

Bożena Grabowska

## Atrybucja obrazów z kościoła opackiego w Starym Dworku

Twórczość Szymona Czechowicza, obejmująca setki prac, nie została w całości rozpoznana, a wielu obrazom przypisać można jego autorstwo tylko na podstawie zapisów archiwalnych i analizy cech warsztatowych. Jedną z takich prac jest obraz Wniebowzięcia NMP w ołtarzu głównym w kościele pocysterskim w Obrze, którego atrybucję ustalono na podstawie informacji pozostawionej przez Piotra Widawskiego SOC, ostatniego przeora klasztoru w Bledzewie. Według Widawskiego obraz namalowany w 1759 r. został wykonany na zlecenie opata oberskiego Józefa Michała Loki, który *Od strony wschodniej wybudował z cegły palonej zakrystię, kapitułarż i refektarz, a na drugim pięttrze salę, nad którą dach jest dany w r. 1755. W tym samym roku ołtarz wielki kazał zrobić i sztafirować. Stalla, czyli chóry w kościele dał zrobić. Malarzowi Czechowiczowi z Poznania, polecił w r. 1756 malowanie obrazu Wniebowzięcia Najśw. Maryji Panny, do wielkiego ołtarza, i byłby dokończył wewnętrzne przyozdobienia w kościele klasztornym, lecz zgromadzenie bledzewskie ks. Cystersów, powołało go do siebie i obratło opatem bledzewskim dnia 21 sierpnia 1756 roku, na które w roku następnym 1757 z wielkim żalem zgromadzenia oberskiego, a pociechą bledzewskiego, przeniósł się na opactwo bledzewskie (widocznie bogatsze od oberskiego)<sup>1</sup>. Żał nie oznaczał, że cystersi oberscy pogodzili się ze zmianą na stanowisku opata, bo zachowały się akta procesowe między klasztorem bledzewskim i oberskim o 6 tys. złotych polskich po ś.p. Józefie Loka, opacie bledzewskim, 1756-1784 r.<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> P. Widawski, *Kościół i klasztor cystersów w Obrze*, „Przyjaciel Ludu” nr 28 (R.10) z 6 stycznia 1844, z. 7, s. 226.

<sup>2</sup> Sygn. C 9.8, Archiwum Wyższego Seminarium Duchownego Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej w Obrze.

Kim był Józef Michał Loka? Urodził się 22 maja 1713 r., a był synem Marcina, pana na Obozinie, Jastrzębiu i Łukocinie, działach w Kobierzynie i Ostrowitem, położonych w powiecie Tczewskim, oraz Marjanny Radziszewskiej<sup>3</sup>. Jego dwaj starsi bracia, Paweł (1704-1766) i Jakub (1707-1748), byli jezuitami. Jednego z nich tak wspomniął Kacper Niesiecki: *Niedawnemi czasy żyło dwóch braci rodzonych z domu Loka, jeden był opatem Bledzewskim, zakonu Cystersowi, drugi Jezuitą, rządził prowincją Wielkopolską: obydwaj ludzie ze wszech miar znakomici*<sup>4</sup>. Oprócz niego Józef miał jeszcze kilku braci, trzech z nich wymienia Seweryn Uruski<sup>5</sup>. Dwaj byli jezuitami i wstąpili do zgromadzenia w Krakowie. Paweł, o którym dał wzmiankę Niesiecki, profesor teologii moralnej, w latach 1751-1755 pełnił funkcję rektora kolegium w Grudziądzu, następnie w latach 1756-1760 w Kaliszu, a zmarł jako prowincjał wielkopolski<sup>6</sup>. Drugi z braci, Jakub, sprawował w zakonie różne posługi, był wykładowcą retoryki i poetyki w Jarosławiu (1737-1738), misjonarzem w Koźliczkach (1740-1744), a następnie superiorem w Wałczu (1744-1748)<sup>7</sup>. Trzeci, Hieronim, tak jak i Józef został cysterszem i kaznodzieją. Ostatni z braci Józefa Loka, Franciszek, miecznik parnawski, pojął za żonę Apolonię Dambrowską i pozostał w rodzinnych dobrach. O interesującym nas Józefie Loe Uruski tak napisał: *Józef-Michał, opat Cystersów oborskich 1744 r., a w 1756 r. bledzewskich, dokończył budowy kościoła w Rokitnie i restaurował klasztor w Bledzewie, a umierając 1762 r., zostawił znaczny fundusz na dokończenie tej restauracji; w 1758 r. wymurował kościół w Nowej Wsi*<sup>8</sup>. Należy dodać, że opat Loka przyjął śluby zakonne w dniu 20 sierpnia 1730 r. w klasztorze w Łądzie. W latach 1744-1756 był opatem klasztoru Cystersów w Obrze, gdzie pozostawił po sobie pochlebną opinię dobrego zarządcy. Zmarł 1 mar-

<sup>3</sup> *Genealogia Domus Loka*, [w:] Teki Dworzaczka, *Materiały historyczno-genealogiczne do dziejów szlachty wielkopolskiej XV-XX w.*, [CD-ROM], Kórnik 1995, tab. 643.

<sup>4</sup> K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, wyd. J.N. Bobrowicz, t. 6, Lipsk 1839-1845, s. 139-140.

<sup>5</sup> S. Uruski, *Rodzina, herbarz szlachty polskiej*, t. 9, Warszawa 1912, s. 141.

<sup>6</sup> *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996, poz. 3743.

<sup>7</sup> Tamże, poz. 3742.

<sup>8</sup> S. Uruski, dz. cyt.

ca 1762 r. we dworze opackim w Starym Dworku i został pochowany w kościele w Rokitnie<sup>9</sup>.

Oprócz różnych istotnych zmian w klasztorze, podczas kilku lat sprawowania godności opata (od 1757 do swojej śmierci 1 III 1761 r.), Józef Loka, według zapisu Piotra Widawskiego, *przysposobił materiał do budowy rezydencji w Starym Dworku, a także na wybudowanie kościoła w Starym Dworku wszystkie materiały staraniem i kosztem jego przysposobione i zwiezione zostały*<sup>10</sup>.

Ks. Józefowi Loce bardzo zależało na objęciu stanowiska opata w Bledzewie. Jak bardzo, wynika z anegdoty podanej przez Widawskiego w przypisie pod historią klasztoru w Bledzewie, opublikowanej w czasopiśmie „Przyjaciel Ludu” z 1843 r. Napisał tam, że: *Zaraz po śmierci Ks. Aleksandra Benedykta Gurowskiego, Opata bledzewskiego bawiąc pod ten czas w Rzymie Ks. Michał Józef Loka wyrobił sobie, bez wiedzy zgromadzenia bledzewskiego, u Stolicy apostolskiej Brewe na Opactwo bledzewskie, pod dniem 17 Kwietnia 1742 r., jedynie w tej myśli aby kościół w Rokitnie przez Opatów Józefa i Benedykta Gurowskich zaczęty (który później był rozebrany) mógł dokończyć, lecz że wprzód dnia 28 Marca t.s.r. został przez Członków zgromadzenia obrany kanonicznie Ks. Michał Gorczyński, Opat paradycki, Opatem bledzewskim, dla tej przyczyny zgromadzenie go za Opata nie uznało, i był przymuszonym zamiarów odstąpić. W dwa lata później został Opatem oberskim*<sup>11</sup>. Informacja ta świadczy o zapobiegliwości opata, który miał zwyczaj planować swoje działania i dokładnie się do nich zawczasu przygotowywać. Można w związku z tym sformułować tezę, że gdy tylko został obrany opatem w Bledzewie, zamówił u Czechowicza nie tylko obraz do ołtarza klasztornego w Obrze, ale również inne malowidła, i że tymi zamówionymi zawczasu malowidłami mogą być trzy obrazy obecnie znajdujące się w kościele w Starym Dworku.

Badaczem, który wskazał atrybucję obrazu do ołtarza głównego dla klasztoru w Obrze, była monografistka artysty, Józefa Orańska<sup>12</sup>. Na podstawie do-

<sup>9</sup> *Genealogia Domus Loka*, [w:] *Teki Dworaczka...*, tab. 643; A. Boniecki, A. Reski, *Herbarz Polski*, t. 1, Warszawa 1912, s. 10.

<sup>10</sup> P. Widawski, dz. cyt., s. 54, przyp. 15.

<sup>11</sup> Tamże, przyp. 13.

<sup>12</sup> J. Orańska, *Obrazy z poznańskiej Fary*, [w:] J. Wiesiołowski (red.), *Nasi dawni jezuici*, („Kronika Miasta Poznania”, 1997, 4), Poznań, 1997, s. 286.



Wnętrze kościoła w Starym Dworku, fot. B. Grabowska

stępnych źródeł archiwalnych podała, że Czechowicz przebywał w Poznaniu w latach 1754-1756, wykonując zlecenie jezuitów na rzecz ich nowo wybudowanego kościoła. Przypuszczenia swoje oparła na danych pochodzących z warszawskiej księgi grodzkiej, która odnotowała, iż artysta zamieszkiwał wtedy w Warszawie ze swoim krewnym, Łukaszem Smuglewiczem, w kamienicy nr 59 mieszczącej się przy Starym Rynku a należącej do pisarza Tomasa Czempińskiego. Z tym, że w informacji tej musi tkwić błąd, bo inne opracowania podają, że kamienicą zamieszkiwaną przez Szymona Czechowicza i rodzinę jego siostrzenicy, zamężnej z Łukaszem Smuglewiczem, był dom „Pod Fortuną” przy Starym Rynku 22<sup>13</sup>. Warto przy tym dodać, że dom Czempińskich nie był zwyczajną kamienicą czynszową. Na długie lata stał się miejscem, gdzie skupiało się życie kulturalne Starej Warszawy i gdzie spotykali się literaci, poeci i artyści. Sam Tomasz Czempiński, a dokładnie Tomasz Ambroży Czempiński herbu Lew z laurem, także nie był zwykłym pisarzem grodzkim, ale regentem metryki skarbu koronnego. Jak bardzo ta rodzina była związana z artystycznym

<sup>13</sup> J. Lileyko, *Najcenniejsze zabytki Warszawy*, Warszawa 1989, s. 33.



Ołtarz główny w kościele w Starym Dworku, fot. B. Grabowska

życiem Warszawy, świadczy fakt, iż syn Tomasza Ambrożego, Jan Baptysta, pojął za żonę Prowidencję Fontanę, córkę architekta Józefa Fontany i Barbary Kellerówny, siostrę Jakuba Fontany. Siostra Prowidencji, Magdalena, poślubiła natomiast ucznia Szymona Czechowicza, Jerzego Plerscha<sup>14</sup>. Czy kamienica Czempińskich przy ul. Wrocławskiej na Starym Mieście w Poznaniu również należała w 1756 r. do Ambrożego Tomasza Czempińskiego<sup>15</sup>? Jeśli tak, to możliwe, że właśnie tam zatrzymał się Czechowicz. Samo zaś zlecenie obrazu do kościoła Cystersów w Obrze artysta mógł otrzymać za pośrednictwem któregoś z braci opata Loki, Pawła lub Jakuba z zakonu jezuitów.

Przyjęło się sądzić, że już od 1756 r. malarz działał w Wilnie, pracując tam dla benedyktynek, jezuitów i wizytek. W tymże samym roku przypisuje mu się też wykonanie obrazów dla kościoła Jezuitów w Lublinie (obecnie katedrze).

<sup>14</sup> K. Boniecki, dz. cyt., t. 5, s. 303.

<sup>15</sup> Sygn. 0923, k. 35-36, Archiwum Państwowe w Poznaniu, Księga Grodzka Poznania z 1726 r.; rodzina Ambrożego Tomasza Czempińskiego pochodziła z rodu Czempińskich vel Czenpińskich z Poznania, za: T. Zielińska, *Szlachecy właściciele nieruchomości w miastach w XVIII w.*, Warszawa 1987, s. 131.

Zważywszy na odległość dzielącą Wilno od Lublina, trzeba przyjąć, że oba zamówienia artysta zrealizował w swojej pracowni, wcześniej obejrzawszy wewnątrz kościelne bądź po otrzymaniu szczegółowych danych co do wielkości i tematu obrazu, bez konieczności malowania płócien w miejscu zlecenia. Tak właśnie mogły powstać obrazy dla cystersów bledzewskich. Poza tym Czechowicz nie musiał samodzielnie wykonywać wszystkich zamówionych dzieł, lecz korzystał z pomocy uczniów i współpracowników, choćby Łukasza Smuglewicza.

Trzeba przy tym wspomnieć, że miejscowość Stary Dworek wiele znaczyła dla bledzewskiego konwentu. Przede wszystkim była wsią należącą do opactwa niemal od początku jego lokacji, bo od 1312 r.<sup>16</sup> Możliwe, że we wsi niemal od razu postawiono dwór przy tamtejszym folwarku, bo gdy w 1560 r. zaistniała potrzeba ulokowania na uboczu ustępującego opata Piotra Kamińskiego, który zrezygnował z funkcji ze względu na podeszły wiek, na siedzibę emeryta przeznaczono dwór w Starym Dworku<sup>17</sup>. Miejsce okazało się na tyle wygodne, że odtąd Stary Dworek stał się domem ustępujących opatów. Przy rezydencji opata szybko wzniesiono budynek kościoła, wymieniony w dokumentach już w 1580 r.<sup>18</sup> O dziejach rezydencji paradoksalnie nie zachowało się wiele informacji, istnieją

<sup>16</sup> P. Widawski, *Wiadomość historyczno-chronologiczna o fundacji klasztorów w Nowym Doberlugu, w Zemsku i Bledzewie, XX Cystersów*, „Archiwum Teologiczne”, R. I (1836), Poznań, s. 472-505; tenże, *Kościół i klasztor księży cystersów w Bledzewie*, „Przyjaciel Ludu”, R. 10 (1843), nr 12, s. 49-56; L. Ledebour, *Zur Geschichte des Cistercienserkloster Blesen in Grossherzogthums Posen*, [w:] „Neues Allgemeines Archiv”, Posen 1836; F. Winter, *Zur Geschichte der Kloster Zinna*, „Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg”, t. II, 1976; A. Pick, *Zur Geschichte von Althofchen der Residenz der Blesener Abte*, „Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen”, R. 2, Posen 1886, s. 33-58; R. Lehmann, *Die altere Geschichte des Cistercienserklusters Dobriluh in der Lausitz*, „Niederlausitzer Mitteilungen”, t. 13, Posen 1916-1917; L. Hertel, *Geschichte des ehemaligen Zisterzienserklusters Blesen*, Blesen 1928; A.M. Wyrwa, *Zemsko-Bledzew*, [w:] *Monasticon Cisterciense Poloniae. Katalog męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej*, A.M. Wyrwa, J. Strzelczyk, K. Kaczmarek (red.), Poznań 1999, t. 2, s. 370-386.

<sup>17</sup> E. Linette, *Dwór opacki w Starym Dworku pow. Międzyrzecz. Dokumentacja historyczna opracowana na zlecenie Inspektoratu Budownictwa Rolniczego w Gorzowie*, Poznań 1968, maszynopis, Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gorzowie Wlkp.

<sup>18</sup> L. Hertel, dz. cyt.



Obraz „Św. Józef z Dzieciątkiem” w kościele w Starym Dworku, fot. B. Grabowska

jednak dokumenty opackie datowane i podpisywane w Starym Dworku, stąd wiadomo, że siedziba była wygodna i chętnie używana. Dwór był dla opatów miejscem rekonwalescencji podczas ich niedyspozycji, wielu z nich tutaj zakończyło swój żywot, także Michał Loka. Ostatnim z opatów mieszkających w Starym Dworku był Onufry Wierziński, który pozostał tu aż do 1803 r., choć sama wieś uległa sekularyzacji w 1796 r. Zgodę na przebywanie opata w Starym Dworku wyraził wówczas minister pruski Karl Georg von Hoym<sup>19</sup>, do którego oficjalnie o wydzierżawienie dworu zwrócił się opat Wierziński, przekonując, że jest to jedyna *od nie pamiętnych czasów* (sic!) rezydencja opacka<sup>20</sup>. Nie stało się tak po likwidacji Księstwa Warszawskiego w 1815 r., choć opat Władysław Żórawski także o to zabiegał. Stary Dworek pozostał domeną królewsko-pruską, którą oddano w dzierżawę. W 1886 r. rozebrano bramę wjazdową do rezydencji

---

<sup>19</sup> G.T. Fechner, *Hoym, Karl Georg Heinrich Graf von*, [w:] „Allgemeine Deutsche Biographie”, t. 1, Leipzig 1881, s. 219-225.

<sup>20</sup> Albert Pick w swoim opracowaniu powołuje się na akt dzierżawy podpisany przez ministra K.G. von Hoyma, który wówczas był przechowywany w Królewskim Archiwum w Poznaniu: A. Pick, dz. cyt., s. 38, przyp. 17.

z przyległymi stajniami, na miejscu których wzniesiono istniejące budynki gospodarcze. Po wojnie dworek stał się siedzibą zakładu PGR do czasu jego kompletnej dewastacji. Za autora projektu dworu uznaje się Antoniego Hoehnego, który w 1786 r. wykonał projekt na przebudowę kościoła klasztornego w Bledzewie<sup>21</sup>, lecz ujawniające się obecnie szczegóły budowli spod odpadających kawałków tynku na elewacjach, w postaci ozdobnych, rokokowych gzymsów nadokiennych, mogą wskazywać na udział w przebudowie Karola Marcina Frantza, znanego architekta z Rydzyny, który analogiczny rodzaj detalu zastosował w pałacu w Rydzynie, w Paradyżu oraz w Rokitnie.

Kościół w Starym Dworku prawdopodobnie powstał wraz z dworem również w XVI w. Najpierw była to świątynia drewniana, w miejscu której w poł. XVIII w. wzniesiono budynek murowany – niewielką budowlę, której przydano cechy reprezentacyjne – poprzez zamknięcie wejścia wieżą zwieńczoną parą hełmów cebulastych, przez co osiągnięto iluzję monumentalnej, dwuwieżowej fasady. Wnętrze optycznie powiększono, wprowadzając dwa aneksy ujmujące wydzielone prezbiterium. Jedno z pomieszczeń pełni funkcję zakrystii, a drugie było zapleczem dla prezbiterium, z kominkiem zapewniającym w zimne dni ciepło podeszłemu wiekiem opatowi-emerytowi.

Na wystrój tego, mimo wszystko ciasnego, salowego wnętrza składają się aż trzy ołtarze, z których główny jest iluzjonistyczny, malowany na ścianie prezbiterium z dwoma obrazami oprawionymi w rokokowe, stiukowe ramy. Dwa boczne utworzono z wielkoformatowych płócien umieszczonych wprost na ścianie kościelnej w rokokowych ramach ze stiuku oraz z murowanych mens ołtarzowych. Na jednym z obrazów namalowano „Wizję św. Bernarda z Clairvaux”, a na drugim „Adorację krzyża przez św. Jana Nepomucena”. Obrazy wprawdzie są w bardzo złym stanie, bo jak wspomniano, spoczywają bezpośrednio na zawilgoconej ścianie kościoła, co powoduje odpajanie się i pęknięcie warstwy malarskiej oraz białe wykwity pleśni, lecz odznaczają się kompozycją dość charakterystyczną dla twórczości Szymona Czechowicza.

---

<sup>21</sup> Sygn. 1454/229, kk. 109, Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta klasztoru Cystersów w Bledzewie, Liber perceptae et expensae pro fabrica monasterii quae (...) 1765-1803. 225.





Obraz „Wizja św. Bernarda z Clairvaux” w kościele w Starym Dworku,  
fot. B. Grabowska

Obraz św. Józefa, który tkwi w ołtarzu głównym, wyobraża patrona świątyni i opata Józefa Michała Loki. Niestety, dzieło to zostało bardzo przemalowane po 1945 r., więc trudno oszacować jego walory artystyczne, natomiast czytelna pozostaje jego kompozycja i zawarte w nim treści ideowe: obraz przedstawia św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus na rękach. Święty, odziany w żółty płaszcz, ukazany został w półpostaci, jako mężczyzna w sile wieku. Opiekun podtrzymuje na białej pieluszcze Dzieciątko, a ono unosi ku niemu swoją rączkę. Wokół unoszą się aniołki, podając św. Józefowi jego atrybuty: lilię i kątownicę ciesielską oraz koronując go aureolą. Ten typ ikonograficzny znacznie odbiega od utartego dotąd kanonu przedstawień świętego.

Św. Józef od czasów średniowiecza pojawiał się na obrazach wraz z Maryją i Jezusem w scenach opisanych w Ewangeliach czy znanych z apokryfów – podczas Adoracji Dzieciątka, w wyobrażeniach ukazujących Sen Józefa, Ucieczkę do Egiptu, a potem w momencie śmierci, w obecności dorosłego Jezusa i Maryi. Tu, we wnętrzu kościoła starodworskiego, natomiast napotykamy



Matka Boska z Dzieciątkiem, fragm. obrazu „Wizja św. Bernarda z Clairvaux”  
w kościele w Starym Dworku, fot. B. Grabowska

malowidło naśladowujące przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem, gdzie Jezusa zamiast Maryi trzyma św. Józef. Obrazy o takiej tematyce zaczęły pojawiać się od XVII w. głównie w Hiszpanii, w środowisku związanym z karmelitami. Jest to swoiste połączenie dwóch motywów: Gloryfikacji św. Józefa i św. Józefa Opiekuna. Obraz zawierający takie treści czczony jest na przykład od 1678 r. w krakowskim kościele Mariackim i za jego pośrednictwem w 1715 r. św. Józefa ustanowiono patronem Krakowa<sup>22</sup>. Na krakowskim obrazie stojąca postać św. Józefa w otoczeniu aniołów trzyma na rękach, na białej pieluszcze, małego Jezusa. Jeden z aniołów podaje świętemu lilię, a drugi koronuje go wieńcem z róż. Obraz ten stał się pierwowzorem dla przedstawienia św. Józefa namalowanego przez Czechowicza dla kościoła Kapucynów w Olesku oraz dla kościoła Pijarów w Warszawie<sup>23</sup>. Zachował się jednak także szkic do obrazu

<sup>22</sup> J.B. Wanat, *Kult św. Józefa Ob. NMP u Karmelitów Bosych w Krakowie*, Kraków 1981.

<sup>23</sup> J. Orańska, *Szymon Czechowicz (1689-1775)*, Poznań 1948, s. 95, tabl. XXIV.



Obraz „Adoracja krzyża przez św. Jana Nepomucena” w kościele w Starym Dworku,  
fot. B. Grabowska

św. Józefa w półpostaci przypisywany Czechowiczowi<sup>24</sup>, a pewne podobieństwa kompozycyjne do tego, co możemy zobaczyć w kościele w Starym Dworku, da się dostrzec w mezzotincie Gottlieba Heisego (1684-1740) z 1733 r., wykonanej na podstawie pracy Alessandra Marchessiniego (1664-1738), oraz w dość znanym obrazie Roberta de Longe detto in Fiammingo (1645-1709), a nawet w wielokrotnie reprodukowanym obrazie Murilla, gdzie anioły podają świętemu jego atrybut, jakim jest lilia. Wprawdzie nie udało się znaleźć pierwowzoru, który dokładnie zostałby powtórzony w obrazie ołtarzowym w Starym Dworku, lecz poszczególne elementy podpatrzone w innych dziełach mogły stać się inspiracją dla artysty.

Nie należy zapominać również o wpływie zleceniodawcy na ostateczny kształt dzieła. Opat Józef Loka, zamawiając obraz swojego patrona, mógł

---

<sup>24</sup> Szkic sangwiną na papierze 18x15 cm wystawiony na aukcji, pochodzący, według odręcznej notatki, „ze zbiorów Wojciecha Kolasieńskiego” [dostęp 17.08.2017 r.]. Dostępny w World Wide Web: <https://desa.pl/pl/galleries/4/object/5072/szymon-czechowicz-przypisywany-sw-jozef-z-dzieciatkiem>.



Św. Jan Nepomucen, fragm. obrazu „Adoracja krzyża przez św. Jana Nepomucena”  
w kościele w Starym Dworku, fot. B. Grabowska

malarzowi przekazać dokładne wskazówki co do sposobu ujęcia świętego. W czasach potrydenckich dzieła zdobiące wnętrza kościelne były wynikiem współpracy teologa z artystą. Takie współdziałanie było zgodne z zaleceniami ówczesnych teoretyków sztuki, np.: Giovanniego Paola Lomazza, który w traktacie o malarstwie, w rozdziale „Idea del tempio della pittura” z 1590 r., tak pisał: *Jest oczywiste, że ludzie prości [rzemieślnicy wykonujący zlecenia] powinni być inspirowani przez innych, którzy są ekspertami w tajemnicach wiary chrześcijańskiej. Nie będzie zatem źle założyć, że tym inspirującym stanie się duchowny... W rzeczywistości współpraca między duchownymi i artystami nadal teraz przejawia się tak jak to było w średniowieczu*<sup>25</sup>. Tradycyjnie duchowni sporządzali program treściowy dzieła, któremu artyści nadawali konkretną formę. Twórcy zaznaczali potem różnicę pomiędzy autorem koncepcji, pomysłu

<sup>25</sup> J.S. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „Studia Theologica Varsaviensia”, R. 1, 1963, nr 2, s. 121-123.

dzieła a wykonawcą i w sygnaturze precyzowali, czy samodzielnie „pinxit et invenit” czy tylko „pinxit”. Zwyczaj proponowania przez opatów cysterskich wykonania malowideł według ułożonego przez nich programu ideowego był stałą praktyką w okresie nowożytnym. I tak opat Leonard Rembowski II wręczył malarzowi Hermanowi Hanowi skrupulatnie spisane przez siebie wskazówki dotyczące zleconego obrazu Koronacji Madonny<sup>26</sup>, Mikołaj Antoni Łukomski był twórcą programu przebudowy kościoła klasztornego w Łądzie<sup>27</sup>, a Bernard Rosa przygotował program malowideł, które w kościele św. Józefa w Krzeszowie wykonał Michael Willman<sup>28</sup>.

Pozostałe dwa obrazy znajdujące się w ołtarzach bocznych omawianego kościoła nie zostały przemalowane. Na jednym z nich, na płótnie ze św. Janem Nepomucenem, akcja rozgrywa się na podwyższeniu, z boku którego dostrzec można zarys jednej kolumny. Artysta przeniósł na płótno postać świętego znaną z jego srebrnego relikwiarza-nagrobka w katedrze św. Wita w Pradze, wykonanego w 1729 r. według projektu Fischera von Erlacha, utrwalonego w rysunku Jeremiasa Jakoba Sedelmayr'a (1706-1761) i rozpowszechnionego za pośrednictwem akwaforty François'a Riviera, Francuza tworzącego w Livorno w Toskanii, gdzie znajduje się włoskie sanktuarium tego świętego. W kompozycji zawieszanej na ścianie w kościele w Starym Dworku widać także analogie z rysunkiem wykonanym w 1722 r. przez Gaspara Dizianiego (1689-1767), na którym widzimy św. Jana Nepomucena adorującego krzyż<sup>29</sup>. Czechowicz, o czym wspomnieli badacze jego spuścizny, chętnie czerpał z pierwowzorów graficznych, a także posiłkował się formami innych dzieł plastycznych, np.: rzeźby, na co zwracało uwagę wielu badaczy, m.in. Mariusz Karpowicz<sup>30</sup>

<sup>26</sup> *Kronika opactwa w Pelplinie*, za: dz. cyt., s. 120.

<sup>27</sup> J. Nowiński, *Nagrobek opata mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3-4, s. 385-406.

<sup>28</sup> S. Kobielus, *Program ideowy wystroju i wyposażenia kościoła opackiego w Krzeszowie*, Warszawa 1979.

<sup>29</sup> J. Bean, W. Griswold, *Eighteenth Century Italian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1990, s. 56, poz. 35.

<sup>30</sup> M. Karpowicz, *Nieznane obrazy Czechowicza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1962, nr 1, s. 79-95.

i oczywiście Zbigniew Michalczyk<sup>31</sup>, dlatego przytoczone wzorce mogły stać się inspiracją dla obrazu w Starym Dworcu. Jednak widać tu przede wszystkim analogie z obrazami przypisywanymi Czechowiczowi, na których święty oddaje się kontemplacji krzyża np.: z przedstawieniem św. Ignacego Loyoli czy św. Karola Boromeusza w Bazylice Mariackiej w Krakowie<sup>32</sup>. Zwłaszcza w tym ostatnim przypadku gest ręki świętego, mimo że podchwycony przez Czechowicza z ryciny Francesca Aquili, powielającej kompozycję Pietra Nellego, jest niezwykle podobny do gestu, jaki czyni na omawianym obrazie św. Jan Nepomucen. Dominują w nim także charakterystyczne dla Czechowicza barwy: ciemne brązy, chłodne błękity, zieleń i szarości. Kompozycja powtarza schemat stosowany przez Czechowicza na płótnach, na których przedstawia jedną osobę<sup>33</sup>. Sceneria ogranicza się tam do symbolicznie zarysowanego wnętrza, z którego, jak już to wspomniano, zazwyczaj widać tylko kolumnę, stopień czy stół nakryty długą materią, tutaj zielonkawą, z leżącą otwartą księgą. Rekwizyt w postaci stołu nakrytego zielonym sukniem powtarza się zresztą na innych obrazach Czechowicza: na malowidle ze św. Antonim w kościele Kapucynów w Lubartowie z 1741 r. i św. Klemensem z 1743 r. w kościele popijarskim w Opolu Lubelskim. Wnętrze z fragmentem kolumny w tle można zobaczyć na obrazie ze św. Janem Nepomucenem z 1741 r. w Lubartowie i na obrazie ze św. Kazimierzem z 1741 r. w kościele św. Anny w Krakowie, a nawet na portretach (portret Jana Tarło/Tarły przypisywany Czechowiczowi z 1743 w Opolu Lubelskim). Przygaszoną ciemną skalę barwną artysta rozświetla jasną plamą, którą na omawianym płótnie jest komża świętego i unoszące się nad jego głową aniołki, stanowiące źródło światła, rozproszonego przez kłęb obłoku. Ta skonstrastowana gama kolorów, gdzie bijąca jasność oświetlająca ukazaną scenę ma swoje niebiańskie źródło w istotach anielskich, krucyfiksie

<sup>31</sup> Z. Michalczyk, *Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza i malarzy jego kręgu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, nr 4, s. 697-773.

<sup>32</sup> Na autorstwo Czechowicza wskazuje M. Karpowicz, dz. cyt., natomiast przeciwny tej atrybucji jest M. Kurzej, *Uwagi o treściach ideowych aranżacji kościoła Mariackiego w czasach ks. Jacka Łopackiego*, [w:] *Jako serce pośrodku ciała... Dzieje artystyczne Kościoła Mariackiego w Krakowie*, M. Walczak i M. Sitek (red.), Kraków 2017.

<sup>33</sup> J. Orańska, dz. cyt., s. 119-120.

lub samej postaci świętego w opozycji do reszty ciemnej scenerii, również jest typową cechą obrazów Czechowicza. Może należy też zwrócić uwagę na sposób malowania postaci – koronki przy komży świętego są ukształtowane podobnie jak przy komży na obrazie św. Franciszka Salezego z Wilna z 1757-1759 – powstałego najprawdopodobniej w tym samym czasie co obraz w Starym Dworku.

Na drugim z obrazów ołtarzowych św. Bernard z Clairvaux klęczy z rozłożonymi szeroko rękami, wznosząc w głębokim rozmodleniu wzrok ku górze, ku postaci Maryi z Dzieciątkiem siedzącej na kłębiastym obłoku w otoczeniu aniołków. U dołu, w rogu obrazu, siedzi putto z księgą. Scena ta jest powtórzeniem, z pewnymi modyfikacjami, kompozycji zastosowanej przez Czechowicza w innych jego pracach, w których święty klęczy przed Matką Boską. Tak dzieje się np.: w obrazie św. Wojciecha Karmelity (1770), św. Kazimierza (1741) – św. Bernard na malowidle w Starym Dworku powtarza gest rąk królewicza. Pierwowzór tej sceny mógł malarzowi także wskazać opat. Jest nim rycina autorstwa Cornelisa Gallego, ilustrująca mszał cysterski wydany w Antwerpii w 1688 r., w znanej oficynie wydawniczej Plantiniana Balthazara Moretusa, i wznawiany w Paryżu kolejno w 1729 i 1751 r.

Postać Maryi z Dzieciątkiem, której towarzyszą aniołki z motywem jednego z putt podnoszącego fałdy płaszcza Madonny, ma swój pierwowzór w rysunku z 1732 r. Marca Caprinozziego (1711-1778), gdzie przed Madonną klęczy św. Józef Kalasanty. Caprinozzi był wtedy uczniem Akademii św. Łukasza<sup>34</sup>, być może znanym Czechowiczowi. Postać Maryi, siedzącej na obłoku i pochylającej się ku świętemu, nie odbiega od typowego ujęcia Madonny w twórczości Czechowicza. Matka Boska odziana w czerwoną suknię i niebieski płaszcz trzyma na kolanie Dzieciątko i pochyla się w kierunku świętego, ujmując drugą dłoń swoją pierś. W prawej, dolnej części obrazu klęczy aniołek, wskazując palcem passus w otwartej księdze. Warto zwrócić jeszcze uwagę na wywinięte wiotkie perizonium u Dzieciątka i aniołka trzymającego fałdy płaszcza Maryi. Delikatne załamania fałd lekkiej materii malarz oddał w sposób, który można zobaczyć na innych obrazach Czechowicza.

<sup>34</sup> J. Bean, W. Griswold, dz. cyt., s. 46, poz. 24.

Charakterystyczna dla twórczości Czechowicza jest też kolorystyka malowidła: jasna, subtelną, o ugrównej gamie barwnej połączonej ze skonstruowaną ciemną, zimną szarością i zielenią, którą pozostawiono dla partii obrazu pozostającego w cieniu. Zauważalna jest także, zbieżna z innymi dziełami Czechowicza, zrównoważona kompozycja, oparta na ukosie osiągniętym przez rozłożenie jasnych plam. W obrazie św. Bernarda postać opata w białym habicie równoważy obłok, na którym siedzi Madonna, a w malowidle ze św. Janem Nepomucenem biała komża i jasne karty księgi równoważy obłok, na którego tle unosi się putto trzymające wieniec z gwiazd.

Tym jednak, co uderza w obu obrazach, jest ich nierówny poziom wykonania. Postaci główne (św. Bernard, św. Jan Nepomucen, Madonna) są wykonane z większą biegłością w porównaniu z figurkami aniołków, choć takie wrażenie może być powodowane złym stanem zachowania obrazów. Przyczyną zróżnicowania artystycznego może być jednak udział przy ich powstaniu któregoś z uczniów Czechowicza, zwłaszcza dotyczy to aniołka opartego o otwartą księgę w obrazie ze św. Bernardem z Clairvaux. Krępe i o nieproporcjonalnie dużych rozmiarach ciało aniołka odbiega stylem od figlarnych putt, które tak biegle wykonywał Czechowicz. Możliwe, że pomocnikiem, który wspomagał mistrza, był Łukasz Smuglewicz, jego powinowaty, przyjaciel i uczeń. Przypisuje mu się głównie wystrój malarski kościoła św. Jana Nepomucena w Zwierzyńcu<sup>35</sup>, na który składają się iluzjonistyczne ołtarze, elementy architektoniczne i ornamenty. Wykonana tam w 1749 r. polichromia posiada elementy zaskakująco przypominające iluzjonistyczny ołtarz z kościoła w Starym Dworku. Należą do nich putta i motywy wazonów z kwiatami znajdujące się w hemisferach ponad ołtarzem głównym w Zwierzyńcu oraz wieńczące ołtarz główny w Starym Dworku, a także esowato zakończone zwieńczenia i malowane płyciny. Czy możliwe jest, aby Łukasz Smuglewicz był twórcą iluzjonistycznej polichromii ścian opackiego kościoła w małej wsi na zachodzie Wielkopolski? Według

<sup>35</sup> Z. Michalczyk, *Warszawski malarz Łukasz Smuglewicz. Nowe ustalenia i hipotezy*, [w]: *Kultura artystyczna Warszawy XVII-XXI w.*, Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński (red.), Warszawa 2010, s. 177-191; tenże, *Malowidła w kościele Św. Jana Nepomucena w Zwierzyńcu i ich projekt autorstwa Łukasza Smuglewicza*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2008, nr 3 (96), s. 31-37.



przekazów kościoła powstał po 1768 r., zatem nie jest to nieprawdopodobne. Smuglewicz mógł wykonać freski w dopiero co wzniesionej świątyni i dopilnować, aby obrazy jego wuja zostały odpowiednio wyeksponowane w jej wnętrzu.

Oczywiście udział Szymona Czechowicza, a nade wszystko Łukasza Smuglewicza, w powstaniu wystroju kościoła w Starym Dworku jest tylko hipotetyczny. Stan obrazów jest bardzo zły, a w dodatku jeden z nich został gruntownie przemaalowany. Polichromie również mogły zostać zmodyfikowane w ciągu ostatnich tych wieków, które nas dzielą od chwili ich powstania. Wydaje się nawet, że to, co teraz widzimy, stanowi ledwie fragment większej kompozycji. Rozstrzygające dla ustalenia atrybucji malowideł mogą stać się dopiero badania określające technikę wykonania obrazów sztalugowych oraz odkrywki, które ustalą zasięg występowania fresków.

Bożena Grabowska

**The attribution of the paintings from the abbatial church  
in Stry Dworek**

Abstract

The works of Szymon Czechowicz (there are hundreds of them) are not fully recognized and in many cases, it is only possible to attribute them to him through the analysis of his existing works or fragmentary source information. One of such paintings is *the Assumption of the Blessed Virgin Mary* in the high altar in the post-Cistercian church in Odra. The attribution of the painting mentioned above was established thanks to the published note written by Piotr Widawski SOC, the last prior of the monastery in Bledzew. According to Widawski, the painting was done in 1759, and it was commissioned by the Odra Abbot Józef Michał Loka, who in the same year, was elected to be the abbot of the monastery in Bledzew, the position he had striven for since 1742.

During a few years of his staying in Bledzew, Abbot Loka commenced building monastery wings and completed the church (Marian sanctuary) in Rokitno, as well as building and decorating the church in Nowa Wieś. He also, as the contemporary note says, 'prepared the material for the construction of a residence in Stry Dworek' and thanks to him and his financial support 'all building materials for the construction of the church in Stry Dworek were prepared and delivered'.

Three easel paintings of high artistic value in moulded frames are parts of the altars in the church devoted to St Joseph, the patron of Abbot Loka, in Stry Dwór. Two of them, the large format canvases, one of which depicts *The*

*Vision of St Bernard of Clairvaux* and the other *The Adoration of the Cross by St John of Nepomuk*, display features characteristic of the oeuvre of Szymon Czechowicz. The third of the paintings in the church in Stary Dwór, presenting *St Joseph with the Baby Jesus*, is heavily over-painted, which makes Czechowicz's painting features more difficult to perceive; the painting, however, remains in the convention of the painter's style.

The article does not settle the question of the canvases' attribution; it only aims to draw attention to these forgotten works of art, whose condition can result in their destruction, which would be a serious loss to the art of this region.

Translated by Aneta Kiper