

TADEUSZ CHRZANOWSKI

## FRA ANDREA DI DANZICA I JEGO ZWIERZĘTA

Szkic ten nie ma charakteru odkrywczego. Podstawowe dane o artyście, o którym piszę, zebrano już dawno, a nazwisko jego było wymieniane przez koneserów sztuki jeszcze za jego życia<sup>1</sup>. Nie chodzi mi też o doszukiwanie się jakichś włoskich „poloników”, tak jak to przed kilku laty zrobił Andrzej Ryszkiewicz, wydobywając na światło dzienne twórczość działającego we Włoszech polskiego malarza Sebastiana Majewskiego<sup>2</sup>. Autor w zakończeniu swego studium wspomniał, że obok Majewskiego Karol Ruthart był drugim przybyszem z Rzeczypospolitej Obojga Narodów, który rozkrzewił malarstwo w prowincji Abruzze, i określił jego aquilańskie obrazy, jako „ze wszech miar godne uwagi”. Wszelako polskość Karola Rutharta jest dość wątpliwa, choć wywiódł się z ośrodka artystycznego funkcjonującego w obrębie Rzeczypospolitej i powiązanego z nią rozlicznymi więzami. Chciałbym przybliżyć czytelnikowi postać malarza, który w literaturze polskiej znany jest zaledwie ze wzmianek; chodzi mi też o ukazanie interesującego problemu przeobrażenia malarstwa programowo świeckiego w malarstwo religijne.

Karol Boromeusz Ruthart poza Polską (nazwisko jego pisano także „Ruthardt”, a w Antwerpii „Routart”, we Włoszech „Ruther”) ma sporą bibliografię, budził bowiem zawsze zainteresowanie kolekcjonerów i „kunsthändlerów”. Najpełniejszą, kompendialną — rzecz można — notę zawdzięczamy Hansowi Vollmerowi w słowniku Thieme-Beckera<sup>3</sup>, oraz dwóm obszerniejszym artykułom i kilku notom opublikowanym przez Theodora Frimmela<sup>4</sup>. Ruthart krótko scharakteryzowany w jednym z tomów *Handbuch der*

<sup>1</sup> F. Titi. *Dizionario delle pitture, sculture e architetture esposto al pubblico in Roma*. Roma 1763 s. 227.

<sup>2</sup> A. Ryszkiewicz. *Sebastian Majewski — malarz polski we Włoszech w XVII w.* RHS 9: 1973 s. 190.

<sup>3</sup> H. V[ollmer]. *Ruthart, Carl Borromäus Andreas*. W: U. Thieme, F. Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. T. 29. Leipzig 1935 s. 239.

<sup>4</sup> T. Frimmel. *Carl Andreas Ruthart*. „Repertorium für Kunstwissenschaft” 9: 1886 s. 129-149; tenże, *Karl Andreas Ruthart*, „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde” 4: 1918/19 s. 1-6.

*Kunstwissenschaft* wszedł obecnie na stałe do opracowań typu podręcznikowego<sup>5</sup>. Od dawna też budził zainteresowanie kronikarzy i historyków abruzzańskich, którym zawdzięczamy wiele cennych szczegółów i ustaleń co do zachowanych tu dzieł<sup>6</sup>. Niemniej istnieje potrzeba nowoczesnej monografii artysty, który, z racji walorów uprawianej przez siebie twórczości, w pełni na to zasługuje. Zadanie jest trudne, dzieła jego rozrzucone są bowiem po całym niemal świecie i zestawienie pełnego katalogu, mimo podejmowanych dotychczas (zwłaszcza przez Frimmela) prób, będzie trudną i żmudną pracą.

Karol Boromeusz przyszedł na świat ok. roku 1630 w rodzinie Ruthartów, która z Fürth (ale którego? Bawarskiego czy austriackiego — nie wiemy) przeniosła się do Gdańska. Nie jest więc nawet pewne, czy przyszedł malarz urodził się w nadbałtyckim mieście, czy przybył tam w wieku dziecięcym. Można jedynie z brzmienia imienia wnioskować, że rodzina była katolicka. Ojciec, Wit Ruthart, był mistrzem w cechu krawieckim. W piśmie skierowanym w roku 1652 do gdańskiej rady miejskiej wspomniął syna w następujących słowach: „guter Künstler und anietzo zu Rom”<sup>7</sup>. Młodzieniec przebywał tam jeszcze (lub znowu) w 1659 r., w latach 1663–1664 nazwisko jego pojawiło się w ligeriach antwerpskiej gildii malarskiej, następnie przebywał: w roku 1664 — w Regensburgu, w latach 1665–1667 w Wiedniu, w 1672 — w Grazu i Wenecji. W tymże roku pojawił się ponownie w Rzymie i wstąpił do zakonu celestynów, ale wkrótce przeniósł się do l’Aquila, do macierzystego klasztoru Celestynów przy bazylice S. Maria di Collemagio, gdzie spędził resztę życia. Zmarł w 1703 r. lub wkrótce potem, bowiem w archiwach klasztornych nazwisko jego pojawia się w tym roku po raz ostatni.

Oczywiście wymieniałem tylko ważniejsze daty, ale ani żywot przybysza z Gdańska, ani jego *oeuvre* nie mają pełnego opracowania, a dawne, choć cenne, budzą czasem spore zastrzeżenia. Dotyczy to przede wszystkim artystycznej genealogii malarza. Frimmel, który tak wielkie zasługi położył w ustaleniu podstawowych informacji o życiu i twórczości Rutharta, chyba zbyt uparcie powtarza hipotezę o jego powiązaniach z czołowym włoskim animalistą tej epoki Giovanni Benedetto Castiglione. Artysta ten żył w latach 1610–1665 i w czasie, gdy Ruthart pojawił się we Włoszech, pracował już stale

<sup>5</sup> W. Drost. *Barockmalerei in den Germanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft)*. Wildpark-Potsdam 1926 s. 288; W.J. Müller. *Deutsche Malerei*. W: E. Hubala. *Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte — t. 9)*. Berlin 1970 s. 197; G. Adriani. *Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert*. Köln 1977 s. 104, 120, 190.

<sup>6</sup> V. Bindi. *Artisti Abruzzesi. Pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori figurati dagli antichi a' moderni*. Napoli 1883 s. 153 n.; L. Serra. *Aquila (Italia artistica nr 99)*. Bergamo 1929 s. 128 n.

<sup>7</sup> Vollmer (jw.) podaje te szczegóły według informacji gdańskiego archiwariusza.



Il. 1. K. Ruthart. *Św. Deicolo ocalający łanię przed polującym cesarzem Lotarem.* Fot. T. Chrzanowski



Il. 2. K. Ruthart. *Mnich celestyński ze lwem i osłem*. Fot. T. Chrzanowski

w Genui<sup>8</sup>. Nie mamy zaś żadnych informacji o pobycie Rutharta w tym mieście. Ponadto Castiglione był wprawdzie czołowym we Włoszech tej epoki malarzem zwierząt, ale nie jedynym, a co więcej — jego sztuka wywodziła się całkowicie z malarstwa Rubensa, van Dycka, a przede wszystkim Fransa Snydersa<sup>9</sup>. Wiemy zaś, że Ruthart w latach 1663–1664 przebywał w Antwerpii, nie wiemy natomiast, czy nie pojawił się w Niderlandach wcześniej, skoro właściwie niemal z reguły wędrowki artystów związanych z Gdańskiem wiodły albo do, albo z tych krain.

Titi — pierwszy, który wymienia Rutharta-malarza jako autora dwu obrazów w celestyńskim kościele S. Eusebio w Rzymie — nieprzypadkowo chyba określa go: „Andrea Ruthart Fiammingo, Monaco Celestino”<sup>10</sup>; podobnie nazwany jest w źródłach z klasztoru w l’Aquila. I sądzę, że nie chodziło tu o określenie nacji, skoro równocześnie te same archiwa mówią o nim, jako o „Fra Andrea di Danzica”, ale jest to jakby określenie rodzaju uprawianego przezeń malarstwa. Należy bowiem koniecznie pamiętać, że wspaniały wiek XVII w dziejach malarstwa niderlandzkiego to okres szczególnie głębokiego jego zitalianizowania, gdy równocześnie we Włoszech obserwować można szczytowy proces flamizowania się sztuki wielu świętych artystów. Jest to okres szczególnie owocnej wymiany: dzieł, doświadczeń, a także artystów.

Gatunek malarstwa animalistycznego wywodzi się (podobnie jak malarstwo pejzażowe i niektóre odmiany rodzajowego) z krajów położonych na północ od Alp, a zwłaszcza z Niderlandów. I charakterystyczną dla tej „pepiniery” malarzy specjalistów jest właśnie to, że wybierają dla swej twórczości jeden tylko rodzaj, a nawet w jego ramach ulegają węższej specjalizacji, czego znakomitym przykładem jest „krowie” malarstwo Paulusa Pottera. Sam Frans Snyders nie mógł być chyba bezpośrednim nauczycielem Rutharta, zmarł bowiem w roku 1657, ale zostawił przecież liczną grupę uczniów i naśladowców. Spośród nich bliski naszemu malarzowi wydaje się zwłaszcza Melchior Hondecoeter (1636–1695), syn animalisty, a wnuk pejzażysty (a więc specjalizacja była już mocno zakorzeniona w rodzinie). Ale u tego twórcy przeważają jednak martwe natury i ptactwo domowe, choć oczywiście

<sup>8</sup> Frimmel. *Carl Andreas* s. 132; R. Wittkower (*Art and Architecture in Italy 1600 to 1750 (The Pelican History of Art)*. Harmondsworth 1982) pisze na s. 35: (Castiglione) „Attracted early by the Flemish animale genre, he seems to have studied with Sinibaldo Scorza (1589–1631), who in turn depended on such Flemings as Jan Roos (1591–1638), Snyders’s pupil, active in Genoa from 1614 on. At the time a passionate student of Rubens and Van Dyck, he was also the first Italian to discover Rembrandt’s etshings — as early as about 1630”. Na s. 601 n. podaje najważniejszą bibliografię dotyczącą Castiglione.

<sup>9</sup> W. von Bode. *Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen*. Opr. E. Pletzsch. Leipzig 1956 s. 315.

<sup>10</sup> Jw. s. 227; W. Buchowiecki. *Handbuch der Kirchen Roms*. T. 1. Wien 1967 s. 212.

nie stronił od egzotycznych czworonogów, które — jak się zdaje — Rutharta pociągały najsilniej<sup>11</sup>.

Warto przypomnieć dodatkowo jeszcze i ten fakt, że Gdańsk, pozostający w tak bliskich relacjach z Niderlandami, był również w XVII w. środowiskiem twórczym, w którym wyraźnie odchodzono od dominującej dotychczas tematyki religijnej na rzecz świeckiej, co trafnie scharakteryzowała A. Gosieniecka, powołując się przy tym właśnie też na Rutharta<sup>12</sup>. Można zaobserwować znamieny fakt pewnego śtanowego rozwarstwienia zamówień: gdy mieszczenie kupowali przede wszystkim krajobrazy, martwe natury, a zwłaszcza sceny rodzajowe, na dworach książęcych i magnackich wzrosło zapotrzebowanie na malarstwo, które można nazwać myśliwskim. W przypadku bardziej wyrafinowanych nabywców wysoko były cenione sceny walk między zwierzętami lub polowań na nie (a więc właśnie to, co uprawiał w swym „świeckim” okresie Ruthart), mniej wybredni zadowalali się „portretami” upolowanych zwierząt<sup>13</sup>. Tak więc w rezydencjach pojawiały się obok galerii antenatów galerie myśliwskich trofeów — nie tylko rogów, ale i „podobizn” z nieodzownym zaznaczeniem miejsca trafienia. W kościele poewangelickim w Starym Mieście koło Dzierzgonia zachowały się malowidła ścienne oraz na przedpiersiach ław i empor, które w latach 1696–1697 wykonał królewiecki malarz Gottfried Haarhausen; sam siebie z niejaką dumą określający jako „Hof- und Jagdmaler”<sup>14</sup>.

Nie sugeruję, by Ruthart swe malarskie umiejętności nabył w Gdańsku, który chyba opuścił w dość młodym jeszcze wieku. Ostateczne ukształtowanie warsztatu naszego artysty dokonało się między Rzymem a Antwerpią. Ale wydaje mi się całkiem prawdopodobne to, że do tego rodzaju twórczości, którą później miał tak długo i obficie uprawiać, mógł być już niejako psychicznie i artystycznie przygotowany w środowisku wielkiego emporium Bałtyckiego.

Niestety, stawianie dalej idących hipotez wydaje się niemożliwe, skoro nawet chronologia dzieł Karola Boromeusza Rutharta nie jest w pełni możliwa z uwagi na nieliczne dzieła sygnowane i datowane. Najwcześniejszy rozpoznany obraz opatrzony datą pochodzi dopiero z roku 1659. Jak się zdaje, największa aktywność malarska przypadła na lata sześćdziesiąte, a zwłaszcza na ich drugą połowę. Pomimo usiłowań Frimmela i Vollmera zestawienia

<sup>11</sup> E. Plietzsch. *Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhundert*. Leipzig 1972 s. 159 nn.

<sup>12</sup> A. Gosieniecka. *Sztuka w Gdańsku — malarstwo — rzeźba, grafika*. W: *Gdańsk, jego dzieje i kultura*. Warszawa 1969 s. 315. O powiązaniach artystów gdańskich z innymi ośrodkami, a m.in. o Rutharcie pisze też: T. Grzybowska. *Andrzej Stech malarz gdański*. Warszawa 1979 s. 133 nn.

<sup>13</sup> Galeria tego rodzaju myśliwskich bohomazów znajduje się w saskim Moritzburgu czy austriackim Helbrunn, a było ich w XVII i XVIII niezwykle dużo.

<sup>14</sup> A. Bötticher. *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*. T. 3: *Oberland*. Königsberg 1893.

katalogu dzieł, daleko jeszcze do ich kompletu, bowiem ujawniają się nowe. Na przykład z obrazów znajdujących się w polskich kolekcjach kilkakrotnie był dotychczas wzmiankowany obraz przedstawiający jelenie i łosie z poznańskiej kolekcji Mielżyńskich<sup>15</sup>; ostatnio opublikowane studium o kolekcji Zielińskiego w Kielcach wymienia również obrazy Rutharta<sup>16</sup>. Niedawno podczas zwiedzania zabytków morawskich, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki, zauważyłem w galerii pałacu w Valticach pod Brnem dwa obrazy naszego malarza. Ponadto oprócz obrazów zachowało się kilka rycin sygnowanych przez Rutharta. To zdaje się wskazywać na to, że naukę pobierał we Flandrii, krainie grafiki<sup>17</sup>.

Można jednak stwierdzić bezspornie, że aż do wstąpienia do zakonu Karol Boromeusz uprawiał niezmiernie monotematyczne malarstwo: malował niemal wyłącznie sceny ze zwierzętami umieszczone w otwartym, przeważnie leśnym krajobrazie. Jak już zauważył Vollmer, nasz malarz nie interesował się postacią ludzką i chyba nawet nie miał przygotowania do jej malowania. W każdym razie w dużej kompozycji *Kirke i Odys* w galerii w Dreźnie autorem postaci był inny malarz, Johann Spillenberger, choć dzieło sygnował Ruthart<sup>18</sup>. Ruthart, być może, miał jakieś specyficzne zamiłowania zoologiczne, niemniej w okresie owej „świeckiej” twórczości malował dużo i najwyraźniej zarobkowo, o czym świadczy wykonywanie często obrazów parami, w formacie wskazującym na to, iż przewidziane były do pełnienia roli supraport. Istniał więc określony krąg odbiorców — przede wszystkim obrazy zdobiły rezydencje „możliwych tego świata”. Artysta dawał im dobry „towar”, skoro będąc tak monotematycznym malarzem, kompozycji swych nie powtarzał mechanicznie, każdą komponując indywidualnie. Ponadto starał się uzyskać, dla pogłębienia efektu fakturalnego, powierzchnię chropawą, ożywioną wyciskanymi w gruncie rysami w tych miejscach, w których przedstawiał sierść zwierzęcą<sup>19</sup>.

Przybrawszy szatę zakonną i zakonne imię Andrzej, artysta nie zaprzestał malowania zwierząt. Karla Langendijk podaje interesujące fragmenty korespondencji z 1676 r., w której opat klasztoru w l'Aquila, Giovanni Pietro Cella, zaleca niejakiemu Signore Bassetti z Neapolu dzieła swego podwładnego mnicha. I chyba nieprzypadkowo nazywa go właśnie „Fiammingo”, co ma

<sup>15</sup> *Katalog galerii obrazów w muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*. Poznań 1912.

<sup>16</sup> I. Jakimowicz. *Tomasz Zieliński i jego zbiory*. „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 6: 1970 s. 298 n.

<sup>17</sup> G.K. Nagler. *Die Monogrammisten*. Bd. I. München 1858 nr 1193 (nota błędna). Bd. 2. München 1860 nr 609 i 634; Frimmel (*Carl Andreas* s. 147–149) uzupełnia dane Naglera.

<sup>18</sup> Tak podaje Vollmer (jw.), natomiast Frimmel (*Carl Andreas* s. 136) przypisuje wykonanie postaci w tym obrazie, sygnowanym C. RUTHART fec. 1666, Danielowi (?) Heinze.

<sup>19</sup> Wspomina o tym Frimmel w obu cytowanych artykułach, a ponadto w notatce: *Die Technik der eingekratzten Striche*. „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde” 3: 1915 s. 114 n., w tymże zeszycie na tabl. XXXIV–XXXVIII podaje szereg reprodukcji obrazów Rutharta.

w tym przypadku charakter określający twórczość, można by więc rzec — reklamowy. Obrazy zresztą podobały się nabywcy<sup>20</sup>. Również dość licznie zachowane w samej l'Aquila obrazy z namalowanymi zwierzętami wiązane z Ruthartem, a może także z jakimś jego uczniem, świadczą o dalszym uprawianiu swej malarskiej specjalności<sup>21</sup>.

Przyjęcie szaty zakonnej sprowadziło oczywiście na Fra Andrea nowe obowiązki. A może wynikało to z potrzeby serca, że osiadłszy w klasztorze zaczął malować sceny religijne. Nastąpiło to już w Rzymie, gdzie dla zakonnego kościoła S. Eusebio wykonał dwa wspomniane już obrazy w ołtarzach w transepcie, które świadczą przede wszystkim o borykaniu się z postacią ludzką, tym całkiem nowym tematem w malarstwie naszego artysty. Później można obserwować niewątpliwe sukcesy w tej nowej dziedzinie twórczości.

Chwilę uwagi poświęćmy świątyni w l'Aquila,<sup>22</sup> obok której w klasztorze (włoskie *la badia*) osiadł Ruthart. Był to drugi po badii w Sulmonie klasztor benedyktyński przyjmujący reformę celestyńską. Sam zresztą jej twórca założył ten klasztor i rozpoczął budowę świątyni, którą konsekrowano w 1278 r., a później tu umieszczono jego ciało, tworząc kaplicę-mauzoleum w zamknięciu nawy południowej. Ta gotycka świątynia o romanizujących elementach i charakterystycznej parawanowej fasadzie z trzema portalami i trzema rozetami, wzniesiona z dwubarwnego kamienia układanego wzorzyście, swym surowym wnętrzem nie odpowiadała niewątpliwie zakonnikom z drugiej połowy XVII w. Poczynając od 1669 r. rozpoczęto barokizację wnętrza i niewątpliwie słuszność ma arch. Mario Moretti dopatrując się w Rutharcie projektodawcy tego przeobrażenia. Obrazy mnicha malarza stały się bowiem bardzo istotnym elementem nowej organizacji wnętrza — wkomponowane integralnie w dekorację sztukatorską i pełniące w pewnym sensie rolę fresków<sup>23</sup>. Jedyne w kaplicy-mauzoleum św. Celestyna sporych rozmiarów

---

<sup>20</sup> K. Langendijk. *Die Erwerbung der Tierbilder von Carl Andreas Ruthart in der Galeria Pitti in Florenz*. „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 10: 1961/63 s. 296.

<sup>21</sup> M. Moretti (*Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*. L'Aquila 1968) wymienia na s. 170–178 kilkanaście obrazów Rutharta, ew. jego naśladowcy, zarówno świeckich, jak i religijnych. Szereg obrazów z wyobrażeniem św. Celestyna pochodzi z Badii w Sulmonie, którą po przekształceniu na więzienie, opróżniono z zabytkowego wystroju; obrazy Rutharta przekazano do l'Aquili w 1859 r. (zob. Piccirilli. *Sulmona. Guida storico artistica*. Sulmona 1932 s. 136 — błędna, ale jakże znamienita pisownia nazwiska malarza: Ruyter). Dalsze obrazy naszego malarza przechowuje magistrat w l'Aquila (il Municipio), zob.: *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*. T. 4: *Provincia di Aquila*. Roma 1934 s. 42, zaś na s. 25–27 wymienione są obrazy z kościoła wraz z reprodukcjami.

<sup>22</sup> Serra, jw. s. 30 nn.

<sup>23</sup> M. Moretti. *Collemaggio*. Wyd. 2. Roma 1972 s. 10.



obrazy wykonał neapolitański malarz Nicoló Malincronico; nastąpiło to już zapewne po śmierci Rutharta<sup>24</sup>.

Jak wyglądało to zbarokizowane wnętrze, dziś wiemy już tylko z zachowanych zdjęć; w latach 1970–1972 arch. Moretti dokonał szeroko zakrojonej regotycyzacji świątyni. Działanie to wywołało polemikę prasową (tytuły w „Italia Nostra” i w „Il Borghese”: *Atilla in Abruzzo* lub *Il vandalo dell’Aquila*), na którą Moretti replikował wydając cytowaną już monografię bazyliki. W pracy tej uzasadniał swe racje<sup>25</sup>. Osobiście byłbym jednak skłonny przyznawać rację krytykom owej regotycyzacji, która w pełni potwierdza wyrażone wcześniej przeze mnie wątpliwości, czy „powrót do stanu pierwotnego” jest alternatywą, czy może po prostu konserwatorską fikcją<sup>26</sup>. W l’Aquila odkryto średniowieczne freski, ale uzyskano efekt konserwatorskiego preparatu. Przynajmniej jednak ta purystyczna konserwacja uszanowała malowidła Fra Andrea; obrazy oprawione w skromne ramy zawieszono w nawach bocznych, co prawda na zupełnie innej wysokości niż były dawniej, więc ogląda się je obecnie ze zbyt bliskiej odległości, co jest dla historyka sztuki przydatne, ale chyba całkowicie niezgodne z zamierzeniem malarza. Jest w bazylice S. Maria di Collemagio trzynaście dużych płócien, które bez wątplenia można wiązać z Ruthartem<sup>27</sup>. Kompozycje te mają ujednoczone formaty — cykl z życia św. Celestyna ma format pionowy i wymiary 2,95 × 1,65–1,85 m z wyjątkiem dwu największych w całej kolekcji, osiągających wymiary 4 × 3,30 m. Na cykl z życia mnichów składają się obrazy w formacie poziomym o wymiarach: 1,92–2,00 × 3,00 m.

Sceny z życia założyciela zakonu św. Piotra z Morone, który po wyborze na papieża przyjął imię Celestyn, umieszczone są w nawie północnej i przedstawiają (w kolejności od wejścia): 1) Bitwę Aquilańczyków z wojskiem kondotiera Fortebraccio da Montone, zwycięską dzięki ukazaniu się na niebiosach świętego; 2) Wybór św. Celestyna na papieża (ingres) — oba te obrazy to właśnie największe formatem kompozycje Rutharta; 3) Świętego uzdrawiającego chorych i wskrzeszającego młodzieńca z Molise (il. 4); 4) Cud z aniołami przynoszącymi św. Celestynowi ornat pozostawiony w abruzzańskim opactwie (il. 7); 5) Św. Celestyna napadniętego przez bandytów, ocalonego przez węże, które zmuszają napastników do ucieczki (il. 5); 6) Sen św. Celestyna, którego aniołowie obsypują białym kwieciami (il. 6).

<sup>24</sup> Tamże. Chyba błędnie podano imię Andrea — zob.: U. Prota-Giurleo. *Pittori napoletani del Seicento*. Napoli 1953 s. 38.

<sup>25</sup> Moretti (jw. s. 85–99) referuje te krytyki i polemizuje z nimi. Uwagi krytyczne ukazały się zresztą także w fachowej literaturze zagranicznej, np. w „Burlington Magazine” i w „Paragone”.

<sup>26</sup> T. Chrzanowski. *Problemy estetyczne w konserwacji zabytków ruchomych*. „Ochrona Zabytków” 33: 1980 nr 2 s. 165–9.

<sup>27</sup> *Inventario deli oggetti* s. 25–28. Zdjęcia wszystkich obrazów posiada Fototeca Nazionale w Rzymie.

W nawie południowej rozmieszczone są sceny z legend dotyczących św. eremitów i zakonników celestyńskich. Licząc od wejścia widzimy tu następujące sceny: 1) Św. Deicolo ocala dzika przed polującym cesarzem Lotarem (obraz uzupełniony w trakcie konserwacji); 2) Św. Teodor wśród zwierząt; 3) Mnich celestyński napominający niedźwiedzia, by nie napadał na stado owiec; 4) Mnich i niewiasta napadnięci przez Saracenów zostają ocaleni przez lwa, rzucającego się na napastnika odzianego w orientalny strój (il. 3); 5) Św. Deicolo ochrania łąnię w czasie polowania cesarza Lotara (il. 1); 6) Mnich celestyński błogosławiący stadu byków, z których jeden pada przed nim na klęczki; 7) Mnich celestyński z osłem i lwem — lew trzyma w paszczy sznur zarzucony na szyję osła (il. 2).

Jak widać z tego przeglądu, dobór tematów jest dość szczególny: w cyklu św. Celestyna Ruthart trzymał się danych z jego hagiograficznego życiorysu<sup>28</sup>, dobierając jednak szczególnie malownicze (scena z węzami) lub uzupełniając je o rodzajowo-zwierzęce detale. Natomiast w cyklu eremickim całkowicie popuścił wodze swej fantazji dobierając mało wiarygodne, bajeczne i niezwykle wątki, które chwilami zatrącają o atmosferę bajek Lafontaine'a (pocziwy, „nawrócony” lew piastujący osła na sznurze).

Wszystkie wyliczone tu malowidła charakteryzuje spokojny, niemal sielski koloryt, jednakże w stosunku do efektów malarstwa włoskiego znacznie uspokojony. Charakterystyczne są flamandzkie, wysoko przeprowadzone horyzonty, głębokie, ocieplone zielenie i brązy oraz dyskretne, ale istotne efekty luministyczne. Ruthart niechętnie sięgał po scenerię architektoniczną (wybór św. Celestyna na papieża i cud z ornatem), a gdy ją musiał zastosować, ograniczał się do zaznaczenia zaledwie fragmentów budowli. Lecz także otwarte, pejzażowe przestrzenie są zaledwie zasygnalizowane: uwaga malarza skupia się na pierwszym planie. Niemniej malarz potrafił wykorzystać właściwości naturalnej scenografii, piętrząc skały, ale przede wszystkim oddając spokój liściastych lasów. Tu obserwujemy często ulubiony u niderlandzkich pejzażystów chwyt kontrastowania „aksamitnego” listowia z ostro wydobyтым, graficznym nagim konarem.

Ruthart zastosował też pewne finetje kolorystyczne, zwłaszcza wówczas, gdy dobierał sobie szczególnie nastrojową porę dnia. Dobrym tego przykładem jest obraz z mnichem, osłem i lwem ukazany w wieczornym zmierzchu. W dalekim planie pojawia się tu szczyt górski rozświetlony różowymi po-blaskami zachodu, a mrok zatapiający sylwetkę chatki wydobywa światło ognia padające z okna.

Tendencja do rozwijania akcji na pierwszym i niemal wyłącznie na

<sup>28</sup> L. Réau. *Iconographie de l'Art Chrétien*. T. 3: *Iconographie des Saints*. Cz. 3. Paris 1959 s. 1106–8; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. v. E. Kirschbaum i W. Braunsfels. Bd. 7. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1976, szp. 180–181 (zupelnie błędna pisownia nazwiska Rutharta).



Il. 3. K. Ruthart. *Lew ocalający mnicha i niewiastę napadniętych przez Saracenów*. Fot. T. Chrzanowski



Il. 4. K. Ruthart. *Św. Piotr-Celestyn wskrzeszający młodzieńca*. Fot. T. Chrzanowski



Il. 5. K. Ruthart. *Św. Piotr-Celestyn uratowany przez węże przed bandytami*. Fot. T. Chrzanowski



Il. 6. K. Ruthart. *Sen św. Piotra-Celestyna*. Fot. T. Chrzanowski

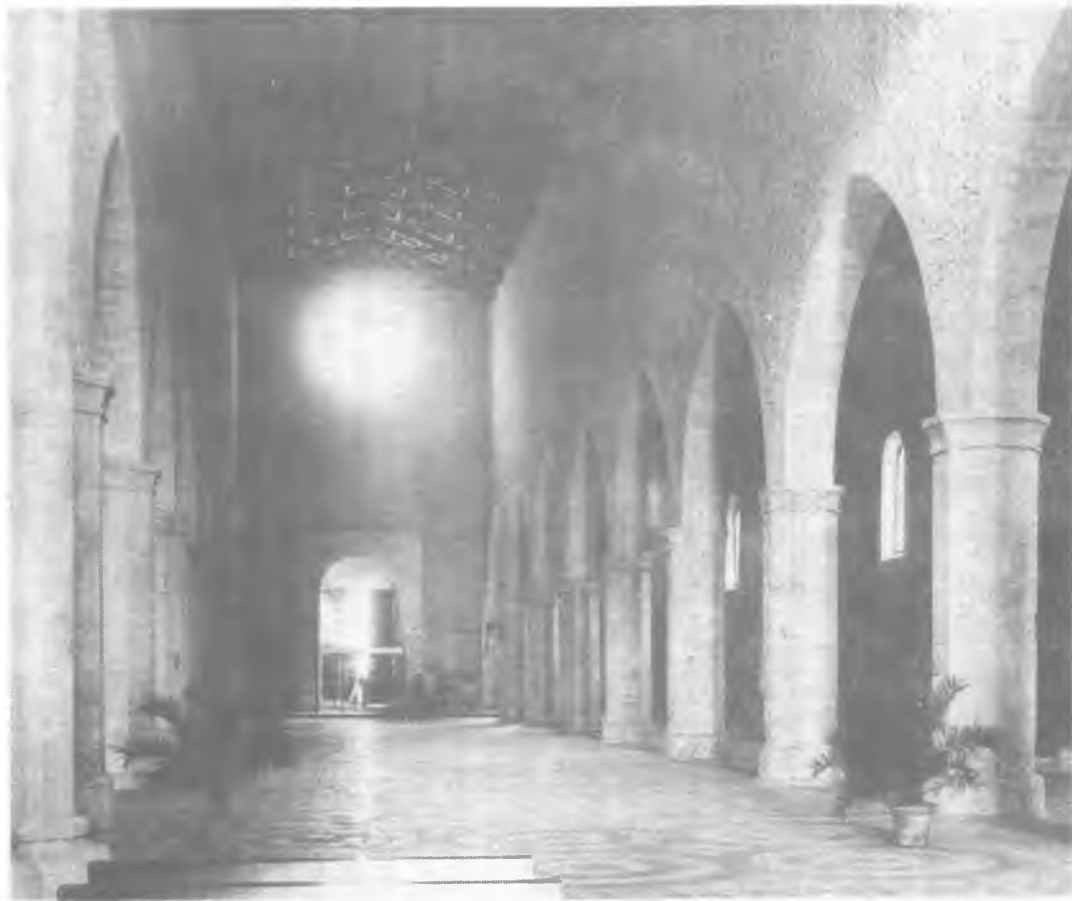


Il. 7. K. Ruthart. *Cud z ornatem przyniesionym przez anioły św. Piotrowi-Celestynowi*. Fot. T. Chrzanowski



Il. 8. L'Aquila, fasada bazyliki S. Maria di Collemaggio. Fot. T. Chrzanowski





Il. 9. L'Aquila, wnętrze bazyliki S. Maria di Collemaggio po regotycyzacji. Fot. T. Chrzanowski

pierwszym planie prowadzi nieraz do nadmiernego zagęszczenia kompozycji. Takie postępowanie uzasadnione w przypadku przedstawienia sceny bitewnej, w której niemal pionowe spiętrzenie walczących wydobawa dynamikę i gwałtowność wydarzenia, w przypadku scen bardziej „sielskich” prowadzi do zakłócenia równowagi. I w takich przypadkach znakomita znajomość anatomii zwierząt zostaje często zakłócona; w moim przekonaniu o wiele bardziej udane są pojedyncze „portrety” zwierząt wkomponowane czasem dość zaskakująco w większe kompozycje. Oto doskonale uchwycony skręt lisa, umieszczonego w prawym dolnym narożniku sceny ze snem św. Celestyna, albo kapitalny „portrecik” pieska, zapewne pekińczyka przystrojonego obrozą z dzwoneczkami w scenie cudu z ornatem; wydarzenie rozgrywa się we wnętrzu kościoła lub co najmniej zakrystii.

Niemniej flamandzkim elementem malarstwa Rutharta jest rozmiłowanie w martwej naturze. W jego obrazach znajdziemy wiele takich szczegółów, z których chciałbym wskazać na dwa: oto w obrazie ze św. Celestynem wskrzeszającym młodzieńca dostrzegamy w dolnym narożniku kompozycję rozsypanych owoców. Natomiast w scenie snu tegoż świętego charakterystyczna jest trzymana przezeń księga: rozchylające się karty ukazują kolumny druku, a także rycinę — miniatorsko potraktowany efekt *trompe-oeille*.

Zamiłowanie do odtwarzania materii, do malarskiego transponowania odbić świetlnych (połyski na kamieniach i szerokolistnych roślinach w typie łopianów w scenie z mnichem i stadem byków — prawy dolny narożnik). To zamiłowanie przenosi się na precyzyjne odtwarzanie materii ubiorów. Oczywiście habity celestyńskie (białe z czarnymi płaszczami i kapturami) nie dawały zbyt wielkiego pola do malarskiego popisu, toteż Ruthart korzystał z okazji ukazując z upodobaniem zarówno stroje paradne, okazjonalne (scena wyboru na papieża), jak też dziwaczne i fantastyczne (rabusie, Saraceni, wojownicy w scenie bitewnej). Orientalizowanie takich ubiorów gra też pewną rolę we wzbogaceniu gamy barwnej obrazów.

W ślad za tymi upodobaniami idzie też zainteresowanie portretem. Oczywiście Ruthartowi daleko do mistrzostwa znakomitych portrecistów epoki, w której przyszło mu żyć, ale jak na malarza, który tak późno rozpoczął malowanie postaci ludzkich, obserwować możemy uzyskiwaną w tej dziedzinie sprawność. Tak więc Fra Andrea w cyklu poświęconym św. Piotrowi Celestynowi stara się nadać jego twarzy wyraziste i powtarzające się rysy, tak by był on w kolejnych obrazach rozpoznawalny jako osoba „portretowana”. Charakterystyczne, że nie posiadając oczywiście współczesnych żywotowi świętego przekazów ikonograficznych, nie skorzystał z wzorów średniowiecznych, wykorzystujących schemat anachoretycznego starca<sup>29</sup>, ale stworzył

<sup>29</sup> Najstarsze wyobrażenia świętego podaje: G. K a f t a l. *Iconography of the Saints in Central and South Italian School of Painting*. Florence 1965 s. 894 n.

własną i — dodajmy — bardzo XVII-wieczną wizję twórcy zakonu celestynów: mężczyzny bez zarostu, o pociągłych rysach, z wypukłym czołem i wydatnym nosem.

Bardzo znamienita galeria rodzajowo-portretowa została przez Rutharta umieszczona w dolnej strefie obrazu wyboru św. Celestyna na papieża, dostojnicy mieszają się tu z dworakami: trębaczem, halabardnikiem, a szczególnie trafna podobizna, to ukazana w profilu głowa tysego pana z krezą i w okularach. Najbardziej jednak frapujący, i to podwójny portret znajdujemy w obrazie cudu z ornatem: oto przywdziewający szaty liturgiczne św. Celestyn — jeden z mężczyzn stoi za nim, drugi przed nim przykłęka. Obaj wyglądają jak bracia bliźniacy, zresztą twarze ich — pociągłe, bez zarostu, z silnie załamanyimi łukami brwiowymi i gładko uczesanymi do tyłu włosami — przypominają także twarz świętego. Oglądając ów obraz doszedłem do przekonania, iż mamy tu do czynienia z niejako podwójnym autoportretem malarza. Okazało się, że nie jestem odkrywcą — tę samą sugestię podaje m.in. autor popularnego przewodnika po bazylice di Collemaggio<sup>30</sup>.

Jakie wnioski płyną z powyższych spostrzeżeń? Przede wszystkim te, że malarz oba rodzaje swego malarstwa — „świeckie” i „sakralne” — uprawiał nie tylko zawodowo, jako potrzebę bytową czy obowiązek, ale przede wszystkim z potrzeby serca. Fra Andrea di Danzica miłował rzeczywiście zwierzęta i nieprzypadkowo wybrał sobie za dom abruzzańską „badię” na poły eremickiego zakonu. W surowym, ale pięknym otoczeniu Abruzzów, które wieńcem szczytów otaczają l’Aquilę, mógł stworzyć wizję świata, pełnego zwierząt ułagodzonych, nie walczących ani z człowiekiem, ani ze sobą. Ten malarz niegdyś scen gwałtownych i brawurowych polowań jako mnich dwukrotnie ukazał wątek cesarskiego polowania, w czasie którego święty eremita ocala zagrożone przez myśliwych zwierzęta. W cyklu aquilańskim tylko z rzadka dochodzi do scen gwałtownych, np. gdy lew rzucając się na Saracena ocala mnicha i niewiastę. Najwięcej gwałtowności zawarł jednak tylko w przedstawieniu walki, w której ludzie zabijają siebie wzajemnie.

Jesteśmy skłonni uważać św. Franciszka za głównego rzecznika zwierząt w obliczu Stwórcy. Życiorys św. Piotra Celestyna wprawdzie niewiele mówi nam o jego stosunku do naszych czworonożnych i skrzydlatych braci, jednakże sama idea pustelnicstwa siłą rzeczy przybliży człowieka do natury, a więc do tego największego daru, który Bóg ofiarował człowiekowi.

<sup>30</sup> P.C.M. Bruno OFM. *Guida Storico Artistica — Santa Maria di Collemaggio — L’Aquila*. Genova 1977 (strony niepaginowane). W tej książeczce znajduje się kilka barwnych reprodukcji obrazów Rutharta, a ponadto cenne zestawienie wyglądu wnętrza świątyni przed i po restauracji.