

Magdalena Witwińska

Czerniakowskie freski po konserwacji

Ochrona Zabytków 49/2 (193), 138-148

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

CZERNIAKOWSKIE FRESKI PO KONSERWACJI

W październiku 1994 r. zakończono 9-letni cykl prac konserwatorskich nad dekoracją malarską i stiukową w kościele Św. Antoniego Padewskiego na Czerniakowie w Warszawie — jednej z najpiękniejszych barokowych świątyń stolicy, wzniesionej sumptem Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, marszałka wielkiego koronnego¹. Prace rozpoczęte wiosną 1986 r. przeprowadził zespół konserwatorów warszawskich pod kierunkiem Danuty Majdowej² w sposób wyjątkowo staranny, wręcz modelowy. Inwestorem robót był Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Warszawie, właścicielami obiektu są oo. bernardyni. Tekst niniejszy stanowi próbę podsumowania obserwacji historyka sztuki na temat zabytku, który doczekał się już niemałej liczby opracowań³, obserwacji w znacznej mierze dotyczących problematyki warsztatowej.

Malowidła pokrywają około 166 m² powierzchni we wnętrzu kościoła i kilka metrów w zakrystii, a mianowicie podniebienie kopuły, jej tambur i latarnię, powierzchnię filarów, żagielki, ściany i sklepienia w korpusie nawowym oraz w chórze zakonnym (prezbiterium). Dekorację malarską wykonano techniką *fresco buono*, nadającą jej nie tylko trwałość, ale także świetlistość i szczególnego rodzaju szlachetność faktury.

Tematyka zamyka się w dwóch wątkach. Główny, „historyczny”, opowiada o życiu i cudach św. Antoniego, patrona kościoła, drugi mówi o wydarzeniach współczesnych, bezpośrednio poprzedzających budowę świątyni, jej trwanie i zakończenie. Komentarz literacki zawiera się w inskrypcjach wyeksponowanych plastycznie. Scena finałowa przedstawiona w kopule ukazuje pośmiertną chwałę świętego przed obliczem Boga i Madonny w obecności tłumu niebian. Ilustracją słów franciszkańskiego responsorium „*Si quaeris miracula...*”⁴ jest korowód postaci — tych, które doznały

od Antoniego łaski cudu i tych, które w walce pokonał swoją świętością. Z polichromii emanuje atmosfera optymizmu i pogody (choć nie bez momentów dramatycznych), radosnego oczekiwania na wydarzenia niezwykle, z których chronologicznie ostatnim jest cudowne wskazanie miejsca pod budowę kościoła czerniakowskiego.

Rozwiązanie kompozycyjne polichromii jako całości wynika bezpośrednio z układu przestrzennego kościoła założonego na planie krzyża greckiego (korpus nawowy) w połączeniu z regularnym ośmiobokiem (prezbiterium). Niewątpliwie ogólna koncepcja, oparta na współgraniu pól malowideł ze sztukateriami tworzącymi ich rozbudowane, ornamentalne ramy, pochodziła od Tylmana z Gamen⁵, autora projektu architektonicznego świątyni. Jak wielką wagę przywiązywał on do opracowania sztukaterii (a dotyczy to także innych jego projektów) można odczytać z niektórych jego rysunków. W kościele czerniakowskim uderza logika rozplanowania pól malowideł precyzyjnie wpisanych w płaszczyznę ścian i sklepień, w sposób adekwatny do założonego scenariusza, którego autorem, podobnie jak tekstów, był sam Lubomirski⁶.

Sposób opracowania polichromii łączy w sobie dwie koncepcje wnętrza — włoską i francuską, wychodzące, jak wiadomo, z różnych założeń. Z pierwszą, iluzjonistyczną⁷, spotykamy się w kopule, która otwiera się optycznie na niebo z rozgrywającą się tam (opisaną wyżej) główną sceną, z charakterystycznymi koncentrycznymi kręgami postaci i anielskimi chórami, „wdzierającymi się” przez pozorne okna tamburu do wnętrza. W pozostałej części kościoła, i w zakrystii także, zastosowano koncepcję francuską, opartą o wzory proponowane przez dekoratorów wnętrz w stylu Ludwika XIV i stosowaną przez nich konwen-

1. Materiały dotyczące historii konwentu na Czerniakowie, m.in. teksty inskrypcji, zob.: kroniki zakonne w zbiorach Archiwum Prowincji oo. Bernardynów w Krakowie — *Archivum Conventus Czerniakoviensis...*, sygn. XV-1 oraz w Archiwum Diecezjalnym w Płocku *Archivum conventum Almae Provinciae [sanctae] Mariae Angelorum...* 1796, s. 226 i nn., rkps bez sygn., dotąd, o ile mi wiadomo, w badaniach nad omawianym obiektem nie wykorzystany. Wykaz źródeł i literatury podają: S. Mossakowski, *Architektura kościoła Bernardynów w Czerniakowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XI, 1966, z. 1; M. Topińska, *Kościół czerniakowski*, „Zabytki Warszawy”, Warszawa 1977.

2. Pozostali członkowie zespołu: M. Rawdanowicz, E. Rakusa-Suszczewska, T. Molga i A. Bogusz; prace przy sztukateriach T. Sosnowski z zespołem. Serdeczne podziękowanie kierując zwłaszcza do mgr Danuty Majdowej za pomoc i rady oraz za udostępnienie mi 6 tomów *Dokumentacji konserwatorskiej* (obecnie w zbiorach Archiwum

Państwowej Służby Ochrony Zabytków) oraz negatywów.

3. S. Mossakowski, *Architektura...*, s. 127; tenże, *Tylman z Gamen, architekt polskiego baroku*, Wrocław 1973, s. 74–76, 177–190. Ponadto o architekturze kościoła i dekoracji wnętrz pisali: T. Makowiecki, *Kościół w Czerniakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, t. VI, 1938; Z. Kozłowicz–Baranowska, *Kościół Św. Antoniego na Czerniakowie*, 1955 (mpis pracy magisterskiej napisanej pod kier. prof. W. Tomkiewicza w Instytucie Historii Sztuki UW); M. Karpowicz, *Francesco Antonio Giorgioli i jego freski w kościele Bernardynów na Czerniakowie*, „Kronika Warszawy” 1975, s. 103 i nn.; tenże, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w.*, Warszawa 1975, s. 231, 248.

4. M. Topińska, op. cit., s. 62.

5. S. Mossakowski, *Architektura...*, s. 149.

6. Tamże, s. 134.

7. Zob. M. Karpowicz, *Francesco Antonio Giorgioli...*, s. 109, 110.

cję. Malowidło zatem nie jest tu niczym innym jak po prostu obrazem, wyodrębnionym mniej lub bardziej rozbudowaną ramą, której kształt wpisany jest logicznie w kompozycję ściany, sklepienia czy plafonu tak, że podkreśla tektonikę. Przestrzeń wewnętrzna obrazu nie podlega więc rozbudowaniu w sposób rozszerzający optycznie wnętrze.

Źródło inspiracji Stanisław Mossakowski trafnie dostrzegł tu w rycinach Jeanne'a Le Pautre'a⁸, które Tylman przechowywał w swoim podręcznym księgozbiornym, pod względem stylowym bardzo wówczas awangardowych i szeroko rozpowszechnionych w Europie, m.in. w Niemczech⁹. Zależność istotnie dotyczy zastosowanych motywów: girland z liści laurowych bądź dębowych, mięsistych liści akantu, zwisów utworzonych z roślin, wijących się lub podtrzymujących wstążek, które można odnaleźć w sztukateriach, ale przede wszystkim samej zasady traktowania wnętrza.

Sprawą nie od dziś intrygującą badaczy czerniakowskiego kościoła jest kwestia autorstwa fresków. Zgodzono się już co do tego, że malarzy pracowało tu co najmniej czterech¹⁰, analiza formalna zaś przekonuje, że przynajmniej trzech z nich to Włosi. Opublikowanie listów do rodziny Francesca Antonia Giorgiolo¹¹ pozwoliło na stwierdzenie jednoznacznie jego udziału w pracach przy polichromii. Listy jego brata Carla Giuseppe, sztukatora, do rodziny¹² poświadczają, bardziej już ogólnie, o pracach w tym samym czasie dla Lubomirskiego. Obaj bracia pochodzili z pogranicza włoskiego ze szwajcarskim kantonem Ticino, gdzie znajdowała się ich rodzinna miejscowość — Meride. Nazwiska pozostałych malarzy, podobnie jak sztukatorów, pozostają nie znane. Nie sposób jednak wykluczyć, że jednym z nich był pracujący dla Lubomirskiego Bartolomeo Rusca. Dlatego też ma znaczenie każdy nowy szczegół rzucający dodatkowe światło na tę kwestię. Prace konserwatorskie 1986–1994 przybliżają niektóre z nich.

Jesienią 1993 r. na poziomej, niewidocznej z podłogi płaszczyźnie głowicy pilastra (południowo-wschodni narożnik w transepcie) konserwatorzy odkryli inicjały należące do jednej lub może dwóch osób. Układ obejmujący dwa rzędy liter. W górnym można odczytać, poczynając od prawej strony ku lewej, inicjały FAG (lustrzane odwrócenie rysunku ostatniej z tych liter, il. 5). Zdają się one wskazywać na osobę malarza Francesca Antonia Giorgiolo i mogą być odczytywane

albo jako jego sygnatura, albo ślad pozostawiony przez inną osobę. Umieszczona w dolnym wierszu litera L nastrocza już znacznie więcej wątpliwości interpretacyjnych. Kompozycja liter (majuskuła z szeryfami) ma zamknięcie od góry w postaci otwartej korony, wyglądającej jak gmerk, od dołu coś, co przypomina ozdobnik. Krój liter jest zbliżony do liter na niektórych stiukowych kartuszach. Całość, wykonana przy pomocy punktów o paromilimetrowej średnicy, pochodzących od uderzeń wybijaka, nie przekracza kilku centymetrów wysokości. Niewątpliwie ów „znak” pochodzi z epoki i stanowi zapewne wyraz chęci dyskretnej utrwalenia nazwiska artysty. Zwraca uwagę pewne podobieństwo w umieszczeniu tego przekazu i innego „znaleziska” — daty ukończenia stall 23 września 1693 r., jest ona wyżłobiona na płaszczyźnie poziomej gzymsu stall znajdujących się w prezbiterium, również w miejscu z posadzki niewidocznym. Można by więc domniemywać, że był to w jednym wypadku i w drugim, sposób przekazywania informacji nie objętych programem napisów.

Jeśli chodzi o Francesca Giorgiolo, twórcę partii malowideł znajdujących się w kopule i w tamburze wypada stwierdzić, że był on specjalistą dysponującym dobrze opanowanym warsztatem w zakresie malarstwa iluzjonistycznego, a także biegłym rysownikiem. W przedstawianiu postaci ludzkich z upodobaniem obnażał znaczne partie ciała, całkowitą nagością obdarzał jednakże tylko aniołki. Miał wyraźną predylekcję do masywnych, rzeźbiarsko niemal charakteryzowanych typów fizycznych, zwłaszcza męskich, o rozwiniętej muskulaturze, bliskich w ujęciu postaciom przedstawionym przez Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej¹³. Atrakcyjność znakomitego wzoru, z którym Giorgioli miał niewątpliwie okazję bezpośrednio się zapoznać podczas swego pobytu w Rzymie, jak widać, po 180 blisko latach nie zmalała, nadal stanowiąc źródło inspiracji dla artystów. Może z niego też czerpie Giorgioli wyraźne zainteresowanie antykami, które ujawnia w charakterystyce niektórych postaci, zwłaszcza kobiecych. Widać to w typach twarzy, uczesaniach, wreszcie w szatach kształtowanych na modę starożytną, miękko modelujących się na ciele.

Malując wewnątrz kopuły Giorgioli miał bez wątpienia pomocnika; partie w sposób wyraźny rysunkowo słabsze nie mogły bowiem wyjść spod sprawnej ręki mistrza. W wyrazistym perspektywicznym skrócie na-

8. Znana jest również wersja nazwiska „Lepautre”. Zbiór rycin zawierający projekty tego artysty, wtórnie utworzony i stanowiący własność Tylmana, przechowywany jest w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (*Wzornik ornamentalny zawierający 17 współprawnych serii rycin*, Paryż, b. d.), por. S. Mossakowski, *Księgozbiór architekta Tylmana z Gameren*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, t. 13, 1961 [1963], nr 63, 64.

9. H. Baier-Schröcke, *Der Stuckdecor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1968, s. 20–22, 39–41, il. 57–64.

10. T. Makowiecki, op. cit.; s. 34–35; S. Mossakowski, *Architektura...*, s. 131; przyjmują to także inni badacze.

11. G. Martinola, *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei vilaggi vicini (XVII–XIX w.)*, Belizona 1963, s. 49–63; M. Karpowicz, *Francesco Antonio Giorgioli...*, s. 103–107.

12. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 226.

13. Zwróciła na to uwagę D. Majdowa — zob. M. Witwińska, D. Majdowa, *Radość z odzyskanego oryginału*, „Spotkania z Zabytkami” 1995, nr 5, s. 38.



1. Dekoracja sklepienia prezbiterium, stan po konserwacji (wszystkie fot. K. Kowalska)

1. Decoration of the presbytery vault, state after conservation (all photo: K. Kowalska)

rysowana postać św. Antoniego jaskrawo kontrastuje z nieudolną wręcz charakterystyką przedstawionych obok Osób Trójcy Świętej. Podobnych przykładów udziału słabszego pędzla, z widocznym trudem pokonującego arkana warsztatu, świadczących zresztą o zespołowym niejako trybie pracy zaangażowanych tu artystów, jest więcej (np. postać chromego). Można je odnaleźć także w innych partiach polichromii.

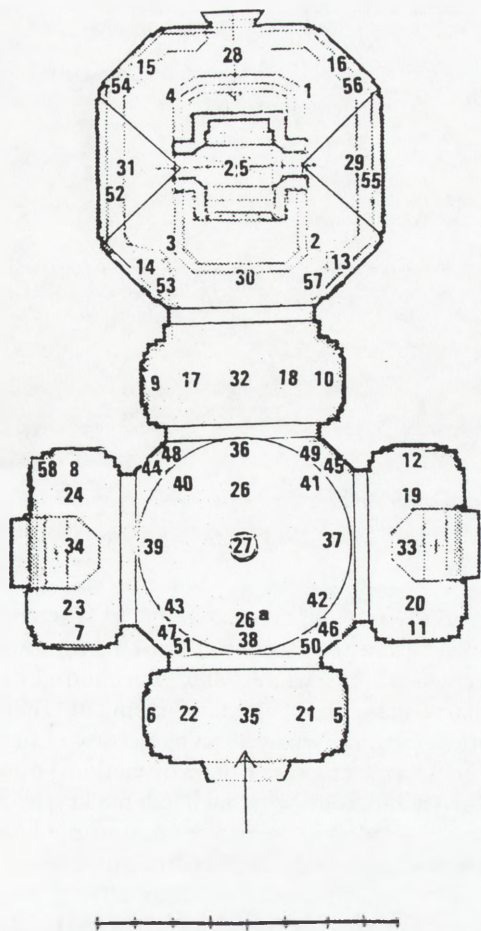
Rysunek na tynku Giorgioli wykonywał pędzlem, przy użyciu różu weneckiego. W jego warsztacie element rysunku zdecydowanie dominuje nad kolorem. Za pomocą równoległe kładzionych kresek artysta zaznacza partie zacienione. To „szrafowanie” widoczne jest jedynie z niedużej odległości, z daleka oko odbiera je jako plamę cienia. Bliki impastowane są na sucho.

Postacie najsilniej uzewnętrzniające indywidualność Giorgiolo to aniołki, zwłaszcza te najmniejsze. Świetnie podpatrzone ruchy, zróżnicowane pozy, krągłość ciałek, wreszcie najróżniejsze zajęcia malców

tworzą tu odrębny mały świat. Taka autentyczność nie byłaby możliwa bez studiów z natury. Nie bez dowcipu i z dużą pomysłowością artysta „zatrudnia” swoje aniołki, raz każąc im mocować się z ciężarem girlandy uwitej z kwiatów i liści, innym razem pozwalając na beztrudne zabawy między sobą. Anioły starsze, nader urodziwe, zorganizowane w chóry, wyposaża w bogaty asortyment instrumentów muzycznych, takich jak lutnia, flet, teorbany, kontrabas i inne, które przedstawia wszakże bez szczególnego starania o wierność odтворzenia¹⁴.

Śladem zmieniającej się myśli autorskiej, a także dokonywanej korekty kompozycji, jest widoczne w kopule *pentimento*, które występuje tu parokrotnie. Przesunięty został do tyłu rys kija trzymanego przez pielgrzyma, zmienił się ruch ręki osoby podtrzymującej opętana, nieco inne miejsce zajął ostatecznie paw — symbol pychy, nie mieszczący się tam, gdzie był wcześniej przewidywany. Współczesna konserwacja respek-

14. Opinię tę zawdzięczam muzykologowi mgr. Krzysztofowi Bilicy.



tuje *pentimento*, z zasady się go nie retuszuje a jedynie oczyszcza, by zachować jego czysty autentyzm i świeżość. Dość wyraźnie zaznaczające się „szwy” pomiędzy porcjami tynku przeznaczonymi w danym dniu do zamalowania, pozwalają naliczyć ich w kopule kilkanaście.

Drugą wybitną indywidualnością zasługującą na uwagę jest anonimowy malarz ujawniający związki ze szkołą wenecką, przez Mariusza Karpowicza nazwany Mistrzem Żywota św. Antoniego¹⁵. Istotnie, dla tego artysty kolor jest głównym instrumentem tworzenia nastroju. Jego rysunek odznacza się malarską miękkością, służy do podrysowywania twarzy, włosów, różnych szczegółów, np. skrzydeł anielskich, nakładany jest w sposób „transparentny” na plamę koloru. Namalowane przez niego osiem scen na ścianach korpusu nawowego, tondo w prezbiterium, personifikacje na żagielkach pod kopułą oraz postacie aniołków na liściach filarów, które po ostatnim oczyszczeniu słusznie związały konserwatorzy z tym artystą — wszystkie te kompozycje składające się na jego *oeuvre* w tutejszym kościele ukazują rozległą skalę jego możliwości jako kolorysty. Mieszczą w niej i ostre kontrasty (jasny błękit z zielenią i brązem w pełnej dramatyzmu scenie ze zwiastującym świętemu datę śmierci aniołem), i liryczne harmonijne zestawienia ciepłych barw (np. w scenie śmierci Antoniego). Artysta nie zadawała się kolorem lokalnym, co można ocenić teraz, po oczyszczeniu malowideł, ale na różne sposoby rozwiązuje np. prob-

15. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 231.

2. Układ polichromii czerniakowskiego kościoła. Wątek św. Antoniego: 1) Cud zrośnięcia się uciętej nogi grzesznika; 2) Kazanie do ryb; 3) Wskreszenie utopionego dziecka; 4) Osioł kłękający przed monstrancją; (5–12 na ścianach) 5) Cud poświadczenia ojcostwa księcia przez niemowlę; 6) Uzdrawianie trędowatych i uwalnianie więźniów; 7) Ekstaza świętego; 8) Św. Antoni z Dzieciątkiem; 9) Uzdrawianie chorych i ślepych; 10) Uratowanie podróżnych na morzu; 11) Widzenie anioła; 12) Śmierć św. Antoniego; 13) Uzdrowienie kaleki; 14) Napomnienie grzesznika; 15) Wskreszenie umarłego; 16) Św. Klara otrzymuje od anioła księgę; 17) Święty, para ludzi i waga; 18) Święty i modlący się; 19) Uratowanie rozbitków; 20) Święty ukazuje się rodzinie; 21) Uzdrowienie chorego; 22) Święty i chorzy; 23) Kazanie św. Antoniego; 24) Widzenie modlących się; 25) Święty unoszony przez anioły do nieba (tondo); 26) Chwała niebiańska św. Antoniego; 26a Antonius Drusus ze Sreniawą i rycerze; 27) Aniołki z atrybutem lustra i lilii w latarni; 28–34) Grupa aniołków demonstrujących tablice inskrypcyjne; 35) Tablica fundacyjna z datą 1690; 36–39) Chóry anielskie (w tamburze); 40–42) Nadzieja, Wiara, Miłość (w tamburze); 43) Pokuta (w tamburze); 44–47) Europa, Azja, Ameryka, Afryka (na żagielkach); 48–51) Aniołki (po 3 pola na każdym filarze). Wątek historii kościoła (na ścianach chóru): 52) Plac Św. Marka w Wenecji; 53) Obraz św. Antoniego opuszcza Wenecję; 54) Obraz dociera do Zamku Ujazdowskiego; 55) Cudowne wskazanie miejsca pod budowę kościoła; 56) Budowa kościoła; 57) Wprowadzenie obrazu do kościoła; 58) „Sygnatura” Giorgiolo. Autorstwo: F. A. Giorgioli — 26–27, 36–43; malarz drugi — 5–12, 25, 44–51; malarz trzeci — 52–57; malarz czwarty i ewentualnie inni: 1–4, 13–25, 28–35 (wykorzystano pomiar Z. Kochmana i J. Króla, 1938 r., negatyw w IS PAN)

2. Structure of the Czerniaków church polychromy. The thread of St. Anthony: 1) The miracle of the offenders cut leg accretion; 2) Sermon to fish; 3) The resuscitation of the drown child; 4) The Ass bended knees in front of the monstrance; (5–12 on the walls) 5) The miraculous attestation of the prince fatherhood by the baby; 6) The cure of the leprous and the rescue of the prisoners; 7) The ecstasy of the Saint; 8) The St. Anthony with a Baby; 9) The cure of the sick and blind; 10) The salvage of the way-farers on the see; 11) The vision of the Angel; 12) The death of St. Anthony; 13) The cure of the cripple; 14) The admonition of the offender; 15) The resuscitation from the dead; 16) St. Clare gets the roll from an Angel; 17) Saint, the couple and a balance; 18) Saint and the prayers; 19) The rescue of the shipwrecked; 20) Families vision of Saint; 21) The cure of the sick man; 22) Saint and sick people; 23) The sermon of St. Anthony; 24) The prayers vision; 25) Saint taken up to Heaven by the Angels (tondo); 26) St. Anthony's glory of the Heaven; 26a Antonius Drusus with Sreniawa and the knights; 27) The angels with the attribute of the mirror and the lily in the lantern; 28–34) The group of angels showing the inscription plates; 35) The foundation plate with a date 1690; 36–39) The celestial choirs (in the tambour); 40–42) The Hope, the Faith, the Affection (in the tambour); 43) The Expiation (in the tambour); 44–47) Europe, Asia, America, Africa (on the scoinsons); 48–51) The Angels (three on each pillar). The thread of the church history (on the gallery walls); 52) St. Marks Square in Venice; 53) The picture of St. Anthony leaves Venice; 54) The picture arrives to Ujazdów Castle; 55) The miraculous indication of the place, where the church should be built; 56) The construction of the church; 57) Leading the picture into the church; 58) „The signature” of Giorgioli. Authorship: F. A. Giorgioli — 26–27, 36–43; the second painter — 5–12, 25, 44–51; the third painter — 52–57; the fourth painter and eventually others: 1–4, 13–25, 28–35 (the measurement of Z. Kochman and J. Król was applied, 1938 r., negative in the Institute of Art of the Polish Academy of Science)



3. Fragment kopuły i tamburu, stan po konserwacji

3. A fragment of the dome and the tambour, state after conservation



5. „Sygnatura” F. A. Giorgiolo

5. „The Signature” of F. A. Giorgioli



4. Chwała niebiańska św. Antoniego, fragment polichromii kopuły

4. St. Anthony's Glory of the Heaven. The fragment of the dome polychromy

lem brązów występujących na franciszkańskich habitach, angażując w to czasem róż, czasem brąz mieszany z fioletem, a czasem świetlisty bez przechodzący w cieniu w nasyconą umbrę paloną. W scenie ulicznej cudu z niemowlęciem poświadczającym ojcostwo księcia — czerwony książęcy płaszcz lśni na oświetlonej powierzchni złocistym ugiem, w fałdach jedynie kryjąc chłodną czerwień. Podobne weneckie operowanie kolorem znajdziemy u tego malarza niejednokrotnie.

W większości przedstawień tego artysty, nie wolnych zresztą od błędów rysunkowych, a zwłaszcza anatomicznych, występuje celowo stosowna deformacja. Do niej należy bowiem zaliczyć wydatne wydłużenie ciała św. Antoniego i innych występujących z nim osób, co można wytłumaczyć względami kompozycyjnymi, wynikłymi z wąkości pól malowideł, narzuconej przez architekturę. Rozwiązywane są te sceny tak jak obrazy i według osi diagonalnej. Każda z nich stanowi odrębne opowiadanie o określonej dramaturgii i temacie zaczerpniętym z franciszkańskich kronik. Dwie porcje dzienne tynku założone w każdej ze scen dowodzą, że wymalowanie jednej wymagało co najmniej dwóch dni. Linia styku tych porcji czasem przebiega w sposób kompozycyjnie logiczny — tak dzieje się np. w dwóch przedstawieniach z architekturą miejską w tle (wspomniana scena z niemowlęciem i druga z uzdrawianiem chorych i uwalnianiem więźniów przez świętego). Biegłość rysunku perspektywicznego, żłobionego przy linii i celna charakterystyka architektury zdają się sugerować, że namalował je ktoś inny, o odmiennych predyspozycjach i doświadczeniach niż autor cyklu cudów. Mariusz Karpowicz przypuszcza, że mogły wyjść spod ręki samego Tylmana¹⁶. Nie przesądając sprawy, można jednakże pójść drogą poszuki-

16. Tamże, s. 242.



6. Grupa galerników, fragment polichromii kopuły, stan po konserwacji
6. The group of the galley-slaves, fragment of the dome paintings, state after conservation

wań innych analogii, tropiąc je mianowicie w cyklu historii budowy kościoła (w prezbiterium). Istnieje na przykład widoczna zbieżność między ujęciami motywu kościoła w tle pierwszej ze scen i wyglądem kościoła czerniakowskiego przedstawionego w cyklu malowideł w prezbiterium. Dotyczy to rysunku, detali, światłocienia i proporcji. Nie można wykluczyć, że wyszły one spod tej samej ręki.

Cykl ten — dzieło anonimowego wędzicy weneckiego lub północnowłoskiego — odzyskał po konserwacji¹⁷ jasną pastelową kolorystykę, z akcentami różu, żółci i seledynu. Jego dokumentalna wartość jest znaczna, rejestruje on bowiem wydarzenia związane z historią znajdującego się w ołtarzu głównym obrazu patrona i dziejami budowy świątyni. Dzięki zabiegom oczyszczania ujrzały światło dzienne szczegóły zamalowane w trakcie poprzednich restauracji. W widoku placu św. Marka w Wenecji pojawiły się na nowo — wykusz, dwa portale i wieżyczki w pałacu Dożów. Pierwotny kształt otrzymały kopuły bazyliki św. Marka i wieża zegarowa, ujawniła się jeszcze jedna gondola, maszty łodzi, spoiny płyt na schodach, na placu przybyło ludzkich postaci, dotąd zamalowanych. Wyraźniej

17. T. Molga, *Dokumentacja konserwatorska — malowidła ścienne w kościele oo. Bernardynów p. w. św. Antoniego Padewskiego*, Warszawa 1986, mpis pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem



7. Uzdrawienie opętanej, fragment malowideł kopuły, stan po konserwacji

7. The cure of the demented woman, fragment of the dome paintings. State after conservation

wystąpiło światło słoneczne, które tu odgrywa dużą rolę. Wszystko tutaj, jak i w całym cyklu, jest rzeczowe i uporządkowane, jakże więc odmienne od dramatyzmu scen poprzednio opisywanego cyklu cudów. Choć i tu rozgrywają się wydarzenia cudowne (unoszenie nad placem przez anioły obrazu patrona), są one jednakże jakby marginesowe i przez nikogo na placu nie dostrzeżone.

Ogólna kolorystyka polichromii jako całości jest konsekwentnie przemyślana. Ciepła, jasna o charakterystycznej dla techniki freskowej świetlistości — opiera się na harmonii różów, jasnych fioletołów i brązów ze złocistą lekką żółcią. W chórze zakonnym ciemniejsza, bardziej kontrastowa, uzyskała odcień chłodniejszy, z akcentami rdzawej czerwieni, szarości i zieleni. Wśród użytych do malowania pigmentów znajdują się: żółć żelazowa, czerwień żelazowa, róż angielski, smalta, indygo, ziemia zielona, zieleń chromowa, czerń (żelazowa i z węgla drzewnego).

prof. S. Stawickiego na ASP w Warszawie w posiadaniu autora. Praca dotyczy dwóch pierwszych malowideł wątku historii kościoła czerniakowskiego.



8. Aniołek w kopule, stan po konserwacji
8. *The Angel in the dome, state after conservation*

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że ogólna koncepcja kolorystyczna wnętrza pochodziła od Tylmana, który sam będąc malarzem miał z pewnością w sprawach z tym związanych szczególne wyczucie. Znana jest też jego pieczołowitość w „docieraniu” wszystkich elementów kompozycji wnętrza dla osiągnięcia pełnej harmonii wyrazu. Niewątpliwie zgodnie z intencją Tylmana współgrają ze sobą gama barwna polichromii, ciepła biel sztukaterii, rzeźb, złocenia, akcenty czerni, brąz dębowych stalli i konfesjonałów, wreszcie kamienna posadzka ułożona z romboidalnych płyt w barwach różu, bieli i czerni.

Słów kilka należy się sztukateriom, bardzo pięknym i bogatym w formie, które niewątpliwie odzyskały wiele ze swego wyrazu, gdy zdjęto z nich brud i warstwy starej, zniekształcającej je w szczegółach pobiałe. Jak już było wspomniane, wyselekcjonowano nie w pełni wprawdzie źródłowo udokumentowany zakres prac Carlo Giuseppe Giorgiolo, lokalizując go w korpusie nawowym. Carlo, obecny podczas trwania robót na dworze Lubomirskiego, najpewniej bezpośrednio współpracował z bratem, malarzem. Jemu więc świątynia zawdzięcza zapewne okazały fryz otaczający wnętrze tamburu z wszechobecnym tutaj motywem esowato wijących się mięsistych liści akantu, zaczerpniętym niewątpliwie z wspomnianego już wzornika Le Pautre’a, podobnie jak motyw rozmieszczonych m.in. na żagielkach aniołków, podtrzymujących z wysiłkiem ciężkie girlandy z owoców i liści, które stanowią prawie pełne rzeźby. Za przykładem Le Pautre’a girland z liści lauru

18. Pomoc w identyfikacji roślin zawdzięczam mgr Teresie Ziolo-Skałeckiej.



9. Anioły muzykujące, scena w tamburze, stan po konserwacji
9. *Angels-musicians, scene in tambour, state after conservation*

lub dębu używa się tu do formowania ram dla malowideł. Niektóre girlandy utworzone z owoców, kwiatów, jarzyn i liści zwieszają się w postaci festonów podwieszonych na wstęgach, jeszcze inne, spinane motywem woluty lub muszli maskują linię styku sklepienia i ściany. Do girland wplecione są: jabłka, gruszki (może pigwy), pomarańcze, winogrona, brzoskwinie, niekiedy poutykano w nich migdały, figi, makówki, owoce granatu, a nawet pietruszkę (pasternak?), ogórek czy burak. Liście girland nie odpowiadają na ogół rodzajom owoców i dominuje w nich przestylizowany wawrzyn, są też girlandy z samych lilii, a także z żywotnika. W pękach kwiatów najczęstsze są rozkwitłe róże, ale występują też maki, dalie, peonie, aksamitki, dzwonki, słoneczniki. Podobny zestaw kwiatów zastosowano w malowidłach¹⁸. Stiuki, mające charakter pełnoplastyczny, wykonano techniką narzutową, z zastosowaniem zaprawy wapienno-piaskowej. Tworzą je dwie warstwy: wewnętrzna jest szorstka, narzucona często na konstrukcję z metalowego pręta, zewnętrzna — cienka i gładka zawiera dodatek gipsu.

Restauracji polichromii czerniakowskiej było kilka¹⁹. Najstarszą z odnotowanych przeprowadzili w latach

19. Zob. T. Makowiecki, op. cit., s. 23–30.



10. Scena śmierci św. Antoniego, fragment, stan po konserwacji
10. The scene of St. Anthony's death, state after conservation

1857–1858 dwaj malarze, niejaki Jaroszewicz z Warszawy i Hulewicz z Wilanowa²⁰. W roku 1913 polichromia tak była już pokryta brudem i pleśnią, że Wydział Konserwatorski Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości po dokonaniu wizji lokalnej powołał dla jej odrestaurowania odpowiednią komisję²¹. Ocena poprzedniej restauracji nie wypadła korzystnie: „...przy jednym z poprzednich odnawień pokryte zostały grubą warstwą warstwy klejowej ściany i sztukaterie wraz z freskami bez ich uprzedniego oczyszczenia, co jakkolwiek zabezpieczyło je od zniszczenia, to jednak sprawiło, że odrestaurowanie tych malowideł musi się odbyć z wielką umiejętnością i ostrożnością. Po obmyciu części obrazu (...) okazało się, że fresk zachowany jest nadzwyczaj dobrze i przy racjonalnej restauracji uda się kościołowi przywrócić dawny jego wspaniały wygląd”²². Prace powierzono jednemu z najlepszych specjalistów Juliuszowi Makarewiczowi z Krakowa, potem przejął je Edward Trojanowski z Warszawy, któremu pomagali studenci warszawskiej Szkoły Sztuk

20. J. Warmiński, *Pamiętka z Czerniakowa przez...*, Warszawa 1861, s. 35.

21. *Sprawozdanie z posiedzeń Konserwatorskiego Wydziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, „Wiadomości Budowlane” 1913, nr 33, s. 514.



11. Cudowne poświadczenie ojcostwa księcia, stan po konserwacji
11. The miraculous attestation of the prince fatherhood by the Baby

Pięknych²³. Był to niewątpliwie przemyślany wybór TOnZP, gdyż metody i poglądy konserwatorskie Juliuszowi Makarewiczowi podbudowane były szacunkiem dla zabytku i szeroką w tym zakresie praktyką²⁴.

22. Tamże.

23. Zob. T. Makowiecki, op. cit., s. 23.

24. I. Bał, *Makarewicz Juliusz* (hasło w:) *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. V, Warszawa 1993, s. 251–253.



12. Uroczyste wprowadzenie obrazu do kościoła, stan po konserwacji
12. The solemn leading of the picture into the church, state after conservation

Krytyczne momenty kościołów przeżył w okresie Powstania Warszawskiego. Liczne wstrząsy i detonacje w czasie ostrych walk pozbawiły okna szyb. Uszkodzenia dachu przyczyniły się do pogorszenia stanu polichromii i dekoracji stiukowych. Pocisk w dwóch trzecich uszkodził jedno ze słabszych zresztą malowideł — znajdującą się na ścianie wschodniej zakrystii Świętej Rodziny. Wstrząsy spowodowały rozwarstwienia tynku w wielu miejscach. Przesiákanie wody z opadów najmocniej odbiło się na stanie zielonych, walorowo malowanych medalionów na sklepieniach w korpusie nawowym, które można było później odtworzyć tylko dzięki temu, że zachowały one wgłębny rysunek na tynku. Niewiele lepiej przedstawiała się sytuacja części malowideł na filarach.

Pierwszą po wojnie akcją zabezpieczającą budynek kościoła i jego wnętrze przeprowadziło w maju 1945 r. Biuro Odbudowy Stolicy i działające na jego zlecenie Społeczne Przedsiębiorstwo Budowlane. Kościół nie uległ jednak poważniejszym zniszczeniom, wystrój wewnątrz zachował się mimo wszystko w niezłym stanie, a ubytki powstałe w stiukach i malowidłach



13. Aniołek, fragment sztukaterii w transepcie, stan po konserwacji
13. The Angel, fragment of the stucco decorating in the transept, state after conservation

okazały się niezbyt rozległe. Prace trwały do 1948 r. i objęły m.in. reperacje tynków oraz podstawowe zabezpieczenie malowideł i sztukaterii zagrożonych w wielu miejscach odpadnięciem²⁵. Sceny wokół tondy na sklepieniu prezbiterium, medaliony w nawie i plafon zakrystii otrzymały wtedy zabezpieczające ukryte śruby z podkładkami, które dobrze spełniły swoją rolę, przez następnych 40 lat zespalaając rozwarstwienia tynku.

W latach 1951–1954 konserwację fresków przeprowadził sposobem gospodarczym Ryszard Politowski przy udziale Tadeusza Romanowskiego, a konserwację sztukaterii — Tadeusz Wyrzykowski. Program prac nie zakładał dotarcia do oryginalnej powierzchni malowideł w całości. W tondzie (prezbiterium) zastrzykami z białego cementu i piasku zespolono istniejące rozwarstwienia. Całość oczyszczono z brudu, wypełniono ubytki. Nie usuwając retuszy wykonanych w trakcie poprzednich restauracji, wprowadzono retusz naśla-

25. Archiwum m. st. Warszawy, zespół *Biuro Odbudowy Stolicy. Klasztor oo. Bernardynów i kościoły Św. Bonifacego (!) i Kazimierza*, 1946–48, sygn. 3041.

dowczy z zastosowaniem tempery woskowo-jajowej. Ostatnim etapem prowadzonych wówczas prac było pokrycie powierzchni fresku warstwą zemułgowanego wosku pszczelego z dodatkiem jaja kurzego, co miało wzmocnić ogólną tonację kolorystyczną. Barwy stały się więc intensywniejsze. Elektrostatyczne właściwości wosku przyczyniły się z biegiem czasu do zwiększenia przyczepności brudu i kurzu na powierzchni malowideł. Ogólnie rzecz biorąc, zabieg „woskowania” należy uznać za niekorzystny dla kondycji i wyglądu czerniakowskiej polichromii, i tak już narażonej na skutki stale rosnącego zanieczyszczenia powietrza przez pobliską elektrociepłownię na Siekierkach oraz kurz i spaliny z ruchliwej ulicy Czerniakowskiej. Z dużą starannością oczyszczono wtedy sztukaterię; fragmenty, które odpadły, powróciły na dawne miejsce, brakujące elementy tam, gdzie było to możliwe, zrekonstruowano.

Szczególne wartości artystyczne kościoła i jego historyczne znaczenie przesądziły o tym, że przystępując wiosną 1986 r. do prac konserwatorskich przyjęto program maksimum tj. całkowitego przywrócenia stiukom i freskom oryginalnego wyglądu sprzed 300 lat, usunięcia wszystkich nawarstwień wtórnych, łącznie z zanieczyszczeniami, które nawarstwiały się w ciągu 40 lat, jakie minęły od wspomnianej poprzedniej konserwacji, wykonanej po II wojnie światowej. Pierwszą czynnością konserwatorów, po oczyszczeniu fresków z kurzu i brudu miękkimi gumami (na sucho) było usunięcie przy pomocy mieszanki benzyny ekstrakcyjnej i amoniaku owej warstwy wosku. Pleśń, której najwięcej nagromadziło się w kopule, zlikwidowano mieszanką alkoholu metylowego i amoniaku, usunięto też skutki krystalizacji soli (prezbiterium). Do czyszczenia stiuków użyto noży i pędzli szczecinowych, następnie umyło je wodą przy pomocy tamponów waty.

Przyjęty wtedy program zakładał usunięcie wszystkich przemalowań i retuszy z poprzednich konserwacji i dotarcie do warstewki węgla wapnia w sposób naturalny wytworzonej na powierzchni fresku i trwale go zabezpieczającej. Wtórne warstwy farby usunięto przy pomocy wody amoniakalnej. W miejscach bardziej zniszczonej oryginalnej warstwy malarskiej przemalówki były grubsze; najłatwiej ulegały destrukcji te fragmenty fresku, które w trakcie realizacji wykańczane były *al secco*. Bardzo zróżnicowanym rodzajem zniszczeń podlegały głównie przemalówki — były to pudrowania, łuszczenia, działanie mikroorganizmów (promieniowce), pleśnie. Tego typu destrukcji znaleziono sporo.

Odspojenia warstwy *arriciato* od warstwy *intonaco* zlikwidowano dzięki zastosowaniu zastrzyków z poliocetanu winylu (POW) w dyspersji wodnej (z dodatkiem drobnego piasku), mającego dużą siłę wiążącą i elastyczność. Zastrzyków wykonano setki, np. Euro-



14. Fragment sztukaterii w nawie, stan przed konserwacją

14. Fragment of the stucco decorating in the nave, state before conservation

pa na żagielku kopuły otrzymała ich 27, Ameryka — 22, zielony medalion ze świętym modlącym się pod krzyżem — 32, a pokaźniejsza rozmiarami scena z przywracaniem wzroku ślepcom — 11. Do wypełnienia ubytków w podłożu zastosowano kity z zaprawy wapienno-piaskowej. Uzupełniono też część starych kitów. Przy uzupełnianiu ubytków w warstwie malarskiej przyjęto tzw. metodę małej kropki, rezygnując całkowicie z retuszu naśladowczego, który łatwo może zniekształcić to, co już zostało odsłonięte. Metoda ta umożliwiła trafne uczytelnienie formy, a także koloru. Do punktowania użyto tempery o spoiwie jajowo-wapiennym. Punktowano ubytki, zadębienia oraz przemalowania dokonane z zastosowaniem kazeiny, a więc nieusuwalne, stosując zasadę użycia koloru najbliższego otoczenia. Ograniczano te zabiegi do niezbędnego minimum, głównie do sytuacji daleko posuniętego przetarcia (np. tonda na filarach, zielone medaliony) przy dobrze zachowanym rysunku. W przypadkach, gdy zniszczeniu nie uległ rysunek, ale zniknęła oryginalna warstwa farby (głowy Chrystusa i św. Franciszka w zakrystii) pozostawiono późniejszą przemalówkę, dokonaną „po formie”.

Dobry stan zachowania polichromii (wbrew rozpowszechnionym na ten temat opiniom) w znacznym stopniu zredukował potrzebę rekonstrukcji, którą ograniczono do niezbędnego dla harmonii całości minimum, niemniej powstałe ubytki wymagały rozwiązania. Kierując się względami natury estetycznej, z udziałem rekonstrukcji nie zrezygnowano. W dużej części rekonstrukcją jest wspomniana już scena ze Świętej Rodziną, w której delikatna linia oddziela część oryginalną. Pokażny ubytek tynku z malowidłem (2,8 x 0,37 m) w południowej partii kopuły odtworzono kontynuując formy sąsiednie i kolorystykę; podobnie, choć na mniejszą skalę, rozwiązano problem w scenie z budową kościoła. Bez uzupełnień pozostawiono autorskie poprawki, zachłapania, robocze oznaczenia. Nie usuwano naturalnej sieci spękań, szczególnie gęstej w kopule, interweniowano jedynie w wypadkach szczelin bardzo szerokich, które wypełniano zaprawą.

Usuwanie retuszy i przemałowań udowodniło także, że zabiegi te nie zawsze dokonywane były „po formie”. Okazało się na przykład, że w scenie ekstazy świętego tłem jest nie grot, lecz szalas, oraz że studnia, z której wydobyto utopione niemowlę ma inny rysunek kamiennych bloków.

Technologię wykonania malowideł, a także sztuka-terii, uznać należy za staranną. Tynki zacierano z dużą dokładnością. Grubość warstwy wierzchniej (piasek, wapno, gips, o powierzchni gładko zatartej) wynosi około 30 mm, grubość warstwy spodniej (piasek, wapno z dodatkiem gipsu, o powierzchni szorstko zatartej) — około 20 mm, a grubość warstwy malarskiej — 1–3 mm. Impasty kładzione na sucho oparte są na spoiwie wapiennym. Wapno stosowane jest także jako biel. Staranność technologiczna przyczyniła się do tego, że polichromia zachowała się tak dobrze, a jej kolorystyka w ciągu 300 lat nieznacznie tylko — na skutek naturalnego procesu starzenia się pigmentów — pojaśniała, dyskretnie połyskując szlachetną fakturą węglańca.

Z perspektywy ponad roku, który minął od zakończenia konserwacji, narzuca się wniosek, że obiekt wybitny wart jest zabiegów tak perfekcyjnych i rzetelnych, jakie tu zademonstrowano, choćby nawet miały one być długotrwałe i wymagały znacznych środków²⁶. W ciągu tych lat całkowicie usunięto to, co dokładali kolejni restauratorzy, kierujący się estetycznymi kryteriami swojej epoki. Kilogramy zrzuconej z fresków farby pokazały, jak bardzo rzeczywisty ich obraz był od naszych oczu oddalony.

26. W protokole komisji Państwowej Służby Ochrony Zabytków przyjmującej pracę konserwatorów podkreślono „najwyższą jakość,

znakomitą technikę, wspaniałe wyczucie kolorystyczne oraz niezwykłą staranność wykonania”.

The Czerniaków Frescoes after Conservation

In 1986–1994 a team of conservators from Warsaw, headed by Danuta Majdowa, conducted the conservation of frescoes and stucco decorating the interior of one of the finest Baroque churches in Warsaw — the Bernardine church of St. Anthony of Padua in the Czerniaków district of the town. The paintings and stucco were executed in about 1688–1693 and founded by marshal Stanisław Herakliusz Lubomirski, outstanding patron of the arts, poet and statesman. There were at least four painters involved but only the names of Francesco Antonio Giorgioli and his brother, stucco master Carlo Giuseppe, both from Meride in the Ticino canton in Switzerland, are known. Conservation disclosed initials made in plaster presumably by the first of the two artists. The exceptionally careful, exemplary conserva-

tion removed all dirt, repainting and retouches made during previous conservation as well as a layer of wax, in this way revealing the original. The stratification of the plaster was liquidated with the help of injections of polyvinyl acetate in water dispersion with an addition of fine sand. The (concealed) bolts installed 40 years ago had fulfilled their task and integrated the plaster which was already then succumbing to stratification. The gaps in the foundation were filled with lime-sand mortar putty, while those in the painting layer were supplemented by resorting to the small dot method, totally resigning from imitative retouching. Thanks to thorough and perfectly conducted operations, the polychromy regained its original appearance and unique warm colour tones.