

BEATA STUDZIŹBA-KUBALSKA  
Kraków, Muzeum Narodowe

## JÓZEFA MEHOFFERA POLICHROMIA KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO W LUBIENIU (1942)

Polichromia kościoła Najświętszej Maryi Panny Królowej Korony Polskiej w Lubieniu w powiecie piotrkowskim to ostatnia z monumentalnych malarskich dekoracji Józefa Mehoffera<sup>1</sup>.

Wioska Lubień należy do gminy Rozprza, położonej wzdłuż krajowej drogi Piotrków Trybunalski – Radomsko, na nizinym obszarze w dorzeczu Luciąży i Bogdanówki. Zajmuje niewielki skrawek terenu w obrębie obszaru leśnego. Ceglana bryła lubieńskiego kościoła parafialnego (il. 1), usytuowanego w pewnym oddaleniu od niewysokich zabudowań, dominuje nad rozległą, monotonną równiną. Świątynię pw. NMP Królowej Korony Polskiej wzniesiono według projektu Stefana Szyllera w 1932 r. Jest to budowla o korpusie jednonawowym, o czterech przęsłach, z niższą i węższą od nawy, skierowaną na południe apsydą prezbiterium i poprzedzającą nawę kruchtą z chórem muzycznym w drugiej kondygnacji<sup>2</sup>. Nawa przekryta jest sklepieniami żaglastymi na gurtach, prezbiterium zaś konchą. Do drugiego przęsła nawy przylegają płytkie, prostokątne kaplice, do prezbiterium zaś zakrystia z aneksami. Na zewnątrz bryłę budowli opinają szkarpy. Nad kruchtą wznosi się okazała wieża umieszczona asymetrycznie na lewo od osi korpusu, której ściana frontalna stapia się z fasadą kościoła. W tym historyzującym dziele architektury czytelne są nawiązania do polskiego baroku, a także renesansu, przy czym kształt architektoniczny świątyni jest wyrazem silnego uproszczenia cech tych stylistycznych tendencji<sup>3</sup>.

Parafia w Lubieniu powstała w 1919 r. Zamieszkiwało ją ówczesnie 400 rodzin, głównie pracowników leśnych<sup>4</sup>. Drewniany, niewielki kościół wybudowany w 1922 r. w 1930 r. uległ zniszczeniu w pożarze. Budowę nowej świątyni w tymże

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł powstał w oparciu o tekst wygłoszony 21.04.2010 r. w Domu Józefa Mehoffera — oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, w ramach cyklu wykładów „W ogrodzie sztuki”

<sup>2</sup> Zob. M. OMILANOWSKA, *Architekt Stefan Szyller, 1857–1933*, Warszawa 2008, s. 527.

<sup>3</sup> *Tamże*.

<sup>4</sup> Zob. *Odezwa Komitetu Budowy Kościoła Królowej Korony Polskiej w Lubieniu pow. Piotrkowskiego*, z listopada 1930 r., podpisana przez proboszcza parafii w Lubieniu, ks. W. Borka, i Teodora Kubinę, biskupa częstochowskiego (załączona do księgi parafialnej w Lubieniu).

roku zainicjował ks. prob. Władysław Borek<sup>5</sup>; cennym dokumentem z czasu wznoszenia świątyni są zapiski w *Księdze parafialnej Lubienia* z lat 1930–1932 — obraz realiów małej polskiej miejscowości, na których tle inicjatywa budowy nowego, okazałego kościoła i to według projektu jednego z najbardziej cenionych ówczesnych architektów wydaje się być wyczynem<sup>6</sup>.

Z zamówieniem na dekorację kościoła w Lubieniu do Józefa Mehoffera zwrócił się z początkiem lutego 1942 r. ks. prob. Andrzej Knaś<sup>7</sup>. Jak podaje J. Mehofferowa, przyjechał on w tej sprawie do Krakowa, „uważając ustną rozmowę za bezpieczniejszą w atmosferze grozy wojennej”<sup>8</sup>. O przebiegu realizacji polichromii informują nieliczne zachowane listy — wymowne świadectwo niezwykłych wojennych okoliczności, w których powstawało dzieło Mehoffera<sup>9</sup>

Przewielebny Księżę Proboszczu — artysta informował ks. Knasia w liście z 11.02. 1942 r. — po rozmowie z Księdzem Proboszczem, rozpocząłem dowiadywać się o obecne stosunki w handlu farbami i w ogóle materiałami malarskimi i dowiedziałem się, że bardzo już trudno o te materiały w dobrej jakości. Dziwnym jednak wypadkiem właśnie w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego znalazł się do odkupienia zapas farb i pędzli, jakoteż okazała się możliwość zapewnienia sobie jeszcze dodatkowo pewnej ilości tego, co brakuje. Odrazu założyłem potrzebną kwotę mianowicie 450 zł tak, że przypuszczalnie zapotrzebowanie farb byłoby już zapewnione<sup>10</sup>.

Kilka istotnych wskazówek technicznych Mehoffer przekazuje poniżej:

---

<sup>5</sup> W powyższej odezwie czytamy: „Przy najwyższym wysiłku rozpoczęliśmy budowę kościółka mурowanego, lecz wyczerpani — bezradni jesteśmy by go dokończyć. Z nieśmiałością wyciągamy do was rękę, prosząc w imię Chrystusa i Jego Matki Królowej Korony Polskiej — pomóżcie nam choć najmniejszą kwotą, którą z wdzięcznością przyjmiemy” (*tamże*). Do odezwy dołączono też „cegiełkę” z „Widokiem budującego się kościoła w Lubieniu”

<sup>6</sup> „Budowę w tym roku wznowiłem w końcu maja, mając 600 zł. i nieco materiału — pisał ks. Borek relacjonując zdarzenia z 1931 r. — roboty postępują znacznie trudniej wskutek ogólnego pogorszenia się ekonomicznego w kraju i niechęci parafian (...), przy pomocy jednak ofiar z poza parafii i zaciągniętych pożyczek z wielkim trudem doprowadzam do nakrycia kościoła dachem, wyciągnięcia frontonów głównego i zakrystyjnego, dania sklepień w kruchcie, kaplicach i prezbiterjum (!), (...?), przy wejściu i zakrystii, budowy sygnaturki”; zob. *Księga parafialna Lubienia*, 1931 r. W 1932 r. zaś zanotował: „róbót nie rozpoczynam, borykając się z długami, na spłatę których wkładam ostatni grosz z mizernych moich dochodów, ograniczając swoje potrzeby do normy — przeciętnego biedaka (...) w parafii, gdyż nawet gazet nie mogę prenumerować”; zob. *Księga parafialna Lubienia*, 1932 r.

<sup>7</sup> Informację o polichromii Mehoffera zamieszczono w: J.Z. ŁOZIŃSKI (red.), KZSP, t. II: *Województwo łódzkie*, z. 7: *Powiat piotrkowski*, Warszawa 1953, s. 9.

<sup>8</sup> J. JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *Biografia – Zakończenie*, Zakład Naukowy im. Ossolińskich, rkps 14041/ II s. 391 (s. 25 *Zakończenia*).

<sup>9</sup> Inne monumentalne prace Mehoffera z lat wojny: projekty witraży *Serce Jezusa* i *Serce Najświętszej Maryi Panny* do kościoła parafialnego w Limanowej (1941; zrealizowane); projekty pięciu witraży do okien katedry w Przemyślu (1943; zrealizowane); projekty dziewięciu witraży do kościoła św. Stanisława Kostki na Dębnikach w Krakowie (1943); *Szaleniec Boży* — projekt witraża do kaplicy bł. Szymona z Lipnicy w kościele Bernardynów w Krakowie (1944; zrealizowany).

<sup>10</sup> JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *dz. cyt.*, s. 392 (26); w całym tekście artykułu fragmenty korespondencji i innych wypowiedzi przytoczono z zachowaniem oryginalnej pisowni.

Oprócz tego potrzebny będzie jeszcze zapas terpentyny (około 100 litrów). (...) Wymaga ona większej ilości oleju lnianego, — bo ściany muszą być pokostem przeciągnięte. Sądzę, że potrzeba przygotować ok. 400 litrów oleju. Potrzebny będzie żelazny kocioł do gotowania pokostu, gdyby na miejscu był duży żelazny kocioł (na powidła), to można go użyć (...)»<sup>11</sup>.

Ks. Knaś, w odpowiedzi artyście, pisał w liście z 18.02.1942 r.:

Magnificencjo! Radość niewypowiedziana załała mą duszę do tego stopnia, że sam uwierzyć nie mogę, jak to się stało i jak to się mogło, że tyle miłości i troski dla oddalonego, cichego zakątka wsi w sercu Magnificencji się znalazło. Bóg zapłać za wszystko. Posyłam kobietę prostą, ale (...) mającą rutynę w przewożeniu różnych materiałów, jako że stale podróżuje dla powszedniego chleba, — która zajmie się przewiezieniem nabytego materiału dla Lubienia. Według mego zdania należałoby całość nabytego materiału podzielić na trzy części lub na cztery i oddzielnie zapakować, co wykonać musi techniczny fachowiec pracujący w tym resorcie. Resztę załatwiłaby posłana kobieta i na pewno da sobie radę. (...) Niezmiernie ważną rzeczą dla bezpieczeństwa przewozu byłoby uzyskanie zaświadczenia ze Szkoły Przemysłu Artystycznego o nabyciu 100 kg farb klejowych dla kościoła w Lubieniu, dla uniknięcia w pociągu ewentualnych rewizji (...). Oczekując dalszych instrukcji pozostaję z wyrazami najtębszej czci»<sup>12</sup>.

Z intencją udziału w pracy nad polichromią kościoła w Lubieniu zwrócił się do artysty jego uczeń, Franciszek Hayder, który uczestniczył już w realizacji Mehofferowskich projektów<sup>13</sup>; oferta ta została zaakceptowana. Mehoffer do prac w Lubieniu zatrudnił też Kazimierza Banasia, który współpracował wcześniej z Janem Bukowskim i wedle jego koncepcji wykonał polichromie kilku kościołów, m.in. katedry w Sandomierzu<sup>14</sup>; Bukowski rekomendował go jako profesjonalnego technika malarskiego, zarazem zaś pisał do Mehoffera, iż jest to „człowiek inteligentny, szlachetny, z godnością”<sup>15</sup>. Zdaje się, iż rolę kierującego pracami nad dekoracją świątyni Mehoffer powierzył Stefanowi Brzozowskiemu, co potwierdza list Brzozowskiego do Mehoffera pisany w Lubieniu 14 IX 1942 r.<sup>16</sup>, z załączonym dokładnym planem pracy i wymiarami różnych elementów architektonicznych. Zdaje się, iż ten właśnie artysta współpracował z Mehofferem w Krakowie przy wykonaniu kartonów<sup>17</sup>

<sup>11</sup> *Tamże*.

<sup>12</sup> *Tamże*, s. 392–393 (26–27).

<sup>13</sup> Hayder pisał w liście do Mehoffera: „Wielmożny Panie Profesorze, Dowiedziałem się w Krakowie, że Pan Profesor potrzebuje pomocy przy malowaniu kościoła w Piotrkowskim. Obecnie nie jestem tak dalece związany z Warszawą moją pracą, abym nie mógł złożyć Panu Profesorowi mojego czasu dla wykonania zamierzonej przez Pana pracy. Tembardziej, że będę to uważał nie tyle za zarobek, ile za możliwość odwdziczenia się za Pańską życzliwość i pomoc w czasie moich studiów. Mogę podjąć się przeprowadzenia całej pracy, jak również zgodzę się z jakąkolwiek pracą pomocniczą” *Tamże*, s. 394 (28).

<sup>14</sup> Zob. list Bukowskiego do Mehoffera; *tamże*, s. 394–395 (28–29).

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 394 (28).

<sup>16</sup> List zachowany w zbiorach prywatnych.

<sup>17</sup> O czym Mehoffer pisał w liście do ks. Ewarysta Gałązki 10(?) .07.1942 r.: „Pracę nad kartonami, którą rozpocząłem w Krakowie z jednym z zaangażowanych artystów od 1 czerwca przerwałem i wyczerkiwałem dalszych wiadomości”; JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *dz. cyt.*, s. 397 (31).

Wyrazem troski artysty o szczegółowe nawet zagadnienia techniczne i organizacyjne jest jego list do ks. Andrzeja Knaśa z czerwca 1942 r., w którym prosi o przygotowanie rusztowania, tak by Banaś „mógł pomierzyć dokładnie pola sklepienne i sprawdzić, czy te kartony, które są w Krakowie obecnie już wykonane nadadzą się w kościele bez wielkich zmian”<sup>18</sup>. W innym miejscu informuje o finansowych warunkach zatrudnienia technika malarskiego, zauważając, że:

współpraca P. Banasia z tego względu może być ogromnie pożyteczna, bo jako przedsiębiorca malarski rozporządza materiałem malarskim jak garnki, pędzle, wiaderka i te mógłby przysłać do Lubienia kolejją, musiałyby jednak wyprawić to niezwlekając (!), bo transport kolejowy trwa dłużej<sup>19</sup>

W liście tym artysta podał szereg obliczeń „miejsca, czasu i szczegółów technicznych”<sup>20</sup>, ponadto przypomniał nawet o potrzebie uregulowania formalności z władzami okupacyjnymi i o sprawie ubezpieczeń od wypadku i choroby. Podjął też kwestię planowanego malowidła z betlejemskim żłóbkiem, przekonując proboszcza, zapewne w odpowiedzi na jego wcześniejsze sugestie, by nie rezygnował z jego realizacji<sup>21</sup>; równocześnie uznał, iż należy odstąpić od pomysłu „wymalowania Grobu jako pendant do Żłóbka”<sup>22</sup>.

W trakcie przygotowań do prac nad dekoracją kościoła główny inicjator całego przedsięwzięcia, ks. Andrzej Knaś, „ten, który — jak pisze Mehofferowa — całym sercem wziął się do organizowania polichromii w Lubieniu”<sup>23</sup>, został aresztowany przez Niemców<sup>24</sup>. Opiekę nad parafią przejął po księdzu Knaśu ks. Ewaryst Gałązka, który podjął z zaangażowaniem sprawę dekoracji. Do ok. 20 lipca pod nadzorem technika Banasia ustawiono rusztowanie<sup>25</sup>, w sierpniu zaś zapewne kontynuowane były rozliczne prace przygotowawcze, m.in. pomiarowe. Zdaje się, iż samo malowanie na dobre ruszyło we wrześniu — w oparciu o harmonogram, który malarz Brzozowski dołączył do wspomnianego już listu z 14 września 1942 r., możemy ustalić, jaki był jego przebieg<sup>26</sup>. Wykonanie dekoracji<sup>27</sup> rozpoczęto od polichromii

<sup>18</sup> *Tamże*, s. 396 (30).

<sup>19</sup> *Tamże*, s. (395) 29.

<sup>20</sup> *Tamże*, s. (396) 30.

<sup>21</sup> „Sądzę mianowicie, że szkoda byłoby rezygnować z kompozycji Żłóbka betlejemskiego. Przypatrzywszy się planowi kościoła myślę, że ambonę możnaby bez wielkich kosztów przenieść na stronę zakrytych, zajęłaby ona tę samą ilość ściany i schody pomieściłyby się także. Wszystko to nie sprawiłoby chyba wielkich wydatków, a zyskałoby się dużą ścianę na umieszczenie Żłóbka” — pisał Mehoffer w tymże liście. *Tamże*, s. (396) 30.

<sup>22</sup> *Tamże*.

<sup>23</sup> *Tamże*.

<sup>24</sup> Ks. Andrzej Knaś zginął w obozie zagłady w Oświęcimiu.

<sup>25</sup> Zob. list ks. Ewarysta Gałązki do Mehoffera z dnia 16.07.1942 r.; „Termin rozpoczęcia malowania zostawiam do uznania, jednak chciałbym jak najprędzej. P. Banaś twierdzi, że muszą być dokonane niektóre poprawki, rusztowanie jest już prawie gotowe, jutro się je wykończy”; JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *dz. cyt.*, s. (398) 32.

<sup>26</sup> Zob. przypis 16; z treści listu wynika, że harmonogram ten był planowo realizowany.

<sup>27</sup> Zachował się nieukończony, szkicowy projekt dekoracji wnętrza w przekroju podłużnym przez prezbiterium i nawę; akwarela, ołówek, poślota, karton; 70 x 95; wł. pr. wyw.

prezbiterium, w ciągu zaś ostatnich dni września były malowane łuki pod sklepieniami i tęczą. W październiku trwały prace nad malowidłami w nawie, zakończone ostatecznie w pierwszych dniach listopada<sup>28</sup> — wtedy też zrealizowano dekorację chóru. Około połowy listopada polichromia była już z pewnością ukończona<sup>29</sup>.

Mehoffer odwiedzał Lubień zapewne dwukrotnie: przybył tu niewątpliwie na zaproszenie ks. Gałązki<sup>30</sup> w początkowej fazie prac nad dekoracją, z początkiem września<sup>31</sup>. Swą zaś kolejną wizytę tak oto opisuje artysta w liście do żony z 1 listopada:

dobiełem się do Lubienia przy miłej, jesiennej pogodzie, nie potrzebowałem wyciągać ciepłych rzeczy, bo ksiądz wysłał burkę. Przy zmierzchu oglądaliśmy kościół. Ściany pod stację już wymalowane bardzo starannie, trochę za nikło, dzisiaj dociąga się je do wyrazistości przez lekki modelunek czarniawy. Wieża efektowna, prawie aż zanadto wyrazista (...). Roboty właściwie jest jeszcze dosyć, bo tu i ówdzie dociągnięcia i wzmocnienie, ale jest nadzieja, że w tym tygodniu powinien być koniec. [...] Po południu zabieram się do żłobka. Zaglądały do kościoła różne „szpicę”, których przyprowadził nadleśniczy, *à propos* dyskusji o wyższości kultury niemieckiej. Podobno zdębieli a jeden powiedział, że to „będzie „Mekka”. Naturalnie parafianie to widzą, więc im imponuje<sup>32</sup>.

Znaczące miejsce w całej korespondencji zajmuje sprawa obrazu z wyobrażeniem św. Huberta (il. 2)<sup>33</sup>. Inicjatorem idei namalowania kompozycji ołtarzowej poświęconej temu świętemu był nadleśniczy z Lubienia, inż. Tadeusz Majer. Zapewne w grudniu 1942 r. ks. Gałązka był w Krakowie, by zobaczyć się z Mehofferem i przywiózł mu płótno na obraz<sup>34</sup>. Z listu Mehoffera do proboszcza pisanego w lutym 1943 r. dowiadujemy się, iż obraz ołtarzowy św. Huberta istotnie został zamówiony — wizytę, dla omówienia tej sprawy złożył artyście inż. Mayer. Z treści tego listu wynika też, iż kompozycja ze św. Hubertem była wówczas już prawie ukończona. Jednak ostatecznie dopiero rok później — powodem tej zwłoki były, jak możemy się domyślać dzięki zachowanej korespondencji, kłopoty finansowe zleceńodawców — znalazła się w kościele w Lubieniu<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Zob. list Mehoffera do żony z 01.11.1942 r.; *tamże*, s. (399) 33 (fragment listu poniżej).

<sup>29</sup> W liście z 15.11.1942 r. ks. Ewaryst Gałązka pisze do Mehoffera, iż „malatura kościoła” wzbudziła zachwyt biskupa, w czasie jego właśnie zakończonej wizyty”; *tamże*, s. 400 (34).

<sup>30</sup> Zob. list ks. E. Gałązki do artysty z końca lipca 1942 r.: „(...) Zostawiam tę sprawę do przyjazdu Panów. Parafia oczekuje z niecierpliwością i ja ze swej strony proszę o jak najszybszy przyjazd”; *tamże*, s. 398 (32).

<sup>31</sup> Zob. list Brzozowskiego do Mehoffera z 14.09.1942 r. (*dz. cyt.*; przypis 16): „W noc, w którą Pan Profesor podróżował do Krakowa, wybuchł wielki pożar w Lubieniu” — ten fragment korespondencji pozwala domyślać się, że Mehoffer nieco wcześniej przebywał w Lubieniu.

<sup>32</sup> JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *dz. cyt.*, s. (399) 33.

<sup>33</sup> *Św. Hubert*; olej, płótno; 110 x 80; sygn. „Józef Mehoffer 1943”. Karta inwentaryzacyjna opracowana 30.01.1995 r. przez Małgorzatę Stanasiuk (w Kancelarii Parafialnej kościoła NMP Królowej Korony Polskiej w Lubieniu). Obraz ten nie stanowi całości z polichromią, jest odrębnym elementem wystroju wnętrza — w niniejszym artykule nie będzie omawiany. Wszystkie fotografie wnętrza kościoła w Lubieniu pochodzą z: Jacek Świdorski, Pracownia Fotograficzna MNK, 2009.

<sup>34</sup> Zob. list ks. E. Gałązki do Mehoffera z 15.11.1942 r.; JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *dz. cyt.*, s. 400 (34).

<sup>35</sup> Zob. list ks. E. Gałązki do Mehoffera w 18.01.1944 r.: „Począwszy od pierwszego grudnia P. Nadleśniczy, wględnie ja wybieraliśmy się do Krakowa, by zabrać obraz św. Huberta i uiścić należytość. Nie-

W listach powraca też wielokrotnie sprawa wykonania nowych kościelnych ołtarzy. Artysta, w odpowiedzi na ofertę ks. Gałązki, podjął tę ideę — zachowane rysunki<sup>36</sup> świadczą o tym, iż Mehoffer projektowi ołtarzy poświęcił wiele uwagi i jego koncepcja wykraczała już znacznie poza stadium ogólności i wstępnych przemyśleń. Ostatecznie jednak zadanie to powierzono architektowi Pospieszalskiemu z Częstochowy<sup>37</sup>, który w liście z 2 września (?) 1944 r. zwrócił się do Mehoffera z prośbą o konsultację<sup>38</sup>.

Czuję się szczęśliwym, że mogłem raz jeszcze w życiu ozdobić wiejski kościół. Oby jak najwięcej dzieł sztuki rozsiało się po szerokich połaciach naszej ojczyzny, oby mnożyły się i kiełkowały jak nasiona, które dobroczynny wiatr niesie na los wypadku. Wysoka kultura kraju sprawi, że potomkowie nasi czuć będą, że zamieszkują kraj nie stojący w tyle poza innymi, i że sami nie są pośledniejszego gatunku od innych bogatszych i szczęśliwszych narodów. Pracowałem dla Lubienia jak mogłem najlepiej a towarzyszyli mi pracownicy pełni zapału i ożywieni prawdziwą miłością sztuki — pisał artysta, kończąc pracę nad polichromią kościoła w Lubieniu<sup>39</sup>.

W latach 1997–1998, z inicjatywy ks. proboszcza Krzysztofa Barańskiego, Mehofferowska polichromia poddana została gruntownej restauracji. Wykonał ją konserwator Jan Dobrzyński.

W górnej partii apsydy prezbiterium na intensywnie granatowym, wręcz „farbowym” tle artysta wyobraził chór kilkunastu, nieznacznie tylko zróżnicowanych aniołów, unoszących się w półkolu nad ołtarzem, głoszących chwałę Matki Bożej (il. 3 i 4); ich *Ave* wzbija się ku zwieńczeniu sklepienia, imię zaś Maryi widnieje pośród kwietnych różańców zdobiących pierwszy gurt sklepienny od strony prezbiterium (il. 8). Malowidło, które współtworzą ozdobnie układające się szarfy z gwiazdkami i pasma obłoków pod stopami aniołów, ma symetryczną, wieloosiową strukturę i z pewnej odległości upodabnia się do ornamentu, czy ludowej wycinanki<sup>40</sup> (il. 4 i 8). Jego najsilniej uwydatniającą się cechą, również gdy spojrzymy na detale, jest naiwność wyrazu. W kompozycji postaci anielskich dostrzegalne są wprawdzie nawiązania do wyobrażeń młodzieńczego geniuszy z polichromii skarbcza katedry wa-

---

stety zawsze coś stało na przeszkodzie, zupełnie od nas niezależnie. (...). Jednak niezależnie od tego P. Nadleśniczy wybiera się do Krakowa w początkach lutego, ja zaś jednocześnie z listem wysyłam 4000 zł, resztę p. Inżynier ma przywieźć. Mamy zamiar zrobić prowizoryczny ołtarz i urządzić poświęcenie obrazu” *Tamże*, s. 404 (38).

<sup>36</sup> Cztery rysunki, ołówek, papier; włas. pryw.

<sup>37</sup> „Sprawa projektu na wielki ołtarz została załatwiona przez Kurję w Częstochowie po linii najmniejszych wydatków, tak że prawdopodobnie zrealizuje się projekt inż. Pospieszalskiego jako tańszy w wykonaniu, o ile wogóle (!) znajdują się pieniądze”; list T. Majera do Mehoffera, czerwiec 1944 r.; *tamże*, s. 405 (39).

<sup>38</sup> *Tamże* (data miesięczna listu słabo czytelna).

<sup>39</sup> *Księga Parafii w Lubieniu*, 8 listopada 1942 r.

<sup>40</sup> Stylistyczne inspiracje sztuką ludową wpłynęły też na kształt innych Mehofferowskich dekoracji malarskich (lub ich projektów), przede wszystkim zaś na polichromię skarbcza katedry wawelskiej; zob. B. STUDZIŹBA, *Polichromia skarbcza katedry wawelskiej Józefa Mehoffera 1900–1902*. „Folia Historica Cracoviensia. Facultas Historiae Ecclesiae” (2000), t. VII, s. 229–246 (zob. s. 243).

welskiej<sup>41</sup>, bardziej jednak wyraziście rysuje się ich podobieństwo kompozycyjne do anioła z niezrealizowanego projektu do polichromii katedry w Płocku (1903)<sup>42</sup> (fot. 5 i 13); cień Botticellovskiego piękna, ujawniający się w rysach twarzy aniołów lubieńskich i uproszczona, schematyczna, wciąż jednak inspirowana gotycką rzeźbą sieć sfałdowań na ich szatach to również reminiscencje projektu dla Płocka. Echo to jednak bardzo odległe powstałego czterdzieści lat wcześniej arcydzieła sztuki monumentalnej. *De facto* bowiem anioły z prezbiterium kościoła w Lubieniu to wyobrażenia nie tyle autentycznych istot wyższych, Bożych posłańców, co jedynie stworzonych przez człowieka na ich obraz — wzruszających swym naiwnym urokiem — zabawek, może ozdób z bibuły. Obłoczki, nad którymi się unoszą, są jakby wycięte z papieru ręką dziecka, również szarfy kojarzą się z bożonarodzeniowymi dekoracjami<sup>43</sup>

Wyobrażenia Wieży Dawidowej (*Turris Davidica*; il. 6) i Wieży z Kości Słoniowej (*Turris Eburnea*; il. 7), o niezwykle istotnej roli w koncepcji ikonograficznej polichromii<sup>44</sup>, urzekają swą dekoracyjnością, o której przesądza przede wszystkim żywa, wyrazista kolorystyka<sup>45</sup>. Szczególnym wdziękiem odznacza się motyw grającego na harfie anioła stojącego w na poły otwartych wrotach Wieży Dawida (il. 9). Te Mehofferowskie obrazy strof opisujących piękno Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami, a zarazem wezwań z Litanii loretańskiej do Najświętszej Maryi Panny okazują się bardzo wymownymi dla późnej, a w zasadzie ostatniej fazy aktywności twórcy monumentalnych projektów dekoracji malarskich. Wydaje się bowiem, że oto u schyłku swej artystycznej drogi Mehoffer pragnie niejako tymi malowidłami zakwestionować, poddać w wątpliwość swe wieloletnie doświadczenia z płaszczyznowym kształtowaniem dekoracji malarskich. Z przekorą zwraca się ku malarstwu *Quattrocenta* totalnie zauroczonego perspektywą geometryczną<sup>46</sup>. Artysta poddaje się rygorom geometrycznej perspektywy z jakby przesadną skrupulatnością, dobierając tak motywy architektoniczne, czy pejzażowe, by uwydatnić jej znaczenie. Z tą

<sup>41</sup> *Tamże*, s. 234–235; fot. 3 i 5b; postaci aniołów ze sklepienia w kościele w Lubieniu nawiązują kompozycyjnie do przedstawień geniuszy „a” — na płaszczyznach ścian pomiędzy żebrami spływającymi na ściany, ponad wspornikami — w polach frontalnych.

<sup>42</sup> *Anioł*, 1903. Karton do polichromii katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku. Akwarela, papier naklejony na płótno; 405 x 304; sygn. p. d.: „JÓZEF MEHOFFER” MNP, nr inw. Gr 623.

<sup>43</sup> Karton (trójkątny) do dekoracji sklepienia prezbiterium z postaciami dwóch aniołów — akwarela, pożyłota; 180 x 100, włas. pryw. Karton do polichromii gurtu z motywem kwietnego różańca — akwarela, karton; 236 x 68; włas. pryw.

<sup>44</sup> Jaki był program ikonograficzny dekoracji wnętrza kościoła w Lubieniu spróbujemy ustalić w dalszej partii tekstu.

<sup>45</sup> Projekt malowidła *Turris Eburnea* — akwarela, papier; 153 x 89; włas. pryw. (zob. MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE, *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, Kraków 1964, poz. 185).

<sup>46</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć np. sceny z Męki Pańskiej (IV ćw. XV w.) Nicola da Foligno z retabulum ołtarzowego z kościoła San Niccolo z Foligno, obecnie w Luwrze (inw. 53) — wyrazem zauroczenia perspektywą geometryczną są przede wszystkim kwatery z *Chrystusem w ogrodzie oliwnym* i *Biczowaniem*.

intencją również różnicuje co do wielkości anioły unoszące się w przestrzeni w pobliżu warownej wieży oraz zasiadające na jej tarasach i galeriach. *Turris Davidica* i *Turris Eburnea* w wizji Mehoffera są niemal identyczne, w drugim jednak malowidle artysta przesłonił większą część ogrodu wyobrażeniem wysokiego muru i krzewiącej się po jego zewnętrznej stronie bujnej roślinności z rozłożystą palmą pośrodku (il. 7 i 12). Motywy te zdają się mieć określony sens symboliczny (do zagadnienia tego wrócimy poniżej). Warto ponadto zauważyć, że fragment polichromii ze stylizowaną roślinnością w ogólnych zarysach nawiązuje do inspirowanego rysunkiem ze średniowiecznego manuskryptu ormiańskiego przedstawienia egzotycznego lasu, czy też ogrodu z Mehofferowskiego projektu dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie (1906)<sup>47</sup>

Dwie figuralne kompozycje pod tęczą — *Biczowanie* i *Zmartwychwstanie*<sup>48</sup> (il. 3, 10–11) — sprawiają wrażenie, jakby zostały przeniesione z posługującego się tradycyjnymi środkami wyrazu malarstwa sztalugowego i wklejone w ornamentalne ramy polichromii wnętrza. Postać Chrystusa i towarzyszące jej motywy modelowane są światłocieniem i w bardzo niewielkim stopniu poddane płaszczyznowej stylizacji. Czytelnie rysują się ich związki z tradycją ikonograficzną tych dwóch tematów pasyjnych.

*Biczowanie* (il. 10) z polichromii w Lubieniu inspirowane jest ukształtowanym w średniowieczu wyobrażeniem Chrystusa przywiązanego do wysokiej, przewyższającej go znacznie, kolumny. Jej wzorem była jedna z najważniejszych relikwii średniowiecza — pokaźnej długości kolumna uznawana za odnalezioną w ruinach domu Kajfasza<sup>49</sup>. Dla uzupełnienia dodajmy, że w epoce kontrreformacji zastąpi ją w malarstwie kolumna niska i masywna, odsłaniająca całe ciało biczowanego Chrystusa na uderzenia<sup>50</sup>. Wśród scen biczowania pierwszego typu często pojawiały się kompozycje, w których Chrystus wspiera się o kolumnę plecami — tak oto przedstawili go w swych malowidłach m.in. Luca Signorelli<sup>51</sup>, Albrecht Altdorfer<sup>52</sup> i Caravaggio<sup>53</sup>, zaś w XII w. płaskorzeźbie z portalu fasady zachodniej kościoła klasztornego St. Gilles w Saint Gilles du Gard we Francji, w ilustracji *Bardzo bogatych*

<sup>47</sup> Wspomniano o tym w pracy magisterskiej — B. STUDZIŹBA, *Malarskie dekoracje ścienne Józefa Mehoffera z lat 1889–1913 (z wczesnego i dojrzałego okresu twórczości)*, Kraków 1990, (mps w Bibl. UJ), s. 139.

<sup>48</sup> Karton do kompozycji *Biczowanie* — akwarela, karton; 196 x 70; włas. pryw.; karton do kompozycji *Zmartwychwstanie* — akwarela, karton; 198 x 70; sygn. nieco powyżej p. d.: „Józef Mehoffer”; włas. pryw.

<sup>49</sup> Fragment tej kolumny, ok. 70 cm, pielgrzymujący do Ziemi Świętej mogli oglądać w bazylice Grobu Pańskiego w Jerozolimie. Zob. L. RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, cz. II, Paris 1957, s. 453.

<sup>50</sup> Miała ona naśladować, uznaną za autentyczną przez Sobór Trydencki, relikwię z kościoła św. Praksedy w Rzymie, pochodzącą z pretorium Piłata; *tamże*.

<sup>51</sup> L. SIGNORELLI, *Biczowanie Chrystusa* 1480; *Pinacoteca di Brera*, Mediolan, Włochy.

<sup>52</sup> A. ALTDORFER, *Biczowanie*, 1518; *Augustiner Chorherrenstift*, St. Florian k. Linzu.

<sup>53</sup> CARAVAGGIO, *Biczowanie Chrystusa*, 1607; *Museo Nazionale di Capodimonte*, Neapol.

*godzinek księcia de Berry* braci Limbourg<sup>54</sup>, w scenie *Biczowania* Mistrza LCZ<sup>55</sup> oraz drzeworycie z *Małej Pasji* (ok. 1509; il. 14) i *Biczowaniu* (1512; il. 15) z miedziorytniczego cyklu pasyjnego Albrechta Dürera umęczony Chrystus konwulsyjnie obejmuje ramionami kolumnę, zwieszając się całym ciężarem ciała na skrępowanych z przodu i przywiązanych do kolumny dłoniach. *Biczowanie* z polichromii kościoła w Lubieniu nawiązuje do tej właśnie grupy wyobrażeń, przy czym kompozycyjnie zdaje się być szczególnie bliskie rycinom Dürera.

*Zmartwychwstanie* z teje polichromii łączy w sobie cechy dwóch ikonograficznych wariantów sceny powstania Chrystusa z grobu, które pojawiają się już w sztuce średniowiecza. W wyobrażeniach pierwszego typu Jezus „stoi wyprostowany na grobowej płycie, tak jak na piedestale”<sup>56</sup> — m.in. w obrazie Perugina<sup>57</sup>, czy miedziorycie Dürera (il. 16)<sup>58</sup> grób istotnie upodabnia się do cokołu pomnika. Mehoffer nawiązał do tej idei zarówno w kompozycji ze zmartwychwstałym Chrystusem, jak i z *Biczowaniem* — funkcje piedestału zyskuje w nich monumentalny kapitel. Zbawiciel z dekoracji w Lubieniu nad owym piedestałem jednak bardzo nieznacznie się unosi, *de facto* nie dotyka go już palcami stóp, podobnie jak w kolejnej wersji *Zmartwychwstania* Perugina<sup>59</sup> i scenie z drzeworytniczej *Wielkiej Pasji* Dürera (il. 17)<sup>60</sup>. W kompozycji *Zmartwychwstania* inspiracje drzeworytami Dürera rysują się również bardzo wyraziście.

Mehofferowskie sceny *Biczowania* i *Zmartwychwstania* pełnią rolę skrótowego przesłania o męce Chrystusa i istocie Jego ofiary, których wymiar symboliczny spleciony jest ściśle z tajemnicą Eucharystii. Nie są oczywiście próbą przedstawienia konkretnych faktów, a jeżeli by już dopatrywać się tu odniesień do rzeczywistości, to nie do tej historycznej, ale teatralnej, wykreowanej — scena *Biczowania* bowiem przywołuje średniowieczne pasyjne misteria.

Fascynacja zaś Mehoffera jasełkami i polską szopką, która znacząco wpłynęła na kształt polichromii skarbcza katedry na Wawelu<sup>61</sup>, a której najdoskonalszym wyrazem jest fryburski witraż *Święta Rodzina* (1904), przejawiała się również w znacznie skromniejszej formie, po raz ostatni w monumentalnej twórczości Mehoffera, w wyobrażeniu Betlejemskiego Żłóbka w kościele w Lubieniu (il. 21)<sup>62</sup>. Tak jak we fryburskim witrażu, artysta ukazał tu Betlejem, by odwołać się do T. Adamowicza, „w kształcie, w jakim je wieś polska utrwaliła w widowiskach kolędniczych

<sup>54</sup> *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 1412–1416, Musée Condé, Chantilly.

<sup>55</sup> MISTRZ LCZ, *Biczowanie*, IV ćw. XV w., Luwr.

<sup>56</sup> RÉAU, dz. cyt., s. 545.

<sup>57</sup> P. PERUGINO, *Zmartwychwstanie*, ok. 1497, Musée des Beaux-Arts de Rouen.

<sup>58</sup> A. DÜRER, *Zmartwychwstanie*, 1512, miedziorytniczy cykl pasyjny.

<sup>59</sup> P. PERUGINO, *Zmartwychwstanie*, 1499–1500, Pinacoteca Vaticana.

<sup>60</sup> A. DÜRER, *Zmartwychwstanie*, 1510, drzeworyt; *Wielka Pasja*.

<sup>61</sup> Zob. STUDZIŹBA, dz. cyt., s. 242.

<sup>62</sup> Projekt kompozycji *Boże Narodzenie* — akwarela, karton; 181 x 245; włas. pryw.

i obrzędach ludowych”<sup>63</sup>; o tym polskim tradycyjnym Betlejem tak oto w XVIII w. pisał Jędrzej Kitowicz:

była to w pośrodku szopka mała na czterech słupkach, daszek słomiany mająca, wielkości na szerz, dłuż i na wyż łokciowej; pod ta szopką zrobiony był żłobek, a czasem kolebka wielkości ćwierrćokciowej, w tej lub w tym osóbką Pana Jezusa z wosku albo z papieru klejonego, albo z irchy lub płótna konopiami wypchanego uformowana, w pieluszki z jakich płatków bławatnych i płóciennych zrobione uwiniona; przy żłobku z jednej strony wół i osieł z takiejż materii jak i osóbką Pana Jezusa ulane i utworzone, kłę czące i puchaniem swoim Dziecinę Jezusa ogrzewające, z drugiej strony Maria i Józef stojący przy kolebce w postaci nachylonej, efekt natężonego kochania i podziwienia wyrażający. W górze szopki pod dachem i nad dachem aniołkowie unoszący się na skrzydłach, jakoby śpiewający: *Gloria in Excelsis Deo*. Toż dopiero w niejkiej odległości jednego od drugiego pasterze padający na kolana przed narodzoną Dzieciną, ofiarujący mu dary swoje: ten masła garnuszek, ów syrek, inny baranka, inny koźlę<sup>64</sup>

Malowidło Mehoffera to scena rodzajowa z lubieńskimi parafianami, przybyłymi do kościoła, by zobaczyć miejscową szopkę i adorować Dzieciątko. Są pełni wzruszenia — dwóch spośród nich dotyka jakby z niedowierzaniem fałdów szat zawieszonych, czy też „stojących w locie” nad stajenką, kukiełkowatych aniołów, rozważając ich autentyczność. Inni włączają się w jasełka, odgrywając rolę pasterzy, zdaje się bowiem, że lubieńska szopka, którą wyobraził Mehoffer, to w jakiejś mierze „żywy obraz”, inscenizacja.

Malowidła nad ołtarzem, przypominające bożonarodzeniową dekorację, tworzą tło dla tych granych właśnie jasełek i je dopełniają. Zatem Mehoffer w polichromię kościoła w Lubieniu wplótł elementy teatralne, przejęte z ludowych widowisk; już znacznie wcześniej i na szerszą skalę cechami rozgrywającego się dramatu, teatralnej inscenizacji, obdarzył dekorację malarską skarbcza katedralnego, w której również przywołał inspirowane rodzimym folklorem misteria.

O tym, że w dekoracji świątyni lubieńskiej Mehoffer ponownie nawiązał do tych idei, kreując rzeczywistość dziejącego się właśnie teatralnego misterium, zdaje się też świadczyć malarski motyw upiętych zasłon — jakby stylizowanych niebieskich kotar, wyobrażonych w tęczy, a więc w sąsiedztwie prezbiterium (il. 3 i 4) oraz bardziej delikatnych białych firan nad bocznymi kaplicami (il. 19 i 20) — który jednakże ma również głębszy, religijny wymiar. Zasłonami w większości religii oddziela się święte przedmioty i miejsca. Kosztowna, ozdobna zasłona w Świątyni Salomona chroniła tzw. Miejsce Najświętsze, gdzie znajdowała się Arka Przymierza z tablicami Dziesięciorga Przykazań, wspomiana w opisach *Templum Salomonis* w Piśmie Świętym<sup>65</sup>. Tę właśnie zasłonę wyobraził zapewne Dürer w rycinie *Prezentacja Maryi w Świątyni* (il. 18)<sup>66</sup>, umieszczając ją jednakże nie we wnętrzu budow-

<sup>63</sup> T. ADAMOWICZ, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1982, s. 50.

<sup>64</sup> J. KITOWICZ, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951<sup>3</sup>, s. 60.

<sup>65</sup> 2 Km 3,14.

<sup>66</sup> A. DÜRER, *Prezentacja Marii w Świątyni*, ok. 1503–1504, drzeworyt z serii *Życie Marii*.

li, pomiędzy Miejscem Świętym i Miejscem Najświętszym, lecz nad głównym do niej wejściem, przy czym tkanina ta w jego kompozycji jest upięta, podwieszona<sup>67</sup>

Według pierwotnych projektów pendant do malowidła ze Żłobkiem miało stanowić wyobrażenie Grobu Pańskiego<sup>68</sup>. Ostatecznie na ścianie nawy, *vis à vis* betlejemskiej szopki, umieszczono kompozycję z czterema Ewangelistami pod postaciami „istot żyjących”, które według wizji Ezechiela i Apokalipsy św. Jana otaczają tron Boga, są jego strażnikami (il. 20 i 22)<sup>69</sup>. Apokaliptyczne istoty utożsamiono z Ewangelistami w V w., obdarzając je aureolami i często księgami; otrzymały też one po dwa skrzydła, zamiast sześciu wymienianych w Apokalipsie. Wyobrażenia Ewangelistów tego typu pojawiają się we wczesnośredniowiecznych manuskryptach<sup>70</sup>, niezmiernie często towarzyszą wywodzącemu się z apokaliptycznych wizji przedstawieniu *Maiestas Domini*, które w XII w. stało się niezwykle popularnym tematem rzeźbiarskiej dekoracji katedralnych portali<sup>71</sup>.

Pas ornamentyki, będący obramieniem dla obrazów Drogi Krzyżowej, wypełnia płaszczyznę ścian nawy głównej pod oknami (il. 23). W swych ogólnych zarysach zdaje się nawiązywać do dekoracji ornamentalnej stronic średniowiecznych ewangelii z tablicami kanonicznymi i listem Euzebiusza do Karpianusa — nadawano jej kształt jakby rzeźbionego portyku. Motyw ten w twórczości Mehoffera występuje już wcześniej — w niezrealizowanym projekcie dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie (1906)<sup>72</sup>, inspirowanym ornamentyką manuskryptów ormiańskich<sup>73</sup>

Najbardziej oryginalną i niezwykłą w wyrazie partią polichromii Mehoffera są ornamentalne malowidła na sklepieniu, o dużych dekoracyjnych walorach (il. 25)<sup>74</sup>. Złociste struktury o formie jakby łańcuchów zbiegających się w centralnym punkcie poszczególnych przęseł sklepienia nawy mają niewątpliwie genezę organiczną. Ich nakładające się na siebie i szczepione ze sobą ogniwa swą strukturą przypo-

<sup>67</sup> Zob. J.S. KEBŁOWSKI, *Kilka uwag na temat ikonografii „Prezentacji Marii w Świątyni” Albrechta Dürera*, w: L. KALINOWSKI, S. MOSSAKOWSKI, Z. OSTROWSKA-KEBŁOWSKA, „*Nobile claret opus*”. *Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, Wrocław 1998, s. 168, 171.

<sup>68</sup> Zob. przypis 21.

<sup>69</sup> Ez 1,4-14; Ap 4,6-8. Do tej samej symboliki odwołał się Mehoffer w przedstawieniach Ewangelistów w polichromii kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Turku (projekt z postaciami Mateusza i Marka, 1933-1934; akwarela, papier, płótno; 115 x 179, włas. pryw. Zob. J. WAPIENNIK KOSSOWICZ, B. STACHOWIAK, *Misterium Józefa Mehoffera w Kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Turku*, Turek 2008, s. 30).

<sup>70</sup> Jako przykład wymieńmy *Księgę z Kells* z ok. 800 r., *Biblioteka Trinity College*, Dublin.

<sup>71</sup> Jednym z najsłynniejszych przykładów *Maiestas Domini* z zoomorficznymi wyobrażeniami Ewangelistów jest kompozycja rzeźbiarska w zachodnim portalu (XII w.) katedry St. Trophime w Arles.

<sup>72</sup> J. MEHOFFER, *Projekt polichromii katedry ormiańskiej we Lwowie*, 1907; gwasz, papier; 66 x 72; sygn. i dat. p. d.: „JÓZEF MEHOFFER 1907”; włas. pryw., depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. ND 8567.

<sup>73</sup> Zob. STUDZIŻBA, *Malarskie dekoracje ścienne*, s. 139-140.

<sup>74</sup> Projekt polichromii sklepienia (fragmentu przęśla) — akwarela, poślota, karton; 95 x 70; włas. pryw. (zob. *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, poz. 186, il. 50).

minają jakby skrzydła, czy też ich fragmenty. Dekorację gurtów stanowią motywy o symbolice eucharystycznej i maryjnej — stylizowanych kłosów i róż<sup>75</sup>

Stojący najwyżej w hierarchii anielskich bytów, ponad tronem Pana, serafini całe swe ciało osłaniają skrzydłami, po dwie zaś pary skrzydeł mają, zarządzający materialnym światem, cherubini o ciałach pokrytych oczami, którzy w hierarchii chórów anielskich sytuują się tuż poniżej serafinów. Czyżby swymi abstrakcyjnymi niemal malowidłami, w górującej nad głowami wiernych partii dekoracji, Mehoffer zapragnął zasugerować obecność tychże bytów, znajdujących się w bezpośredniej bliskości Boga? Cherubinów artysta wyobraził nieco wcześniej w polichromii sklepienia kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Turku<sup>76</sup>, tworząc zaś projekt polichromii katedry w Płocku (1901), rozważał przedstawienie na sklepieniu kolejnego z najwyższych anielskich chórów — „tronów anielskich, opatrzonych oczami, uskrzydłonych”<sup>77</sup>

W roku śmierci króla Ozjasza ujrzałem Pana zasiadającego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafiny stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał. I wołał jeden do drugiego: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest jego chwały”<sup>78</sup>.

Ezechiel opisując chwałę Bożą wspomina o „podobnym do głosu Boga Wszchemogącego, gdy przemawia”, szumie skrzydeł cherubinów<sup>79</sup>, niezwykle sugestywne ponadto są jego wersety z *Wizji rydwanu Bożego* odnoszące się do „czterech Istot żyjących”:

Nad głowami tych Istot żyjących było coś jakby sklepienie niebieskie, jakby kryształ lśniący, rozpostarty ponad ich głowami, ku górze. Pod sklepieniem jednak skrzydła ich były wzniesione, jedno przy drugim; u każdej z nich dwoje pokrywało ich tułowie. Gdy szły, słyszałem poszum ich skrzydeł jak szum wielkich wód, jak głos Wszchemogącego, odgłos ogłuszający jak zgiełk obozu żołnierskiego; natomiast gdy stały, skrzydła miały opuszczone<sup>80</sup>.

Czy Mehoffer odwołał się do tych starotestamentowych opisów Bożego majestatu w koncepcji malowideł na sklepieniu kościoła w Lubieniu? Jeśli tak, to tworzy ona spójną ideową całość z wyobrażeniami ewangelistów, których typ ikonograficzny wywodzi się z wizji proroka Ezechiela i Apokalipsy św. Jana.

Polichromia kościoła w Lubieniu w zamierzeniu Mehoffera miała więc być hymnem uwielbienia Boga, które wyraża się też i dopełnia w strofie „Chwała na

<sup>75</sup> Karton do polichromii gurtów nawy z motywem kłosów zboża i róż — akwarela, karton; 119 x 72; włas. pryw.

<sup>76</sup> Zob. *Cherubiny*, 1933–1934, karton do polichromii sklepienia prezbiterium, akwarela, papier na płótnie, 147 x 251, włas. pryw. Zob. WAPIENNIK-KOSSOWICZ, STACHOWIAK, *dz. cyt.*, s. 30.

<sup>77</sup> *Brulion objaśnienia dodanego do kompozycji polichromii dla Płocka*, w: *Sprawa wykonania polichromii kościoła katedralnego w Płocku 1901–1903*, 1923. Rkps BN IV 7355.

<sup>78</sup> Iz 6,1–3.

<sup>79</sup> Ez 10,5.

<sup>80</sup> Ez 1,22–24.

wysokości Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli”, ujętej w inskrypcję w ornamentальной, stylizowanej secesyjnie ramie (il. 19 i 24)<sup>81</sup> na ścianie nawy w pobliżu tęczy, jak również hymnem błagalnym, co uwidacznia się w dwóch sentencjach z suplikacji *Święty Boże* przy wejściu głównym: „My grzeszni Ciebie Boże prosimy, przepuść nam Panie”<sup>82</sup> i „My grzeszni Ciebie Boże prosimy, wysłuchaj nas Panie” (il. 19, 20, 26). Artysta ponadto zamierzał jej przypisać funkcję katechizmu, przypominającego podstawowe prawdy wiary — wezwanie do jego lektury stanowi napis nad każdą z suplikacji: „stań i pomyśl przechodniu”

Nadrzędną ideą dekoracji malarskiej kościoła w Lubieniu, w którą wpisują się wszystkie wyżej wspomniane motywy i wątki, jest uwielbienie Matki Bożej, której wizerunek<sup>83</sup> znajduje się w ołtarzu głównym (il. 3 i 4). Wezwanie świątyni jest równocześnie jednym z wezwań litanii loretańskiej — „Królowo Polskiej Korony” — które zostało zatwierdzone urzędowo przez papieża Piusa X dekretem z 28 listopada 1908 r.<sup>84</sup>

Litania loretańska stanowi osnowę całego programu ikonograficznego polichromii, jego zaś motywami centralnymi ideowo są wyobrażenia Wieży Dawidowej (il. 6) i Wieży z kości słoniowej (il. 7). Te dwa biblijne symbole zostały przejęte do maryjnych litanii z Pieśni nad Pieśniami — opisują cnoty i piękno Oblubienicy. Porównywana jest ona w jednej ze strof do warownej budowli, wzniesionej po zwycięstwie króla Dawida nad Filistynami, okazałej i bogatej architektonicznie, która dominowała w krajobrazie Jerozolimy: „O jak piękna jesteś, przyjaciółko moja, jakże piękna! (...). Szyja twoja jak wieża Dawida, zbudowana warstwami; tysiąc tarcz na niej zawieszono, wszystką broń walecznych”<sup>85</sup>; w innym miejscu Oblubienic zwraca się do narzeczonej: „Szyja twa jak wieża ze słoniowej kości”<sup>86</sup>, ona zaś porównuje go we wcześniejszej strofie do „rzeźby z kości słoniowej, pokrytej szafirami”<sup>87</sup>. Wydaje się ponadto, iż znaczenie symboliczne, o genezie z Pieśni nad Pieśniami mają dwa inne motywy towarzyszące obrazowi *Turris Eburnea*: ogród opasany wysokim murem zdaje się być wyobrażeniem opisującego Oblubienicę określenia *hortus conclusus*<sup>88</sup>, artysta też odniósł się zapewne do innego symbolu z tego źródła: *palma exaltata* (il. 7 i 12)<sup>89</sup>

<sup>81</sup> Karton z motywem ornamentálním ze strofą *Chwała na wysokości Bogu* — akwarela, karton; 94 x 151; włas. pryw.

<sup>82</sup> Karton z motywem ornamentálním z powyższą strofą — akwarela, karton; 63 x 48; włas. pryw.

<sup>83</sup> Jest to swobodna malarska interpretacja wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej, zapewne pędzla inż. Pospieszalskiego.

<sup>84</sup> Zob. S. GRZYBEK, *Powstanie i rozwój Litanii do Najświętszej Maryi Panny*, RBL 4 (1951), s. 100.

<sup>85</sup> Pnp 4,1,4.

<sup>86</sup> Pnp 7,5.

<sup>87</sup> Pnp 5,14.

<sup>88</sup> „Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico”; Pnp 4,12.

<sup>89</sup> „Postać twoja wysmukła jak palma”; Pnp 7,8.

Tekst litanii do Najświętszej Maryi Panny kształtował się między VII a XII w., upowszechnił się zaś w znacznej mierze dzięki nabożeństwom w bazylice w Loreto, gdzie szczególnie często był odmawiany — pierwsza wzmianka na ten temat pochodzi z 1531 r.<sup>90</sup> W 1578 r. Litania loretańska została zatwierdzona przez Stolicę Apostolską<sup>91</sup>. W Polsce była powszechnie znana i odmawiana jeszcze przed ogłoszeniem w 1631 r. oficjalnie zatwierdzonego tekstu<sup>92</sup>.

Mehoffer z problematyką obrazowania Litanii loretańskiej zetknął się u zarania swej drogi artystycznej — w trakcie realizacji Matejkowskiej polichromii prezbiterium kościoła Mariackiego w 1890 r. Do tego tematu powrócił, tworząc w 1901 r. projekt polichromii katedry płockiej (il. 27)<sup>93</sup>;

Presbyterium przedstawia litanie do Matki Boskiej. Nad ołtarzem, w zagłębieniu absydy koronacja Matki Boskiej umieszczona w wielkiej Róży mistycznej. Ku Niej, ku Róży mistycznej, na wysokości gzymsów zrywają się do lotu aniołowie i archaniołowie, niżej zaś, na obu ścianach presbyterium ogród różańcowy, przez który przeciąga pochod wszystkich tych, którzy od wieków Matkę Boską swym zyciem czcili. Na tle symbole M. Boskiej zaczynając od tęczy — kolejno: wieża Dawidowa, wieża z kości słoniowej, dom złoty, arka przymierza, brama niebieska *etc.* Wprowadziły by do sztuki tę naszą niezaprzeczoną narodową własność, a zważywszy jej cywilizowaną formę było by [to] niezaprzeczenie pchnięciem naprzód cywilizacji naszej. Zadanie to właśnie z tego powodu pociąga mnie bardzo i rad bym móc je w czyn wprowadzić — pisał artysta o swym zamyśle<sup>94</sup>.

Idea artysty wyrażona w dwóch ostatnich zdaniach rysuje się nie w pełni zrozumiale — zapewne jednak jego intencją było stworzenie, w oparciu o wzory ikonograficzne przejęte ze sztuki zachodniej, nowej, oryginalnej, a nawet swoście polskiej formuły wyobrażeń litanijnych wezwań. Mehoffer, doskonale zorientowany w zagadnieniach chrześcijańskiej ikonografii, musiał oczywiście wiedzieć, że w polskiej tradycji ikonograficznej były one obecne od dawna — już bowiem w XVII w. w naszej sztuce pojawiają się przedstawienia Maryi w otoczeniu biblijnych symboli<sup>95</sup> wywodzących się przeważnie z Pieśni nad Pieśniami, a także z innych tekstów biblijnych i patrystycznych. Artysta zapewne znał rozliczne polskie przykłady tego typu maryjnych wizerunków nazwanych *Tota pulchra* od słów z Pieśni nad Pieśniami: *Tota pulchra es amica mea et maculata non est in te*<sup>96</sup>. W projekcie polichro-

<sup>90</sup> GRZYBEK, *dz. cyt.*, s. 98.

<sup>91</sup> Zob. M. BIERNACKA, *Niepokalane Poczucie*, w: M. BIERNACKA, T. DZIUBECKI, H. GRACZYK, J.S. PASIERB, *Maryja Matka Chrystusa*, t. I, Warszawa 1987, s. 44.

<sup>92</sup> Zob. GRZYBEK, *dz. cyt.*, s. 101.

<sup>93</sup> Projekt polichromii katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku, 1901; akwarela, gwasz, papier; 29,7 x 114; sygn. dwukrotnie i datowany (błędnie) l. d.: „JÓZEF MEHOFFER 1902”, p. d.: „JÓZEF MEHOFFER”, Muzeum Mazowieckie w Płocku, nr inw. S/ 5261.

<sup>94</sup> *Brunion objaśnienia dodanego do kompozycji polichromii dla Płocka*; niniejszy fragment także w: J. JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *Rozwój myśli twórczej J. Mehoffera*, rkps 14039/II ZN im. Oss., s. 243.

<sup>95</sup> Zob. BIERNACKA, *dz. cyt.*, s. 46–47.

<sup>96</sup> „Cała piękna jesteś, przyjaciółko moja, i nie ma w tobie skazy”; Pnp 4,7.

mii katedry płockiej zaczerpnięte z Litanii loretańskiej maryjne symbole Mehoffer jednak w szczególny sposób wyeksponował i oddzielił od wyobrażenia postaci Matki Bożej, przez co zyskały na samodzielności — takie ujęcie tematu wezwań litanijnych jest nowe i *de facto* nie ma w polskiej sztuce precedensu<sup>97</sup> W polichromii kościoła w Lubieniu każde z dwóch wyobrażeń maryjnych symboli *Turris Davidica* i *Turris Eburnea* zyskuje rangę kompozycji już całkowicie odrębnej.

Wyrażający ideę Niepokalanego Poczęcia typ maryjnego wizerunku zwany „Maryja w otoczeniu symboli biblijnych”, *Tota pulchra*, lub nieco mniej precyzyjnie „Maryja w otoczeniu symboli z litanii loretańskiej”<sup>98</sup> jest zatem ikonograficznym źródłem kompozycji z litanijnymi symbolami w projekcie polichromii katedry płockiej i w polichromii kościoła w Lubieniu. Ukształtował się on w sztuce europejskiej w XV w. Jednym z najstarszych jego przykładów jest rycina w drukowanych paryskich godzinkach z oficyny Thelemana Kervera z 1503 r.<sup>99</sup>, do której kompozycyjnie nawiązuje kolorowany sztych w godzinkach Gilleta i Germaina Hardouin z 1509 r.<sup>100</sup> — Maryja unosi się tu na tle nieba, nad nią zaś ukazuje się Bóg Ojciec; otaczają ją emblematy zaczerpnięte z Litanii loretańskiej. Ten surowy typ kompozycji z czasem ewoluje — jednolite tło wokół postaci Matki Bożej przybiera postać tła krajobrazowego z wpisanymi w nie wyobrażeniami symboli. Taka tendencja zarysowuje się w *Tryptyku Niepokalanego Poczęcia Maryi* z ok. 1530 r., należącym od 1862 r. do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 28)<sup>101</sup>, który z pewnością musiał być znany Mehofferowi. Jest to jedno z najwcześniejszych wyobrażeń tematu *Tota pulchra* w malarstwie niderlandzkim<sup>102</sup>. Na miniaturze ilustru-

<sup>97</sup> Zwróćmy ponadto uwagę, iż symbole maryjne zostały przez Mehoffera w projekcie polichromii katedry płockiej wpisane w nieco szerszy ideowy kontekst wielkiej zbiorowej litanijnej modlitwy czcicielki Marii — zapewne świętych wszystkich wieków — w czym można widzieć nawiązanie do barokowych scen adoracji Matki Bożej Niepokalanie Poczętej w typie *Tota pulchra* przez rzesze świętych i wiernych (przykładem takiej kompozycji jest *Niepokalane Poczęcie* Krzysztofa Boguszewskiego [ok. 1628]; Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu); zob. np. BIERNACKA, *dz. cyt.*, s. 70–76.

<sup>98</sup> Wybrane polskie publikacje poświęcone ikonografii *Tota pulchra*: A. KLAWEK, *Biblijne symbole maryjne*, RBL 9 (1956), s. 216–227; BIERNACKA, *dz. cyt.*, s. 27–92; A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Uwagi o genezie wyobrażenia Marii Niepokalanie Poczętej*, RMNW 36 (1992), s. 179–190; J. SPRUTTA, *Maryja jako „Tota Pulchra”*. (Na granicy teologii i sztuki), „Salvatoris Mater” 5 (2003), nr 4, s. 193–207; R. KNAPIŃSKI, *Niepokalanie Poczęta w ikonografii*, w: J. KUMALA (red.), *Tota pulchra es Maria. Materiały z ogólnopolskiego sympozjum mariologicznego z okazji 150. rocznicy ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Matki Bożej*. Licheń, 17–20 maja 2004, Licheń 2004, s. 399–425.

<sup>99</sup> Zob. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *dz. cyt.*, s. 181–182, ryc. 4.

<sup>100</sup> Znany też z późniejszych wersji z ok. 1510 (Kórnik, BK) i 1526 r.; *tamże*, s. 185, ryc. 5.

<sup>101</sup> Malarz niderlandzki, *Tryptyk Niepokalanego Poczęcia Marii*, ok. 1530 r.; pochodzi z kolekcji Petera Weyera — zakupiony na aukcji w Kolonii przez ówczesne warszawskie Muzeum Sztuk Pięknych.

<sup>102</sup> Dzieło to, poprzez swój styl, jest bliskie malarstwu brugijskiego mistrza Adriaena Isenbranta, czynnego w latach 1510–1551; zob. A. KOZAK, A. ZIEMBA (red.), *Sztuka cenniejsza niż złoto: obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich: wystawa poświęcona pamięci Jana Białostockiego: Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–maj 1999*, Warszawa 1999, poz. 105 (H. Benesz), il.

jącej temat Niepokalanego Poczęcia z ok. 1510 r. w *Breviarium Grimani*<sup>103</sup>, uznawanym za jedno z arcydzieł niderlandzkiego miniatorstwa, skomponowany z maryjnych symboli pejzaż stał się tematem dominującym — to jedna z pierwszych tego typu kompozycji (il. 29). Takie „krajobrazowe tła”, wypełnione niejako symbolami Matki Bożej, stoją u źródeł Mehofferowskiej idei „ogrodu różańcowego”, w którym pojawiają się malarskie przedstawienia wezwań Litanii loretańskiej, z projektu polichromii katedry plockiej. Nasuwa się ponadto pytanie: Czy tworząc malowidło z *Turris Davidica* w kościele w Lubieniu artysta inspirował się wyobrażeniem monumentalnej Wieży Dawida i stojącego u jej podnóża anioła z miniatury w słynnym *Breviarium Grimani* (il. 6 i 29)?

Jak już nadmieniono powyżej, wzorów przedstawień maryjnych symboli dostarcza też malarstwo polskie — XVII-wieczne wizerunki w typie *Tota pulchra*; do bardziej znanych spośród nich należy obraz ufundowany ok. 1640 r. przez bpa Piotra Gembickiego do kaplicy Niepokalanego Poczęcia NMP w katedrze gnieźnieńskiej, malowidło w klasztorze jezuitów w Kłodzku, czy wyobrażenie Matki Bożej Niepokalanie Poczętej z kościoła w Strzyżowie na Podkarpaciu<sup>104</sup>. Towarzyszące Maryi emblematy współtworzą w tych malowidłach pejzaż. I wspomnijmy jeszcze o zażytku, z którym Mehoffer w ciągu całego swego życia stykał się niezliczenie wiele razy — jest to płaskorzeźbiony zaplecek stall w kościele Mariackim w Krakowie, dzieło snycerza Fabiana Möllera z ok. 1635 r., z wizerunkiem Maryi jako Niewiasty apokaliptycznej, którą otaczają rozliczne symbole biblijne, wśród nich zaś dostrzegamy okazałą Wieżę Dawidową.

Tworząc ostatnią ze swych polichromii, Mehoffer czerpie obficie z niezwykłego bogactwa artystycznych doświadczeń. W dekoracji malarskiej kościoła w Lubieniu podejmuje niektóre ze swych wcześniejszych idei i przetwarza je z wielką inwencją, różnym wątkom i tematom, które pojawiały się już w jego dziełach, nadaje nowy, urzekający oryginalnością wyraz. Zadziwia różnorodność źródeł, do których, dzięki ogromnej erudycji, ze swobodą sięga po inspiracje. Po raz kolejny daje świadectwo doskonałej znajomości ikonografii sztuki chrześcijańskiej. Łączność z wielką malarską tradycją, tak istotna dla całej jego drogi twórczej, w polichromii kościoła w Lubieniu uwidacznia się szczególnie wyraziście. Zyskuje tu jednak ona zupełnie nowy, niepowtarzalny wymiar — różnorakie motywy i wątki Mehoffer stapia i łączy w pełną wdzięku całość, nadając jej rys zamierzonej naiwności. Kreuje atmosferę bajki i zapamiętanych z dzieciństwa świątecznych obrzędów, zwraca się ku ludowej wrażliwości. Kształt i środki wyrazu dekoracji artysta z wielkim wyczuciem dostosowuje do charakteru i funkcji niewielkiego, wiejskiego kościoła. Zdaje się, iż polichromię w Lubieniu tworzy ze szczególną radością. Nie dąży do

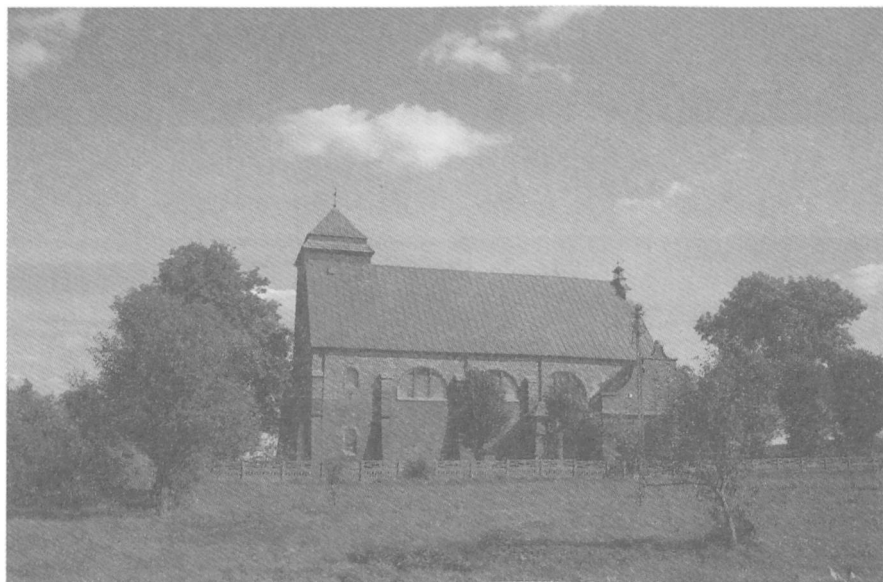
<sup>103</sup> Biblioteca San Marco (*Biblioteca Nazionale Marciana*), Wenecja; zob. BIERNACKA, *dz. cyt.*, s. 47; nie można wykluczyć, iż Mehoffer odwiedzał Bibliotekę San Marco — np. w trakcie podróży do Wenecji w 1906, 1907 i 1910 r., w związku z pracami nad projektem polichromii katedry ormiańskiej we Lwowie oraz realizacją mozaiki w kopule świątyni.

<sup>104</sup> Zob. BIERNACKA, *dz. cyt.*, s. 47.

tego, by swe dzieło w wyrazie uczynić „nowoczesne”, wszak awangarda też narzuca konwencje. Jest mistrzem — z lekkością i poczuciem dystansu do siebie bawi się konwencjami<sup>105</sup>.

Na kilka lat przed przystąpieniem do pracy nad polichromią lubieńską Mehoffer pisał w liście do A. Kuhna<sup>106</sup>:

Artyści tworzący, krytycy i teoretycy oszołomieni nadmierną wytwórczością na polu sztuki obciążonej problemami metodycznymi jako wyznaniem wiary, nie mogą się zdobyć na naturalne, rozsądne postępowanie, na własne, zdrowe odczucie, co by moim zdaniem było jedynym sposobem odnalezienia się w labiryncie sztuki. (...) [Krytycy] rozważają obrazy pod znakiem techniki: klasycznej, akademickiej, rewolucyjnej, fantastycznej, czy jakiegokolwiek innej, podczas gdy twórca pragnął by wiedzieć, jak to, co opowiada przenika do świadomości widzów. Ja sam słyszałem wiele wygłaszanych sądów i nieraz przekonywałem się iż prości ludzie o wiele podatniejsi są do właściwego odczuwania obrazów, niż intelektualiści, którzy wloką za sobą ciężar teorii i są zanadto zmęczeni, by móc rozpatrywać nieznanne im dotąd wartości sztuki. Taki sposób sądenia dzieł sztuki odbiera prawdziwym artystom odwagę wyrażania się własnym językiem. Jakże orzeźwiająco działała by poważna ocena krytyczna, która nie mędrkując, rozumie i podpira trud twórczy<sup>107</sup>.



II. 1. Kościół parafialny pw. NMP Królowej Korony Polskiej w Lubieniu w powiecie piotrkowskim.

<sup>105</sup> Artysta przedstawił się w jednym z ostatnich swych wizerunków własnych na tle projektu dekoracji sklepienia prezbiterium kościoła w Lubieniu; *Autoportret z aniołami*, ok. 1944; *Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg*.

<sup>106</sup> Niemca, którego poznał na wystawie międzynarodowej w Rzymie w 1911 r.

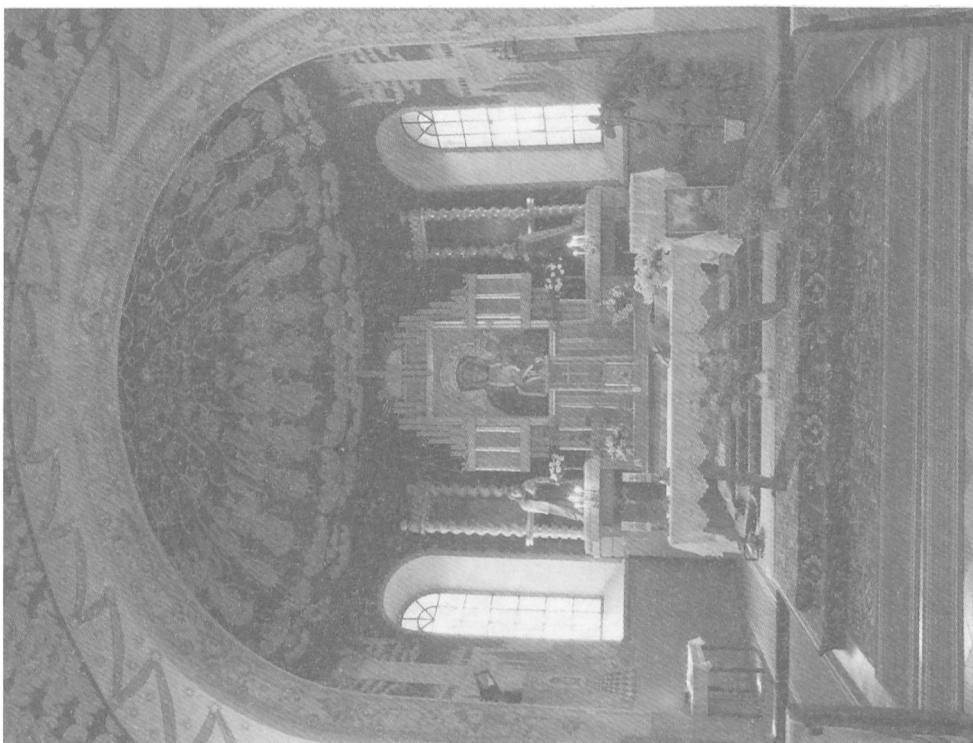
<sup>107</sup> List z 1934 r., będący ripostą na zarzuty Kuhna o zbyt realistyczny charakter stacji *Drogi Krzyżowej* do kościoła Franciszkanów w Krakowie; *Bruliony listów J. Mehoffera do*, rkps BN 7375, t. I, k. 61–62; zob. też JANAKOWSKA-MEHOFFEROWA, *Rozwój myśli twórczej*, s. 671–672 — odpis listu w wersji polskiej (a także s. 661).



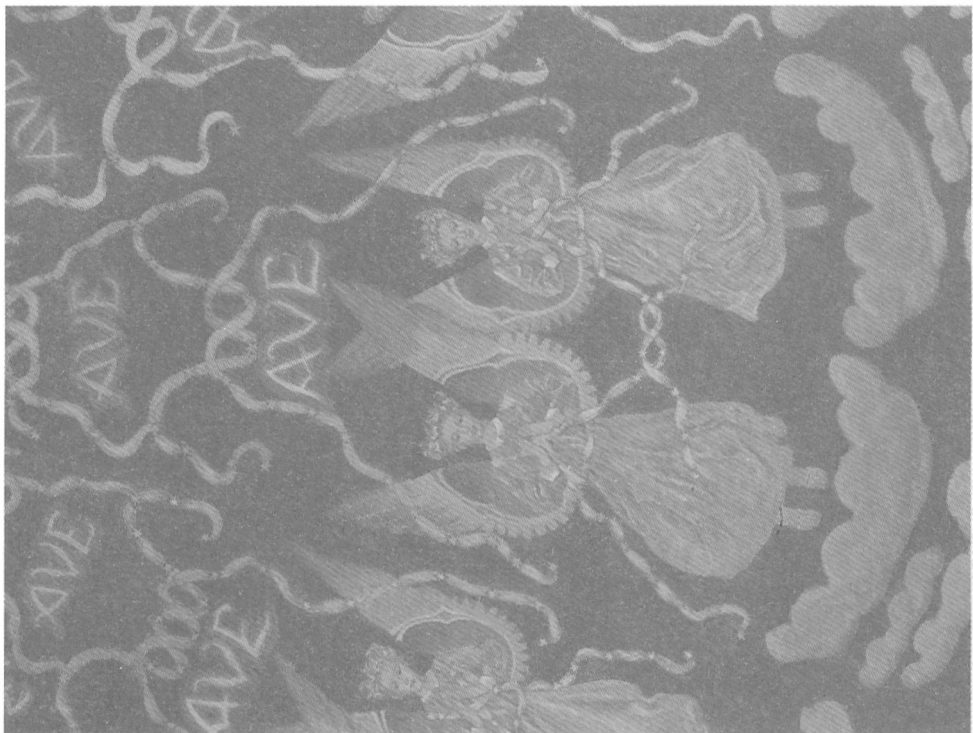
**II. 2. J. Mehoffer, Św. Hubert, 1943, kościół parafialny w Lubieniu (fot. J. Świderski)**



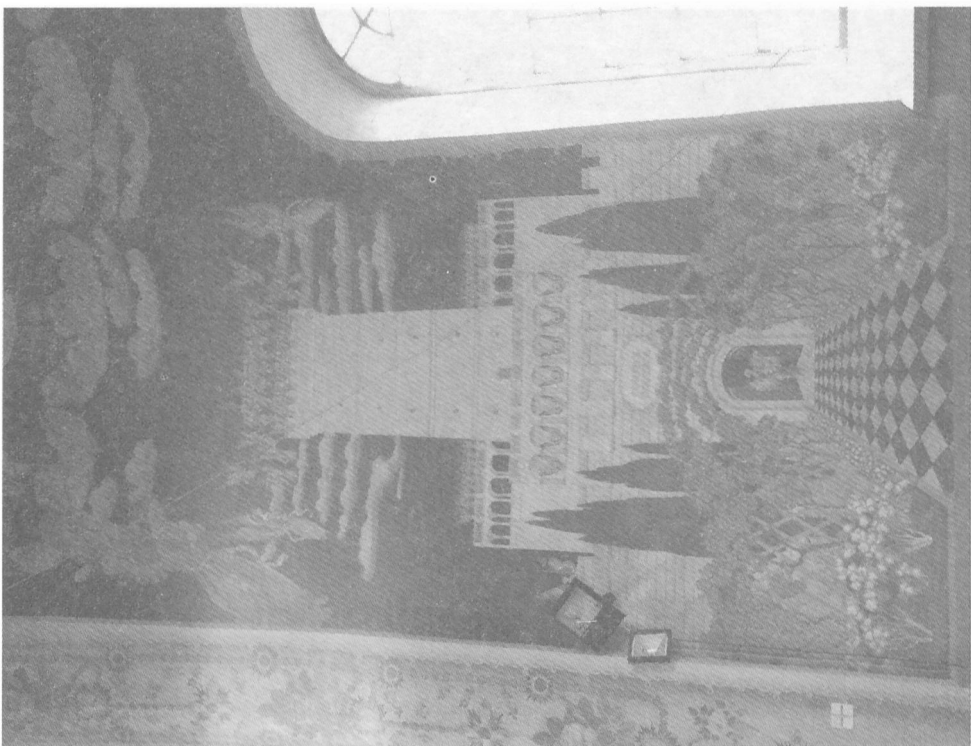
**II. 3. Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Jozefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji w nawie głównej i prezbiterium.**



**II. 4.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Dekoracja prezbiterium i tęczy.



**II. 5.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji sklepienia prezbiterium.



**Il. 6.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942), *Turris Davidica* — fragment dekoracji prezbiterium.



**Il. 7.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942), *Turris Eburnea* — fragment dekoracji prezbiterium.



**II. 8.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Dekoracja sklepienia prezbiterium.



**II. 9.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment malowidła *Turris Davidica*.



**Il. 10.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). *Biczowanie* — malowidło w nawie głównej.



**Il. 11.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). *Zmarłychwstanie* — malowidło w nawie głównej.



**Il. 12.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment malowidła *Turris Eburnea*.



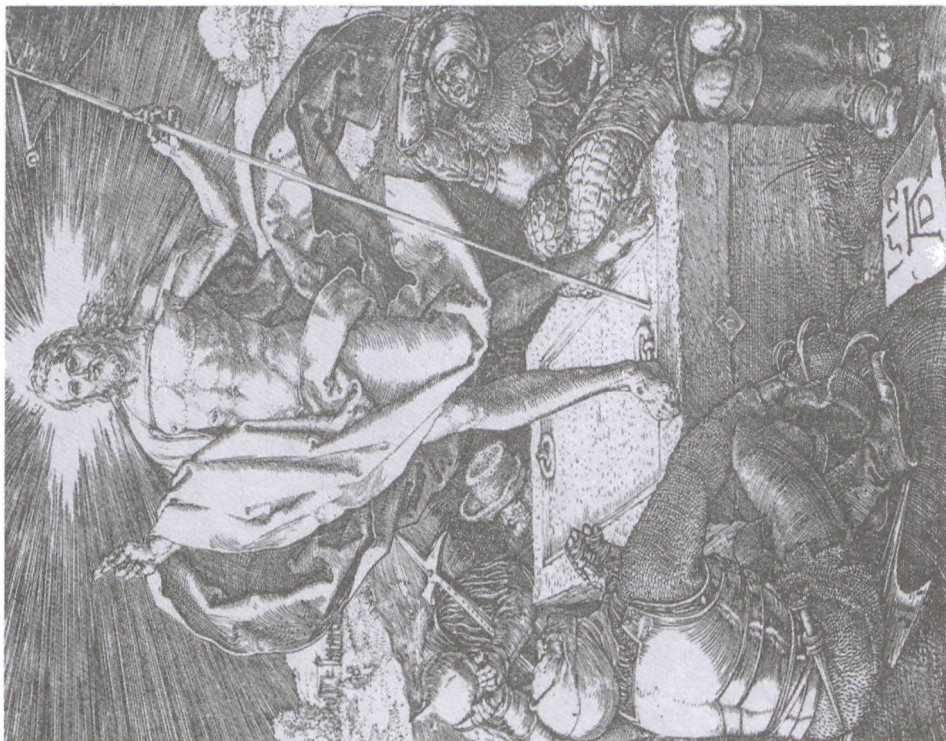
**Il. 13.** J. Mehoffer, *Anioł*, 1903. Karton do polichromii katedry w Płocku. MNP. Fot. wg: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*. Katalog wystawy MNK 2000, Kraków 2000, poz. (il.) IX. 2.



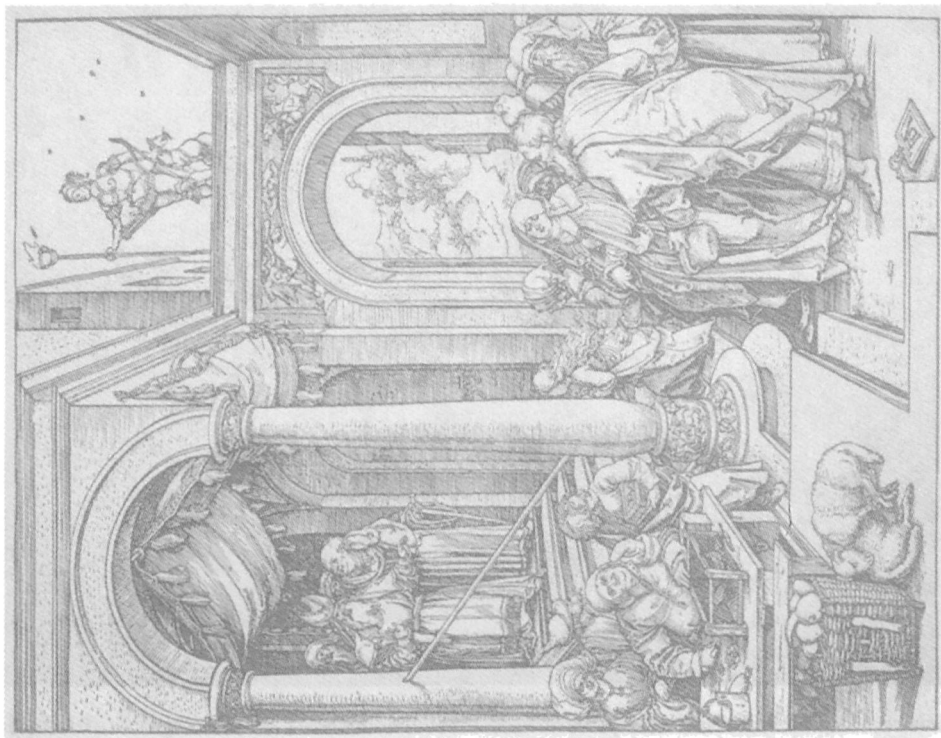
**Il. 14.** A. Dürer, *Biczowanie*, ok. 1509, drzeworyt, *Mała Pasja*. Fot. wg: *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, t. IV (*Dürer*), Stuttgart – Leipzig, 1904, il. s. 228.



Il. 15. A. Dürer, *Biczowanie*, 1512, miedziorytniczy cykl pasyjny; fot. wg: *Klassiker der Kunst in Gaesamtausgaben*, t. IV: Dürer, Stuttgart – Leipzig, 1904, il. s. 114.



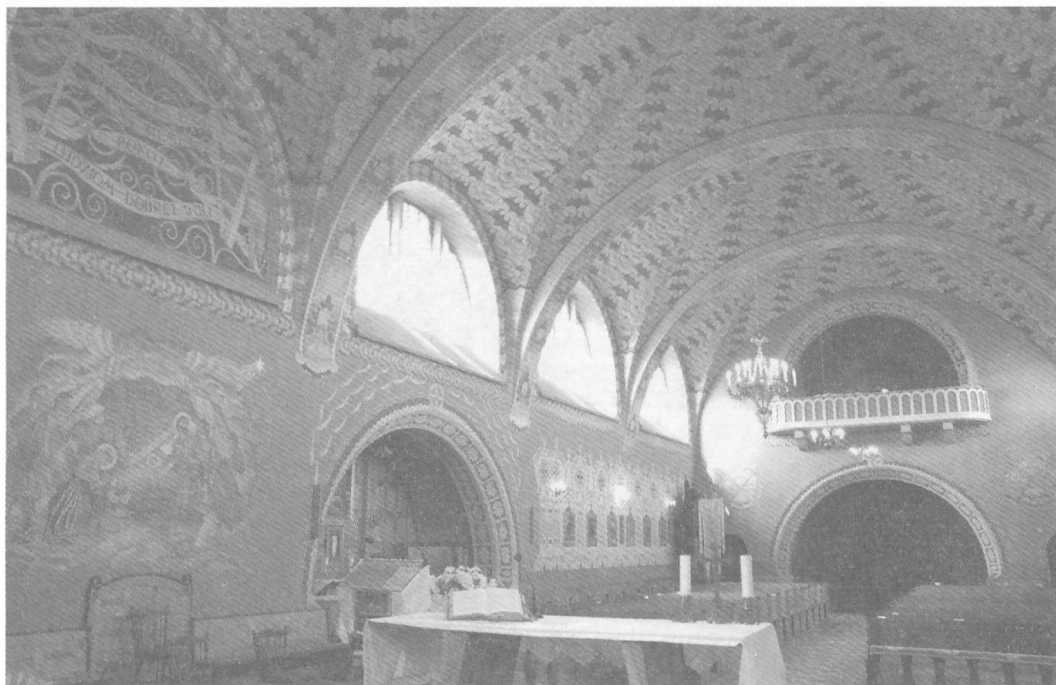
Il. 16. A. Dürer, *Zmartwychwstanie*, 1512, miedziorytniczy cykl pasyjny; fot. wg: *Klassiker der Kunst in Gaesamtausgaben*, t. IV: Dürer, Stuttgart – Leipzig, 1904, il. s. 118.



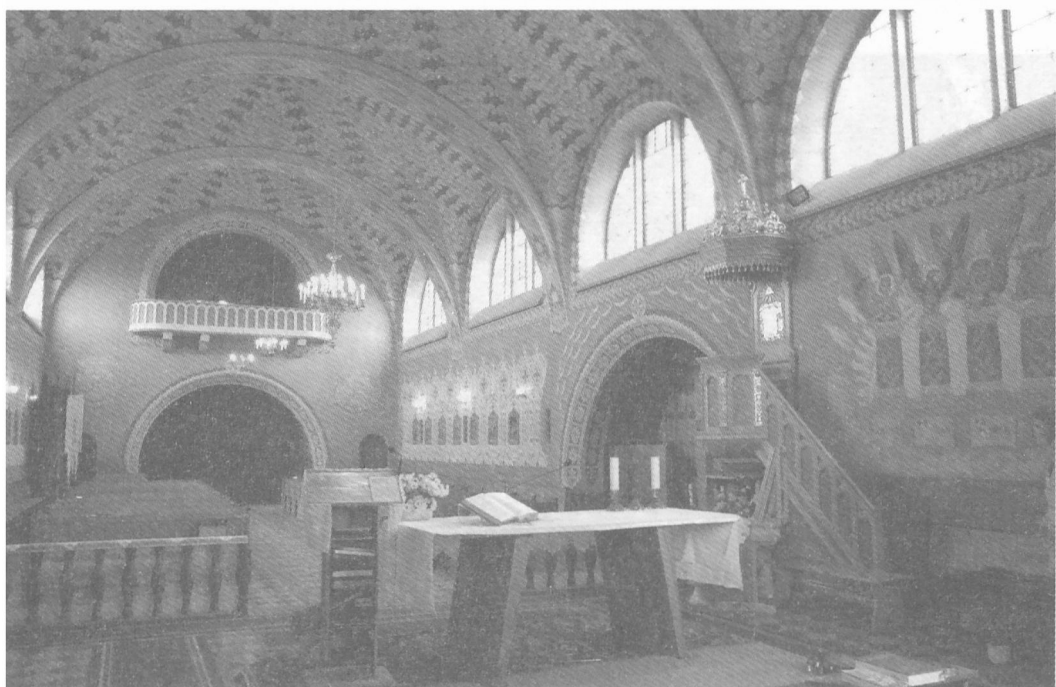
**Il. 18. A. Dürer, Prezentacja Marii w Świątyni, 1504–1505, drzeworyt z serii Życie Marii; fot. wg: *Klassiker der Kunst in Gaesamtausgaben*, t. IV: Dürer, Stuttgart – Leipzig 1904, il. s. 196.**



**Il. 17. A. Dürer, Zmartwychwstanie, 1510, drzeworyt, Wielka Pasja; fot. wg: *Klassiker der Kunst in Gaesamtausgaben*, t. IV: Dürer, Stuttgart – Leipzig 1904, il. s. 254.**



**II. 19.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji nawy głównej (ściana południowa).



**II. 20.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji nawy głównej (ściana północna).



II. 21. Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). *Boże Narodzenie* — malowidło w nawie głównej.



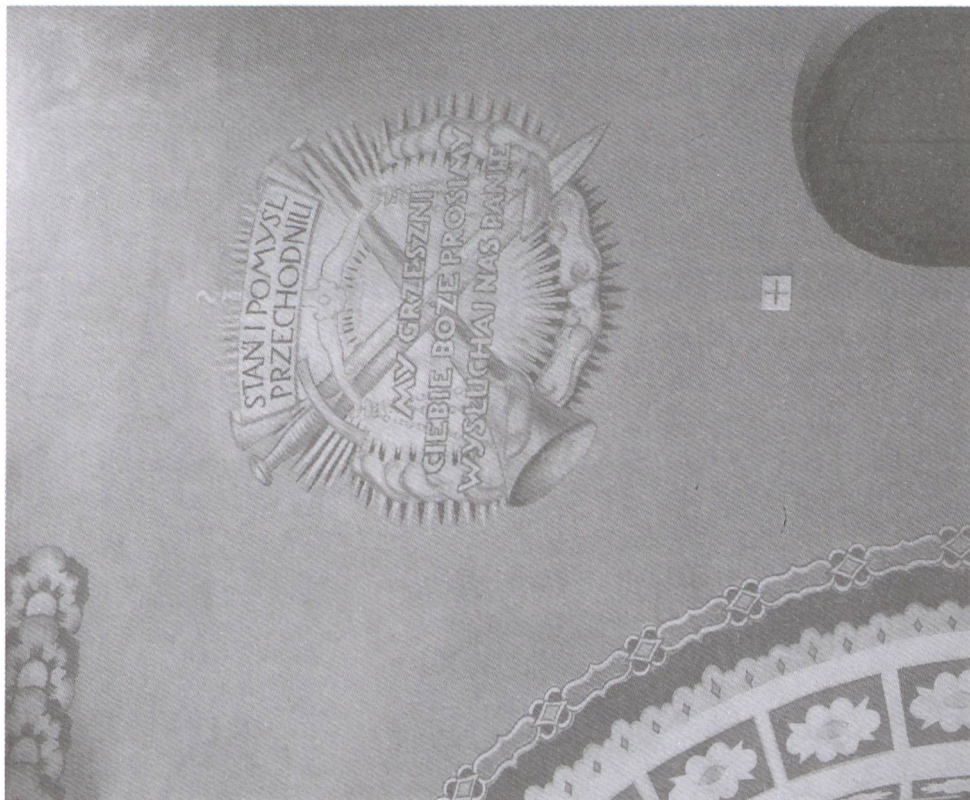
II. 22. Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Malowidło w nawie głównej z wyobrażeniem czterech Ewangelistów.



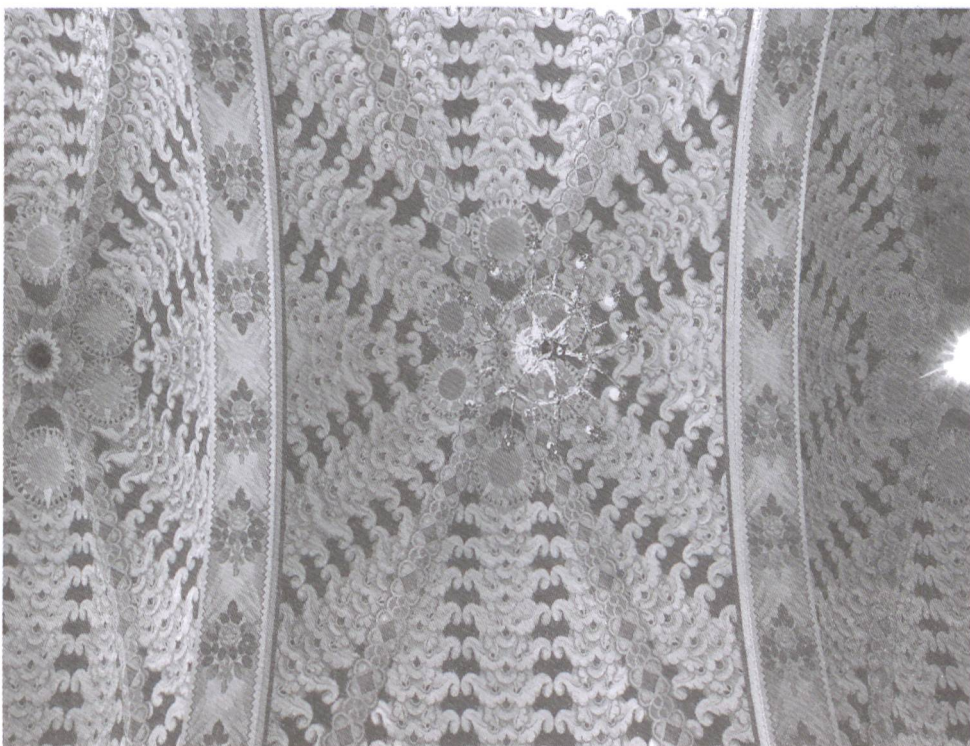
**II. 23.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji ornamentalnej w nawie głównej.



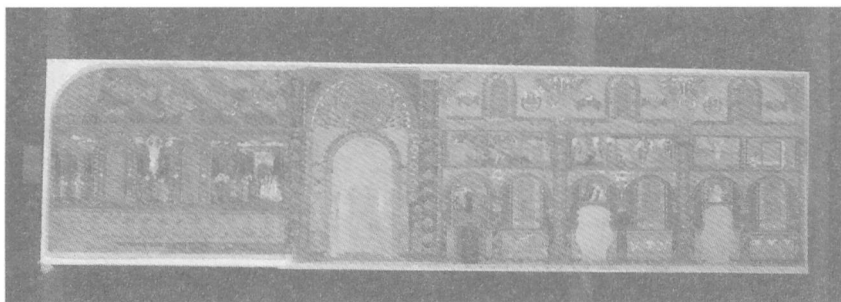
**II. 24.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji w nawie głównej (na ścianie południowej).



**Il. 26.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji w nawie głównej (na ścianie zachodniej).



**Il. 25.** Kościół parafialny w Lubieniu — polichromia Józefa Mehoffera (1942). Fragment dekoracji sklepienia.



**II. 27.** J. Mehoffer, projekt polichromii katedry w Płocku, 1901. Muz. Mazowieckie w Płocku; fot. Muz. Maz. w Płocku.



**II. 28.** *Tryptyk Niepokalanego Poczęcia Marii*, ok. 1530, MNW; fot. MNW.



П. 29. *Tota pulchra es amica mea...*, miniatura w *Breviarium Grimani*, ok. 1510 r.; fot. wg: [www.pictokon.net](http://www.pictokon.net).

## **Polichromie de Józef Mehoffer dans l'église paroissiale à Lubień**

### **Résumé**

La polichromie de l'église Notre-Dame de Lubień constitue la dernière des décorations monumentales du peintre Józef Mehoffer. Elle est unique non seulement grâce aux couleurs et à la perspective utilisés, mais aussi à sa décoration faisant semblant à celle de Noël, liée avec des inspirations locales et une certaine théâtralisation. Par sa symbolique eucharistique, mariale et celle traitant du sacrifice de Christ, l'oeuvre est considérée comme l'hymne de la supplication et de l'adoration de Dieu.