

Janusz Nowiński

Polichromia sklepienia prezbiterium i transeptu pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Wartą

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 1/1, 161-188

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. JANUSZ NOWIŃSKI SDB

POLICHROMIA SKLEPIENIA PREZBITERIUM I TRANSEPTU POCYSTERSKIEGO KOŚCIOŁA W ŁĄDZIE NAD WARTĄ

Sięgając do początków cysterskich wspólnot zakonnych na próżno szukalibyśmy obecności dzieł malarskich czy też rzeźby we wnętrzach ich świątyń i klasztorów. Kapituły Generalne w XII i XIII wieku bardzo rygorystycznie zabraniały eksponowania i posiadania figur i malowideł, a w sytuacji, gdyby takowe znajdowały się we wnętrzu kościoła, nakazywano je odwrócić do ściany lub zamalować białą farbą(!). Jedynym wyjątkiem był wizerunek Chrystusa Ukrzyżowanego, który dominował w białym wnętrzu cysterskiej świątyni¹. Surowości i ascezie wewnątrz towarzyszyła surowość cysterskiego życia, podporządkowanego regule modlitwy i pracy. Historia cysterska potwierdza iż trudniej dziedziczyć ubóstwo niż bogactwo. Pracowitość i ubóstwo białych mnichów w konsekwencji musiały zaowocować dostatkami dóbr a wreszcie i bogactwem cysterskich opactw, których opaci stają z biegiem wieków w czołówce nowożytnych mecenasów sztuki.

Przemiany jakie nastąpiły w kręgu cysterskiej estetyki w okresie nowożytnym idą w parze z wielkim ruchem odnowy Kościoła Zachodniego po Soborze Trydenckim, który zwołany „dla pomnożenia chwały Bożej, dla umocnienia wiary i religii chrześcijańskiej, dla wykorzenia nauk fałszywych, dla utwierdzenia pokoju i jedności Kościoła, dla zreformowania duchowieństwa i ludu chrześcijańskiego”² położył duży nacisk na sztukę sakralną, czyniąc z niej – obok słowa głoszonego i drukowanego – ważki środek

¹ *Sculpture vel picture in ecclesiis nostris seu in officinis aliquibus monasterii ne fiant, interdicitur, quia dum talibus intenditur, utilitas bone meditationis vel disciplina religiose gravitatis sepe negligitur. Cruces tamen pictas, que sunt lignee, habemus.* Statutorum annorum precedentium prima collectio 1134, c. XX, w: *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786, edidit J. M. Canivez O.C.R., Tomus I 1116-1220, Louvain 1933.*

² Cytuję za: F. J. Holzwarth, *Historia powszechna*, t.6, Warszawa 1884, s. 475.

religijnego oddziaływania³. Dzięki nowym relacjom zaistniałym między sztuką a liturgią w okresie potrydenckim we wnętrzu kościelnym tworzą się nowe jakości artystyczne. Całość kompozycji wnętrza, jego wystrój i wyposażenie, podporządkowane zostały dominancie ołtarza głównego, ku któremu winny prowadzić akcentując go jako centrum-serce świątyni⁴. Istotną rolę w kształtowaniu przestrzeni świątyni zaczyna pełnić malarstwo monumentalne. Projekty nowo wznoszonych kościołów zakładały lokalizację kwater malarskich, ich oprawę – najczęściej sztukateryjną – oraz oświetlenie⁵.

Nowe zadania jakie teoretycy sztuki po Soborze Trydenckim wyznaczali wystrojowi i wyposażeniu sakralnego wnętrza⁶ oraz wynikające z nich konsekwencje formalne, dają początek tak licznym fundacjom nowych kościołów oraz przebudowom i modernizacjom świątyń już istniejących. Pocysterski kościół w Łądzie nad Wartą oraz jego wystrój i wyposażenie są przykładem potrydenckich przemian jakie dokonały się w sakralnym wnętrzu.

Cysterskie opactwo w Łądzie powstało w 1175 r. w wyniku fundacji księcia Mieszka Staręgo. Najprawdopodobniej na przełomie XII i XIII wieku rozpoczęto wznoszenie kościoła klasztornego konsekrowanego pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny i św. Mikołaja. Wyglądu tej świątyni nie znamy. Możemy dziś jedynie przypuszczać, że była wzniesiona na planie łacińskiego krzyża jako budowla jednonawowa z parą kaplic w ramionach transeptu⁷. Umowa zawarta dnia 20 stycznia 1651 r. pomiędzy opatem łądzkim Janem Zapolskim i „majstrem królewskim rzemiosła mularskiego” Tomaszem Poncino zlecała temu ostatniemu gruntowne przebudowanie kościoła klasztornego⁸. Prace wówczas rozpoczęte dały początek blisko 100-letniemu okresowi inwestycji i fundacji artystycznych na terenie kościoła i klasztoru, którym patronowali kolejni opaci łądzy: Jan Zapolski, Jan Chryzostom Gniński, Mikołaj Antoni Łukomski. Kościół łądzki powstawał w dwóch fazach. Faza

³ Zob. J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów* „Znak” 16/1964/ z.126, s.1462nn.

⁴ Por. E. Gieysztor-Milobędzka, *Vaticanum II Tridentinum versus. Relacje pomiędzy sztuką a liturgią*, s. 46nn, w: *Sztuka a religia*, pod redakcją Władysława Leszczyńskiego, Warszawa 1991.

⁵ Por. M. Witwińska, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 43/1981/nr 2, s. 180.

⁶ Por. C. Borromeo, *Instructiones fabricae Ecclesiasticae, libri duo (1572)*, wyd. E. van Drival, Paris-Arras 1885.

⁷ Por. J. Domałowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa-Poznań 1981, s.29; J. Nowiński, *Łąd nad Wartą. Zabytkowy zespół klasztorny*, Rzym-Łąd 1982.

⁸ Zob. F. Pohorecki, *Kilka przyczynków do życiorysu architekta poznańskiego Tomasza Poncino*. w: „Kronika Miasta Poznania”, t.8,1930,s. 356-366.

pierwsza obejmuje lata 1651-1730 i wiąże się z budową i wystrojem części wschodniej (prezbiterium i transept). Faza druga to lata 1728-1732 określające czas powstania i dekoracji zachodniej części kościoła. Analizie architektury i dekoracji malarskiej tej części świątyni poświęcone są prace W. Dalbora⁹ i A. Dobrzyckiej¹⁰. Niniejszy artykuł prezentuje dekorację malarską wschodniej części łódzkiego kościoła.

Powstanie wschodniej części łódzkiej świątyni według projektów architekta Jerzego Catenazzi¹¹ wiąże się z rządami i mecenatem J.Ch. Gnińskiego (1689-1694). Dekoracja sztukatorska tej partii kościoła jest dziełem warszawskiej grupy włoskich stukatorów kierowanej przez Józefa Szymona Belottiego¹². Sztukateria stanowi ramę dla polichromii dekorującej sklepienie prezbiterium i transeptu. Prezentuje ona sekwencję wydzielonych scen. Każdy z obrazów komponowany jest według własnej perspektywy, niezależnie od otaczającej go architektury.

Najstarsza grupa sześciu fresków, sygnowana przez niezidentyfikowanego monogramistę W.C.M.¹³, dekoruje sklepienie prezbiterium. Datować ją należy na koniec XVII w. wiążąc z mecenatem opata Gnińskiego. Tematem fresków jest paschalne misterium Chrystusa. Owalne medaliony w lunetach okien ukazują kolejno: Sąd i biczowanie, Niesienie krzyża, Śmierć Chrystusa na krzyżu (il.1.), Oplakiwanie. Prostokątne płyciny na osi sklepienia prezentują sceny Zmartwychwstania (il.2) i Wniebowstąpienia. Pierwotny koloryt malowideł uległ zmianie na skutek przemalowań jakich dokonał w 1851 r. Ludwik Słoninkiewicz. Sceny „Sądu i biczowania” oraz „Wniebowstąpienia” wzorowane są na „Malej Pasji” A. Dürera. Pozostałe kompozycje zdradzają wpływy wzorów niderlandzkich. „Śmierć Chrystusa na krzyżu” odpowiada kompozycji Antoniego van Dyck’a z 1630 roku z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, ubogaconej o drugoplanowy epizod walki anioła ze śmiercią i szatanem. Scena „Zmartwychwstania” zrealizowana została w konwencji spopularyzowanej przez mistrzów niderlandzkich w 1.pół.XVIIw., gdzie Chrystus tryumfalnie unosi się nad sarkofagiem grobu, wokół którego zalegli w popłochu przerażeni strażnicy¹⁴.

⁹ W. Dalbor *Pompeo Ferrari*, Warszawa 1938.

¹⁰ A. Dobrzycka, *Jerzy Wilhelm Neuhertz, malarz śląski*, Poznań 1958.

¹¹ Zob. K. Malinowski, *Muratorzy wielkopolscy drugiej połowy XVII wieku*, Poznań 1948.

¹² Zob. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w.*, Warszawa 1975, s. 163-197.

¹³ Inicjał ten znajduje się w dolnym lewym rogu sceny „Zmartwychwstania”.

¹⁴ Por. J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, t. 1, s. 226-227.

W ostatniej ćwierci XVII w. czynny był w Łądzie malarz-samouk cysters brat Lukasz Łatkowski. Niewiele wiemy dziś na jego temat poza tym, że pracował w kościołach znajdujących się na terenie dóbr klasztornych oraz że zmarł ok. 1701 roku¹⁵. Najprawdopodobniej jego autorstwa jest cykl dziewięciu niewielkich scen pasyjnych namalowanych w stiukowych kartuszach gzymsu wieńczącego ściany prezbiterium i transeptu. Obrazy te tworzą zespół luźno rozrzuconych epizodów pasyjnych nie powiązanych ze sobą chronologicznie. Tematyka ich jest następująca: Modlitwa w Ogrójcu, Jezus prowadzony do więzienia, Jezus przed Annaszem. Jezus przed Piłatem, Biczowanie, Koronowanie cierniem, Podnoszenie krzyża, Oplakiwanie. Kompozycje Łatkowskiego prezentują niski poziom graniczący niekiedy z prymitywizmem. Pociemniała kolorystyka malowideł, ich miniaturowość i wysokie umiejscowienie czyni je dziś prawie nieczytelnymi.

31 sierpnia 1697 roku opatem w Łądzie zostaje Mikołaj Antoni Łukomski h. Szeliga, który będzie rządził opactwem do 1750 roku. Jego nieprzeciętnej osobowości i inwencji opactwo zawdzięcza okres swego rozkwitu i wspaniałości. Obceny kształt, wystrój i wyposażenie kościoła i klasztoru zaistniały w przeważającej mierze jego staraniem. Nazwano go drugim fundatorem opactwa, „nowym Mieszkiem”, a czas jego rządów początkiem złotego wieku w jego dziejach¹⁶. Umiejętna administracja dobrami opactwa pozwoliła Łukomskiemu już w pierwszym dziesięcioleciu swych opackich rządów rozpocząć realizację idei, której poświęcił całą swoją energię, wiedzę i wyobraźnię. Obejmując opactwo łądzkie Łukomski był przeświadczony, że staje na czele najstarszego cysterskiego klasztoru w Polsce (zgodnie z datą 1145r. podaną w falsyfikacie dokumentu fundacyjnego)¹⁷. Potwierdzeniem zewnętrznym prawdziwości tego faktu miała być

¹⁵ Zob. *Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, „Pamiętnik religijno-moralny” t.1, 1858, s.124. Z Łatkowskim wiązać należy również cykl postaci cysterskich świętych i błogosławionych w zapleczkach stali łądzkiego kapitułarza oraz przemalowanie gotyckiej polichromii w kaplicy św. Jakuba Apostoła w Łądzie – zob. Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malowidła ściennie z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*. Poznań 1957, s.11.

¹⁶ Por. K. Jarmundowicz, *Fundacja kościoła y klasztoru lądzkiego Świętego Zakonu Cysterskiego, sześcią wiekami trwałości swojej stwierdzona ...* Poznań 1745.

¹⁷ W 1738 r. Łukomski uzyskał na Kapiatule Generalnej zatwierdzenie prymatu opactwa łądzkiego nad cysterskimi opactwami w Polsce: „*Super libello supplicii R.D. coadiutores et priores de Landa, nomine sui conventus, Capitulum generale ordinat provisionaliter ut monasterium Landense primum in Polonia nominetur, et R.D. abbas Landensis in publico assessu priorem locum habeat prae R.D. abbate Andreovienisi (...)*” J. M. Canivez, dz. cyt. t.VII, c.135, Louvain 1939.

wyszukana forma, dostojność i bogactwo wystroju i wyposażenia kościoła i klasztoru, nad czym opat-mecenas czuwał osobiście.

Pierwszym malarzem pracującym na zlecenie Łukomskiego w kościele łądzkim był cysters F.L. Raedtke¹⁸. Wykonał on w pierwszym dziesięcioleciu XVIII w. zespół sześciu fresków na sklepieniu transeptu północnego. Tworzą one dwa cykle: pierwszy poświęcony idei opieki Najświętszej Maryi Panny, drugi odnoszący się do św. Urszuli jako patronki dobrej śmierci. Program fresków wiąże się ściśle z tematyką umieszczonych w północnym ramieniu transeptu ołtarzy. Nad ołtarzem N.M.P. rozpościera się cykl trzech fresków będących trawestacją sceny opisaną w „*Dialogus miraculorum*” (VII,59) Cezarego z Heisterbachu (ok. 1180-1240), w której Maria rozpościera płaszcz opieki nad synami św. Bernarda¹⁹. Według dawnego prawa wzięcie kogoś pod płaszcz oznaczało otoczenie go szczególną opieką. Na freskach Raedtkego średniowieczny temat uległ nowożytniej redakcji²⁰. Maria z Dzieciątkiem Jezus na kolanach zasiadając na tronie z obłoków w otoczeniu aniołów bierze pod swą opiekę nie tylko kłęczących u jej stóp cystersów i ich klasztoru (il.3 i 4). Na trzecim z cyklu afresków jest orędowniczką wszystkich narodów a zwłaszcza narodu sarmackiego (il.5.). Widzimy tu króla Jana Sobieskiego (sic!) kłęczącego w otoczeniu dworu oraz przedstawicieli wszystkich stanów Rzeczypospolitej. Sferycznością kompozycji oraz ich monumentalną statycznością Raedtke nawiązuje do dzieł Hermana Hana, którego twórczość w Wielkopolsce znalazła odbicie przede wszystkim w dziełach Krzysztofa Boguszewskiego.

Przez północne ramię transeptu cysterskich świątyń, drzwiami zwanymi „*porta mortuorum*”²¹, prowadziła droga na klasztorny cmentarz. Mimo, że od końca XVII w. kościół łądzki posiadał kryptę zlokalizowaną pod prezbiterium i transeptem, Łukomski pozostał wierny zakonnej tradycji akcentując w ostatnim prześle północnego transeptu tematykę eschatologiczną wiążąc ją z kultem św. Urszuli jako patronki dobrej śmierci. Kult św. Urszuli sięga w Łądzie 1263 roku kiedy to cystersi sprowadzają z sanktuarium w Kolonii relikwie jej i jej towarzyszek. W 1220 r. Kapituła Generalna w Clarivaux

¹⁸ Na temat F.L. Raedtkego nie posiadamy bliższych informacji poza jego signaturą oraz autoportretem z paletą na jednym z łądzkich fresków. Zob. il. 3.

¹⁹ Zob. N. Mussbacher, *Die Marienverehrung der Cisterzienser*, w: *Die Cisterzienser Gesichte-Geist-Kunst*, Köln 1986, s.163.

²⁰ Por. B. Szafraniec, *Matka Boska w płaszczu opiekuńczym*, w: K.S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s.18.

²¹ Zob. W. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1985, s.125.

nakazała w całym zakonie uroczyscie obchodzić święto ku jej czci²². Łukomski podejmuje w Łądzie znany w Kolonii wątek ikonograficzny św. Urszuli niosącej pomoc konającym i wiodącej ich dusze do nieba. Na freskach Raedtkego św. Urszula z orszakiem towarzyszek asystuje przy śmierci szlachcica (il.6) i zakonnika (il.7.). Teologicznym komentarzem do obu powyższych scen jest ewangeliczna przypowieść o pannach mądrych i nieroztropnych (Mt 25.1-13) przedstawiona pomiędzy nimi (il.8). Obie sceny zgonu skomponowane są według tego samego schematu: iluzjonistyczna architektura (uderzająco zbliżona do schematu architektonicznego wschodniej części łądzkiego kościoła!) określa wnętrze, w którym spoczywają łoża konających. Fikcyjna architektura wykreślona przez Raedtkego w Łądzie stawia jego kompozycje w szeregu najwcześniejszych dekoracji quadraturowych w Polsce²³.

W 1721 r. relikwie św. Urszuli i jej towarzyszek Łukomski umieścił w okazałym ołtarzu-relikwiarzu, będącym dziełem snycerzy śląskich z kręgu tzw. Mistrza z Lubiąża²⁴. Wypełnia on swą architekturą północną ścianę transeptu. Tuż obok niego, na ścianie wschodniej północnego transeptu, zachowało się jeszcze jedno dzieło sygnowane przez F.L.Raedtkego. Jest to fresk w formie iluzjonistycznego ołtarza – baldachimu, poświęconego kultowi „*Virgines Capitales*”. W górnej jego części Chrystus nawiedza zamkniętą w wieży św. Barbarę, u dołu św. Katarzyna i św. Dorota flankują centralne pole, w którym obecnie widnieje obraz św. Mikołaja z 1859 r. pędzla J. Balukiewicza. Można jedynie przypuszczać, że pierwotnie wisiał tu obraz św. Małgorzaty lub (co wydaje się być prawdopodobnym) św. Urszuli.

Stonowane, niemal monochromatyczne malarstwo Raedtkego, niewolne od warsztatowych błędów zdrażających brak doświadczenia, najwidoczniej nie zaspokajało estetycznych ambicji opata-mecenasa skoro w 1711 roku pojawia się w Łądzie nowy artysta, franciszkanin brat Adam Swach z Poznania. Sztuka jego, dzięki ferminowi u J.E. Siemiginowskiego, wykazuje wyraźne wpływy malarstwa warszawskiego czasów Jana III Sobieskiego, nacechowanego rzymsko-akademickim klasycyzmem²⁵. Swach czynny jest

²² Por. F. G. Zehnder, *Sankt Ursula. Legende-Verehrung-Bilderwelt*, Köln 1985.

²³ Por. M. Karpowicz, *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740*, w: *Sztuka 1 poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981, s.98.

²⁴ Por. *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. Katalog pod redakcją: Konstantego Kalinowskiego, Poznań 1993, s.1.70-1.73.

²⁵ Por. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 57-58; Sz. Dettloff, *Poznański malarz Adam Swach*, „Kronika miasta Poznania” 20/1947/nr 2, s.237nn.

w Łądzie – z przerwami – od 1711 do 1730 roku, realizując na zlecenie Łukomskiego szereg dzieł monumentalnych i sztalugowych. Niestety ilość zrealizowanych zamówień nie zawsze szła w parze z ich jakością. Malarstwo Swacha, nie pozbawione dekoracyjności i śmiałych niekiedy rozwiązań formalnych, cechuje schematyzm i nierówność poziomu, który w niektórych przypadkach graniczy z rzemiosłem. Trudno jednak poprównywać naszą ocenę twórczości Swacha z osądem jemu współczesnych skoro w latach 1701-1735 pracował jako malarz w trzynastu kościołach i klasztorach Wielkopolski i dzielnic sąsiednich.

W 1711 roku Adam Swach sygnuje w Łądzie cztery duże płótna, które zawisły nad stallami w chórze kościoła oraz freski czterech ewangelistów w pendentywach kopuły na skrzyżowaniu nawy z transeptem (il.9 i 10). Ewangeliści przedstawieni są w konwencji pisarzy pracujących nad swym dziełem²⁶. Każdemu z nich towarzyszy jego ikonograficzny atrybut. Przy św. Łukaszu znajdują się przybory malarskie oraz sztalugi, na których widnieje rozpoczęty obraz Matki Boskiej Częstochowskiej.

Z datą 1711 roku i autorstwem Adama Swacha związać można grupę sześciu fresków na sklepieniu południowego ramienia transeptu. Malowidła te prezentują typowy dla cysterskich kościołów cykl hagiograficzny z życia św. Bernarda z Clairvaux²⁷. Łukomski pędzlem Swacha prezentuje tu sześć scen reprezentatywnych dla osobowości opata z Clairvaux, ukazując go jako męża czynu, modlitwy, zakonnika, polityka, mistyka i kaznodzieję.

Pierwsza ze scen prezentuje nawrócenie antypapieża Wiktora IV. na Soborze Laterańskim w 1138 r. (il.11). Miało się to dokonać za sprawą mediacji św. Bernarda²⁸. Fresk łądzki prezentuje hierarchów Kościoła zebranych w świątyni z Bernardem z Clairvaux na czele przed którymi antypapież składa bezprawnie noszone insygnia papieskie. Wśród hierarchów brak osoby prawowitego papieża Innocentego II. Taka wersja zdarzenia odbiega od ogólnie przyjętej ikonografii tematu.

²⁶ Zob. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herausgegeben von E. Kirschbaum, t.1, Freiburg im Breisgau 1968, szp.232-234.

²⁷ Por. A. Paffrath, *Bernhard von Clairvaux. t.1: Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl*, Köln 1984; t.2: *Die Darstellung des Heiligen in der bildenden Kunst*, Bergisch Gladbach 1990.

²⁸ Por. F.X. Seppelt, K. Löffler, *Papstgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1993, s.159. oraz *S. Bernardi Vita Prima, Sancti Bernardi Abbatis Clariae-Vallensis Vita et Res Gestae Libris Septem Comprehensae*, Lib.II Cap.VII nr.47, w: J. P. Migne, *Patrologia Latina*. Tomus 185 (dalej) w skrócie BVP).

Bernard jako apostoł i orędownik drugiej krucjaty jest tematem kolejnego fresku²⁹ (il.12). Akcja rozgrywa się symultanicznie na kilku planach. Plan pierwszy tworzy grupa klęczących cystersów ze św. Bernardem na czele. W górze na obłokach Maryja Panna oręduje za ich modlitwami przed Trójcą Świętą. Na drugim planie widać namioty krzyżowców. W pierwszym śpiącego króla Ludwika VII nawiedza Bernard z Clairvaux. Na dalszym planie armia krzyżowców szturmuje broniony przez Turków Damaszek. Również ta kompozycja nie znajduje odpowiednika w znanych cyklach ikonograficznych św. Bernarda.

Biografia świętego opowiada o rycerzach, którzy w zapusty przybyli do Clairvaux żądając poczęstunku. Wówczas Bernard polecił wytoczyć im piwa, które przed podaniem pobłogosławił. Skutek owej biesiady był taki, że następnego dnia cała kompania powróciła prosząc o przyjęcie do klasztoru³⁰. Kolejny fresk prezentuje epilog zdarzenia (il.13). Zamiast średniowiecznych rycerzy Swach ukazał w nim grupę młodych elegantów ubranych we współczesne, lecz nie sarmackie stroje. U bramy klasztoru wita ich św. Bernard.

Cudowne nawrócenie Wilhelma księcia Akwitanii jest tematem następnego fresku z tego cyklu (il.14). Zbuntowanego przeciwko papieżowi Innocentemu II księcia Wilhelma Bernard nakłania do posuszeństwa mocą wyniesionej z kościoła Eucharystii³¹. Bernard w asyście diakonów i dostojników Kościoła stoi w drzwiach świątyni, u progu której leży powalony Bożą Mocą Wilhelm. Dworzanie księcia stoją na drugim planie pod kolumną z posągami Marsa na szczycie. Również ta scena zdaje się być własną kompozycją Swacha różniąc się od znanych przykładów z ikonografii św. Bernarda³².

Scena zwana „Lactatio”, w której św. Bernard karmiona jest przez Matkę Najświętszą mlekiem z jej piersi³³, wypełnia kolejną kwatere sklepienia (il.15). Temat „Lactatio” Swach połączył tu z prezentacją „Arma Christi” przez putta unoszące się wśród obłoków spowijających Madonnę. I tym razem malarz komponuje scenę w sposób niekonwencjonalny.

Ostatni z omawianego cyklu fresków prezentuje mistyczne przeżycie opata z Clairvaux, w czasie którego Chrystus przygarnął go do siebie ramionami odjętymi od krzyża³⁴ (il.16). Scena ta, zwana

²⁹ A. Paffrath, dz.cyt., t. I, s. 154nn; M. Avi-Yonatan, *A history of the Holy Land*, Jerusalem 1969, s.237-238.

³⁰ Por. BVP Lib.I Cap.XI nr. 55.

³¹ Por. BVP Lib. II Cap.I nr. 1, Cap.VI nr 32-39.

³² Por. A. Paffrath, dz. cyt., s.110-113, 270, 327.

³³ Por. A. Paffrath, dz. cyt., t.I, s.188-191.

³⁴ Por. BVP LIB.VII Cap.VII nr 10.

„Amplexus”, pojawia się po raz pierwszy na początku XIV w. w malarstwie książkowym aby wkrótce stać się jednym z najpopularniejszych motywów w ikonografii św. Bernarda³⁵. Tym razem Adam Swach skorzystał z gotowego wzorca, którym mógł być miedzioryt z dzieła „*Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et exemplaris Vitae Medulla*” wydanym w opactwie Baudeloo w 1653r³⁶.

W 1712 roku Swach staje na rusztowaniu przy wschodniej ścianie prezbiterium łądzkiego kościoła, gdzie potwierdzi swoje umiejętności w zakresie quadratury tworząc w technice fresku trzykondygnacyjny iluzjonistyczny ołtarz. Fragmenty architektury pojawiały się już na freskach w południowym transepcie. Dopiero tu jednak wykorzystuje w pełni iluzyjne efekty quadratury, której mógł się uczyć u Palloniego³⁷. Trójkondygnacyjna architektura ołtarza prezentuje w centrum scenę Wniebowzięcia Marii, która unosi się w obłokach nad pustym sarkofagiem, wokół którego stoją zgromadzeni Apostołowie. Scenie tej towarzyszą stojące między kolumnami postaci doktorów kościoła: Ambrożego, Augustyna, Grzegorza i Hieronima a także malowani monochromatycznie cystersi święci i postaci alegoryczne. Na sarkofagu Swach umieścił sygnaturę: F. Adamus Swach Ordn. Min. Con. Pinxit A.D.1712. W 1721 roku to oryginalne dzieło Swacha przysłonięte zostało konstrukcją obecnego ołtarza głównego.

W 1730 roku Adam Swach raz jeszcze pojawi się w paletą na rusztowaniu w łądzkim kościele. Tym razem dla dekoracji małej kopuły na skrzyżowaniu nawy i transeptu. Zasklepienie tej kopuły w 1730r. kończy wieloletnią budowę wschodniej części świątyni. Fresk Swacha prezentuje wizję otwartego nieba gdzie wśród obłoków rzesza świętych adoruje Tróję Świętą (il.17). Kompozycja oparta na schemacie współśrodkowych kręgów wykazuje wiele podobieństwa z kopułą Palloniego w kościele Franciszkanów w Węgrowie. Trudno dziś wskazać właściwy powód, dla którego długoletnia współpraca opata-mecenasa z bratem Adamem kończy się. Faktem jest, że po ukończeniu polichromii małej kopuły Swach nie otrzyma już od Łukomskiego żadnego większego zamówienia. Czyżby gust i aspiracje estetyczne mecenasa zmieniły się? A może 62-letni Swach nie był już w stanie podjąć ambitnym planom łądzkiego opata? Gdy w tym samym 1730 roku Pompeo Ferrari zamyka część wschodnią łądzkiej świątyni centralną kompozycją nawy głównej, którą wieńczy monumentalną 38-metrową kopułą, rok później zlecenie na wykonanie jej polichromii otrzymuje J.W. Neunhertz ze Śląska.

³⁵ Por. A. Paffrath, dz. cyt., t.2, s.89.

³⁶ Por. j.w., t.1, s.313,392.

³⁷ Por. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s.57.

Zusammenfassung:

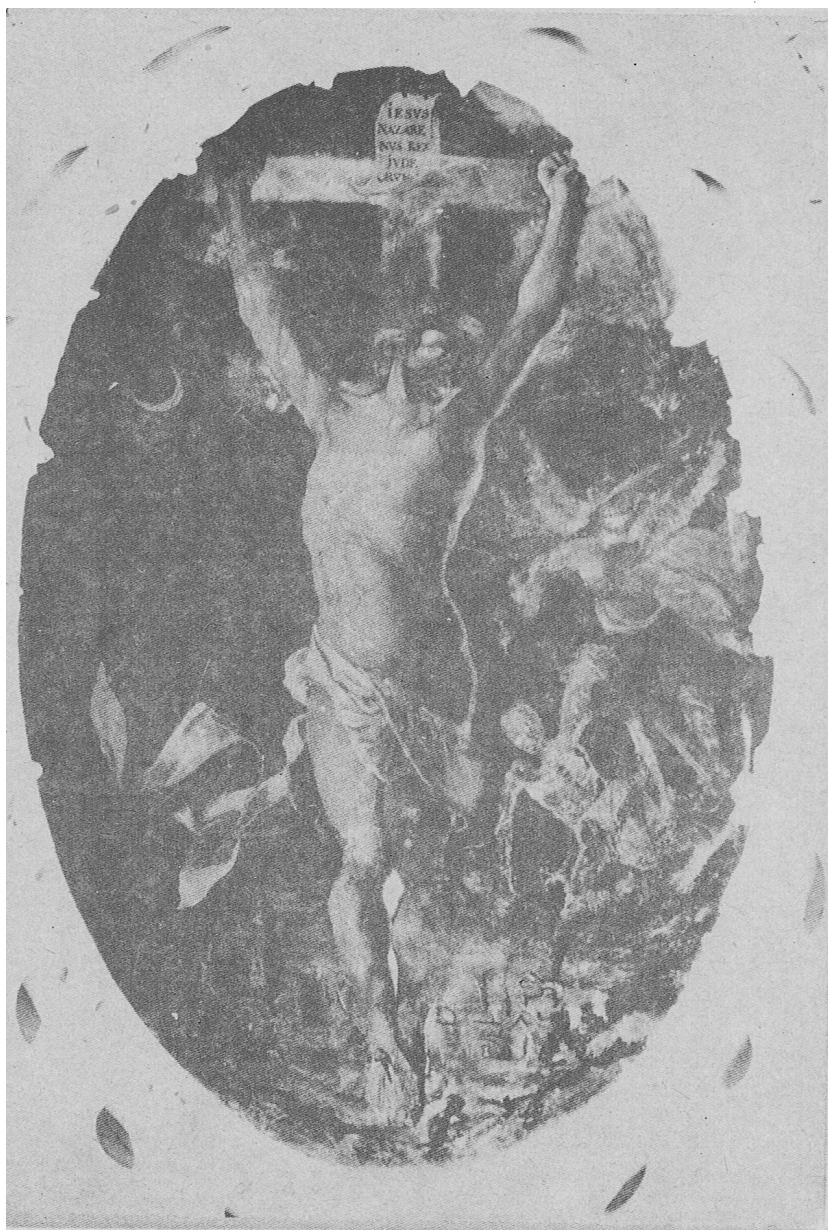
Die ehemalige Zistercienserkirche in Łąd am Warta und ihre Dekoration und Ausstattung aus den Jahren 1651-1732 geben einen Beispiel für Realisation der neuen Aufgaben, welche die Kunsttheoretiker für die Dekoration und Ausstattung des sakralen Raumes nach dem Konzil in Trient gestellt haben. Im Jahre 1651 hat man mit dem Umbau der gotischen Kirche angefangen. Die Kirche in heutiger Gestalt ist in zwei Phasen entstanden: die erste umfasst die Zeit vom 1651 bis zum 1730 und ist mit dem Bau und Dekoration des Chors und des Querschiffes verbanden; die zweite Phase tritt in den Jahren 1728-1732 ein und bestimmt den Bau und die Dekoration des Hauptschiffes. In diesem Artikel werden die Gewölbefresken des Chors und des Querschiffes der Kirche in Łąd dargestellt. Alle Fresken befinden sich in den Stukkaturnrahmen, die die Werkstatt von Joseph Simon Belotti in der letzten Dekade des XVII Jhs ausgeführt hat.

Die älteste Gruppe von sechs Fresken, signiert vom Monogrammist W.C.M., schmückt das Gewölbe des Chors. Sie stammen aus dem Ende des XVII Jhs, und stellen „Gericht und Geißelung Christi“, „Kreuztragung“, „Christi Tod auf dem Kreuz“, „Beweinung“, „Auferstehung“ und „Christi Himmelfahrt“ dar. Die Komposition der Fresken zeigt Einflüsse „Der Kleinen Holzschnittpassion“ von Albrecht Dürer und der niederländischen Malerei aus der 1. Hälfte des XVII Jhs.

Der Zistercienser Łukasz Latkowski, tätig in Łąd im letzten Viertel des XVII Jhs., ist aller Wahrscheinlichkeit nach Autor von neun kleinen Passionsszenen in ovalen Kartuschen des Gesims, das die Wände des Chors und des Querschiffes krönt.

Seit dem Jahre 1697 stand an der Spitze der Abtei in Łąd Mikołaj Antoni Łukomski. Während seiner über 50-jährigen Führung wollte er beweisen, daß die Abtei in Łąd die älteste, d.h. die erste, Zisterciensensabtei in Polen ist. Für die Realisierung dieser Idee engagierte Łukomski u.a. auch plastische Mittel und führte persönlich Aufsicht über die Dekoration und Ausstattung der Kirche und des Klosters. Auf seine Veranlassung schmückt der Zistercienser F.L. Raedtke in 1. Dekade des XVIII Jhs. das Gewölbe des nördlichen Querschiffes mit sechs Fresken. Drei von ihnen stellen verschiedene Typusvarianten von „Schutzamantelmadonna“ dar. Drei andere zeigen die Theologie des guten Todes und die Hl. Ursula als Helferin beim Sterben. Sphärische und monumentale Kompositionen von Raedtke lassen ihn als Herman Hans Nachahmer anerkennen. Die Fresken in Łąd zeigen ihn auch als einen von diesen Malern, die in Polen die Quadraturkomposition eingeführt haben.

In den Jahren 1711-1730 stand zu Diensten Łukomski's der Franziskaner und Maler Adam Swach. Seine Fresken schmücken die Kuppel in der Vierung und das Gewölbe des südlichen Querschiffes. 1711 malte Adam Swach die Gestalten der Evangelisten in der Pendentivs der Kuppel. In demselben Jahr schuf er in südlichen Querschiff sechs Bilder aus dem Leben des Hl. Bernhards von Clairvaux. In diesen Zyklus stellte Swach die folgende Szenen dar: „Bernhard bekehrt den Antipapst Victor IV.“, „Hl. Bernhard als Apostel des Kreuzzuges“, „Der Zaubertrank“, „Bernhard bekehrt Wilhelm von Aquitanien“, „Lactatio“, „Amplexus“. Die meisten von Swaches Kompositionen heben sich gegen die ikonographischen Schemen ab, die in den biographischen Zyklen von Bernhard von Clairvaux eintreten. 1712 malte A. Swach an der östlichen Wand des Chors einen illusionistischen Altar, den im Jahre 1721 die Konstruktion des gegenwärtigen Hauptaltars bedeckt hat. Zum letzten Swachs Werk in der Kirche von Łąd wurden, die Fresken in der Vierungskuppel, die im Jahre 1730 entstanden sind. Sie schildern eine Himmelsvision, in der die Heiligen die Hl. Dreifaltigkeit anbeten. In dieser Komposition knüpft A. Swach an die Werkstatt von M.A. Palloni an.



Il. 1. LĄD, Monogramista W.C.M., „Ukrzyżowanie”



Il. 2. LAD, Monogramista W.C.M. „Zmartwychwstanie” .



Il. 3. LAD, F.L. Raedtke, „Maryja Opiekunka cysterskiego zakonu”.



Il. 4. LAD F. L. Raedtke, „Maryja Opiekunka klasztorów”.



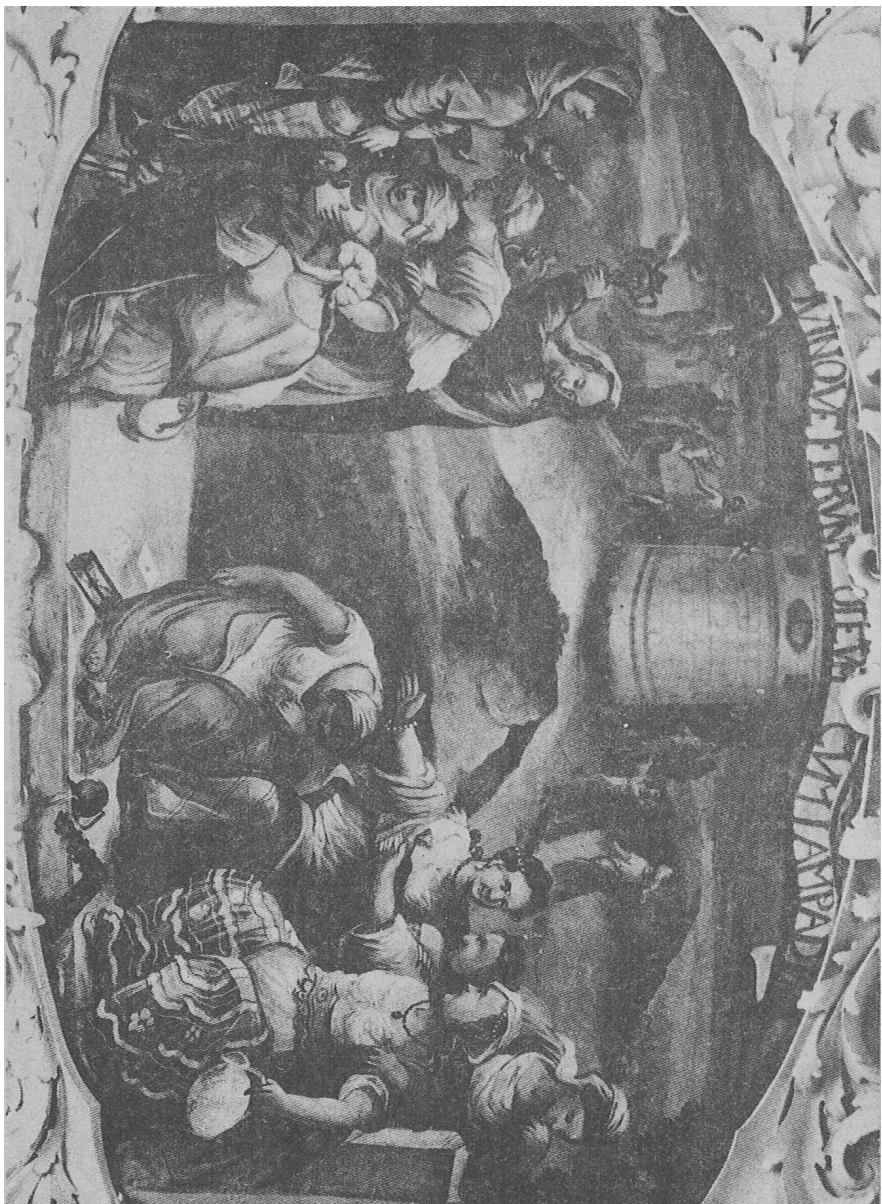
Il. 5. LĄD, F.L. Raedtke, „Maryja Opiekunką stanów świeckich”



Il. 6. ŁĄD, F.L. Raedtke, „Sw. Urszula przy zgonie szlachcica”



Il. 7. LĄD, F.L. Raedtke, „Św. Urszula przy zgonie zakonnika”.



Ил. 8. ЛАД, р. Л. Раедтке, „Паньы маэре і метрозтропне“



Il. 9. LAD, A. Swach, „Sw. Jan Ewangelista”



II. 10. LĄD, A. Swach, Św. Łukasz”



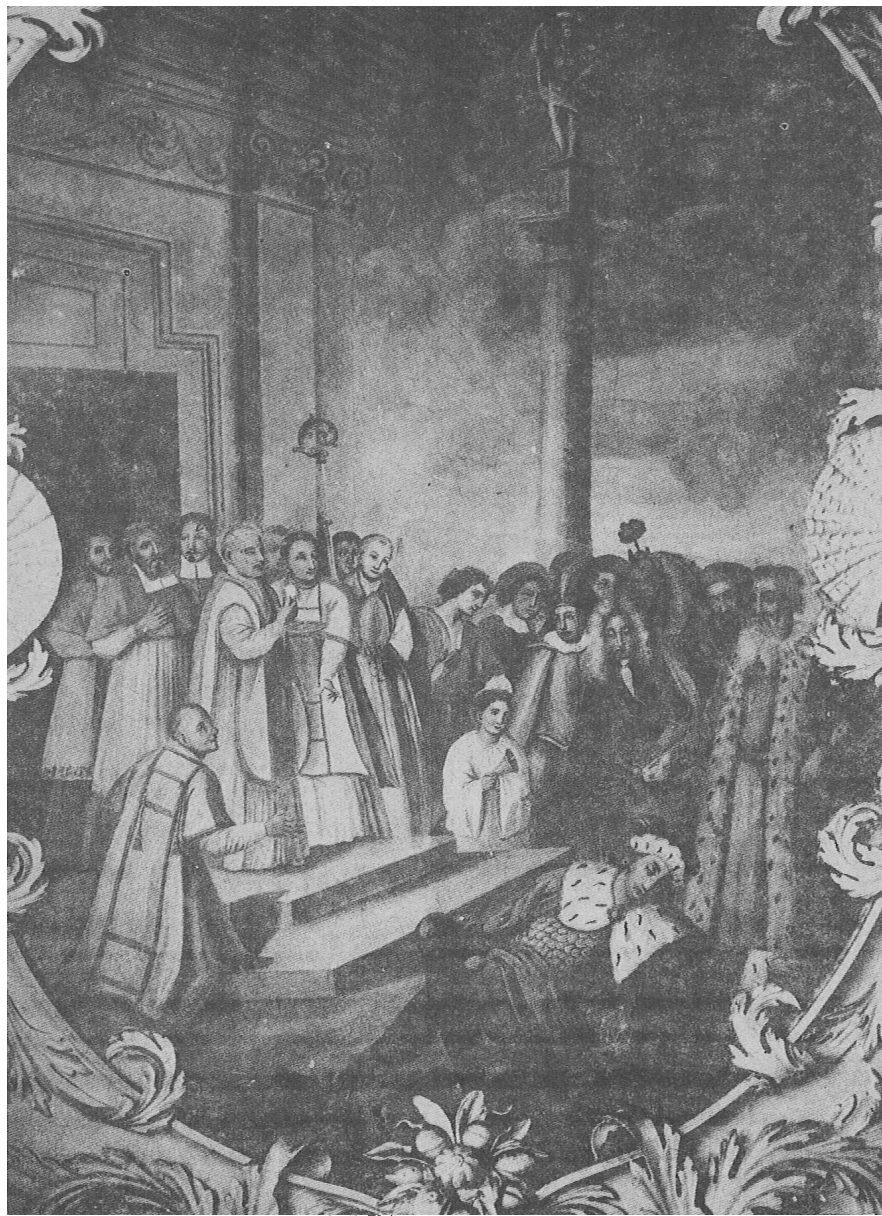
II. I. I. ŁAD. A. Swach. „Nawrócenie antypapieża Wiktora IV.”

II. 12. LAD, A. Swach, „Św. Bernard orędownikiem drugiej krucjaty”





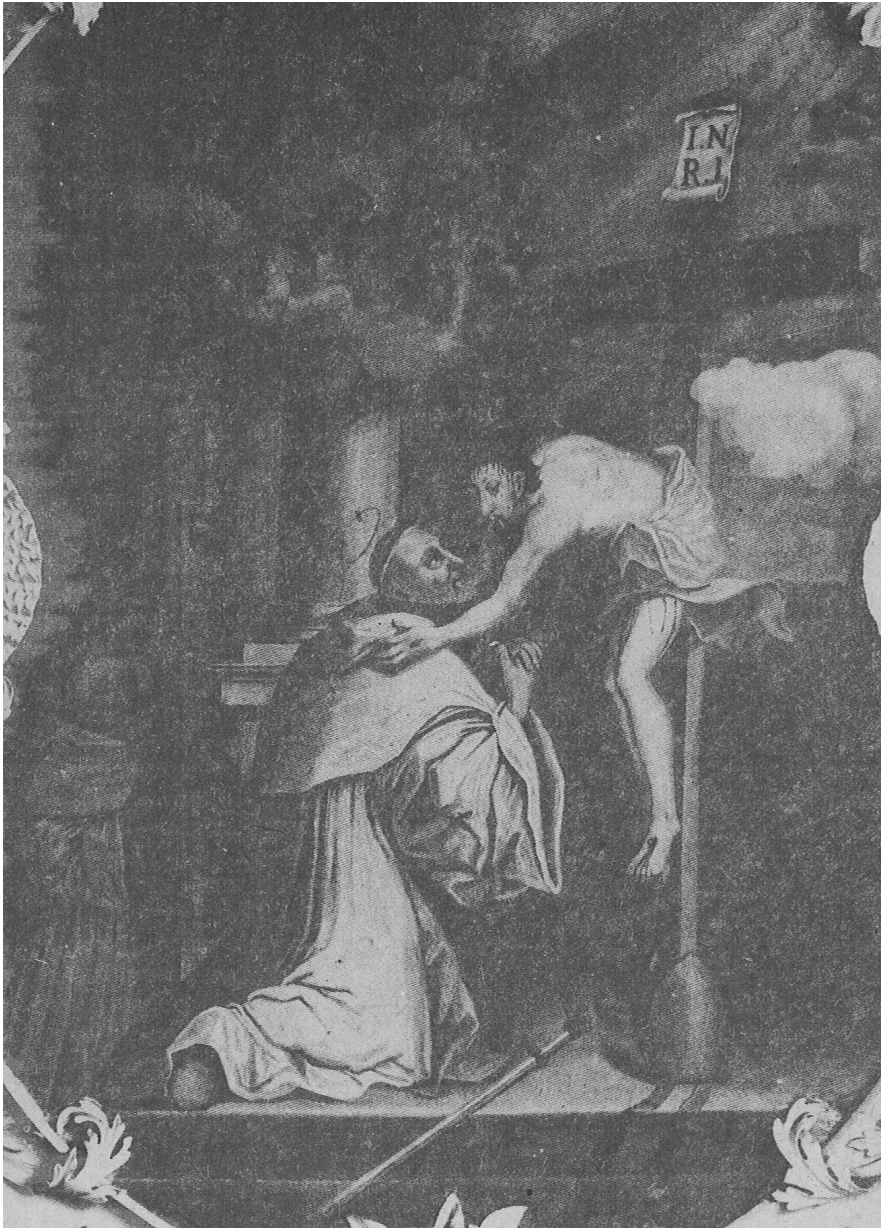
II. 13. LAD, A. Swach, „Nawróceni cudownie rycerze proszą sw. Bernarda o przyjęcie do klasztoru”.



Il. 14. LAD, A. Swach, „Nawrócenie Wilhelma księcia Akwitanii”.



Il. 15. LAD, A. Swach, „Lactatio”.



Il. 16. LAD, A. Swach, „Amplexus“.



II. 17. ŁAD, A. Swach, „Chwała świętych w niebie”.

8. W maszynopisie wydawniczym teksty powinny być pisane bez używania wyróżnień, a w szczególności nie dopuszcza się spacjowania, podkreślania i pisania tytułów wersalikami. Proponowane przez Autora wyróżnienia należy nanieść ołówkiem na kopii (znak spacjowania: podkreślenie linią przerywaną; druk tłusty: podkreślenie linią ciągłą; kursywa: podkreślenie linią falistą).

9. Tytuły i podtytuły w maszynopisie powinny być napisane małymi literami. Nie dopuszcza się pisania tytułów wersalikami.

10. Wcięcia przy akapitach należy rozpoczynać z wcięciem równym 3 uderzeniom, maszyny do pisania.

11. Pierwszą stronicę maszynopisu rozpoczyna się 8 cm od góry – najpierw z lewej strony imię i nazwisko Autora, potem po poczwórnym odstępnie tytuł na środku, następnie również po poczwórnym odstępnie treść.

12. Streszczenie obcojęzyczne (w dwu egzemplarzach) oraz jego polski oryginał należy zaczynać pisać od nowej stronicy, 5 cm od góry, bez nazwiska Autora, lecz z pełnym tytułem, a pod nim na środku: Resumé, Zusammenfassung lub Summary.

13. Po artykule, na osobnej stronicy umieszcza się przypisy z numeracją ciągłą w całym artykule. Żadnych not czy przypisów nie wolno umieszczać u dołu tekstu.

14. Notki bibliograficzne w przypisach należy robić według ogólnie przyjętych zwyczajów. Mają one być przede wszystkim czytelne. Tytuły należy pisać bez cudzośłów.

15. Kartki maszynopisu winny mieć jednolitą, ciągłą, kolejną numerację umieszczoną na środku górnego marginesu.

16. Na stronicy mogą być najwyżej dwie poprawki.

17. Ewentualne rysunki muszą być wykonane czysto, czarnym tuszem na kalce technicznej.