

MALOWIDŁA W KOŚCIELE WNIEBOWZIECIA
NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY W OPOLU LUBELSKIM

Malowidła w kościele pod wezw. Najśw. Maryi P. w Opolu Lubelskim, wykonane przez malarza Dembickiego w drugiej połowie XVII w. jak dotąd nie mają szerszego opracowania naukowego. W literaturze naukowej znajdujemy tylko wzmianki o ich twórcy. Piszą o nim E. Rastawieci, S. Zahorska i Z. Hornung. Zaslugują one jednak na szersze opracowanie ze względu na ich wartość artystyczną i ciekawą tematykę. Praca niniejsza będzie pierwszym opracowaniem monograficznym tych malowideł, a celem jej będzie dać ich charakterystykę i wykazać ich miejsce w malarstwie polskim tego czasu.

Źródła, na których oparto niniejszą pracę są następujące: 1. Inskrypcja z r. 1880, znajdująca się na ścianie kruchty od wewnątrz, nad wejściem; 2. Rkps pt. *Domus Opoliensis ab Anno dni 1743* w archiwum parafii w Opolu Lubelskim. Do kościoła w Opolu odnoszą się: 1. Akta wizytacji generalnej w trzech dekanatach — Chodelskim, Urzędowskim y Kazimierskim... przez X Antoniego Franciszka Dunina Koitckiego Kolegiaty Pileckiej Dziekana od Dnia 15 Maja w Roku Pańskim 1781 poczęty, a w Roku 1782, Dniach ostatnich Miesiąca stycznia odprawioneyi dokończoney (w Arch. Kurii Biskupiej w Lublinie). 2. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego...*, t. VII, Warszawa 1886.

Dokładna data powstania kościoła opolskiego nie jest znana. Konsekracja jego odbyła się w r. 1674. Opole należało wówczas do Tarłów, z których jeden, Jan sprowadził do Opolu ks. ks. Pijarów i oddał im później kościół i parafię. W r. 1746 Jan Tarło ozdabia kaplicę św. Krzyża wielkimi obrazami i przenosi do niej całe urządzenie kaplicy pałacowej. Po jego śmierci w r. 1751 wdowo po nim, Zofia z Krasińskich buduje dzwonnice, powiększa cbie kaplice i stawia pomnik.

Datę wykonania malowideł, pokrywających ściany i sklepienie kościoła, podał w swoim czasie Rastawiecki, w którego *Słowniku* czytamy pod „Dębicki Piotr”: „...w r. 1735 malował kościół w Opolu, a był wtedy z powodu swojej sztuki w wielkich względach u Jana Tarły wojewody lubelskiego”. Wymieniony wyżej rękopis parafii opolskiej pt. *Domus Opoliensis* podaje datę ścisłą: *Hoc summam de fabrica Domus diversis temporibus absolutum. Redeo iterum ad ea, quae 1752 sibi vindicat illo enim non postremum ecclesia nostra accepit decus interna acilicet totius sacrae istius sedis arte pictoria exornatio. In navi Ecclesiae repraesentatur Divina Provina Providentia cui suppliciis adiubant diversi martalium status. Presbyterii pictura Titulo Ecclesiae accomodata, praefert Matrem Domini Sanctissimam in caelos assumptam a lateribus vero desumptas e Historia Veteris Testamenti figuras eandem Sanctissimam Dominam deintegrantes. Laborem huic operi impertit Polonus Pictor Antonius Dembicki amitibus Dominus. Ad hunc decorem illustrissimo Fundatori scamma duodecim et egregie fabrefacta, arte sua A. D. 1753 dedi.*

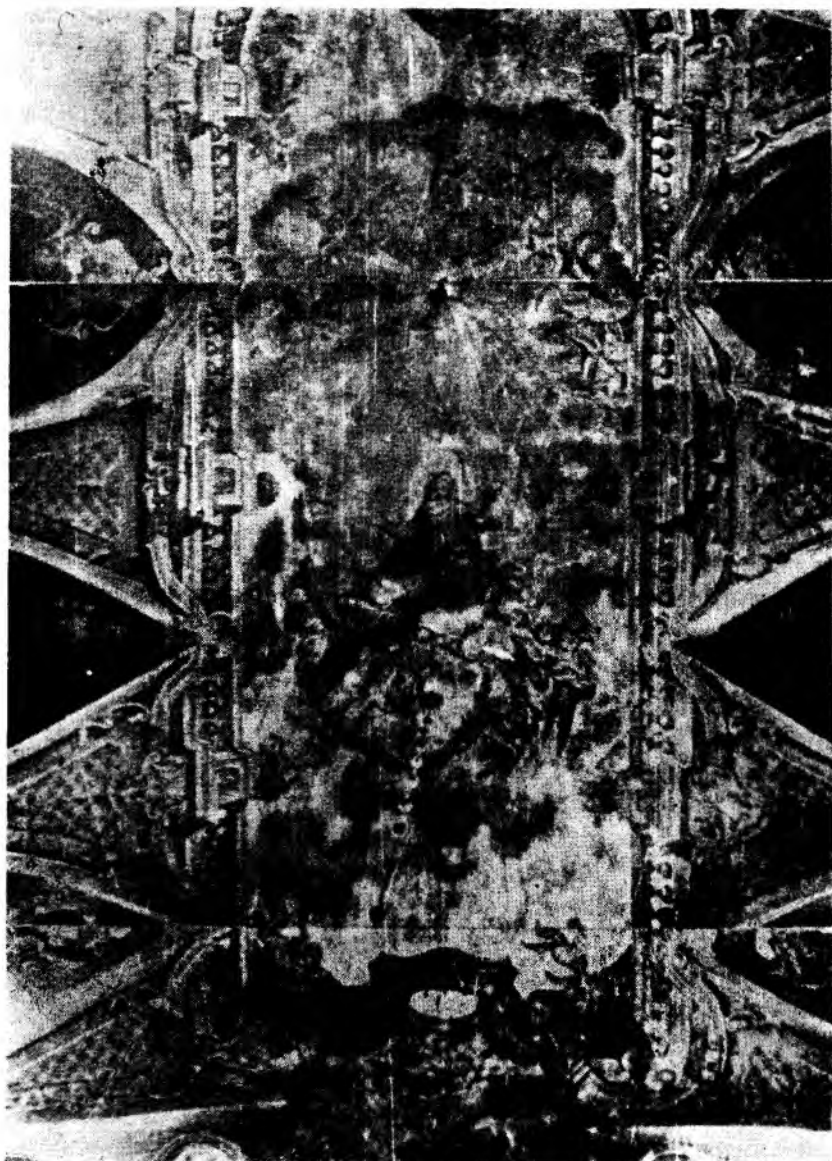
Tematem pracy niniejszej są malowidła w górnej części wnętrza kościoła, które, jak się zdaje, nie były przemalowywane czy restaurowane. W Kronice kościoła nie ma żadnej wzmianki dotyczącej stanu zachowania malowideł. Jedynie przemalowaniu uległy dolne partie malowideł, jak o tym świadczy napis umieszczony nad wejściem kruchty od strony wewnętrznej: „W r. 1880 malarze Quapp i Rydel przemalowali dolne partie malowideł”. (*Pictura huius ecclesiae renovata est sumptibus Parochianor/um/cura Parochi L. Popławski, per Adolphum Quapp et Vilhelmum Riedel anno Domini 1880.*)

Kościół w Opolu, założony na planie krzyża łacińskiego, składa się z sawy głównej, uzupełnionej z obu stron korytarzami procesyjnymi, nie komunikującymi się z nawą, z węższego, wydłużonego prezbiterium, zamkniętego poligonalnie, dwu kaplic na rzuć kwadratu oraz dwu pomieszczeń z obu stron prezbiterium, z których jedno jest zakrystią. Nawę i prezbiterium nakrywa sklepienie kolebkowe z lunetami, kaplice mają sklepienia klasz-

torne. Sklepienie nawy ma 4 lunety po każdej stronie, okno nad chórem zasłonięte jest przez organy. W prezbiterium sklepienie oświetla po dwa okna z każdej strony, piąte okno przysłonięte jest wystawą wielkiego ołtarza. Niezależnie od tych okien, oświetlających prezbiterium, mamy jeszcze po obu stronach po dwie i pół lunety ślepe. W kaplicy N. M. P. mamy cztery okna i cztery ślepe lunety, w kaplicy zaś św. Krzyża pięć okien i trzy ślepe lunety.

Wykonane przez Dembickiego malowidła w kościele opolskim rozmieszczone są w sposób następujący: na ścianach prezbiterium — po stronie ewangelii „Król Dawid i Abigail” oraz „Samson i Dalila”, po stronie epistoły „Judyta i Holofernes” oraz „Król Kserkses i Estera”. Na sklepieniu — „Wniebowzięcie Najśw. Maryi P”. W płycinach lunet namalowane są sceny ze Starego Testamentu. Na sklepieniu nawy przedstawiony jest Chrystus Odkupiciel z czterema ewangelistami. Na ścianach z obu stron w polach międzylunetowych, jak i na ścianie tęczowej wyobrażone są postacie z emblematami, przedstawiające poszczególne stany: po stronie ewangelii i biskup, urzędnik i kupiec, po stronie epistoły senator, rycerz i chłop. W kaplicy św. Krzyża na sklepieniu przedstawiona jest gloryfikacja św. Krzyża, a w narożach tejże kaplicy — cztery postacie: cesarzowej Heleny, turka, murzyna i indianina. W kaplicy N. M. P. na sklepieniu widzimy inicjał A. M., jako symbol gloryfikacji Matki Boskiej, w narożach zaś postacie alegoryczne z kartuszami herbowymi oraz dwa inne kartusze herbowe umieszczone są na konsolach. Oprócz scen figuralnych występują wszędzie elementy architektoniczne i motywy ornamentalne.

Dekoracja malarska prezbiterium polega na uzupełnieniu architektury rzeczywistej — ścian i kolebki z lunetami — przez malowaną, składającą się z pasów na linii lunet, wolut łączących wierzchołki tychże, kartuszy w lunetach, płycin na powierzchniach międzylunetowych, dwu otworów w lunetach nad oknami wieloboku zamykającego prezbiterium, oraz opartego na wspomnianych wyżej i łączących się ze sobą wolutach gzymsu, będącego



Opole Lub. Fresk. Fot. Ks. M. Paździor.

z kolei podstawą dla balustrady obiegającej naokoło środkowe pole zajęte przez scenę Wniebowzięcia N. M. P. Pole to ma kształt wydłużonego prostokąta o zaokrąglonych narożnikach, przy czym na krótszych stronach balustradę, a częściowo i scenę środkową przerywają względnie przysłaniają kompozycje architektoniczno-dekoracyjne. Dochodzą do tego sceny figuralne na ścianach lunet. Balustrada przedzielona jest na odcinki filarkami, na których ustawione są wazony z kwiatami. Ostatnia para tych filarków, na stronie krótszej nad ołtarzem podtrzymuje fantazyjnie wygięte woluty, a te z kolei — baldachim, którego wierzch przecięty jest otworem. W ten sposób jak gdyby połączona została scena niebiańska z wystawą ołtarzową. Pasy po obu stronach linii lunet, imitujące okładziny utrzymane są w kolorze szarym, płyciny w przestrzeniach międzylunetowych — szafirowe, ze złotymi gwiazdami. Balustrada malowana jest ciemnymi ugrami, kwiaty w wazonach na balustradzie — czerwone i niebieskie. Poprzez wielki otoczony balustradą otwór ukazuje się nam na tle nieba scena Wniebowzięcia Najśw. Maryi P. Na tle błękitnych i rdzawo-brunatnych obłoków widzimy Madonnę w sukni cynobrowej, w partiach oświetlonych przybierającej kolor żółty i w płaszczu barwy kobaltu, a u dołu szafirowej. Na około Madonny, na tle zataczających półkole obłoków anioły i aniołki w szatach o kolorze brunatnej czerwieni lub zielonym, łamanym żółcią kadmiową.

W płycinach lunet w prezbiterium artysta przedstawił sceny ze Starego Testamentu. Po stronie Ewangelii, bliżej wielkiego ołtarza przedstawiono Dalilę i Samsona. Akcja rozwija się na tle namiotu. Dalila ubrana jest w suknię koloru złamanej czerwieni. Rozwiany welon z przejrzystej tkaniny w tonacji niebiesko-białej. Biegnąca pośrodku obrazu balustrada — brązowa, cała zaś scena utrzymana na ogół w jednej tonacji koloru czerwieni i sieni palonej, miejscami rozjaśniona przez plamy błękitu i żółci, wreszcie pejzaż widoczny w górnej części, z lewej strony — w tonacji błękitnej.

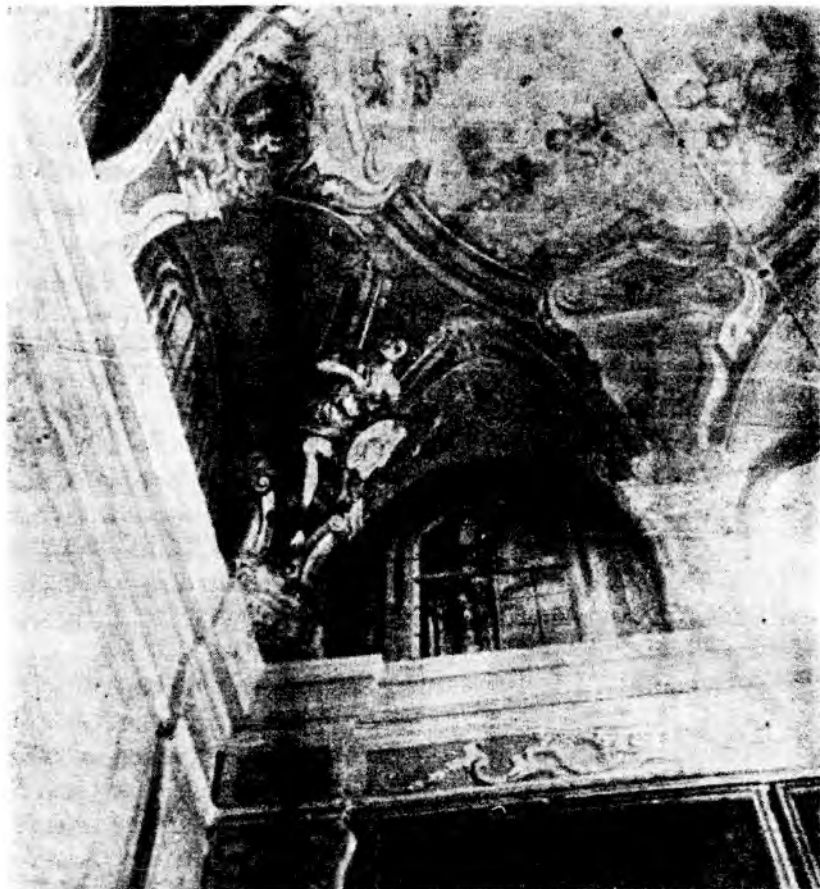
Druga scena na samej ścianie przedstawia przebłaganie króla

Dawida przez żonę Nabala imieniem Abigal. Każda z tych dwu figur przedstawiona jest na tle grupy osób stojących za nimi. Król ubrany jest w zbroję o odcieniu jasno-niebieskim, opięty do pasa w tunikę koloru żółtego z cieniami w tonie czerni obojętnej, na nogach ma niebieskie nagolenniki i trepy rzymskie. Narzucony na ramiona płaszcz, spięty złotą klamrą ma kolor wydobyty czernią, subtelnie przechodzący w odcień przybielonego różu. Na głowie król ma hełm z szyszakiem. Drapowana tunika stojącego obok króla giermka w tonie fioletowym, a spodnie w kolorze ciemnej gumiguty. Strój klęczącej przed królem niewiasty w ciemno-fioletowym i innych. Obok tych w strojach osób na tym obrazie występują barwy — niebieska i czerń obojętna. Orszak namalowany jest w tonacji brązowo-szarej.

Po stronie Epistoły bliżej ołtarza, scena przedstawia Judytę i Holofernesa i rozgrywa się na tle rozchylonego namiotu, namalowanego w tonacji zielono-brązowej. Użyte tu kolory: biały, żółty, złamana czerwień, ciemne ugry. Druga scena na tej ścianie wyobraża posłuchanie Estery u króla Kserksesa. Król ubrany jest w żółtą koszulę w rodzaju tuniki i purpurowy płaszcz, oddany w tonacji intensywnej czerwieni, stopniowo przechodzącej w jaśniejsze tony żółcieni kadmiumowej. Estera ubrana jest w krótką tunikę koloru żółto-brązowego, spod której wyłania się spodnia tunika do kostek w tonacji czerwonej. Płaszcz narzucony na ramiona haftowany jest złotem. Obydwa orszaki, tworzące tło dla postaci króla i królowej, utrzymane są w tonacji szarej, a w głębi za nimi widoczne jest niebo.

W nawie, jak i w prezbiterium, architektura malowana wyżyскуje elementy rzeczywistej — lunety, przestrzeni międzylunetowe i samą kolebkę: granie lunet zaznaczają iluzyjne okładziny szarej barwy, imitujące kamień, na ich powierzchniach umieszczone są dekoracyjne muszle z liściem, do których upięte są girlandy w tonacji szaro-żółtej. Architektura malowana na całym sklepieniu nawy głównej, utrzymana w tonacji jasnych ugrów składa się z balustrady opartej na wierzchołkach obramień lunet i tworzącej na dłuższych bokach zaklęśnięcia w każdym z trzech przęsł oraz

z zamknięć na bokach krótszych, złożonych z kolei z wolut motywu baldachimu. Woluty potrzymują figury atlantów. Baldachim przy łuku tęczowym namalowany jest w kolorze szarym, spod niego wypływa tkanina utrzymana w tonacji granatowej, na której mienia się tony błękitu, różu i żółcieni kadmiowej. Widoczne nad baldachimem fragmenty portyków należą już w zasadzie nie do obramienia, ale do tej sceny, która wypełnia przestrzeń ujętą w obramienie. Odpowiednio do podziału nawy na trzy przęsła, zaznaczone w obramieniu zakłębieniami balustrady, i sama scena figuralna jest podzielona na trzy grupy: pole środkowe zajmuje postać Chrystusa, trzymającego krzyż i kulę ziemską. Wokół Chrystusa, pośród obłoków wyłaniają się główki cherubinów. Głowę Chrystusa opromienia nimb, stanowiący środkową, jasną plamę rozchodzących się promieni. Chrystus ubrany jest w tunikę koloru cynobrowego z cieniami w tonach fioletowych. Przerzucony przez ramię płaszcz utrzymany jest w tonacji niebieskiego kobaltu, spodnia część płaszcza ma jasne podbicie. Dwa aniołki unoszą otwartą księgę, na której widoczny jest napis: *Quaerite primo regnum Dei*. Niżej, już w polu bliższym prezbiterium widzimy dwie grupy: jedną tworzy postać siedzącego na obłoku św. Mateusza oraz stojącego obok anioła. Święty trzyma w rękach księgę, na której wypisane są słowa: *Pater coelestis pascuit illae*. Dolna suknia jego utrzymana jest w kolorze zielonym z odcieniem błękitu, wierzchnia zaś szata w barwie szarej z cieniami fioletu. Po przeciwnej stronie, nieco niżej, widoczna jest postać św. Jana Apostoła, stojącego na obłoku, z orłem obok. Suknie apostoła są w barwach jasnego ugru oraz mocnej zieleni z akcentami brązu. Na tle obłoku wije się wstęga z napisem: *Si quis sitit veniat*. Dwie takie same grupy w przeszle od strony chóru muzycznego przedstawiają św. Marka z głową lwa, ubranego w suknie o kolorach jasno-niebieskim i brunatno-czerwonym, trzymającego zwój papieru z napisem *Habete fidem* oraz św. Łukasza w wierzchniej szacie brązowego koloru i dolnej zielonej. Obok świętego głowa wołu, a na kolanach jego leży księga z napisem. *Petite et dabitur vobis*.



Opole Lub. Fresk. Fot. Ks. M. Paździor.

Pola sklepienia między lunetami w górnej, szerszej części przedstawiają płycizny jasno brązowego koloru, usiane ciemnymi gwiazdkami, w części środkowej zasłonięte nyszami w obramieniach o kolorze żółto-szarym. Dolną połowę każdego pola między-lunotowego wypełnia bogaty cokół oraz figura klęcząca na tym

cokole, przedstawiona na tle niszy. Cokoły malowane są kolorem szaro-czerwonym, zwieńczone zaś wolutą w tonacji białej, podkreślonej błękitem i zielenią. Dwa cokoły środkowe ustawione są po przekątnej i ozdobione girlandą z owoców, w tonacji szaro-żółtej. Pozostałe cztery cokoły są bardziej zróżnicowane w bryle, ozdobione girlandą z kwiatów, podpiętą w środku muszlą. Opisane wyżej figury przedstawiają: biskupa w białej szacie, ciemnoczerwonym płaszczu i fioletowej piusce na głowie; urzędnika z charakterystycznym emblematem — różgą liktorską, w sukni szaro-brunatnej, przewiązanej w pasie żółtym sznurem, w płaszczu o odcieniu fioletowo-różowym, z piersią przepasaną ukosem błękitną szarfą; kupca, ubranego w krótką do kolan suknię koloru błękitno-zielonego, w płaszczu błękitno-czerwonego tonu, z podbiciem błękitno-brązowym, z utrzymanymi w kolorze czerwieni i ugru emblematami stanu kupieckiego — wagą, kramem (w miniaturze) i zwojem materiału; senatora, ubranego w obcisły kontusz w kolorze szarym, delię utrzymaną w tonacji szaro cynobrowej, podbitą gronostajami, z emblematami z prawej strony: rękobjęścią szabli i mitrą książęcą; rycerza, w postawie sprężystej, w szalowym hełmie na głowie z pióropuszem w kolorze szafiru i ugru, w płaszczu, z wyobrażonymi obok sztandarami, lufami armatnimi i rękobjęścią szabli jako emblematami; wreszcie chłopca ubranego w lnianą siermięgę i płaszcz koloru fioletowego. Obok emblematy: kosy, cepy i widły.

Na łuku tęczowym namalowane są postacie: papieża i króla. Pierwszy ubrany jest w powłóczystą długą albę koloru łamanej bieli i pelerynkę w odcieniu ciemnoczerwonym. Klęcznik, na którym spoczywa postać papieża — w kolorze żółto-brązowym. Widoczny za papieżem aniołek trzyma insygnia władzy papiejskiej. Namalowany po stronie Epistoły król ubrany jest w zbroję jasno-brązowego koloru i okryty płaszczem ciemnocynobrowym. Na środku łuku tęczowego przedstawieni są dwaj aniołowie na tle szarych obłoków. Karnacja i szaty aniołów utrzymane są w tonacji szarej bieli, a skrzydła są nieco ciemniejsze. Na tym samym łuku tęczowym, od strony prezbiterium namalowany jest

kartusz z herbem Krasińskich „Ślepowron”. W wysklepkach lunet nawy umieszczone są malowidła o charakterze ściśle dekoracyjnym. Widzimy tu aniołki namalowane w tonacji szarej bieli, podczernione czernią obojętną oraz kartusze i muszle, utrzymane w tonacji różowo-fioletowej.

Sklepienia obu kaplic również zdoła dekoracja malarska, w zasadzie podobna, ze względu na to, że obie kaplice założone są na planie kwadratu, a sklepienie mają klasztorne, z lunetami, po dwie na każdym boku. Różnią się tym, że w kaplicy N. M. P.omalwana architektura wyraźnie wydziela środkowe pole, ujmując je w ramę na planie koła, podtrzymywaną przez cztery, częściowo wchodzące w skład ramy, wsporniki, oparte na cokołach i wypełniające przestrzenie między lunetami, które z kolei ujęte są w malowane ramy, podczas gdy w kaplicy św. Krzyża środkowe pole ma kształt gwiazdy o czterech jednakowych ramionach utworzonych przez pola międzylunetowe, wspartych na cokołach, zajmujących dolne połowy tych samych przestrzeni między lunetowych. Dekoracja malowania lunet w obu kaplicach jest mniej więcej jednakowa i przedstawia płyciny ujęte w ramki z ornamentów i pokryte drobną kratą, na tle której występują w jednej kaplicy postacie aniołków, w drugiej rozety w postaci kartuszy. W lunetach ślepych na ścianach namalowane są iluzyjne otwory okienne. W narożach obu kaplic przedstawione są symboliczne postacie, a w polach środkowych — w kaplicy św. Krzyża — krzyż, od którego rozbiegają się we wszystkie strony promienie, a naokoło — obłoki i figury aniołów i mniejszych aniołków, a w kaplicy N. Marii P. — inicjał MA i małe aniołki na tle tworzącym koło i oświetlone biegnącymi od inicjału promieniami obłoków. Postacie w rogach kaplicy św. Krzyża przedstawiają: indianina, odzianego w krótką białą szatę, płaszczu w kolorze intensywnej czerwieni z cieniami żółtymi i w diademie z piór na głowie karnacja oliwkowa; murzyna w białym turbanie na głowie z żółtym piórem przypiętym rozetką, w szacie koloru cynobrowego i płaszczu o barwie zielono-pawiej, spiętym na prawym ramieniu złotą broszą; karnacja ciemno-szara. Trze-

cia figura, reprezentująca Azję, ubrana jest w białą długą szatę, spod której widać bufiaste spodnie w kolorze ciemno-czerwonym. Płaszcz narzucony na ramiona w tonacji ciemnego karmazynu. Wreszcie czwarta postać w narożniku tej kaplicy wyobraża cesarzową Helenę, ubraną w gorset z naramiennikami w kolorze żółto-złotym, spod którego widoczna jest biała szata. Płaszcz koloru ciemno-czerwonego. Karnacja cielistą. Po lewej stronie cesarzowej przedstawiony jest orzeł, po prawej postać sługi z poduszką, na której leży korona królewska. Malowidło środkowe w kaplicy św. Krzyża utrzymane jest w tonacji ciemnych ugrów, przechodzących w odcień rdzawy, przyprószonych bielą.

W kaplicy N. M. P. w rogach kaplicy umieszczone postacie alegoryczne przedstawiają: niewiastę z tarczą, wewnątrz której na niebieskim tle biała podkowa, oraz kartuszem u podstawy konsoli, na której siedzi niewiasta, z napisem: *Sanguinis et pacti voto silmulamur(?) code 1757*; rycerza z planem budowli w prawej ręce i tarczą z herbem topór (Tarlów — biały topór na czerwonym tle), ubranego w szary pancerz i płaszcz w hełmie o kolorze stałowo-zielonym; młodzieńca z projektem kościoła w lewej ręce, z tarczą obok, na której widzimy herb Śreniawę (Lubomirskich) i wreszcie mężczyznę z tarczą herbową Mniszchów (korona z siedmiu pawich piór na niebieskim tle). W środkowym polu między lunetami na konsoli umieszczony jest herb „Ślepowron” Krasieńskich (na tle szaro-białym ciemny ptak z żółtym krzyżem w dziobie i podkową). Po przeciwnej stronie na konsoli tarcza herbowa Chodkiewiczów (dwupolowa z białą strzałą i gryfem na czerwonym tle). Iluzyjne okna w kolorze jasnego ugru z czerwienią. W scenie na głównym polu promienie są koloru jasno-żółtego, barwa obłoków przechodzi z jasno żółtych tonów w ciemniejsze, szaro-fioletowe.

Malowidła wykonane techniką temperową zachowane są w stanie względnie niezłym. Większemu zniszczeniu uległy sceny ze Starego Testamentu. Badanie na miejscu wykazuje, że są to malowidła w technice temperowej wykonane zostały przy dodaniu na tynku podkładu wapiennego, zwanego pobiałką, na którą na-

niesiono malowidło, operując stosunkowo szerokim cieniowaniem tonów i półtonów. W niektórych partiach, zwłaszcza na sklepieniu prezbiterium i nawy głównej użyto techniki laserunkowej, szczególnie w tych miejscach, gdzie chciano wydobyć efekty promieniowania. Poza tym widoczne jest posługiwanie się farbą kryjącą. W lunetach, jako miejscach najbardziej oświetlonych, położono farbę grubiej, przez co uzyskano efekty ciemne, zgaszone. Rozjaśnienie kolorów widocznie daje się zauważyć już po przejściu malowideł na sklepienie. Malowana architektura iluzyjna pokazana jest całą gamą barw w odcieniach szarej bieli, a przede wszystkim w odcieniach jasnych ugrów. W kaplicach można zauważyć przejście do kolorów bardziej nasyconych, kładzionych barwną plamą kryjącą.

Architektura iluzyjna oddana jest rysunkowo, wyraźną grubą kreską. Niemniej jednak, dla wierniejszego stworzenia iluzji, posłużył się artysta cieniowaniem barwnym, dając w ten sposób złudzenie trójwymiarowości. Co do figury ludzkiej, lepsze może są sceny historyczne na ścianach prezbiterium, najgorzej wypadły figury na cokółkach na nawie głównej. Duże różnice zauważyć można w malowidłach kaplic: podczas gdy w kaplicy Matki Boskiej rysunek postaci jest nieudolny, oparty na fałszywych założeniach anatomicznych, w kaplicy św. Krzyża rysunek postaci jest poprawny, a szczegóły anatomiczne oddane są dobrze. Najgorzej wypadła u Dembickiego perspektywa przestrzenna, szczególnie w przedstawieniu nieba w nawie głównej: obłoki wyglądają jak rzeźby, błękit jest bez cieniowania. Dembicki lepiej opanał perspektywę linalną niż powietrzną.

Więcej wartości wykazuje koloryt Dembickiego, przy czym w szerokiej gamie kolorystycznej, stosowanej przez niego w Opolu, dadzą się wyodrębnić trzy grupy: 1. barwa ciemno-ugrowa, łamana ugiem jasnym; 2. barwy czyste o silnym natężeniu, od zimnej zieleni i kobaltu niebieskiego do barw gorących — cynobru purpury i żółcieni kadmiowej; 3. barwy wszystkich odcieni łamane czernią obojętną, dające w efekcie kolory szare. Barwa ciemna, kryjąca występuje w iluzyjnej balu-

stradzie na sklepieniu prezbiterium, namalowanym w tonacji brunatno-ugrowej,, tym, że w częściach zagłębionych przechodzi do najciemniejszej skali i jest ciemno-brązowa. W architekturze malowanej nawy głównej występuje szeroka skala jasnych ugrów. Podobne barwy w malowaniu architektury występują w obu kaplicach.

Barwa czysta, o silnym natężeniu występuje w postaciach głównych malowideł. Szaty Matki Boskiej i Chrystusa, np. namalowane są w kolorze niebieskiego kobaltu i cynobru. Barwy żywe w tonacji występują w scenach ze Starego Testamentu. Artysta wykazał tu dużo inwencji w operowaniu płamą gorącą i zimną dla podkreślenia akcji. A więc np. w scenie Samsona i Dalili nastroj grozy z powodu podstępu, jakiego jesteśmy świadkami, potęguje koloryt malowidła, utrzymany w gorących, krwawych barwach, jak czerwień łamana sieną paloną z akcentem chłodnego błękitu (welon Dalili). W scenie Kserksesa i Estery widzimy żółcień i błękit obok brunatnej czerwieni. Malowidło wyobrażające króla Dawida utrzymane jest w kolorach żółcień i błękitu obok fioletu i łamanej czerwieni. W przedstawieniu sceny z Judytą operuje artysta kolorem gorącej czerwieni, łamanej sieną paloną obok zieleni łamanej brązem.

Barwami o mniej zdecydowanym akcencie kolorystycznym będą: błękitno-szara, ugrowo-różowa i szara z odcieniem fioletu. Barwy te występują zarówno w postaciach reprezentujących poszczególne stany w nawie, jak i w postaciach z orszaków dworskich w scenach ze Starego Testamentu.

W kaplicy św. Krzyża artysta posługuje się śmiałą gamą kolorystyczną, łączącą się z egzotyką postaci reprezentujących części świata i z barwą karnacji. W postaci Murzyna najjaśniejszą płamę stanowi biały turban przy ciemnej karnacji; szata w kolorze soczystego cynobru doskonale harmonizuje z zielenią w odcieniu pawim. W postaci Turka silny akcent kolorystyczny tworzy biała szata i turban obok płaszcza w tonie soczystego karmazynu. Przejściową płamę między nimi stanowi czerwień łamana brą-

zem (spodnie). Postać Indianina utrzymana w gorącym kolorystyce ubrana jest w białą szatę potraktowaną walorowo wraz z akcentami czerwieni i złota. Płaszcz wybija się kolorystem intensywniej czerwieni łamanej żółcią kadmiunową. W postaci cesarzowej występuje kolor czerwieni w szlachetnym zestawieniu z żółto-złotą barwą gorsetu. W kaplicy Matki Boskiej występuje barwa o mniejszym wyrazie artystycznym. Dominują tu kolory: fiolet, błękit i róż, łamane czernią obojętną.

Obłoki przedstawione są w tonacji ciemnych ugrów. Elementy czysto ornamentalne malowane są w tonacji szarej bieli, łamanej czernią obojętną. Powtarzające się, bez żadnych walorów artystycznych są barwy o odcieniu ciemno-niebieskim (lunety prezbiterium) i ciemnego ugru (lunety nawy głównej).

Specjalne zadanie artysty stanowiło ustalenie właściwego stosunku architektury malowanej, iluzyjnej z jednej strony do architektury rzeczywistej, z drugiej — do wizji, którą należało dać zgodnie z programem.

Jak doskonale potrafił Dembicki rozwiązać to zadanie, pokazuje nam porównanie ujęcia malowideł na sklepieniu nawy i prezbiterium. To ostatnie, jako przestrzeń architektonicznie bardziej ograniczona, dawało artyście mniej możliwości do rozbudowania kompozycji aniżeli nawa główna. Toteż obserwujemy tu tendencję do wyprowadzenia kompozycji całości wgiąb i wzwyz. Sam temat Wniebowzięcia doskonale się do tego nadawał. Ruch wstępującej do nieba postaci Matki Boskiej narzucał artyście umiarkowane posługiwanie się elementami architektury iluzyjnej (malowanej). Nie było tu miejsca, jak w nawie, aby tę architekturę rozbudować. Prostokątna balustrada malowana otwiera jakby okno w sklepieniu, w którym widać wstępującą do nieba postać Maryi.

Porównując malowidło prezbiterium z malowidłem nawy głównej z jednej strony, i malowidło na sklepieniu kaplicy Matki Boskiej z malowidłem kaplicy Krzyża św. z drugiej, możemy wysnuć wniosek, że Dembicki miał całość swej wizji logicznie prze-

myślaną. Jakie argumenty przemawiają za tą właśnie koncepcją? Przemawia za tym analiza ruchów poszczególnych postaci. W scenie Wniebowzięcia ten ruch wstępujący przyczynia się jeszcze do utrzymania równowagi wewnętrznej kompozycji. Cały prostokąt sklepienia dzieli się bowiem tu na dwie części. W jednej umieszczono kompozycję figuralną z centralną postacią Matki Boskiej w otoczeniu aniołków; w drugiej koncentryczny zbieg promieni w półkolu aniołków. Problem statyczny przeciwstawienia jednej masy drugiej dla zachowania równowagi artysta rozwiązał w ten sposób, że pozbawił ciężaru postać Matki Boskiej przez pokazanie ruchu wstępującego tak w nachyleniu, skrótach perspektywicznych, jak i w gestach aniołków, pełnych dynamizmu.

Na sklepieniu nawy artysta miał większe pole do opisu. Operuje śmiało elementami architektury iluzyjnej. Przez wprowadzenie wklęsłych linii obramienia sceny głównej, a tym samym przez poszerzenie przestrzeni poszczególnych przesł według zasad ruchu odśrodkowego uzyskał artysta wzbogacenie form architektury iluzyjnej. Przez odpowiednie zaś rozmieszczenie figur w poszczególnych przesłach uzyskano całkowitą statykę kompozycji bez naruszenia w czymkolwiek równowagi brył.

Również i w kaplicy Matki Boskiej wizja artysty idzie wzwyż, natomiast w kaplicy św. Krzyża, zgodnie z zasadą ruchu odśrodkowego, elementy kompozycji w postaci aniołków i obłoków wchodzi na rzeczywiste sklepienie, pozorując ruch rozprzestrzenienia się. Artysta uzyskał przez to iluzyjne poszerzenie sklepienia.

Koncepcja świadomego przeciwstawienia ruchu wstępującego i zstępującego w przeciwstawieniu wizji i iluzji była więc przemyślana i zgodna z tematyką przedstawionych na sklepieniu malowideł.

Ze względu na brak wiadomości o innych dziełach Dembickiego trudno w ogóle mówić o tym artyście, i jedynie przeprowadzona wyżej analiza jego fresków w Opolu może dać jako taką podstawę. Porównując te freski z dziełami Mayera, jako topograficznie najbliższymi, spostrzegamy, że w przedstawieniu archi-

tektury iluzyjnej Dembicki operuje jej elementami z wielkim umiarem, wyprowadzając je raczej wszerz niż wwyż, jak to robi Mayer. W tematyce Dembickiego występują postacie i symbole, które można znaleźć u Mayera w Chełmie. W postaciach Dembickiego brak światłocienia, który wybitnie zaznacza się u Mayera, przez co postacie pierwszego są nieco sztywne. Brak im żywiołowości ruchu. Perspektywa powietrzna, w przeciwieństwie do Mayera, bardzo słaba. Mayer traktuje płaszczyznę nieba walorowo, przechodząc od jasnych tonów do ciemnych, wtapiając w tło obłoki, stwarzając iluzję głębi przez zastosowanie pejzażu, który u Dembickiego nie występuje i lekkie przymglenie całości. O ile Mayer operuje kolorytem chłodnym w tonacji (zieleń, począwszy od ciemnego szmaragdu, karmin łamany brązem, dużo złota), zwłaszcza w architekturze iluzyjnej, co podnosi jej monumentalność i nadaje jej ciężar gatunkowy, o tyle Dembicki operuje kolorytem ciepłym, pastelowym (jasne ugry, żółcień kadmismowy, cynober, siena palona i biel łamana), nadając przez to architekturze malowanej dekoracyjną lekkość.

Ostatecznie jednak należy przyznać, że twórczość Dembickiego posiada cechy sztuki prowincjonalnej, a malowidła jego jako całość trzeba zaliczyć do dzieł stojących na pograniczu sztuki i rzemiosła.