

Magdalena Witwińska

Polichromia dwóch Trójc w kościele p. w. św. Józefa we Wschowie

Ochrona Zabytków 52/3 (206), 264-279

1999

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.

POLICHROMIA DWÓCH TRÓJC W KOŚCIELE P.W. ŚW. JÓZEFA WE WSCHOWIE*

Konwent bernardynów, założony we Wschowie w 1456 r., należał do najstarszych domów tego zakonu w Rzeczypospolitej¹. Jego historia, dramatyczna i burzliwa, skupiała jak w soczewce charakterystyczne dla miast Wielkopolski konflikty wyznaniowe i społeczno-narodowe. Zatarg między bernardynami a innowierczą częścią mieszkańców i radą miejską sprawił, że budynki konwentu w 1558 r. nieprzypadkowo spłonęły². Resztki nieruchomości zostały wkrótce sprzedane i bernardyni zmuszeni byli Wschowę opuścić na kilkadziesiąt lat. W odmienionym układzie stosunków szybką odbudowę konwentu na odzyskanej posesji umożliwiło im poparcie grona protektorów i darczyńców. Nowy budynek wzniesiony został w latach 1638–1639³ przez budowniczego Krzysztofa Bonadurę Starszego⁴. Manierystyczna w formie budowla, jej proporcje i detal wyraźnie nawiązują do tradycji gotyku, co nie należy do rzadkości na tym terenie, jest wyrazem długotrwałej obecności bernardynów we Wschowie. Dawni patroni kościoła — św. Franciszek z Asyżu i św. Bernardyn z Sieny⁵ ustąpili patronowi nowemu — św. Józefowi Oblubieńcowi, w czym wyraził się niewątpliwie duch czasu i miejsca.

Czasy były niespokojne, w latach 1744–1745 za pobliską granicą toczyła się druga wojna śląska, stosunki międzywyznaniowe jednak się stabilizowały. Utwierdzała się pozycja Kościoła. Podjęty przez bernardynów w latach czterdziestych XVIII w. kolejny etap programu artystycznego wyposażenia wnętrza kościoła wyrażał również i ten aspekt ideowy. Przeprowadzono prace remontowo-budowlane, reperując sklepienie i zakładając żelazne i dębowe konstrukcje wzmacniające je, niewątpliwie także w związku z planowaną

dekoracją malarską. W 1743 r. wzniesiono nowy ołtarz główny na miejscu starego oraz inne ołtarze, wykonano posadzkę, okna, ławki⁶.

Wreszcie dnia 24 kwietnia 1745 r. zawarto ze świeckim malarzem, mistrzem cechowym z pobliskiego Głogowa, Joachimem Eggenfeldnerem umowę na wykonanie polichromii⁷ (Aneks I).

W prezbiterium na sklepieniu przewidziano tron Trójcy Najświętszej, otoczonej przez chóry anielskie, w nawie — sceny z życia św. Józefa i innych świętych, ściany miały być pokryte marmoryzacją. Całość zamówienia malarz winien był wykonać z użyciem farb własnych „*jak najprzedniejszą i piękną manierą*”, szczegóły — „*do dalszej naszej dyspozycji*”. Kontrakt formułuje zatem jedynie ogólne założenie ideowe, nie określa rodzaju kompozycji ani techniki wykonania. Zakłada jednak, że kościół ma być wymalowany od posadzki aż po sklepienia włącznie.

Popelniono natomiast błąd arytmetyczny w obliczeniu należności za pracę malarza, którą określono w wysokości 325 rejhstalarów, a więc w „*dobrym pieniądzu*”; stosując przeliczenie na złote według kursu — 1 rejhstalar równa się 6 zł 10 gr, co daje po przemnożeniu kwotę nie, jak podano, 1108 zł, lecz 2058 zł. Druga ewentualność powstania błędu opierałaby się na założeniu, że prawdziwa jest suma 1108 zł, wówczas wartość rejhstalara wynosiłaby 3 zł 4 gr. I ta właśnie możliwość wydaje się bardziej prawdopodobna (być może błąd był spowodowany omyłką kopisty), łatwiej bowiem pomylić cyfry niż zrobić błąd w zapisie słownym. Dodane do wynagrodzenia żyto w ilości dwóch ćwiertni stanowiło wartość ok. 600 groszy⁸.

* Temat przedstawiony w niniejszym artykule był w rozszerzonej formie zreferowany 25 III 1999 r. w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie na zebraniu seminarium doktoranckiego prof. Jerzego Kowalczyka. Panu Profesorowi oraz uczestnikom zebrania dziękuję za wypowiedziane opinie i cenne uwagi.

1. *Archivum Conventus Vschoviensis FF. Minorum Observantium...*, anno Domini 1790, spisane zapewne przez W. Obudzińskiego, Archiwum Prowincjalne OO Franciszkanów w Katowicach (dalej: APF), s. 1. Kronika z mikrofilmowana znajduje się w bibliotece Narodowej w Warszawie, nr mikrofilmu 52 260. W obszernych fragmentach została przez O. P. Turbańskiego przełożona na język polski, mpis w posiadaniu klasztoru.

2. Tamże, s. 12, 13.

3. Tamże, s. 65, 71. Na temat historii konwentu zob. m.in. K. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. I, Lwów 1933, s. 248–249; *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej historycznych granicach*, pod red. E. Wyczawskiego, Kalwaria Zebrzydowska 1895, s. 422, 433 (opracowanie historii wschowskiego konwentu — S. B. Tomczak).

4. A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, cz. 1, Warszawa 1980, s. 270, 275.

5. APF, s. 3.

6. Tamże, s. 172, 173.

7. Joachim (Johann) Ernst Eggenfeldner, malarz czynny w Głogowie, w 1702 r. ożeniony z Anną Zuzanną, córką głogowskiego rzeźbiarza Hermana Seitza, w 1722 r. owdowiał, żonaty po raz drugi; do 1737 r. wymieniany w aktach miejskich jako malarz, snycerz, złotnik (U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, t. X, Leipzig 1914, s. 373). Tę informację uzupełnił mi uprzejmie p. Rainer Sachs o dodatkowe dane, oparte na kwerendzie w Archiwum Archidiecezjalnym we Wrocławiu (oddział ksiąg metrykalnych). W 1722 r. ożenił się, po raz drugi z Joanną Rozalią. Miał córkę Zuzannę Elżbietę i syna Franciszka Ksawerego. Był zatrudniony na zamku Promnitzów w Żarach. H. E. Kubach, wyd. J. Seeger, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Sorau und der Stadt Forst*, Berlin 1933, s. 195. Był mieszczaninem. Najuprzejmiej dziękuję p. Sachsovi za te informacje. Niezależnie o tego wiemy, że w krągankach konwentu wschowskiego wykonał 14 stacji Drogi Krzyżowej (niezachowane). APF, s. 175.

8. Pomoc w zakresie tych ocen zawdzięczam historykowi gospodarczemu prof. dr Danucie Molendzie.



1. Widok wnętrza kościoła p.w. św. Józefa Oblubieńca we Wschowie. Fot. T. Chrzanowski, 1975

1. Interior of the church of St. Joseph the Bridegroom in Wschowa. Photo: T. Chrzanowski 1975

Niebawem jednak sytuacja miała się zasadniczo odmienić, warunki kontraktu w pierwotnie założonej formie nie zostały bowiem dotrzymane. Eggenfeldnerowi nie udało się zaangażować niezbędnego do pracy pomocnika i prowincjał rozwiązał ten problem, ekspedując z poznańskiego konwentu dwóch malarzy zakonnych — Walentego Żebrowskiego i towarzyszącego mu Liboriusza Staniszewskiego (Aneks II). Musiało to niewątpliwie wpłynąć na pomniejszenie wysokości honorarium Eggenfeldnera o kwotę, która odpowiadała ocenie wartości pracy obu malarzy zakonnych. Wysokości tej kwoty jednakże nie znamy.

Gotowa już polichromia doczekała się niedługo potem opisu, bardziej już szczegółowego, z uwzględnieniem zmiany wykonawców, opisu, który chronolog zamieścił w *Rocznikach* prowincji (Aneks II). Sam fakt włączenia tego rodzaju dokumentu do owej kroniki jest już bezprecedensowy, nie należało bowiem do zwyczajów bernardynów wielkopolskich poświęcać tyle uwagi realizowanym ku ozdobie swoich świątyń dziełom sztuki. Zaskakująca jest dokładność tej relacji.

Zakończenie prac nad polichromią i wyposażeniem artystycznym kościoła zbiegło się, nieprzypadkowo zapewne, z wielką uroczystością wprowadzenia do świątyni 14 maja 1747 r. obrazu św. Piotra Regalata, nowo kanonizowanego przez Benedykta XIV. Z tej okazji wydano okolicznościowy druk ozdobny, z którego dowiadujemy się, jak ważnym elementem obchodów, może nawet najważniejszym, była nowa polichromia. Toteż autor tej dziennikarskiej relacji odnotowuje z uwagą przedstawiony w małym chórze „przez całe sklepienie SSS Trinitatis Tron, około którego dziewięć Chórów Anielskich, przyzwoitemi sobie insygniami wydanych (...), herby Ichmościów Protektorów Zakonu (...), ściany w marmur różnego koloru, festony, pilastry, geniusze, cyrady etc.” Z kolei „na drugim podniebieniu wielkiem oko spektatora kontentowała (...) wizja reprezentacji poślubin Maryi z S. Józefem”. Wreszcie dowiadujemy się o czymś, co było zakryte do czasu niedawnej konserwacji: „ściany i gzymsy podobną modą jak w małym chórze”, jak też odczytujemy uwagę na temat koniecznej ochrony polichromii przed skutkami nadmiernej iluminacji: „światła tu trudno wiele dawać dla



2. Polichromia sklepienia prezbiterium kościoła p.w. św. Józefa Oblubieńca we Wschowie, mal. Walenty Żebrowski. Fot. P. Kiepuszewski, 1996
 2. Polychromy of presbytery ceiling in the church of St. Joseph the Bridegroom in Wschowa, painted by Walenty Żebrowski. Photo: P. Kiepuszewski 1996



3. Polichromia sklepienia nawy kościoła p.w. św. Józefa Oblubieńca we Wschowie, fragment, mal. J. Eggenfeldner. Fot. W. Jankowski, 1977

3. Polychromy of nave ceiling in the church of St. Joseph the Bridegroom in Wschowa, fragment, painted by J. Eggenfeldner. Photo: W. Jankowski 1997

przednich piktur” oraz pochwałę nowych okien taflo-
wych, dodających całości malowideł „lustru”⁹.

Tak więc polichromia od samego początku¹⁰ zyskała
sobie wielką sławę, nie tylko we Wschowie, ale i w ca-
łej ziemi wschowskiej i okolicy, bo do miasta zjechało
na introdukcję i przy okazji sądów ziemskich wiele
szlachty i okolicznego ludu, także ze Śląska. Sama zaś
Wschowa należała do najznacześniejszych miast ówczes-
nej Rzeczypospolitej, zatrzymywał się tutaj często Au-
gust III w drodze do Saksonii.

9. Introdukcja Świętego Piotra Regalata Zakonu S. Franciszka Re-
gularney Obserwancyi nowo kanonizowanego od Oyca Benedykta
XIV z Parochialnego Kościoła do Bazyliki OO Bernardynów [...] we]
Wschowie odprawiona roku MDCCXLVII, dnia 14 maja — druk
okolicznościowy wszyty do kroniki *Archivum Conventus Vschovien-
sis...*, inny egzemplarz druku wszyty do tomu *Prospectus erectiones,
fundationes, privilegia, indulta, rescripta*, 1783, przy s. 99 — rkpis
W 35, Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie. Treść druku
podaje, podobnie jak zapis tekstu kontraktu, E. Frankiewicz, *Baro-*

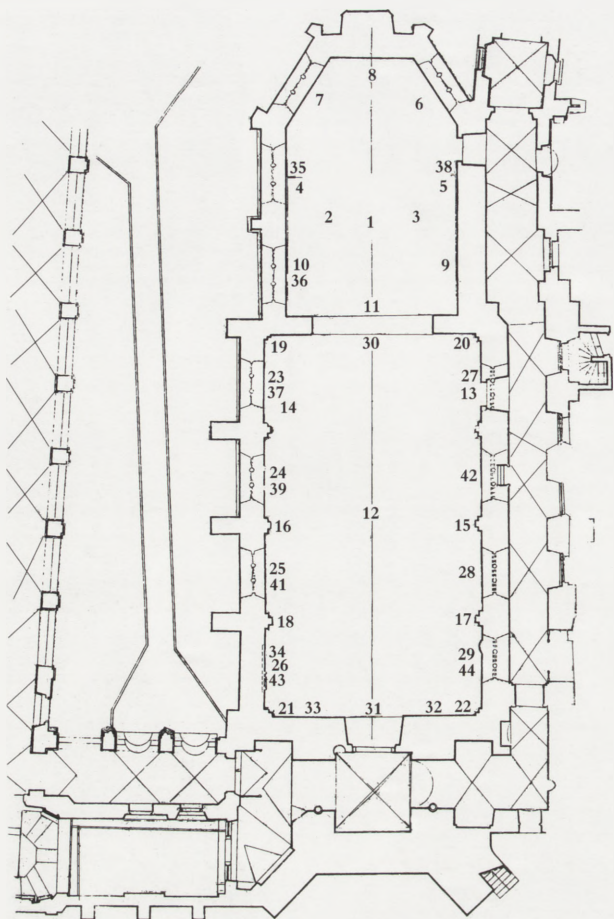
Treści polichromii

W programie ideowym polichromii uderza, czego
nie sposób nie zauważyć, jego triumfalny wydźwięk
i promieniujące z niego przekonanie, że oto zakończył
się długi okres budowy i wyposażania kościoła, że po
latach klęsk i upokorzeń, doznawanych od innowier-
ców, bernardyni wschowscy wreszcie odzyskali utra-
coną niegdyś pozycję i poczucie stabilizacji bytowej.

Wątków treściowych jest w polichromii kilka. Splot
dwóch najważniejszych — wątku Trójcy Świętej oraz

kowe malowidła ścienne w kościele pobernardyńskim we Wscho-
wie, „Zielonogórskie Zeszyty Muzealne”, t. V, 1975, s. 125–134,
który jest również autorem opracowania monograficznego wscho-
wskiego konwentu, mpis w posiadaniu klasztoru.

10. Realizację polichromii odnotowuje również kronika *Archiva
Conventum Almae Provinciae S[an]ctae Mariae Angelorum a P[at]re
F[rat]re Daniele Mrozikiewicz compendiose collecta (...)*, Anno 1796,
s. 23, rękopis w Archiwum Diecezjalnym Płockim.



4. Układ polichromii w kościele p.w. św. Józefa Oblubieńca we Wschowie. 1 — Tron Trójcy Świętej, chóry anielskie; 2 — Serafimy; 3 — Cherubiny; 4 — Trony; 5 — Panowania; 6 — Zwierzchności; 7 — Moce; 8 — Księżstwa; 9 — Archanioly; 10 — anioły; 11 — kartusz z inskrypcją (nad łukiem tęczowym od strony prezbiterium); 12 — Zaślubiny św. Józefa i Marii, wokół postacie aniołów, także aniołów-grajków; 13 — dwunastu apostołów; 14 — prorocy; 15 — męczennicy; 16 — panny święte; 17 — święci — twórcy zakonów; 18 — święci, błogosławieni i zasłużeni zakonu bernardynów, W. Żebrowski i L. Staniszewski; 19 — św. Mateusz; 20 — św. Marek; 21 — św. Łukasz; 22 — św. Jan; 23 — św. Jan Nepomucen; 24 — św. Jan Nepomucen spowiada królowę czeską; 25 — św. Antoni otrzymuje list; 26 — św. Antoni przywraca życie królowie; 27 — Manswet Grabowski otrzymuje Joseph-Buch; 28 — św. Franciszek otrzymuje odpust w Porcjunkuli; 29 — Stygmatyzacja św. Franciszka; 30 — św. Franciszek i św. Antoni (na ścianie tęczowej); 31 — Patronat św. Józefa (ściana nad organami); 32 — Ucieczka do Egiptu (ściana nad organami); 33 — Pokłon pasterzy (ściana nad organami); 34 — iluzjonistyczne dwa okna; 35-44 — herby dobroczyńców klasztoru; ponadto — artykulacja ścian, kartusze, fryz, wsporniki, ornamentyka, inskrypcje, aniolki podtrzymujące, woluty oraz motywy dekoracyjne — sekwencja festonów kwiatnych na ścianach, malowane tkaniny. J. Egenfeldner: sceny — 12-30; W. Żebrowski: sceny — 1-11 i sekwencje dekoracyjne ścian; L. Staniszewski: sceny — 31-33, 35-44; kartusze, inskrypcje, ornamentyka. Wykorzystano pomiar z archiwum Wydziału Architektury PW, 1974

wątku św. Józefa, który dopełnia niejako temat Świętej Rodziny — jest znamieny dla miejsca i epoki, choć trzeba zauważyć, że w czasie już nieco spóźniony, zważywszy jego atrakcyjność w krajach habsburskich już od kilkudziesięciu lat poprzedzających powstanie polichromii. Wątek józefologiczny obejmuje: jako scenę główną — *Zaślubiny Józefa i Marii* (mistyczne), *Sen św. Józefa*, *Ucieczkę do Egiptu*, *Pokłon pasterzy*, *Partocinium*, czyli rozdawanie łask. Wątek trzeci obejmujący reprezentatywny zestaw świętych, wśród których szczególne miejsca mają postacie rozmieszczone w lunetach nad swoimi ołtarzami, na ścianie tęczowej i częściowo na powierzchni kolebki, to wielcy patroni zakonów franciszkańskich — św. Franciszek z Asyżu, św. Antoni Padewski i św. Jan Kapistran. Do tego zestawu należą też: popularny św. Jan Nepomucen, twórca wielkich zakonów, a także apostołowie, ewangelisści, prorocy, męczennicy, błogosławieni i zasłużeni. Wątek czwarty, o którym nie wspomina kontrakt, wprowadza w otoczenie dwu głównych scen muzykę anielską. Jako wątek piąty, zajmujący niewielką powierzchnię nad oknami, można wyróżnić sekwencję herbów szlacheckich, upamiętniających donatorów i dobroczyńców konwentu.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że autorem programu i polichromii był nie kto inny, tylko ojciec Manswet Grabowski¹¹. Jego nazwisko jako prowincjała widnieje pod kontraktem na pierwszym miejscu. Pełniąc jednocześnie funkcję chronologa (we wschowskim konwencie znajdowało się archiwum prowincji),

4. Polychromy arrangement in the church of St. Joseph the Bridegroom in Wschowa. 1 — Throne of the Holy Trinity; 2 — angelic choirs; 3 — Seraphim and Cherubim; 4 — Thrones; 5 — Rulers; 6 — Superiors; 7 — Powers; 8 — Duchies; 9 — Archangels; 10 — angels; 11 — cartouche with inscription (over the rood arch from the presbytery); 12 — wedding of St. Joseph and Mary, surrounded by angels and angels-musicians; 13 — twelve Apostles; 14 — prophets; 15 — martyrs; 16 — holy virgins; 17 — saints — founders of orders; 18 — saints, the blessed and persons of merit for the Bernardine order (W. Żebrowski and L. Staniszewski); 19. St. Matthew; 20 — St. Mark; 21 — St. Luke; 22 — St. John; 23 — St. John Nepomucen; 24 — St. John Nepomucen hearing the confession of the Queen of Bohemia; 25 — St. Anthony receiving a letter; 26 — St. Anthony bringing a princess back to life; 27 — Manswet Grabowski receiving the Joseph-Buch; 28 — St. Francis receiving an indulgence in Porcjunkula; 29 — St. Francis receiving stigmata; 30 — St. Francis and St. Anthony (on the beam wall); 31 — patronage of St. Joseph (wall above the organs); 32 — Flight to Egypt (wall above the organs); 33 — Adoration of the Shepherds (wall above the organs); 34 — illusionistic two windows; 35-44 — coats of arms of the benefactors of the monastery; moreover — wall articulation, cartouches, friezes, buttresses, ornaments, inscriptions, supporting angel, volutes, and decorative motifs — floral festoon sequences on walls, painted fabrics. Egenfeldner: scenes 12-30; W. Żebrowski: scenes 1-11 and wall decoration sequences; L. Staniszewski: scenes 31-33, 35-44; cartouches, inscriptions, ornaments. Measurement from the archive of the Department of Architecture at Warsaw Polytechnic, 1974

11. Data urodzenia nieznaną, zm. w 1757 r., pochodził z rodziny szlacheckiej. Zob. *Słownik polskich pisarzy franciszkańskich*, pod red. E. Wyczawskiego, biogram pióra W. Murawca, s. 158.

zadbał o udokumentowanie polichromii (por. Aneksy) w *Rocznikach*, które wtedy prowadził. Przede wszystkim zaś dobierał wykonawców wykazując troskę o szkolenie malarzy zakonnych. Był też Grabowski kaznodzieją, ogłaszającym dukiem swe kazania¹², w tym także do św. Józefa. Wypowiadał się w nich jednak zawile i nieskładnie, obficie szafując makaronizmami, bardziej był bowiem człowiekiem czynu niż pióra. Podróżował w interesach prowincji — w 1739 r. do Valladolid, a w 1745 r. na posiedzenie kongregacji generalnej do Rzymu¹³.

W drażeniu józefologicznej tematyki Grabowski sięgnął do *Grüssausches Joseph-Buch...*¹⁴, dziełka będącego zbiorem modlitw i nabożeństw kierowanych do św. Józefa oraz kompedium historii z życia świętego, spisanych na użytek bractwa św. Józefa przez Bernarda Rosę (1624–1696), opata cystersów w słynnym Krzeszowie na Śląsku, wybitnego teologa, mistyka i mecenasa sztuki¹⁵. Uczony opat uczynił klasztor krzeszowski promieniującym ośrodkiem kultu tego świętego w nowej interpretacji, która rozwinęła się oficjalnie po pokoju weszalskim w krajach habsburskich, przyjmując ostatecznie postać doktryny sformułowanej przez Rosę. Jej istotę i oryginalność możemy dziś ocenić dzięki wnikliwym opracowaniom ks. Tadeusza Fitycha¹⁶. Rosa wystawił dla bractwa św. Józefa kościół w Krzeszowie, powierzając wykonanie jego polichromii Michaelowi Willmannowi.

Wpływ doktryny Rosy na programy artystyczne wielu kościołów śląskich nie ustał i po jego śmierci, i choć osłabł po zajęciu Śląska przez Prusy w latach 1741–1742, za to rozwinął się w południowej Wielkopolsce, początkowo właśnie we Wschowie. Jego kontrreformacyjny wydźwięk miał dla Mansweta Grabowskiego w warunkach wschowskich dużą siłę przyciągania. Ujął więc we własne ręce, dosłownie i w przenośni, krzeszowską *Joseph-Buch...*, jako źródło natchnienia, i z tak wyraźnie zatytułowaną księgą kazał się sportretować w pozycji klęczącej przed Świętą Rodziną. Księgę tę wręcza mu św. Józef na tle zabudowań konwentu, co odczytać należy jako nakaz działania.

Scenka znajduje się w pierwszej po prawej stronie lunecie nawowej i ukazuje Grabowskiego jako mężczyznę słusznej postury, blondyna z łysiejącym czołem, w bernardyńskim habicie. Gdy się porówna to przedstawienie z piękną ryciną, przypisywaną Willmannowi, która znajduje się na frontispisie pierwszego wydania *Grüssausches Joseph-Buch...* uderza podobień-

stwo schematu kompozycyjnego. Na rycinie oglądamy klęczącego cysterskiego zakonnika, Rosę najwyraźniej, w momencie gdy wręcza on wymienioną księgę patronowi, który dzieło to przyjmuje z wysokości, unosząc się na chmurce. W scenie lunetowej zaś, znacznie słabszej artystycznie, klęczącym zakonnikiem jest Grabowski, który księgę z kolei od św. Józefa otrzymuje, jako inspirację i polecenie działania. W obu przedstawieniach zawarty jest motyw *Rodziny Świętej*, czyli *Trójcy Ziemskiej* albo *Stworzonej (Trinitas Creatae)*. Jej koncepcję, nienową wprawdzie¹⁷, Rosa w swoich teologicznych dociekaniach pogłębił i zgodnie z duchem czasu opracował. Tak więc Trójca Ziemska jest ziemskim dopełnieniem Trójcy Najświętszej, obie zaś łączy osoba Jezusa.

Podążając dalej tym śladem, zwróćmy uwagę na zawierające tę samą ideę sceny — *Ucieczkę do Egiptu*, *Pokłon pasterzy*, *Patronat św. Józefa* (rozdawnictwo łask) — rozmieszczone symetrycznie na ścianie nad chórem muzycznym. Taka lokalizacja określa dodatkowo sens umieszczenia vis à vis, w prezbiterium, Trójcy Świętej, a więc we wspólnym kontekście.

Na tym nie kończą się jednak źródła inspiracji Mansweta Grabowskiego jako autora scenariusza. Partię kolebki zaplanował bowiem jak hymn pochwalny i najpewniej miał na myśli pieśń bracką, zaczynającą się od słów: „*Niech cię, Józefie, chwalą zastępy niebian*”. Ten sam język odnajdował zapewne w kazaniu ku czci świętego, pióra bernardyna prowincji ruskiej — ojca Adriana Seriewicza, gdy ten pisał: „[Józef] miał nadzieję proroków, miał mądrość Apostołów, miał pobożność i wstrzemięźliwość wyznawców, miał czystość panien świętych”¹⁸, taki bowiem zestaw osób znalazł się na międzylunetowych polach kolebki nawowej, wzbogacony jeszcze o dwie grupy świętych zakonnych. Tekstami komentującymi są łacińskie cytaty z Pisma Świętego, podane w inskrypcjach.

Jeden z nich mówi słowami psalmu 150, 4: „*chwalcie go na stronach*” (strunach), dając jakby komentarz słowny do tematu muzyki anielskiej, który rozwija się na całych połączeniach obu sklepień, u stóp Trójcy Świętej, gdzie kontrakt zastrzega jedynie przedstawienie „*Sanctus, Sanctus...*” odśpiewane przez anielski chór, oraz wokół Oblubieńców.

Obu centralnym scenom towarzyszy wieloosobowa kapela anielska, wykonująca muzykę niebiańską, która przy okazji prezentuje bogate staropolskie instrumentarium, złożone z instrumentów ówczesnych

12. Między innymi: *Godziny kaznodziejskie w niedziele całego roku...*, Poznań 1747.

13. K. Kantak, op. cit., t. II, s. 502.

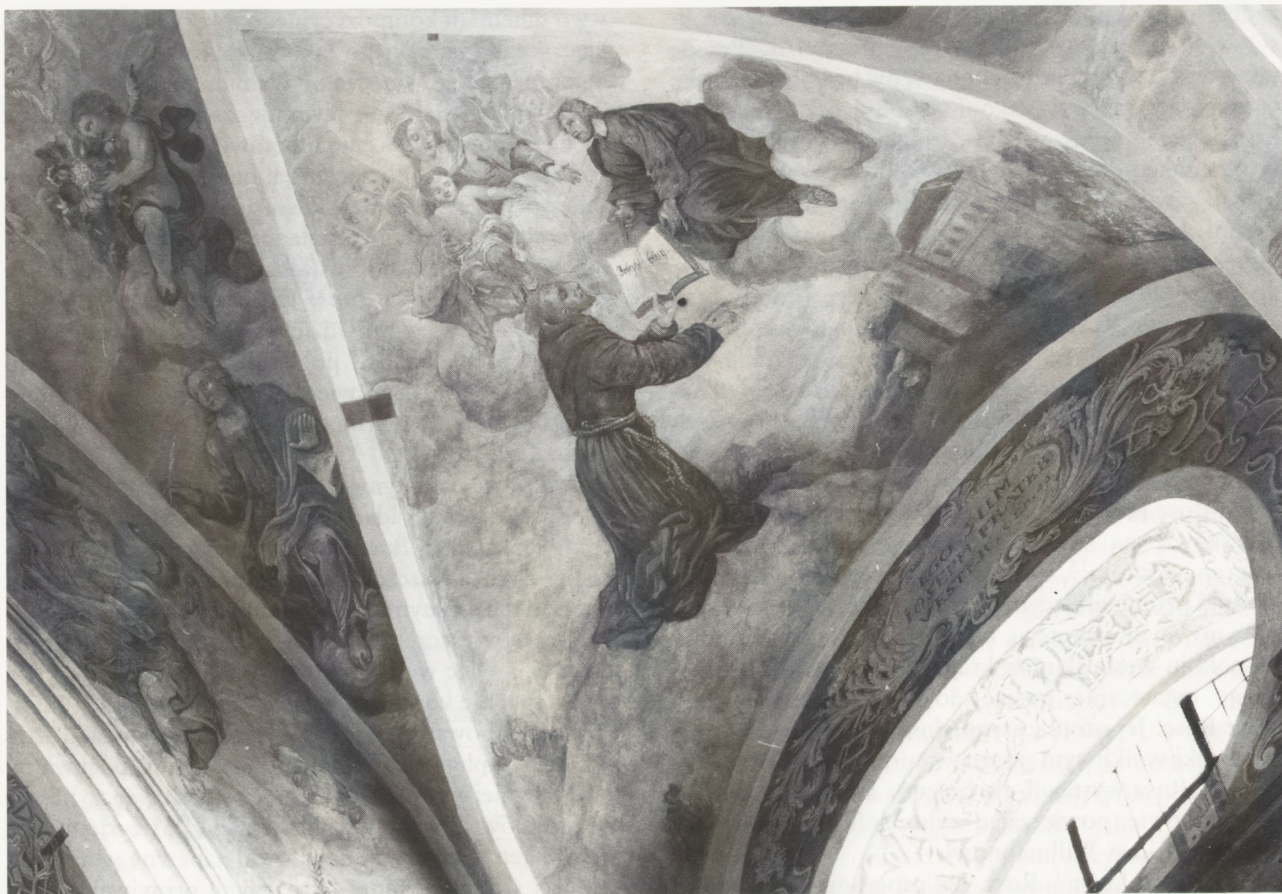
14. *Grüssausches Joseph-Buch...*, welches zu Vermehrung der Andacht gegen die heilige erschaffene Dreifaltigkeit Jesus, Maria, Joseph..., wydanie I — Kłodzko 1694, II — Strzegom 1723, III — Świdnica 1777.

15. B. Mikuda-Hüttel, *Michael Willmanns Freskenzyklus in Grüssau* (w:) *Krzeszów laską uświęcony*, pod red. H. Dziurli i K. Bobowskiego, s. 193 nn, passim.

16. T. Fitych, *Bernarda Rosy nauka o św. Józefie w świetle koncepcji mistycznych zaślubin duszy z „Trójcą Stworzoną”*, „Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne”, t. 16; tenże, *Trójca Stworzona. Nauka o św. Józefie na Śląsku*, Lublin 1990, passim.

17. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, cz. 2, Paris 1957, s. 147.

18. A. Seriewicz, *Księżyc mistyczny w pełni łaski boskiej zostający...*, Lwów 1726, s. C2 recto.



5. Prowincjał Grabowski otrzymuje *Joseph-Buch*. Fot. P. Kiepuszewski, 1997
 5. Provincial Grabowski receiving the *Joseph-Buch*. Photo: P. Kiepuszewski 1997

i dawniejszych. Można tu wyłowić wzrokiem: lutnię, wiołę basową, harfę, trąbkę, pomort, triangel, róg, kotły, a przedstawiona muzyka podlega niewątpliwie prawidłom muzyki ziemskiej, choć nie zawiera określonej koncepcji wykonawczej¹⁹.

Szukając analogii dla muzycznej interpretacji polichromii, której znaczenie w pełni ocenić można, gdy się ją kontempluje, słuchając podczas nabożeństwa muzyki rzeczywistej — znowu uwagę skierować trzeba w stronę Śląska. Temat „*musica angelica*” w XVII i w 1 poł. XVIII w. był tam często obecny w polichromiach i w rzeźbiarskim wyposażeniu kościołów, w czym obecnie dostrzega się wyraz wysoko rozwiniętej kultury muzycznej na ówczesnym Śląsku²⁰. Przy-

kładem jest m.in. polichromia Jana Krzysztofa Handtkiego z Ołomuńca, wykonana w 1733 r. we wrocławskim Oratorium Marianum kolegium jezuickiego, ukazująca anielską kapelę wśród chmur. Rekonstrukcja polichromii zniszczonej podczas II wojny światowej jest planowana w przyszłości. Wschowska polichromia zaś bez udziału muzyki anielskiej, której nie przewidział w swojej skromnej wyobraźni Manswet Grabowski, byłaby niepomernie uboższa.

Założenie kompozycyjne, warsztat malarski

Formułą kompozycyjną przyjętą przez Eggenfeldnera²¹ w rozwiązaniu polichromii jest idea „*niebiańskie-*

19. Uwagę tę zawdzięczam p. prof. Mirosławowi Perzowi, podobnie jak identyfikację instrumentów.

20. Omawiają ten problem: M. Zduniak, *Instrumenty sakralne w sztuce Śląska* (w:) *Musica sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej*, pod red. M. Zduniak, s. 24; tamże, R. Nowak, „*Orkiestra anielska*” w rzeźbie śląskiej XVII i XVIII w., s. 40 nn.

21. Udział Eggenfeldnera w realizacji polichromii zakwestionowała swego czasu A. Mulczyńska-Pawlak, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*, „*Studia Muzealne*” 1968, z. 6, s. 104–107, błędnie odczytując przekaz archiwalny (por. Aneks II niniejszej pracy),

całość przypisując obu malarzom zakonnym — Żebrowskiemu i Staniszewskiemu. Sprostował to E. Frankiewicz (op. cit., s. 130), który skorygował także nieścisłości co do rozpoznania ikonografii. Obecnie, dzięki konserwacji z lat 1996–1997, wiemy już z całą pewnością, że prace tę wykonywali jednocześnie Eggenfeldner, Żebrowski i Staniszewski — widoczne są tzw. różnice rąk. Jednak mylił się ten autor (tamże, s. 132), gdy twierdził, że napis na księdze, w opisanej wyżej scenie lunetowej — *Joseph-Buch*... — jest wynikiem przemalowania w XIX w., dziś wiemy, że jest on oryginalny.



6. Michael Willmann (?), miedzioryt z frontyspisu I wydania Grüssauisches Joseph-Buch, 1694

6. Michael Willmann (?), copperplate with frontispiece of the first edition of Grüssauisches Joseph-Buch, 1694

go fresku” sklepiennego, czyli barokowej wizji otwartego nieba wypełnionego tłumem jego mieszkańców na tle obłoków. Przedstawiono ją tu jednak w sposób mocno uproszczony, z pominięciem np. efektów, jakie daje rama w postaci iluzjonistycznej architektury, tutaj nieobecna. Niebo w tutejszej polichromii ogranicza linia gzymsu oraz szwy wcinających się w nawową kolebkę lunet. Przyjęta perspektywa nie uwzględnia skrótów oddolnych, a jedynie widzenie postaci (występujących tu w dużym zagęszczeniu) na wprost, jak w *quadro riportato*. Sporadycznym przejawem odstępstwa od tej perspektywy jest podjęta przez Żebrowskiego nad ołtarzem głównym nieśmiała próba ukazania skrótów oddolnych postaci muzykujących aniołów. W zasadzie ruchy i przemieszczanie się niebian następują w kierunku poziomym. Ten rodzaj perspektywy ułatwia niewątpliwie malarzom korzystanie z gotowych wzorów oraz różne kompilacje.

22. Badania chemiczne pigmentów wykonała dr Zuzanna Rozlucka, Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu.

Optymalnym punktem oglądu jest geometryczny środek nawy. Stąd odbiera się prawidłowo, we właściwym położeniu dwie główne sceny polichromii.

Nie można nie zauważyć licznych błędów rysunkowych, widocznych zwłaszcza w prezbiterium (np. wadliwa perspektywa krzyża, błędna anatomia ciała Chrystusa). Mimo wszystkich braków i niekonsekwencji nie sposób jednak nie poddać się urokowi i sile estetycznego oddziaływania tego malarstwa, jego dekoracyjności i ciepłej, nadającej całemu wnętrzu szczególną atmosferę, wysmakowanej kolorystyce, w prezbiterium — o skali tonów nieco zwężonej, w nawie — bardziej kontrastowej i rozbudowanej.

Jak wykazały wykonane ostatnio analizy chemiczne, pigmenty użyte do malowania polichromii to: biel wapienna, różne ugry, umbra naturalna, sjena palona, czerwień żelazowa, smalta, ziemia zielona, czerń żelazowa, czyli zestaw dosyć typowy²².

Nieobojętne kolorystycznie są połacie ścian, także tych z zaznaczoną artykulacją, marmoryzowanych, malowane wsporniki, glify, gzymsy imitujące marmur



7. Anioł grający na lutni, fragment il. 3. Fot. M. Witwińska, 1997

7. Angel playing a lute, fragment of fig. 3. Photo: M. Witwińska 1997



8–9. Archanioły, fragment il. 2, przed i po konserwacji. Fot. P. Kiepuszewski, 1997

8.–9. Archangels, fragment of fig. 2. prior and after conservation. Photo: P. Kiepuszewski 1997

— w których to partiach dominują różnobarwne róże, kontrastujące z płaszczyznami błękitu, szarości i ciepłej bieli. Zastosowanie do pobiałej, położonej na ścianach, mączki marmurowej podnosi dodatkowo ogólny ciepły ton tej dekoracji, tak istotny dla wyrazu artystycznego całego wnętrza.

Dzięki oczyszczeniu polichromii w latach 1996–1997 z wtórnych nawarstwień, można obecnie dość ściśle rozgraniczyć i ocenić zakres pracy trzech współtworzących dzieło malarzy. Wybór Eggenfeldnera i zaangażowanie go przez prowincjała Grabowskiego jest wyrazem jego wyraźnej preferencji solidnego malarstwa cechowego, mocno osadzonego w konwencjach i tradycji śląskiego baroku. O czeskich, morawskich lub niemieckich malarzy freskowych wyższego lotu nietrudno było wtedy na Śląsku, zapewne też większy koszt ich pozyskania pokryliby hojni benefaktorzy wschowskich bernardynów. Językiem u wagi były niewątpliwie upodobania ojca Grabowskiego i może znajomość innych prac Eggenfeldnera, np. wykonanych w Głogowie lub na zamku Promnitzów w Żarach. Dukt ręki malarza śląskiego nietrudno teraz zidentyfikować we wschowskiej polichromii, podobnie

jak jego rysunek, prowadzony wprawą dłonią, z użyciem pędzla lub wgłębny — za pomocą rylca. Potwierdza się zatem informacja źródłowa (Aneks II) o jego pracy na sklepieniu nawy, co należy uściślić dodając do tego wymalowanie lunet oraz ściany tęczy od strony nawy. Jego rysunek jest w miarę poprawny, artysta z upodobaniem oddaje wdzięk małych aniołków oraz anatomię i ruch ciała aniołów doroslejszych. Trudniej ocenić niektóre z jego malowideł lunetowych, gdyż tynki tu ucierpiały na skutek nierównomiernego osiadania fundamentów i uderzeń pioruna w wieżę w 1784²³ i 1822 r.²⁴ Porcje dzienne tynku (ok. 2 mm grubości) zacieranego pod fresk Eggenfeldnera są na ogół mniejsze niż porcje Żebrowskiego.

Nie brakuje też Eggenfeldnerowi zamiłowania do ujęć portretowych, co jest wyraźnie widoczne na przykładzie zakonnych świętych, w zindywidualizowanej twarzy św. Ignacego Loyoli, Jana od Krzyża, św. Bernarda i innych. Rysy twarzy drugoplanowych zaznacza kreską. Zachowawcza orientacja stylowa Eggenfeldnera znalazła wyraz przede wszystkim w streficznej kompozycji całości, w rozmieszczeniu postaci

23. Uderzenie pioruna i spowodowane nim uszkodzenia murów spowodowały konieczność zamurowania okien w pierwszym przęśle. Na namalowanym tam iluzjonistycznym oknie upamiętniono ten fakt umieszczeniem daty: „D. 1 Augusti 1784”, *Kronika klasztoru*

ru Braci Mniejszych Obserwantów, czyli Bernardynów we Wschowie, tłum. O. P. Turbański, s. 66, maszynopis w klasztorze.

24. Acta betreffend den Reformaten Zustand des Bernhardmönch-Kloster zu Fraustadt, k. 64, Archiwum Państwowe m. Poznania i woj. poznańskiego.

wzdłuż linii tworzącej wydłużoną elipsę, w zagęszczeniu tej kompozycji, ujawniającym swoisty *horror vacui*.

Żebrowskiemu, a i jego koledze zakonnemu także, brakuje tej rysunkowej anatomicznej poprawności. To też anioły Żebrowskiego skromnie ukrywają pod fałdami szat zarysy torsów, nie są skore do pokazywania szyi czy obnażonych nóg. Malarz z trudem pokonuje poważny próg trudności w oddaniu na wplóbną torsu Chrystusa i w wadliwej perspektywie kreśli trzymany przezeń krzyż. Dostrzeżone przez konserwatorów pentimento w partiach chórów anielskich (np. Trony, zmiana układu nóg skrajnego anioła) świadczą o trudnościach z rysunkowym warsztatem wykonawczym. Jednakże zły stan zachowania warstwy wykończeniowej na sklepieniu prezbiterium utrudnia analizę szczegółów wykańczanych impastowo przez Żebrowskiego na sucho.

Dniówki brata Walentego, występujące na cienko zacieranym tynku, są dobrze widoczne (linie szwów), jest ich na sklepieniu kilkanaście, kształtem nie dopasowują się do linii kompozycji. Gwoździe, po których pozostały ślady na ścianach, świadczą o mocowaniu rysunkowych kartonów. Właściwie Żebrowskiemu rozwinięte poczucie dekoracyjności sprawiło, że z powodzeniem radził sobie z ornamentyką i elementami zdobniczymi. Zamiłowanie do wypełniania płaszczyzn ściennych nad chórem muzycznym, lub w jego pobliżu, motywami jakby powiększonej ornamentyki pozornych sztukaterii, pozostanie cechą indywidualizującą późniejsze polichromie Żebrowskiego. Jego pędzla jest niewątpliwie sekwencja powtarzających się motywów dekoracyjnych, obiegających całe wnętrze i zapewne przez niego zaprojektowanych — w postaci kwiatnych festonów, parami flankujących okna, jakby podwieszonych na ozdobnych wysięgnikach. Zamalowane w 1882 r., ujawniły się częściowo w 1993 r. podczas próbnego oczyszczania ścian, a w całości — podczas konserwacji w latach 1996–1997. W malowniczo wymodelowanych kompozycjach kwiatów, często o różnych czasach kwitnienia, można wyróżnić: róże, peonie, stokrotki, powój, maki, niezapominajki, w innym miejscu — słonecznik, lwie paszcze (?), a także dorodny kwiatostan bzu pospolitego²⁵. Jasne w kolorycie, subtelnie podstylizowane, efektownie odcinają się od szarego tła marmoryzowanej ściany. Motyw malowanych festonów kwiatnych artysta mógł zapożyczyć z Auli Leopoldina w kolegium jezuickim we Wrocławiu, gdzie użył go w polichromii na ścianie pod emporą Krzysztof Handtke z Ołomuńca, w latach 1742–1743 tworzący dekorację malarską tego wnętrza. Tu, we Wschowie, malowane festony mogły mieć także pewien sens aktualizujący, w nawiązaniu do wspomnianej już uroczystości introdukcji obrazu.

Barwność i ozdobność motywów użytych na ścianach była więc zapewne pomyślana jako część okazjo-



10. Fragment dekoracji ściany pn. prezbiterium, mal. W. Żebrowski. Fot. M. Witwińska, 1997

10. Fragment of north presbytery wall decoration, painted by W. Żebrowski. Photo: M. Witwińska 1997

nalnej dekoracji miasta, wśród której nie brakło nawet bramy triumfalnej, wystawionej na cześć nowo kanonizowanego bohatera uroczystości. Motyw jakby przewieszonych tkanin wschodnich przez okna wyższego rzędu w nawie, namalowanych przez Staniszewskiego, zdaje się nawiązywać do takiej właśnie konwencji, naśladując opony wywieszane zwyczajowo z okien z okazji uroczystej procesji.

Udział Staniszewskiego w powstaniu polichromii był skromniejszy, zarówno po względem ilościowym, jak i walorów artystycznych wykonanej pracy. Na oczyszczonej polichromii odznacza się niewprawny pędzel i sztywna kreska widoczne w nadokiennych kompozycjach z aniołkami podtrzymującymi herbowe kartusze, w *Ucieczce do Egiptu*, w *Pokłonie pasterzy* i pewnie jakiś udział pomocniczy przy pracach Żebrowskiego, czego dokładniej nie precyzuje zapis kronikarski.

Współpraca trzech malarzy zapewne układała się pomyślnie. Ocena wkładu pracy i starania malarzy zakonnych doczekały się ze strony Eggenfeldnera god-

25. Rozpoznanie kwiatów i dotyczące nich spostrzeżenia zawdzięczaam uprzejmości botanika mgr Teresy Ziolo-Skaleckiej.



11. Fragment dekoracji ściany pn. prezbiterium, mal. W. Żebrowski i L. Staniszewski. Fot. M. Witwińska, 1997

11. Fragment of north presbytery wall decoration, painted by W. Żebrowski and L. Staniszewski. Photo: M. Witwińska 1997

nego udokumentowania w postaci wspólnego portretu obu braci na spływie kolebki, w dobrym towarzystwie świętych i błogosławionych zakonu bernardyńskiego. Szczupłej postury, ma brat Walenty na tym wizerunku jasne, duże oczy o skupionym spojrzeniu, w lewej ręce trzyma paletę i pędzle, ubrany jest w strój zakonny, obuty w drewniane trepki. Masywniejszą budową odznacza się jego towarzysz, Staniszewski, zwrócony do niego, z różańcem w dłoni.

Konserwacje

Stan kościoła uległ w XIX w. pogorszeniu po dokonanej przez Prusaków kasacji klasztoru. W 1882 r. ks. August Lüdke (Liedke) przeprowadził dzięki finansowemu wsparciu Stanisława Radojewskiego, restaurację malowideł, którą po amatorsku wykonał temperą niejaki W. Szpetkowski, o czym mówi napis na ścianie wschodniej nad prezbiterium. Dokonał tego w zasadzie „*po formie*”, jakkolwiek zmieniając gamę kolorystyczną całości na żółto-oraznową z akcentami w po-

staci złoceń (!) i z kontrastami w postaci czerwieni i fioletów. Przemalowaniu uległy wtedy ściany boczne, zmieniając całkowicie wygląd, w tym także ornamentyka. Mocno także zaszkodziły malowidłom próby wypełniania przy pomocy cementu (?) wspomnianych już pęknięć, co miało prawdopodobnie związek z zabiegiem klamrowania murów kościoła, którego dokonano w 1900 r.²⁶

Ten XIX-wieczny kostium pokrywał polichromię bez mała sto lat. Nie zniknął całkowicie podczas konserwacji rozpoczętej w 1970 r. na polecenie konserwatora wojewódzkiego przez firmę Antoniego Juszczyka z Poznania, której zabiegi nie przywróciły malowidłom oryginalnego wyglądu i faktury, a przeciwnie — wprowadziły niepożądane efekty związane z użyciem do retuszów farby emulsyjnej. W 1993 r. podjęto więc nowe działania, angażując zespół pod kierunkiem Daniela Nowackiego z Osiecznej, który, tytułem próby, przystąpił do odświeżania partii malowideł na ścianie południowej i północnej nawy spod nawarstwień poprzednich restauracji oraz przedstawił

26. E. Frankiewicz, op. cit., s. 126.



12. Iluzjonistyczna tkanina jako dekoracja okna, ściana pn. nawy, mal. L. Staniszewski. Fot. M. Witwińska, 1997

12. Illusionistic fabric as window decoration, north nave wall, painted by L. Staniszewski. Photo: M. Witwińska 1997

projekt rekonstrukcji na dwóch przesłach, co władze konserwatorskie oceniły negatywnie, głównie ze względu na destrukcyjny skutek niektórych chemicznych zabiegów oczyszczających. Prace przerwano.

Sprawa właściwie przeprowadzonej konserwacji, z programem optymalnym tym razem, powróciła w trzy lata później. Przetarg, ogłoszony przez konserwatora wojewódzkiego, wygrała firma Konsart ze Szczecina i w maju 1996 r. zespół konserwatorów, pod wysoce już profesjonalnym kierownictwem mgr Marii Kiepuszewskiej²⁷ z Bydgoszczy, rozpoczął prace od mechanicznego oczyszczenia malowideł (począwszy od prezbiterium), z użyciem skalpeli, spod niefortunnych retuszy i uzupełnień dokonanych w 1970 r. i z kolei przystąpił do odświeżania partii ścian, które już w 1993 r. zaczęły ujawniać niezmiernie interesującą,

i dotąd znaną tylko z XVIII-wiecznego opisu, wspomnianą już dekorację, złożoną z kwiatnych festonów i tkanin.

Stan polichromii wymagał daleko idących interwencji. Oprócz czyszczenia mechanicznego zastosowano chemiczne — węglanem amonu zawieszonym w metylocelulozie. Konsolidacji i podklejania wymagały wielostopniowe rozwarstwienia, które usuwano, stosując iniekcję roztworu POW w wodzie z dodatkiem kredy. Zastrzykami wypełniano szczeliny, ubytki pokrywano zaprawą wapienno-piaskową. Retusze scalające wykonywano kropką, rekonstrukcje — farbami akrylowymi.

Znaczne zniszczenia stwierdzono w prezbiterium, gdzie nie zachowała się warstwa wykończeniowa, a także w partiach lunet, w których w XIX w. zaryso-

27. Do zespołu mgr Kiepuszewskiej weszli konserwatorzy: Alina Bloch, Danuta Drabik, Andrzej Kowecki, Benito Marczuk, Aleksandra Pill, Edgar Pill, Ryszard Wójtowicz. Z zespołem organizacyjnie współpracował o. gwardian Lesław Szymborski. Przedsięwzięcie sponsorowali: Fundacja Polsko-Niemiecka oraz — Urząd Wojewódzki w Lesznie, Urząd Gminy we Wschowie i liczne prywatne oso-

by. Powierzchnia polichromii liczy ok. 1200 m². Pani Marii Kiepuszewskiej najserdeczniej dziękuję za udostępnione mi opracowanie dokumentacji konserwatorskiej, za cenne informacje, zapoznanie mnie z problematyką *in situ* i wszechstronną pomoc, bez których moje opracowanie byłoby w tej formie niemożliwe.

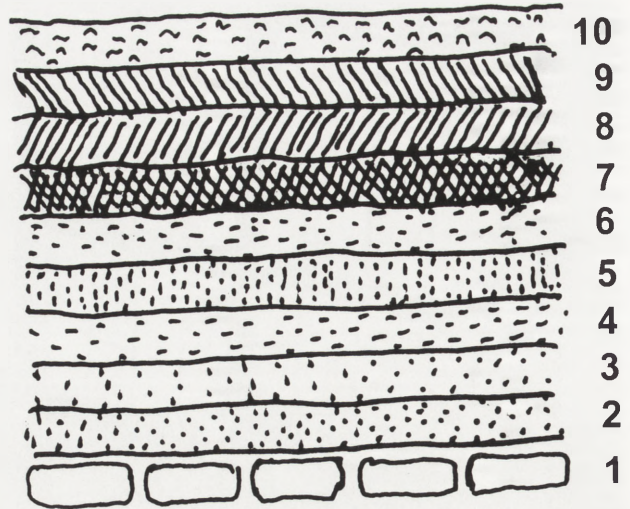
wały się wspomniane już pęknięcia. Niejednokrotnie konserwatorzy spotykali się, po zdjęciu przemałówek, z bardzo daleko posuniętą destrukcją warstwy malarzkiej i bardzo słabym zarysem zanikłych niemal form, przetarciami, spudrowaniem. Silnie zatarte były festony kwiatowe. Przykładem dobrego zachowania fresku z wykończeniem na sucho mlekiem wapiennym jest ściana tęczowa. Znaczną partią rekonstruowaną (malowana artykulacja) są połacie ściany północnej, gdzie od parapetu w dół tynk był skutny. Dobrze zachowały się dekoracje nadokienne, ukryte od XIX w. pod pobiałą (modyfikowaną pokostem) i położonymi na niej po amatorsku i w dowolny sposób prymitywnymi aniołkami. Odstonięto oryginalne herby szlacheckie i ornamentykę, przywrócono regencyjny fryz, malowany, jak i inne ornamenty, bez użycia szablonu. Usunięto wtórny baranka na łuku tęczowym. Problem oddzielny stwarzały przemałowki, które głęboko wniknęły w oryginalną warstwę malowideł.

Konserwację ukończono na początku października 1997 r., a więc w okresie zaledwie 17 miesięcy, pracując w dużym zespole, od rana do późnego wieczora. Prace mgr Marii Kiepuszewskiej i jej zespołu, wykonane z wielką precyzją, solidnością i fachowością, należy uznać za przedsięwzięcie zdecydowanie udane i ze wszech miar zasługujące na uznanie. Wnętrze odzyskało swój dawny wyraz artystyczny, z kolorystyką włącznie.



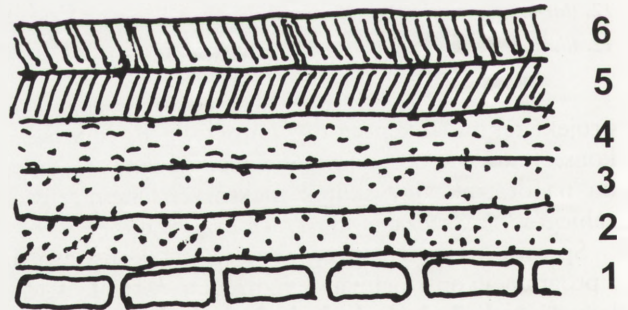
13. Portret W. Żebrowskiego i L. Staniszeńskiego (z lewej), fragment il. 3. Fot. P. Kiepuszewski

13. Portrait of W. Żebrowski and L. Staniszeński (on the left), fragment of fig. 3. Photo: P. Kiepuszewski



14. Uwarstwienie na ścianach kościoła (wg M. Kiepuszewskiej), stan przed konserwacją 1996–1997 r. 1 — watek ceglany; 2 — zaprawa z 1646 r.; 3 — pobiała z 1646 r.; 4 — malowidło temperowe z 1652 r.; 5 — zaprawka węglanowo-wapienna z 1745 r.; 6 — malowidło na spoiwie wapiennym z 1745 r.; 7 — pobiała wapienna z 1882 r.; 8 — przemaalowanie z 1882 r.; 9 — przemaalowanie z 1970 r., częściowe przemaalowanie z 1993 r.

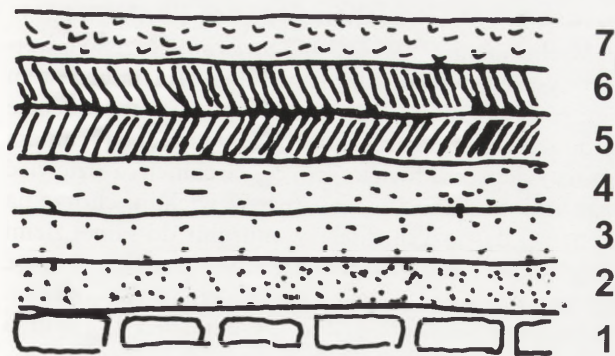
15. Layers on the church walls (acc. to M. Kiepuszewska), state prior to conservation 1996–1997: 1 — brick; 2 — mortar from 1646; 3 — whitening from 1646; 4 — tempera painting from 1652; 5 — calcium-carbonate ochre mortar from 1745; 6 — painting on calcium binding from 1745; 7 — calcium whitening from 1882; 8 — repainting from 1882; 9 — repainting from 1970, partial repainting from 1993



15. Uwarstwienie na sklepieniu kościoła, stan przed konserwacją 1996–1997 r. (wg M. Kiepuszewskiej). 1 — watek ceglany; 2, 3 — dwuwarstwowy tynk z 1745 r., górna warstwa zakładana w dniówkach; 4 — fresko z 1745 r.; 5 — przemaalowanie klejowe z 1882 r.; 6 — przemaalowanie emulsyjne z 1970 r.

15. Layers on church ceiling, state prior to conservation in 1996–1997 (acc. to M. Kiepuszewska): 1 — brick; 2, 3 — two-layer plaster from 1745, upper layer placed in dniówkach; 4 — fresco from 1745; 5 — glue repainting from 1882; 6 — emulsion repainting from 1970

Polichromia zaopatrzona została w napisy informujące o przeprowadzonych dotąd konserwacjach i nazwiska konserwatorów — wysoko, na ścianie za ołtarzem głównym. Zabrakło, niestety, sygnatur jej twórców. Podpis brata Walentego Żebrowskiego jednak figuruje w kościele, tyle że artysta umieścił go dyskret-

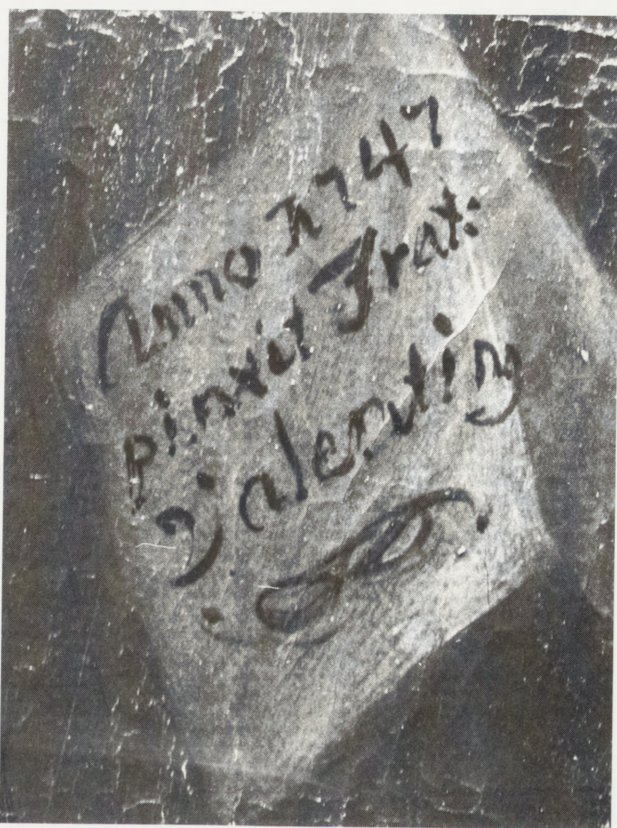


16. Uwarstwienie na ścianie nad chórem muzycznym, stan przed konserwacją 1996 r. (wg M. Kiepuszewskiej). 1 — watek ceglany; 2 — zaprawa wapienno-piaskowa z 1646 r.; 3 — zaprawa wapienno-piaskowa z 1745 r.; 4 — malowidło freskowo-wapienne z 1745 r.; 5 — przemalowanie klejowe z 1882 r.; 6 — przemalowanie emulsyjne z 1970 r.; 7 — przemalowanie emulsyjne z 1993 r.; brak występowania dniówek

16. Layers on wall above choir, state prior to conservation in 1996 (acc. to M. Kiepuszewska): 1 — brick; 2 — calcium-sand mortar from 1646; 3 — calcium-sand mortar from 1745; 4 — fresco-calcium painting from 1745; 5 — glue repainting from 1882; 6 — emulsion repainting from 1970; 7 — emulsion repainting from 1993; absent giornata

nie, kładąc sygnaturę na obrazie *Zdjęcie z krzyża* w ołtarzu wielkim. Obraz został ofiarowany do kościoła w 1650 r. przez Ludwika Krzyckiego²⁸, właściciela pobliskiego majątku ziemskiego Krzycko. Żeby odczytać nikły napis: „Anno 1747 pinxit Frat: Valentin[us] OFB[?]” trzeba się wspinać wysoko. Podpis bowiem jest ledwo widoczny na przekroju klina mocującego krzyż w ziemi. Ostatni człon tej sygnatury zapewne jest skrótem nazwy zakonu Ordo Fratrum Bernardinorum, a może tylko ozdobnikiem. Odkrył ją w 1970 r. p. Czesław Dębowski przeprowadzający konserwację obrazu. Możemy się tylko domyślać, że w związku z wymianą konstrukcji ołtarza²⁹, do nowej nastawy wmon-

towano stary obraz, który być może wymagał jakichś zabiegów konserwatorskich, które zlecono Żebrowskiemu. Opisana sygnatura jest jedynym podpisem artysty. Nigdy wcześniej ani później, o ile wiadomo, nie sygnował on swoich prac.



17. Sygnatura Walentego Żebrowskiego na obrazie nie znanego malarza *Zdjęcie z Krzyża* (1. poł. XVII w.). Fot. P. Kiepuszewski, 1996 r.

17. Signature of Walenty Żebrowski on *Deposition from the Cross*, a painting by an unknown author (first half of the seventeenth century). Photo: P. Kiepuszewski 1996

28. Niesłusznie zatem obraz ten, także i pod względem stylistycznym, E. Frankiewicz (op. cit., s. 131) przypisuje Żebrowskiemu. APF, s. 71.

29. APF, s. 175.

ANEKS I

Kontrakt zawarty w dn. 24 kwietnia 1745 r. przez konwent bernardynów we Wschowie z Joachimem (Janem) Ernestem Eggenfeldnerem, malarzem świeckim, na wykonanie polichromii wnętrza kościoła p.w. św. Józefa Oblubieńca.

Archiwum OO Bernardynów w Krakowie.

Odpis dokumentu włączony pod r. 1745 do Roczników Prowincji Wielkopolskiej „Annalium Polono-Seraphicorum”, tomus V [właśc. VI] *Continens Progressus Almae Provinciae Majoris Poloniae Observantis, ab Anno 1728. Opera P. F. Mansveti Grabowski Praedicatoris Generalis, Majoris Poloniae Observantis, Ex Ministri, etc. Chronologi Provinciae, Anno Domini 1750*”, rękopis, sygn. W 28 (s. 436, 437).

Contractus cum pictore saeculari pro depingenda Ecclesia Nostra Vschoviensi JESUS MARIA FRANCISCUS.

Stanął pewny i nieodmienny kontrakt między Konwentem Wschowskim W. W. OO Bernardynów przez Sławetnego Pana Jana Wilińskiego syndyka Apostolskiego z jednej strony, a z drugiej między Panem Joachimem Ernestem Eggenfeldner, magistrem Konsztu Malarskiego w ten sposób: że pomieniony Pan Malarz obliguje się; obiecuje i powinien malować cały kościół, poczynszy od sklepienia aż do pawimentu, jak najprzedniejszą i piękną manierą swemi farbami wydatnemi; w małym chórze in Praesbyterio na sklepieniu Świętą Tróycę, circumcirca dziewięć chórów anielskich według abrysu; nad Chórami albo głowami Aniołów Sanctus, Sanctus. W wielkim chórze na firmamencie historią S. Józefa i inszych świętych, do dalszej naszej dyspozycji; filary w murmur do samej ziemi i chór z organami na pokost. Konwent zaś za tę robotę deklaruje temuż Panu Malarzowi trzysta dwadzieścia i pięć rejstalarów, które czynią złotych polskich (każdy po sześć i groszy dziesięć) tysięcy sto i ośm i żyta dwie ćwiertny. Ten kontrakt obiedwie strony powinny sobie dotrzymać. Działo się w Konwencie Wschowskim roku 1745, dnia 24 kwietnia, na co się własnemi rękami podpisujemy

X. Manswet Grabowski Prowincjał
X. Franciszek Święcicki Gwardian
X. Melchior Tyrolski Kaznodzieja Niemiecki
X. Kapistran Sławski Wikaryi
Joannes Wiliński Syndicus Conv.

ANEKS II

Po tekście kontraktu (Aneks I) następuje wiadomość o zmianie jego warunków, z czego wynika, że Eggenfeldner, nie mogąc znaleźć sobie pomocnika, rezygnuje z części zamówienia, prowincjał zaś przysyła z Poznania do Wschowy dwu malarzy zakonnych — Walentego Zebrowskiego i Liboriusza Staniszewskiego — powierzając im wykonanie malowideł w prezbiterium. Podaje się też opis ikonograficzny polichromii całego kościoła (s. 437–440).

Post fabricatum contractum, quoniam praenominatus Dominus Pictor nullum ejusdem artis pictoriae habuit adiutorem, A. R. P. Provincialis conduxit per obedientiales suos Fratres laicos ex Conventu Posnaniensi, qui in minori Choro, seu parte Ecclesiae ad majus Altare situata, parietes, testitudinem, alias firmamentum depinxere, in hunc modum: silicet in medio Thronum gloriosum Sanctissima Trinitatis, circumcirca hinc et inde supra fenestras Novem Choros Angelorum, supra quemlibet Chorum expressa litterae indicant: Sanctus; Angeli vero cum distinctis insignijs, cuilibet Choro anexas, distincta officia et ministeria remonstrant; silicet Angeli Custodes cum stemmate vigiliarum[,] Archangeli cum caractere Legationis, Throni sedentes in throno[,] Dominationes cum [puste miejsce, objętości ok. 8 znaków], Principatus in Mitris, Potestates armatae, Virtutes insignia virtutum proeserunt, Cherubin cum libris, Seraphim corda et pectora, sub horum choris stemmata principaliorum Benefactorum supra fenestras delineata.

In Majori vero navi Ecclesiae supra Altaria Beatissimae Virginis MARIAE et Sanctae Annae, duo Sancti ex diametro, scilicet S. Franciscus a dextris, S. Antonius sinistris elevatis oculis ac manibus, signa Amoris fervoribus Asceticis, a Seraphicis pectoribus exercent, prospicientes ad culmen DEI Gloriosae excelsae, in sublimae depicta.

Supra Altare S. Josephi corneus arcus indicat duodecim Apostolos cum insignijs communibus et convenientibus; S. Petrum cum clavibus, S. Paulum cum mucrone etc. Inferius pedes eorum schedula lineas continet sequentes: Posuit DEUS in Ecclesia primum Apostolos. Ad. Cor. 2.6.1. Ex altera vero parte altarius Altaris S. Joannis Nepomuceni, Sancti David, Ezechiel, etc. etc., cum inscriptione: Secundo Prophetas.

Ulterius supra Cathedram Ambonae Sancti Martyres, cum inscriptione: De sanguinae Martyrum JESU. Apoc. 17.V.6.

Deinde ex adverso Sanctarum Virginum; cum schedula: Prudentes Virgines intraverunt ad nuptias. Mat. 25.

Tandem super Aram S. Francisci, Fundatores Religionum omnium indigitant textum sequentem: Viri Religiosi ex omni natione. Act. 2.V.5.

Quibus correspondent Nostri Ordinis Minorum Baetificati et Canonizati; cum inscriptione: Laudate eum in Chordis. Psal. 150.

Supra chorum organorum Patrocinium S. Josephi Patrisfamilias hujus Ecclesiae in medio, habens assistentes homines ex omnibus statibus, gentibus, fidelibus, implorantibus auxilium, in suis urgentibus Causis et negotiis; alii in infirmitatibus; alii implorantes per S. Josephum salutem animarum; paenitentes remissionem peccatorem; agentes alimoniam, afflicti consolationem etc. Constituit cum Dominum domus suae, etc. Principem omnis possessionis suae. Psal. 10.

Per medium autem Ecclesiae Hierarchia cum variis insignis hinc etc. inde, in medio vero: Desposatio B. V. Mariae cum S. Josepho; cum textu S. Matthai. Desposata Maria Joseph.

Polychromy of two Holy Trinities in the church of St. Joseph in Wschowa

The Observant Franciscan church in Wschowa, a picturesque historical town in southern Great Poland, contains a valuable Late Baroque polychromy of the interior. It was executed in 1745–1747 by three co-operating artists: Joachim Eggenfeldner, a Silesian guild master from nearby Głogów, and two monks of the aforementioned order, arrivals from Poznań — Walenty Żebrowski and Liboriusz Stanisławski. Recently (1996–1997), the polychromy, which totals some 1200 square meters, was subjected to extremely careful conservation (conducted by a team headed by Maria Kiepuszewska). The paintings were cleaned, fragments were reconstructed, and large parts covered in 1882 by a layer of repainting were disclosed. The retouching was performed by means of spots. All conservation was carried out thoroughly, working for more than ten hours daily for a period of 17 months.

The polychromy is well documented in sources. The monastic chronicles of the Great Poland province contains a copy of a contract for its execution, signed with Eggenfeldner, and an iconographic description of the whole work, while the chronicle of the monastery records the realisation. An occasional print from 1747 describes the ceremony of the installation in the church of the painting of St. Peter Regalatus, indicating that the completion of the polychromy was synchronised with this event, which entailed also triumphal gates and other decorations. Pertinent references are to be found in paintings on some of the church walls, depicting floral festoons and illusionistic fabrics. Nonetheless, the main theme, presented on the nave ceiling of this single-nave church, is the mystical *Marriage of St. Joseph and Mary*. The bridegroom and the bride are accompanied by angelic musicians, brandishing an interesting group of Old Polish instruments, as well as by angelic choirs singing *Sanctus, sanctus...*, together with saints selected according to a key which it was possible to discover in the text of a certain sermon. The main scene was solved in a manner referring to a song of the St. Joseph Fraternity: *Joseph, may you be praised by heavenly hosts!* The polychromy is composed of several contextual motifs. The ceiling of the presbytery features the throne of the Holy Trinity, consisting of clouds and surrounded by nine angelic choirs. A sequence of gentry coats of arms above the windows is supported by angels, illustrating the custom of honouring the protectors and founders, whose group is rather numerous in this instance, and whose names are recorded in the monastic chronicle.

A particularly interesting problem as regards the iconography of the polychromy is the fact that it contains a rather late reflection of a new form of the cult of St. Joseph, devised

at the end of the seventeenth century in a Cistercian abbey in Krzeszów by Abbot Bernard Rosa, mystic and author of theological works. The earthly supplementation of the Holy Trinity is the *Creata Trinity*, and hence the Holy Family. Both Trinities share the figure of Jesus. It is the motif of this second Trinity which we encounter upon several occasions in the nave paintings (*Flight to Egypt, Adoration of the Shepherds, The Patrocinium of St. Joseph*). Its conception is expressed expressively by a lunette scene with a monk dressed in a Franciscan habit, kneeling before the Holy Family, suspended in air. St. Joseph presents the monk with a book entitled *Joseph-Buch*, and thus entrusts him with a certain task. Below, we see monastic buildings. Presumably, the depicted monk is supposed to implement the cult, and his person should be deciphered as the author of the contextual programme of the polychromy. Indubitably, this is Father Manswet Grabowski, the Great Poland provincial, whose signature is found on the mentioned contract as the commissioner of the Silesian painter, and the person who brought over the two monastic artists. Grabowski realised the idea of the two Holy Trinities, contained in *Grüssauisches Joseph-Buch*, by means of the polychromy. Not by accident did the painting in question refer to the composition and contents of a copperplate by Michael Willmann, which, as a frontispiece, decorates the first edition (1694) of this work, propagating the cult of Joseph, Mary and Jesus as a Trinity. Here, however, the kneeling abbot hands the saint his work.

Today, the cleaned polychromy makes it possible to distinguish easily the range of the work performed by all three painters, who did not leave their signatures. Nevertheless, we may discover a discreet signature made by Żebrowski on the lower part of the canvas of *The Deposition from the Cross* (first half of the seventeenth century), featured in the main altar.

The technique applied in the ceiling paintings was the fresco, a thin layer (about 2 mm.) of dry plaster. The walls are painted in the tempera technique. The discernible so-called *giornata* of Brother Walenty are larger than those of Eggenfeldner. Żebrowski was an inferior draughtsman, but he solved the ornamental parts with a great sense of decorativeness. Despite all the draughtsmanship errors, and the conservative solutions applied in this spherical and dense composition, the impact of this painting remains irresistibly attractive and aesthetically powerful. Its harmony must have also left an imprint on the co-operation of the three artists, making it possible for a portrait of the two monastic painters, executed by Eggenfeldner, to be placed on the nave ceiling.