

JERZY LANGDA

OBRAZ „NAWIEDZENIE” PLERSCHA W KOŚCIELE PARAFIALNYM W SERNIKACH¹

Działalność artystów epoki stanisławowskiej z wielu powodów budzi ustawicznie zainteresowanie historyków sztuki i kultury. Zróżnicowanie narodowościowe owego środowiska, ścieranie się odmiennych prądów artystycznych, wreszcie fakt, że działo się to w epoce tak bardzo burzliwej we wszelkiego rodzaju wydarzenia, są podstawą takiego stanu rzeczy².

Jednym z bardziej znanych artystów tamtej epoki, powiązany jakże silnie więzami rodzinnymi i zawodowymi z wieloma innymi postaciami tego kręgu, był Jan Bogumił Plersch. Ogólnie klasyfikowany jest jako dekorator wnętrz. Być może wpłynął na to fakt, że jego ojciec, Jerzy Plersch, był rzeźbiarzem. Natomiast działalność malarska Jana Bogumiła jest mniej znana. Z tego zaś zakresu jego poczyniń artystycznych obrazy religijne stanowią bardzo znikomy procent ogólnie znanego dorobku artysty. Dlatego właśnie odnalezienie w kościele parafialnym w Sernikach sygnowanego dzieła Plerscha, jego podpis i data są ważkim przyczynkiem do wzbogacenia biografii artystycznej samego autora. Z drugiej zaś strony, aczkolwiek wymagają one dalszych pogłębionych badań naukowych, poszerzają naszą wiedzę o epoce Stanisława Augusta.

Jan Bogumił Plersch³ urodził się w Warszawie przyopuszczalnie

¹ Artykuł jest częścią pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. Władysława Smolenia, któremu składam wyrazy serdecznego podziękowania za pomoc w prowadzonych badaniach.

² W ostatnim czasie ukazało się wiele prac na ten temat; por.: P. Bohdziewicz. *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej*. Lublin 1964; J. Kaczmarzyk-Byszewska. *Późnobarokowa i rokokowa rzeźba kamienna w Warszawie*. Mps pracy doktorskiej w Zbiorach Specjalnych IS PAN w Warszawie, nr 1377.

³ E. Rastawiecki. *Słownik malarzy polskich*. Warszawa 1815 s. 113; Z. Batowski. *Plersch Jan Bogumił*. W: *Allgemeiner Lexikon der bildenden Künstler*. Bd. 27. Lipsk 1933 s. 150; W. Gerson. *Jan Bogumił Plersch*. W: *Album biograficzny zasłużonych Polaków i Polek*. T. 1. Warszawa 1901; J. Obidzińska. *Jan Bogumił Plersch (1732—1817), zarys działalności*. BHS 1956 nr 7 s. 150—160.

w 1730 lub 1732 r. w rodzinie niemieckiej. Ojciec jego był rzeźbiarzem, matka córką architekta Jakuba Fontany⁴. Bez wątpienia środowisko rodzinne kształtowało zainteresowanie artystyczne Jana Bogumiła. Sztuki malarskiej uczył się u Szymona Czechowicza, a od r. 1750 u G. B. Goetza w Augsburgu i w akademii wiedeńskiej. Przed 1760 r. powrócił do kraju. Od r. 1795 był oficjalnie malarzem nadwornym króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, wykonując także prace dla rodzin związanych z dworem królewskim w Warszawie.

Jak wspomnieliśmy, przede wszystkim zasłynął jako wybitny dekorator wnętrz, wykonując projekty malowideł ściennych dla zamku w Ujazdowie i Warszawie. Pozostawił po sobie prace dekoracyjne w Łazienkach królewskich (Biały Domek, Pałacyk Myśliwiecki, Pałac na Wyspie, Pomarańczarnia). Od 1803 r. zajmował się projektowaniem dekoracji dla teatru Bogusławskiego. W swojej spuściźnie artystycznej pozostawił także portrety, miniatury portretowe, kilka obrazów o treści historycznej (np. sceny z insurekcji kościuszkowskiej) i obrazy religijne. Tych ostatnich bardzo niewiele. Zmarł w Warszawie 23 VIII 1817 r.⁵

W r. 1970 w kościele parafialnym w Sernikach (diec. lubelska) na jednym z obrazów znajdujących się w rokokowym feretronie odnaleziono sygnaturę artysty. Bardzo obszerna i dokładna dokumentacja fotograficzna pozwoliła na odczytanie, że obraz ten malował artysta nazwiskiem PLERSZ w r. 1760. Samo odnalezienie sygnatury i daty przyczyniłoby się pewnie do uściślenia danych zawartych w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, gdyby nie fakt, że w ten sposób mamy już do czynienia z pierwszym znanym, sygnowanym i datowanym dziełem młodego wówczas artysty, jakim był około r. 1760 Jan Bogumił Plersch. Zaś polska inskrypcja jego nazwiska wnosić może wiele nowych elementów do samej jego biografii.

*

Obraz w Sernikach (fot. 1), w wymiarach 109 × 90 cm, malowany techniką olejną na płótnie, przedstawia scenę Nawiedzenia. Centrum kompozycji zajmują postacie NMPanny i św. Elżbiety, za którymi nieco w głębi znajdują się św. Józef i św. Zachariasz. Ponad postaciami wśród obłoków unoszą się trzy putta. Cała scena rozgrywa się przed wejściem do kamiennej budowli. W głębi z prawej strony obrazu wid-

⁴ A. Bartczakowa. *Fontana Jakub*. WEP. T. 3. Warszawa 1964 s. 756.

⁵ Pod koniec życia Jan Bogumił oddał swój majątek krewnym, sam zaś osiadł w klasztorze Bonifratrów w Warszawie; zob.: Rastawiecki. jw.



1. Serniki, kościół parafialny. Obraz „Nawiedzenie”, 1760, Plersch.

nieje zarys odległej świątyni zwieńczonej trójkątnym naczółkiem. Centralne postacie kompozycji, NMPanna i św. Elżbieta, są przedstawione w momencie powitalnego uścisku dłoni. I tutaj trzeba stwierdzić, że całość przedstawienia wydaje się zawierać wszystkie elementy i wnioski, jakie można znaleźć w opisie spotkania Marii z Elżbietą, który zamieszczony został w Ewangelii (Łk 1, 39—56). Świątobliwa powaga Marii, nieklamana radość i zdziwienie Elżbiety i Zachariasza, drugoplanowość postaci Józefa i jego jakby gest tłumaczenia nieznanym i niezrozumiałym planów Boga — wszystko to zostało ukazane niezmiernie sugestywnie i w analizie ikonograficznej tego obrazu stanowić będzie punkt wyjścia.

Kompozycja całości obrazu oparta jest głównie na pionach stworzonych przez stojące postacie oraz architekturę. Horyzontalną oś tworzy eliptyczny łuk przebiegający od wzniesionej ręki Zachariasza poprzez głowy wszystkich postaci. Powyżej drugą oś poziomą stanowi grupa aniołków. Niemal w idealnie centralnym punkcie obrazu, na skrzyżowaniu dwóch prostych, znajdują się splecione dłonie witających się niewiast, stanowiąc w ten sposób jakby ogniskową kompozycji.

Szczególną wagę, jak wspomniano, ma w tym wypadku sygnatura i data na cokole ściętej kolumny. Są to dwa wiersze pisane minuskułą, wykonane czarną farbą: w wierszu górnym PLERSZ PINX. , w dolnym przesuniętym na prawo — ANNO 1760 (fot. 4a).

Obraz „Nawiedzenie” z Sernik namalowany został farbami olejnymi na płótnie, bez gruntu, jedynie w partiach wysokich światła farba położona jest na podkładzie. Obecnie wykrój obrazu dostosowany został do kształtu rokokowej ramy feretronu o falistym, wklęsło-wypukłym obrysie. Płótno nosi ślady pierwotnego nabicia na prostokątny blettram. Sposób malowania nasuwa przypuszczenie, że „Nawiedzenie” umieszczone obecnie w kościelnym feretronie, stanowić mogło jedynie studium do jakiegoś większego obrazu. Swoista „niedbałość” artysty, jakby pospieszny sposób malowania, brak zagruntowania płótna przed położeniem farby, wydaje się przemawiać jednoznacznie za takim stwierdzeniem.

Kolorystycznie całość obrazu utrzymana jest w ogólnej barwie brunatnej. Światło płynie z lewej strony, rozjaśniając twarze i płaszcze niewiast oraz twarz i uniesioną rękę św. Zachariasza. Twarz Marii posiada jasnoróżową karnację z lekko podkreślonymi ustami. Jej wierzchnia szata ma kolor niebieski i narzucona jest na białą długą suknię. Ciemne blond włosy przykrywa chusta koloru żółtego. Elżbieta przedstawiona jest w długiej zielonkawej sukni i tego samego koloru chustce na głowie. Poprzez lewe ramię i wokół bioder ma zarzuconą szatę wierzchnią koloru czerwonego. Stojący za Elżbietą Zachariasz

przedstawiony jest w płaszczu koloru jasnej zieleni, zarzuconym na szatę spodnią, utrzymaną w tonacji brunatnej. Zupełnie odmiennie w stosunku do niego przedstawił artysta drugą postać męską — św. Józefa. Ma on na sobie szatę szarobiałą oraz żółty płaszcz, „złamany” lekko czerwienią.

Architektura przedstawiona jest w kolorze brązu przechodzącego w niektórych partiach w czerń.

Stan zachowania dzieła jest zasadniczo dobry, niemniej obraz wymaga zabiegów zabezpieczających i konserwatorskich. Sam sposób malowania, brak podkładu i czas spowodowały nadmierne wejście warstwy malarskiej w fakturę płótna.

II

W przypadku omawianego obrazu „Nawiedzenie” z kościoła w Sernikach zagadnieniem chyba najbardziej interesującym jest problem treści dzieła Plerscha. Pobieżne studiowanie obrazu może nasuwać stwierdzenie, że zagadnienie ikonograficznych rozwiązań w tym przypadku jest niezmiernie proste. Jest to bowiem — ujmując najprościej — wyobrażenie sposobem malarskim ewangelicznego opisu sceny nawiedzenia przez św. Łukasza. Niemniej jednak dla prześledzenia rozbieżności, czy może raczej oryginalności tej sceny w malarskiej interpretacji Plerscha, należy zwrócić uwagę, dlaczego na obrazie znajdują się także dwie postacie męskie, oraz jakie znaczenie ma fakt, że Maria i Józef potraktowani zostali w odmiennym zestawieniu kolorystycznym aniżeli Elżbieta i Zachariasz. Dla zagadnienia ikonografii omawianego obrazu te dwie sprawy mogą mieć znaczenie.

Ewangelista Łukasz⁶ opisując odwiedziny Marii u Elżbiety nic nie wspomina o obecności dwóch mężczyzn: Zachariasza i Józefa. Nawet jeżeli przyjęlibyśmy, że wyrażenie „weszła w dom Zachariasza” sugeruje jego obecność w danej chwili, to mielibyśmy 3 postacie. Przedstawienie Plerscha wydaje się mieć charakter — jak byśmy nazwali — rodzinny, przy czym i fabularnie bogatszy. Spotkanie Marii ze swoją krewną Elżbietą było w wyobraźni artystycznej autora obrazu równocześnie spotkaniem dwóch rodzin w atmosferze radości z mających się spełnić planów Boga w stosunku do ludzkości. Słowa wypowiedziane przez Elżbietę, a następnie przez przyszlą Matkę Bożą miały przecież charakter ogólnoludzki, ujmowały w swoim sensie i znaczeniu wszystkich ludzi, nie zaś tylko dwie kobiety.

⁶ Łk 1, 39—56.

Powstaje więc problem następujący: Jakimi racjami kierował się Plersch szkicując *Nawiedzenie*? Może w jakimś związku z prezentowanym na obrazie ujęciem pozostaje literatura apokryficzna na temat życia Marii, która przecież, jak wiemy, miała dość znaczny wpływ na kształtowanie się pewnych sposobów przedstawiania scen ewangelicznych także w okresie nowożytnym. Apokryfy bowiem więcej miejsca poświęcały właśnie wyjaśnieniom jakby wszystkich niedomówień prawdziwych Ewangelii. Więcej jest w nich mowy o sprawach codziennych Marii, Józefa i osób z nimi związanych. I jeżeli nawet artyści nie korzystali bezpośrednio z przekazów pisemnych tekstów apokryficznych, to przecież żyły one w wyobraźni i tkwiły głęboko w przekazywanej z pokolenia na pokolenie tradycji chrześcijańskiej⁷. Powstaje pytanie, dlaczego Plersch sięga do tematów apokryficznych, skoro były one w tym czasie rzadko stosowane. Wydaje się najbardziej prawdopodobne, że głównym dla niego celem było jak najbardziej proste, czytelne i zrozumiałe dla odbiorcy przedstawienie tego, co dokonało się w domostwie Zachariasza i Elżbiety. Przy czym należy pamiętać, że umysłowość człowieka osiemnastego stulecia, przy bardzo silnych prądach racjonalistycznych, nie wzbraniała się przed przyjmowaniem apokryfów jako tekstów prawdziwych. Korzystanie z nich pozwala Plerschowi na uczynienie swego dzieła bardziej prostym, zrozumiałym, tak jednak, by w niczym nie naruszyć oficjalnej nauki Kościoła. Stanović to może jedynie o wielkim kunszcie artysty i jego inwencji twórczej. Zresztą taki sam układ kompozycyjny i narracyjny znajdujemy na drugim „*Nawiedzeniu*” Plerscha, które zostało w ostatnich latach zidentyfikowane w kościele oo. Pulinów w Leśnej (fot. 2)⁸. Nie bez znaczenia — być może — pozostają tutaj silne w tym okresie wpływy sztuki francuskiej na polską: „kontakty między Francją a Warszawą, bardzo silne przed połową XVIII wieku, są sprawą udowodnioną”⁹. Niemniej jednak analiza szczegółowa obrazu z Sernik ukazuje, że

⁷ S. J. Patryka. *Apokryfy w sztukach plastycznych*. „Znak” 1977 nr 275 s. 531—534; zob.: tenże *Narodziny Maryji. Tzw. Protoewangelia Jakuba, II w.*, tamże s. 542. Tekst apokryficzny wydaje się być bliższy przedstawieniu z Sernik niżeli suchy opis św. Łukasza. Dla porównania: „Maryja zapukała do drzwi. Usłyszawszy Elżbieta rzuciła szkarłat i pobiegła do drzwi i otworzyła jej”. Zwróćmy uwagę na dynamikę opisaną sceny i reakcji Elżbiety.

⁸ H. Markowska. *Odnalezienie sygnatury Plerscha na obrazie z kościoła w Leśnej*. „Ochrona Zabytków” 1968 nr 1 s. 46. Obraz ten sygnowany jest jedynie samym nazwiskiem „Plersch”. Pozornie mogłoby się wydawać, iż nie mamy żadnej pewności, że chodzi o Jana Bogumiła. W chwili obecnej stwierdza się w całej literaturze fachowej, że ojciec Jana Bogumiła, Jerzy Plersch, nie malował obrazów, koncentrując się jedynie na rzeźbiarstwie.

⁹ Kaczmarszyk-Byszevska, jw.



2. Leśna, kościół klasztorny oo. Paulinów. Obraz „Nawiedzenie”, Piersch.



3. Obraz „Nawiedzenie” Marxa Reichlich. Pinakoteka w Monachium.

Plersch korzystając z ogólnych założeń malarstwa francuskiego, potrafił w swej twórczości bardziej sugestywnie przedstawić rozszerzoną interpretację tematu¹⁰. Także zagadnienie ruchu jest u niego właściwie zróżnicowane: kinetyczne, niemal taneczne postaci Elżbiety i Zachariasza, lub wręcz statyczne, pełne godności i dostojeństwa u Marii i Józefa.

Tak więc Plersch przedstawia scenę Nawiedzenia w sposób oryginalny, zarówno w stosunku do opisu Ewangelii, jak również do wielu znanych przedstawień tego tematu w sztuce. W odniesieniu do Ewangelii dodaje postać św. Józefa i przeznaczają mu bardzo obrazowo przedstawioną rolę opiekuna Marii. W odniesieniu zaś do innych znanych obrazów „Nawiedzenie” stwarza w swoim dziele atmosferę bardziej rodzinną, zamykając niejako w gestach i mimice poszczególnych postaci głęboki sens spotkania się Marii z Elżbietą oraz Zachariasza z Józefem, a w głębszym zaś znaczeniu Jezusa z Janem i Boga z ludzkością. Uniknął stereotypowych dawnych przedstawień tej sceny, gdzie Marię i Elżbietę ukazywano z małymi postaciami Jezusa i Jana (fot. 3) na zewnątrz szat obu kobiet¹¹. Znane mu były inne przedstawienia tej sceny. Wiele z nich zapewne poznał z autopsji podczas swoich zagranicznych studiów malarskich. Jednak przeniesienie ich na grunt polski, bardzo specyficzny w sensie warunków życia i mentalności odbiorców, było niemożliwe. I właśnie dzięki podkreśleniu familijności zdarzenia u św. Elżbiety dzieło Plerscha stało się bardziej czytelne dla odbiorcy i zyskało sobie uznanie miejscowej ludności, cisząc się ogromnym szacunkiem do dnia dzisiejszego¹².

Zasygnalizowaliśmy już, że dla analizy ikonograficznej obrazu z Sernik może mieć znaczenie zastanowienie się nad tym, dlaczego artysta jakby dzieli obraz kolorystycznie na dwie części, umieszczając w odmiennych zestawieniach kolorystycznych poszczególne postacie uczestniczące w spotkaniu. Cały obraz można by podzielić pionowo na dwie partie. Prawą, nieco szerszą z Marią i Józefem, oraz lewą z Elżbietą i Zachariaszem. Obie części obrazu różni od siebie inne zestawienie kolorystyczne, inne światło, które wydaje się mieć związek z religijną czy może teologiczną interpretacją dzieła. Maria i Józef mają na sobie szaty w kolorach jasnych: bieli, niebieskim i żółtym oraz

¹⁰ Tamże.

¹¹ Według podobnej konwencji kompozycyjnej i kolorystycznej przedstawia ten temat Tadeusz Koniecz-Kuntze w obrazie ołtarza głównego kościoła ss. Wizytek w Warszawie.

¹² Klasyycznym przykładem takiego przedstawienia jest obraz „Nawiedzenie” Marxa Reichlicha w Pinakotece monachijskiej. Szerzej mówię o tym w pracy magisterskiej — mps s. 33, 14, 15.

delikatnej czerwieni. Natomiast druga partia w postaciach Zachariasza i Elżbiety przedstawiona jest w kolorach, jak byśmy nazwali, nieco poważniejszych, ciemniejszych: bardziej skondensowanej czerwieni. Czy autorowi chodziło jedynie o zobrazowanie różnicy wieku obu par, czy też może o przekazanie innych idei — myśli zaczerpniętych z opisu ewangelicznego? To drugie przypuszczenie wydaje się bardziej prawdopodobne. Wyższość Marii została więc ukazana w różnicy koloru, nie tylko form, a także w natężeniu światła szat, w jakie przyodziewa Ją Plersch na swoim obrazie. Także Józef mimo swojej pomocniczej roli zostaje ukazany w barwach jaśniejszych aniżeli jego krewny Zachariasz. Oboje, Maria i Józef, są przedstawicielami Boga, uczestniczą bezpośrednio w realizacji Jego planów w stosunku do ludzkości. Elżbieta czeka na narodzenie się boskiego wysłannika, jakim miał być św. Jan, ale Maria czeka na narodziny samego Syna Bożego. Józef wydaje się być już świadomy dokonywania się tej roli, dlatego autor zestawia te dwie postacie w jasnych kolorach dla zwrócenia uwagi na ważkość zadania i wybrania przez Najwyższego.

Zagadnienie roli odpowiednich kolorów w interpretacji psychologicznej treści dzieł sztuki znane jest przecież w dziejach sztuki światowej. Nie zależało artystom jedynie na użyciu tzw. pięknych barw, nasyconych, efektownych barwników, ale o przekazanie tym sposobem określonych idei, wartości czy też odpowiedniej nauki moralnej i stanu emocjonalnego¹³.

Dla Plerscha scena zanotowana przez ewangelistę Łukasza, bardzo skąpa w swoim opisie, wymagała poszerzenia i rozbudowania. Nawiedzenie na jego obrazach przestaje być sprawą tylko i wyłącznie Marii oraz Elżbiety. Obejmuje swym zasięgiem wewnętrznym całą ludzkość. Idea teologiczna i moralna zostaje ukazana niezmiernie ciekawie właśnie przez zróżnicowanie kolorystyki poszczególnych grup, wprowadzenie gestykulacji, dynamiki, powiedzielibyśmy — „swojskości” obrazu, dzięki którym dzieło staje się bliższe i łatwiejsze do zrozumienia i przeżycia¹⁴.

III

Analiza formalna, ikonograficzna i porównawcza „Nawiedzenia” Plerscha to jedna strona prezentowanego zagadnienia¹⁵. Drugą stanowi kwestia pewności autorstwa Jana Bogumiła Plerscha w odniesieniu do obrazu z Sernik.

¹³ R. Brykowski. *Stan zachowania zabytków powiatu lubartowskiego*. „Ochrona Zabytków” 1975 nr 3—4 s. 228—255.

¹⁴ M. Rzepińska. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1970 s. 325.

¹⁵ Zob. także: Z. Kępiński. *O początkach sztuki Odrodzenia*. W: *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*. Warszawa 1953 nr 1/13 s. 244—245.

Czy w ogóle możemy mówić w tym przypadku o problemie autorstwa? Obraz jest przecież sygnowany oraz datowany i fakt ten nie budzi dzisiaj żadnych wątpliwości odnośnie do jego autentyczności. Niemniej jednak nasuwają się wątpliwości, które wymagają przeprowadzenia pewnego udokumentowania i ustalenia danych.

Na kamiennej podstawie cokołu widnieje ujęty w kartusz napis „Plersz pinx. 1760”. Zaś z dotychczas opracowanych biografii tej rodziny wiemy, że panowała w niej (mimo niemieckiego rodowodu) atmosfera prawdziwie polska. Stąd wydaje się całkiem możliwe, że syn postanowił pisać swoje nazwisko rodowe w transkrypcji polskiej. Ale z drugiej strony nie dysponujemy, w chwili obecnej, żadnym innym jego podpisem w takiej właśnie transkrypcji, który moglibyśmy dać jako przykład. Można postawić w tym miejscu hipotezę, że chciał on podpisywać swoje dzieła inaczej, aniżeli to czynił ojciec, by w ten sposób można było rozróżnić obydwu artystów bez pisania dwóch używanych przez nich imion.

Kiedy w r. 1760 powstał obraz „Nawiedzenie”, Plersch miał dopiero około 30 lat i właściwie dopiero rozpoczynał karierę artystyczną w Polsce. Jego powrót do kraju, według najnowszych badań, przed 1760 r., miał określony cel¹⁶. Za sprawą Moszyńskiego i innych mecenasów sztuki na dworze królewskim w Warszawie miał znaleźć się w kręgu artystów króla. Działalność ojca rzeźbiarza była już wtedy powszechnie znana i uznana w Polsce¹⁷; syn zaś potrzebował zaprezentować się z jak najlepszej strony. Można więc mniemać, że obraz, który znajduje się w kościele w Sernikach, był jakby wizytówką młodego, początkującego artysty, która miała mu zapewnić miejsce i pracę w malarni królewskiej. Spolszczenie nazwiska mogło nastąpić czysto mechanicznie, mogło też jednak mieć jakieś znaczenie dla malarza i mecenasów sztuki w Polsce¹⁸. Wykluczało bowiem, być może nie bardzo dobrze widziane, jakiekolwiek niemieckie wpływy i oddalało niejako niemieckie jego pochodzenie.

Ważne jest również porównanie podpisu na obrazie z Sernik ze znanymi podpisami Jana Bogumiła (fot. 4). Widnieje na nich niemiecka transkrypcja nazwiska Plerscha. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu,

¹⁶ Jako materiał porównawczy w pracy posłużyły m. in.: „Nawiedzenie” T. Dolabelli z kolegiaty łowickiej, Litografia Mignarda (koniec XVII w.), „Nawiedzenie” Pierre Puge-ta (1658—1660) z modlitewnika Wizytek w Krakowie i inne. Natomiast w bezpośrednim związku z Plerschem są: „Nawiedzenie” z Leśnej i rzeźba Jana Jerzego z kościoła Wizytek w Warszawie. W tym opracowaniu analiza porównawcza została opuszczona.

¹⁷ *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*. Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa 1975 s. 303.

¹⁸ Kaczmarzyk-Byszewska, jw.



4a. Sygnatura Plerscha z obrazu „Nawiedzenie” w Sernikach.



4b. Sygnatura Plerscha z obrazu „Nawiedzenie” w Leśnej.



4c. Sygnatura Plerscha z obrazu „Kościuszko pod Maciejowicami”, 1795.



4d. Sygnatura Plerscha z projektu kurtyny Apoteoza sztuk teatralnych na tle Łazienek, 1816.

że podpisy te są identyczne z podpisem z obrazu w Sernikach. Identyczny sposób pisania poszczególnych liter, ten sam kąt ich pochylenia świadczą o jednej ręce. To samo możemy powiedzieć, jeżeli porównamy podpis na naszym obrazie z tymi, którymi sygnował swoje rysunki i szkice.

Pozostawałoby jeszcze pytanie, gdzie powstało „Nawiedzenie” Plerscha, które obecnie możemy oglądać w kościele parafialnym w Sernikach? Czy była to praca przeznaczona od początku do tego kościoła? Wydaje się to mało prawdopodobne.

Co prawda, w tym samym niemal czasie trwała budowa nowego kościoła parafialnego z fundacji Potockich, ale raczej należy przyjąć, że obraz ten powstał albo jeszcze podczas studiów w Wiedniu, a datowany był w chwili przekazania go do konkretnej miejscowości, albo w Warszawie właśnie w r. 1760, lub też pierwotnym jego miejscem przeznaczenia był dwór w Sernikach, który przetrwał do r. 1952.

Dokładne przestudiowanie biografii rodziny Plerschów pozwala na postawienie hipotez, które wyjaśniają te kwestie. Matka Jana Bogumiła była córką Jakuba Fontany, znanego w Warszawie architekta królewskiego, któremu przypisywane jest także projektowanie kościoła w Sernikach¹⁹. W latach budowania kościoła Bogumił mógł pomagać dziadkowi przy pracach dekoracyjnych i wtedy właśnie pozostawił tam swój jeden z pierwszych obrazów. Przypuszczenie o współpracy Fontany i Plerscha w Sernikach nasuwa się nieodparcie, aczkolwiek nie mamy na to potwierdzenia w materiale archiwalnym²⁰. Mamy wiele przykładów urządzania wnętrza kościelnych przez całe rodziny artystów²¹.

¹⁹ Bohdziewicz, jw. s. 172.

Z możliwymi rodzinami mecenasów sztuki Jan Bogumił był związany od samego początku swej działalności; np. 7 III 1768 r. malował ozdoby katafalku i dekorację kościoła wg projektu J. Fontany na pogrzeb Marianny z Kęckich i Eustachego Potockich w kościele Jezuitów koronnych w Warszawie. Zachowała się „Specyfikacja prac malarskich J. B. Plerscha [...] na pogrzeb Potockich”. (WAP—Kraków. Pot. D. 222). Zwróćmy uwagę na połączenie tych trzech nazwisk: Potockiego — fundatora kościoła w Sernikach, Fontany — projektodawcy i Jana Bogumiła Plerscha — malarza. Zob. także: J. A. Chrościcki. *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa 1974 s. 309, aneks s. 285.

²⁰ Zob.: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. T. 8: *Województwo Lubelskie*. Z. 11: *Dawny powiat lubartowski*. Opr. R. Brykowski. Warszawa 1976 s. 59.

²¹ Akta wizytacyjne diecezji lubelskiej nie zawierają żadnych danych na temat pracy Plerscha. Jedynie we współczesnej nam parafii w Sernikach podana jest wiadomość na interesujący nas temat, oparta jednak jedynie na ustnej tradycji. Za pomoc w poszukiwaniach archiwalnych dziękuję dr. Tadeuszowi Adamkowi z Lublina.

Tak więc biorąc wszystko pod uwagę, można powiedzieć, że w przypadku obrazu „Nawiedzenie” mamy do czynienia z pierwszym znanym, sygnowanym i datowanym dziełem Jana Bogumiła Plerscha. Pozwala to na bliższe skonkretyzowanie działalności królewskiego malarza oraz zaprezentowanie specyficznych tendencji twórczych artystów obcego pochodzenia w czasach króla Stanisława Augusta Poniatowskiego²².

W przypadku rodziny Plerscha i Fontanów sprawa wydaje się oczywista. Zjawisko to znane jest w dziejach sztuki od najdawniejszych czasów. Pracowały razem całe rodziny budowniczych, malarzy, rzeźbiarzy itd.

²² W dotychczasowych opracowaniach kryje się jeszcze wiele niewiadomych; np. samo rozróżnienie dzieł nauczyciela Czechowicza od prac jego ucznia Jana Bogumiła Plerscha stanowić może temat do dalszych badań naukowych.

Wspomniany obraz w Leśnej też był przypisywany Czechowiczowi; zob.: J. Orańska. *Szymon Czechowicz 1689—1778*. Poznań 1948.