

# Pijar Łukasz Ziemecki, autor polichromii w Rzeszowie i Łowiczu. Życie i twórczość malarza w świetle źródeł archiwalnych

Ryszard MAĆZYŃSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

<https://orcid.org/0000-0002-2961-1329>

**ABSTRAKT** Artykuł poświęcony jest biografii malarza-pijara Łukasza od św. Pantaleona (w stanie świeckim Albert Ziemecki). Dotychczas zyskał on jedynie drobne, niepozbawione omyłek wzmianki. Gruntowna kwerenda badawcza w Archivio Generale delle Scuole Pie w Rzymie i Archiwum Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów w Krakowie pozwoliła zebrać na jego temat szczegółową faktografię. Żył w latach 1655–1715. Był Polakiem, pochodził z Rzeszowa, do zakonu wstąpił w 1679 r., już jako wykształcony artysta. W ciągu 36 lat posługi duchownej przebywał w trzech tylko pijarskich kolegiach: Rzeszowie, Górze i Łowiczu. Miał wyjątkowy status: nie prowadził żadnej działalności edukacyjnej, zajmował się wyłącznie twórczością plastyczną, wykonując rysunki, obrazy sztalugowe i polichromie ścienne. Te ostatnie stanowiły jego *opus magnum*: w końcu XVII w. dekorował kościoł i kolegium w Rzeszowie, na początku XVIII – kościół w Łowiczu. Pełny katalog prac tego niedocenionego malarza polskiego baroku zostanie przedstawiony w przygotowanej do osobnego wydania monografii.

**SŁOWA-KLUCZE** Łukasz (Albert) Ziemecki, Łukasz od św. Pantaleona, kolegium Pijarów w Rzeszowie, kościół Pijarów w Rzeszowie, kościół Pijarów w Łowiczu, zakonnik-artysta, zakon pijarów, polichromia barokowa, malarstwo polskie XVII i XVIII wieku

**ABSTRACT** *The Piarist Łukasz Ziemecki, Author of the Polychromes in Rzeszów and Łowicz. The Painter's Life and Oeuvre in the Light of Archival Sources.* The article focuses on the biography of the Piarist painter Luke of St Pantaleon (Polish: Łukasz od św. Pantaleona, lay name: Albert Ziemecki). Until now, he has been the subject of no more than short, often erroneous remarks. A thorough research query at the Archivio Generale delle Scuole Pie in Rome and the Archives of the Polish Province of the Piarist congregation in Cracow made it possible to gather detailed facts concerning his life. The painter lived in the years 1755–1715. He was a Pole, a native of Rzeszów, and entered the order in 1679, already as a trained artist. During his 36 years of monastic service, he lived in only three Piarist colleges: at Rzeszów, Góra and Łowicz. His status within the order was unique, as he did not engage in any educational activity and was exclusively involved in artistic work, producing drawings, easel paintings and wall polychromes. The latter constituted his *opus magnum*: at the end of the 17<sup>th</sup> century, he decorated the church and college in Rzeszów, and at the beginning of the 18<sup>th</sup> century, the church in Łowicz. A full catalogue of the works of this underestimated Polish painter of the Baroque period will be presented in a monograph, now being prepared for a separate edition.

**KEYWORDS** Łukasz (Albert) Ziemecki, Luke of St Pantaleon, Piarist college in Rzeszów, Piarist church in Rzeszów, Piarist church in Łowicz, artist monk, Piarist congregation, Baroque polychrome painting, Polish painting in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century

W ZBIORACH Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu przechowywany jest interesujący rękopis. Jego autor, zakonnik pijarski Ignacy od św. Józefa (Jakubowski), nadał mu sążnisty tytuł precyzyjnie jednak odzwierciedlający zawartość: *Kalendarz Scholarum Piarum na rok Pański 1753, kończący 132 lata od potwierdzenia tegoż zakonu przez Grzegorza XV papieża, zawierający w sobie: 1<sup>mo</sup> na każdy dzień miesiąca osoby Scholarum Piarum cnotą, świętobliwością, pracą apostolską, pracą szkolną, nauką i mądrością znaczniejsze, 2<sup>do</sup> katalog prowincji i kolegiów Scholarum Piarum, 3<sup>tio</sup> biskupów, generałów zakonu i prowincjałów prowincji polskiej, zebrany...*<sup>1</sup> Adnotacja proveniencyjna na karcie tytułowej upewnia, że ów manuskrypt należał do zbiorów biblioteki konwentu Collegium Regium w Warszawie<sup>2</sup>. Środowisko, w którym obracał się autor dzieła, możliwość korzystania z zakonnej dokumentacji archiwalnej czy też ustnie przekazywanych tradycji może stanowić gwarancję, że podawane wiadomości są sprawdzone i rzetelne.

Pojawia się tam m.in. informacja następująca: „5<sup>to</sup> Augusti. Ksiądz Łukasz od św. Pantaleona, Polak, posłuszeństwa i obserwancji zakonnej przykład, w słuchaniu spowiedzi niespracowany, w sztuce malarskiej doskonały, której dał wielki dowód z szczerą ochoty swojej, gdy kolegium i kościół rzeszowski tudzież

kościół łowicki pięknym nader przyozdobił malowaniem, jak żył, tak umarł świętobliwie w Łowiczu roku 1715”<sup>3</sup>. Zacytowany passus powinien szczególnie zainteresować historyków sztuki, gdyż wskazuje konkretnego artystę: zakonnika pijara i zarazem twórcę polichromii, a przy tym z niejaką precyzją wymienia jego najważniejsze prace. Nie wzbudził jednak szerszego echa, mimo iż został niegdyś przez mnie wykorzystany w rozprawie o warszawskich zespołach architektonicznych Collegium Regium i Collegium Nobilium<sup>4</sup>. Przywołana też była ta konkretna wzmianka o pijarskim artyście, lecz poruszona w niej kwestia nie zyskała wówczas z mej strony szerszego komentarza, gdyż nie należała do tematu podejmowanych rozważań.

Nie była to wszakże pierwsza wiadomość o pijarskim malarzu Łukaszu od św. Pantaleona w literaturze przedmiotu. Wcześniej wspomniał tę postać Józef Świeboda badający dzieje zespołu kościelno-klasztornego Szkół Pobożnych w Rzeszowie<sup>5</sup>. Nie znał on wprawdzie wspomnianego kalendarza opracowanego przez Ignacego Jakubowskiego, ale sięgnął do źródeł pisanych z Archivio Generale delle Scuole Pie w Rzymie. Na podstawie zgromadzonych tam dokumentów ustalił autora polichromii wykonanych w Rzeszowie i przytoczył jego świeckie nazwisko: Ziemecki<sup>6</sup>. Identyfikacja jest istotna, jako że w pierwszym stuleciu obecności zakonu

1. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: BZNO), rkps sygn. 2580/I: *Kalendarz Scholarum Piarum na rok Pański 1753, kończący 132 lata od potwierdzenia tegoż zakonu przez Grzegorza XV papieża, zawierający w sobie: 1<sup>mo</sup> na każdy dzień miesiąca osoby Scholarum Piarum cnotą, świętobliwością, pracą apostolską, pracą szkolną, nauką i mądrością znaczniejsze, 2<sup>do</sup> katalog prowincji i kolegiów Scholarum Piarum, 3<sup>tio</sup> biskupów, generałów zakonu i prowincjałów prowincji polskiej, zebrany przez x. Ignacego Jakubowskiego od św. Józefa...*, passim.

2. Na temat pijarskich księgozbiorów w Warszawie: Ryszard Mączyński, „Warszawskie biblioteki księży pijarów”, *Rocznik Historii Sztuki* 23 (1998), s. 91 i nn.

3. BZNO, rkps sygn. 2580/I, k. 85.

4. Ryszard Mączyński, *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834* (Warszawa: Neriton, 2010), s. 130.

5. Przede wszystkim: Józef Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie* (Rzeszów: Resovia, 1991), passim. Ponadto: id., *Collegium Ressoviense w życiu Polaków 1658–1983* (Rzeszów: I Liceum Ogólnokształcące im. ks. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie, 1983), s. 16; id., *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku* (Kraków: Polska Prowincja Zakonu Pijarów, 2012), s. 29, 74, 132, 140, 142, 167, 172. W jednej z prac zdarzyło się, że nazwisko malarza podano zarówno w poprawnej (Ziemecki), jak i błędnej lekcji (Zimecki), co mogło sprawiać wrażenie, że mowa o dwóch różnych postaciach: id., „Kolegium, gimnazjum i liceum w Rzeszowie w ujęciu encyklopedycznym 1658–2008”, w: *Księga jubileuszowa Liceum Konarskiego w Rzeszowie 1658–2008*, red. Józef Świeboda (Rzeszów: I Liceum Ogólnokształcące im. ks. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie, 2008), s. 22, 29.

6. Jeszcze wcześniej o zakonnym twórcy polichromii w kościele w Łowiczu wspomniał pijar Jan Buba, podał wszakże źle odczytane jego nazwisko – Limecki: Jan Buba, „Miasto z pelikanem. 300 lat przy kolegiacie łowickiej”, *Przewodnik Katolicki* 53, nr 38 (1968), s. 340. Następnie, niestety, ta omyłkowo stworzona postać zakonnego artysty została utrwalona

Scholarum Piarum w Polsce jego członkowie posługiwali się wyłącznie przybieranymi imionami zakonnymi poszerzonymi o patronackie odwołanie. Pewnym mankamentem ustaleń Świebudy było jednak to, że nie przeprowadził szerszej kwerendy źródłowej, ograniczając się jedynie do rzymskiej dokumentacji związanej z Domem Rzeszowskim, i nie spróbował zebrać uzyskanych w ten sposób informacji o życiu i dziełach malarza. Nie sięgnął również w wystarczającym zakresie do zasobów przechowywanych w Archiwum Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów w Krakowie.

A przypadek tego artysty, tak przecież zachwalanego przez ojca Ignacego od św. Józefa w jego manuskrypcie, wydaje się wielce frapujący również dlatego, że zakon Szkół Pobożnych nie miał w swych szeregach zbyt wielu ojców uprawiających sztukę. Dotychczasowe badania wykazują, iż dostrzegając potrzebę wykonania prac architektonicznych, pozyskania dzieł malarskich czy rzeźbiarskich, zatrudnienia wreszcie muzyków uświetniających liturgię, najczęściej odwoływano się do usług osób świeckich. Podobnie zresztą bywało w zakresie edukacji; lekcji rysunku, architektury czy tańca udzielali w szkołach pijarskich przede wszystkim świeccy metrowie<sup>7</sup>. Postacie pijarów artystów pojawiają się z rzadka. Jeśli wziąć pod uwagę sferę muzyki, wymienić trzeba Damiana Stachowicza w odniesieniu do wieku XVII, a Justa Caspara w odniesieniu do XVIII<sup>8</sup>. Jeśli natomiast przyjąć się sztuce malarskiej, to na myśl przychodzi jedynie

Łukasz Hübel, działający w XVIII stuleciu w prowincji litewskiej, który miał w swoim dorobku prace wykonywane m.in. w Dąbrowicy, Lubieszowie, Szczuczynie<sup>9</sup>. Zdecydowanie domeną pijarów były nauka i literatura, a nie sztuki plastyczne.

Niniejszy artykuł stawia sobie za cel ukazanie sylwetki Łukasza od św. Pantaleona (Ziemeckiego) poprzez źródła archiwalne o nim mówiące. A zatem głównym przedmiotem zainteresowania badawczego będzie faktografia odnosząca się do życia i najważniejszych dokonań artystycznych zakonnika. Obszar tych ostatnich na tym etapie zostanie scharakteryzowany dość ogólnie, jednak na tyle wnikliwie, by możliwe było określenie zarówno wartości estetycznej i ideowej ocalałych jego dzieł, jak i uchwycenie malarskich upodobań i nawyków. Tego zwłaszcza, co dotychczas pozostało niedostrzeżone lub zbagatelizowane – wskutek czy to nierozpoznania tożsamości twórcy, czy to nieznamomości jego biografii – a co doskonale koresponduje z ujawnionymi szczegółami zakonnej i malarskiej posługi. Możliwie pełny i wnikliwie opracowany katalog prac wraz z pogłębioną ich analizą formalną, ikonograficzną, wskazaniem źródeł, z których czerpał inspiracje, tudzież rozważaniami nad przesłaniem ideowym w nich zawartym zostanie przedstawiony w przygotowanej do osobnego wydania monografii tego zapomnianego i niedocenionego pijarskiego artysty z przełomu XVII i XVIII w.

w hasłach hiszpańskojęzycznej encyklopedii Szkół Pobożnych: Inocencio Buba, „Limecki Łukasz”, w: *Diccionario enciclopédico escolapio*, t. 2: *Biografías de escolapios*, red. Claudio Vilá Palá, Luis María Bandrés Rey (Salamanca: Ediciones Calasancias, 1983), s. 337; „Pintura”, w: *Diccionario enciclopédico escolapio*, t. 5: *Escolapios en Polonia y Lituania*, red. Luis María Bandrés Rey (Salamanca: Ediciones Calasancias, 1985), s. 182 i nn. Zawarte tam informacje o malarzu – dość zdawkowe, oparte na dwóch księgach zmarłych: łowickiej i podolinieckiej, niepozbawione też błędów faktograficznych – odnoszą się do Ziemeckiego.

7. Ryszard Mączyński, „Edukacja z zakresu sztuk plastycznych w warszawskich szkołach pijarów (1740–1833)”, *Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki* 13, nr 1/2 (2004), s. 25 i nn.; id., „Edukacja plastyczna w warszawskich szkołach pijarów (1740–1833)”, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14–16 października 2004*, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2005), s. 97 i nn.

8. Ryszard Mączyński, „Kilka uwag o pijarskich muzykach z XVII i XVIII wieku: Stachowicz, Pasternacki, Szczawnicki, Caspar”, *Muzyka* 61, nr 3 (2016), s. 69 i nn.; id., *Muzyka i teatr. W kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018), s. 13 i nn. Pierwszy z wymienionych zyskał niedawno swoją monografię: Maciej Jochymczyk, *Pietas et musica Damian Stachowicz SchP. Życie i twórczość w kontekście epoki* (Kraków: Musica Iagellonica, 2009), *passim*.

9. Dane biograficzne na jego temat zestawiała Ewa Śnieżyńska-Stolot, zob. ead., „Hübel Łukasz”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979), s. 127 i nn.

## VITA RELIGIOSA

Wykazy pijarskich ojców i braci przesyłane do wiadomości władz zwierzchnich Scholarum Piarum w Rzymie pozwalają zidentyfikować konkretnego zakonnika, ustalić jego podstawowe dane biograficzne i prześledzić etapy kariery jako członka tej formacji. Dotyczy to również Łukasza od św. Pantaleona<sup>10</sup>. Jego chrzestne imię brzmiało Albert (lub może Wojciech), a świeckie nazwisko – Ziemecki<sup>11</sup>. Kontrowersja co do imienia wynika stąd, że odnotowały je wyłącznie teksty łacińskie. Albertus *vel* Adalbertus nie jest – literalnie rzecz ujmując – odpowiednikiem imienia Wojciech<sup>12</sup>. Choć w polskiej tradycji imiona te bardzo często bywały ze sobą utożsamiane, jako że oba odnosiły się do postaci narodowego patrona: św. Wojciecha Adalberta, którego imię

otrzymane podczas chrztu brzmiało Vojtěch, a podczas bierzmowania – Adalbert, na cześć ówczesnego biskupa Magdeburga, który udzielał mu tego sakramentu<sup>13</sup>.

Ziemecki był Polakiem. Pochodził z Rzeszowa w diecezji przemyskiej. Urodził się w 1655 r., jednak data dzienna nie jest pewna, gdyż oficjalne archiwalia pijarskie notują trzy różne: 14 marca, 11 sierpnia oraz 14 sierpnia<sup>14</sup>. Najbliższa prawdy zdaje się ta ostatnia<sup>15</sup>. Do zakonu pijarów wstąpił 21 października 1679 r., również w Rzeszowie. Dwa lata później – po odbyciu tamże nowicjatu – złożył śluby uroczyste 26 października 1681 r. Po upływie kolejnych trzech lat, 23 grudnia 1684 r., dostąpił święceń kapłańskich<sup>16</sup>. Dokonało się to w Górze na Mazowszu, która podówczas nosiła miano Nowego Jeruzalem, a aktu dopełnił jej fundator, Stefan

10. Spośród dokumentów tego rodzaju, które uwzględniają owego zakonnika, należy wymienić: Archivio Generale delle Scuole Pie w Rzymie (dalej: AGSP), rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 6, dok.: *Catalogus generalis patrorum Scholarum Piarum Provinciae Poloniae consignatus 1683*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: *Subiecta Provinciae Poloniae et Hungariae Anno 1685*; dok.: [*Religiosi della Provincia di Polonia 1690*]. Pijarskie archiwalia w Rzymie nie mają w obrębie poszczególnych poszytów naniesionej paginacji, toteż konieczne jest – tu i dalej – posługiwanie się tytułami konkretnych dokumentów albo oryginalnymi (łacińskimi), albo nadanymi im wtórnie (włoskimi).

11. Józef Świeboda przyjął – nie skomentowawszy tego w żaden sposób – wersję „Wojciech”, a przytaczając w aneksie jednej ze swych publikacji sprokurowane w języku polskim *quasi*-dokumenty pijarskie, stwarzał pozór, że jest to oryginalny zapis źródłowy: Świeboda, *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 29, 167, 172.

12. Kwestię tę w najbardziej lapidarny sposób objaśniają stosowne hasła w leksykonie: Henryk Fros, Franciszek Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny* (Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1975), s. 78 i nn., 536 i nn.

13. Por. m.in.: Gerard Labuda, *Św. Wojciech, biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier* (Wrocław: Funna, 2000), *passim*; Anna Pobóg-Lenartowicz, *Święty Wojciech* (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2002), *passim*.

14. Data marcowa pojawia się tylko raz: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Dispositio familiae Domus nostrae Ressoviensis 1683*. Sierpniowe natomiast powtarzają się wielokrotnie. W wariantcie wcześniejszym – np.: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: [*Religiosi della Provincia di Polonia 1690*] – i w wariantcie późniejszym, np.: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 6, dok.: *Catalogus generalis patrorum Scholarum Piarum Provinciae Poloniae consignatus 1683*. W jednym zaś z zestawień wpisana liczba 11 została – świadomie przecież – poprawiona na 14: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: *Subiecta Provinciae Poloniae et Hungariae Anno 1685*.

15. Tę właśnie potwierdza też dokument, który należałoby uznać za najbardziej wiarygodny: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Góra Kalwaria, dok.: *Familia Domus Gorensis conscripta Anno Domini 1685*. Jako jedyny bowiem zawiera komplet danych odnoszących się do Łukasza od św. Pantaleona – od urodzenia do wyświęcenia – a ponieważ został sporządzony krótko po jego przybyciu do nowego środowiska w Domu Górskim, więc najpewniej z samym zainteresowanym daty te ustalano. Znacznie łatwiej było natomiast o pomyłki skryptorskie w dokumentach zbiorczych, wykazujących skład osobowy całej prowincji zakonnej, sporządzanych poprzez kolejne kopiowanie starszych list zakonników, uzupełnianych sukcesywnie o nowo przyjętych. Raz wprowadzona literówka, nieskorygowana natychmiast, mogła się potem odtwarzać w nieskończoność.

16. Pełna data odnotowana została tylko w dokumencie: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Góra Kalwaria, dok.: *Familia Domus Gorensis conscripta Anno Domini*

Wierzbowski, biskup poznański<sup>17</sup>. Zmarł Łukasz od św. Pantaleona – jak zapisano w cytowanym wcześniej kalendarzu – w kolegium pijarskim w Łowiczu 5 sierpnia 1715 r.<sup>18</sup>

Zwraca uwagę zakonne imię – Łukasz<sup>19</sup>. Wybór takiego właśnie z pewnością nie wynikał z przypadku. Pijar pragnął zostać imiennikiem św. Łukasza przede wszystkim dlatego, iż ów ewangelista był pośród świętych najbardziej znanym malarzem, tym zresztą, który – jak przekazuje tradycja – miał wielokrotnie portretować Matkę Bożą. To miano świadczy też o tym, że Albert Ziemecki przywdział habit już jako ukształtowany artysta. Później zresztą nie miałby okazji do zgłębiania rudymetów sztuki malarskiej. Wstąpienie do zakonu w wieku 24 lat nie było bowiem typowe. Młodzi adepti Szkół Pobożnych z reguły czynili to, mając lat 16–18, choć oczywiście zdarzały się rozmaite (i to niekiedy znaczne) odstępstwa od tej zasady. Owych sześć czy osiem lat różnicy najprawdopodobniej zostało poświęconych na naukę malarskiego kunsztu. W jakim trybie i gdzie się ona odbywała, nie da się orzec z całą pewnością. Prawdopodobny wydaje się Lwów jako duży, a stosunkowo nieodległy od Rzeszowa ośrodek miejski z dość silnym podówczas środowiskiem artystów cechowych<sup>20</sup>.

Charakterystyczna jest też analogia z młodszym o kilka pokoleń (urodzonym w roku 1722) Łukaszem Hüblem, nie tylko pod względem zdobytej malarskiej profesji, lecz także wyboru znaczącego wobec niej imienia oraz późnego wstąpienia do zakonu – dopiero w wieku 26 lat.

W archiwum rzymskim Scholarum Piarum zachował się interesujący dokument przygotowany w sierpniu 1679 r.<sup>21</sup> Jest to wykaz członków kongregacji wraz z podaniem ich predyspozycji. Zdecydowanie dominują w nim zapisy mówiące o szczególnych zdolnościach czy to do uprawiania nauk ścisłych, czy to do zgłębiania humanistycznych, nierzadko z precyzyjnym wskazaniem obszaru zainteresowań danego pijara. Te sfery były w sposób oczywisty powiązane z czwartym ślubem uroczystym, który składali wszyscy przyjmowani do zakonu Szkół Pobożnych – nakładającym obowiązek edukacji młodzieży wedle zatwierdzonego *ratio studiorum*<sup>22</sup>. Wszelkie inne uzdolnienia czy umiejętności, niesłużące bezpośrednio nauczaniu, odnotowywano z rzadka, bo też – można odnieść wrażenie – były raczej tolerowane niżli oczekiwane. Zakonnik odstający od profilu pożądanej formacji duchowej i umysłowej nie pasował do reszty, wymagał niejako specjalnego traktowania, a to musiało skutkować odstępstwem od

1685. W innych zestawieniach pozostawiano puste miejsca do późniejszego uzupełnienia. Takie pojawiło się wszakże jedynie raz, gdy wpisano wyłącznie datę roczną i to późniejszą (1685), która zresztą okazuje się nieprawdziwa: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: *Subiecta Provinciae Poloniae et Hungariae Anno 1685*.

17. Szerzej o tym kolegium: Ryszard Mączyński, „Pijarzy w Nowej Jerozolimie. Pierwsze ćwierćwiecze Szkół Pobożnych w Górze (1675–1700)”, w: *Studia monastica et mediaevalia. Opuscula Marco Derwich dedicata*, red. Marek L. Wójcik (Wrocław: Księgarnia Akademicka, 2022), s. 339 i nn.

18. Datę tę podają również zakonne nekrologi: Archiwum Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów (dalej: APPZP), rkps sygn.: Col. Lov. 2: *Liber suffragiorum Loviciensis 1680–1780*, s. 9; APPZP, rkps sygn.: RAC 24: *Liber suffragiorum Podolinensis 1650–1766*, s. 58. Nie wiadomo zatem, dlaczego Józef Świeboda wskazywał rok 1707, który nie ma jakiegokolwiek uzasadnienia w zachowanych archiwaliach: Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 65; id., *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 140. Wydaje się to tym bardziej zastanawiające, że w najstarszej swej publikacji przywołał rok właściwy – 1715: id., *Collegium Ressoviense w życiu Polaków 1658–1983*, s. 16.

19. Dobrane doń wezwanie – od św. Pantaleona – również nie było typowe. Najczęściej pojawiało się w tej roli imię orędownika nadane podczas chrztu. Natomiast jest bardzo pijarskie, gdyż ów święty patronował kościołowi, przy którym w Rzymie św. Józef Kalasanty założył pierwszą szkołę dla ubogiej młodzieży.

20. Tadeusz Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku* (Lwów: Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa, 1936), s. 54 i nn.

21. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 6, dok.: *Syllabus religiosorum nostrorum Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum Provinciae Poloniae [...] descriptus Anno Domini 1679*.

22. Szerzej na temat pijarskiego *ratio studiorum*: Jacek Taraszkiewicz, *Pierwsze stulecie zakonu pijarów na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1642–1740)* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015), s. 180 i nn.

przyjętych w zakonie reguł, mogło nawet prowadzić do naruszenia zakonnej karności.

Toteż sporadycznie tylko przy niektórych nazwiskach pojawiała się innego rodzaju adnotacja, na przykład o biegłości w muzyce, która przecież znacznie bardziej mogła być przydatna zakonnikowi aniżeli uzdolnienia plastyczne. Na takową zasłużyło wtedy czterech figurujących na liście ojców, w tym znakomity kompozytor doby baroku – Damian Stachowicz. Łukasz Ziemecki nie znalazł się w tym wykazie, gdyż do pijarów wstąpił dopiero dwa miesiące po wykonaniu owego spisu. W późniejszych jednak dokumentach – pochodzących z roku 1690, wysłanych do generała Scholarum Piarum w Rzymie – stosowne uwagi o szczególnych uzdolnieniach uczyniono również przy jego osobie. W szerokim zestawieniu wszystkich zakonników należących do całej polsko-węgierskiej prowincji skwitowano je krótko a wyraziście: „Ad pingendum”, czyli: „Do malowania”<sup>23</sup>. Natomiast w spisie *Familia Domus Ressoviensis* pojawiło się jeszcze bardziej lapidarne sformułowanie: „Pictor”<sup>24</sup>.

Sporządzane w kolejnych latach takie właśnie stany poszczególnych domów pijarskich notowały corocznie obsadę każdego z kolegiów i przydzielone im mieszkańcom konkretne obowiązki. W zakonie Szkół Pobożnych przyjęto zasadę nieustannej rotacji. Zarządzający daną placówką rektor był wybierany na okres *triennium*. Ale już podlegający mu zakonnicy zmieniali się corocznie, przenoszeni z jednej do drugiej. Ten system miał swoje zalety: pozwalał każdemu z członków zgromadzenia poznać w ciągu kilku czy kilkunastu lat wszystkie domy

danej prowincji oraz należących do niej ojców i braci. Zmieniały się również przydzielane zadania dydaktyczne, do których zobowiązani byli wszyscy bez szczególnych wyjątków. Generalną zasadę stanowiło jedynie to, że młodzi klerycy prowadzili nauczanie w klasach niższych, starsi i bardziej doświadczeni księża w klasach wyższych. Rozdysponowywano też inne funkcje, które musiały być obsadzone w każdym kolegium: wicerektora, prefekta szkoły, kaznodziei, spowiednika etc. Jakiegokolwiek zatem odstępstwo od tych wypracowanych reguł wyraźnie rzuca się w oczy.

Choć nie zachowały się wszystkie spisywane rok po roku wykazy obsad poszczególnych domów (ściślej: odnosiły się nie do roku kalendarzowego, lecz do roku szkolnego), zdarzają się większe czy mniejsze luki, to jednak można w dość precyzyjny sposób wskazać miejsca, w których przebywał Łukasz od św. Pantaleona. Do połowy roku 1684, kiedy jako kleryk kończył etap nauki, był stale obecny w Rzeszowie<sup>25</sup>. Święcenia kapłańskie odbyły się – jak wspomniano – u schyłku tegoż roku w Górze na Mazowszu, lecz najpewniej nie tylko ta okoliczność spowodowała jego czasowe przeniesienie do tamtejszej, bardzo jeszcze młodej placówki pijarskiej. Pobyt w niej zaświadczały wykazy zakonników za rok 1685/1686 oraz 1686/1687; niestety, nie podano w nich przydzielonych im obowiązków<sup>26</sup>. Następnie znowu został odesłany do obsady kolegium w Rzeszowie. Był notowany w wykazach *Familia Domus Ressoviensis* w latach: 1689, 1690, 1692, 1693, 1696, 1699, 1700<sup>27</sup>. A ponieważ nie wymieniono go już na zachowanej liście obsady Domu Górskiego na rok szkolny

23. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: [*Religiosi della Provincia di Polonia 1690*].

24. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Familia Domus Ressoviensis 1690*.

25. Potwierdzają to dokumenty: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 6, dok.: *Familia Provinciae Polonae in Domos et Residentias distributa Anno Domini 1681*; dok.: *Familia Provinciae nostrae per Domos et Residentias singulas cum officiis suis distributa pro Anno Domini 1682*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Dispositio familiae Domus nostrae Ressoviensis 1683*.

26. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Góra Kalwaria, dok.: *Familia Domus Gorensis conscripta Anno Domini 1685*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: *Familia Domus Gorensis conscripta Anno Domini 1686 mense Decembri*.

27. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: *Familia Domus Ressoviensis Anno Domini 1689*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Familia Domus Ressoviensis 1690*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 7, dok.: *Familiae Provinciae Polono-Hungariae Anno 1692*; dok.: *Familiae religiosorum Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum Provinciae Polonae per Domos et Residentias distributae in Anno 1693*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 8, dok.: *Provinciae Polonae familia per Domos et Residentias distributa 1696*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 9, dok.: *Familia Domorum Provinciae Poloniae 1699*; dok.: *Catalogus*

1687/1688, jego zaś obecność w Domu Rzeszowskim potwierdzona została pośrednio w lipcu 1688, przyjmując należy, że pobyt w Górze nie trwał dłużej niż trzy sezony<sup>28</sup>. Archiwalia zarazem jednoznacznie zaprzeczają supozycji Józefa Świebody, że malarz mógł udać się w tym czasie do Podolińca<sup>29</sup>.

W roku 1700 Łukasz od św. Pantaleona został przeniesiony do kolegium w Łowiczu. W dokumentacji archiwalnej Domu Łowickiego zapisano nawet dokładną datę jego tam przybycia z Rzeszowa – 5 listopada<sup>30</sup>. Oficjalnie w obsadzie tej placówki zaczął występować od roku szkolnego 1701/1702 i był następnie notowany corocznie aż do roku 1714/1715<sup>31</sup>. Brakuje jedynie zakonnej dokumentacji za okres 1707/1708–1710/1711, co jest zrozumiałe, gdyż czas to szalejącej w tym regionie zarazy, której apogeum przypadło na lata 1707–1710<sup>32</sup>. Zagrożenie okazało się tak wielkie, że pijarzy starali się schronić przed nim na wsi. Mówi o tym krótka wzmianka umieszczona – traf chciał – w księdze domowych wydatków<sup>33</sup>. Nikt nie miał więc wtedy głowy do tego, by skrupulatnie uzupełniać administracyjną dokumentację. Można zatem przyjąć, że przez cały ów piętnastoletni okres Łukasz od św. Pantaleona pozostawał członkiem łowickiego konwentu pijarów. Analiza przytoczonych źródeł pozwala więc na wniosek, że od chwili swojego wyświęcenia aż do śmierci związany był tylko z trzema kolegiami Szkół Pobożnych. Najpierw pięć lat przebywał w Rzeszowie (1679/1680–1683/1684), następnie trzy lata spędził w Górze (1684/1685–1686/1687), potem

na trzynastcie lat powrócił do Rzeszowa (1687/1688–1699/1700) i wreszcie na piętnastcie lat osiadł w Łowiczu (1700/1701–1714/1715). Nie było drugiego takiego przypadku, aby zakonnik w ciągu trzydziestu sześciu lat swej posługi duchownej był obecny w zaledwie trzech kolegiach. W tamtym czasie to całkowity ewenement wśród pijarów.

#### VIR LABORIOSUS

W biografii Łukasza od św. Pantaleona jest jeszcze jeden ewenement. Oto był on zakonnikiem, który, złożwszy ślub nauczania młodzieży, nigdy – o ile wiadomo – nie prowadził prac nauczycielskich. To kolejne poważne odstępstwo od zasad przyjętych wśród pijarów. Zajęcia szkolne w zakonie Scholarum Piarum traktowano jako absolutny priorytet – to one definiowały status zakonnika, to one były wyszczególniane przy jego nazwisku. Charakterystyczne jest na przykład, że niezwykle twórczy kompozytor, jakim stał się Damian Stachowicz, prowadzący zarazem kapelę złożoną ze świeckich muzyków, wcale nie był z tego powodu zwalniany z zadań dydaktycznych – nie tylko wykładał retorykę, ale bywał również przełożonym szkół, a nawet wicerektorem kolegium pijarskiego w Łowiczu<sup>34</sup>. Stachowicz i Ziemecki byli niemal rówieśnikami i działali w tych samych realiach, a jednak przydział obowiązków okazuje się w ich przypadku zdumiewająco różny. Powinności zakonne Łukasza od św. Pantaleona zostały bowiem skrajnie zminimalizowane, ograniczały się wyłącznie do sprawowania funkcji spowiednika, niekiedy

*familiarum per Domos Provinciae Polonae Scholarum Piarum pro Anno 1699 et 1700 distributarum conscriptus; dok: Familia Domorum Polonae ac Lithuanae Provinciae Anno 1700 et 1701.*

28. Por.: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Góra Kalwaria, dok.: *Familia Domus Gorensis ab Anno 1687 ad Annum 1688*; AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Restrictus visitationis Domus Ressoviensis in Anno 1688 mense Julio quoad ecclesiam, domum et scholas.*

29. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 64.

30. APPZP, rkps sygn.: Col. Lov. 1: *Liber I Archivi Domus nostrae Loviciensis (1691–1804)*, s. 9.

31. Wykazy *Familia Domus Loviciensis* z kolejnych lat, w których notowany był Łukasz od św. Pantaleona, wpisane są do tomu: APPZP, rkps sygn.: Col. Lov. 1: *Liber I Archivi Domus nostrae Loviciensis (1691–1804)*, s. 142 i nn.

32. O prewencyjnych restrykcjach wprowadzonych wówczas wobec mieszkańców miasta wspominał: Romuald Oczykowski, *Przechadzka po Łowiczu. Wydanie drugie pośmiertne znacznie powiększone* (Łowicz: Księgarnia K. Rybackiego, 1921), s. 25. Szerzej o epidemii z początku XVIII w.: Franciszek Giedroyc, *Mór w Polsce w wiekach ubiegłych. Zarys historyczny* (Warszawa: Drukarnia L. Szkaradzińskiego i Spółki, 1899), s. 58 i nn., 86 i nn.

33. APPZP, rkps sygn.: Col. Lov. 22: *Percepta et expensa (1690–1720)*, s. 171.

34. Mączyński, „Kilka uwag o pijarskich muzykach z XVII i XVIII wieku”, s. 74.

tylko „naszych”, niekiedy też „świeckich”. Wzywano go również do trudnych przypadków jako „penitencjariusza”; taką posługę pełnił w łowickiej kolegiacie<sup>35</sup>. Nigdy natomiast nie był – jak błędnie twierdził Józef Świeboda – kaznodzieją<sup>36</sup>.

Rzymskie archiwalia odnoszące się do Domu Rzeszowskiego zawierają kapitalne, a całkowicie dotychczas przeoczone informacje na temat Łukasza Ziemeckiego. Wiadomo na przykład, gdzie mieszkał w tamtejszym kolegium i jak wyposażona była jego cela, znajdująca się na pierwszym piętrze skrzydła południowego, flankowanego z jednej strony przez bibliotekę, z drugiej przez oratorium. Zlustrowano ją podczas wizytacji generalnej w 1690 r.: „Siódmą [izbę] zajmuje ojciec Łukasz od św. Pantaleona, malarz, obrazy różne widzimy, ponadto łóżko, szafę, która przechowuje kolory”<sup>37</sup>. Z deskrypcji wynika, że *locum* to nie tylko odznaczało się zakonną surowością, lecz także służyło za pracownię i magazyn pigmentów do malowania. Dowiadujemy się również, jak wyglądał sam artysta, choć dotychczas nie jest znany żaden jego portret. Przy okazji bowiem formowania obsady konwentu rzeszowskiego w tymże roku podano charakterystyki poszczególnych zakonników: „Ojciec Łukasz od św. Pantaleona, malarz, rzeszowianin, z diecezji przemyskiej, lat 35, w zakonie 11, wzrost średni, twarz pociągła, nos kształtny, włosy i zarost kasztanowe, sylwetka szczupła i przygarbiona, broda do skraju mozzetty i nieco żółtawa, oczy surowe, błękitne, zwraca na siebie uwagę

i zajmuje się malowaniem”<sup>38</sup>. Opis jest na tyle plastyczny, a postać z imponującą brodą tak charakterystyczna, że może uda się jeszcze – istnieje cień nadziei – odnaleźć jakiś ukryty autoportret malarza pośród jego prac. Wszak artyści nierzadko próbowali upamiętnić samych siebie<sup>39</sup>.

Zanotowane też zostały *in extenso* wypowiedzi Łukasza Ziemeckiego na własny temat. Przed ich cytowaniem konieczna jest jednak pewna dygresja ogólniejszej natury. Oto w 2. połowie XVII w. narastał konflikt między polsko-węgierską (w 1692 r. przekształconą w polsko-litewską) prowincją Szkół Pobożnych a władzami zakonnymi w Wiecznym Mieście. Rzeczą dotyczyła obsady stanowiska prowincjała. Kuria rzymska pragnęła narzucać zwierzchnika, polscy i litewscy pijarzy uważali, że powinien on być wybierany przez nich na kapitule prowincjalnej i tylko akceptowany przez generała zakonu. Spór ów ostatecznie zaowocował przyjęciem takiego właśnie rozwiązania, ale zanim do tego doszło, została zarządzona wizytacja apostolska całej prowincji polsko-litewskiej, którą od jesieni roku 1695 do lata 1696 przeprowadził osobiście generał zakonu – Gianfrancesco a S. Pietro (Foci)<sup>40</sup>. Zachował się ponadstustronicowy rękopis, w którym zebrane zostały odpowiedzi rzeszowskich pijarów na kwestionariusz ujednoczonych pytań<sup>41</sup>. Indagowani byli o sprawy personalne, nastroje panujące w Domu Rzeszowskim, sposób zarządzania nim, indywidualne poglądy na sytuację zakonu, prowincji i tego konkretnego kolegium. Jedni

35. Łukasza od św. Pantaleona jako spowiednika określają wszystkie źródła z okresu jego drugiego pobytu w Rzeszowie oraz w Łowiczu. W dokumencie z 1700 r. zapisano: „spowiednik naszych ojców i osób świeckich”: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 9, dok.: *Familia Domorum Polonae ac Lithuaniae Provinciae Anno 1700 et 1701*. O funkcji penitencjariusza informuje: APPZP, rkps sygn.: Col. Lov. 1: *Liber I Archivi Domus nostrae Loviciensis (1691–1804)*, s. 142 i nn.

36. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 64. Omyłka wynika z błędnego przełożenia łacińskiego słowa „confessor”.

37. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Acta visitationis generalis Anni Domini 1690 Ressorviae factae*.

38. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Familia Domus Ressoviensis 1690*.

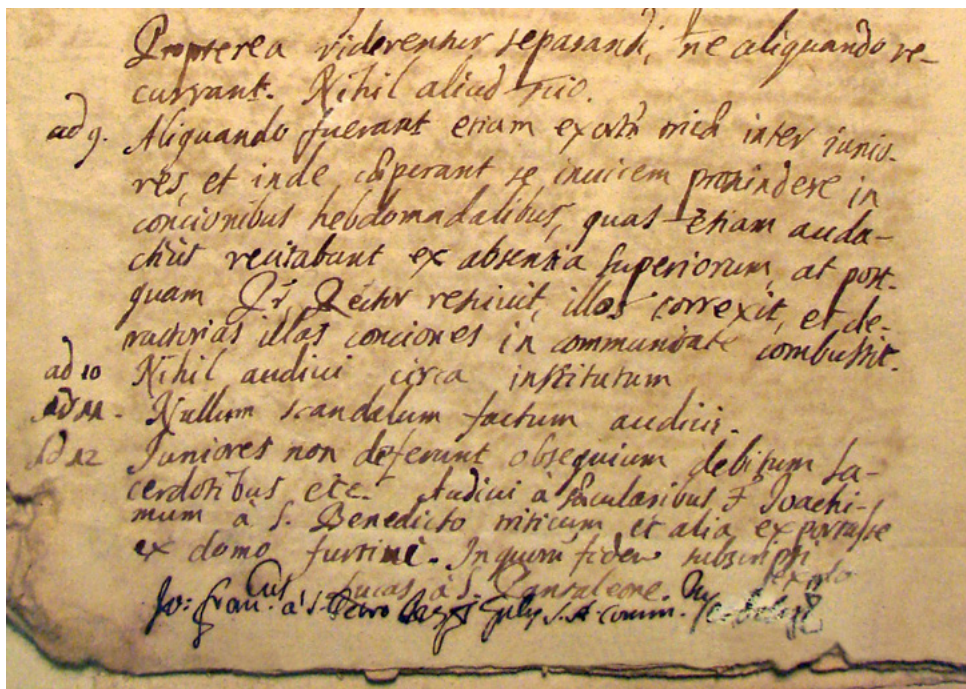
39. Szeroko zagadnienia te poruszał w swoich publikacjach: Mieczysław Wallis, *Autoportret* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964), *passim*; id., *Autoportrety artystów polskich* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966), *passim*.

40. „Visitatio generalis et apostolica provinciarum ultramontanum in Germania et Polonia (1695)”, oprac. Osvaldo . Tosti, *Archivum Scholarum Piarum* 20, nr 39 (1996), s. 111 i nn.; nr 40 (1996), s. 95 i nn. Efektem dokonanego przeglądu domów i zakonnej kadry stały się obszerne powizytacyjne zalecenia: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 56A, fasc.: Prov. Polonia 8, dok.: *Decreta Visitationis Generalis Apostolicae Patris Nostri Generalis Joannis Francisci a S. Pietro Sedis Apostolicae Commissarii et Delegati habitae Anno 1696 pro Polona Provinciae Scholarum Piarum*.

41. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Visitatio generalis Domus Ressoviensis 1696*. Przytoczone w kolejnych dwóch akapitach cytaty pochodzą z tego właśnie źródła.



1 Sygnatura ojca Łukasza od św. Pantaleona złożona pod wypełnionym przezeń kwestionariuszem włączonym do dokumentacji wizytacji, którą zarządził Giovanni Francesco Foci, generał zakonu pijarów w roku 1695. W zbiorach Archivio Generale delle Scuole Pie w Rzymie. Fot. Ryszard Mączyński



okazali się bardziej powściągliwi w wypowiedziach, inni przeciwnie – niezwykle wylewni. Toteż dokument przynosi obfitość informacji na temat atmosfery i życia codziennego w kolegium rzeszowskim u schyłku XVII stulecia, których nie odnotowały żadne inne oficjalne dokumenty.

Łukasz Ziemecki należał do grona zakonników powściągliwych, najciekawsze więc w jego wypowiedzi jest to, co rzekł na własny temat. Na polecenie Gianfrancesca a S. Pietro ankietę sporządził 17 marca 1696 r., na końcu kładąc podpis, pod którym znalazła się również kontrasygnata przyjmującego ją generała (il. 1). Na wstępie przedstawił się, oznajmiając, iż ma lat czterdzieści, a od siedemnastu należy do rodziny Domu Rzeszowskiego, „choć – jak zaznaczył – w międzyczasie bywał też gdzie indziej dla pełnienia posługi spowiednika”. Podany przezeń wiek pozwala ostatecznie wykluczyć marcową datę przyjścia na świat. Gdyby miała być ona prawdziwa, wypełniający ankietę trzy dni wcześniej musiałyby świętować rocznicę kolejnych swych urodzin. Wskazane zaś miejsce stałego pobytu dowodzi, jak silnie był związany z tą konkretną pijarską placówką, skoro ogólnikiem zbył epizod kilkuletniego oddelegowania do kolegium w Górze. Na pytanie o staż zakony stwierdził: „Od 17 lat jestem w zakonie”. Indagacja o odbyte studia zyskała odpowiedź: „Tylko studium retoryki ukończyłem w Rzeszowie, do żadnych dalszych

studiów nie byłem promowany z powodu przydatności do malowania jako biegły w tym zawodzie”. Na zapytanie o doświadczenia w nauczaniu młodzieży odrzekł: „Z powodu tychże prac malarskich nigdy w szkołach nie nauczałem”. Podobne stwierdzenie padło jako odpowiedź na pytanie o sprawowane w zakonie urzędy: „Obecnie nie pełnię żadnych obowiązków administracyjnych malowaniu poświęcony”. Wynika stąd jednoznacznie, że od samego początku obecności Łukasza od św. Pantaleona w kongregacji Scholarum Piarum przeznaczano go do prac malarskich na rzecz pijarskiej wspólnoty. Nie został więc jako kleryk skierowany do odbycia studiów wyższych, do których zaliczano wówczas po kursie retoryki kolejne stopnie wtajemniczenia w zagadnienia filozofii oraz teologii.

Znacznie więcej informacji o malarzu przekazali inni rzeszowscy zakonnicy. Wacław od św. Wojciecha (Turski) donosił wizytatorowi, że Łukasz od św. Pantaleona należy do grona zdecydowanych przeciwników nowego prowincjała, Jánośa od Jezusa i Marii (Mudrana), Węgra narzuconego prowincji przez generała zakonu. Natomiast młody kleryk Stefan od św. Wojciecha (Zichiński) skarżył się, iż pełniący funkcję spowiednika Łukasz od św. Pantaleona „niewyrozumiale słucha spowiedzi zakonników”. Ten zarzut nie zrobił jednak pożądanego wrażenia, skoro od wizytatora penitencjarz zyskał indywidualną, pisemną pochwałę

właśnie za sumiennosc w dopełnianiu obowiązków<sup>42</sup>. Eustachy od św. Łukasza (Reguski) donosił generałowi, że „ojciec Łukasz od św. Pantaleona przynosi z prac swoich malarskich setki florenów i oddaje je ojcu rektorowi”. Ten motyw powtarzał się zresztą najczęściej również w wypowiedziach innych zakonników: Paweł od Pana Jezusa (Strzeżycki) zauważał, iż dochody owe „wcale nie są księgowane w żadnych rejestrach”, a Józef od Ofiarowania Najświętszej Marii Panny (Sikorski) dopowiadał też, że „nie są przeznaczane na pożytek wszystkich zakonników”. Przepytywany w tej sprawie jako ostatni rektor rzeszowskiego kolegium Augustyn od św. Jana Chrzciciela (Adamowicz) usiłował zbagatelizować problem, podkreślając zarazem zasługi Łukasza od św. Pantaleona, który „pracując dla domu naszego, jak to można widzieć w kościele i refektarzu, czasami wykonywał też zlecenia, malując dla innych, uzyskany zaś zarobek wydawał na ubogiego swego ojca, jak również na inne swoje potrzeby”.

Gdyby ktoś próbował podważać cytowany na wstępie zapis z pijarskiego kalendarza, sugerując, że został sporządzony po kilku dekadach od śmierci zakonnika, nie musi więc być prawdziwy i tylko koloryzuje minioną rzeczywistość niezbyt dobrze znaną Ignacemu Jakubowskiemu, warto byłoby przywołać źródło bardziej bezpośrednio: *Liber suffragiorum Loviciensis*. W 1715 r. odnotowano tam śmierć zakonnika: „Item pro anima Patris Luca a S. Pantaleo, sacerdotis professi, natus Poloni, patriae Ressoviensis, dioecesis Praemislensis, viri exemplaris, qui obedientia morum innocentiae et assiduo confessionum excipiendarum laborae non minus se laudabilem prestitit quam arte pictoriae qua domum et ecclesiam Ressoviensem et similiter ecclesiam Loviciensem exornavit. Febri malignae correptus sacramentis omnibus munitus praeculente phlegmate in Domo nostra Loviciensis inter adstantium nostrorum preces expiravit ut vixit pissime die 5to Augusti 1715, aetatis annorum 60, religionis 36”<sup>43</sup>. Tu również podkreślono jego zasługi jako spowiednika, a przede wszystkim jako malarza, autora polichromii w zakonnych nieruchomościach w Rzeszowie i w Łowiczu.

Wieloletnie pobyty w obu tych domach musiały się więc wiązać z szeroko zakrojonymi działaniami

artystycznymi. Zadania były rozległe, skoro w pierwszym dekorację malarską otrzymały kolegium i kościół, a w drugim – kościół. W tym kontekście znaczący wydaje się zapis w księdze łowickiej mówiący o przybyciu Łukasza od św. Pantaleona do Łowicza. Malarz pojawił się tam sam, nie towarzyszyła mu jakakolwiek grupa zakonnych czy świeckich pomocników. To zaś stanowi mocną przesłankę, by uznać, że wszystkie prace malarskie wykonywał własnoręcznie, stąd też ich powstawanie musiało być rozłożone nie na miesiące, lecz na lata. Inny wniosek zdaje się wynikać z zastosowanej techniki. Polichromie ścienne malarz tworzył w technice *al secco*, na suchym tynku, co było sposobem nader popularnym w XVII w. w Europie na północ od Alp. Nie sięgał po znacznie trudniejszą technikę *al fresco*, polegającą na malowaniu na mokrym tynku, które nadawało wielką trwałość dziełu. Należało jednak tynki kłaść małymi partiami przeznaczonymi do zamalowania jednego dnia (*giornata*), a malowidło wykonywać pospiesznie, pewną i wprawną ręką, bez późniejszych poprawek. Wybór techniki stanowi dodatkowy, mocny argument przemawiający za przypuszczeniem o wyłącznie rodzimym wyszkoleniu malarskim pijara, który najpewniej nigdy nie miał kontaktu ani z krajami południa (Italia), ani zachodu (Niemcy, Francja) kontynentu, a co najwyżej z artystami stamtąd się wywodzącymi, działającymi w Rzeczypospolitej. Dowodzą tego zresztą ocalałe dzieła Łukasza Ziemeckiego.

#### OPUS RESSOVIENSE

O zachowanych polichromiach w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie, obecnie stanowiącym siedzibę Muzeum Okręgowego, dotychczas pisano szerzej dwukrotnie. W 1985 r. w „Tece Konserwatorskiej” ukazał się artykuł Zofii Dziurawcowej *Problemy konserwatorskie i estetyczne polichromii z końca XVII wieku w dawnym klasztorze ojców pijarów w Rzeszowie*, w którym zauważyła, że „polichromia pochodzi z końca XVII wieku i tworzy pełną, jednolitą całość, wyróżniającą się oryginalną kompozycją, bogactwem tematycznym i niezwykle ornamentyką”, konstatując zarazem: „Ogólnym nastrojem przypomina późnobarokowe malowidła włoskie”<sup>44</sup>. Wiele uwagi poświęcił

42. „Visitatio generalis et apostolica provinciarum ultramontanum in Germania et Polonia (1695)”, nr 39 (1996), s. III.

43. APPZP, rkps sygn.: Col. Lov. 2: *Liber suffragiorum Loviciensis 1680–1780*, s. 9. W przytoczonym tekście rozwiązano bardzo liczne skróty, nie oznaczając tego dla jego czytelności.

44. Zofia Dziurawcowa, „Problemy konserwatorskie i estetyczne polichromii z końca XVII wieku w dawnym klasztorze oo. pijarów w Rzeszowie”, *Teka Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia*, t. 2 (1985), s. 273.

tej dekoracji – próbując wyjaśnić jej ideowe przesłanie – Józef Świeboda w monografii *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie* wydanej w 1991 roku<sup>45</sup>. Badacz wzmiankował malowidła również w innych swych pracach, ale nigdy w tak szerokim zakresie<sup>46</sup>. Odnotować warto jeszcze trzy publikacje, których autorzy zajęli się tylko wybranymi aspektami malowideł: czy to ograniczając rozważania do jednego zaledwie pomieszczenia – dawnej zakonnej apteki, jak to czynili Damian Drąg oraz Jowita Jagła, czy też wyłącznie do jednego wyobrazonego na malowidle motywu – wzorzystego kobierca siedmiogrodzkiego, który analizowała Barbara Biedrońska-Słota<sup>47</sup>.

Polichromiom rzeszowskim nie był dany los godnego, niezakłóconego trwania. Późniejsze zmiany własnościowe budynku dawnego kolegium zakonnego sprawiły, że bywały zamalowywane i zatynkowane. W dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy nieruchomością zajmowało starostwo powiatowe, znana była wyłącznie dekoracja dawnego refektarza, którą zresztą podówczas poddano zabiegom konserwatorskim. Istnienie pozostałych malowideł ujawniono dopiero w 1956 r., gdy przeprowadzano remont całego gmachu dla potrzeb Muzeum Okręgowego. Następnie przez dwa lata różne ekipy konserwatorów wykonywały prace nad ich odsłonięciem i restauracją. Stan zachowania był zróżnicowany, co wynikało z kondycji warstwy malarskiej, zawilgocenia i zagrzybienia murów oraz rozmaitych ingerencji budowlanych z przeszłości. Ocena zrealizowanych zadań konserwatorskich – sformułowana już z perspektywy czasu przez uczestniczącą w nich Zofię Dziurawcową – nie mogła być jednoznacznie pozytywna. Malowidła pijarskie potraktowano bowiem jak „poligon doświadczalny dla konserwatorów”, a przez niekonsekwentne stosowanie odmiennych form

uzupełnień „stworzono wrażenie, że polichromia nie była wykonana przez jednego autora”<sup>48</sup>.

Wypada nadmienić, iż o dekoracjach malarskich Łukasza Ziemeckiego w Domu Rzeszowskim Szkół Pobożnych wspominają – i to wcale nie zdawkowo – rzymskie archiwalia. Wydaje się to tym bardziej istotne, że aspekt ten został całkowicie pominięty w rozważaniach Józefa Świebody. Kluczowa jest deskrypcja stanu pijarskich budowli z 1690 r., która powstała podczas wizytacji<sup>49</sup>. Pisano wówczas: „Całego kościoła sklepienia i ściany sztukateriami są dekorowane, ponadto ozdobione Pasją Chrystusa przez ojca Łuksza namalowaną, która w Wielkim Poście z pożytkiem będzie pouczać wiernych, oprócz tego są wyobrażenia: św. Filipa Nereusza, św. Katarzyny, św. Hieronima, św. Firmina i Modesta”. Dekorację malarską zyskała również zakrystia: „Na sklepieniu jest przedstawienie Najświętszej Marii Panny wręczającej szkaplerz św. Szymonowi Stockowi i św. Józef, Pojmanie Chrystusa w ogrodzie oliwnym etc.”

Przechodząc do zabudowań kolegium, inwentaryzator wiele uwagi poświęcił dekoracji malarskiej zakonnej jadalni: „Refektarz obszerny, cały w obrazach. [...] Na powierzchni sklepienia pośrodku Chrystus Pan przy stole z dwoma uczniami łamiący chleb. Po bokach: św. Paweł Pierwszy Eremita ze św. Antonim przy źródle wody i szatan na pustyni kuszący Chrystusa. Po bokach sklepienia pośrodku Chrystus Ukrzyżowany, dalej Dawid zwycięski nad Goliatem, Samson zbierający miód z tuszy pokonanego lwa, Jozue naprzeciw słońca, Gedeon triumfujący i *stemma* Czcigodnego Fundatora – Szreniawa ze swymi inskrypcjami”. Ten ostatni akcent honorował Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, marszałka wielkiego i hetmana polnego koronnego, który w 1654 r. przekazał pijarom zabudowania rzeszowskie, ufundowane dekadę wcześniej dla bernardynek

45. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 65 i nn.

46. Przede wszystkim należy tu wymienić monografię: Świeboda, *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 37 i nn., 73 i nn., 131, 135, 140 i nn. Pozostałe publikacje zawierają jedynie drobne wzmianki: id., *Collegium Ressoviense w życiu Polaków 1658–1983*, s. 16; id., „Kolegium, gimnazjum i liceum w Rzeszowie w ujęciu encyklopedycznym 1658–2008”, s. 22, 29.

47. Damian Drąg, „Freski małego refektarza”, w: Lidia Czyż, Damian Drąg, Teresa Drupka, *Apteczne reminiscencje* (Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Libra, 2010), s. 42 i nn.; Jowita Jagła, „Apteka jako alegoryczny obraz świata. XVII-wieczne malowidła z klasztoru pijarów w Rzeszowie”, *Studia Etckie* 15, nr 2 (2013), s. 235 i nn.; Barbara Biedrońska-Słota, „Kobierce islamu w polskim malarstwie. Przyczynek do ikonografii tkanin orientalnych”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa* 1 (1999), s. 119 i nn.

48. Dziurawcowa, „Problemy konserwatorskie i estetyczne polichromii z końca XVII wieku w dawnym klasztorze oo. pijarów w Rzeszowie”, s. 285, 287.

49. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Acta visitationis generalis Anni Domini 1690 Ressoviae factae*.

z inicjatywy Zofii Pudencjanny z Ligęzów Zasławskiej-Ostrogskiej, wojewodziny sandomierskiej<sup>50</sup>. Wzniesiono je w latach 1644–1649 z udziałem budowniczego lubelskiego Jana Cangerle<sup>51</sup>.

Zachowana w polskich zbiorach kronika Domu Rzeszowskiego, obejmująca lata 1702–1783, podaje jeszcze jeden szczegół dotyczący artystycznych dokonań Łukasza Ziemeckiego. W odwołującej się do przeszłości wzmiance zanotowano: „W roku Pańskim 1698, kiedy ojciec Augustyn od św. Jana Chrzyciela, rektor tego kolegium, wybrany delegatem [*vocalis*] prowincji oddał się do Rzymu, a w miejsce tegoż ojciec Daniel od św. Wawrzyńca go zastępował, zostały przez ojca Łukasza od św. Pantaleona, zakonnika naszego, wymalowane w całym korytarzu na parterze kolegium obrazy ukazujące bieg życia Czcigodnego Ojca, naszego fundatora, które ojciec Augustyn, rektor, gdy powrócił z Rzymu, nie bez podziwu dodane w tym miejscu odnalazł”<sup>52</sup>. A zatem w 1698 r. Łukasz Ziemecki ozdobił krużganki obiegające czworoboczny wirydarz, tworząc tam sekwencję przedstawień ilustrujących dzieje założyciela zakonu pijarów – świętobliwego Józefa Kalasantego, gdyż to właśnie on kryje się pod mianem Czcigodnego Ojca<sup>53</sup>. Cykl ten musiał powstać bardzo szybko, gdyż nieobecność Augustyna od św. Jana Chrzyciela (Adamowicza), spowodowana jego uczestnictwem w kapitule generalnej, nie mogła trwać dłużej niż trzy lub cztery miesiące<sup>54</sup>. Tym większa była więc niespodzianka sprawiona przez Łukasza od

św. Pantaleona z przyzwoleniem Daniela od św. Wawrzyńca (Roseckiego).

W rzeszowskim kościele Pijarów XVII-wieczne polichromie, niestety, nie zachowały się, a ściślej – ocalały w stanie szczątkowym. Tym bardziej więc interesująca jest informacja o tematyce istniejących tam niegdyś malowideł: Chrystusowej Pałji, zobrazowanej wedle przekazu konkretnej Ewangelii, oraz wybranych przedstawień świętych. Pośród tych ostatnich zwraca uwagę wizerunek św. Filipa Nereusza, który dość często pojawiał się w pijarskich kościołach niemal do połowy XVIII stulecia. Do rozwoju jego kultu w Rzeczypospolitej, jak pisano, „najwięcej przyczynili się pijarzy”, gdyż „wobec tego, że ich założyciel Józef Kalasanty nie był kanonizowany, obrali Filipa pierwszorzędnym patronem zgromadzenia i fundowali mu w swoich kościołach kaplice i ołtarze”<sup>55</sup>. Jednak to nie osobiste przymioty Filipa Nereusza (jak choćby bliski Szkołom Pobożnym zapał nauczycielski) sprawiły, iż wybór padł na niego. Rzeczywistą przyczynę wyjaśnił Ignacy Jakubowski, oznajmiając, że właśnie twórca zgromadzenia oratorianów „przepowiedział nasz przyszły zakon”, gdyż „jednego aspiranta proszącego się do jego kongregacji tymi odprawił słowy: «Wola Boska jest, abyś nie w mojej był kongregacji, ale w innym zgromadzeniu pod imieniem Marii, które ma wkrótce nastać», co się i stało”<sup>56</sup>. Wedle tradycji zakonnej św. Filip Nereusz antycypował zatem utworzenie Ordinis Scholarum Piarum Pauperum Matris Dei.

50. Okoliczności powstania zespołu kościelno-klasztornego i osadzenia w nim ostatecznie zakonników pijarskich omawiają: Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 25 i nn.; id., *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 12 n.; Taraszkiewicz, *Pierwsze stulecie zakonu pijarów na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1642–1740)*, s. 43 i nn.

51. Karol Majewski, Józef Wzorek, „Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań”, *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969), s. 130 i nn.; Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 29, 89, 95; id., *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 134.

52. Muzeum Narodowe w Krakowie, rkps sygn. 1843: *Historia Domus Ressoviensis collecta ex anterioribus annis et huic libro inserta Anno Domini 1731*, s. 36. Adnotację tę już niegdyś odnalazł Józef Świeboda, lecz błędnie odczytał datę jako „1696”: Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 62. W manuskrypcie jest ona nieco zamazana, ponieważ ostatnia cyfra była przerabiana z 6 na 8.

53. Nietrafnie Józef Świeboda domniemywał, że bohaterem przedstawień był Jerzy Sebastian Lubomirski, próbując to dość naiwnie uzasadniać. Nie ulega jednak kwestii, że musiał nim być założyciel zakonu Scholarum Piarum, któremu przysługiwał wówczas tytuł czcigodnego lub świętobliwego, lecz z pewnością nie świętego, jak starał się dowodzić ów badacz.

54. Kapituła generalna odbyła się w maju 1698 r.; Augustyn Adamowicz jest wymieniany wśród delegatów zgromadzonych „Romae in Domo S. Pantaleonis”: APPZP, rkps sygn. Col. Petr. 7: *Capitula generalia 1637–1748*, s. 40 i nn.

55. Henryk Jaromin, „Zarys historii Kongregacji Oratorium św. Filipa Neri w Polsce (1668–1968)”, *Nasza Przeszłość* 32 (1970), s. 14.

56. BZNO, rkps sygn. 2580/I, k. 56.



2 Łukasz Ziemecki, *Jezus z uczniami podczas wieczerzy w Emaus*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowo w Rzeszowie

Opis z 1690 r. dokładnie odpowiada zachowanym polichromiom w dawnym pijarskim refektarzu. Jako główne przedstawienie na kolebkowym sklepieniu zaprezentowana została scena posiłku w gospodzie w Emaus, z Jezusem zasiadającym za stołem w towarzystwie dwóch spośród uczniów i błogosławiącym chleb (il. 2). Flankują ją dwie inne: po stronie lewej wyobrażono Chrystusa kuszonego przez diabła, by mocą swą zamienił kamienie w chleb, po stronie prawej widnieją dwaj pustelnicy: Antoni i Paweł, którym kruk przyniósł chleb na wieczerzę (il. 3–4). Przewodnim tematem tych przedstawień, wyodrębnionych wyrazistą wspólną stiukową ramą, uczyniono zatem – w nawiązaniu do funkcjonalnego

przeznaczenia przestrzeni, którą nakrywało sklepienie – chleb jako spożywany rzeczywisty i mistyczny dar Boży. Na splotach sklepiennych dominuje kluczowa dla wiary katolickiej scena ofiary-odkupienia, wyrażona wizerunkiem Chrystusa Ukrzyżowanego (il. 5). Po jej bokach, w bogatych malowanych kartuszach, znalazły się zaś cztery sceny biblijne odnoszące się do wojen narodu żydowskiego z Amorytami, Filistynami, Kananejczykami i Madianitami. Poszczególne epizody ukazywały głównych bohaterów – po stronie zachodniej Jozuego i Samsona, po stronie wschodniej – Dawida i Gedeona (il. 6–9)<sup>57</sup>. Przedstawieniom towarzyszą banderole z dobranymi cytatami z ksiąg Starego Testamentu.

57. Cytowana uprzednio deskrypcja z 1690 r. – nieznaną Józefowi Świebodzie – jednoznacznie potwierdza, że ostatnia postać rzeczywiście przedstawia Gedeona. Badacz wysuwał taki domysł, lecz nie miał pewności, czy dokonał prawidłowego rozpoznania, gdyż w przeciwieństwie do pozostałych scen, „opatrzonych zdekompletowanymi lub skrótowymi napisami łacińskimi na wstęgach, przy tym obrazie nie zachowała się ani jedna litera”: Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 68.



3 Łukasz Ziemecki, *Kuszenie Pana Jezusa przez szatana na pustyni*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie



4 Łukasz Ziemecki, *Pustelnicy Antoni i Paweł posileni przez kruka*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

W obrębie gmachu dawnego pijarskiego kolegium w Rzeszowie polichromie istniały – o czym świadczą odkrytki – w wielu pomieszczeniach. We fragmentarycznym stanie ostały się te w bibliotece i w kruzgankach (il. 10)<sup>58</sup>. Wśród nich uwagę zwracają zwłaszcza dekoracje emblematyczne (il. 11–13). Natomiast drugim po refektarzu najbardziej efektownie dekorowanym wnętrzem – niewspomnianym jednak w deskrypcji z 1690 r. – jest pomieszczenie dawnej zakonnej apteki. Na kolebkowym sklepieniu wymalowane tam zostało medyczne konsylium, prezentujące naradę dwunastu mężów – lekarzy-farmaceutów – usadowionych przy okrągłym stole nakrytym wzorzystym kobiercem i prowadzących ożywioną debatę (il. 14). Przed nimi leżą rozłożone księgi ze stosownymi sentencjami zaczerpniętymi z Pisma Świętego, dotyczącymi sztuki leczenia. To główne wyobrażenie dopełniają dwa mniejsze z postaciami króla Salomona i królowej Saby – Madeidy, tworząc razem apologię mądrości i wiedzy (il. 15).

Wokół pojawiają się drobniejsze scenki, które opowiadają – by użyć sformułowania Jowity Jagli – „wielowątkową historię, poczynszy od genezy choroby, przez typy i sposoby leczenia (za pomocą roślin, minerałów i zwierząt; pozyskiwania leków metodą destylacji), po wielowiekowe przekonanie o czterech humorach tworzących ludzkie ciało i odpowiedzialnych za zdrowie oraz chorobę”<sup>59</sup>. Na przeciwległych ścianach zostały wyeksponowane – znakomicie pasujące do wnętrza aptecznego – dwa przedstawienia. Pierwsze zaczerpnięto z przypowieści o miłosiernym Samarytaninie ratującym ранego podróżnika, drugie – z historii o Tobiaszu uleczonym ze ślepoty lekarstwem uzyskanym z ryby złowionej przez jego syna.

W dekoracjach malarskich Domu Rzeszowskiego pijarów przewijały się zatem liczne wątki czerpane – co oczywiste – ze Starego i Nowego Testamentu, akcentujące zwłaszcza prefiguracyjną rolę tego pierwszego wobec zdarzeń opisanych w Ewangeliach. Wyraźnie jest

58. Wykazują też najwięcej ingerencji konserwatorskich.

59. Jagla, „Apteka jako alegoryczny obraz świata”, s. 250.

widoczne, iż przywiązywano wielką wagę do słowa, które identyfikowało, komentowało i dopowiadało scenę figuralną – stąd tak licznie obecne inskrypcje. Wydaje się, że to pochodna modnego w dobie baroku myślenia emblematycznego, opartego na silnym związku wzajemnie dopełniającego się tekstu i obrazu, układanych w sekwencję: *lemma – imago – sententia*<sup>60</sup>. Malowane przedstawienia ukazywały nie tylko zdarzenia pozostające w powszechnej świadomości, gdyż wielokrotnie prezentowane przez artystów, jak choćby sceny Pasji Chrystusa, lecz także epizody ilustrowane z rzadka czy wręcz sporadycznie, znane jedynie teologom-bibliotom gruntownie studiującym Pismo Święte. Powstawała też ikonografia bardzo specyficzna, jak ów staranny dobór wyobrażeń w aptece, mających w syntetyczny sposób ująć i zobrazować całe spektrum ówczesnej wiedzy medycznej. Sięgano również – zgodnie z duchem kontrreformacji – do żywotów świętych i błogosławionych.

Wspólnym stylistycznym mianownikiem ocalałych w Rzeszowie pijarskich polichromii jest ich niezwykła dekoracyjność. Pojawiają się tam fantazyjnie kształtowane kartusze opatrywane mnóstwem różnorodnych detali: okuć i kaboszonów, masek i maszkaronów, festonów kwiatnych i owocowych, liści akantu, rozmaitych zwierząt etc. (il. 16–17). Ta obfitość form i bogactwo barw zdradzają wręcz radość artysty płynącą z wnikliwej obserwacji świata i przeobrażania dostrzeżonych jego elementów w postać malarskiej iluzji. Przy okazji ujawnia się też znajomość wzorników ornamentalnych tudzież wydawnictw emblematycznych. O ile wszakże akant był rośliną wykorzystywaną powszechnie przez artystów nowożytnych niezależnie od stulecia, w którym działali, o tyle obfite pojawianie się motywów rollwerkowych może wywoływać zdumienie, gdyż w czasie, kiedy dekoracja powstawała, miała one już mocno zapóźniony charakter<sup>61</sup>. Ten fakt

najwyraźniej wcale nie przeszkadzał twórcy – Łukaszowi Ziemeckiemu.

Na marginesie rozważań nad Domem Rzeszowskim pijarów Józef Świeboda nie raz i nie dwa pofolgował nadto swej wyobraźni. Sugerował bowiem, że w niektórych latach obsadzano tam stanowisko malarza zakonnego, że pijarzy utrzymywali malarzy świeckich, że funkcjonował przy konwencji warsztat malarski i wreszcie, że kształcono uczniów w sztuce malarskiej<sup>62</sup>. Analiza źródeł dowodzi jednak, iż żadna z tych tez nie jest prawdziwa. W zakonie Scholarum Piarum nie istniało nigdy coś takiego, jak „stanowisko malarza”, bo stwierdzenie owo sugerowałoby, że była to forma powierzenia obowiązków, które rotacyjnie wykonywali różni mistrzowie pędzla. Natomiast – o czym już wcześniej wzmiankowano – utalentowany Łukasz Ziemecki stanowił szczególny i odosobniony *casus* – w polsko-węgierskiej tudzież polsko-litewskiej prowincji Szkół Pobożnych nie było w tym czasie innego zakonnika o analogicznych umiejętnościach. Pijarzy korzystali z usług malarzy świeckich, ale nie utrzymywali ich, lecz płacili za wykonane zlecenie. Niekiedy gościli takiego artystę śniadaniem, co zdarzało się choćby przy okazji prac realizowanych przez Jerzego Eleutera Siemiginowskiego dla Domu Warszawskiego, lecz wynikało to wyłącznie z kurtuazji i przyjętych zwyczajów<sup>63</sup>. W Rzeszowie nie funkcjonował żaden warsztat malarski, zwłaszcza jeśli pod tym pojęciem rozumieć hierarchicznie zorganizowaną grupę artystów współdziałających przy wykonywaniu jednego dzieła.

Te daleko idące supozycje wzięły się w istocie z interpretacji jednej wzmianki zawartej w wizytacji kolegium rzeszowskiego. Na jej podstawie Józef Świeboda sformułował następującą opinię: „W roku 1688 wśród osób świeckich utrzymywanych przez pijarów w Rzeszowie wymienieni są: «malarz z naszych, chłopiec

60. Szeroko tę problematykę omówił: Janusz Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), passim; id., *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* (Kraków: Universitas, 2002), passim.

61. Por. rozmaite starsze i nowsze kompendia poświęcone ornamentyce, np.: Franz Sales Meyer, *Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im allgemeinen* (Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1888), passim; Philippa Lewis, Gillian Darley, *Dictionary of Ornament* (Newton Abbot: Cameron & Hollis, David & Charles, 1990), passim.

62. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 64, 72. Niektóre sformułowania powtórzone były też w publikacji późniejszej: id., *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 29.

63. Mączyński, *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834*, s. 131.



5 Łukasz Ziemecki, *Chrystus Ukrzyżowany*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

uczający się»<sup>64</sup>. Tłumaczenie łacińskiego zapisu okazuje się jednak nadto swobodne i całkowicie zatracza sens informacji, gdyż ów malarz bynajmniej nie zalicza się do grona osób świeckich. W oryginale *passus* ten brzmi następująco: „*pictoris unius ex nostris puer discipulus*”, co należy przełożyć: „chłopiec, uczeń malarza, jednego z naszych”, czyli spośród zakonników<sup>65</sup>. A zatem malarz, o którym tu mowa, to właśnie – choć nie pada jego indywidualne miano – Łukasz od św. Pantaleona. Natomiast chłopiec jest pomocnikiem, który przyucza się. Określenie wyraźnie akcentujące młody jego wiek nie pozwala czynić zeń artysty-partnera, lecz

wyłącznie pomagiera, który pomaga rozcierać farby. Daleko idącą nadinterpretacją jest sugerowanie istnienia całej „szkoły malarskiej” lub kreowanie badawczych dylematów: „Nie jest pewne, czy dokonał tego dzieła sam, czy we współpracy z innym artystą”<sup>66</sup>. Przeciwnie, za pewnik można przyjąć, że wszystko, co w pijarskim konwencie w Rzeszowie było ścienną polichromią, wyszło spod jego pędzla.

Dotychczas poszczególne zespoły rzeszowskich malowideł były datowane dość ogólnikowo na ostatnią dekadę XVII w. Józef Świeboda pierwotnie podawał lata 1690–1697 jako czas dekoracji refektarza, apteki,

64. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 63 i nn.

65. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Restrictus visitationis Domus Ressoviensis in Anno 1688 mense Julio quoad ecclesiam, domum et scholas*.

66. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 63.





6 Łukasz Ziemecki, *Jozue prosi Jahwe, by wstrzymał słońce na niebie przed bitwą z Amorytami*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowie w Rzeszowie



7 Łukasz Ziemecki, *Samson zbierający miód z tuszy pokonanego lwa*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowie w Rzeszowie



8 Łukasz Ziemecki, *Dawid triumfujący nad Goliatem*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowie w Rzeszowie



9 Łukasz Ziemecki, *Zwycięstwo Gedeona nad Zebachem i Salmuną, królami medianickimi*, polichromia na sklepieniu sali refektarza w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowie w Rzeszowie

oratorium i biblioteki, ściślej nieco wskazując rok 1696 jako moment powstania dekoracji w krużganku wokół wirydarza, co jednak okazało się błędne<sup>67</sup>. Później postanowił nieco rozszerzyć owe lata ramowe, sugerując okres 1688–1697, podjął nawet próbę określenia kalendarium realizacji polichromii w poszczególnych wnętrzach<sup>68</sup>. Niestety, uściślenia te zostały oparte na

swobodnie snutych domniemaniach, nierzadko pozostających w jawnej sprzeczności z pijarskimi przekazami z epoki, a nie na konkretnych dowodach. Badacz nie odnalazł – jak wspomniano – w rzymskich zasobach wzmianki mówiącej o istnieniu malowideł w kościele pijarskim, toteż nie uwzględnił ich w swoich rozważaniach. Wydaje się natomiast, że konfrontując

67. Ibid., s. 61 i nn.

68. Aczkolwiek w innym miejscu tej samej monografii wskazał – jak dawniej – lata 1690–1697: Świeboda, *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, s. 37 i nn., 140 i nn. Przyjął ponadto następujące szczegółowe datacje: refektarz (1691–1695), biblioteka (ok. 1694), apteka (1695–1697), krużganek (1696).



potwierdzoną źródłowo faktografię dotyczącą życia Łukasza od św. Pantaleona z dokumentacją archiwalną odnoszącą się do zabudowy rzeszowskiego kolegium, można pokusić się o wyznaczenie dość precyzyjnych i zarazem wiarygodnych etapów powstawania pijarskich polichromii, a przynajmniej najważniejszych ich partii.

Najwcześniej powstały dekoracje w zakonnym kościele. Wiadomo bowiem, że jego konsekracji dokonano w roku 1687, wszelkie prace winny być więc podówczas już zakończone<sup>69</sup>. Twórca malowideł opuścił czasowo rzeszowskie kolegium najpewniej w połowie roku 1684, przenosząc się do Góry, gdzie miał uzyskać święcenia. Tym samym wykonanie robót w kościele w najszerzej przyjętych ramach musiało się dokonać w latach 1680–1684, co stanowiło pierwszy etap prac dekoratorskich. Kolejny nastąpił po powrocie Łukasza od św. Pantaleona do Rzeszowa. Najpewniej przypadło to w połowie roku 1687. W następnym był już tam z pewnością i musiał działać, skoro w kolegium notowano obecność świeckiego chłopca jako jego pomocnika. Wtedy zaczęły powstawać dekoracje w refektarzu. Sfinalizowane zaś zostały najpóźniej w roku 1690, kiedy zyskały – cytowaną już wcześniej – szczegółową deskrypcję. Tym samym etap drugi przypadł na lata 1688–1690. Najbardziej

niejasnym okresem malarskiej aktywności pozostaje następne pięciolecie. Obfity w źródłowo potwierdzone wydarzenia okazuje się schyłek XVII stulecia. „Oficina apteczna, w 1695 roku ukończona, malowidłami została ozdobiona w roku 1697”<sup>70</sup>. W *Status Domus* odnotowano również, że „ponad apteką ulokowana biblioteka tegoż roku 1697 jest na nowo urządzona i nowymi wizerunkami ozdobiona”, co jednak wcale nie musiało oznaczać finalizacji zamierzenia<sup>71</sup>. W 1698 r. powstał zaś – o czym była uprzednio mowa – cykl wizerunków w krążanku wirydarza ilustrujących żywot Józefa Kalasantego. Wszelkie prace Łukasza Ziemiczkiego w Rzeszowie zakończyły się najpóźniej na jesieni roku 1700.

#### OPUS LOVICIENSE

Znacznie mniej wiadomo na temat chronologii powstawania polichromii pijarskiego kościoła w Łowiczu. Wśród dotychczas o niej piszących zarysowały się trzy stanowiska. Najczęściej w krótkich wzmiankach o tamtejszych dekoracjach – „w prezbiterium i nawach bocznych pięknie alfreskowany” – nie podawano ich autora, a datowanie bywało traktowane bardzo szeroko; dotyczy to zwłaszcza prac regionalnych starożytników

69. Ostatnim ich etapem odnotowanym w *Status Domus* z 1697 r. było wyłączenie nastawy ołtarza głównego: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 1, dok.: *Status Domus Ressoiviensis Anni 1697*.

70. Ibid.

71. Ibid.

11 Łukasz Ziemecki, kompozycja emblematyczna, polichromia w krużgankach dawnego kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

← 10 Łukasz Ziemecki, kompozycja dekoracyjna, polichromia na sklepieniu krużganków w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie



z przełomu XIX i XX w.: Romualda Oczykowskiego czy Władysława Tarczyńskiego<sup>72</sup>. W okresie Drugiej Rzeczypospolitej malowidłami zainteresował się Juliusz Starzyński i wskazał jako domniemanego ich twórcę Michała Anioła Palloniego, o którym wiadomo było, że dekorował sklepienie w łowickiej kaplicy Misjonarzy<sup>73</sup>. „Malowidła w prezbiterium – pisał – ujęte są w bogaty system dekoracyjny [...] imitujący figury plastyczne, sztukaterię lub też ozdoby metalowe. [...] Na podkreślenie zasługuje bogactwo i wystawność kostiumów

i szczegółów rodzajowych z widocznymi gdzieniegdzie polskimi typami. Sztukę autora charakteryzuje doskonała ekspresja ruchowa, głęboka znajomość form ciała ludzkiego w połączeniu z mistrzowskim opanowaniem środków iluzjonistycznej późnobarokowej perspektywy *sotto in su*”<sup>74</sup>.

W dobie powojennej atrybucję Starzyńskiego poczynioną w odniesieniu do kościoła Pijarów podtrzymał monografista włoskiego malarza Mariusz Karpowicz, aczkolwiek nie zajął się analizą tejsze polichromii, gdyż

72. Oczykowski, *Przechadzka po Łowiczu*, s. 149. Por. id., *Przechadzka po Łowiczu* (Łowicz: Księgarnia R. Oczykowskiego, 1883), s. 67 i nn.; Władysław Tarczyński, *Łowicz – wiadomości historyczne z dodaniem innych szczegółów* (Łowicz: Księgarnia K. Rybackiego, 1899), s. 69, 74; Romuald Oczykowski, „Łowicz. Diecezja warszawska. Dekanat łowicki. Kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny i św. Wojciecha”, w: *Monografia ilustrowana, czyli opis kościołów rzymskokatolickich w Królestwie Polskim* (Warszawa: Księgarnia S.J. Zaleskiego i Spółki, 1908), s. 47. Równie powściągliwie postąpili też autorzy powojennej inwentaryzacji: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. Stefan Kozakiewicz, Jerzy Adam Miłobędzki (Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1953), s. 40.

73. Juliusz Starzyński, „O restaurację fresków w kościele popijarskim w Łowiczu”, *Ochrona Zabytków Sztuki* 1, z. 1/4, cz. 1 (1930–1931), s. 220 i nn.; por. też: id., „Barokowe malowidła ściennie w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórca ich Michelangelo Palloni”, *Studia do Dziejów Sztuki w Polsce* 4, z. 1 (1931), s. 89 i nn. Wersję tę – z powołaniem się na atrybucję Starzyńskiego – utrwaliła w haśle poświęconym temu artyście: Maria Heydel, „Palloni Michael Archangelo”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998), s. 403. Pomysł dotyczący autorstwa przeniknął też do najnowszej literatury popularnej, czego przykładem jest polsko-angielski album *Łowicz Inside and Outside*, oprac. Zdzisław Kryściak (Łowicz: Urząd Miejski w Łowiczu, Wydział Kultury, Sportu i Turystyki; Warszawa: Euro Pilot, 2019), s. 116.

74. Starzyński, „O restaurację fresków w kościele popijarskim w Łowiczu”, s. 220 i nn.



12 Łukasz Ziemecki, kompozycja emblematyczna, polichromia na sklepieniu dawnego kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie



13 Łukasz Ziemecki, kompozycja emblematyczna, polichromia na sklepieniu dawnego kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

uznał, że została gruntownie przemalowana<sup>75</sup>. W tym samym czasie pijar Jan Buba, sięgnąwszy do zasobu rzymskich archiwaliów, oznajmił, iż jej autorem był malarz Łukasz Limecki, który wcześniej pracował w Rzeszowie<sup>76</sup>. Do owego artysty odniósł się następnie Józef Świeboda, zauważając, że zupełnie opacznie odczytane zostało świeckie tegoż nazwisko: nie Limecki, a Ziemecki; jednakże skoncentrowawszy swoje badania na Rzeszowie, nie rozwijał nigdzie problematyki malowideł łowickich<sup>77</sup>. Obie opinie dotyczące atrybucji – albo Palloni, albo Limecki – przytoczył następnie Paweł

Kolas, nie zajmując własnego stanowiska<sup>78</sup>. Niewiele później Jacek Gajewski, nawiązując do najstarszych badaczy, uznał bez jakichkolwiek wątpliwości, że malarski wystrój pijarskiego kościoła musiał wyjść spod pędzla Palloniego i powstać „w drugiej połowie lat pięćdziesiątych” XVII stulecia<sup>79</sup>.

Jako ostatnia wypowiedziała się na temat malowideł Hanna Samsonowicz w artykule *Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architekci*, stwierdzając: „Na obecnym etapie badań problem atrybucji i analizy fresków, które niewątpliwie stanowiły ważny element

75. W sporządzonym katalogu prac tego artysty zapisał: „Kościół pijarski w Łowiczu. Dekoracja ścian (dziś malowidła zatynkowane) oraz zapewne sklepień (dziś doszczętnie przemalowane) o nieustalonej ilości przedstawień”, Mariusz Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967), s. 89.

76. Buba, „Miasto z pelikanem”, s. 340.

77. Świeboda, *Collegium Ressoviense w życiu Polaków 1658–1983*, s. 16. Przyjął wszakże, że malarskie dekoracje w Łowiczu dotyczyły wyłącznie budynku pijarskiego kolegium, który już dziś nie istnieje: id., *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 64 i nn.

78. Paweł Kolas, „Architektura i wystrój kościoła”, w: *Collegium Lovicense (szkice z dziejów pijarów w Łowiczu)*, red. Wiesław Jan Wysocki (Łowicz: Mazowiecki Ośrodek Badań Naukowych im. Stanisława Herbsta, 1985), s. 16.

79. Jacek Gajewski, „Sztuka w prymasowskim Łowiczu”, w: *Łowicz, dzieje miasta*, red. Ryszard Kołodziejczyk (Warszawa: Mazowiecki Ośrodek Badań Naukowych im. Stanisława Herbsta, 1986), s. 533 i nn. W takiej postaci informacja ta weszła do hasła: Aleksandra Bernatowicz, „Palloni Michael Archangelo”, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 94, red. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff (Berlin: De Gruyter, 2017), s. 198.

dekoracji późnobarokowego wnętrza kościoła, musi pozostać otwarty. Trzeba jednak zastrzec, że powstały one zapewne nie wcześniej niż w końcu trzeciego dziesięciolecia XVIII wieku<sup>80</sup>. Opinia taka była pochodną nie tyle analizy samych malowideł, ile rozważań nad kalendarium budowy pijarskiej świątyni. Z rzymskich archiwaliów autorka przywołała bowiem *Status Domus* z roku 1690, w którym pisano, że położone już zostały fundamenty całej budowli, wzniesiono prezbiterium kościoła wraz z bocznymi przyległościami i wyprowadzono dwa filary nawy. Na kolejny etap intensywnych prac trzeba było czekać trzy dekady: „Budowa kościoła – pisała – została jednak zapewne wkrótce przerwana. Świadczy o tym księga rachunków kolegium z lat 1690–1720, w której do 1719 roku zanotowano stosunkowo niewielkie wydatki *pro fabrica templi*. Większe sumy wymieniono jedynie w latach 1694–1695 (łącznie 3520 zł). Z lat późniejszych pochodzą ponadto nieliczne wzmianki o zakupie dużej liczby cegieł – w 1701 roku za 2728 zł, w 1702 za 2300 zł<sup>81</sup>”.

Wedle przedstawionej interpretacji kościół Pijarów po 1690 r. istniał w stanie ledwie rozpoczętym. Logicznie narzucał się więc wniosek, że nie było jeszcze czego w nim malować. Jednakże taka teza – wypada zauważyć – wyraźnie kłóci się z przekazem zawartym w nekrologu Łukasza od św. Pantaleona. A trzeba podkreślić – choć to zdaje się zupełnie oczywiste – że zakonnik wpisujący informację o jego śmierci do manuskryptu *Liber suffragiorum Loviciensis* doskonale znał z autopsji ówczesny stan zaawansowania prac przy kościele pijarskim w Łowiczu. Tym samym świadectwo naocznego świadka nie może być zlekceważone i odrzucone. Aby sytuację wyjaśnić, trzeba ponownie sięgnąć do wspomnianej księgi wpływów i wydatków kolegium łowickiego. Wnikliwsza jej analiza pozwala bowiem wykazać poważne potknięcia interpretacyjne, jakich nie ustrzegła się w swych dociekaniach Hanna Samsonowicz.

Rękopis zatytułowany *Percepta et expensa 1690–1720* wykazuje przychody i rozchody – te pierwsze bardziej szczegółowo, te drugie raczej sumarycznie – kolegium łowickiego w odniesieniu do kolejno następujących miesięcy. Pozycje dotyczące cegieł znajdują się

wyłącznie po stronie dochodów, bo też pijarzy dysponowali cegielnią „z piecem 40 tysięcy cegieł mieszczącym” do jednorazowego wypału<sup>82</sup>. Nie potrzebowali więc dokonywać takich zakupów, a jedynie sprzedawali ewentualne nadwyżki produkcyjne. Natomiast wydatki *pro fabrica ecclesiae* pojawiają się regularnie od roku 1690 po rok 1699. Nietrudno też spostrzec, że są okresowe, gdyż trwają w każdym z nich od kwietnia do października, czyli obejmują całe sezony budowlane: od wiosny do jesieni. Ponożone koszty – jak na realia działań architektonicznych z końca XVII w. – wcale nie są małe, zwłaszcza że obejmują tylko tanią siłę roboczą oraz tanie surowce: wapno i piasek, bo cegły i dachówki pochodziły z produkcji własnej manufaktury. W roku 1700 wydatki na prace budowlane w kościele znikają z zapisów. I wtedy właśnie pojawia się w Łowiczu malarz Łukasz Ziemecki.

Jak widać dłuższa dygresja o „fabryce” łowickiego kościoła Pijarów była konieczna, aby udowodnić, że Łukasz od św. Pantaleona, który nigdy poza spowiadaniem i malowaniem niczym innym w zakonie się nie zajmował, został przeniesiony do Łowicza nieprzypadkowo. Moment zaś, kiedy tego dokonano, okazuje się wyraźnie zbieżny z ukończeniem kościoła w jego zasadniczej bryle, osłoniętej pełnym zadaszeniem, zatem gotowej do tynkowania lub może z położonymi już tynkami. Wątpliwość w odniesieniu do kształtu świątyni może być tylko jedna: najprawdopodobniej nie wyprowadzono wtedy pierwotnie projektowanych dwóch wież w jej partii północnej, skoro fasadę wykonano dopiero w 2. ćwierci XVIII stulecia w odmiennych już formach stylowych. Wieloletni pobyt malarza w Łowiczu pozwalał mu spokojnie realizować zamysł artystyczny aż do śmierci w 1715 r. Najpewniej z przymusowym tylko antraktem przypadającym na lata 1707–1710, kiedy morowa zaraza zawitała do Łowicza i zaczęła zbierać śmiertelne żniwo również wśród pijarów. Ci zaś zmuszeni byli chronić się przed zagrożeniem, uchodząc – jak wspomniano – w wiejskie zacisze.

Polichromie łowickiego kościoła Pijarów znajdują się na sklepieniu prezbiterium oraz częściowo na sklepieniach i ścianach naw bocznych, a pojedyncze motywy heraldyczne również na pilastrach nawy głównej oraz na

80. Hanna Samsonowicz, „Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architektki”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 33, z. 3 (1988), s. 248.

81. *Ibid.*, s. 238.

82. Owa cegielnia jest wzmiankowana w tym samym, przywoływanym przez Hannę Samsonowicz, dokumencie z 1690 r.: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Łowicz 3, dok.: *Status Domus Loviciensis conscriptus Anno Domini 1690*.



14 Łukasz Ziemecki, *Konsylium uczonych medyków*, polichromia na sklepieniu sali apteki w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

filarach chóru muzycznego. Wykonano je – podobnie jak rzeszowskie – techniką *al secco*, na suchym tynku. One także miały niełatwe późniejsze dzieje<sup>83</sup>.

Uszkodzone ponoć zostały w 1831 r. i kilka lat później częściowo zamalowane wapnem. Malowidła w nawach bocznych były konserwowane i znacznie przemalowane

83. Por. m.in.: Oczykowski, *Przechadzka po Łowiczu. Wydanie drugie*, s. 149; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, z. 5, s. 40; Kolas, „Architektura i wystrój kościoła”, s. 16, 26; Samsownik, „Kościół pijarów w Łowiczu”, s. 248.

przez Ludwika Zdziarskiego w 1898 r., te w prezbiterium restaurował Wincenty Trojanowski w latach 1914–1917<sup>84</sup>. Po drugiej wojnie światowej kilkakrotnie podejmowano nad nimi badania i sporządzano ekspertyzy. W 1956 r. Bohdan Marconi przygotował analizę chemiczną i technologiczną, potwierdzającą pochodzenie malowideł z XVIII stulecia. W 1983 r. Hanna Markowska wykonała odkrywkowe sondáže, co pozwoliło stwierdzić obecność dekoracji z przedstawieniami figuralnymi na ścianach naw bocznych oraz zacheuszków z dekoracją heraldyczną na filarach nawy głównej. Warto wszakże wziąć pod uwagę, że brak polichromii w innych miejscach nie musi być wynikiem zniszczeń, lecz poniesienia dalszej ich realizacji. W ostatnich latach, poczynając od roku 2013, wszystkie malowidła sklepienne i ściennie łowickiej świątyni przeszły gruntowną renowację; prace te przeprowadziła artysta-konserwator Małgorzata Godek<sup>85</sup>. W przypadku Łowicza nie zachowały się – tak jak w Rzeszowie – źródłowe deskrypcje, które opisywałyby jeszcze w XVIII w. zamysł i stan powstałych polichromii, toteż w rozważaniach nad nimi kontentować się wypada tym, co z nich ocalało do obecnych czasów.

W kościele łowickim Pijarów najbardziej okazałe prezentuje się dekoracja w prezbiterium – skierowanym nietypowo, gdyż w stronę południową – którego sklepienie jest szczelnie wypełnione malowidłami. Wbrew stwierdzeniom uporczywie powtarzanym w dotychczasowej literaturze przedmiotu, wcale nie zostały one „przemalowane, z zatraceniem pierwotnego charakteru”, lecz przeciwnie, zachowały się – co należy podkreślić – w wersji całkowicie oryginalnej, nieco tylko postarzonej na skutek zachodzących procesów chemicznych (czego efektem są chociażby mocno pociemniałe karnacje



15 Łukasz Ziemecki, *Król Salomon*, polichromia na sklepieniu sali apteki w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

postaci w przedstawionych scenach)<sup>86</sup>. Polichromia prezbiterialna ściśle wiąże się z wezwaniem świątyni dedykowanej św. Wojciechowi: „Heac ecclesia erecta est in honorem B. Mariae Virginis Matris Dei et S. Adalberti Episcopi et Martiris”<sup>87</sup>. Można przypuszczać, że do wykonania dekoracji w kościele łowickim Łukasz Ziemecki odniósł się ze szczególnym zainteresowaniem i pietyzmem. Przychodziło mu bowiem zmierzyć się z wyobrażeniem swego imiennika i osobistego patrona.

Centralnie, jako najważniejsza, została zaprezentowana scena niebiańskiej apoteozy św. Wojciecha

84. W odniesieniu do prac Ludwika Zdziarskiego zachowała się archiwalna dokumentacja sukcesywnie przekazywanych mu w 1898 r. gratyfikacji oraz wydatków ponoszonych na materiały (farby, złoto, drewno na rusztowania). Zsumowane koszty robocizny wyniosły ok. 280 rubli. Wartość przybliżona wynika stąd, że w jednym wypadku łącznie potraktowano wypłatę „za farbę i robotę fresków”: APPZK, rkps sygn. Col. Lov. 19: *Książka wydatków na reperacje kościoła pijarskiego w Łowiczu*, s. nlb.

85. Szczegółowych informacji o stanie zachowania polichromii prezbiterialnej przed podjęciem prac oraz o przebiegu wszystkich wdrożonych w kolejnych latach działań renowacyjnych zechciała mi udzielić sama autorka przeprowadzonych robót konserwatorskich – Pani mgr Małgorzata Godek z Krakowa, za co pragnę w tym miejscu wyrazić serdeczne me podziękowanie.

86. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, z. 5, s. 40. Podobne opinie mówiące o drastycznych wręcz przemalowaniach, prowadzących do „bezpowrotnego zniszczenia” malowideł, pojawiały się też w innych publikacjach, m.in.: Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, s. 89; Gajewski, „Sztuka w prymasowskim Łowiczu”, s. 535.

87. Cytat z inskrypcji na tablicy fundacyjnej: Wincenty Hipolit Gawarecki, *Pamiętki historyczne Łowicza* (Warszawa: Drukarnia S. Orgelbranda, 1844), s. 150.



Adalberta ukazanego pośród obłoków, przed obliczem Zbawiciela – Jezusa Chrystusa, którego śladami podążał, oddając życie za wiarę (il. 18). Towarzyszą temu wymowne symbole: kolumna oznaczająca niezachwiane męstwo i wieniec laurowy, który przysługuje zwycięzcom. W strefie ziemskiej zobrazowano symultanicznie jeszcze dwa inne zdarzenia: pierwsze przedstawia męczeńską jego śmierć poniesioną z rąk pogańskich Prusów, których przybył nawracać, drugie – procesjonalne przeniesienie ciała do katedry w Gnieźnie<sup>88</sup>. Wokół głównej sceny, w lunetach, rozlokowano sekwencję siedmiu, uznanych za najważniejsze, obrazów ilustrujących życie orędownika tego przybytku. Pierwsza wyobraża powierzenie go, jako chorującego dziecka, opiece Matki Bożej, druga – bierzmowanie, jako młodzieńca, przez biskupa magdeburgskiego, trzecia – odbieranie święceń kapłańskich, których udzielił mu biskup praski, czwarta – konsekrację na biskupa Pragi z rąk arcybiskupa Moguncji, piąta – posłuchanie Wojciecha wraz z jego bratem Gaudentym u papieża, szósta – chrzest udzielony przez Wojciecha królewiczowi węgierskiemu Stefanowi, siódma – dowodząca chwalebne miłosierdzia

i cudownej mocy – podzielenie się odzieniem z żebrakiem oraz uzdrowienie dziewczynki ze ślepoty (il. 19–25). Zgodnie z konwencją nowożytnego malarstwa sceneria i stroje uczestniczących postaci zostały poddane zabiegowi aktualizacji<sup>89</sup>.

Nie wdając się na tym etapie w pogłębioną analizę polichromii prezbiterialnej, warto zwrócić uwagę na niektóre szczególne jej cechy. Przed wszystkim ogromne, wręcz przytłaczające bogactwo. Panuje tu bowiem swoisty *horror vacui*. Malarz wypełnia każdy centymetr kwadratowy powierzchni sklepiennej. Wymienione przedstawienia tworzą zasadniczy wątek narracyjny. Obok niego pojawiają się liczne atrybuty przysługujące św. Wojciechowi – przypisany mu herb Róża (Poraj), oznaki władzy biskupiej i męczeńskiej śmierci. Ponad belkowaniem wyobrażone zostały, malowane *en grisaille*, postacie cnót kardynalnych: *Fortitudo*, czyli Męstwo, *Temperantia*, czyli Umiarkowanie, *Prudentia* czyli Roztropność i *Iustitia*, czyli Sprawiedliwość, ukazane jako postacie kobiece dzierżące stosowne atrybuty: kolumnę, uprzęż, kaduceusz, wagę szalkową i miecz (il. 26–27). Ponad sceną ukazującą

88. Świątynia, do której podąża procesja z ciałem św. Wojciecha, nie może być z przyczyn faktograficznych „wizerunkiem kolegiaty łowickiej”, co sugerował Juliusz Starzyński, zob. id., „O restaurację fresków w kościele popijarskim w Łowiczu”, s. 221. Miejscem docelowym musiała być katedra gnieźnieńska (stosunkowo późne okazuje się podanie o krótkotrwałym złożeniu szczątków męczennika w Trzemesznie). Szerzej na ten temat m.in. Henryk Likowski, „Geneza święta «translatio S. Adalberti» w Kościele polskim. Rozwiązanie sprawy o relikwie św. Wojciecha”, *Kwartalnik Teologiczny Wileński* 1, z. 1 (1923), s. 53 i nn.

89. Klasyczna już dziś publikacja na temat tego zjawiska: Władysław Tomkiewicz, „Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku”, *Biuletyn Historii Sztuki* 13, nr 1 (1951), s. 55 i nn.; nr 2/3, s. 5 i nn.; przedruk w: id., *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1970), s. 49 i nn.



17 Łukasz Ziemecki, kompozycja ornamentalna, polichromia na sklepieniu sali apteki w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowo w Rzeszowie

← 16 Łukasz Ziemecki, kompozycja ornamentalna, polichromia na sklepieniu sali apteki w dawnym kolegium Pijarów w Rzeszowie (obecnie siedziba Muzeum Okręgowego). Fot. Muzeum Okręgowo w Rzeszowie

moment, w którym Wojciech został biskupem praskim, wyobrażono jeszcze trzy cnoty teologalne: *Fides*, *Spes* oraz *Caritas*. Święty Paweł w Pierwszym Liście do Koryntian pisał: „Tak więc trwają: Wiara, Nadzieja, Miłość – te trzy, z nich zaś największa jest Miłość” (1 Kor 13, 13); w tym jednak przypadku najbardziej wyeksponowana została Wiara dzierżąca krzyż. Nie zabrakło zatem na sklepieniu prezbiterium łowickiego kościoła Pijarów żadnej z siedmiu chrześcijańskich cnót głównych, którymi w sposób szczególny odznaczał się św. Wojciech.

Zwraca uwagę starannie przestrzegany rygor podziałów architektonicznych czy sztukatorskich, które tworzą wyraziste ramy dla przedstawionych scen. Zasada ich kompozycji jest zgodna z tendencjami obowiązującymi w malarstwie XVII-wiecznym, czyli nastawieniem na optymalny odbiór prezentacji z jednego najdogodniejszego punktu, dla każdego z obrazów odrębnego. To rozwiązanie dominuje omal wszechwładnie. Wszakże w przeszle przynawowym, gdzie ukazana została gloria anielska, pojawia się pewne *novum* – nie jest to jeszcze panorama, którą można oglądać z różnych stron, ale usytuowanie unoszących się w obłokach aniołków, z głowami skierowanymi dośrodkowo, cechuje znacznie swobodniejszy układ (il. 28). Co więcej, tu również zostaje podważona zasada ramy, obłoki bowiem zaczynają zacierać skrupulatnie wcześniej respektowane podziały. Wyraźnie widać, że Łukasz Ziemecki wyciągnął wnioski

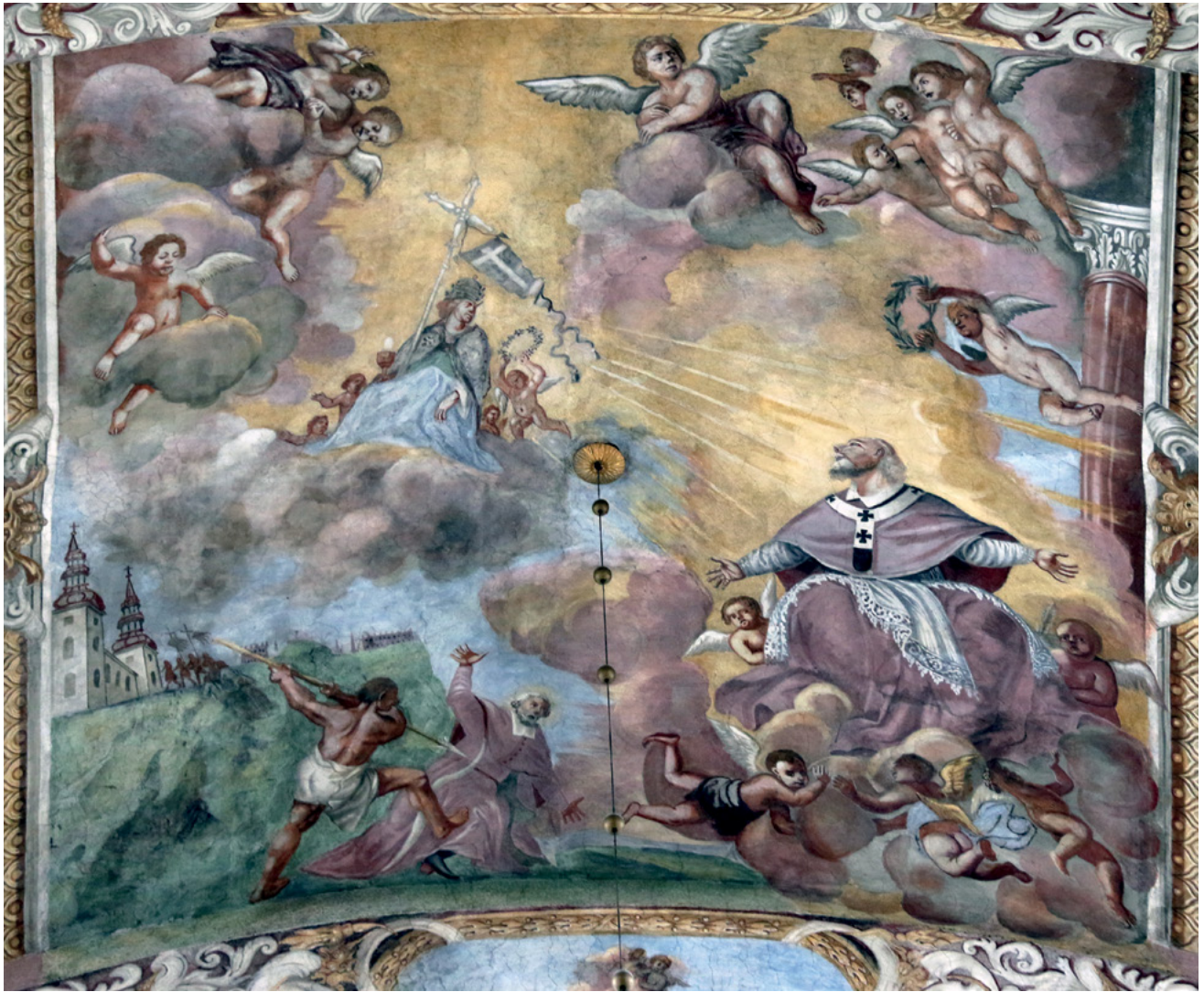


po obejrzeniu dekoracji namalowanej nie tak dawno przez Michała Anioła Palloniego w łowickiej kaplicy misjonarzy<sup>90</sup>. Zwłaszcza scena apoteozy św. Karola Boromeusza musiała na pijarskim malarzu wywrzeć wrażenie, skoro lekcję tę próbował – choć nieśmiało – zastosować we własnym dziele.

Wrażenie bogactwa i niezmiernej obfitości szczegółów potęgują dekoracje ornamentalne. Autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* stwierdzili niegdyś, że twórca polichromii w łowickim kościele Pijarów posługiwał się „motywami ornamentalnymi w stylu regencji”<sup>91</sup>. Problem jednak tkwi w tym, że poczyniona konstatacja nie została wywiedziona z analizy stylowej dzieła, lecz stanowiła pochodną przyjętego jego datowania, gdyż w rzeczywistości pojawiają się tu rozmaite motywy poza regencją właśnie. Różnorodnością odznaczają się kompozycje okuciowe i rollwerkowe zestawiane w układy kandelabrowe, kształtowane finezyjnie z metalowych jakby detali, czasem dość drobnych, czasem masywnych, niekiedy traktowanych zupełnie płasko, niekiedy

90. Szerzej o tamtejszej dekoracji: Starzyński, „Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórca ich Michelangelo Palloni”, s. 47 i nn.; Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, s. 21 i nn.; Gajewski, „Sztuka w prymasowskim Łowiczu”, s. 525 i nn.

91. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, z. 5, s. 40.



18 Łukasz Ziemecki, *Apoteoza św. Wojciecha Adalberta*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

zawijanych na brzegach, a jeszcze innym razem przeobrażających się w formy organiczne, roślinne (il. 29). Dopełniają je liczne komponenty: maski, muszle, festony, owoce, ptaki etc. Ten typ dekoracji był charakterystyczny dla przełomu XVI i XVII stulecia. Okazałością odznaczają się też zdobienia roślinne – akantowe wici, liście, kwiaty. Owe liście cechuje tendencja do usychania. Taki zaś sposób ich opracowania znamieny był dla dzieł artystycznych przełomu XVII i XVIII w. Ponadto pojawia się cały repertuar innych motywów – od bardzo typowych dla sztuki barokowej, jak choćby zastępy aniołków wypełniających niebiańskie przestrzenie, po znacznie mniej popularne, jak okazałe postacie trytonów podtrzymujących przedstawienia emblematyczne.

Obserwacja ta wskazuje, że twórca łowickiej polichromii nie usiłował podążać za najnowszą modą, lecz czerpał z posiadanego zasobu wzorów graficznych pochodzących sprzed półwiecza czy nawet wieku.

„Można przypuszczać – pisał Jacek Gajewski – że pod tynkiem – jak wykazały odkrytki w obu nawach bocznych – Palloniowskie malowidła zachowały się bez porównania lepiej od zniszczonych bezpowrotnie przez kilkakrotne konserwacje i przemalowania w XIX i XX wieku fresków w prezbiterium i na sklepieniach naw bocznych. Poza ogólnym schematem kompozycyjnym i układem scen, dekoracja malarzka tych partii kościoła niewiele ma już wspólnego ze sztuką Palloniego”<sup>92</sup>. Wypowiedź to znamienna,

92. Gajewski, „Sztuka w prymasowskim Łowiczu”, s. 535.

gdyż ignorująca fakty – zarówno te czerpane z przekazów źródłowych, jak i te wynikające z oglądu malarskiego dzieła *in situ*. Nie trzeba bowiem dogłębnej analizy, by stwierdzić – co też ów badacz otwarcie przyznawał – że niewiele w nich odnaleźć można analogii do sztuki Palloniego. Składano to na karb nawarstwionych przemałowań, oczekując, że dopiero partie malowideł ówczesnie niedostępne ujawnią w pełni kunszt tego właśnie artysty i jednoznacznie dowiodą jego autorstwa. Ostatnio przeprowadzone prace konserwatorskie malowideł nie potwierdziły żadnego z owych przypuszczeń. Uparte kreowanie Palloniego na twórcę tych dekoracji tylko dlatego, że miał okazję pracować w Łowiczu dla księży misjonarzy, skutkowało niedopuszczaniem myśli, iż rzeczywistym wykonawcą pijarskich polichromii mógłby być zupełnie ktoś inny, niebędący Włochem, lecz wyrastający z odmiennych tradycji artystycznych i praktykujący specyficzne formy wyrazu.

#### ALIA OPERA

Z ankiet spisanych przez mieszkańców pijarskiego Domus Ressoiviensis dają się wyłowić rozmaite wzmianki na temat innych prac malarskich ojca Łukasza od św. Pantaleona. Jeśli bowiem padały wcale liczne uwagi – jak choćby ta, cytowana uprzednio, Eustachego od św. Łukasza (Reguskiego) – że malarz zarabiał niemałe pieniądze na realizowaniu zamówień zewnętrznych, w związku z czym odwiedzały go w celi różne postronne osoby, to stać się musi oczywiste, że prace artystyczne pijara miały znacznie szerszy zakres. Obejmowały więc nie tylko malarstwo monumentalne – polichromie wykonywane w kościele czy kolegium, które współcześnie traktowali jako jego *opus magnum*, co potwierdza choćby nekrolog z 1715 r. – lecz także kameralne obrazy tworzone w technice olejnej. Dotychczas nie jest rozpoznane żadne jego dzieło tego rodzaju. Ale informacja podana 17 marca 1696 r. przez Glicerego od św. Stefana (Magnuszewskiego): „Ojciec Łukasz obecnie maluje siedzący portret ojca rektora”,

czyli Augustyna od św. Jana Chrzciciela (Adamowicza), nie pozwala w to wątpić. Ta wzmianka czyni zaś bardzo prawdopodobnym jego autorstwo w odniesieniu do innych prac malarskich, figuralnych, wymienionych w deskrypcji z 1690 r. We wspomnianym refektarzu kolegium rzeszowskiego stała wówczas szafa kredensowa ozdobiona „historią św. Józefa w Egipcie”, a na ścianach wisiały „tablice ukazujące życie świętobliwego Gliceriusza Landrianiego oraz wyobrażenia różnych cnót”<sup>93</sup>.

Warto również pamiętać o epizodzie w biografii malarza, który spędził trzy lata w Górze. Opisując w dokumentach *Status Domus* tamtejszy gmach kolegium, odnotowano w nim – jako jedynym w całym kompleksie (pominąwszy wnętrza sakralne) zabudowy pijarskiej – dekorację malarską. Znajdowała się ona w korytarzach, gdzie „ponad drzwiami do cel zawieszono są różne i znakomite, malowane na płótnie wizerunki: Chrystusa, Najświętszej Marii Panny, apostołów, świętych, naszych najznacześniejszych ojców, króla i królowej, ich dzieci oraz Jaśnie Wielmożnego Fundatora”, czyli Stefana Wierzbowskiego, biskupa poznańskiego<sup>94</sup>. Cytowany zapis z 1690 r. dowodzi, iż bardzo szybko zakrzętnięto się wokół tych obrazów, których zdołano zgromadzić już całą galerię<sup>95</sup>. Oczywiście mogły one pochodzić z różnych źródeł, ale na jeden fakt należy zwrócić szczególną uwagę. Oto w roku 1684 do kolegium górskiego został przeniesiony Łukasz Ziemecki. Wydaje się więc bardzo prawdopodobne, że specjalnie skierowano go do Góry, gdzie świeżo ukończony budynek kolegium wymagał uświetnienia stosowną galerią portretową i wyborem przedstawień kultowych.

Swego czasu Józef Świeboda przypisał Łukaszo wi od św. Pantaleona kilka rysunków zachowanych w zbiorach rzymskiego archiwum pijarów. Wyszedł z trafnego założenia, że skoro w Domu Rzeszowskim był wtedy ów zakonnik „jedyną osobą posiadającą uzdolnienia plastyczne” (choć opinia ta kłóciła się z jego tezą o rzekomym istnieniu tam całej „szkoły

93. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 57B, fasc.: Prov. Polonia: Rzeszów 2, dok.: *Acta visitationis generalis Anni Domini 1690 Ressoviae factae*. Ów Gliceriusz Landriani to młody pijar zmarły w 1618 r., współpracownik założyciela zakonu pijarów – św. Józefa Kalasantego, który też zainicjował oddawanie mu czci.

94. AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Góra Kalwaria, dok.: *Status Domus Gorensis 1690*.

95. We wcześniejszej o pięć lat deskrypcji kolegium górskiego nie było jakiegokolwiek wzmianki o tego rodzaju obrazach: AGSP, rkps sygn.: Reg. Prov. 58A, fasc.: Prov. Polonia: Góra Kalwaria, dok.: *Status Domus Gorensis Anno 1685 compendiose conserus*.



19 Łukasz Ziemecki, *Powierzenie św. Wojciecha, jako chorującego dziecka, opiece Matki Bożej*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński



20 Łukasz Ziemecki, *Bierzmowanie św. Wojciecha, jako młodzieńca, przez biskupa magdeburskiego*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński



21 Łukasz Ziemecki, *Odebranie przez św. Wojciecha święceń kapłańskich udzielonych przez biskupa praskiego*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński



22 Łukasz Ziemecki, *Konsekracja św. Wojciecha na biskupa praskiego otrzymana z rąk arcybiskupa mogunckiego*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

malarskiej”), więc „na tej podstawie można mu przypisać narysowanie planów i widoków kolegium rzeszowskiego”<sup>96</sup>. W istocie, szkice, które miały władze

zakonne w Rzymie poinformować o kształcie nieruchomości posiadanych przez Szkoły Pobożne w Rzeszowie, najpewniej wykonał Łukasz Ziemecki<sup>97</sup>. Jeden

96. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 65; por. też autorską uwagę na s. 24.

97. Wyszczególnia je katalog: *L'Architettura delle Scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia*, red. Nicolò De Mari, Marco Rosario Nobile, Simonetta Pascucci (Roma:



23 Łukasz Ziemecki, *Postuchanie św. Wojciecha wraz z jego bratem Gaudentym u papieża*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński



24 Łukasz Ziemecki, *Chrzest udzielony przez św. Wojciecha królewiczowi węgierskiemu Stefanowi*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

z nich nosi podpis: „Domus Ressoviensis cum hortopomatio, scholis et aliis aedificis adiunctis delineata 1683” i ukazuje plan pijarskiej parceli pochodzącej

z donacji Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, marszałka wielkiego koronnego, z istniejącymi na niej wówczas nieruchomościami zakonnymi<sup>98</sup>.

Archivum Scholarum Piarum, 1999), s. 344 i nn. Przy opracowaniu w nim poloników współpracowała Hanna Samsonowicz. Publikacja ta milczy jednak na temat wysuniętej atrybucji Łukaszowi od św. Pantaleona szkiców odnoszących się do Rzeszowa.

98. AGSP, sygn. Reg. Prov. 58, rys. tuszem, wym. 15 × 28 cm.



25 Łukasz Ziemecki, *Podzielenie się odzieniem z żebrakiem oraz uzdrowienie dziewczynki ze ślepoty*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

Na odwrotnej stronie tejże karty uwieczniono widok zewnętrzny całego kompleksu pijarskich budowli kościelno-klasztornych – ujętych na wprost z czterech stron świata, poczynając od zachodu, poprzez południe i wschód, a na północy kończąc – oraz kształt otoczonego skrzydłami wirydarza (il. 30). Ta metoda odwzorowania elewacji pozwala nawet zajrzeć w okno izby, którą na piętrze skrzydła południowego (z najlepszym światłem!) zajmował Łukasz od św. Pantaleona. Inwentaryzacyjne abrysy wykonane są dość starannie, kreślone w sposób techniczny z użyciem linijki, choć nie jest to precyzja, z jaką wykonałby je architekt. Kiedy rysownik tworzył ujęcia prospektywne, radził sobie z wykreśleniem perspektywy, aczkolwiek nie w sposób perfekcyjny. Szkice owe nie są jednak dziełem artystycznym, ich przeznaczenie było wyłącznie użytkowe, a cel informacyjny. Po upływie ponad trzystu lat stanowią

niezwykle cenne źródło ikonograficzne do badań nad popijarskim zespołem architektonicznym w Rzeszowie, uświadamiając, co zastał tam architekt Tylman z Gameren i jakie wprowadził zmiany, rozbudowując ów kompleks na początku XVIII stulecia<sup>99</sup>.

#### LOCO RECAPITULATIONIS

Wypada dokonać podsumowania dotychczasowych rozważań, by w sposób możliwie lapidarny scharakteryzować sylwetkę malarza Łukasza od św. Pantaleona, czyli Alberta Ziemeckiego. Wbrew sugestiom Józefa Świeboda, który dopuszczał nawet wyjazd młodego pijara do Italii w celach edukacyjnych, jego wykształcenie malarskie musiało być dość skromne, zaledwie kilkuletnie, najpewniej w środowisku artystycznym Lwowa lub Krakowa. Do jednego i drugiego miasta było równie daleko z rodzinnego dłań

99. Szeroko aspekt przebudowy omawiają: Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 30 i nn., 53 i nn., 75 i nn.; id., *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*, passim; Stanisław Mossakowski, *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973), s. 250 i nn.; id., *Tilman van Gameren. Leben und Werk* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1994), 265 i nn.; id., *Tylman z Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce* (Warszawa: DiG, 2012), s. 270 i nn.



26 Łukasz Ziemecki, *Fortitudo* i *Temperantia*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński



27 Łukasz Ziemecki, *Prudentia* i *Iustitia*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

Rzeszowa – około 150 km. Nieco bardziej prawdopodobny wydaje się wybór Lwowa, ze względu na większe tradycje malarstwa ściennego oraz specyficzne mieszanie się wpływów południowych – włoskich z północnymi – niderlandzkimi, przy silnej jednocześnie obecności pierwiastka orientального. Takich cech nietrudno dopatrzeć się w pracach Ziemeckiego, który w swych poczynaniach twórczych okazuje się bardzo sprawnym eklektykiem, swobodnie czerpiącym wzory niemal zewsząd.

Podróż do Italii należy wykluczyć. Okres, w którym przyszło mu żyć i działać, nie był czasem sprzyjającym tego rodzaju eskapadom. Owszem, zakonnicy pijarscy niekiedy peregrynowali do siedziby swojego generalnego przełożonego, ale były to wyjazdy dotyczące spraw administracyjnych *Scholarum Piarum*. Wysyłanie rokujących pijarów po wyższe nauki do Rzymu, Paryża czy Wiednia pojawiło się znacznie później, dopiero w połowie XVIII stulecia, gdy w warszawskim

Collegium Nobilium, a następnie i w innych szkołach pijarskich zaczęto wdrażać reformę edukacyjną zainicjowaną przez Stanisława Konarskiego. Skuteczna realizacja programu nauczania wymagała nowoczesnie myślącej i odpowiednio przygotowanej kadry profesorskiej, która byłaby w stanie sprostać takiemu wyzwaniu<sup>100</sup>. Lecz nawet wówczas kształcenie za granicą obejmowało przede wszystkim nauki humanistyczne i ścisłe, a spośród artystycznych dopuszczano studiowanie architektury jako należącej do sztuk wyzwolonych. Natomiast malarstwo postrzegano nadal jako umiejętność wprawdzie cenną i przydatną, ale mieszczącą się w obrębie rzemiosła. Prace malarskie Ziemeckiego potwierdzają brak kontaktu z Italią – nie tylko nie poznał techniki *al fresco*, lecz także nie miał pełnego rozeznania co do tego, co jest modne w sztuce przełomu XVII i XVIII w.

Dotychczas badacze niejednokrotnie datowali prace łowickie na lata 1725–1730, nie zważając wcale na fakt, że sposób komponowania scen przez Łukasza od

100. Zwracał na to uwagę już pierwszy monografista założonej przez Konarskiego wzorcowej uczelni Collegium Nobilium: Kajetan Kamiński, „Opis historyczny Konwiktu Warszawskiego księży pijarów. Z rękopisu do druku przygotował i przedmową opatrzył Ryszard Mączyński”, *Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki* 3, nr 2 (1994), s. 33, 91.



28 Łukasz Ziemecki, *Gloria anielska*, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

św. Pantaleona w pełni wpisuje się w konwencje malarstwa XVII-wiecznego – sceny owe są wydzielane mniej lub bardziej wyrazistą ramą (architektoniczną, sztukatorską czy malarską) i obliczane na jeden najdogodniejszy punkt widzenia, a tym samym kierowane do pojedynczego widza. I nie ma znaczenia, że pijar wkracza już swą twórczością w obręb XVIII w. Niejednokrotnie bowiem zauważano, iż okoliczności dziejowe – w tym wojna północna oraz szerząca się za jej przyczyną zaraza – sprawiły, że w początkowych latach nowego stulecia sztuka trwała jeszcze w konwencjach z tego poprzedniego, a pierwszą wyrazistą zapowiedzią nowego tchnienia była w rodzimych realiach polichromia kościoła Norbertanek w Imbramowicach<sup>101</sup>. Gdyby zaś dekoracja w kościele pijarskim w Łowiczu miała rzeczywiście powstać około roku 1725 czy 1730, musiałaby wyglądać już zgoła inaczej.

Żeby dowieść prawdziwości owego domniemanego datowania polichromii łowickiej na 2. ćwierć XVIII w.,

pisywano niekiedy, że malowidła zdobione są „w stylu regencji”<sup>102</sup>. Problem jednak w tym, że nie ma w nich ani śladu ornamentu wstęgowo-cęgowego, a ten właśnie był charakterystyczny dla owego czasu. Błędnie bowiem zinterpretowano dekoratorskie upodobania Ziemeckiego. Odnaleźć można u niego ornament okuciowy i zawiłany, ponadto całe bogactwo form wolutowych i akantowych, w które – zgodnie z ideą groteski – wplatał rozliczne motywy figuralne. Nietrudno dostrzec, że inwencje zdobnicze wywiedzione z manieryzmu były około roku 1700, w dobie dojrzałego baroku, mocno już zapóźnione, wręcz anachroniczne. Wprost z nich wywodzą się owe „taśmy”, „wstęgi” czy „cęgi”, które nie trafnie odczytano jako rzekomą regencję. Pijar czerpał z wszelkich wzorów graficznych, jakie nawinęły mu się pod rękę. Nie analizował ich i nie oceniał jako starych, już nieaktualnych, zasługujących więc na odrzucenie, nie dążył też do wychwytywania trendów świeżych, modnych, prospektywnych. Tych najnowszych po

101. W najbardziej syntetyczny sposób różnice między polichromiami pochodzącymi z XVII i XVIII w. ujął Mariusz Karpowicz, *Dekoracje malarskie w polskiej sztuce baroku* (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2000), *passim*. Szerzej problematykę przemian rodzimego malarstwa barokowego naświetlają: Piotr Gryglewski, „Malarstwo i rzeźba”, *Sztuka polska*, t. 4: *Wczesny i dojrzały barok (XVII wiek)* (Warszawa: Arkady, 2013), s. 167 i nn., 211 i nn., 252 i nn.; Zbigniew Michalczyk, „Malarstwo późnego baroku i rokoka (XVIII wiek)”, w: *Sztuka polska*, t. 5: *Późny barok, rokoko, klasycyzm* (Warszawa: Arkady, 2016), s. 426 i nn.  
102. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, z. 5, s. 40.



prostu nie znał. Natomiast owe znane sobie ornamenty stosował w ogromnej różnorodności. Poszczególne detale swobodnie przeskalowywał, przeobrażał, trawstował, tworząc najrozmaitsze ich wariacje.

Cenił bogactwo i obfitość. Jest to cecha, która chyba najlepiej charakteryzuje go jako malarza. Dowodzą tego polichromie zarówno rzeszowskie, jak i łowickie. Lękał się pustki, toteż wypełniał każdy wolny fragment powierzchni tynku. Tendencję do unicestwiania podziałów architektonicznych sztuką malarską mógł poznać i u finału swojej działalności próbował zastosować. Musiał przecież oglądać powstałe u schyłku XVII w. dekoracje kaplicy misjonarskiej w Łowiczu wykonane przez Michała Anioła Palloniego. Najczęściej jednak starannie przestrzegał podziałów architektonicznych, choć jednocześnie obficie owe archiwolty czy gurdy dekorując, zacierał ich wyrazistość. Łukasz od św. Pantaleona okazuje się też baczny obserwator. W swoich malarskich wizjach umieszczał wiele przedmiotów czy postaci, które mogłyby w nich w ogóle nie zaistnieć. Trudno więc oprzeć się wrażeniu, że ciągle towarzyszyła mu silna pasja poznawania świata, tego dostępnego *in situ* i tego dostępnego poprzez ryciny, a następnie próba oddawania urody kształtów i barw rzeczywistego uniwersum w tworzonej przez siebie malarskiej jego iluzji.

Malarz został zakonikiem. Żył więc poza środowiskiem artystycznym. Nie miał wiedzy o najnowszych tendencjach w zakresie sztuki ani też wielu okazji do podpatrywania poczyną innych twórców. Rzeszów, Łowicz, Góra, być może Lwów, może Kraków, może Warszawa to najpewniej wszystko, co mógł zobaczyć na własne oczy. Tym bardziej więc trzeba docenić skalę jego talentu. Bo prace, które pozostawił – i które ocalały, przechodząc w międzyczasie rozmaite zabiegi restauratorsko-konserwatorskie – odznaczają się znaczną urodą. Nie odstają też poziomem od tego, na co byli w stanie zdobyć się inni artyści ówczesnej Rzeczypospolitej. Oczywiście nie da się jego dzieł zestawiać z dorobkiem działającego w tym samym czasie Michała Anioła Palloniego, ale włoski freskant miał sposobność odebrać gruntowną edukację w artystycznych centrach: Florencji, Rzymie czy Wenecji<sup>103</sup>. Trudno też byłoby go porównywać z Jerzym Eleuterem Siemiginowskim, który, reprezentując malarzy rodzimych, zyskał możliwość otarcia się o rzymską Akademię św. Łukasza<sup>104</sup>.



29 Łukasz Ziemecki, kompozycja ornamentalna, polichromia na sklepieniu prezbiterium kościoła Pijarów w Łowiczu. Fot. Ryszard Mączyński

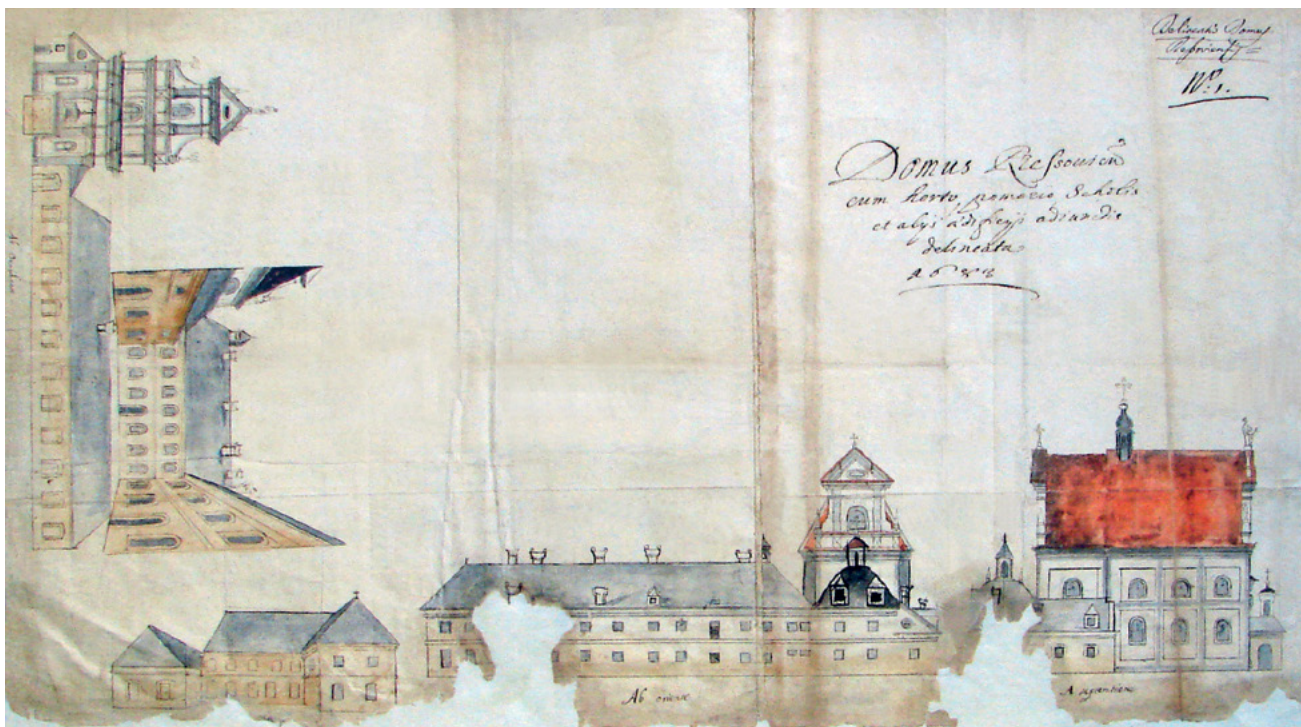
Wysunięty niegdyś przez Juliusza Starzyńskiego pomysł, by dekorację sklepienia prezbiterium kościoła pijarów w Łowiczu przypisać właśnie Palloniemu – choć w tym akurat punkcie nietrafny – dowodzi jednak wysokiego poziomu prac Ziemeckiego.

Jest wszakże cecha, która istotnie różni malowidła pijara od dokonań wymienionych przed chwilą mistrzów pędzla doby dojrzałego baroku. To programy treściowe wykonywanych przezeń polichromii. Odczytanie przekazu dekoracji malarskich stworzonych przez Siemiginowskiego we wnętrzach świeckich czy przez Palloniego w budowlach sakralnych nie następuje jakichkolwiek trudności (oczywiście pod warunkiem znajomości dzieł tak fundamentalnych, jak *Metamorfozy* Owidiusza czy *Żywoty świętych* Piotra Skargi). W przypadku dekoracji stworzonych przez Ziemeckiego jest to znacznie trudniejsze. Dowiodły tego choćby poczynania interpretacyjne Józefa Świebody, wspomaganego wiedzą bibliisty – księdza Piotra Mierzwy<sup>105</sup>. Okazało

103. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, s. 97 i nn.

104. Mariusz Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), s. 14 i nn.

105. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, s. 66.



30 Łukasz Ziemecki, *Domus Rzesouensis cum horto pomatio, scholis et aliis aedificis adiunctis delineata 1683*, widok kompleksu pijarskich budowli kościelno-klasztornych w Rzeszowie ujętych z czterech stron świata. Rysunek w zbiorach Archivio Generale delle Scuole Pie w Rzymie. Fot. Ryszard Mączyński

się bowiem, że do prawidłowego rozpoznania i przeprowadzenia trafnej egzegezy malowideł konieczna jest doskonała znajomość Pisma Świętego, nie tylko ksiąg Nowego, lecz przede wszystkim Starego Testamentu. Skłonność Łukasza od św. Pantaleona do obrazowania mniej typowych zdarzeń czy scen, wyszukiwania analogii i związków ideowych między postaciami Starego i Nowego Zakonu wynikała z przynależności do kręgu osób duchownych i odebrania rzetelnej edukacji, choć

on sam nie odbył – jak wspomniano – studiów z zakresu teologii. Można się jednak domyślać, że programy dekoracji czy to kościoła, czy to refektarza były gruntownie dyskutowane w gronie zakonnej rodziny danego kolegium, stanowiły bowiem sprawę zbyt ważką, aby decyzje takie spoczywały tylko na samym malarzu.

Czas zatem przywrócić pamięć o zapomnianym i niedocenionym pijarskim artyście – ojcu Łukaszowi Ziemeckim.

## BIBLIOGRAFIA

- Bernatowicz, Aleksandra. „Palloni Michael Archangelo”. W: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 94, redakcja Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff, 197–198. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Biedrońska-Słota, Barbara. „Kobierce islamu w polskim malarstwie. Przyczynek do ikonografii tkanin orientalnych”. *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa* 1 (1999): 111–126.

- Buba, Inocencio. „Limecki Łukasz”. W: *Diccionario enciclopédico escolapio*, t. 2: *Biografías de escolapios*, redakcja Claudio Vilá Palá, Luis María Bandrés Rey, 337. Salamanca: Ediciones Calasancias, 1983.
- Buba, Jan. „Miasto z pelikanem. 300 lat przy kolegiacie łowickiej”. *Przewodnik Katolicki* 53, nr 38 (1968): 339–341.
- Drąg, Damian. „Freski małego refektarza”. W: Lidia Czyż, Damian Drąg, Teresa Drupka, *Apteczne reminiscencje*, 42–47. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Libra, 2010.

- Dziurawcowa, Zofia. „Problemy konserwatorskie i estetyczne polichromii z końca XVII wieku w dawnym klasztorze oo. pijarów w Rzeszowie”. *Teka Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia* 2 (1985): 273–288.
- Fros, Henryk, i Franciszek Sowa. *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1975.
- Gajewski, Jacek. „Sztuka w prymasowskim Łowiczu”. W: *Łowicz, dzieje miasta*, redakcja Ryszard Kołodziejczyk, 462–606. Warszawa: Mazowiecki Ośrodek Badań Naukowych im. Stanisława Herbsta, 1986.
- Gawarecki, Wincenty Hipolit. *Pamiętki historyczne Łowicza*. Warszawa: Drukarnia S. Orgelbranda, 1844.
- Gryglewski, Piotr. „Malarstwo i rzeźba”. W: *Sztuka polska*, t. 4: *Wczesny i dojrzały barok (XVII wiek)*, 163–289. Warszawa: Arkady, 2013.
- Heydel, Maria. „Palloni Michael Archangelo”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, redakcja Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka, 400–405. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998.
- Jagła, Jowita. „Apteka jako alegoryczny obraz świata. XVII-wieczne malowidła z klasztoru pijarów w Rzeszowie”. *Studia Elckie* 15, nr 2 (2013): 235–256.
- Jaromin, Henryk. „Zarys historii Kongregacji Oratorium św. Filipa Neri w Polsce (1668–1968)”. *Nasza Przyszłość* 32 (1970): 5–143.
- Jochymczyk, Maciej. *Pietas et musica Damian Stachowicz SchP. Życie i twórczość w kontekście epoki*. Kraków: Musica Iagellonica, 2009.
- Kamieński, Kajetan. „Opis historyczny Konwiktów Warszawskiego księży pijarów. Z rękopisu do druku przygotował i przedmową opatrzył Ryszard Mączyński”. *Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki* 3, nr 2 (1994): 7–107.
- Karpowicz, Mariusz. *Dekoracje malarskie w polskiej sztuce baroku*. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2000.
- Karpowicz, Mariusz. *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- Karpowicz, Mariusz. *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, z. 5: *Powiat łowicki*, opracowanie Stefan Kozakiewicz, Jerzy Adam Miłobędzki. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1953.
- Kolas, Paweł. „Architektura i wystrój kościoła”. W: *Collegium Lovicense (szkice z dziejów pijarów w Łowiczu)*, redakcja Wiesław Jan Wysocki, 15–20. Łowicz: Mazowiecki Ośrodek Badań Naukowych im. Stanisława Herbsta, 1985.
- Labuda, Gerard. *Św. Wojciech, biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*. Wrocław: Funna, 2000.
- L'Architettura delle Scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia*, redakcja Nicolò De Mari, Marco Rosario Nobile, Simonetta Pascucci. Roma: Archivum Scholarum Piarum, 1999.
- Lewis, Philippa, i Gillian Darley. *Dictionary of Ornament*. Newton Abbot: Cameron & Hollis, David & Charles, 1990.
- Likowski, Henryk. „Geneza święta «translatio S. Adalberti» w Kościele polskim. Rozwiązanie sprawy o relikwie św. Wojciecha”. *Kwartalnik Teologiczny Wileński* 1, z. 1 (1923): 53–80.
- Majewski, Karol, i Józef Wzorek. „Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań”. *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969): 127–131.
- Mańkowski, Tadeusz. *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*. Lwów: Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa, 1936.
- Mączyński, Ryszard. „Edukacja plastyczna w warszawskich szkołach pijarów (1740–1833)”. W: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14–16 października 2004*, redakcja Maria Poprzęcka, 97–110. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2005.
- Mączyński, Ryszard. „Edukacja z zakresu sztuk plastycznych w warszawskich szkołach pijarów (1740–1833)”. *Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki* 13, nr 1/2 (2004): 25–65.
- Mączyński, Ryszard. „Kilka uwag o pijarskich muzykach z XVII i XVIII wieku: Stachowicz, Pasternacki, Szczawnicki, Caspar”. *Muzyka* 61, nr 3 (2016): 69–95.
- Mączyński, Ryszard. *Muzyka i teatr. W kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018.
- Mączyński, Ryszard. „Pijarzy w Nowej Jerozolimie. Pierwsze ćwierćwiecze Szkół Pobożnych w Górze (1675–1700)”. W: *Studia monastica et mediaevalia. Opuscula Marco Derwich dedicata*, redakcja Marek L. Wójcik, 339–387. Wrocław: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2022.
- Mączyński, Ryszard. „Warszawskie biblioteki księży pijarów”. *Rocznik Historii Sztuki* 23 (1998): 91–139.
- Mączyński, Ryszard. *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834*. Warszawa: Neriton, 2010.
- Meyer, Franz Sales. *Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im allgemeinen*. Leipzig: Verlag von E. A. Seeman, 1888.
- Michalczyk, Zbigniew. „Malarstwo późnego baroku i rokoka (XVIII wiek)”. W: *Sztuka polska*, t. 5: *Późny barok, rokoko, klasycyzm*, 423–479. Warszawa: Arkady, 2016.
- Mossakowski, Stanisław. *Tilman van Gameren. Leben und Werk*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1994.
- Mossakowski, Stanisław. *Tylman z Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*. Warszawa: DiG, 2012.

- Mossakowski, Stanisław. *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Oczykowski, Romuald. „Łowicz. Diecezja warszawska. Dekanat łowicki. Kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny i św. Wojciecha”. W: *Monografia ilustrowana, czyli opis kościołów rzymskokatolickich w Królestwie Polskim*, 45–47. Warszawa: Księgarnia S.J. Zaleskiego i Spółki, 1908.
- Oczykowski, Romuald. *Przechadzka po Łowiczu*. Łowicz: Księgarnia R. Oczykowskiego, 1883.
- Oczykowski, Romuald. *Przechadzka po Łowiczu. Wydanie drugie pośmiertne znacznie powiększone*. Łowicz: Księgarnia K. Rybackiego, 1921.
- „Pintura”. W: *Diccionario enciclopédico escolapio*, t. 5: *Escolapios en Polonia y Lituania*, redakcja Luis María Bandrés Rey, 182–184. Salamanca: Ediciones Calasancias, 1985.
- Pobóg-Lenartowicz, Anna. *Święty Wojciech*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2002.
- Samsonowicz, Hanna. „Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architektury”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 33, z. 3 (1988): 233–256.
- Starzyński, Juliusz. „Barokowe malowidła ściennie w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórcy ich Michelangelo Palloni”. *Studia do Dziejów Sztuki w Polsce* 4, z. 1 (1931): 47–99.
- Starzyński, Juliusz. „O restaurację fresków w kościele pijarskim w Łowiczu”. *Ochrona Zabytków Sztuki* 1, z. 1/4, cz. 1 (1930–1931): 220–223.
- Świeboda, Józef. *Collegium Ressoviense w życiu Polaków 1658–1983*. Rzeszów: I Liceum Ogólnokształcące im. ks. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie, 1983.
- Świeboda, Józef. „Kolegium, gimnazjum i liceum w Rzeszowie w ujęciu encyklopedycznym 1658–2008”. W: *Księga jubileuszowa Liceum Konarskiego w Rzeszowie 1658–2008*, redakcja Józef Świeboda, 13–171. Rzeszów: I Liceum Ogólnokształcące im. ks. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie, 2008.
- Świeboda, Józef. *Pijarzy w Rzeszowie w XVII–XVIII wieku*. Kraków: Polska Prowincja Zakonu Pijarów, 2012.
- Świeboda, Józef. *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*. Rzeszów: Resovia, 1991.
- Śnieżyńska-Stolot Ewa. „Hübel Łukasz”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, redakcja Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, 127–128. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Taraszkiewicz, Jacek. *Pierwsze stulecie zakonu pijarów na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1642–1740)*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015.
- Tarczyński, Władysław. *Łowicz – wiadomości historyczne z dodaniem innych szczegółów*. Łowicz: Księgarnia K. Rybackiego, 1899.
- Tomkiewicz, Władysław. „Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku”. *Biuletyn Historii Sztuki* 13, nr 1 (1951): 55–94; nr 2/3 (1951): 5–46.
- „Visitatio generalis et apostolica provinciarum ultramontanum in Germania et Polonia (1695)”, opracowanie Osvaldo Tosti, *Archivum Scholarum Piarum* 20, nr 39 (1996): 45–120; nr 40 (1996): 95–149.

## SUMMARY

*The Piarist Łukasz Ziemecki, Author of the Polychromes in Rzeszów and Łowicz. The Painter's Life and Oeuvre in the Light of Archival Sources* by Ryszard Mączyński

The article is devoted to a forgotten painter and member of the Piarist monastic congregation, Father Luke of St Pantaleon (Polish: Łukasz od św. Pantaleona, lay name: Albert Ziemecki). In the literature to date, he has been the subject of no more than short, general remarks, occasionally fraught with error (e.g. an incorrect reading of the surname, a wrong date of death). A thorough research query concerning the source material, conducted above all at the Archivio Generale delle Scuole Pie in Rome and the Archives of the Polish Province of the Piarist congregation in Cracow, made it possible to gather data necessary to present his detailed biography, which became the main topic of study. His creative output, in turn, was characterised quite generally, only to the extent that made it possible to determine the artistic quality of his surviving works and to grasp his tastes and habits as a painter, especially those elements which have so far been overlooked or trivialised (due to a failure to recognise the artist's identity or to a lack of familiarity with his biography) but which perfectly correspond with the ascertained facts. A catalogue of works, as complete as possible and thoroughly reviewed, together with their formal and iconographic

analysis, indication of sources of inspiration and ideological expression, will be presented in a monograph on this underestimated Polish painter of the Baroque period, to be published separately.

Łukasz Ziemecki lived in the years 1755–1715. He was a Pole, a native of Rzeszów. He entered the *Ordinis Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum* in 1679, already as a trained artist. During his thirty-six years of monastic service, he lived in only three colleges of the order's Polish-Hungarian (later: Polish-Lithuanian) province, namely at Rzeszów in Lesser Poland and at Góra and Łowicz in Mazovia, this limited number being very unusual in view of the Piarist rule. His status within the order was unique, as he was never commanded to engage in any educational activity (which was a vow incumbent on every member of the Piarist order) and was exclusively involved in artistic work, producing drawings, easel paintings and wall polychromes. The latter, executed in the buildings of the *Scholarum Piarum*, constituted his *opus magnum*: at the end of the 17<sup>th</sup> century, he decorated the church and college in Rzeszów, at the beginning of the 18<sup>th</sup> century, the church in Łowicz. His local artistic education (perhaps acquired in Lvov, which in the Commonwealth of Poland and Lithuania was a *sui generis* melting pot where Italian, Dutch and Oriental influences collided), the lack of opportunities to travel around Europe and directly observe the achievements of artists from other nations, and finally – after joining the order and receiving formation there – his isolation from any artistic environment shaped him as a painter.

He was not familiar with the latest trends in art. His polychromes are created within the conventions of 17<sup>th</sup>-century painting. However, he was a keen observer of reality, both the one available *in situ* and the one available through engravings, which resulted in his attempts to convey the beauty of colours and shapes in the painterly illusion he created. Many objects or figures that appear in his works might not have been there at all. He appreciated richness and abundance, a trait that may typify him best as an artist; he was practically afraid of the void. For this reason, he drew on all the patterns he could think of, without making any distinction as to their up-to-datedness. For this reason, his works include strap and scroll ornaments, as well as a wide range of volute and acanthus forms, into which, in keeping with the concept of the *grotesca*, he wove numerous figural motifs. Around 1700, some of these inventions, which date back to Mannerism, were very much outmoded, even anachronistic. There is, however, a feature which distinguishes Łukasz Ziemecki's works from most of the achievements of his contemporaries, secular painters of the mature Baroque period, such as Michelangelo Palloni or Jerzy Eleuter Siemiginowski, namely, the content programmes of the polychrome decorations he executed. They clearly demonstrate the Piarist painter's predilection for depicting less typical scenes, and his propensity, resulting from his belonging to a clerical environment, for searching for analogies and ideological connections between Old and New Testament figures. The ideological message of each of the decorations must have been thoroughly discussed among the monks resident in a given house of the *Scholarum Piarum*.

Almost a century ago, the art historian Juliusz Starzyński put forward the idea of attributing the decoration of the presbytery vault of the Piarist church in Łowicz to the eminent Italian artist and fresco painter active in the Commonwealth of Poland and Lithuania, Michelangelo Palloni, who at the end of the 17<sup>th</sup> century painted the chapel of the missionary fathers in that city. Even though supported by later researchers, including Mariusz Karpowicz and Jacek Gajewski, when confronted with the written sources Starzyński's conjecture turns out to be completely inaccurate; nevertheless, it demonstrates beyond any doubt the high artistic level of

Łukasz Ziemecki's work. It is therefore time to restore the memory of this forgotten Piarist painter, to recognise and collect his surviving oeuvre, and to properly assess the scale of his talent.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Prof. Ryszard Mączyński PhD (habil.) is a historian of art, a professor at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. He is the head of the Department of Art History and Cultural History at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University. His books and articles cover a broad range of topics encompassing, above all, the history of architecture, sculpture and painting, as well as the musical and theatrical life of the early modern era. He published, among others, *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej* (2003), *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834* (2010), *Muzyka i teatr. W kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku* (2018), *Ignacego Potockiego zabawy architekturą. Refleksje nad autorskim jego dziełem z zakresu myśli o sztuce* (2023).

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK, historyk sztuki, kierownik Katedry Historii Sztuki i Kultury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor książek i artykułów o szerokim zakresie tematycznym, obejmującym przede wszystkim historię architektury, rzeźby i malarstwa, a także życia muzycznego i teatralnego czasów nowożytnych. Opublikował m.in.: *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej* (2003), *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834* (2010), *Muzyka i teatr. W kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku* (2018), *Ignacego Potockiego zabawy architekturą. Refleksje nad autorskim jego dziełem z zakresu myśli o sztuce* (2023).