

IRENA MICHAELA WALICKA

## RZEŻBY Z XVII W. ZNAJDUJĄCE SIĘ NA TERENIE KLASZTORU I MALARSKIE DZIEŁA TYLMANA W KOŚCIELE SAKRAMENTEK NA NOWYM MIEŚCIE W WARSZAWIE

W związku z obchodzoną w 1983 r. trzechsetną rocznicą Odsieczy Wiedeńskiej wiele historycznych pamiątek z tego okresu zostało uporządkowanych i udostępnionych na wystawach. W klasztorze sakramentek (benedyktynek od Najświętszego Sakramentu) w Warszawie na Nowym Mieście, który jest fundacją Marii Kazimierzy Sobieskiej, jako votum dziękczynne za powrót króla i syna, znajdują się rzeźby pochodzące z tamtego czasu. Najpiękniejsze z nich były darem królowej. Dwie rzeźby z piaskowca i kilka rzeźb z drewna zostały opracowane po raz pierwszy przeze mnie w pracy doktorskiej obronionej w 1981 r., jeszcze nie opublikowanej.

W pracy tej również po raz pierwszy przeanalizowałam trzy fotografie z 1917 r.<sup>2</sup> przedstawiające fragmenty polichromii kościoła całkowicie zniszczonej w czasie Powstania Warszawskiego. Ciągłe jeszcze mamy mało wiadomości o dziełach malarzkich Tylmana z Gameren i dlatego warto wspomnieć o prawdopodobieństwie istnienia jego dzieł w kościele sakramentek, znanych obecnie tylko z fotografii.

O dwóch rzeźbach z piaskowca napisał w swoim artykule kilka zdań T. Gostyński, datując je na XVIII w.<sup>3</sup> Fotografie dwóch figur z drewna zamieściła w swojej książce M. Topiń-

<sup>1</sup> Praca napisana w katedrze Historii Sztuki Kościelnej Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Janusza St. Pasierba: *Kościół i klasztor sakramentek w Warszawie w XVII i XVIII w.* Obecny artykuł został uzupełniony najnowszymi wiadomościami.

<sup>2</sup> Neg. IS PAN

<sup>3</sup> T. Gostyński, *Pałac Kotowskich w Warszawie na Nowym Mieście*, „Ochrona Zabytków” t. 9: 1956, nr 1—2 (32—33), s. 47—60.

ska<sup>4</sup>, datując je na XVIII w. T. Gostyński mylnie rozpoznał figurę św. Małgorzaty, sądząc, że jest to św. Katarzyna.

Dwie figury z piaskowca stojące do czasów Powstania Warszawskiego na szczytach tympanonów pałacu Kotowskich na Nowym Mieście w Warszawie zachowały się do dziś. Zostały rozbite w 1944 r. i spadły z dachu. Po wydobyciu z gruzów w latach 1951—1952 zmontowano je prawie w całości i umieszczono 1962 w ogrodzie klasztornym sakramentek na tle narożnych pilastrów kościoła Św. Benona.

O architekturze pałacu pisano kilkakrotnie<sup>5</sup>, jak również o mecenacie Kotowskich na Nowym Mieście<sup>6</sup>. Przytoczę kilka znanych już wiadomości, które są potrzebne przy omawianiu figur. Autorem projektu pałacu był Tylman z Gameren. W 1683 r. budową zajmowała się Małgorzata Kotowska, w tymże roku spisano ugodę między Kotowskimi i biskup Stanisław Witwicki stanął wówczas w obronie praw Kotowskiej. W 1684 r. pałac już stał. Małgorzata była córką krawca królewskiego Francuza Duranda, a Adam Kotowski otrzymał szlachectwo polskie w 1673 r. W tym okresie polskie rody szlacheckie szukały swych dalekich nawet fikcyjnych przodków wśród dawnych rodów rzymskich. W architekturze pałacu Krasieńskich w Warszawie zostało to upamiętnione w dekoracji rzeźbiarskiej frontowego tympanonu i ustawieniu na szczycie tympanonu figury Marka Valeriusa Corvinusa<sup>7</sup> protoplasty tego rodu.

Po przeprowadzeniu analizy rzeźby stwierdziłam, że rzeźba postaci kobiecej (wys. 186 cm) przedstawia św. Małgorzatę Antiocheńską, dziewicę i męczenniczkę z 275 r., gdyż palma

<sup>4</sup> M. Topińska, *Kościół sakramentek*, Warszawa 1974, il. 23: Matka Boska, Najwyższa Ksieni; il. 24: Matka Boska, Królowa Pokoju.

<sup>5</sup> *Benedyktynki od Nieustającej Adoracji w Warszawie*, Warszawa 1938, s. 67—68; — Gostyński, op. cit.; — J. Glinka i S. Żaryn, *Adam i Małgorzata Kotowscy, ich życie i mecenat na Nowym Mieście*. w: *Szkice Nowomiejskie*. Warszawa 1961, s. 188; 191—201; — W. Kret, *Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae. Problematyka artystyczna i ideowa pałacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*. „Biuletyn Historii Sztuki” R. 27: 1965, nr 3, s. 173—196; — S. Mossakowski, *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*, Wrocław 1973, s. 70, 163—166, 191—195; — Topińska, op. cit., s. 14—20; — I. M. Walicka, *Kościół i klasztor sakramentek w Warszawie w świetle nowo odnalezionych materiałów*. „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” R. 23: 1978, z. 3; s. 177—198; — A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 375.

<sup>6</sup> Glinka i Żaryn, op. cit., s. 182—216.

<sup>7</sup> S. Mossakowski, *Pałac Krasieńskich w Warszawie (1677—1699)*. „Folia Historiae Artium” t. 2, 1965, s. 178—183.

i smok stanowią jej atrybuty, a w prawej ręce, której obecnie brak trzymała zapewne krzyż. Św. Stanisław (wys. 194 cm) wyobraża św. Stanisława biskupa i męczennika, o czym świadczą jego atrybuty: mitra, pastorał, księga i Piotrowin.

Powstają pytania: czy można ustalić autora oraz jak należy datować zachowane w klasztorze sakramentek figury?

Nie wiele jest przekazów ikonograficznych na ten temat. Figura św. Stanisława nie została namalowana na obrazach Canaletta z 1770 i 1772 r.<sup>8</sup>, ani na panoramie w Małej Wsi. Jest na fotografiach z 1920 i 1941 r. Figury św. Małgorzaty nie ma na otoku planu Feygego z 1701 r.<sup>9</sup> Canaletto przedstawił ją na obrazie Rynku Nowomiejskiego<sup>10</sup>. Namalował ją również Vogel w 1875 r., Lesser w 1831 r.<sup>11</sup>, Seydlitz w 1858 r.<sup>12</sup>, a także nieznanymi malarz z XIX w. (na obrazie kościoła i klasztoru z pieskiem). Figura pojawia się na fotografiach, począwszy od fotografii K. Bayera lub jego współpracownika M. Olszyńskiego z ok. 1858 r., a także na wielu późniejszych: na reprodukcji pocztówki z 1889 r., na fotografii ul. Piesznej sprzed 1936 r. oraz na fotografii z 1941 r.

Można jednak ustalić czas powstania figur na podstawie kilku faktów. Wybór świętych niewątpliwie nie mógł być przypadkowy, gdyż figury miały pewną rolę do spełnienia. Figura św. Małgorzaty umieszczona na froncie pałacu, była hołdem jego właścicielki dla swojej patronki, męczennicy z III w., obranej też do dekoracji pałacu w zastępstwie dawnych antenatów. W pałacu Kotowskich nie tylko architektura służyła fikcyjnej dawności rodu, ale podobnie jak w pałacu Krasieńskich również dekoracja rzeźbiarska została wciągnięta do tej funkcji w rzeźbie wieńczącej tympanon.

Figura św. Stanisława była umieszczona niewątpliwie przez wdzięczność dla biskupa za jego pomoc w czasie spisania korzystnej dla Małgorzaty ugody. Przypuszczenie natomiast, że siostry lub późniejsi fundatorzy postawili tak duże figury i tak wysoko (17 m), jest zupełnie nieuzasadnione, gdyż Małgorzata nie była fundatorką, pałacu nie ofiarowała, a inwestycje klasz-

<sup>8</sup> Canaletto, *Widok ogólny od strony Pragi, 1770*, MNW.; — *Widok Warszawy zacząwszy od pałacu Sapieżyńskiego, akwaforta, 1772*, MNW.

<sup>9</sup> J. J. Feyge, *Fragment otoku panoramy Warszawy*, Saskie Krolewskie Archiwum Główne w Dreźnie. Neg. MHW.

<sup>10</sup> Canaletto, *Rynek Nowego Miasta z kościołem sakramentek, 1778*, MNW.

<sup>11</sup> Z. Vogel, *Widok Rynku i Ratusza Nowego Miasta, 1831*, MNW.

<sup>12</sup> J. Seydlitz, *Rynek Nowomiejski, 1858*, MNW.

torne w XVIII w. miały na celu przede wszystkim powiększenie koniecznych pomieszczeń i fundator Michał Radziwiłł spóźnił się z wypłatą za wykonane roboty, a król Stanisław August ze splatą pożyczki<sup>13</sup>.

Na tej podstawie mogę stwierdzić, że figury zostały wykonane po spisaniu ugody w 1683 r. Ale kto był ich autorem?

Obie rzeźby przedstawiają osoby niskiego wzrostu o wąskich ramionach i szerokich szyjach. Św. Stanisław ma uśmiechnięty wyraz twarzy, głęboko osadzone oczy i wydatne wargi. Św. Małgorzata ubrana jest w szatę przewiązaną wąskim paskiem i w płaszcz przerzucony przez prawę ramię, który okrywa figurę do pasa, podtrzymywany prawą ręką. Szata jest luźna i sfaldowana, jak gdyby okrywała zdeformowaną w pasie figurę świętej. Chyba można się w tym doszukać pewnej celowej aluzji artysty, gdyż święta ta była patronką niewiast spodziewających się dziecka, które w swoich modlitwach uciekały się do niej o pomoc<sup>14</sup>. W podobny sposób przedstawiono ją w rzeźbie francuskiej<sup>15</sup>.

Włosy św. Małgorzaty są przerzucone do przodu na ramiona, wyraz twarzy jest pogodny, oczy szeroko otwarte, usta niesymetryczne, prawy ich kącik lekko podniesiony, jak w uśmiechu. W oczach zaznaczone są tęczęwki i źrenice.

Wyraźne jest podobieństwo św. Małgorzaty do alegorii Wiary z nagrobka Adama Konarskiego, prepozyta warmińskiego, w katedrze we Fromborku. Obie te rzeźby powstały prawie w jednym czasie: warszawska w latach 1683—1684, fromborska w latach 1685—19 IX 1687<sup>16</sup> — obie mają pogodny wyraz twarzy, renesansowe uczesanie, głowy osadzone na szerokich szyjach i w podobny sposób ugiętą lewą nogę. Są też i wyraźne różnice, wynikające z zastosowania innego materiału i poziomu artystycznego. Figura z Fromborka wykonana jest z marmuru, co pozwoliło na delikatne modelowanie twarzy, rąk i szaty. Proporcje postaci i ruch w rzeźbie fromborskiej są prawidłowe, podczas gdy w figurze św. Małgorzaty są pew-

<sup>13</sup> *Benedyktynki*, op. cit., s. 161—162, 179, 237.

<sup>14</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, t. 3, s. 877—879.

<sup>15</sup> M. Pobé, *Trois siècles de grandeur française*, Paris 1963, il. 42: figura św. Małgorzaty z kościoła w Commana (XV—XVII); il. 150: figura św. Małgorzaty z 2 ćw. XVI w. w kościele Św. Magdaleny w Troyes.

<sup>16</sup> M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII wieku*. Warszawa 1975, s. 68.

ne błędy. Rzeźba twarzy św. Małgorzaty wskazuje na podobieństwo do nagrobnego portretu Małgorzaty Kotowskiej, zwłaszcza dzięki wyraźnej asymetrii ust, co jest widoczne na fotografii portretu, wykonanej przed jego konserwacją<sup>17</sup>. Smok u stóp świętej przypomina smoki z polskich obrazów renesansowych.

W figurze św. Małgorzaty brak obecnie rąk, końca nosa, części palmy i fragmentów sukni u dołu.

Mariusz Karpowicz, analizując pomnik fromberski, następnie nagrobek prymasa Olszowskiego w Dreźnie i nagrobek biskupa J. Małachowskiego w katedrze na Wawelu<sup>18</sup>, wylicza cechy charakterystyczne dla rzeźby Andrzeja Schlütera.

Autor sądzi, że w pomniku fromberskim tylko głowa biskupa J. Małachowskiego mogła być wykonana przez Schlütera. Rzeźby z pałacu Kotowskich, a zwłaszcza ich twarze, mają charakterystyczne cechy dzieł rzeźbiarza Schlütera, który pracował w Warszawie w latach 1683—1694. Jest więc prawdopodobne, że autorem twarzy figur z pałacu Kotowskich mógł być Schlüter lub ktoś z jego warsztatu.

Tak więc i analiza formalna przemawia za powstaniem figur w 1683 r. Czy zachowane figury w klasztorze sakramentek są oryginalne, czy przekute później na wzór pierwotnych?

Figury są wykonane z „białego” piaskowca szydlowieckiego. Na rzeźbach i ich podstawach znać wyraźne ślady dłuta nazywanego gradziną. Śladów nie skasowano prawdopodobnie dlatego, że nie było to widoczne z dołu. Ślady gradziny są zachowane pod poprawkami na podstawie figury, wykonanymi w zaprawie cementowej w czasie remontu w latach 1928—1929. Ślady gradziny pod zaprawą są bardziej zniszczone niż na figurze. Gdyby były wykonane w czasie remontu w latach 1928—1929 to pod zaprawą przetrwałyby lepiej, a więc fakt ten świadczy, że gradzina była wykonana wcześniej. Przemawia to za tym, że figury są oryginalne z epoki. Można je porównać z figurami Marsa z dekoracji zewnętrznej pałacu Kraśńskich, które w maju 1983 r. stały w Łazienkach na terenie pracowni PKZ. Dawniejszy Mars miał zachowaną fakturę gradziny w podobny sposób, jak figury z pałacu Kotowskich, natomiast na przekutym w latach pięćdziesiątych XX w.<sup>19</sup> gradzina jest wyraźniejsza. W maju 1983 r. zdania historyków sztuki były podzielone na temat datowania dawniejszego Mar-

<sup>17</sup> Glinka i Żaryn, op. cit., il. 3.

<sup>18</sup> Karpowicz, op. cit., 76—78.

<sup>19</sup> Wg opinii art. rzeźbiarza Tadeusza Bogdalika.

sa, czy pochodzi on z epoki, czy został przekuty w latach dwudziestych XX w. Wydaje mi się, że porównanie z rzeźbami u sakramentek przemawiało za autentycznością starego Marsa, który był dziełem Schlütera.

Dobre zachowanie śladów gradziny przez tak wiele lat można wytłumaczyć. Wiatr szybko osuszało wysoko stojące figury, a śnieg nie zatrzymywał się na nich.

Przypadkowo 29 XI 1983 r. o godz. 13 byłam na placu Kraśińskich i zobaczyłam na samochodzie przywiezioną z Łazienek figurę starego Marsa, który miał być postawiony na dawne miejsce. Dźwig stał obok. Obecny przy tym artysta rzeźbiarz Tadeusz Bogdalik zapewnił, że jest to oryginalna figura Marsa po konserwacji. Stwierdziłam, że ślady gradziny skasowano i widać je tylko w niewielu miejscach. Przemawiały one za oryginalnością figur z pałacu Kotowskich — wołała-bym, żeby były nadal.

Klasztor sakramentek posiada cztery rzeźby Matki Boskiej o dużej wartości artystycznej, wykonane z drewna: trzy z nich są duże, czwarta mała.

Z rękopisu siostry sakramentki z XVII w.<sup>20</sup>, autorki opisu fundacji warszawskiej, dowiadujemy się o szczegółach towarzyszących jej założeniu. Siostry przywoziły z Francji trzy duże gipsowe złożone figury Matki Boskiej, figury aniołów i może jeszcze kilka innych. Wymienione tutaj trzy figury na pewno zostały wykonane na zamówienie markizy de Bethune, której królowa Marysienka Sobieska powierzyła w 1687 r. załatwianie spraw fundacji z Założycielką, zakup sprzętów liturgicznych oraz wyposażenia siostrzym wyjeżdżającym. Nie ulega wątpliwości, że figury powstały we Francji. Markiza musiała otrzymać bezpośrednio od Założycielki dokładne informacje, jakie mają być figury, i jednocześnie miała duże możliwości finansowe na ich wykonanie. Z przeprowadzonej tu krótkiej analizy wynikają następujące ważne wnioski: figury wyrażają myśl Założycielki, a ich wykonawcą musiał być starannie dobrany rzeźbiarz, zdolny sprostać królewskiemu zamówieniu.

<sup>20</sup> *Archiwum benedyktynek Najśw. Sakramentu w Paryżu* (obecnie znajduje się w Rouen), P 128 II p. s. 6—7: „Régistre dans lequel est contenue l'histoire de la fondation... Madame la Marquise bien instruite de sa Majesté faisait tout avec une magnificence royale... Madame la Marquise de Bethune avait fait par ordre de leurs Majestés polonaises une grande emplette de levée de marchandises pour notre usage tous les ornements necessaires pour dire la Sainte Messe sur mer, un beau tabernacle de bois doré, de grandes figures de la Sainte Vierge, des anges et autres Saints de plâtre doré, ornements communs tout faits.”

Dzięki temu te piękne rzeźby łączą w sobie autentyczną myśl Założycielki z wysoką klasą wykonania.

Jeszcze przed zatwierdzeniem Konstytucji do Reguły matka Założycielka wydała polecenie, aby figura Matki Boskiej Najwyższej Ksieni (opatkę w Polsce nazywano ksienią) stała w chórze zakonnym, Matki Boskiej Pokoju w kaplicy i Matki Boskiej Karmiącej w refektarzu<sup>21</sup>. Znajdujące się obecnie w klasztorze trzy duże rzeźby spełniały te funkcje, jakie im nadała matka Założycielka.

W rękopisie wymieniony został gips jako materiał, z którego były wykonane figury. W wyrażeniach technicznych siostra pisząca robiła błędy: puchar np. był ozdobiony granatami, a nie rubinami, zamiast filigran siostra napisała — filigram. Pod złocenie zawsze daje się podkład gipsowy, który bywa widoczny w miejscach uszkodzeń polichromii i złocenia i to mogło też wpłynąć na opinię siostry. Dlatego uważam, że mogę twierdzić, że trzy duże figury Matki Boskiej, które siostry przywiozły z Francji były drewniane i są to te, które obecnie znajdują się w klasztorze warszawskim. Omówiona dalej analiza formy wskazuje również na ich francuskie pochodzenie z końca XVII w.

Figura Matki Boskiej Najwyższej Ksieni. Matka Założycielka zniosła w zakładanych przez siebie klasztorach tytuł opatki i dożywotniej przełożonej, nie używała więc pastorału, przekazując Matce Boskiej tytuł opatki i pastorał<sup>22</sup>. Podobnie uczyniła to wcześniej opatka z Beaumont Anna Berta de Bethune (siostra markizy de Bethune), a jeszcze wcześniej w opactwie benedyktyńskim Montmartre opatka Maria de Beauvilliers, kuzynka opatki de Bethune<sup>23</sup>, która umieściła figury Matki Boskiej w najważniejszych miejscach w chórze zakonnym, refektarzu i kapitułarzu. Zwyczaj uznawania Matki Boskiej za opatkę wprowadziły jeszcze w średniowieczu opactwa cysterskie<sup>24</sup>.

Nie tylko jednak zakony związane z Regułą św. Benedykta

<sup>21</sup> *Reguła św. Ojca Benedykta oraz konstytucje zakonnic benedyktynek od Nieustającej Adoracji Przenajświętszego Sakramentu*. Warszawa 1935, s. 26—27.

<sup>22</sup> Bar de Catherine. *Mère Mectilde du Saint Sacrement*. Document biographique Manuscrit N 249. Rouen 1973, s. 16.

<sup>23</sup> H. Boissonnot, *La Lydwine de Touraine, Anne Berthe de Bethune, abbesse de Beaumont-lez-Tours (1637—1689)*. Etudes mystiques. Tours-Paris 1912, s. 382.

<sup>24</sup> J. Stabińska, *Nieznaný tytuł Matki Bożej*. „Przewodnik Katolicki” 1974, nr 32, s. 8—9.

obierały Matkę Boską za przełożoną. Przeorysza karmelitanek w Beaune (Francja) razem z siostrami obrała, uroczystym aktem 25 marca 1646 r., Matkę Boską za Królową, Matkę i Przeoryszę, ozdabiając jej statwę srebrnym berłem<sup>25</sup>.

Figura Matki Boskiej Najwyższej Ksieni została uszkodzona w czasie Powstania Warszawskiego i dlatego wysokość można podać tylko orientacyjnie — ok. 144 cm bez podstawy, z podstawą ok. 194 cm. Obecnie brak obu rąk i jednej nogi Dzieciątka, brak rąk Matki Boskiej, pozostała tylko część prawej dłoni, brak nóg do kolan. Zachowało się niewiele polichromii i złocenia. Figura jest wykonana z drewna lipowego polichromowana, srebrzona i złocona. Styl jej jest najbardziej zbliżony do stylu panującego w okresie Ludwika XIV.

Matka Boska, w królewskiej postawie i w bogatym uroczystym stroju trzyma Dzieciątko na prawym ramieniu, w lewej ręce dzierży pastorał. Stopy w sandałach opiera na dużym wzniesieniu utworzonym z obłoków, z których wyglądają główki aniołków. Jej rozchylone wargi świadczą, że śpiewa, jakby biorąc udział w modlitwie sióstr w czasie oficjum. Dzieciątko unosi prawą dłoń gestem błogosławieństwa. Matka Boska ubrana jest w srebrną zwiewną suknię w kwiaty i w złoceny lekki, bogato pofałdowany płaszcz, na głowie ma welon. Dzieciątku koszulka zsunęła się z ramion i podtrzymuje ją tylko wstążka przerzucona przez prawe ramię. Głowy Matki Boskiej i Dzieciątka zdobią złocone korony królewskie ze szlachetnymi kamieniami, wykonane jednocześnie z rzeźbą, jak na to wskazują specjalne wzniesienia na głowach wykonane w drewnie dla podtrzymania koron.

Rzeźba zawsze stała w chórze zakonnym. Wnęka konchowa istniejąca do dziś, wykuta w ścianie, pochodzi z czasów powiększenia chóru lub robót budowlanych, prowadzonych w latach 1740—1748 przez Michała Radziwiłła. We wnęce była dekoracja sztukatorska w kształcie muszli poślóconej na niebieskim tle, ozdobionym kwiatami i liśćmi oraz wstęgą z napisem: „Notre Dame de la Consolation”<sup>26</sup>. Do poślócenia muszli

<sup>25</sup> J. Roland-Gosselin, *Le Carmel de Beaune*, Rabat 1969, s. 467.

<sup>26</sup> Archiwum Benedyktynek Najśw. Sakramentu w Bayeux. Z listu okrężnego z listopada 1938 r. z klasztoru warszawskiego do klasztoru w Bayeux, s. 2: „Au coeur et à la chapelle nous avons de très belles statues de Notre Suprême Abbessse, venues de France, en style Louis XIV. Ce sont des chefs-d'oeuvre. L'une d'elles porte l'inscription: „Notre Dame de la Consolation” et l'autre „Ecce Regina Pacis”. Toutes les deux ont été renouvelées par des peintres.”

użyto prawdziwego złota. Część dekoracji muszli pozostała do dziś, ale bez wstęgi z napisem. Figura była odnowiona w 1936 r., jednak nie widać tego na pozostałej części rzeźby.

Kompozycja rzeźby jest oryginalna, gdyż nigdzie poza klasztorami z tymi Konstytucjami nie spotyka się figur Matki Boskiej w tym ujęciu. W porównaniu z innymi figurami w tych klasztorach, warszawska Najwyższa Ksieni wyróżnia się pięknem i artyzmem wykonania. Znane są w rzeźbie gotyckiej i z lat czterdziestych XVII w. figury Matki Boskiej z Dzieciątkiem i berłem. Jedna figurka Matki Boskiej z kości słoniowej z końca XVI w. lub pocz. XVII w. wykonana we Francji przedstawia Matkę Boską z rozchylonymi ustami z Dzieciątkiem na lewym ramieniu i z berłem w prawej ręce. Dzieciątko podnosi rączkę gestem błogosławieństwa.<sup>27</sup>

Figura Matki Boskiej Pokoju wysokości 146 cm bez podstawy, częściowo uszkodzona w czasie Powstania Warszawskiego (brak lewej rączki Dzieciątka, w postaci Matki Boskiej brak prawej ręki, stóp od kostek i podstawy), wykonana w drewnie lipowym, polichromowana, złocona i srebrzona. Matka Boska zwraca się wyłącznie do Dzieciątka, nie patrząc na tych, którzy ją oglądają. W spojrzeniu można odczytać prośbę, skierowaną do Syna. Jego odpowiedź wyjaśnia podawana gałązka oliwna, po którą Matka Boska wyciąga dłoń. Niska podstawa z obłoków (widoczna na zachowanej fotografii) wiąże się symbolicznie z tematem zwycięstwa i pokoju. Można zauważyć pewne podobieństwo do typu „Madonny na smoku”, która depcze węża z otwartą paszczą. Obok smoka leżały tarcza i różgi liktorskie. W epoce baroku najpopularniejszym tematem przedstawienia Matki Boskiej była Matka Boska Niepokalana z Dzieciątkiem lub bez, stojąca na smoku, na kuli ziemskiej. Smok symbolizował zło, grzech, szatana, herezję, śmierć. Oparcie nogi na smoku było wyrazem zwycięstwa. Matka Boska w tym ujęciu nazywana była również Matką Boską Zwycięską.<sup>28</sup>

O ile figura „Ksieni” z chóru ma charakter uroczysty, to rzeźba Matki Boskiej Pokoju nasuwa myśl o dniu powszednim, zarówno swoim wyrazem jak opracowaniem stroju. Złocony płaszcz z podszewką z karminowym laserunkiem na srebrze jest mniej pofałdowany, a srebrzona suknia z mankietkami jest ze zwykłego materiału. Dzieciątko siedzi na lewym ra-

<sup>27</sup> H. Rousseau, *Trésor de l'art Belge au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles et Paris, t. 2, s. 38, il. 11.

<sup>28</sup> *Lexicon der Christlichen Ikonographie*. Rom 1968, t. 1, s. 515, — tamże, t. 3, s. 199.

mieniu Matki Boskiej — okrywa je tylko kawałek delikatnego materiału przerzucony przez rękę Matki Boskiej. Matka Boska i Dzieciątko nie posiadają koron. Złożony welon na głowie Matki Boskiej spełnia funkcję aureoli, gdyż światło załamuje się na licznych spolerowanych fałdach.

Poza tym typem klasztorów nie jest znana kompozycja rzeźby z Dzieciątkiem podającym Matce Boskiej gałązkę oliwną, stąd wniosek, że musiała być wykonana na specjalne zamówienie. „Każdy zakon miał swoją specjalną ikonografię” — pisał Emile Mâle<sup>29</sup>. Do niej należą opisane tu dwie figury Matki Boskiej wykonane w sposób odmienny, nie spotykany nigdzie poza tymi klasztorami.

Po roku 1822 rezydentka klasztoru F. Lubowidzka finansowała szereg remontów w kościele i klasztorze. Była wówczas odnawiana figura Matki Boskiej Pokoju<sup>30</sup> i ponownie w 1936 r.<sup>31</sup> Złocenie, srebrzenie i polichromię położono na pierwotnych warstwach, co można było stwierdzić po poważnym uszkodzeniu figury w czasie Powstania Warszawskiego. Do 1944 r. figura stała w kaplicy za ołtarzem we wnęcie konchowej takiej samej jak w chórze, tylko napis na wstędze był inny: „Ecce Regina Pacis”.

Figura Matki Boskiej Karmiącej z drewna lipowego, polichromowana, złocona i srebrzona, wysokości 116 cm, w stylu barokowym Ludwika XIV.

Matka Boska przedstawiona jest w pozycji siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach, w ciemnoniebieskiej sukni z mankietałmi i złożonym płaszczu zarzuconym na włosy ozdobione srebrnym diademem. Pełna czułości twarz wyróżnia się artystycznym wykonaniem. Bosa stopa Matki Boskiej wysuwa się spod fałd szaty. Główka Dzieciątka jest wyraźnie za duża w stosunku do głowy Matki Boskiej.

Temat Matki Boskiej Karmiącej należy do najstarszych — znany jest już z fresku w katakumbach Priscilli, często spotykany w malarstwie, rzadziej w rzeźbie.<sup>32</sup>

Figura ta nie była zaprojektowana specjalnie dla benedyktynek od Najświętszego Sakramentu, ani dla fundacji warszawskiej, gdyż jest bardzo wierną kopią Matki Boskiej Miłosier-

<sup>29</sup> E. Mâle, *L' art religieux après le Concile de Trente*. Paris 1951, s. 431.

<sup>30</sup> R. Filochowski, *Kościół i klasztor WW. PP. Sakramentek w Warszawie*, Warszawa 1889, s. 47.

<sup>31</sup> Zob. przyp. 26.

<sup>32</sup> Réau, op. cit., t. 2, s. 96.

dzia, figury znajdującej się w klasztorze karmelitańskim w Pontoise we Francji<sup>33</sup>, która została wykonana w 1652 r. na życzenie Joanny Séguier, siostry kanclerza i na jego polecenie. Autorem był Laurent Magnier. To, że figura warszawska jest tak wierną kopią świadczy najlepiej, że wykonana była we Francji. Powtórzony jest ruch Matki Boskiej i Dzieciątka, rozstawienie palców u rąk, ilość i układ fałd, bardzo charakterystyczny i gdzie indziej niespotykany. Fałdy sukni poniżej kolan układają się w poziome fale. Diadem na włosach i odchylenie welonu są identyczne. Ten sam jest nawet kształt podstawy: po bokach owalny i z przodu zaokrąglony. Nie znam dokładnych wymiarów rzeźby francuskiej, wiem tylko tyle, że była wielkości naturalnej<sup>34</sup>. natomiast warszawska jest od niej nieco mniejsza.

Różnicę w obu dziełach widać w wykonaniu twarzy Matki Boskiej, w wielkości główki Dzieciątka i w jego uczesaniu. Matka Boska warszawska ma wyraz pełen uczucia w rzeźbie w Pontoise — obojętny, klasycyzy. Rzeźba francuska jest z kamienia z Tonnerre<sup>35</sup>, warszawska z drewna lipowego.

Laurent Magnier<sup>36</sup> urodził się w 1618 r. w Paryżu, jego ojciec również rzeźbiarz pochodził z Beauvais. Wiadomo, że L. Magnier był członkiem Akademii od 1664 r., pracował dla sławnych klasztorów, dla domów królewskich i prywatnych osób, rzeźbił dużo w drewnie. W 1680 r. wykonał figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem dla opactwa Św. Genowefy w Paryżu.

Niewątpliwie artysta musiał wiedzieć o wykonywaniu tak wiernej kopii jego dzieła na zlecenie królowej Polski. Najłatwiej można było to zrealizować w jego pracowni, o ile model gipsowy był zachowany, co jest prawdopodobne. Jeśli marzka de Bethune nawiązała kontakt z L. Magnierem, to nie musiała szukać innych wykonawców dla pozostałych dwóch figur Matki Boskiej.

Sądzą więc, że wszystkie trzy duże figury Matki Boskiej klasztoru warszawskiego pochodzą z tej samej pracowni i nie do przyjęcia jest przypuszczenie, że wykonane zostały w Polsce w XVIII w.

Mała ciemna barokowa figurka Matki Boskiej wysokości

<sup>33</sup> *L'art du XVII<sup>e</sup> siècle dans les Carmes de France*, Paris 1983, s. 128: Notice 113 par Françoise de la Moureyre.

<sup>34</sup> Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits*, 1854, t. 1, s. 416.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże, s. 415—421.

obecnie 22 cm (od czasów Powstania Warszawskiego brak części podstawy) z drewna cedrowego, lekko przyciemnionego. Matka Boska trzymająca Dzieciątka na lewym ramieniu prawą stopą przygniata głowę zwiniętego w skręty węża z otwartą paszczą. Lewą stopę w sandale opiera na owalnej podstawie, wyobrażającej ziemię pokrytą trawą, wśród której widać dwa kwiaty. Brak dolnej części podstawy jest wyraźny, gdyż od spodu zachowało się wgłębienie na łączący kołek. Prawa ręka Matki Boskiej i prawa rączka Dzieciątka zostały odłamane w czasie Powstania. W lewej ręce Dzieciątka trzyma jabłko królewskie. Matka Boska ubrana jest w suknię przewiązaną paskiem, płaszcz zarzucony na lewe ramię okrywa figurę z przodu i podtrzymywany jest lewą ręką Matki Boskiej. Mały welon jest tak ułożony, że nie zasłania włosów. Rzeźba wykonana jest z ogromną precyzją, na co pozwalało twarde drewno.

Figurka jest mała, ciemna, z drewna cedrowego, ale nie odpowiada cechom „Vierges Noires” podanym przez Réau'a<sup>37</sup>. Nie siedzi, ani nie nosi luźnej, szerokiej sukni, nie trzyma Dzieciątka frontem do widza i nie jest „topornie” (grossièrement) wykonana. Przypomina raczej typ Matki Boskiej Niepokalanej czy Zwycięskiej. Oddawano jej homagium podczas ceremonii w chórze, po elekcji przeoryszy<sup>38</sup>.

Wąskie ukośne ściany w środkowej części kościoła sakramentek zostały podzielone w sposób malarski, półkolistym łukiem na dwa pola. Na fresku z lewej strony wejścia w górnym polu dwa aniołki w locie podtrzymują kosz z kwiatami, poniżej kosza przewija się wstęga z napisem w języku łacińskim. W dolnej części stoi św. Paweł z mieczem, kałamarzem i księgą. Kompozycja jest oryginalna, postać apostoła wydłużona i prawidłowo narysowana pod względem anatomicznym, oczy są namalowane wyraźnie, szaty potraktowane schematycznie i płasko, część stopy świętego, księga, kałamarz i draperia wychodzą poza pole obrazu. W obu freskach widać pośpieszne wykonywanie i szkicowe zaznaczenia, co uwidacznia się w skrzydełkach i napisie na wstędze. Z fotografii z 1917 r.<sup>39</sup> można się zorientować, że fresk ten był odsłonięty w czasie robót konserwatorskich, gdyż znać na nim ślady przeomalowania, ale nie wiadomo, na czym ono polegało.

Fresk z prawej strony wejścia istniejący do 1944 r. przed-

<sup>37</sup> Réau, op. cit., s. 94—95.

<sup>38</sup> Wg tradycji klasztoru.

<sup>39</sup> Zob. przyp. 2.

stawiał św. Piotra. Na obrazie M. Zaleskiego z ok. 1850 r.<sup>40</sup> na wąskiej ścianie naprzeciwko ambony namalowany był stojący na postumencie Chrystus z podniesioną ręką, która wychodziła poza tło obrazu. W wyższym polu anioł podtrzymywał ogromną koronę. Nie wiadomo, czy był to pierwotny fresk, wydaje się jednak, że początkowo aniołek podtrzymywał kosz z kwiatami i owocami, podobnie jak na odsłoniętym w 1917 r. fresku z lewej strony wejścia.

Dwa aniołki podtrzymujące kosz z kwiatami i przewijającą się wstęgą z napisem — to motyw powtarzany w malarstwie barokowym ze specjalnym upodobaniem.

Po przeanalizowaniu pierwotnego fresku na wąskiej ścianie dostrzec można wiele analogii z freskami w kościele w Czerniakowie, ilustrującymi Żywot św. Antoniego. M. Karpowicz<sup>41</sup>, analizując w Czerniakowie nie tylko rysunek, ale i koloryt, przypuszcza, że malarzem Żywota św. Antoniego był Tylman. Z tych analogii wynika, że fresk ze św. Pawłem i z aniołkami może być również dziełem Tylmana.

Polichromia ta mogła powstać po 2 VII 1691 r., tj. po wyborze nowej przełożonej klasztoru, którą królowa bardzo ceniła, ale przed 21 VIII 1692, gdyż Locci w liście z tej daty do króla<sup>42</sup> wylicza pola, które zostały do malowania w kościele sakramentek i używa wyrażenia: „są jeszcze cztery spacia”, a więc chyba ma na myśli ostatnie i nie wymieniane ściany za ołtarzami bocznymi, ani wąskich w środkowej części kościoła, co byłoby zrozumiałe, jeśli była już na nich polichromia. Tylman był w Warszawie od kwietnia 1691 r. do jesieni 1692 r.<sup>43</sup> i również wiadomo, że w 1691 r. malował dwa obrazy do głównego ołtarza w Łańcucie, który został konsekrowany 16 kwietnia 1691 r.<sup>44</sup> Tylman mógł być autorem i polichromii na wąskiej ścianie i za ołtarzem bocznym. Dość schematyczny sposób malowania mógł się nie podobać królowej i siostrze. Projekt Tylmana dekoracji kopuły powiązany z królową, a nie z adoracją, podział czaszy na segmenty i ramy, kiedy w końcu XVII w. modna była polichromia na całych sklepieniach i

<sup>40</sup> Marcin Zaleski, *Wnętrze kościoła sakramentek*, ok. 1850 r. MHW.

<sup>41</sup> Karpowicz, op. cit., s. 231—249.

<sup>42</sup> J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976, s. 106.

<sup>43</sup> Mossakowski, Tylman..., op. cit., s. 25—26.

<sup>44</sup> J. T. Frazik, *Wielki ołtarz kościoła parafialnego w Łańcucie, zaginione dzieło Tylmana z Gameren*. Biuletyn Historii Sztuki. 33: 1971, s. 91—93.

brak czasu Tylmana przy licznych zamówieniach i wyjazdach — to wszystko mogło zdecydować, że jego projekt nie miał być zrealizowany.

Pierwotna i późniejsza polichromia ściany za lewym ołtarzem bocznym była dostosowana do tej samej ramy obrazu św. Kazimierza, zakończonej półkolem. Pierwotna polichromia powstała zapewne przed 1692 r., jak już było zaznaczone. Autor polichromii jest nieznan. Przedstawiała ona architekturę iluzjonistyczną, z oplecionymi bluszczem kolumnami po bokach ołtarza, dźwigającymi belkowanie i stojącymi na wysokich piedestałach ozdobionych płaskorzeźbą. W górnej części polichromii wymalowano orła Polski w owalu. Nad tym owalem znajdowało się jeszcze jedno pole, ale na fotografii jest ono zasłonięte przez rusztowanie. I rzecz ciekawa, że za górną częścią dekoracji namalowane było jeszcze tło innej dekoracji architektonicznej.

Rozpatrując pierwotną polichromię za ołtarzem św. Kazimierza, można i tu dostrzec pewną nerwowość i jakby pośpiech, ponadto prawidłowy rysunek w perspektywie motywów architektonicznych. Skręcone i spowite bluszczem kolumny projektował Tylman dla kościoła w Czerniakowie <sup>45</sup>.

## Sculptures du XVII<sup>e</sup> siècle et fresques de Tylman van Gameren dans l'église et le monastère des Bénédictines du Très Saint Sacrement à Varsovie

### Résumé

L' article est un fragment de la thèse de doctorat soutenue en 1981, actuellement sous presse.

Dans l'église des Bénédictines du Frès Saint Sacrement à Varsovie (Nouvelle Ville) fondée par la reine Marie Casimire Sobieska en action de grâce après le retour de son époux et de son fils de la Campagne de Vienne, existaient selon toute la probabilité les oeuvres picturales de Tylman van Gameren qui ne sont connues que grâce à trois photographies.

Dans le monastère se trouvent des statues provenant de cette époque. Les deux statues de grès qui surmontaient jusqu'à l'Insurrection de Varsovie le fronton du palais des Kotowski datent du temps de sa

<sup>45</sup> Mossakowski, Tylman..., op. cit., il. 171.

construction (1683—1684) — elles présentent des ressemblances avec les oeuvres exécutées alors par A. Schliiter. Les trois grandes statues de Notre Dame en bois de tilleul polychromées et dorées auraient été exécutées en France en 1687 aux frais de la reine, elles furent emmenées à Varsovie par les soeurs. La statue de Notre Dame Allaitant est une très fidèle copie de la statue de Notre Dame du Carmel à Pontoise, oeuvre de Laurent Magnier, sculpteur réalisant les commandes du roi, des cloîtres et des personnes privées. Les deux autres statues: celle de Notre Dame Suprême Abbessse et celle de Notre Dame de Paix auraient été faites dans son atelier.

*I. M. Walicka*