

MARIA KAŁAMAJSKA-SAEED

## POLICHROMIA W BOCKACH I JEJ DOMNIEMANY TWÓRCA J. W. NEUNHERTZ\*

### Opis

Malowidło wykonane techniką fresku zajmuje całą powierzchnię spłaszczonej pozornej kopuły oraz trójkątnych żagli (il. 1). Na żaglach wprowadzono jedyny w tej kompozycji element architektury iluzjonistycznej — wolutowe konsole, które „wspierają” gzyms obiegający podstawę kopuły (il. 2, 3). Profil gzymsu został uplastyczniony kolorem podkreślającym naturalny światłocień. Konsole zwieńczone są wolutowymi naczólkami, namalowanymi już na czaszy kopuły, ponad gzymsem. Na bocznych krawędziach naczólków, w pozycji wpołleżającej spoczywają putta malowane *en grisaille*. Silne białe bliki sugerują podświetlenie ich postaci światłem bijącym z dołu. Zarówno monochromatyczność puttów, jak i rozłożenie światła służy podkreśleniu wrażenia, iż są to rzeźby związane bezpośrednio z architekturą konsol.

Na powierzchni „przedniej ściany” konsol wyobrażono cztery wielkie anioły, prezentujące narzędzia i symbole Męki Pańskiej: dyscyplinę, różgę, włócznię, łańcuch, gąbkę, tunikę, młotek, obcęgi i gwoździe, pręgierz, kielich, pochodnię i latarnię oraz żelazną rękawicę. Pozostałe atrybuty Męki Pańskiej unoszą także anioły namalowane w dolnej części kopuły, na osi prezbiterium, przedstawione w gwałtownym ruchu, jakby właśnie wtargnęły szybkim lotem w strefę kopuły i unosiły się ku jej szczytowi. Dynamikę tego fragmentu malowidła akcentuje forma zakomponowania grupy w wysoki wydłużony trójkąt, którego podstawę wypełniają putta trzymające drabinę, trzcinę, chustę św. Weroniki i koguta, a wierzchołek stanowi postać wzbijającego się w górę anioła, z koroną cierniową w wyciągniętej ręce. Grupa aniołów jakby klinem roztrąca postacie świętych wokół pod-

stawy kopuły i wzbija się ku jej punktowi szczytowemu, gdzie w otwartych rozświetlonych niebiosach widnieje Trójca Święta (il. 4).

Siedzące postacie Boga Ojca i Chrystusa trzymającego krzyż, którym towarzyszy gołębica — symbol Ducha Św., umieszczone są poniżej geometrycznego centrum kopuły, na jej wschodniej części przylegającej do prezbiterium. Dzięki temu oglądanie głównej części panoramicznego malowidła możliwe jest z głębi nawy, bez konieczności podchodzenia pod samą kopułę.

Poniżej Trójcy Św., na połowie gładkiej przestrzeni nieba oddzielającej Osoby Boskie od kręgu świętych adorujących Trójcę, widnieje klęcząca w chmurach postać Matki Boskiej i towarzyszącego jej św. Józefa. Spojrzeniem, a także gestem ręki skierowanej w dół, Maria wskazuje na klęczących u jej stóp świętych franciszkańskich.

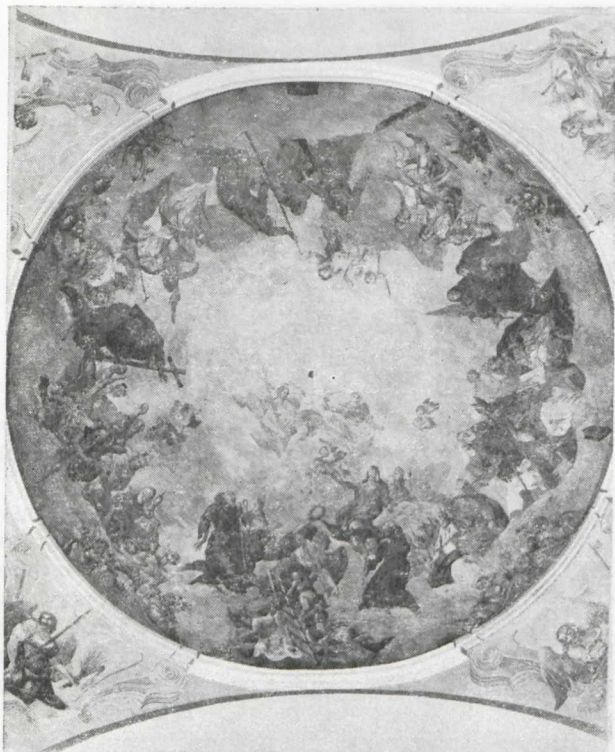
Po prawej stronie Matki Boskiej, z uniesioną ku niej głową, klęczy św. Antoni Padewski, trzymający w dłoni kwiat lilii. Po lewej — z przyciśniętym do piersi krucyfiksem — św. Franciszek z Asyżu, a obok niego putto trzymające czaszkę, atrybut świętego. Tuż za św. Franciszkiem, zgięty nisko w kornym modlitewnym pochyleniu św. Bernardyn ze Sieny, w którego złożonych dłoniach widnieje promienisty monogram IHS (*Iesus Hominum Salvator*). W głębi na drugim planie — św. Mikołaj w szatach biskupich, trzymający w lewej ręce trzy kule.

Postacie św. Franciszka i Antoniego rozdziela wspomniana wcześniej grupa wzlatających aniołów, która stanowi formalny i treściowy łącznik między malowidłami strefy żagli i czaszy kopuły.

Opisana główna część kompozycji umieszczona jest na ideowo ważniejszej, bo dotyczącej prezbiterium połaci kopuły. Dalej rozwija się panoramicz-

\* Artykuł stanowi uzupełnienie wcześniejszej publikacji: M. KAŁAMAJSKA-SAEED (*Modelowy wystrój kościoła Reformatorów w Boćkach*, „Biul. Hist. Sztuki” XLII, 1980, nr 2, s. 145—157), w której polichromia została tylko wzmiankowana z zasygnalizowaniem atrybucji Jerzemu Wilhelmowi Neunhertzowi. Powstanie niniejszego opracowania stało się

możliwe dzięki odsłonięciu w ramach konserwacji uprzednio niewidocznych, dużych partii malowidła. Prace konserwatorskie, przeprowadzone na zlecenie parafii, wykonane zostały w r. 1984 przez zespół pod kierunkiem Roberta i Lubomiry Stpicyńskich z Warszawy.



Il. 1. Jerzy W. Neunhertz, polichromia w kopule, 1738, Boćki, kościół par. Fot. M. Bronarski.

nie wielofigurowe malowidło wypełniające krąg wokół jej podstawy.

Na południowym wycinku koła (il. 5), na prawo od postaci św. Antoniego, wyobrażeni są Apostołowie — św. Piotr i św. Paweł siedzący obok siebie i pogrążeni w rozmowie. Dalej na prawo grupa trzech Ojców i Doktorów Kościoła. Na przedzie generał franciszkanów, św. Bonawentura w kardynalskiej pelerynce i kapeluszu, trzymający potrójny papieski krzyż. Obok niego — wspaniała postać w biskupich szatach, która w prawej dłoni ma pióro. Przy lewej ręce widnieje serce. Ten ostatni atrybut wskazywałby bez wątpienia na osobę św. Augustyna, gdyby nie dwa szczegóły przeczące takiej identyfikacji. Po pierwsze — ręka świętego wcale nie ujmie serca, ale swobodnie spoczywa na udzie, zwrócona palcami ku dołowi, nie jest to więc gest trzymania czegokolwiek i wspomniane serce jest wyraźnie do niej sztucznie „dolepione”. Po drugie — obok stóp świętego, wśród niedbale rozrzuconych foliałów, widnieje trójzrzedniowa dyscyplina, będąca atrybutem innego z Ojców Kościoła — św. Ambrożego. Sądzę, że omawiana postać przedstawia św. Ambrożego, natomiast namalowane nad jego dłonią serce może być zakamuflowaną sygnaturą autora malowidła.

Trzecią z postaci w opisywanej grupie jest św.

Jan Chryzostom w szatach biskupich i paliuszu używanym w Kościele Wschodnim, wskazujący na trzymaną w rękę otwartą księgę. Drugi plan zajmują postacie świętych patronów Trzeciego Zakonu franciszkańskiego: św. Elżbiety z Turyngii w szarym tercjar skim habicie z białym welonem, noszącej jednak koronę, symbol świeckiej godności oraz św. Ludwika francuskiego, również w habicie tercjarza. Obok św. Elżbiety druga — nieokreślona — święta tercjarka.

Następną w kolejności jest grupa trzech zakonników franciszkańskich, jej centralna postać to św. Jan Kapistran, trzymający w rękę sztandar krzyżowca (czerwony z białym krzyżem) jako symbol uczestnictwa w krucjacie przeciw Turkom. Towarzysze św. Jana Kapistrana są trudni do zidentyfikowania. Stojący z tyłu został ledwie naszkicowany, natomiast drugi, wysunięty ku przodowi jest męczennikiem, o czym świadczy sztylet tkwiący w krwawiącej ranie na piersiach (może bł. Jan z Prado, beatyfikowany w 1728 r.?). Grupa ta zamyka południowy wycinek łuku kopuły.

W części zachodniej, ponad lewą konsolą (żaglem pd.-zach.) patron Litwy św. Kazimierz Jagiellończyk — w mitrze książęcej i płaszczu gronostajowym, lecz w stroju modnym w czasach powstania malowidła, nosi bowiem spodnie do kolan i białe pończochy z ozdobnymi podwiązkami, zaś stopy ma obute w niskie buciki z klamrami. Spod jego ręki wychyla się putto trzymające atrybut świętego — kwiat lili. Obok św. Kazimierza zasiada brodaty starzec w kapie i koronie cesarskiej — św. Zygmunt, patron dynastii Jagiellonów.

Na osi nawy grupa pięciu pierwszych męczenników franciszkańskich, misjonarzy w Maroku. Nad ich głowami putta niosące liście i wieńce palmowe — symbole męczeństwa i nieśmiertelności. U nóg zakonnika po lewej leży duży drewniany krzyż, zakonnik klęczący po prawej wspiera się na włóczni.

Ponad prawą konsolą (żaglem pn.-zach.) siedzą ubrani w szaty biskupie dwaj patronowie Polski — św. Stanisław z palmą w lewej ręce i mieczem, narzędziem kaźni — w prawej, obok niego św. Wojciech z wiosłem i otwartą księgą. Pomiedzy głowami świętych widoczny biały orzeł z rozpostartymi skrzydłami, który może tu występować w podwójnym sensie: jako symbol Korony Polskiej lub atrybut św. Stanisława.

Na północnym wycinku koła (il. 6) jako pierwsza wyróżnia się wielkością postać franciszkanina, św. Piotra z Alkantary, klęczącego u stóp prostego krzyża, którego drzewce obejmuje lewą dłonią; prawa ręka uniesiona jest nad pochyloną głową świętego. Dalej grupa świętych zakonników i zakonnice, wśród których jako pierwsza od lewej przedstawiona została postać kobieca w stroju świeckim, trzymająca palmę

męczeńską — zapewne św. Katarzyna Aleksandryjska, patronka siedzącej obok dominikanki — św. Katarzyny Sieneńskiej w koronie cierniowej. Kolejne osoby to św. Benedykt z Nursji noszący stalowo-szary habit, z pastorałem opackim w ręku, następnie św. Bernard z Clairvaux w białym habicie cysterskim i infule opata, za nim św. Klara trzymająca monstrancję i obok niej nierozpoznana klaryska. Grupie tej patronuje św. Jan Chrzciciel, którego postać wylaniająca się z chmur, widnieje na pierwszym planie, nieco poniżej św. Benedykta.

#### Program treściowy

Malowidło stanowi ilustrację idei intercesji — pośrednictwa Matki Bożej, wspierającej przed Majestatem Boskim orędownictwo świętych o zbawienie dusz ludzkich. Jest to element teologii katolickiej w zdecydowany sposób odróżniający ją od doktryny prawosławnej i protestanckiej, a zarazem stanowiący jedno z fundamentalnych założeń kontrreformacji.

W obrębie ogólnego programu treściowego kościoła w Boćkach temat ten został uwidoczniony w miejscu stanowiącym łącznik przestrzenny między nawą i prezbiterium, co wiąże się ściśle z wymową

ideową obu przestrzeni sąsiadujących. W strefie poprzedzającej, czyli w nawie, tematyka obrazów ołtarzowych wskazuje na znaczenie sakramentów dla zbawienia duszy. W prezbiterium z kolei unaoczniono misterium Odkupienia, przedstawione w tematyce rzeźb ołtarza głównego (Ukrzyżowanie) i powtarzane w sprawowanej tu ofierze Mszy św. i obecności Zbawiciela w Najświętszym Sakramencie.

W narastającym napięciu tego ciągu treściowego poszczególne części wnętrza ilustrują więc to, co dla zbawienia mogą uczynić ludzie (nawa), pośrednictwo Matki Boskiej i świętych (kopuła) i sam Zbawiciel przez ofiarę Odkupienia (żagle kopuły i prezbiterium).

Określenie zasadniczego tematu malowidła jako ilustracji idei intercesji nie wyczerpuje wszystkich zawartych w nim wątków treściowych. Istotne znaczenie ma przyjęta w tej kompozycji hierarchia poszczególnych postaci, wyrażona ich usytuowaniem.

Najwyższe miejsce zajmuje Trójca Święta. Nieco niżej — wywyższona ponad anioły i świętych — Matka Boska, pośredniczka łask. Najbliżej osoby Najświętszej Panny znajdują się trzej wielcy święci franciszkańscy: wybitny kaznodzieja i mityk — św. Antoni Padewski oraz patriarcha zakonu braci mniej-



Il. 2. Jerzy W. Neunhertz, polichromia, ptn.-wsch. żagiel, 1738. Fot. M. Bronarski.



Il. 3. Jerzy W. Neunhertz, polichromia, ptn.-wsch. żagiel, 1738. Fot. M. Bronarski.



Il. 4. Jerzy W. Neuhertz, polichromia, wsch. część kopuły, 1738. Fot. M. Bronarski.

szych — św. Franciszek z Asyżu, któremu towarzyszy reformator reguły i założyciel odłamu franciszkanów obserwantów — św. Bernardyn ze Sieny. Umieszczenie osoby św. Bernardyna tuż obok św. Franciszka ma w polichromii boćkowskiej szczególne uzasadnienie, ponieważ tutaj kościół wzniesiony został dla reformatów — zakonników reguły sformułowanej przez św. Bernardyna. Z tych samych względów oczywiste jest wyróżnienie wśród kręgu świętych osoby drugiego wielkiego propagatora ściślejszej obserwy franciszkańskiej — św. Piotra z Alkantary, uznawanego za duchowego przywódcę polskich reformatów oraz ucznia i następcy św. Bernardyna — św. Jana Kapistrana, założyciela polskiej prowincji franciszkanów obserwantów.

Jest rzeczą znamioną, że postaci owych świętych franciszkańskich pełnią w kompozycji wielkiego panoramicznego malowidła rolę jego ideowych i formalnych węzłów konstrukcyjnych. Rozmieszczone zostały w czterech punktach obwodu koła, wyznaczonych przez podłużną i poprzeczną średnicę kopuły. Na osi podłużnej — od strony nawy — widnieją franciszkańscy misjonarze Maroka, szeregowi żołnierze Chrystusa, wielcy przez swą śmierć męczeńską. Ich postaciom odpowiadają przedstawieni po prze-

ciwległej stronie, na osi prezbiterium, trzej najwięksi ze świętych tego zakonu — Franciszek, Antoni i Bernardyn. Na osi poprzecznej, a więc w miejscu równym hierarchią ważności, znalazły się wyobrażenia św. Piotra z Alkantary i św. Jana Kapistrana, patronów polskiej prowincji reformatów. W sensie ideowym takie rozmieszczenie świętych franciszkańskich świadczy, iż przypisano im rolę podobną do tej, jaką w polichromiach kopuł pełnią (umieszczone zazwyczaj na żaglach) postacie czterech Ewangelistów — filarów Kościoła.

Oceniając z kolei czysto formalny aspekt kompozycji malarskiej — należy zwrócić uwagę, że wspomniany efekt wyznaczenia i zaakcentowania jej czterech punktów węzłowych, uzyskany został dzięki przedstawieniu świętych franciszkańskich w pozycji stojącej lub klęczącej, przez co górują nad siedzącymi postaciami pozostałych świętych. Istotną rolę odgrywa też kolor, bowiem brąz franciszkańskich habitów odcina się bardzo wyraźnie na tle pastelowej gamy barwnej całości malowidła. Tym samym uwaga widza skupia się w pierwszym rzędzie na osobach świętych franciszkanów.

Kolejne wnioski płyną z analizy treści przedstawień rozmieszczonych na wschodniej i zachodniej



Il. 5. Jerzy W. Neunhertz, pld. i zach. wycinek malowidła w kopule, 1738.  
Fot. M. Bronarski.

połaci kopuły. Tę pierwszą, przylegającą do prezbiterium, a zatem w hierarchii miejsca wyższą, wypełnia ideowo ważniejsza część fresku. Na osi, zakomponowana w trójkąt, rozwija się główna scena z Trójcą Świętą zasiadającą u szczytu, zwróconą ku niej postacią Matki Boskiej i świętych Antoniego, Franciszka i Bernardyna oraz grupą aniołów prezentujących atrybuty i symbole ofiary Odkupienia.

Po obu stronach sceny centralnej rozmieszczono symetrycznie, odpowiadające sobie rangą dwie grupy świętych: po prawej zasiadają święci najwięksi przez swe zasługi dla budowania Kościoła na ziemi — apostołowie Piotr i Paweł wraz z Ojcami i Doktorami Kościoła; po lewej — twórcy i reformatorzy reguł zakonnych, którym przewodzi wysunięta na pierwszy plan postać św. Jana Chrzciciela, stanowiącego przez swe ascetyczne, pustelnicze życie wzór doskonałości, ku której dążą wszyscy zakonnicy.

Obecność św. Jana Chrzciciela można też interpretować w obrębie wyższego, ogólniejszego kręgu treściowego — jako nowożytną interpretację przedstawienia Deesis, najstarszej wersji ikonograficznej tematu intercesji w sztuce chrześcijańskiej.

Warto tu przypomnieć, że Boćki położone są w regionie zamieszkiwanym przez ludność wyznaniowo

mieszaną — katolicką i prawosławną. W prawosławiu temat Deesis, zachowany w swej pierwotnej formie ikonograficznej, jest zawsze obecny w centralnym miejscu ikonostasu, nad łukiem carskich wrót. W kościele boćkowskim — podobnie a zarazem całkiem inaczej, ponad łukiem wejścia do prezbiterium pojawiają się postaci Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela, wstawiających się przed tronem Chrystusowym w intencji zbawienia ludzi.

Obecność wątku Deesis w wielostronnie przemyślanym programie polichromii boćkowskiej nie może być przypadkowa, zwłaszcza że w czasie, gdy powstawała, temat ten, popularny w średniowieczu, został jakby zapomniany w sztuce katolickiego Zachodu. Można więc przypuścić, że element Deesis wprowadzony został celowo, z myślą o przyzwyczajonych do tego schematu ikonograficznego wyznawcach prawosławia. Będąc sumaryczną wykładnią tematu wielofiguralnej, barokowej kompozycji malarzkiej — stanowi jej sens najistotniejszy. Do takiego wniosku wydaje się upoważniać misyjna rola zakonu reformatów, których powołaniem była — podobnie jak wcześniej bernardynów — praca misyjna wśród innowierców. W boćkowskiej placówce zakonu mogła to być działalność duszpasterska mająca na



Il. 6. Jerzy W. Neunhertz, ptn. wycinek malowidła w kopule, 1738.  
Fot. M. Bronarski.

celu przyciągnięcie prawosławnych do Kościoła katolickiego.

Na zachodniej połaci kopuły, ponad głowami zgromadzonych w nawie wiernych, widnieją wyobrażenia świętych patronów Polski i Litwy. Oni to jako pierwsi biorą obecnych w kościele pod swoją opiekę. Ich postacie, znajdujące się w sensie dosłownym i przenośnym najbliższym swego ludu, rozpoczynają od prawej i od lewej krąg świętych, wśród których — jak to już wcześniej wspomniano — wyróżnieni zostali patroni reformatów, zarówno całego zakonu (Franciszek, Antoni, Bernardyn), jak i jego polskiej prowincji (Piotr z Alkantary i Jan Kapistran). Do wymienionych wątków treściowych dochodzi więc jeszcze jeden — wątek patronów sprawujących szczególną opiekę nad miejscowym ludem i tutejszą rodziną zakonną.

Pozostaje do omówienia treściowe i formalne powiązanie w spójną całość malowideł na żaglach i w czaszy kopuły. Anioły przedstawione na ścianach żagli stanowią w sensie kompozycyjnym wspólną grupę z tymi, które pomiędzy dwoma wschodnimi żaglami wlatują w strefę kopuły. Wszystkie razem, łącząc się ze świętymi, tworzą pochód niosący przed tron Boski dary ofiarne — narzędzia i symbole Męki

Pańskiej, a więc ofiary Chrystusa, będącej aktem odkupienia ludzkości.

Konstrukcyjna funkcja żagli, na których wspiera się kopuła, wykorzystana została dla podkreślenia wagi, jaką ma wymowa treściowa umieszczonych tu symboli Męki Pańskiej. Zawarta jest w tym myśl o znaczeniu zasadniczym dla pełnego odczytania sensu ideowego całej polichromii. Obie jej części — namalowane na żaglach i czaszy kopuły — składają się na jednorodną całość, której treścią jest zbawcza rola pośrednictwa Matki Boskiej i świętych, wspartego na fundamencie Odkupienia przez ofiarę Krzyża, tak jak kopuła wsparta jest na wspierających ją żaglach.

#### Walory artystyczne i problem autorstwa.

Przeprowadzenie udanej konserwacji pozwoliło nareszcie na ujawnienie wybitnych walorów artystycznych polichromii boćkowskiej. Jej zwarta, przemyślana kompozycja zrealizowana została z dużym rozmachem. Poszczególne postacie przedstawione w zróżnicowanych pozach, ukazane są częstokroć w śmiałych i znakomicie wykonanych skrótach perspektywicznych — np. św. Franciszek z Asyżu o niezwykle

ekspresyjnej, ekstatycznie uniesionej twarzy, czy wyobrażony w gwałtownym ruchu św. Piotr z Alkantary. Ze swobodą świadcząca o doskonałym opanowaniu zasad iluzjonistycznej perspektywy namalowano anioły (np. obok św. Piotra z Alkantary) i liczne putta polatujące wśród dekoracyjnie skłębionych chmur. Doskonale i z ogromnym wyczuciem materii oddane zostały bogato i dynamicznie drapowane szaty.

Stylowo malowidło należy do późnego baroku, jednakże jego koloryt można określić jako rokokowy. Całość utrzymana jest w jasnej, pastelowej gamie barwnej, charakteryzującej się zarazem dużym bogactwem użytych kolorów, delikatnie acz wyraźnie ze sobą zestawianych. Chroni to całość przed monotonością, zagrażającą kompozycji, w której bardzo znaczną powierzchnię zajmuje jednolita kolorystycznie przestrzeń otwierającego się między chmurami nieba. Jego bladoniebieski kolor przechodzi w szczycie kopuły w delikatne żółtawo-beżowe różowości, zastosowane do namalowania jaśniejących blaskiem osób Trójcy Świętej.

Styl, rozmach kompozycyjny, bezbłędny rysunek i śmiałość malowania szerokimi, silnymi impastami, wreszcie szlachetne zestawienia barw wskazują na bardzo biegłego w swej sztuce mistrza, doskonale obeznanego z zasadami iluzjonistycznej perspektywy i techniką malarstwa freskowego. Charakterystyczny, powtarzający się typ twarzy jest zaś wskazówką szczegółową, pozwalającą na postawienie hipotezy o autorstwie wrocławianina — Jerzego Wilhelma Neunhertza (1689—1749), jednego z wybitniejszych malarzy śląskich swej epoki.

Zestawienie kompozycji boćkowskiej z sygnowanymi, pewnymi pracami tego malarza (w Krzeszowie, Żaganiu, Łądzie i Gostyniu) wydobywa wyraźne podobieństwo stylu, natomiast argumentu najsilniejszego dostarcza porównanie detali, ściślej biorąc — typów fizjonomicznych, które we wszystkich pracach Neunhertza powtarzają się ze znamieną stałością, zwłaszcza zaś nieco pucułowate twarze kobiece o szeroko rozstawionych kościach policzkowych, raczej krótkie, z charakterystyczną szpiczastą brodą i jakby obrzmiałymi powiekami<sup>1</sup>.

Jako materiał porównawczy wybrane zostały celowo dwa cykle malowideł o tematyce sakralnej, wykonane w dość znacznym odstępie czasu: w bibliotece klasztoru augustianów w Żaganiu z 1736 r. (il. 8) oraz w kopule kościoła filipinów w Gostyniu z 1746 r. Pomimo różnicy 10 lat, w obu wypadkach powtarzają się wspomniane cechy, którym Neunhertz raz wypracował swój styl malowania, pozostawał wierny. Polichromię boćkowską mógł wykonać latem 1738 r., a więc mniej więcej „pośrodku” wspomnianych malowideł. Porównanie jej zarówno z dziełem wcześniejszym (Żagań), jak późniejszym (Gostyń) — utwierdza tylko w przekonaniu, że kompozycja w Boćkach wyszła spod pędzla tego artysty. Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na bliższe czasem powstania malowidło w Żaganiu, z niezwykle podobnymi elementami kompozycji *Adoracji Trójcy Świętej*, a także bezpośrednimi podobieństwami twarzy — np. Chrystusa (il. 9) i Matki Boskiej.

Prawdopodobieństwo proponowanej atrybucji w znacznym stopniu, choć nie bezpośrednio, uzasadniają źródła archiwalne<sup>2</sup>. Wynika z nich, że w czerwcu 1738 r. artysta został zatrudniony przez bawiącego wówczas we Wrocławiu hetmana Jana Klemensa Branickiego i sprowadzony do Białegostoku. Od września do grudnia 1738 r. potwierdzona jest jego praca przy dekoracjach freskowych w białostockim i warszawskim pałacu Branickiego<sup>3</sup>.

W tym samym czasie, kiedy hetman Branicki zaangażował Neunhertza do Białegostoku, fundatorki kościoła boćkowskiego — Krystyna z Branickich (siostra hetmana) i jej mąż Franciszek Józef Sapieha — bezskutecznie poszukiwali malarza fresków. W czerwcu 1738 r. dotarła do nich wiadomość, że nie może przyjechać Franciszek Eckstein z Wrocławia<sup>4</sup>. Prowadzone równoległe starania o znalezienie odpowiedniego malarza w Warszawie też nie przyniosły skutku. W tej sytuacji było całkiem możliwe, że Krystyna Sapieżyna skorzystała — nie po raz pierwszy zresztą<sup>5</sup> — z pomocy brata i w ten sposób Neunhertz znalazł się w Boćkach.

Autorstwo jego nie jest potwierdzone niepodważalnymi dowodami w rodzaju sygnatury czy bezpośredniego przekazu źródłowego. Istotny jest natomiast

<sup>1</sup> A. DOBRZYCKA, *Jerzy Wilhelm Neunhertz malarz śląski*, Poznań 1958. Monografia ta, wnikliwie omawiająca cechy stylu Neunhertza oraz zawierająca bogaty materiał ilustracyjny — stanowiła podstawowe źródło dla przeprowadzenia analizy porównawczej.

<sup>2</sup> KAŁAMAJSKA-SAEED, o.c., przyp. 17.

<sup>3</sup> A. BARTCZAKOWA, J. MALINOWSKA, *Pałac Branickich*, Warszawa 1974, s. 22 oraz wypisy w *Tekach Glinki w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie (Katalog tek Glinki, cz. 1, Warszawa 1960, s. 199)* i materiałach *Słownika Artystów Polskich IS PAN*.

<sup>4</sup> AGAD, Arch. Roskie, sygn. LII/22 — list Andrzeja Contesse do Józefa Franciszka Sapiehy z 29 VI 1738: *Il y a*

*quelques temps que Mr. Fontana me parla de la part de votre Excellence pour un peintre in fresco. Je lui fit espérer un, mais les pères Jésuites de Léopoli pour lesquels il leurs doit peindre leur église ont envoyes à Breslau à le prendre. Nazwisko malarza nie zostało tu co prawda wymienione, ale mógł być nim tylko Franciszek Grzegorz Ignacy Eckstein, którego ostatnią pracą, rozpoczętą w 1738 r. była polichromia w kościele jezuitów we Lwowie.*

<sup>5</sup> AGAD, Archiwum Roskie zawiera bogatą korespondencję obojga rodzeństwa, w której częste są wzmianki o „wypożyczaniu” rzemieślników, nb. przy budowie kościoła w Boćkach zatrudniony był m.in. architekt Branickiego — Henryk Klemm.



Il. 7. Jerzy W. Neunhertz, fragment malowideł w bibliotece klasztoru augustianów w Zaganiu, 1736. Fot. Fr. Maćkowiak.

fakt, iż malarz pozostawał na usługach brata fundatorki, rezydującego w niezbyt odległym od Boćiek Białymstoku, oraz że przebywał tam ściśle w tym samym czasie, gdy Sapiehowie mieli kłopoty z wykonaniem dekoracji malarskiej dopiero co ukończonej kopuły kościoła.

W czasie prac konserwatorskich w 1984 r. stwierdzono, iż polichromia w Boćkach powstawała bardzo szybko. Brak tu śladów połączeń wyschniętego i świeżego tynku, charakterystycznych dla odstępów czasowych pomiędzy etapami powstawania kolejnych części fresku. Kontury poszczególnych postaci są co prawda zaznaczone rylcem w świeżej zaprawie, ale malarz nie zawsze się ich trzymał, wielokrotnie improwizując i zmieniając *à vista* naszkicowaną już kompozycję. Ta szybkość i łatwość, a nawet pewna nonszalancja manieri malarskiej stanowi również argument przemawiający na korzyść Neunhertza, który z takim gigantycznym malowidłem jak polichromia w Krzeszowie (il. 10) poradził sobie w ciągu dwóch lat, a na namalowanie kopuły w Gostyniu starczyły mu zaledwie dwa miesiące<sup>6</sup>. Pomiędzy czerwcem 1738 r., kiedy go zaangażował we Wrocławiu Jan Klemens Branicki, a wrześniem tegoż roku, gdy potwierdzone jest jego zatrudnienie w pałacu białostockim — artysta tak sprawny technicznie doskonale mógł zdążyć z wykonaniem polichromii w Boćkach.

Lipiec — sierpień 1738 roku przyjmuję zatem jako czas powstania omawianego malowidła.

Pozostaje problem braku sygnatury autorskiej — o tyle niepokojący, że wszystkie z zachowanych prac Neunhertza są sygnowane. Może tym razem artysta pozwolił sobie na żartobliwy rebus nazwiska, skoro wiadomo, że podpisywał się m.in. cyfrą „9” obok rysunku serduszka (Neun = dziewięć + Hertz = = serce)<sup>7</sup>. Ku takiemu przypuszczeniu skłania dziwnie przeczące gestowi ręki serduszko, widniejące nad grzbietem dłoni jednego z Ojców Kościoła. Obok postaci świętego namalowany jest atrybut św. Ambrożego (dyscyplina), dlaczego więc miałby on jednocześnie otrzymać drugi (serce), i to przysługujący św. Augustynowi? Nie można przecież przypuścić, by malarz religijny tej klasy, co autor polichromii boćkowskiej, mógł popełnić tak rażący błąd ikonograficzny i obdarzyć jedną postać atrybutami dwóch różnych świętych. Zarówno umiejscowienie, jak i niepełna postać sygnatury (obok serduszka nie można odnaleźć dziewiątki) — stawia kwestię podpisu autora pod znakiem zapytania, stanowiąc nierozwiązaną do końca zagadkę polichromii boćkowskiej.

Mimo przedstawionych wątpliwości uważam, że to właśnie Jerzy Wilhelm Neunhertz jest autorem omawianego malowidła. Byłoby to zatem jeszcze jedno jego dzieło wykonane dla polskiego zleconodawcy

<sup>6</sup> H. DZIURLA, *Krzeszów, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk* 1974; — A. DOBRZYCKA, o. c., s. 56.

<sup>7</sup> DOBRZYCKA, o. c., s. 34.





Il. 8. Jerzy W. Neuhertz, fragment malowideł w bibliotece klasztoru augustianów w Zaganiu przedstawiający Ojców Kościoła, 1736.  
Fot. Fr. Maćkowiak.

— i to jedyne zachowane z powstałych poza terenem Śląska i Wielkopolski.

Wartość zabytkową boćkowskiej polichromii znakomicie podnosi fakt, że nie była nigdy przemalowywana, co zostało z całkowitą pewnością stwierdzone podczas prac konserwatorskich. Daje to wyjątkową szansę obserwacji nie tylko stylu, ale i indywidualnej techniki malarskiej autora, co okazać się może niesłychanie przydatne dla wszelkich przyszłych studiów nad Neuhertzem.

Istnieje jeszcze jeden aspekt, dzięki któremu polichromia ta uzyskuje szczególne znaczenie. Jest ona jednym z dwóch wyjątków niestosowania malarstwa monumentalnego w dekoracji kościołów zakonu reformatów.

Pierwszym odstępstwem od tej zasady było wprowadzenie polichromii w kościele reformatów w Węgrowie (woj. siedleckie). Dość bliskie sąsiedztwo obu miejscowości odległych o 90 km, fakt iż w obu kościołach klasztornych pojawia się polichromia figuralna, zbliżony czas powstawania obu malowideł i ich zbieżność tematyczna — stanowią aż nadto wymowne uzasadnienie konieczności dokonania porównań dla wskazania zależności i różnic.

Za pierwszy element wspólny należało by uznać sam fakt złamania zasady zawartej w statutach zakonu reformatów, nakazującej maksymalną prostotę wnętrza kościoła klasztornego. Była to zasada konsekwentnie przestrzegana, czego dowodzi przegląd

wszystkich kościołów reformackich, powstałych w Polsce przed końcem XVIII w., zachowanych w obrębie obecnych granic państwowych.

Poza Węgrowem i Boćkami podobnej dekoracji malarskiej nie spotykamy (jedyńie w Szamotułach w woj. poznańskim istnieje polichromia Adama Swacha, ale nie w samym kościele, tylko na sklepieniu bocznej kaplicy św. Antoniego).

Przyczynę owej wyjątkowości należało by upatrywać w podporządkowaniu się zakonników woli możnego fundatora — a w obu porównywanych wypadkach mogła mieć miejsce taka właśnie sytuacja. Zarówno klasztor węgrowski, jak i boćkowski były w pełni uzależnione od fundatora, który ponosił wszelkie koszty budowy, wyposażenia oraz utrzymania — mógł więc dyktować warunki. Spełnienie ambicji fundatorskich Sapiehów z Bociek było nawet o tyle łatwiejsze, że mogli powołać się na precedens — polichromię w kościele reformatów w Węgrowie, fundowanym przez Jana Dobrogosta Krasieńskiego.

Polichromię węgrowską Michelangelo Palloniego z ok. 1706—1711 wyczerpująco omówił Mariusz Karpowicz<sup>8</sup>, co zwalnia mnie od obowiązku szczegółowego opisu i w zasadniczy sposób ułatwia przeprowadzenie porównań z malowidłem w Boćkach.

<sup>8</sup> M. KARPOWICZ, *Działalność artystyczna Michelangelo Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967.



Il. 9. Jerzy W. Neuhertz, fragment malowideł w bibliotece klasztoru augustianów w Żaganiu przedstawiający Głowę Chrystusa, 1736. Fot. A. Dobrzycka.

W Węgrowie polichromia jest bogatsza niż w Boćkach, obejmuje bowiem nie tylko kopułę na skrzyżowaniu nawy z transeptem, ale i sklepienia bocznych kaplic. Interesuje mnie jednak wyłącznie malowidło w kopule, przedstawiające Kościół Tryumfu-

jący, przy czym myślą przewodnią kompozycji jest idea pośrednictwa Matki Boskiej i świętych obcowania. W Boćkach pojawia się ten sam temat — zapewne w zależności od wcześniejszej realizacji węgrowskiej — jednakże potraktowany odmiennie.

Różnice formalne są oczywiste. Mamy do czynienia z dziełami dwóch całkiem od siebie różnych artystów, ludzi reprezentujących inne pokolenia i ukształtowanych przez odmiennie formacje artystyczne. Palloni zastosował w konstrukcji malowidła schemat koncentrycznych kręgów, odpowiadających hierarchii ważności tworzących je postaci. W Boćkach układ jest swobodniejszy, otwarty panoramicznie, a jednocześnie ukierunkowany ku scenie centralnej, która podobnie jak w Węgrowie znajduje się na wschodniej połaci kopuły, na osi prezbiterium.

Bardziej interesujące wydają się jednak problemy zależności i różnic w dziedzinie ikonografii oraz programu, ponieważ rozważane w tych kategoriach malowidło boćkowskie stanowi rozwinięcie węgrowskiego.

Zachowana została wspólnota schematu, którym jest krąg świętych z wyniesioną ponad nich Matką Boską i trонującą u szczytu Trójcą Świętą. Powtarzają się pewne określone grupy świętych — Apostołowie, Ojcowie Kościoła, prawodawcy zakonów oraz poszczególne postacie, jak św. Franciszek i Jan Kapistran, Antoni Padewski, pięciu pierwszych męczenn-



Il. 10. Jerzy W. Neuhertz, fragment malowideł w kościele cystersów w Krzeszowie przedstawiający koronację Marii. Fot. Fr. Maćkowiak.

ników misjonarzy franciszkańskich, św. Kazimierz. Przesunięciu uległy natomiast akcenty ideowe. W Boćkach zdecydowanie większy nacisk został położony na osoby świętych zakonu, do którego należał klasztor. Ich postacie ściągają w pierwszym rzędzie uwagę widza. Wyraźnie też wzmocniona została myśl o znaczeniu życia zakonnego i udziale zakonów w chwale Kościoła Tryumfującego. Dowodzi tego symetryczne umieszczenie — na równorzędnych pod względem ważności miejscach — grupy twórców reguł zakonnych zrównanej z grupą Apostołów i Ojców Kościoła. Jest to zmiana istotna w stosunku do układu przyjętego w Węgrowie, gdzie postaci ich następują po sobie w kolejności uporządkowanego pochodzenia, ale nie są wyodrębnione w grupę izolowaną od innych. W Boćkach przewodzi jej św. Jan Chrzyciel, wzór doskonałości, ku której prowadzi życie zakonne wszystkich reguł, przedstawiony wraz z ich twórcami jako *primus inter pares*. W Węgrowie św. Jan Chrzyciel umieszczony jest w wyższym hierarchią kręgu niż prawodawcy zakonów, nie ma z nimi tego bezpośredniego związku, podnoszącego znaczenie wspomnianej grupy w kompozycji boćkowskiej.

W malowidle Palloniego św. Janowi Chrzycielowi towarzyszą umieszczeni z nim jego następcy — czterej Ewangelści, zaś poprzedzają go rodzice — Zachariasz i Elżbieta oraz przedstawieni bliżej samej Marii — jej opiekun św. Józef oraz rodzice — Joachim i Anna. Inne jest zatem znaczenie postaci św.

Jana Chrzyciela w obu polichromiach. W węgrowskiej wykorzystany został motyw tradycyjny, gdzie Jan — członek rodziny Marii — występuje jako poprzednik Chrystusa, głoszący Dobrą Nowinę, którą podjęli później Ewangelści.

W malowidle boćkowskim silniej podkreślona została rola patronów. W Węgrowie występują co prawda postaci św. Kazimierza i bł. Kingi (?), ale nie są specjalnie zaakcentowane, natomiast w Boćkach patronowie Polski i Litwy zajmują eksponowane miejsca wraz z towarzyszącymi im patronami polskiej prowincji reformatów. Jest to więc wątek nowy w stosunku do programu węgrowskiego.

Istotna różnica zachodzi też w wyborze tematów malowideł na żaglach kopuły. Cykl węgrowski ukazuje etapy dziejów sprzed nadejścia Chrystusa, rozwijające się chronologicznie w cyklu Stworzenie świata — Wypędzenie z raju — Nadanie przykazań — Chrzest Chrystusa, czyli zapowiedź Nowego Przyjścia.

W Boćkach wszystkie żagle zajmują anioły z atrybutami męki Pańskiej, a więc ofiary Odkupienia jako fundamentu zbawienia. Konstrukcyjna funkcja żagli „wygrana” została jako element wymowy treściowej włączony w całość programu, podczas gdy w Węgrowie takiego aspektu nie odnajdujemy — żagle stanowią tu tylko cztery dodatkowe pola dla pomieszczenia chronologicznego ciągu narracyjnego.

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

## DIE POLYCHROMIE IN DER PFARRKIRCHE ZU BOĆKI

Die Kirche zu Boćki (Wojewodschaft Białystok), eine Stiftung des Józef Franciszek Sapieha und seiner Gemahlin Krystyna, geborene Branicka, wurde in den Jahren 1726—1737 als Klosterkirche der Franziskaner-Reformaten errichtet. Das Innere erhielt eine den Vorschriften der Ordensregel gemäße Ausstattung — schlicht hinsichtlich des verwendeten Materials aber vorzüglich in der künstlerischen Qualität, es war sicherlich als neue Musterlösung für die übrigen Kirchen des Ordens in der Provinz Großpolen gedacht. Eine Abweichung von den Regeln, die das Aussehen einer Reformatenkirche bestimmten, bildet die Einführung von figurativer Polychromie, und damit hat die Sapieha-Stiftung ein Präzedenz nach-

geahmt, das dreissig Jahre früher der Wojewode Jan Bonawentura Krasiński, Vertreter einer anderen Magnatenfamilie, in der von ihm gestifteten Kirche zu Węgrów, nicht ganze neunzig Kilometer von Boćki entfernt, geschaffen hatte. Der Autor der Polychromie in Węgrów war Michelangelo Palloni, der hervorragendste unter den Freskenmalern, die in Polen um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert tätig waren.

Beide Malereien, in einer Scheinkuppel an der Vierung angebracht, stellen dasselbe Thema dar — die Anbetung der hl. Dreifaltigkeit durch die Gottesmutter und die Heiligen. Dennoch unterscheiden sie sich sowohl in den formalen Lösungsmethoden

der Komposition als auch in Details des ikonographischen Programms und demzufolge in der allgemeinen inhaltlichen Aussage. In Węgrów hat man stärkeren Nachdruck auf die Versinnbildlichung des Ruhms der glorreichen Kirche gelegt, gleichzeitig wurden Elemente der katholischen, gegen die protestantische Doktrin gerichteten Propaganda eingeführt, was gerechtfertigt war durch den gegenreformatorischen Charakter der Stiftung, die sich in einem Ort befand, der ein wichtiges Zentrum des Calvinismus in diesem Teil Polens war. Das Programm der Malerei in Boćki konzentriert sich auf die Idee der Interzession — der heilbringenden Vermittlung der Gottesmutter und auf die Darstellung der Bedeutung des klösterlichen Lebens im Streben nach Vollkommenheit sowie auf die Betonung der beachtlichen Stellung des Franziskanerordens im Ruhm der Kirche. Die Gestalten der franziskanischen Heiligen nehmen im Kreis der Heiligen einen erstrangigen Platz ein. Sie zeichnen sich durch Größe, Haltung und die intensive Koloristik des gleichmäßigen Farbflecks der braunen Kutten aus, und ziehen zuallererst die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Interessant wurde auch das Motiv der fürsorglichen Vermittlung der Schutzheiligen geführt, betont durch das Nebeneinanderstellen der Schutzpatronen des Landes (d.h. Polens und Litauens) und der polnischen Provinz der Reformaten. Der inhaltliche Kreis der Malerei wird durch ein Bindeglied — Engel und Putti, die die Arme Christi hochheben — zusammengeschlossen. Auf den Pendentifs angebracht, veranschaulichen sie den Gedanken der grundlegenden Bedeutung des Erlösungswerkes durch den Opfertod Christi. Die konstruktive

Funktion der Pendentifs als Fundament der Kuppel wurde zur Parallele mit dem Sinngehalt der darauf gemalten Darstellungen.

Die hohe künstlerische Qualität des Werkes, die Kühnheit der Komposition, ihre Wucht, das ausgezeichnete Beherrschen der perspektivischen Verkürzung, die meisterhafte technische Fertigkeit, die sich im beinahe fehlerlosen Malen mit breiten, sicheren Pinselzügen äußert endlich die Vergleichsanalyse von Stil und Farbgebung — erlaubten die Hypothese aufzustellen, daß der breslauer Maler Georg Wilhelm Neunhertz hier gewirkt hatte. Die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese bekräftigt die urkundlich bestätigte Tatsache, daß Neunhertz vom Bruder der Stifterin aus Boćki angestellt und nach dem nahe gelegenen Białystok im Sommer 1738 berufen wurde. Dies geschah in derselben Zeit, in der die Sapiehas Probleme hatten, einen Maler für die Ausführung der Polychromie der neulich vollendeten Kuppel zu finden. Der historisch-künstlerische Wert der Malerei in Boćki wird noch dadurch erhöht, daß sie sich unter der dicken Schimmelschicht (die bisher große Fragmente der Komposition völlig unleserlich machte) fast unbeschädigt, und was noch wichtiger ist — ohne Übermalungen erhalten hat. Angesichts der Zerstörung aller Arbeiten, die Neunhertz in den Palästen von Branicki in Białystok und in Warschau hinterließ, würde das Werk in Boćki als einzige, außerhalb Schlesiens und Großpolens, ausgeführte Schöpfung von Neunhertz gelten.

*Übersetzung von Dorota Swinarska*