

MARIA BĄK

OBRAZY SZYMONA CZECHOWICZA
W KOŚCIELE P. W. PRZEMIENIENIA PAŃSKIEGO W LUBLINIE*
STAN BADAŃ I HISTORIA FUNDACJI KOŚCIOŁA I OBRAZÓW
SZYMONA CZECHOWICZA

Obrazy Szymona Czechowicza, które są przedmiotem niniejszej pracy, nie doczekały się opracowania i były tylko wzmiankowane w literaturze naukowej. Ten brak zainteresowania dla godnych uwagi obrazów ma swoje wytłumaczenie. Dzieła znajdują się w kościele Seminarium Duchownego¹ przeznaczonym wyłącznie dla wewnętrznego użytku, natomiast niedostępnym dla ogółu. Toteż z tego względu zarówno kościół jak i mieszczące się w nim obrazy są prawie nieznanne. Praca niniejsza jest próbą monograficznego ujęcia lubelskich obrazów Szymona Czechowicza.

Twórczość Szymona Czechowicza interesowała od dawna badaczy. Dopiero jednak J. Orańska w swej monografii o Szymonie Czechowiczu podjęła się oceny i podsumowania twórczości artysty, ograniczając się tylko do zwięzłego opisu lubelskich obrazów i zaliczenia ich do pierwszych prac Czechowicza na terenie Polski, datując je na lata 1737-1740².

Mając na uwadze ogólnie podkreślany, istotny wpływ Carla Maratty na malarstwo Czechowicza, który ujawnia się także w lubelskich dziełach artysty, starałam się dotrzeć do publikacji poświęconych twórczości włoskiego malarza. Jednak oprócz kilku pozycji nie udało mi się

* Praca niniejsza stanowi skróconą formę pracy magisterskiej pisanej w latach 1971/72 pod kierunkiem doc. dra Antoniego Maślińskiego, któremu w tym miejscu pragnę złożyć wyrazy podziękowania i wdzięczności za cenne uwagi i wskazówki udzielone mi w toku powstawania pracy. Dziękuję również Prof. Rudolfowi Kozłowskiemu za przeprowadzenie badań technologicznych dwu obrazów Sz. Czechowicza.

¹ Jest to kościół pomisjonarski, który po kasacie Zgromadzenia Księży Misjonarzy w r. 1864 został przemianowany na Kościół Seminarium Duchownego; J. A. Wadowski, *Kościół w Lublinie i diecezji lubelskiej*, rkps nr 2375/I, Kraków PAN, s. 60 (fotokopia znajduje się w zbiorach Biblioteki Seminarium Duchownego).

² J. Orańska, *Szymon Czechowicz (1689-1775)*, Poznań 1948, s. 64, 13.

zdobycь zwłaszcza nowszych opracowań dotyczących sztuki Carla Maratty³, ponieważ są trudno dostępne i nie notowane w Polsce.

Osobno traktuję obraz *Przemienienie Pańskie*, który w porównaniu z dwoma pozostałymi obrazami Czechowicza ujawnia uderzająco odmienny charakter kolorytu. Ponieważ dzieło to ze względu na trudności natury obiektywnej nie mogło być poddane koniecznym w tym wypadku badaniom technologicznym, więc zmuszona byłam ograniczyć się jedynie do ogólnego opracowania obrazu i sygnalizowania pewnych spostrzeżeń.

M. Karpowicz, zajmując się analizą nieznanych obrazów Czechowicza, wspomina na marginesie opracowania o jednym z obrazów lubelskich, przedstawiającym *Przemienienie Pańskie*. Autor podaje, że układ kompozycyjny obrazu powtórzony jest z dzieła Marca Benefiala z kościoła s. Andrea w Vetralla⁴. W literaturze dotyczącej polskiego malarstwa XVIII w. przy omawianiu twórczości Szymona Czechowicza, lubelskie obrazy są jedynie odnotowywane przy wymienianiu dzieł artysty⁵.

Według J. A. Wadowskiego⁶ kościół pomisjonarski w Lublinie pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego został wzniesiony głównie dzięki fundacji Michała Bartłomieja Tarły, biskupa poznańskiego, i Jana Tarły, wojewody lubelskiego. Ten tradycyjny pogląd przyjął się w wielu publikacjach⁷. Źródła przedstawiają sprawę fundacji kościoła w innym świetle⁸.

W roku 1719 Jan Tarło, podstoli Wielkiego Księstwa Litewskiego, ofiarował dwie kwoty, najpierw dwa tysiące, potem trzy tysiące zło-

³ W. Moschini, *La pittura italiana del settecento*, Florence 1931; E. Raifaele, *Notizie della famiglia del pittore Carlo Maratti*, Monza 1943. G. Lorenzetti, *La pittura italiana del settecento*, Novara 1948.

⁴ M. Karpowicz, *Nieznanne obrazy Czechowicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 24: 1962, s. 84.

⁵ *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok*, (Warszawa 1971, s. 412) i *Słownik artystów polskich*, t. 1, (Warszawa 1971, s. 401) podają za Orańską datowanie obrazów na lata 1737-1740.

⁶ J. Wadowski, op. cit., szczegółowo zajmuje się dziejami Domu Księży Misjonarzy w Lublinie, natomiast o samym kościele i jego fundacji wspomina niewiele.

⁷ Encyklopedia Kościelna ks. M. Nowodworskiego, Warszawa 1880, t. 14, s. 446; *Księga pamiątkowa trzechsetlecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy (1625-1925)*, Kraków 1925, s. 203. W analogicznym ujęciu przedstawia sprawę fundacji kościoła J. Orańska, (op. cit., s. 64) która powołuje się na wyżej wymienione pozycje.

⁸ *Zespół Akt Księży Misjonarzy, Dowody dotyczące fundacji i poświęcenia Kościoła Księży Misjonarzy nr 1*. P. Mazurek pierwszy zwrócił uwagę na ww. źródła. *Fundacja i konsekwencja kościoła Przemienienia Pańskiego w Lublinie*, „Wiadomości Diecezjalne Lubelskie”, 1957 nr 8-9.

tych polskich, otrzymane na rzecz swej funkcji poselskiej — marszałka trybunału radomskiego, księżom misjonarzom „na początek murów na kościół w Lublinie”⁹. Reklewski, podwojewódzi sandomierski, który był odpowiedzialny za wypłacenie tych sum księżom misjonarzom, ze zlecenia się nie wywiązał i suma dwóch tysięcy złotych zapisana przez Tarłę na kościół przepadła. W dokumentach pomisjonarskich znajduje się testament Karola Rozwadowskiego¹⁰, podczaszego plockiego, w którym zapisał on księżom misjonarzom dwadzieścia cztery tysiące złotych. Trybunał lubelski z zapisanej przez Rozwadowskiego sumy siedem tysięcy odłączył i przysądził jego spadkobiercom, a siedemnaście tysięcy przyznał księżom misjonarzom z przeznaczeniem ich na budowę kościoła w Lublinie¹¹. Tak więc z danych źródłowych wynika, że głównym fundatorem kościoła misjonarzy był Karol Rozwadowski, a nie Jan Tarło, jak podają badacze dawniejsi i J. Orańska. Budowa kościoła trwała od 1714 roku, a ukończono ją w roku 1730¹². Uroczystej konsekracji dokonano w roku 1739¹³.

Fundatorem obrazów do nowo wybudowanego kościoła był Jan Tarło, o czym świadczy zachowany list Tarły z 15 marca 1736 roku z Warszawy do księdza Mikołaja Augustynowicza, superiora Zgromadzenia Księży Misjonarzy w Lublinie (il. 1)¹⁴. Tarło pisze: „Obrazy do kościoła lubelskiego już są gotowe i zapłacone, ksiądz Śliwicki odeśle”. List ten wyznacza nie ustaloną dotąd datę powstania obrazów na rok 1736. Nieznane są powody, które skłoniły Tarłę do zlecenia namalowania obrazów nieznanemu sobie artyście. Wątpliwe jest stwierdzenie Orańskiej, że wojewoda Jan Tarło podczas swego poselstwa w Rzymie musiał słyszeć o sławie Czechowicza, wielkiego malarza polskiego nagrodzonego w Akademii św. Łukasza¹⁵, ponieważ wątpliwym jest wyjazd Tarły do Rzymu¹⁶. Bardziej prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, że Maksymilian Ossoliński, zaprzyjaźniony z rodziną Tarłów, wielki protektor

⁹ *Zespól Akt Księży Misjonarzy ...*, akt nr 4.

¹⁰ *Ibidem*, akt nr 9.

¹¹ *Ibidem*, akt nr 12.

¹² W a d o w s k i, op. cit., s. 59.

¹³ *Zespól Akt Księży Misjonarzy ...*, akt nr 15.

¹⁴ *Ibidem*, akt nr 14.

¹⁵ J. O r a ń s k a, op. cit., s. 64.

¹⁶ M. L o r e t, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930, s. 48-51, w rozdziale poświęconym dyplomacji zajmuje się sprawą poselstwa Jana Tarły. Jednak dość niejasno ujmuje sam fakt wyjazdu Tarły do Rzymu. Według *Korespondencji Józefa Andrzeja Załuskiego (1724-1736)* (Wrocław 1967, s. 668) rola Jana Tarły jako posła została ograniczona jedynie do pertraktowania z nuncjuszem papieskim w Warszawie.

Czechowicza, mógł polecić malarza¹⁷. Można przyjąć także inną możliwość. Czechowicz w r. 1731 brał udział w konkursie na obraz *Ukrzyżowanie dla kościoła św. Krzyża w Warszawie*. Kościół ten był wówczas uczęszczany przez najznakomitsze osobistości¹⁸, zapewne odwiedzał go także Jan Tarło, często bywający w stolicy. Mógł w związku z konkursem zainteresować się malarzem.

Jan Tarło, wojewoda lubelski, od 1736 roku sandomierski, był wybitną osobowością w ówczesnej Polsce. Bardzo zasłużony jako polityk, rozwijał także szeroką działalność między innymi na polu dyplomacji i oświaty¹⁹. Był protektorem sztuki w wielkim stylu, o czym świadczą jego fundacje. Tarło zamawiał liczne dzieła malarskie zatrudniając różnych artystów²⁰. Dla tego magnata Szymon Czechowicz wykonał oprócz dzieł lubelskich również obrazy do kościoła w Opolu Lubelskim²¹. Tarło był fundatorem kaplicy z bogatym wyposażeniem w tamtejszym kościele²². Z jego fundacji pochodzą liczne dary przekazane kościołowi w Opolu, między innymi cenne przedmioty z dziedziny złotnictwa²³.

Jak wynika z listu Tarły, obrazy do kościoła misjonarzy lubelskich miał odesłać ksiądz Piotr Śliwicki. Był to misjonarz, jeden z najświetlejszych księży ówczesnych, cieszący się uznaniem i zaufaniem wielu rodów magnackich²⁴.

O dalszych dziejach obrazów lubelskich wiadomo bardzo niewiele. J. A. Wadowski przy omawianiu wyposażenia kościoła pomisjonarskiego nie zajmuje się historią znajdujących się tu obrazów²⁵. Natomiast podaje, że kościół był często odnawiany, między innymi w roku 1881²⁶. Można przypuszczać, że obrazy poddano wówczas kolejnej renowacji, gdyż na powierzchni płócien widoczne są ślady dziewiętnastowiecznych zabie-

¹⁷ J. Orańska, op. cit., s. 13.

¹⁸ *Ksiądz Hiarynt Śliwicki* (artykuł anonimowy), „Roczniki Obydwóch Zgromadzeń Wincentego à Paulo”, Kraków 1896, s. 114.

¹⁹ M. Gembarzewski, *Jan Tarło, pierwszy powstaniec polski*, Kraków 1935 s. 94; W. Konopczyński, *Stanisław Konarski*, Warszawa 1926, s. 60.

²⁰ Między innymi swoje portrety, z których cztery się zachowały. Jeden z nich, namalowany przez Czechowicza, znajduje się w kościele pomisjonarskim w Lublinie.

²¹ Tarło po roku 1743 sprowadził do Opolu Lubelskiego Pijarów i wówczas Czechowicz namalował obrazy do tamtejszego kościoła.

²² Wyposażenie to pochodzi z kaplicy zamkowej Tarłów. Tarło w testamencie zapisał je kościołowi opolskiemu.

²³ Wiadomości dotyczące fundacji Jana Tarły w kościele w Opolu Lubelskim zawdzięczam Ks. Kanonikowi K. Maresiowi z Opolu Lubelskiego.

²⁴ W. Konopczyński, op. cit., s. 111.

²⁵ J. A. Wadowski, op. cit., s. 59 ograniczył się do stwierdzenia: „Obrazy w wielkim i dwóch bocznych ołtarzach niezłego pędzla”.

²⁶ Ibidem, autor podaje tylko jedną datę kolejnej renowacji kościoła.

gów konserwatorskich. Ten problem będzie przedstawiony w dalszym toku pracy.

Opis obiektów i stan zachowania

Św. Barbara. Obraz znajduje się w ołtarzu bocznym, w ścianie zamykającej lewe ramię transeptu. Wykonany jest techniką olejną na płótnie w formie prostokąta zamkniętego u góry półkoleściami, o wymiarach 250 x 150. Obraz oprawiony jest w złożone i profilowane ramy ozdobione dekoracyjną snycerką.

Na płótnie postać św. Barbary umieszczona jest centralnie, na osi wertykalnej obrazu (il. 2). Postać świętej o monumentalnych, heroizowanych proporcjach ciała spoczywa na obłokach w pełnej ożywienia pozie w przykłęku. Idealizowana twarz świętej o bladoróżowej karnacji, otoczona blaskiem aureoli, jest uduchowiona, pełna rozmodlenia i zwrócona ku kielichowi z hostią znajdującą się w górze. Św. Barbara ubrana jest w jasnoniebieskawą suknię, przy dekolcie i rękawach obramowaną złotymi naszyciami, z motywem meandrów i związaną ozdobnym pasem. Na suknię nałożony ma płaszcz związany na biodrach, o barwie ciemnego cynobru, który układając się w proste fałdy przylega do ciała. W dolnej części obrazu, po lewej stronie, figurują dwa siedzące putta, o pulchnych, ciepłoróżowych ciążkach i pełnych wdzięku twarzyczkach. Pod stopami świętej leży miecz, jej atrybut. Powyżej, nad puttami przedstawiony jest fragment toskańskiej kolumny. W tle po prawej stronie obrazu widoczny jest przestrzennie potraktowany krajobraz z wieżą i zaznaczonymi koronami drzew. U góry ponad postacią św. Barbary umieszczony jest kielich z hostią otoczony główkami aniołków i puttami, z których jedno koronuje świętą męczeńskim wieńcem. Całość tła utrzymana jest w tonacji brunatnej, która w pewnych partiach przeniknięta i ożywiona światłem przybiera barwę złotawego brązu.

Madonna z Dzieciątkiem. Obraz umieszczony jest w bocznym ołtarzu, w ścianie zamykającej prawe ramię transeptu i stanowi pendant do obrazu *Św. Barbara*.

Postać Madonny o wysmukłych, eleganckich proporcjach ciała przedstawiona jest w pozie kontrapostu (il. 3). Madonna w lekkim półobrocie zwrócona jest do Dzieciątka, które trzyma z prawego boku tak, że jej obciążone ramię jest pochylone. Ciężar ciała spoczywa na jej lewej nodze, która jest wyprostowana i mocno wsparta na kuli ziemskiej, natomiast prawa noga, zgięta w kolanie i nieco wysunięta do przodu, lekko dotyka powierzchni globu. Głowa Madonny, skierowana i pochylona nie-

co w lewą stronę, otoczona jest nimbem, twarz o idealizowanych rysach pełna jest subtelności i liryzmu, a wzrok utkwiony w rozpostartego u jej stóp węża. Madonna przedstawiona jest w brązowej chustce na głowie, jasnoróżowej sukni i ciemnobłękitnym płaszczu, który z lewego boku tworzy zdynamizowaną i niespokojnie udrapowaną formę. Madonna stoi na kuli ziemskiej o barwie szmaragdowej zieleni, spoza której widoczny jest biały sierp księżycy i stopami depta węża. Dzieciątko jest pełne wdzięku, jasnowłose, nagie, o białej, alabastrowej karnacji ciała. Drzewcem trzymanego w rączce krzyża przebija rozpostartego węża. Postać Madonny roztopiona jest w łagodnym, złotawym świetle, które potęguje nastrojowość i podniosłą wymowę sceny. Madonnę otaczają umieszczone w tle putta i główki aniołków. Z lewej strony obrazu znajdują się dwaj aniołowie wychylający się z obłoków, obaj patrzą na węża, na którego jeden z nich wskazuje ręką. U góry obrazu wyobrazona jest postać gołębic. Tło obrazu z popielato-szarymi obłokami roztopione jest w świetle i utrzymane w złocistobrązowej tonacji.

Na powierzchni obu obrazów z ołtarzy bocznych zaznaczają się liczne pofałdowania. Deski, które stanowią podłoże obrazów, wskutek działania czynników atmosferycznych kurczyły się i w ten sposób wpłynęły na deformację płócien. Jednocześnie ochroniły płótna przed spękaniami zaprawy. Na meandrach zdobiących rękawy św. Barbary zaznaczają się jedynie tak zwane krakelury wczesne, powstałe na skutek grubo nałożonej warstwy farby. Powierzchnia obu płócien jest bardzo zabrudzona; uwidacznia się to szczególnie wyraźnie w jasnych partiach obrazów i jest uderzające w karnacjach ciała wyobrazonych postaci. Brudnej warstwy nie usunęły dawniejsze nieumiejętnie przeprowadzone renowacje, podczas których nieoczyszczone całkowicie powierzchnie płócien zawerniksowano. Brudna warstwa, pokrywająca powierzchnię obrazów, wpłynęła na stłumienie kolorytu. Do stonowania barw przyczyniło się także pociemniałe z czasem spoiwo olejne oraz pozostałości werniks, przede wszystkim zaś liczne wykończeniowe poprawki autora o charakterze laserunków, które niedługo po namalowaniu uległy pociemnieniu. Na płótnach naświetlonych lampą kwarcową uwidoczniło się wiele retuszy, wykonanych podczas jednej z kolejnych renowacji obrazów przeprowadzonych w XIX wieku. Nie wprowadziły one zmian i ograniczyły się wyłącznie do podkreślenia konturów elementów formalnych. Na obrazie z wyobrażeniem św. Barbary retuszowane są krawędzie kielicha, ciała umieszczonych u góry aniołków, sylwetka św. Barbary, jej włosy i ręce oraz znajdujące się obok postaci świętej putta. Na obrazie przedstawiającym Madonnę podmalowane są putta i główki aniołków oraz sylwetka Madonny i Dzieciątka. Powierzchnie płócien nie zawierają większych uszkodzeń. Jedynie w obrazie z postacią św. Bar-

bary, u góry po prawej stronie płótno jest nieco rozdarte, a na drugim obrazie w kilku miejscach odpryskuje farba.

Stan zachowania obrazów wymagał konserwacji, którą przeprowadzono pod kierunkiem prof. R. Kozłowskiego. Konserwacja miała na celu gruntowne oczyszczenie płócien oraz obejmowała zabiegi zabezpieczające ich powierzchnię przed zniszczeniem. Wymagała także zmiany wadliwa konstrukcja przytwierdzająca płótna do powierzchni ołtarzy, która wpłynęła na deformację obrazów. W związku z tym postanowiono umieścić płótna na specjalnie zaprojektowanych krosnach. Po wykonaniu zabiegów konserwatorskich barwy w obrazach, poprzednio zatarte i przygaszone, odzyskały pewną wyrazistość oraz uwidocznilo się w pełni działanie światła i jego doniosła rola w ukształtowaniu formy obrazu. Przeprowadzona konserwacja ujawniła w pełni artystyczne walory obrazów przysłonięte wskutek zabrudzenia.

Analiza artystyczna pod względem formy i stylu

1. Walory formalne

Św. Barbara. W kompozycji obrazu uderza symetria układu uwydatniona podkreśleniem osi środkowej. Na osi wertykalnej umieszczona jest postać św. Barbary oraz kielich z hostią, który stanowi przedłużenie osi. Symetria układu, polegająca na zaakcentowaniu osi środkowej, pojęta jeszcze według zasad sztuki renesansowej, jest charakterystyczna dla dzieł Czechowicza²⁷.

W obrazie zaznaczają się dwa plany o nieokreślonych bliżej i jakby zatartych granicach. Monumentalna postać św. Barbary, figurująca na pierwszym planie, spełnia rolę głównego motywu. Postać jej jest zespolona z dalszymi partiami obrazu i tworzy z nimi jedną całość. Umieszczone w tle elementy przedstawieniowe, kolumna w stylu toskańskim i wieża o prostej, surowej formie, dopełniają kompozycji i podkreślają dominujący charakter postaci świętej w całości układu. Układ formalny obrazu, który tworzy spójną, jednolicie pojętą całość, świadczy o jego barokowym założeniu. Elementy formalne stopione są w jedną masę i pozbawione samodzielności na korzyść motywu całości w myśl tzw. subornynacji formy²⁸. Dążenie do całościowego ujmowania formy, do absolutnej jedności, jest charakterystyczne dla sztuki baroku, która wrażenie jedności uzyskuje przez sprowadzenie wszystkich szczegółów

²⁷ Orańska, op. cit., s. 118.

²⁸ H. Wolfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Wrocław 1962, s. 204.

lub podporządkowania ich jednemu motywowi, który posiada bezwzględnie charakter przewodni²⁹. Malarstwo doby baroku akcentuje główny motyw z niesłychaną dotychczas siłą³⁰.

W zróżnicowaniu konstrukcji formalnej dużą rolę odgrywają lekkie skosy postaci i subtelna asymetria motywów wraz z niuansami stosunków przestrzennych. Pełna ożywienia, silnie skręcona sylwetka świętej oraz umieszczone względem niej ukośnie postacie aniołków wpłynęły na zdynamizowanie układu kompozycyjnego. Zasada diagonalnego komponowania zastosowana w obrazie, w pewnym stopniu zatarła wytworzoną przez oś środkową symetrię układu oraz nadała dziełu barokowy charakter. Diagonala jest głównym kierunkiem kompozycyjnym w malarstwie baroku, które doceniło i w pełni wykorzystało wielkie możliwości wynikające z komponowania na przekątnej. Fragmentarycznie ujęta kolumna i jeden z aniołków umieszczonych poniżej oraz rozpościerający się po prawej stronie obrazu krajobraz i płynące obłoki pod nogami świętej wywołują wrażenie nieskończonych, ciągnących się dal i w związku z tym nie są odczuwane jako formy ograniczone ramami obrazu, a wyobrażona scena pojęta jest jako wycinek rzeczywistości. Ukośny kierunek kompozycji prowadzi w głąb, rozbudowuje przestrzenność obrazu i w ten sposób potęguje wrażenie nieograniczoności. Takie kształtowanie formy pojęte jest w duchu baroku, bowiem sztuka tego okresu pragnęła oddać „żywą rzeczywistość, którą wiąże z nieograniczoną formą”³¹. Jednocześnie w kompozycji obrazu zaznacza się pewna zwartość uwidaczniająca się w przemyślanym układzie formalnym. Odpowiednikiem uniesionej głowy świętej, wraz z jej pochylonym, prawym ramieniem, jest postać aniołka figurującego przy kielichu z hostią, natomiast umieszczone po prawej stronie obrazu putto stanowi przeciwagę zgiętych w partii podudzia nóg świętej. Uzupełnieniem dwu putt znajdujących się w dolnej części obrazu jest ciemna plama obłoków po stronie przeciwnej, a kolumnę równowagi umieszczona w tle wieża.

Układ elementów obrazowych świadczy o przestrzennych założeniach dzieła. Uwzględnione w kompozycji dwa plany, na których rozmieszczone są formy przedstawieniowe skontrastowane wielkością, (rozmiary znajdującej się na pierwszym planie postaci św. Barbary na tle form dalszych, perspektywicznie pomniejszonych, wydają się uderzające) rozbudowują głębię obrazu. Przestrzenność kompozycji podkreśla diagonala, kierunek rozwijający się ku głębi, który przedłuża się przechodząc w krajobraz widoczny w oddali. Ukośny ruch światła

²⁹ Ibidem, s. 47.

³⁰ Ibidem, s. 202.

³¹ Wolfllin, op. cit., s. 168.

biegnący od lewej ku prawej stronie obrazu, wydobywa i akcentuje pierwszy plan, a rozproszone smugi światła na dalszym planie wywołują wrażenie głębi przestrzennej. Przestrzenne opracowanie obrazu podkreśla rozłożenie kolorów, które są stopniowane i przedstawione w perspektywie barwnej, barwy form umieszczonych w dalszej części obrazu ulegają stłumieniu i przybierają zgaszone tonacje.

W ten sposób ukształtowana przestrzenność wiąże się z pojęciem ruchu w obrazie, tak znamiennego dla dzieł barokowych. Wrażenie ruchu wytwarzają wyobrażone u góry obrazu putta, ujęte w pełnych ożywienia pozach. Wrażenie ruchu pogłębia pewna migotliwość tła wydobyta przez działanie światła, szczególnie widoczna wokół kielicha z hostią i w partiach krajobrazu.

Scenerię obrazu stanowi krajobraz z wieżą i fragmentem toskańskiej kolumny. Klasycyzujący motyw kolumny dodaje scenie apoteozy św. Barbary powagi i dostojeństwa. Italianizujący, heroizowany krajobraz potraktowany jest sumarycznie. Na tle zaznaczających się w oddali koron drzew widoczny jest masywny, surowy korpus wieży, z dużymi, okrągłymi, antykizującymi oknami. Ten ogólny i zwięzły sposób przedstawienia krajobrazu jest typowy dla Czechowicza. Artysta bowiem „nie oddaje określonej architektury czy pejzażu, a kontury gmachów, dalekich widoków po większej części są tylko wytworem jego fantazji”³².

Dopełnieniem całości układu są putta i główki aniołków. Stanowią one ulubiony motyw Czechowicza i są prawie nieodłącznym elementem prawie każdego dzieła artysty. Konwencjonalne postacie aniołków przynoszących symboliczne palmy lub wieńce, oznaki męczeńskiej chwały, są typowe dla dzieł malarskich baroku.

Monumentalna i heroizowana postać św. Barbary koncentruje uwagę patrzącego. Święta odznacza się ziemskim czarem i urodą, a jej dorodna postać pełna jest wdzięku. Światło skupione na twarzy świętej nadaje jej wyraz uduchowienia i ekstatycznego rozmodlenia oraz wytwarza wokół postaci klimat pełen intymnej wymowy. Światło zgodnie z barokową zasadą tworzy sugestię niezwykłego zjawiska. „Dzieła barokowe zbudowane zazwyczaj na wielorakiej grze kontrastów są jednocześnie realistyczne i wizjonerskie, a siła ich oddziaływania stoi w prostym stosunku do siły napięcia między tymi kontrastami”³³.

Pobożny gest rąk złożonych na piersiach podkreśla mistyczny stan, w którym znajduje się święta. Zdjęcie rentgenowskie obrazu ujawniło kilkakrotne zmiany układu rąk świętej. Brak zdecydowania i w związku

³² Orańska, op. cit., s. 119.

³³ J. Żarnowski, *Nowożytne malarstwo i rzeźba*, W: *Historia sztuki*, t. 3 pod red. St. Gąsiorowskiego, Lwów 1934, s. 256.

z tym częste poprawianie i zmiany pierwotnej koncepcji zarówno formalnej jak i kolorystycznej są typowe dla obrazów Czechowicza.

Postać św. Barbary przedstawiona jest w pozie przykłąku, którą można określić jako klęczący kontrapost³⁴. Głowa świętej jest uniesiona, ramiona skierowane nieco w bok, lekko pochylone, część tułowia i nogi przedstawione są w skręcie w lewo i w tym układzie ciała sylwetka świętej przybiera kształt skośnej litery Z. Ciężar ciała świętej spoczywa na jej prawej nodze, która wsparta jest na obłoku, lewa noga lekko zgięta swobodnie opada. Prawidłowość pozy wymaga wsparcia na podłożu także lewej nogi (nie byłoby to konieczne, gdyby święta unosiła się w powietrzu, na co jednak nie wskazuje spokojny układ szat) toteż poza świętej ulega nieco zachwianiu i postać robi wrażenie jakby zsuwała się z obłoków. W związku z tym barokowo ożywiona poza kontrapostu, w której przedstawiona jest postać świętej, nabiera niezamierzonego przez artystę manierystycznego wyrazu.

Święta w blasku męczeńskiej chwały adoruje ukazującą się jej hostię. Czechowicz pogłębił treść duchową świętej i nadał jej prawdziwy wyraz religijnego uniesienia. Ta scena apoteozy św. Barbary pojęta jest w duchu sztuki baroku, dla której typowe są „tendencje do metafizycznej projekcji rzeczy tego świata, w związku z czym cud i objawienie są istotną treścią najskromniejszych nawet jej dzieł”³⁵. Sztuka tego czasu apelując do uczucia i wyobraźni widza pragnęła go przekonać i poruszyć oraz dostarczyć silnych wzruszeń³⁶.

Obraz jest starannie opracowany kolorystycznie. Na płótnie przeważają barwy ciepłe, nieco stonowane. Barwy szat świętej, jasnoniebieski o nieco popielatym odcieniu i cynober zestawiony jest z różową karnacją ciała świętej i figurujących w obrazie putt oraz ze złocistym, przechodzącym w ciemnobrązowy, kolorystem tła. Rolę barwnego akcentu spełnia mocna czerwień płaszcza świętej skontrastowana i wydobyta z niemal monochromatycznej tonacji tła.

Wielkie znaczenie posiada światło, które uzupełnia i podkreśla formę oraz kształtuje całą powierzchnię płótna. Wprowadza ono kontrasty jasnych i ciemnych partii, oświetla figurującą na pierwszym planie św. Barbarę oraz stopniowo zaciemnia i pogrąża w mroku części dalsze, tak że ulegają stopieniu i działają masą cienia. Mistyczne światło o silnym natężeniu, którym emanuje postać świętej, rozświetla obłoki i rzuca odbłaski na znajdujące się u jej stóp aniołki i putta w górze obrazu.

³⁴ A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 20: 1973, nr 5.

³⁵ Żarnowski, op. cit., s. 254.

³⁶ J. Białoostocki, *Barok. Styl — epoka — postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 20: 1958, s. 33.

W części górnej źródłem światła jest hostia, której blask przenika tło, tworząc wokół kielicha świetlistą i migotliwą jasność. Nieco odmienny charakter ma światło przenikające tło krajobrazu. Przybiera ono złota-wo-rdzawą tonację, przypominającą blask zachodzącego słońca. To „traktowanie koloru cienia i światła jako wartości nierozłącznych i współzależnych” jest typowe dla malarstwa barokowego³⁷. Światło, które ściśle współgra z barwami, różnicuje je walorowo, wzbogaca o gamę przejść i stonowań oraz nadaje niektórym partiom obrazu subtelne tonacje barwne. Figurujące w obrazie główki aniołków i putta są modelowane miękko i płynnie. Rozprowadzone na ich ciałach refleksy uzyskały pewną migotliwość kolorystyczną, barwy przechodzą przez gradację tonów różowych do jasnych żółcieni. Równie miękko potraktowane jest tło obrazu, które rozprasza się pod wpływem światła. Kolorystyka, pełen niuansów, waha się między złocistymi ugrami i tonacją brązów aż do ciemnobrunatnej. Bardzo subtelnie modelowana jest twarz św. Barbary opromieniona światłem. Karnacja ciała świętej utrzymana jest w pięknej, wyszukanej tonacji bardzo delikatnego różu, który miejscami przechodzi w odcienie głębsze i poprzez kolor liliowy stopniowo do jasnego fioletu. Natomiast pewna twardość modelunku zaznacza się w opracowaniu postaci św. Barbary. Jej sylwetka jest okonturowana, a w potraktowaniu szat podkreślone jest prowadzenie linii.

Madonna z Dzieciątkiem. Obraz posiada zwartą strukturę o wyraźnie zarysowanych założeniach kompozycyjnych. W układzie formalnym postać Madonny jest wyakcentowana i figuruje na osi wertykalnej obrazu. Umieszczone w tle putta są podporządkowane postaci Madonny i podkreślają jej dominujący charakter w całości przedstawienia. Przy tym wszystkie elementy obrazowe są ściśle ze sobą związane i składają się na jednolity układ całości pojęty w myśl zasad sztuki baroku. Podkreślenie osi środkowej, na której umieszczona jest Madonna i postać gołębic, wytworzyło symetrię układu. Ukośna linia krzyża, trzymanego przez Dzieciątko, przełamała w pewnym stopniu tę symetrię i wprowadziła element napięcia kierunkowego, środkowa oś symetrii uległa jakby przesunięciu tak, że obraz nie dzieli się na dwie połowy. Putta i główki aniołków umieszczone są na dwóch krzyżujących się ze sobą przekątnych, które wprowadziły pewne ożywienie i zróżnicowanie kierunków. Zastosowane w kompozycji kierunki ukośne zdynamizowały układ całości i wytworzyły znamienne dla dzieł barokowych „ruch” w obrazie. Wrażenie ruchu potęgują wirujące wśród obłoków główki aniołków

³⁷ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, s. 285.

i pełne poruszenia putta. Ruch wyraża się w pozie Madonny ujętej w półobrocie i w pełnym ożywieniu kontrapoście oraz w zdynamizowanej draperii jej płaszcza, która jest wzburzona i wydęta jakby gwałtownym podmuchem wiatru. Na wrażenie ruchu wpływa także sposób ukształtowania tła, które wypełnione jest rozplywającymi się obłokami i rozedrganą atmosferą z migotliwym, wibrującym światłem.

Madonna o wysmukłych proporcjach ciała przedstawiona jest w wytwornej pozie kontrapostu, która nadaje jej postaci wyraz pełen heroizmu i szlachetności. Jej subtelna i delikatna twarz o idealizowanych rysach wyraża spokój i zamyślenie. Postać małego Jezusa pełna jest ożywienia i dziecięcego uroku. Opracowanie postaci Madonny, jej prawidłowo ujętej swobodnej pozy kontrapostu oraz pełne naturalności powiązanie i zharmonizowanie z Dzieciątkiem świadczą o doskonale opanowanym przez artystę rysunku. Przy starannym i dokładnym opracowaniu postaci centralnej oraz figurujących w tle postaci aniołów i putt uderza słabe i szkicowe potraktowanie umieszczonych u góry obrazu główek aniołków. Niedopracowanie pewnych części obrazu jest charakterystyczne dla dzieł Czechowicza, w których obok partii doskonale wykonanych pojawiają się również słabe³⁸. Artysta, mając na celu pogłębienie wyrazu, koncentrował uwagę przede wszystkim na głównej postaci wyobrażenia, a motywy drugorzędne, które nie były dla niego tak istotne, opracowywał niekiedy szkicowo, zresztą może były one celowo wtapiane w tło pełne obłoków.

Koloryt obrazu utrzymany jest w ciepłych, nieco stonowanych barwach o zróżnicowanych odcieniach przenikniętych i wzbogaconych działaniem światła. Malarz kontrastuje delikatny róż sukni Madonny z głębokim, ciemnym błękitem jej płaszcza oraz zestawia z białą lekko cieniowaną różem karnacją twarzy Madonny i ciała Dzieciątka. Kolorystkę obrazu dopełnia zielona w odcieniu szmaragodowym barwa globu z popielato-szarymi obłokami. Całość roztopiona jest w złotawej, przechodzącej miejscami od jasnych ugrów do ciemnego brązu, tonacji tła. Obraz działa barwnymi plamami ożywionymi przez masy światła i mroków. Kolory ściśle współdziałając ze światłem wpływają na malarskie ujęcie całości w duchu późnego baroku i rokoka.

Madonna promieniuje mistycznym blaskiem światła, które intensywnie oświetla jej twarz i postać Dzieciątka oraz rozprasza się, wytwarzając w tle jakby płynną atmosferę pełną refleksów i półcieni, stopniowo przechodzących w mrok. Światło przenikające tło wokół Madonny potęguje nastrojowość i podniosłą wymowę wyobrażonej sceny.

³⁸ H. Abancourt, *Szymon Czechowicz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 313

2. Analiza stylowo-porównawcza

Styl Szymona Czechowicza ukształtował się pod wpływem malarstwa włoskiego w czasie pobytu artysty w Rzymie, w latach 1711-1731³⁹. Czechowicz odbył studia w rzymskiej Akademii św. Łukasza, uczelni o konserwatywnym programie i metodach pedagogicznych, które propagowały studiowanie i naśladownictwo dzieł wielkich mistrzów⁴⁰. Podczas swego długoletniego pobytu w Rzymie Czechowicz doskonale poznał sztukę włoskich artystów, między innymi Rafaela, Guida Reniego i Baroccia, których dzieła zgodnie z akademickimi zaleceniami kilokrotnie kopiował. Pod koniec XVII stulecia i na początku XVIII prezesem Akademii był Carlo Maratta. Indywidualność artystyczna Maratty wycisnęła zasadnicze piętno na ówczesnym malarstwie rzymskim. W malarstwie tym panował późny barok, który nosił już znamiona regresu i eklektycznych tendencji. Malarze schyłkowego baroku byli mało oryginalni i nie szukali nowych dróg artystycznych. Podlegali oni silnym wpływom bolońsko-akademickim i czerpali inspiracje z dzieł wielkich mistrzów renesansu i baroku. Tradycje sztuki barokowej pielęgnowało zwłaszcza malarstwo religijne, któremu głównie poświęcił się Czechowicz. Carlo Maratta, rzecznik eklektyzmu, pozostawił licznych uczniów i naśladowców. Właśnie sztuka Maratty i jego kręgu najsilniej oddziaływała na malarstwo Szymona Czechowicza. Wpływy sztuki seicenta i settecenta przenikają całe malarstwo religijne Czechowicza. Uwidaczniają się także w lubelskich dziełach artysty.

W kompozycji obrazów zaznacza się charakterystyczna dla Czechowicza symetria układu uwydatniona podkreśleniem osi środkowej. Artysta w zakresie kompozycji wzorował się na dziełach wielkich mistrzów, między innymi Rafaela, którego sztukę szczególnie podziwiał. Czechowicz studiował i kopiował dzieła Rafaela, o czym świadczą jego obrazy wykonane w okresie rzymskim. Toteż zamiłowanie do symetrycznej kompozycji artysta przejął ze sztuki wielkiego mistrza⁴¹.

W wyobrażonej przez Czechowicza postaci św. Barbary zaznacza się wpływ Guida Reniego. Twarz świętej utrzymana jest w typie stworzonym przez włoskiego mistrza. W postaci św. Barbary uderza jej pogłębiony wyraz psychiczny pełen uduchowienia, nacechowany ekstatycznym rozmodleniem i owiany wizyjnym nastrojem podniosłej chwili. Ekspresja ta w swej wymowie zbliżona jest do wyrazu *Mater Dolorosa* Guida Reniego.

³⁹ Orańska, op. cit., 63.

⁴⁰ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2, Kraków 1926, s. 259; Encyklopedia of World Art, t. 8, London 1963, s. 175.

⁴¹ Orańska, op. cit., s. 118.

Carlo Maratta i artyści jego kręgu zgodnie z praktyką elektyków przyswajali sobie dorobek włoskich mistrzów, między innymi Guida Reniego, którego sztuka cieszyła się wówczas dużym uznaniem. Stworzone przez Reniego typy świętych były wzorami, które powszechnie naśladowano⁴². Tą drogą zapewne twórczość Guida Reniego oddziałała także na Czechowicza, bowiem już we wczesnych jego dziełach wykonanych w Rzymie zaznaczają się wpływy włoskiego artysty⁴³.

Św. Barbara, przedstawiona w skośnym przykłąku w kształcie litery Z, pozie typowej dla baroku seicenta i settecenta, a już szczególnie umiłowanej przez Czechowicza (il. 4), w swym układzie ciała przypomina postać anioła (figurującego z prawej strony obrazu) z *Chrztu Chrystusa* Carla Maratty, w kościele Santa Maria degli Angeli w Rzymie. Podobną pozę w przykłąku posiada św. Roch z obrazu wyobrażającego *Madonnę ze św. Rochem* Giovanniego Battisty Gaulli'ego z rzymskiego kościoła pod wezwaniem tego świętego. Św. Barbara jest najbardziej zbliżona do postaci świętej z obrazu *Matki Boskiej Różańcowej* wykonanego przez Giuseppe Passeri'ego, ucznia Maratty. Wspólna dla obu postaci jest ich poza oraz gest rąk złożonych na piersiach. Ten konwencjonalny gest dostrzec można u wielu postaci świętych w obrazach religijnych. Czechowicz doskonale znał dzieła znajdujące się w rzymskich kościołach wykonane zarówno przez malarzy dawniejszych jak i jemu współczesnych, o czym świadczy jego niejednokrotne wzorowanie się na nich, a nawet ich naśladownictwo⁴⁴. Jako typowy eklektyk zapożyczał z dzieł różnych malarzy poszczególne pozy, gesty, czy typy postaci, które jednak na ogół w swój własny sposób interpretował⁴⁵.

W sposobie potraktowania tła z krajobrazem i kolumną dostrzec można wpływy Tycjana. Motyw klasycyzującej kolumny jest bardzo charakterystyczny dla dzieł wielkiego mistrza. Kolumna z obrazu Czechowicza przypomina analogicznie ujętą kolumnę z *Portretu Karola V* Tycjana. Element ten podobnie jak w obrazie Tycjana stanowi dopełnienie układu kompozycyjnego dzieła oraz wzbogaca i dodaje splendoru wyobrażonej scenie. Idealizowany i heroizowany krajobraz, oświetlony blaskiem zachodzącego słońca, zbliżony jest w swym charakterze do nastroju i atmosfery krajobrazu Tycjana (il. 5). Tycjan malował krajobrazy w swej „ulubionej porze dnia — późnego popołudnia, gdy w przyrodzie panuje cisza, a zniżające się słońce złoci krajobraz”⁴⁶.

⁴² Ibidem.

⁴³ Op. cit., s. 22.

⁴⁴ O r a ń s k a, op. cit., s. 32.

⁴⁵ Ibidem, s. 115.

⁴⁶ A. B o c h n a k, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 1, Warszawa 1970, s. 278.

Czechowicz podobnie jak Tycjan w syntetyczny sposób ujmując kraj- obraz. Malarz bowiem nie miał skłonności do drobiazgowego opisywania i w swoich dziełach krajobraz traktował najczęściej bardzo ogólnie⁴⁷. Umieszczona w tle krajobrazu wieża o charakterze obronnym prawdopodobnie nie pochodzi z rzeczywistej architektury i jest traktowana umownie. Wieża ta posiada głównie znaczenie symboliczne i występuje jako atrybut św. Barbary. Analogiczną formę wieży artysta przedstawił w obrazie *Komunia św. Stanisława Kostki* z kościoła jezuickiego w Poznaniu (il. 6).

Podczas, gdy wskazane wyżej przykłady stanowią jedynie analogie dalsze, to w wypadku obrazu *Madonna z Dzieciątkiem* udało mi się trafić na jego rzymski pierwowzór. W obrazie lubelskim Czechowicz wzorował się na dziele *Niepokalane Poczęcie* Carla Maratty z kościoła San Isidoro Agricola w Rzymie (il. 7). Maratta wykonał obraz w r. 1663 na polecenie Rodriga Lopeza de Sylva, który przeznaczył dzieło do kaplicy rodzinnej pod wezwaniem Niepokalanej w tymże kościele⁴⁸. *Niepokalane Poczęcie* Maratty powstało pod wpływem Lanfranca, który wykonał obraz w r. 1630 dla głównego ołtarza kościoła Santa Maria della Concezione w Rzymie. Oryginał spłonął, a obraz znany jest z kopii⁴⁹.

W rzymskim kościele San Isidoro Agricola Maratta wykonał oprócz obrazu *Niepokalane Poczęcie* także dzieła malarskie w dwóch kaplicach pod wezwaniem św. Józefa i św. Krzyża⁵⁰. Obrazy te znał Czechowicz, o czym świadczy zarówno namalowany przez artystę obraz lubelski jak i inne jego dzieło znajdujące się w rzymskim kościele św. Bonawentury na Palatynie — *Ucieczka do Egiptu*, które jest kopią kompozycji Maratty z kaplicy św. Józefa⁵¹.

Układ kompozycyjny lubelskiego obrazu jest wiernie powtórzony z dzieła Maratty z tą różnicą, że kompozycja Czechowicza jest odbiciem lustrzanym obrazu Maratty. Poza tym obraz Czechowicza zakomponowany jest w prostokącie, a dzieło Maratty w owalu. Podobnie jak w obrazie Maratty, Madonna przedstawiona centralnie otoczona jest puttami umieszczonymi w obłokach. Pełna spokoju i słodczy twarz Madonny utrzymana jest w typie Madonn Maratty. Stworzone przez włoskiego malarza Madonny były wielokrotnie naśladowane i zastąpiły

⁴⁷ J. Orańska, op. cit., s. 119.

⁴⁸ A. Mezetti, *Contributi a Carlo Maratti* „Rivista dell' Instituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte”, t. t. 4: (1955), s. 314.

⁴⁹ F. H. Dowley, *Some drawings by Carlo Maratti*, „Burlington Magazine”, 1959 c. Febr. s. 66.

⁵⁰ G. P. Bellori, *Vita di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti* ed. M. Piacentini, Roma 1942, s. 79.

⁵¹ J. Orańska, op. cit. s. 32.

naśladowane wcześniej Madonny Rafaela⁵². Dzięki Madonnom Marata zdobył największą popularność i uznanie. Bellori, biograf artysty, podkreśla wielkie upodobanie Maratty do przedstawiania Madonny⁵³. Kiedy zawistni malarze pogardliwie określali artystę „pittore di Madonnine”, „Carluccio della Madonne” artysta poczytywał to sobie za zaszczyt i twierdził, że gdy się umie malować Madonnę, tak jak na to zasługuje postać — Matka wybrana przez Pana, to wtedy umysł artysty zbliża się do rzeczy boskich, łączy się ze świętością i łączy piękno niebieskie z formami ludzkimi⁵⁴. Wypowiedź ta świadczy o dużym oddziaływaniu na Marattę stworzonej przez Belloriego metafizycznej idei piękna, która pojęta jako ostateczny cel artysty była sprawdzianem jego talentu⁵⁵.

Czechowicz, podobnie jak ówczesni malarze rzymscy, wzorował się na Madonnach namalowanych przez włoskiego mistrza. Toteż typ Madonny stworzony przez Marattę pojawia się w wielu jego obrazach⁵⁶. W lubelskim obrazie powtórzył Czechowicz z rzymskiego pierwowzoru swobodną i ożywioną pozę kontrapostu Madonny. Bellori podaje, że Maratta, doskonały obserwator, osiągnął wielką doskonałość w przedstawianiu postaci w pełnych naturalności pozach⁵⁷. Madonna z obrazu lubelskiego posiada analogicznie potraktowaną jak w obrazie Maratty draperię płaszcza, która przybrała malowniczą i wzburzoną formę o bogatych i skomplikowanych fałdach.

Charakterystyczny, wypracowany sposób ujmowania szat i przywiązywanie dużej wagi do ich układu uwidacznia się w wielu obrazach Czechowicza. Zamiatowanie do bogatego traktowania draperii artysta przejął od Carla Maratty⁵⁸.

W rysunkach Maratty, które analizuje Dowley⁵⁹, uderza niezwykle staranne opracowanie szat wyobrażonych postaci. Szkice artysty są jakby studiami draperii. Dynamiczne, wydęte jakby pod wpływem podmuchu wiatru szaty, są znamienne dla dzieł Maratty. Na temat draperii Maratta posiadał własny, specyficzny pogląd. „G. P. Bellori w swym życiorysie Maratty zanotował niezwykle istotną w tym względzie wypowiedź mistrza. Otóż Carla zapytano, co jest trudniejsze do wykonania

⁵² E. Waterhouse, *Italian baroque painting*, London 1962, s. 77.

⁵³ G. P. Bellori, op. cit., s. 86.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ W. Tatarski, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 388; J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971, s. 145.

⁵⁶ J. Orłowska, op. cit., s. 119.

⁵⁷ G. P. Bellori, op. cit., s. 88.

⁵⁸ M. Karpowicz, op. cit., s. 92.

⁵⁹ E. H. Dowley, op. cit., s. 66-73.

— nagość czy draperia. Mistrz odrzekł, że nagość oparta jest o naśladowanie natury. Natura uczy rysunku, uczy wycucia kształtu, uczy perspektywy itp., ale nigdy draperii. Draperia jest domeną wyobraźni, zależy tylko od inwencji i wprawy artysty, od jego „disegno” — ona jest prawdę artystycznym wkładem w obraz, a nie odtwórcze, imitacyjne kopiowanie nagości”⁶⁰. Maratta uważał, że draperia potrzebuje własnej formy, która jest niezależna od formy ciała⁶¹. Jest to stwierdzenie zdumiewające u artysty, który uważał za swoje wzory rzeźbę klasyczną i wielkiego mistrza renesansu Rafaela⁶². Maratta spotkał się z krytyką swego stylu w draperiach⁶³. Zarzucano artyście przeładowność i zbyt sztuczny układ draperii. Klasycyści twierdzili, że draperia powinna być całkowicie zależna od ciała i dlatego też potępiali Marattę za jego barok draperii mimo klasycyzmu ciała⁶⁴. Maratta był zdolny posługiwać się dwoma rodzajami — klasycznym i barokowym bez uderzającej dysharmonii.

W obrazie *Madonna z Dzieciątkiem* Czechowicza przy podobnie ujętej pozie Dzieciątka jak w obrazie *Niepokalone Poczęcie* Maratty, zwraca uwagę odmienny typ twarzy. Twarz małego Jezusa przypomina oblicze Dzieciątka z innego obrazu Maratty, wyobrażającego *Madonnę ukazującą się św. Filipowi Neri*.

Figurujący w tle lubelskiego obrazu dwaj aniołowie, z których jeden wskazuje palcem na leżącego u stóp Madonny węża, oraz umieszczone po lewej stronie obrazu dwie główki aniołków i nieco powyżej grupa trzech putt są ściśle wzorowane na tychże postaciach z obrazu *Niepokalone Poczęcie* Maratty. Podobnie ujęte putta i główki aniołków wyobrażone są w innym obrazie Maratty, przedstawiającym *św. Augustyna* z rzymskiego kościoła Santa Maria dei Sette Dolori. Postacie te są bardzo charakterystyczne zarówno dla dzieł Maratty jak i Czechowicza.

W porównaniu z rzymskim pierwowzorem dostrzec można w obrazie Czechowicza także pewne różnice. Obraz Maratty jest traktowany bardziej malarsko, a postacie modelowane niezwykle miękko i delikatnie. W dziele Czechowicza uwidacznia się właściwy dla artysty, nieco twarde modelunek i w związku z tym kontur zaznaczający się zwłaszcza w ujęciu sylwetek. Cała powierzchnia obrazu Czechowicza roztopiona jest w półmrokach i nie posiada tak wyraźnych kontrastów światła i cienia jak w obrazie włoskiego malarza.

⁶⁰ M. Karpowicz, op. cit., s. 93.

⁶¹ E. H. Dowley, op. cit., s. 68.

⁶² Ibidem.

⁶³ Op. cit., s. 67.

⁶⁴ M. Karpowicz, op. cit., s. 93.

W opracowaniu kolorystycznym dwu omawianych obrazów Czechowicza uderza przewaga barw ciepłych oraz silne powiązanie koloru z cieniem i światłem. Płótna są wypełnione działaniem światła, które wytwarza sumę refleksów i wzbogaca barwy. Tak potraktowany koloryt przypomina w swym charakterze koloryt wenecki. Czechowicz przejął go od Maratty⁶⁵, który w myśl eklektycznych zasad korzystał z malarzkich osiągnięć wenecja⁶⁶.

Aby lepiej zrozumieć eklektyzm i italianizm Czechowicza, należy się przyjrzeć bliżej osobowości artystycznej Carla Maratty i dowartościować jego twórczość. Carlo Maratta jako uczeń Andrea Sacchiego, którego z kolei nauczycielem był Francesco Albani⁶⁷ z Akademii Carraccich, był spadkobiercą dawnych tradycji malarskich⁶⁸. G. P. Bellori, przyjaciel i biograf malarza, podaje to artystyczne drzewo genealogiczne, z którego wywodzi się Maratta, i podkreśla najlepsze i rzadko spotykane wykształcenie, jakie otrzymał artysta, gdyż Bellori wychodził z założenia, że tylko z dobrej szkoły wychodzi dobry uczeń⁶⁹. Maratta był całkowicie świadomy swego rodowodu artystycznego, o czym świadczą jego poglądy i działalność. Artysta pragnął zostać reformatorem sztuki na miarę Annibala Carracci'ego. Jego celem było odnowienie monumentalnego, rzymskiego stylu, który ulegał degeneracji pod wpływem malarstwa dekoracyjnego⁷⁰. Cel ten chciał osiągnąć w oparciu o tradycje wielkich mistrzów, przede wszystkim Rafaela, którego kult odziedziczył po swym nauczycielu Sacchim. Ówczesnie sztuka Rafaela nie była w pełni doceniana i dopiero Maratta odkrył na nowo jej wielkość⁷¹. To przyznanie pierwszeństwa niedoścignionej — według niego — sztuce Rafaela Maratta udokumentował przez głośne prace restauracyjne loggii i innych dzieł Rafaela w pałacu watykańskim, nad którymi wcześniej sprawował nadzór i opiekę⁷². Styl Maratty, jak wyżej była mowa, stanowił połączenie późnego baroku rzymskiego z tendencjami klasycyzującymi. Artysta w swym malarstwie pogodził te przeciwne kierunki i w każdym względzie dążył do zgodnego zespolenia ich cech. Sztuka Maratty opierała się na traktacie G. P. Belloriego, twórcy meta-

⁶⁵ J. Orańska, op. cit., s. 119.

⁶⁶ G. P. Bellori, op. cit., s. 114; H. Voss, *Die Malerei Des Barock in Rom*, Berlin 1924, s. 595.

⁶⁷ *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1907, t. 1, s. 173.

⁶⁸ O. Kutschera-Woborsky, *Ein Kunsttheoretische Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen*, „Die Graphischen Künste" t. 42, 1919, 13

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ H. Voss, op. cit., s. 603.

⁷¹ O. Kutschera-Woborsky, op. cit., s. 19.

⁷² Op. cit., s. 18.

fizycznej idei piękna. „Bellori postulował naśladowanie, które opiera się na idei stającej się źródłem sztuki pochodzącej z obserwacji natury, lecz przewyższającej to, z czego wzięła początek... Dzięki przyjęciu idei za naczelną wzór twórczości staje się sztuka dla Belloriego czymś niemal boskim i przewyższającym wszelką rzeczywistość zmysłową. W praktyce założenia jego prowadzić musiały do eklektycznego nieco klasycyzmu, opartego na tradycji rafaellovskiej sztuki”⁷³. Maratta w swej twórczości artystycznej nawiązywał do osiągnięć wielkich mistrzów, między innymi Annibala Carracci’ego, Guido Reniego i Correggia oraz ulegał wpływowi Sacchi’ego i Lanfranca⁷⁴. Bellori w biografii Maratty pisze, że malarz osiągnął doskonałość w naśladownictwie dzieł mistrzów, przy czym potrafił przyswoić sobie ich wielkie umiejętności w dostrzeganiu piękna, toteż w jego dziełach dostrzec można wdzięk i wspaniałość największych artystów⁷⁵. Maratta cieszył się wielką sławą i uważany był przez Belloriego i większość ówczesnych za największego artystę. Marattę określono mianem ostatniego malarza szkoły rzymskiej, a Mengs przyznawał artyście zasługę uratowania sztuki rzymskiej od upadku⁷⁶. Natomiast badacze i historycy sztuki w wiekach późniejszych nie podzielali podziwu i entuzjazmu współczesnych i bezpośrednich następców Maratty dla jego sztuki i malarstwo artysty spotkało się z bardzo rozbieżnymi sądami⁷⁷. Niełatwo było bowiem ocenić twórczość malarza o tak skomplikowanej osobowości, który był przedstawicielem przeciwstawnych tendencji, barokowych i klasycystycznych. Wartość sztuki Maratty była niejednokrotnie obniżana, dziełom artysty zarzucano konwencjonalność, akademizm, brak prawdy i indywidualnego ciepła⁷⁸. A. Mezzetti uważa, że te ujemne sądy są w swej skrajności przesadzone i zwraca uwagę na właściwą i obiektywną ocenę sztuki Maratty przez H. Vossa⁷⁹. Voss podkreślił kompromisowe stanowisko Carla Maratty pomiędzy barokiem i klasycyzmem oraz jego prekursorski stosunek do klasycyzmu⁸⁰. Malarstwo Maratty było wielkie i ceremonialne. Dzieła artysty uwidoczniają zamiłowanie do emfazy literackiej retorycznych kontrastów form i koloru oraz inklinację do zadowolenia intelektualnego⁸¹. Maratta lubował się w ekspresjach pobożności i dostojeństwa,

⁷³ J. Białostocki, G. P. Belloriego „Idea malarza, rzeźbiarza i architekta”: *Manifest barokowego klasycyzmu*”, „Frzegląd Humanistyczny”, t. 4, (1960) 42.

⁷⁴ G. P. Bellori, op. cit., s. 114.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ O. Kutschera-Woborsky, op. cit., s. 29.

⁷⁷ A. Mezzetti, op. cit., s. 253.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Op. cit., s. 254.

⁸⁰ H. Voss, op. cit., s. 594. Por. Kutschera-Woborsky, op. cit., s. 29.

⁸¹ A. Mezzetti, op. cit. s. 263.

w efektach literackich i pietystycznych, które połączone były szacunkiem dla zasady ozdobności kontrreformacyjnej i eurytmii renesansowej⁸². Ten „wielki styl” Maratty można określić bardziej jako wypracowanie idealnych typów niż stworzenie nowego stylu na szerszym malarskim poziomie⁸³. Styl Maratty był rozpowszechniony i naśladowany przez licznych jego uczniów i następców.

Szymon Czechowicz jako jeden z „marattystów” przejął zasady sztuki włoskiego artysty, oparte na tradycjach wielkich mistrzów. Podobnie jak inni „marattysty” studiował i wzorował się na dziełach malarza. Twórczość artystyczna Czechowicza w porównaniu z dziełami naśladowców Carla Maratty dowodzi, że malarz był jednym z wybitniejszych epigonów włoskiego artysty⁸⁴. Ogólnie bowiem sztuka „marattystów” nie wyszła poza przeciętny poziom, była czysto konwencjonalna i epigoniczna⁸⁵. Nie wносиła żadnych nowych środków wyrazu, była wtórna i często szablonowa. Typowe dla Maratty wyidealizowanie natury i zamiłowanie do wirtuozerii malarskiej stały się w obrazach jego naśladowców nieosobistą konwencją⁸⁶. Wzorując się na „wielkim stylu” Maratty pragnęli oni uzyskać w swych obrazach wyraz wzniosłości i patetyzmu, który jednak nie zawsze potrafili wyrazić w sposób szczerzy i przekonujący. Sztuka „marattystów” była w pewien sposób przesycona znajomością dawnych wzorów, których liczne reminiscencje dostrzec można w każdym ich dziele. Toteż obrazy naśladowców Maratty są stereotypowe i tylko przypadkowo udaje się któremuś z nich stworzyć dzieło odznaczające się prawdziwie indywidualną cechą⁸⁶.

Lubelskie dzieła Czechowicza noszą piętno późnego baroku rzymskiego i posiadają typowo eklektyczny charakter. Obrazy te należą do wczesnych obrazów Czechowicza, które namalowane zostały po przyjeździe artysty z Rzymu i ujawniają zależność od malarstwa włoskiego. Obraz *Św. Barbara* jest w swym układzie kompozycyjnym bardziej samodzielny od dzieła z wyobrażeniem *Madonny z Dzieciątkiem*, w którym uwidoczniła się silna zależność od rzymskiego pierwowzoru Maratty. W swej pracy malarskiej artysta posługiwał się zwykle przywiezionymi z Rzymu wzorami, z których korzystał nawet w późnym okresie twórczości. Szkice Czechowicza stanowiły zbiór kompozycji oraz postaci zapożyczonych z dzieł malarzy włoskich⁸⁷. Eklektyczne upodobania,

⁸² Ibidem.

⁸³ F. H. D o w l e y, op. cit., s. 73.

⁸⁴ J. O r a ń s k a, op. cit., s. 115.

⁸⁵ H. V o s s, op. cit., s. 603. Por. R. W i t t k o w e r. *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Baltimore 1958, s. 307.

⁸⁶ H. V o s s, op. cit., s. 603.

⁸⁷ J. O r a ń s k a, op. cit., s. 47.

typowe dla ówczesnej sztuki rzymskiej, nie były w tym czasie ujemnie oceniane, lecz zalecane przez nauczycieli malarstwa⁸⁸. Eklektyczny kierunek w malarstwie rozpowszechniła i utrwaliła działalność artystyczna Carla Maratty i metody nauczania rzymskiej Akademii św. Łukasza, skąd przejął go Czechowicz.

Lubelskie obrazy Czechowicza ujawniają dużą umiejętność w korzystaniu z wzorów, które malarz w pewien sposób przetwarza i nadaje swój wyraz. Dzieła odznaczają się swobodnym i zręcznym układem kompozycyjnym oraz doskonałością techniki malarskiej. Nad współczesnymi artyście „marattystami” Czechowicz górował wysoką umiejętnością w pogłębianiu wyrazu uczuciowego wyobrażonych postaci. Niezwykle wrażliwie namalowana twarz św. Barbary, wyrażająca prawdziwie wzniosłe uczucie, oraz pełne zamyślenia i powagi oblicze Madonny świadczą o dużym wkładzie i emocjonalnym zaangażowaniu Czechowicza w tworzone przez siebie dzieła. Koloryt obrazów lubelskich nie ma radosnej żywości np. wileńskich obrazów Czechowicza; gama barwna obrazów lubelskich jest przytłumiona, ale jednocześnie subtelna, co w połączeniu z osobliwym nastrojem lirycznym stawia te dwa lubelskie obrazy Czechowicza na poczesnym miejscu w oeuvre artysty.

„Przemienienie Pańskie”. Opis i analiza formy

Obraz umieszczony jest w ołtarzu głównym. Wykonany jest techniką olejną na płótnie o wymiarach 400x200 i oprawiony w bogato profilowane ramy.

Obraz posiada wyraźnie rozgranliczoną kompozycję dwustrefową (il. 8). W części górnej pośrodku znajduje się Chrystus w otoczeniu proroków, w dolnej grupie trzech apostołów. Chrystus w białopopielatych szatach unosi się w powietrzu ze wzniesionymi ramionami w pozie, którą A. Maśliński określa jako kontrapost unoszący się w powietrzu⁸⁹. Artysta wzoruje się tu na postaci Chrystusa ze słynnej *Transfiguracji* Rafaela, „twórcy tego typu ikonograficznego, który w malarstwie odegrał rolę kanonu”⁹⁰. Malarz starał się oddać pełen naturalności układ ciała Chrystusa, jednak wymagało to mistrzowskiej ręki i próby te nie są w pełni udane. Poza Chrystusa nie jest przedstawiona w sposób przekonujący i sprawia wrażenie zachwianej. Układ poszczególnych części ciała nie jest zrównoważony, głowa i nogi Chrystusa skierowane są w jednym kierunku, tak, że postać przechyla się w prawą stronę i traci jak gdyby równowagę. Postać Chrystusa nie posiada widocznej

⁸⁸ Op. cit., s. 118.

⁸⁹ A. Maśliński, op. cit., s. 60.

⁹⁰ Ibidem.

w obrazie Rafaela „harmonii ruchów, która sprawia, że patrzący odczuwa tę postawę w powietrzu jako jedynie naturalną i nie odczuwa sprzeciwu wobec zawieszenia w stosunku do niej praw fizyki”⁹¹. Postać Chrystusa jest ujęta nieco skośnie, nogi jego są lekko ugięte i odchylone w bok, a szaty rozwiane i tworzą szerokie płaszczyzny poprzecinane fałdami. Twarz Chrystusa jest młoda, o idealizowanych rysach, okolona zarostem i długimi włosami. Poniżej z obu stron Chrystusa unoszą się prorocy, Mojżesz z tablicami i Eliasz. Postacie ich są ujęte z profilu i w stosunku do Chrystusa nieco ukośnie. Są to brodaci starcy o pełnych powagi i dostojności twarzach, ubrani w niebiesko-popielate szaty, niespokojnie sfaldowane, jakby wydęte podmuchem wiatru. Ta niebiańska sfera obrazu wypełniona jest rozproszonym światłem płynącym od Chrystusa, które przenika zarówno postaci proroków jak i całą atmosferę.

Dolna kondygnacja oddzielona jest od górnej wieńcem kłębiastych chmur i przestrzenią nieba. Przedstawieni apostołowie — Jan, Piotr i Jakub są uczestnikami cudu, który wywołał u nich silne poruszenie i różne reakcje. Figurujący na pierwszym planie św. Piotr przedstawiony jest w skomplikowanej, pełnej dynamizmu pozie. Jego głowa i tułów w skręcie uniesione są ku górze, prawa noga jest wyciągnięta do przodu, lewa zgięta i podkurczona. Apostoła prawą ręką wspiera się o ziemię, drugą wyciągniętą osłania się przed oślepiającym blaskiem i z lękiem przypatruje się rozgrywającej się w górze scenie. Nieco za nim figuruje św. Jakub w szaro-fioletowej szacie, a z boku po prawej stronie znajduje się św. Jan wyobrażony w wieku młodzieńczym, ubrany w jasnozieloną suknię i oranżowo-cynobrowy płaszcz. Apostoła siedzi z pochylonym tułowiem, podkurczoną prawą nogą, lewą zgiętą w kolanie i wysuniętą do przodu. Wzrok ma utkwiony w Chrystusa i ręką wzniesioną ku górze osłania oczy przed bijącym od boskiej postaci blaskiem. Nieziemskie światło promieniujące od Chrystusa rozprasza się na postaciach apostołów, ślizgając się rzuca refleksy na ciało i szaty św. Piotra oraz wydobywa z cienia i silnie oświetla postać św. Jana. Tło scenerii utrzymane jest w szaropopielatoniebieskawej barwie, która w części górnej rozjaśniona światłem przechodzi w tonację żółtawopopielatą.

W obrazie *Przemienienie Pańskie* zaznacza się tendencja do jasnego i przejrzystego układu kompozycyjnego, uwidoczniła w podziale obrazu na dwie strefy. Strefy te są wyraźnie rozczłonkowane i rozgraniczone między sobą warstwą obłoków i przestrzenią nieba. Górna strefa charakteryzuje się ściśle symetrycznym układem. Chrystus figuruje na środkowej osi symetrii i stanowi centralną postać dominującą w całej kompozycji, a postaci proroków, umieszczone symetrycznie po obu stronach

⁹¹ Ibidem.



2. Szymon Czechowicz, *Św. Barbara*, Lublin, kościół pomisjonarski

Fot. S. Ciechan



3. Szymon Czechowicz, *Madonna z Dzieciątkiem*, Lublin, kościół pomisjonarski

Fot. S. Ciechan



4. Szymon Czechowicz, *Św. Mechtylda*, Wilno, kościół św. Katarzyny



5. Tycjan, *Madonna z Dzieciątkiem*, Monachium, Pinakoteka



6 Szymon Czechowicz, *Komunia św. Stanisława Kostki*, Poznań, kościół pojezuicki



7. Carlo Maratta, *Niepokalane Poczęcie*, Rzym, kościół San Isidoro Agricola



8. Szymon Czechowicz(?), *Przemienienie Pańskie*, Lublin, kościół pomisjonarski

Fot. S. Ciechan



9. Rafael, Przemienienie Pańskie, Rzym, Pinakoteka Watykańska



10. Marco Benefial, *Przemienienie Pańskie*, Vetralla, kościół San Andrea

Chrystusa, dopełniają układu. Chrystus i prorocy ujęci są w kompozycję trójkątną. Dwustrefowy podział obrazu oraz symetryczna i równoważna kompozycja górnej strefy pojęta jest według zasad sztuki renesansowej.

Zwraca uwagę monumentalny sposób potraktowania szat, które układają się w duże płaszczyzny, zwłaszcza szaty Chrystusa.

Konstrukcja formalna części górnej jest skontrastowana z dolną strefą obrazu. Umieszczeni tu trzej apostołowie tworzą zwartą, zdynamizowaną grupę. Apostołowie przedstawieni są w ożywionych i zróżnicowanych pozach, ich pełne poruszenia postacie ujęte są w silne skręty perspektywiczne. Szaty apostołów układają się w bogate i niespokojnie załamujące się fałdy. W przeciwieństwie do spokoju i powagi strefy górnej, niebiańskiej, strefa dolna, ziemską, nacechowana jest znaczną ekspresją. Dynamiczny i pełen niepokoju układ formalny dolnej partii obrazu potraktowany jest w sposób typowo barokowy.

W obrazie widoczne jest odmienne opracowanie kolorystyczne obu stref. Przez to zróżnicowanie kolorytu w obu częściach obrazu artysta pragnął podkreślić odrębność światów: niebieskiego i ziemskiego, które one symbolizują. W części górnej przeważa białoniebieskawa barwa szat Chrystusa i proroków, która zestawiona jest z różową karnacją ich ciała oraz szarozółtym kolorytem tła. Niezróżnicowana barwa szat, cieniowana jedynie szarością, jest bardzo jednostajna w tonacji. Postać Chrystusa otoczona jest jasnością w kolorze rozbielonego ugru, który przechodzi przez odcień żółtawy do jasnego brązu. Tło, utrzymane w szarej barwie o nieco popielatym odcieniu, przeniknięte jest w niektórych miejscach światłem płynącym od Chrystusa i przybiera nieco żółtawy ton. Błady koloryt górnej strefy obrazu zestawiony jest z nieco mocniejszymi barwami części dolnej. Artysta zestawia barwy szat apostołów: ciemnoniebieski kolor sukni św. Piotra i brązowawy ugięty jego płaszcz z nieco rozbieloną oranżowocynobrową barwą płaszcza św. Jana i jego zieloną suknią oraz dopełnia szarym fioletem szaty św. Jakuba. Barwy te są pozbawione odcieni, nie posiadają przejść i stonowań, toteż sprawiają wrażenie tępych i przygluszonych. Światło, które promieniuje od Chrystusa, rzuca odbłaski na szaty apostołów i postać św. Piotra oraz oświetla św. Jana. Refleksy świetlne przedstawione są w postaci pasemek ugru, które na sposób jasnego konturu prowadzone są na brzegach i załamaniach fałd szat oraz potraktowane także jako żółtopopielate smugi układają się na postaci św. Piotra. Postać św. Jana przeniknięta jest żółtawym światłem. Zaznaczone na jego twarzy i wyciągniętej ręce cienie posiadają charakterystyczny ton siniego różu, a cienie rozłożone na szatach przybierają ton popielaty.

Tak potraktowany koloryt jest ubogi malarsko i sprawia wrażenie prymitywnego, a światło nie jest tu czynnikiem, który go ożywia

i wzbogaca. Refleksy i cienie widoczne w różnych partiach obrazu wszędzie mają jednakowy stopień natężenia i przybierają szarozółtawy ton, który przyczynia się jeszcze do przygaszenia tonacji barwnej całości. Toteż obraz pozbawiony jest wartości malarskich w zestawieniu barw i opracowaniu światła. Nie można przeto się zgodzić ze stwierdzeniem Orańskiej, że kolory w górnej strefie obrazu są jasne i subtelnie rozświetlone, a barwy użyte w górnej partii dzieła są intensywne i „umiejętnie zgrane w tonacji między sobą”⁹².

W górnej części lubelskiego obrazu *Przemienienie Pańskie* widoczne są wpływy *Transfiguracji* Rafaela (il. 9). Zaznaczają się one w ujęciu postaci Chrystusa i proroków. Postacie te przedstawione są w podobnym jak w obrazie Rafaela układzie i pozach, natomiast posiadają odmienny typ twarzy oraz w inny sposób potraktowane draperie szat.

W dolnej strefie obrazu dostrzec można wpływ kompozycji *Przemienienie Pańskie* Marca Benefiala⁹³ (il. 10). Benefiał wykonał obraz w r. 1729 dla kościoła San Andrea w Vetralla⁹⁴. W porównaniu z dziełem włoskiego artysty w obrazie lubelskim widoczne jest przesunięcie w układzie apostołów. Św. Jan umieszczony w obrazie Benefiala pośrodku, w kompozycji lubelskiej znajduje się po stronie prawej. Zaznaczają się także pewne niewielkie różnice w upozowaniu postaci oraz w ich gestach. W obrazie Benefiala widoczne są silne kontrasty światła i cienia, których nie posiada obraz lubelski. W „Albumie Günтера” wśród rysunków Czechowicza znajdował się szkic do obrazu *Przemienienie Pańskie*⁹⁵. Stanowił on zapewne jeden z rysunków przywiezionych z Rzymu i został wykonany przez Czechowicza na podstawie dzieła Marca Benefiala⁹⁶.

Lubelskie *Przemienienie Pańskie* ma kompozycję typowo „czechowiczowską”. Podobnie jak w obu pozostałych obrazach Czechowicza w dziele tym zaznacza się pewna symetria polegająca na wyakcentowaniu środkowej osi symetrii. W obrazie *Przemienienie Pańskie* uderza połączenie ujętej w duchu sztuki renesansowej strefy górnej obrazu z barokowo zdynamizowaną i pełną ożywienia częścią dolną. W wielu dziełach Czechowicza obok cech typowo barokowych dostrzec można echa kompozycji renesansowej. Twarz Chrystusa wyobrażona w dziele jest typowa dla obrazów Czechowicza⁹⁷. Charakterystyczny dla artysty jest także sposób potraktowania szat, bogato drapowanych, układających się w złożone, skomplikowane i ostro łamane fałdy.

⁹² J. Orańska, op. cit. s. 67.

⁹³ M. Karpowicz, op. cit., s. 84.

⁹⁴ R. Wittkower, op. cit., s. 308.

⁹⁵ J. Orańska, op. cit., s. 67.

⁹⁶ M. Karpowicz, op. cit., s. 84.

⁹⁷ J. Orańska, op. cit., s. 22, 46.

Lubelskie *Przemienienie Pańskie* w porównaniu z dwoma obrazami Czechowicza, omówionymi w poprzednim rozdziale, posiada uderzająco odmienne potraktowanie kolorystyczne⁹⁸. W przeciwieństwie do obrazu *Przemienienie Pańskie* obrazy te posiadają wysokie walory kolorystyczne i ujawniają rozległe umiejętności malarskie artysty. Tępy i prymitywny koloryt *Przemienienia Pańskiego* wpływa na krańcowo różny od dwóch pozostałych obrazów charakter dzieła i powoduje, że obraz sprawia wrażenie dzieła bardzo miernego. Toteż w zestawieniu z tymi dziełami obraz *Przemienienie* nasuwa wątpliwości co do autorstwa Czechowicza.

Orańska nie zwracając uwagi na odmienny charakter opracowania kolorystycznego dzieła w porównaniu z obrazami Św. *Barbara* i *Madonna z Dzieciątkiem* bez zastrzeżeń przypisuje dzieło Czechowiczowi⁹⁹. W spisie dzieł Czechowicza, który podaje Rastawiecki, figuruje obraz *Przemienienie Pańskie* w kościele kapucynów w Warszawie¹⁰⁰. Obraz ten usunięty w 1. poł. XIX w.¹⁰¹ nie jest znany i nie można go porównać z lubelskim dziełem *Przemienienie Pańskie*. Tak więc nie wiadomo, czy obraz jest tak silnie przemalowany, że zatracił piętno kolorytu Czechowicza, czy jest dziełem jednego z licznych jego naśladowców. Rozwiązanie tego problemu jest jednak niemożliwe bez przeprowadzenia badań radiograficznych obrazu, którego nie można wyjąć z wielkiego ołtarza bez wycięcia jego części.

PICTURES OF SZYMON CZECHOWICZ
IN THE TRANSFIGURATION CHURCH AT LUBLIN

Summary

The Lublin pictures of Szymon Czechowicz were commissioned by Jan Tarło, the voivode of Lublin and Sandomierz. It is confirmed by the preserved letter of March 15, 1736 sent by Tarło from Warsaw to Father Mikołaj Augustynowicz, Superior of Congregation of Priests of the Mission at Lublin. The letter determines the hitherto unknown date of completing the pictures as 1736. Jan Tarło, a grand patron of art employed Czechowicz also at Opole Lubelskie. The pictures *S. Barbara* and *Madonna and Child* reveal outstanding formal qualities: unrestrained and consciously chosen composition pattern, noble and harmonious colouring, smooth, soft modelling, lyrical atmosphere and emotional expression of the presented characters. In *S. Barbara* one can notice the influence of Titian, Guido Reni and the „marratists”, while *Madonna*

⁹⁸ Zwrócił mi na to uwagę prof. R. Kozłowski.

⁹⁹ J. Orańska, op. cit., s. 67.

¹⁰⁰ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 1, Warszawa 1851, s. 105. Por. M. Baliński, „*Rocznik Religijny Alleluja*”, 1840, s. 148.

¹⁰¹ *Słownik artystów polskich*, t. 1, Warszawa 1971, s. 401.

and Child follows the Immaculate Conception by Carlo Maratta in San Isidoro Agricola, Rome. The Lublin works of Czechowicz bear the mark of the late Roman Baroque and of typically eclectic character.

The style of the artist was shaped under the influence of Italian painting during his stay in Rome in 1711-1731. The contemporary Italian painters influenced by the academic Bologna school were inspired by great masters of the Renaissance and Baroque. Czechowicz belonged to the circle of imitators Carlo Maratta who was the advocate of eclecticism.

The Lublin pictures of Czechowicz are among his early works painted after the artist's return from Rome and revealing certain dependance on Italian painting. The composition pattern of *S. Barbara* is more independent than the picture presenting Madonna and Child where the dependence on the Roman prototype of Maratta seems obvious. In his paintings Czechowicz usually employed the patterns he had brought from Rome although he used them with great competence somehow transforming them and treating individually. Because of his extreme skill in deepening the emotional expression of the presented characters Czechowicz excelled his contemporary „maratists”. Unusually sensitive face of *S. Barbara* expressing truly lofty feelings and the Madonna with her pensive and serious countenance betray individual contribution and individual involvement on the part of Czechowicz. Colouring of the Lublin pictures of Czechowicz; the colour scale of the Lublin pictures is subdued but at the same time subtle and combined with a peculiar lyrical mood it contributes to a prominent position occupied by two pictures in the artist's oeuvre.

The *Transfiguration* in its upper part emulates the famous *Transfiguration* of Raphael. In the lower section of the picture it is possible to discern the influence of the *Transfiguration* by Marco Benefialo in San Andrea, Vetralla. The composition and the physiognomy of the presented characters in the Lublin *Transfiguration* are typical of Czechowicz, while in comparison to *S. Barbara* and *Madonna and Child* the work represent strikingly different treatment of colour. Unlike the *Transfiguration* the pictures are of high colour quality and reveal extensive skill of the artist. Dull and primitive colouring of the *Transfiguration* influences the character of the work so different from the two pictures and due to it the *Transfiguration* seems rather mediocre. That is why it seems doubtful whether Czechowicz was the author of the *Transfiguration* especially if we compare the picture with the other two works. We do not know whether the picture was repainted to such a degree that it has lost the mark of Czechowicz's colouring or it the work of one of his numerous imitators. Yet it is impossible to solve the problem without previous technological examination of the picture which cannot be removed from the Graet Altar unless a part of it is cut out.