

MARIUSZ KARPOWICZ

CZECHOWICZ I SASSOFERRATO U WARSZAWSKICH WIZYTEK

W pomieszczeniach nowicjatu w warszawskim klasztorze Wizytek przechowywany jest obraz *Niepokalane Poczęcie*, rozpoznany przez piszącego te słowa jako praca Szymona Czechowicza, dotąd nie publikowany i nie znany¹.

Autorstwo mistrza Szymona nie ulega wątpliwości. Rysunek twarzy Madonny i aniołów, gatunek fałdowania, wreszcie sama faktura i sposób prowadzenia pędzla są dla Czechowicza typowe. Obraz daje się bez trudu zmieścić w jego późnej twórczości warszawskiej z lat pięćdziesiątych. Należy tylko podkreślić dość wysoki poziom wykonania, pozwalający postawić hipotezę o szczególnie dużym wkładzie osobistym starego mistrza, przy mniejszym niż zazwyczaj w tych płodnych latach — udziale warsztatu.

Strona ikonograficzna także nie budzi wątpliwości, jest to w oczywisty sposób *Niepokalane Poczęcie*, czego dowodzi deptany stopą wąż na kuli ziemskiej oraz księżyc pod drugą nogą, tyle że odwrócony rogami w dół, zgodnie z czechowiczowską praktyką w tym zakresie (il. 1).

Jeśli zatem ani sprawy autorstwa, ani sprawy ikonografii nie budzą wątpliwości, jaki jest powód poświęcenia osobnego komunikatu wizytkowej kompozycji? Otóż płótno czechowiczowskie jest dla mnie przykładem sprawy pasjonującej, problemu znacznie szerszego niż obiegowa ikonografia czy pomnożenie dorobku mistrza Szymona o jeszcze jedno, wprawdzie świetne, płótno. Tym problemem jest sposób korzystania przez warszawskiego malarza XVIII wieku z dorobku przeszłości, stosunek do tradycji artystycznej. Na dodatek obraz wizytkowy ma, przy pozorach zupełnej pospolitości, szereg elementów dziwnych, niezwykłych, zarówno artystycznej jak i ikonograficznej natury, które dadzą się wytłumaczyć właśnie wpływem konkretnego, starszego dzieła, otoczonego widocznie specjalnym szacunkiem, skoro praca mistrza Szymona się do niego odwołuje.

¹ Olej, płótno, 163 × 111 cm w świetle ramy. Matce Marii Klaudii winieniem wdzięczność za możliwość zbadania i fotografowania wizytkowych zbiorów. Dziękuję też doc. Juliuszowi Chrościckiemu za koleżeńską pomoc.



Il. 1. Sz. Czechowicz. *Niepokalane Poczęcie*. Warszawa, klasztor Wizytek.
Fot. M. Karpowicz

Dzielo, o którym mówię, starsze od pracy Czechowicza o lat przeszło setkę, galeryjnej, muzealnej klasy, wskazane być musiało naszemu artyście jako pierwowzór przez zleceniodawcę, to jest klasztor Wizytek. Jest to wizerunek Madonny w wieńcu różanym, jaki przechowuje do dziś tenże klasztor². Malowidło to, olśniewającej zaiste urody, zasługuje na osobne opracowanie (il. 2). Według mnie wykonane zostało w Rzymie przez dwóch artystów. Tego, który wykonał postać Madonny, identyfikujemy z malarzem Giovanni Battista Salvi (1609–1685), znanym przede wszystkim z przezwiska ukutego od miejsca urodzenia — Sassoferrato.

Cała górna partia postaci Madonny na malowidle mistrza Szymona jest przerysowana z obrazu Sassoferrato. Powtarza się skłon głowy, kontur twarzy, szczegóły uczesania, układ rąk i palców, nawet rozkład draperii. Pomimo tych podobieństw, a nawet wręcz tożsamości rysunku, produkt Polaka odszedł bardzo daleko od wskazanego mu pierwowzoru. Przede wszystkim zmianie uległa ikonografia, a co za tym idzie — wymowa ideowa. (Musiało to być zresztą uzgodnione z władzami klasztoru lub wręcz przez nie nakazane). Obraz Włocha reprezentuje temat ikonograficzny szczególnie dobrze znany w Polsce, ba, nawet czczony — ten sam, co Matka Boska Ostrobramska. Profesor W. Tomkiewicz wyjaśnił, przy okazji omawiania autorstwa i dziejów wileńskiego obrazu, że jest on częścią składową tzw. Deesis, to jest pary obrazów — Chrystusa błogosławiącego i Marii przyjmującej błogosławieństwo³. Wygląda to trochę, jak rozbiecie na dwa człony starego tematu Pożegnania Chrystusa z Marią. Również w scenie ukrzyżowania Maria przedstawiana bywa z rękami złożonymi na piersiach bądź skrzyżowanymi oraz z głową schyloną na bok, jak ma to miejsce w obrazie ostrobramskim i w naszym wizytkowym dziele Gian Battisty Salvi. W tym temacie oczywisty jest zatem ów wyraz powagi i smutku, bolesnego poddania się woli Bożej, w jaki wyposażył Sassoferrato Marię, i jaki ma również obraz wileński. Stosowny i zrozumiały jest także gest rąk — bowiem złożenie czy skrzyżowanie rąk na piersi obarczone jest specjalną wymową ideową — oznacza cierpliwe poddanie się cierpieniu, pasuje Madonnę na uosobienie cnót pokory i cierpliwości⁴. Musiało to być stosunkowo rzadko potrzebne teologom programującym wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia, bo w tych ostatnich przedstawieniach występuje bardzo rzadko. Jeszcze rzadziej owo złożenie rąk skojarzone bywa ze wzrokiem skierowanym w dół, który także, za wizytkowym pierwowzorem, powtórzony został przez Czechowicza. Dość powiedzieć, że recepta o takim kierunku wzroku i geście rąk, np. u Murilla, uważanego za

² Olej, płótno, 134 × 98 cm.

³ W. Tomkiewicz. *Gdzie i kiedy powstał obraz Madonny Ostrobramskiej?* „Wiadomości Kościelne Archidiecezji w Białymstoku” 3: 1977 nr 4 (26) s. 39–57, zwłaszcza s. 44–45.

⁴ Por. C. Ripa. *Iconologia, personifikacje Conversione, Humilità, Patienza*. Venetia 1669 s. 118, 267, 474.



Il. 2. G. B. Salvi. *Matka Boska*. Warszawa, klasztor Wizytek. Fot. M. Karpowicz



Il. 3. Sz. Czechowicz. *Niepokalane Poczęcie*, fragment. Warszawa, klasztor Wizytek.
Fot. M. Karpowicz



Il. 4. G. B. Salvi. *Matka Boska*, fragment. Warszawa, klasztor Wizytek. Fot. M. Karpowicz

ostatecznego krystalizatora tematu Niepokalanego Poczęcia, na kilkanaście wersji tego tematu występuje tylko raz⁵. Jak powszechnie wiadomo, Niepokalane Poczęcie jest właściwie przysłaniem Madonny z niebios na ziemię. Dlatego też najczęściej na obrazach o tym temacie spogląda Ona w górę, w światło, które opuszcza, a ręce ma w specjalny sposób rozłożone, co ma z kolei swoją, odpowiednią wymowę ideową. W rezultacie kompozycja Sassoferrato powtórzona przez Czechowicza w *Niepokalany Poczęciu* dała redakcję nie unikalną, ale o bardzo rzadkiej recepcie ikonograficznej. Tym radszej, że jeszcze na dodatek nietypowa jest również kolorystyka. Nasycona, pasowa czerwień sukni Madonny na obrazie Gian Battisty nie nadawała się zupełnie do powtórzenia w *Niepokalany Poczęciu*, którego tradycyjnymi barwami sukien Madonny jest biel i błękit. Szafir i pas pierwowzoru został przez Czechowicza złagodzony i rozjaśniony, stał się pod dotknięciem Polaka jasnym różem i delikatnym błękitem, nietypowy zestaw barw jednak został. Natomiast biała, o brunatnych cieniach chustka, jaką na głowie Madonny położył Salvi, u Czechowicza jest jasnoniebieska. Zatem nasz malarz był wierny jedynie kompozycji pierwowzoru, kolor traktując dużo swobodniej.

Inną charakterystyczną koncesją na rzecz pierwowzoru, przełamującą normalną praktykę mistrza Szymona, jest drobiazgowa dokładność rysunkowa uczesania, powtórzona za Salvim, nigdy więcej nie występująca w sumarycznej, syntetyzującej manierze warszawskiego artysty. Widzimy zatem nie tylko charakterystyczny przedziałek na środku głowy i gładkie uczesanie na boki, ale również starannie odtworzony warkoczyk okalający tył głowy, wplecioną we włosy jasną wstążkę i okalającą głowę chustkę.

Wszystkie pozostałe elementy malowidła wprowadził Czechowicz własne, odmienne niż w wizytkowym pierwowzorze. Przede wszystkim liczył się wyraźnie z sytuacją malowidła w wyniesionej wysoko w górę ramie ołtarzowej. Stąd proporcje figury są dość uwysmuklone, mała główka mieści się w woluminie postaci ok. 10 razy, a partia od kolan do bioder została specjalnie rozbudowana. Po drugie — zmieniony został wyraz twarzy. Oblicze Marii straciło na płótnie Czechowicza swój bolesny wyraz, stało się łagodne i pełne ciepła. Madonna czechowiczowska zstępuje na ziemię z wyrazem pogodnej ufności, bo Niepokalane Poczęcie jest przecież w gruncie rzeczy tematem radosnym. Po trzecie — odmienna jest rola powiewającej wokół Madonny draperii. Salvi jest na swój sposób bliski rzeczywistości — jego suknie trzymają się kształtów ciała, fałdują i łamią się prawdziwie i oszczędnie. Malarz XVIII-wieczny całą fantazję, całe bogactwo inwencji wyładował w bogatym, zgoła irrealnym skomplikowaniu draperii. Szafirowy płaszcz Madonny rozbudowuje

⁵ Obraz dziś przechowywany w Kansas City, w William Rockhill Nelson Gallery of Art; zob.: J. A. Gay-Nuño. *L'opera completa di Murillo*. Milano 1978 nr kat. 221 s. 106.

się, zwłaszcza u Jej prawego boku w wielkie, fantazyjne bryły, w znacznym stopniu decydując o konturze sylwetki.

Jeszcze może ważniejszą inwencją mistrza Szymona jest ukształtowanie przestrzeni. Salvi umieścił swą Bohaterkę na zupełnie neutralnym, płaskim czarno-brązowym tle. Tymczasem u Czechowicza postać Madonny umieszczona została na złocistym tle chmur przesyconych światłem, zróżnicowanych walorowo. Tło nie jest przy tym płaskie, a zbudowane trójwymiarowo, tworzące wklęsłą, nieco głębszą u prawej krawędzi przestrzeń, którą określają ze smakiem i znawstwem stopniowane walory tej samej gamy barwnej. Operuje ona wszystkimi możliwymi przejściami i tonami złota — od oślepiającej, jaskrawej żółci światła po pomarańczową, szarzącą puszystość chmur w lewym górnym i prawym dolnym rogu; chmury są według sugestii autora najbliższymi nas, umieszczonymi tuż u powierzchni płótna, elementami wklęsłej przestrzeni tła. Wśród owych złocistych chmur umieścił Czechowicz anioły, aniołki i główki anielskie, opracowane tym razem jednak odmiennie niż w innych swych obrazach Niepokalanego Poczęcia, np. w Wilnie czy Węgrowie⁶. W tamtych obrazach anioły są malowane wielobarwnie, prezentują się jako postacie „rzeczywiste”, towarzyszące Madonnie. Na obrazie wizytowskim potraktowane są monochromatycznie, złociste i przymglone światłem, wydają się być jedynie częścią składową chmur, ich emanacją. Zamiast zatem precyzyjnej rysunkowo i kolorystycznie „konkretności” towarzyszących figur, mamy tu do czynienia ze swoistym sfumatem, ze złagodzeniem konturu, z poetyckim niedopowiedzeniem. Postać Madonny jest tym samym bardziej wyizolowana i bardziej podkreślona, a całość kompozycji ma zupełnie inny wyraz artystyczny niż pozostałe obrazy Czechowicza o tym samym temacie.

Taka to autorska, własna, przekorna jest czechowiczowska interpretacja chłodnej sztuki Włocha. Postacie Sassoferrato aż graficzne w swej konturowości, o rysunku bezbłędnym, ale ostrym jak krawędź kryształu, budzą skojarzenia przede wszystkim ze sztuką prerafaelitów. Tylko jeszcze oni potrafili z równym skutkiem poszukiwać zimnej, rysunkowej konkretności brył i natrętnie prawdziwych zmian koloru w świetle i cieniu. Czechowicz, przymuszony do przerysowania zasadniczych konturów postaci, nadał im właściwą swej epoce, rokokową, poetycką umowność. Przy tym samym rysunku fałdy nie są, jak u Włocha, studiami prawdziwej draperii, a fantazyjną ich interpretacją. Kolor po rokokowemu jest pastelowy, swą umownością służy idealizacji postaci. Salvi cudowność, nadziemskość Wyobrażonej osiągnął przez rafaellofską doskonałość twarzy, górującą nad przyziemnym realizmem tkanin i szczegółów. Czechowicz ten sam efekt buduje sumarycznym, nie-

⁶ J. Orańska. *Szymon Czechowicz, 1689–1775*. Poznań 1948 tabl. XXVII; M. Karłowicz. *Nieznane obrazy Czechowicza*. BHS 24: 1962 nr 1 s. 79–95, il. 15 i 16.

realnym przebiegiem fałd, nieziemską czystością koloru, zamgloną nieokreślonością tła.

I to właśnie zderzenie dwóch przeciwstawnych sposobów wידzenia świata oraz dwóch przeciwstawnych sposobów tworzenia artystycznego wydaje mi się najciekawsze przy konfrontacji tych tak bardzo różnych dwóch artystów, lecz obu o rzymskiej kulturze artystycznej. W sumie interpretacja starszego przez młodszego, twórcza; swobodna i absolutnie nie niewolnicza, o tym młodszym bardzo dobrze świadczy.

Na zakończenie winienem jeszcze hipotezę, dlaczego obraz Sassoferrato taką estymą cieszył się w wizytkowskim klasztorze. Jest on według wszelkiego prawdopodobieństwa darem króla Jana Kazimierza i królowej fundatorki. Można się domyślać, że był pierwotnie obrazem ołtarzowym w pierwszym drewnianym, a potem w pierwszym murowanym kościele. Z prac Juliusza Chrościckiego i Piotra Bohdziewiczza wiemy, że w wieku XVII były w kościółku wizytkowskim cztery ołtarze — główny i trzy boczne⁷. Zawierały one obrazy św. Ludwika Gonzagi, św. Józefa oraz św. Franciszka Salezego, patrona i założyciela wizytek. Czwarty musiał być maryjny. Dwa pierwsze ocalały na pewno, trzeci jest do zidentyfikowania w klasztorze, czwartym jest zapewne nasz Sassoferrato. Płótna św. Ludwika i św. Józefa powiększono w połowie XVIII w. przez dodanie brytów tak, by pasowały do znacznie większych ołtarzy nowego, to jest obecnego kościoła⁸. Obrazu Sassoferrato powiększyć nie było sposobu — uniemożliwił to wieniec z róż. Czyż nie dlatego kazano go powtórzyć Czechowiczowi?

⁷ J. A. Chrościcki. *Kościół Wizytek*. Warszawa 1973 s. 25, il. 4 na s. 26.; P. Bohdziewicz. *Studia z dziejów sztuki polskiej w okresie baroku i rokoka. Kościół i klasztor pp. Wizytek w Warszawie*. Lublin 1973 il. 52.

⁸ M. Karpowicz. *Piękne Nieznajome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*. Warszawa 1986 s. 18–53. Bibliografię na temat *Niepokalanego Poczęcia* cytuję: M. Biernacka. „*Niepokalane Poczęcie*”. W: M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.S. Pasierb. *Maryja Matka Chrystusa*. Warszawa 1987 s. 27–93.