnych utraciło swój rozmach i rację bytu. Kościół walczący wieku XVII ustąpił miejsca Kościołowi tryumfującemu w wieku następnym, a sztuka, jak zwykle, odzwierciedliła ten zwrot. Właśnie dlatego wystrój malarski XVIII-wiecznego kościoła w Świętej Lipce jest tak spektakularny i daleki w swych treściach i formie od dydaktyki kontrreformacji¹⁴. To widowiskowe quadratury i panoramy narzucają atmosferę wystrojowi sklepienia zgodnie z duchem czasu.

Na formę quadratur w dziele Mejera złożyło się kilka znanych XVII-wiecznych

11 Za informację tę serdecznie dziękuję koledze dr. J. Gajewskiemu.

12 M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 16 n.

13 Jest to tzw. malowidło trójwymiarowe (termin wprowadzony przez M. Karpowicza, op. cit., s. 135). Na ten temat por. uwagi: R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600—1750*, London 1958, s. 165; R. Enggass, *Gaulli and the frescoes of the Gesu*, *The Art Bulletin*, 1957, t. 39, s. 305 n.

14 Autor pragnie w tym miejscu wyrazić szczególną wdzięczność i podziękowanie Panu prof. Mariuszowi Karpowiczowi za wnikliwe przedyskutowanie problemów sztuki XVIII w. oraz cenne wskazówki.

włoskich pierwowzorów, które zapewne poznał nasz malarz z autopsji. Motywy stosowane przez freskantów lombardzkich z końca XVI w., braci Rosa, Tomasso Sandrino oraz malarzy bolońskich odegrały znaczną rolę w kształtowaniu wyobraźni plastycznej freskanta ze Świętej Lipki¹⁵. Rozpowszechnili oni dwa podstawowe systemy dekorowania sklepień fikcyjną architekturą: system piętrowy, gdy iluzyjne podpory tworzą piętro podtrzymujące sklepienie, i system bezpiętrowy, gdy nie zmienia się rzeczywistego poziomu sklepienia, lecz bogato ozdabia quadraturą, np. dzieląc kolebkę sklepienia fikcyjnymi gurtami. W Świętej Lipce oba te systemy złożyły się na jedną iluzjonistyczną kompozycję. Użyto tu, jak pamiętamy, zarówno motywu fikcyjnego piętra jak i iluzyjnych pasów podsklepiennych (balkonów) wyznaczających przęsła. Ten skomplikowany układ quadratury znajduje pewne analogie we wczesnych dziełach lombardzkich oraz w widowiskowych quadraturach rzymskich z SS. Domenico e Sisto (1675) i S. Ignazio (1694). Z Lombardii wywodzi się wzorzec zatarcia quadraturą realnej konstrukcji i tworzenie fikcyjnych przestrzeni powiązanych z rzeczywistymi¹⁶. Dekoracja sklepienia bazyliki w Świętej Lipce przypomina szczególnie dzieło Tomasso Sandrino z Santa Maria del Carmine w Brescii (1620), a wspólny jest tu podział długiej kolebki fikcyjnymi gurtami na przęsła. Mejer jednakże znacznie urozmaicił kompozycję Sandrina, wprowadzając do przęsła quadraturowe piętra. Z SS. Domenico e Sisto być może zaczerpnął pomysł kompozycji iluzyjnego nieba, otwartego nad nawą, prześwitującego między dwoma fikcyjnymi gurtami-balkonami. Efektowne quadratury Andrea Pozzo (szczególnie z S. Ignazio) oraz jego znany *Traktat* niewątpliwie również były przedmiotem studiów Mejera. Kopuła w zachodnim przęśle nawy w Świętej Lipce jest powtórzeniem projektu Pozza, zrealizowanego w latach 1703—1709 w kościele jezuitów w Wiedniu¹⁷. Jej wykres znajdujemy w *Traktacie* Pozza. Nie znamy w Polsce wcześniejszych przykładów zastosowania tej kopuły w malarstwie ściennym. Druga kopuła, ta o osi prostopadłej, nie znajduje już tak bezpośredniego wzorca. Jednym z wcześniejszych włoskich rozwiązań tego typu jest dzieło Paolo Guidotti w S. Girolamo degli Schiavoni w Rzymie (1610).

Nowe koncepcje dekoracji sklepiennej, ujawnione w bazylice świętolipskiej — quadratura i panorama, szybko i wieloma niezależnymi od siebie drogami znalazły naśladownictwo w kościołach Rzeczypospolitej. Wzorce czerpano z Włoch, Moraw i Śląska¹⁸. Freski Franciszka Ecksteina u pijarów krakowskich (lata trzydzieste), polichromia Mateusza Rejhana w kościele pofranciszkańskim w Nowym Korczynie (1761) i anonimowego autora u bernardynów w Łęczycy (lata sześćdziesiąte) są przykładami popularnego u nas systemu piętrowego quadratury, często wywodzącego się wprost z wzornika Pozza.

Dzieło Józefa Rossiego na sklepieniu kościoła dominikanów w Jarosławiu (1732), to z kolei przykład zastosowania systemu z fikcyjnymi gurtami, dzielącymi długą kolebkę sklepienia. Sklepienie pozostało tu na swym rzeczywistym poziomie, lecz iluzyjna architektura zmieniła jego strukturę. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstało szereg polichromii autorstwa Stanisława Strońskiego i artystów z jego kręgu, szczególnie na terenach Małopolski Wschodniej¹⁹. W wielu z nich zachowano naturalny podział sklepienia gurtami, a przęsła ujmowano w fantazyjne ramy. Quadratura tworzy tam także dekoracyjne wsporniki, jak też przeistacza się w formy ornamental-

15 Th. Poensgen, *Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen*, Berlin 1969, s. 3 n; J. Schulz, *A Forgotten Chapter of the Early History of Quadratura Painting*, Burlington Magazine, 1961, t. 103, ss. 90—98; I. Sjöström, op. cit., s. 67.

16 Th. Poensgen, op. cit., s. 6 n.

17 Na temat recepcji sztuki Pozza w Polsce por. J. Kowalczyk, op. cit.

18 Por. ostatnią wypowiedź M. Witwińskiej, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, BHS, 1981, R. XLIII, nr 2, ss. 180—202.

19 Z. Hornung, *Stanisław Stroński 1719—1802*, Lwów 1935.

no-architektoniczne. Przykładem mogą być malowidła u franciszkanów w Przemyślu (1772—1777), w Dukli (1774—1778) i Łopatyniu (1782). W omawianej tu grupie dekoracji, nie posługujących się fikcyjnym piętrzem, warto wymienić te dzieła, które nawiązują do bolońskich wzorców quadratury. Cechą charakterystyczną tej grupy jest zastosowanie motywu podłużnego prześwitu wzdłuż kolebki sklepienia, ograniczonego z czterech boków fantazyjną quadraturową ramą. Czasami ramę zastępuje iluzyjna balustrada. Jak się zdaje, po raz pierwszy w Polsce zastosował ten typ dekoracji Giuseppe Carlo Pedretti u karmelitów lwowskich około 1732 r.²⁰ Wyjątkowo spektakularną formę otrzymały malowidła kościoła bernardynów w Leżajsku (1752) z tą grupą związane. Różnorodność motywów fikcyjnej architektury wokół ramy jest tu szczególnie mocno zaakcentowana, a sama quadratura bardziej kojarzy się z wyszukanyim ornamentem niż architekturą. Wśród dekoracji freskowych na kresach wschodnich wybija się w tej grupie dzieło polichromia kościoła bernardynów w Dubnie (ok. 1764), pędzla Jana Prechtla.

Oba systemy zdobienia quadraturą sklepień podłużnych — piętrowy i bezpiętrowy — łączy kilka wspólnych cech. Uderza w nich akcentowanie dekoracyjności. Motywy fikcyjnej architektury kształtowane są z wielką często fantazją i rozmachem. Formy ornamentalne wynikają z architektonicznych, przybierając nieomal abstrakcyjne kształty. Iluzjonizm całkowicie zmienia rzeczywistość konstrukcję sklepienia, a cała dekoracja, oglądana z wielu miejsc w kościele, przypomina bardziej scenografię teatralną niż tradycyjne niebo ze świętymi.

Od drugiej dekady wieku popularność zyskały też fikcyjne kopuły zarówno te o ukośnych osiach, często nawiązujące do wzorów Pozza, jak też o osiach prostopadłych. Do pierwszych należą: fikcyjne kopuły w kościele franciszkanów w Poznaniu (Adam Swach, lata dwudzieste), w kościele parafialnym w Skrzatuszu (druga połowa XVIII w.), u jezuitów w Nieświeżu (1751—1752), nad skarbcem katedry lubelskiej (Józef Meyer, 1757), w kościele parafialnym w Szewnej (lata osiemdziesiąte). Ten ostatni przykład z powodzeniem może konkurować z najlepszymi europejskimi wykresami kopuły ukośnej według wzornika Pozza. Kopułę z osią prostopadłą zastosowali m.in. malarze: Haeflich w kościele jezuitów w Chojnicach (1742), Prokopowicz(?) w kościele pobenedyktyńskim w Sieciechowie (1779), Stanisław Stroński u klarysek we Lwowie (ok. 1760) i inni.

Nie mniej dynamicznie rozwijała się od drugiej dekady stulecia panorama. Jedną z najwcześniejszych dekoracji tego rodzaju stworzył malarz Wilhelm Włoch na sklepieniu kościoła norbertanek w Imbramowicach (lata dwudzieste)²¹. Panorama o wielkiej rozpiętości, dzieło Benedykta Mazurkiewicza (1738—1740), roztacza się na sklepieniu kolebkowym u bernardynów lwowskich. Najśmielsze rozwiązania malowideł panoramicznych prezentują dwa kościoły Wielkopolski: pocysterski w Obrze (Brzozowski, 1753—1754) i kościół Niepokalanego Poczęcia NP Marii w Wolsztynie (Jakub Byszkowski, 1778). Jak nigdzie indziej osiągnięto w tych malowidłach możliwość oglądania scen z każdego nieomal miejsca w kościele.

*

W latach 1733—1737 Mejer dekorował malowidłami krużganki obiegające kościół w Świętej Lipce²². Najciekawsze kompozycje zawarł w czterech narożnych kaplicach, krytych pozornymi kopułami. W przyziemiu każdej z nich umieszczony został w narużu

20 M. Witwińska, *Topografie i kierunki malarstwa*, s. 190.

21 M. Karpowicz, *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711—1740*, w: *Sztuka I poł. XVIII wieku. Materiały Sesji*, s. 98 n.

22 O pracach w krużgankach informują rachunki za wykonywane prace malarskie w „Księdze przychodów i wydatków OO Jezuitów” w Świętej Lipce (marzec 1733 — grudzień 1734); por. też Kolberg, op. cit., s. 120 n.

okazały iluzjonistyczny ołtarz, ku któremu z obu stron zbiega się, także fikcyjny, porządek architektoniczny zdobiący ściany. Nie od razu jednak widz stojący w krużganku może dostrzec tę całą złożoną kompozycję. Ołtarz w całej okazałości ukazuje się dopiero po zbliżeniu się do ukrytej w końcu ramienia krużganka kaplicy. Wówczas okazuje się, że cała ta quadraturowa kompozycja jest znacznie pomniejszona w stosunku do rozmiarów rzeczywistych, co w efekcie optycznie powiększa przestrzeń niewielkiej kaplicy.

W poszukiwaniu genezy takiego rozwiązania kompozycji iluzjonistycznej, odnoszącej się do dekoracji ściany, natrafiliśmy na malowidła Andrea Pozzo (1682, 1686), umieszczone na pierwszym piętrze budynku klasztornego przy kościele Il Gesu w Rzymie²³. Dzieło to zdobi długi korytarz (tzw. Camera di S. Ignazio), którego ścianę szczytową zajmuje efektowna dekoracja iluzjonistyczna w postaci arkady sięgającej sklepienia, w świetle której stanął niewielki fikcyjny ołtarz na cokole. Widz stojący w pewnej odległości od tego malowidła przekonany jest, że ołtarz usytuowany został w kaplicy, kilka metrów za arkadą. W rzeczywistości formy te wyobrażano na płaskiej ścianie zamykającej korytarz, a kaplica jest tylko złudzeniem optycznym.

Mejer stanął wobec podobnego zadania dekorując krużganki. Miał do dyspozycji podobny układ architektoniczny — długi korytarz (ramię krużganka) biegnący tym razem ku rzeczywistej kaplicy. Posłużył się też analogicznymi jak Pozzo metodami, komponując quadraturowe struktury. Jego ołtarz też jest przystosowany do oglądania z dystansu, a proporcje, tak jak w dziele Pozza, podobnie zmniejszone. Kulminacyjnym efektem w obu porównywanych dekoracjach jest optyczne powiększenie (w Camera — stworzenie) przestrzeni kaplicy, ku której zmierza obserwator. Forma tych ołtarzy też jest zbieżna. Mejer nawiązał zarówno do ołtarza z Camera, jak też innych znanych ołtarzy Pozza, np. Św. Ludwika Gonzagi w S. Ignazio i Św. Ignacego w Il Gesu.

Na zakończenie kilka jeszcze uwag o malarstwie figuralnym Mejera. W Świętej Lipce można przekonać się o jego talentach w tym kierunku, analizując malowidła podniebia trzech kopuł w kaplicach krużgankowych²⁴. W 24 wizerunkach, jakie malarz prezentuje na kopułach, nie powtarza tych samych ujęć i każdej z figur nadaje indywidualne cechy. Figury modelowane są oszczędnie, kilkoma wyraźnymi pociągnięciami pędzla. Nierzadko wyobrażano je w gestach o przerysowanej ekspresji, prowadzącej do zamierzonej przez malarza deformacji sylwetki (św. Hieronim, św. Andrzej). Są też wśród nich postacie modelowane delikatnie i ujmujące gracją (np. personifikacja ósmego błogosławieństwa). Rozważania nad sztuką Macieja Mejera w Świętej Lipce prowadzą do trzech wniosków: — Mejer był wybitnym malarzem Warmii i jednym z najważniejszych twórców malowideł ściennych w całej polskiej sztuce nowożytnej; — dzieło Mejera w Świętej Lipce rozpoczęło w Polsce długoletni i bardzo płodny okres rozwoju quadratury i panoramy, jak również zainicjowało u nas nowy typ polichromii o przewadze cech widowiskowych zgodnie z duchem sztuki XVIII w.; — twórczość Mejera wywodzi się z tradycji sztuki włoskiej, do której wielokrotnie nawiązał w swym oryginalnym dziele.

23 B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin-New York 1971, s. 50 n.

24 Podniebie kopuły w kaplicy św. Wojciecha otrzymało dekorację innej ręki, być może malarza Fischera, czynnego w kościele w Świętej Lipce w 1748 r. W tym właśnie roku Fischer ozdobił malowidłami zakryście południową kościoła, za co otrzymał 104 floreny i 18 groszy.

ILLUSIONISTISCHE MALEREIEN DES MACIEJ MEJER IN ŚWIĘTA LIPKA UND IHRE BEDEUTUNG IN DER POLNISCHEN KUNST IM XVIII Jh.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Malereien Mejers in der Kirche in Św. Lipce (um. 1722—23) gehören zu den prächtigsten, erhalten gebliebenen Beispielen der illusionistischen Fresken im XVIII Jh., auf dem Gebiet der Republik. Sie sind eine Stiftung des Ermländer Bischofs, des späteren Primas Polens, Teodor Potocki. Bevor Mejer sie ausführte, machte er auf Kosten des Stifters eine Studienreise nach Italien. Die Malereien führen in die polnische Malerei zwei bedeutende Neuheiten ein: eine entwickelte Quadratur und sog. panoramische Kompositionen. Diese Innovationen, welche Mejer aus der italienischen Kunst entnommen hatte (z. B. lombardische und römische Quadraturen, Schablone von Pozza und andere gegenwärtige Fresken-Kompositionen berühmter italienischer Schöpfer) wurden in kurzer Zeit nach Św. Lipce als beständiges Repertuar der Formen des Fresken aus dem XVIII, Jh. auf dem Gebiet der Republik einbezogen. Jedoch nur einige von ihnen können sich mit dem Meisterstück, welches Mejer in Św. Lipce ausgeführt hat, vergleichen.