

OBRAZY BERNARDA FRANCISZKA REMELI Z KOŚCIOŁA POCYSTERSKIEGO W KORONOWIE

W nawie głównej dawnej świątyni cysterskiej w Koronowie zachował się cykl dziesięciu dużych obrazów historyczno–alegorycznych z dziejów zakonu benedyktyńskiego i cysterskiego, których istnienie pierwszy odnotował Bolesław Makowski na marginesie artykułu o twórczości Bartłomieja Strobla¹. Szerzej zostały one omówione dopiero w opublikowanym w roku 1977 zeszycie *Katalogu Zabytków Sztuki* tego terenu, gdzie zamieszczono zarazem reprodukcje kilku płócien. Autorzy zeszytu określili czas powstania obrazów na około połowę XVIII w., zaś stylistykę jako „prymitywną” oraz dokonali próby identyfikacji ikonograficznej przedstawień malarskich².

* Wykaz skrótów zastosowanych w przypisach znajduje się na końcu tomu, przed spisem treści.

¹ B. Makowski, *Malarz Strobel w Polsce i na Pomorzu*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. 7: 1926–1928 nr 1 s. 15. Później wzmianki o nich podali: K. Fiedler, *Koronowo*, „Ziemia” R. 13: 1928 nr 1 s. 4; C. Frankiewicz, *Dzieje miast Rzeczypospolitej Polskiej. Polska w słowie i obrazach*, t. 4: *Dzieje Torunia, Bydgoszczy i miast okolicznych*, Poznań 1930 s. 113; Z. K[owalski], *Koronowo*, „Przeгляд Katolicki” R. 1932 nr 10 s. 153.

² KZSzwP, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, wstępną inwentaryzację przeprowadzili R. i T. Juraszowie, Warszawa 1977 s. XX i 52, fot. 128–131. Sceny ukazane na poszczególnych obrazach odczytano wówczas jako: „Nadanie reguły zakonnej”, „Cud św. Placyda”, „Alegoria z przedstawieniem zasług zakonnych”, „Najświętsza Maria Panna ofiarowująca habit cystersom”, „Król korzący się przed św. Bernardem”, „Udzielenie sakry biskupiej świętemu cysterskiemu”, „Św. Bernard przed papieżem”, „Św. Bernard i margrabia austriacki

W latach 1985–1987 przeprowadzono konserwację całego zespołu obrazów³. Podczas tych prac w lewym, dolnym rogu płótna określonego jako *Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami* lub *Alegoria zakonu cysterskiego* odkryto sygnaturę: *B. Franc. Remela pinx. // An[n]o MDCCLVIII*⁴. Ponieważ obraz ten znajduje się na końcu zespołu malowideł po stronie południowej uznano, że data ta odnosi się do ukończenia całego cyklu obrazów, którego twórcą był nieznanymi dotychczas malarz B. Franc. Remela⁵. Niektórzy jednak auto-

Leopold”, „Nawrócenie księcia Akwitanii przez św. Bernarda” oraz „Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami”.

³ Por. O. Kozanecka, Z. Lizun, M. Rudy, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Alegoria z przedstawieniem zasług zakonnych”*, Koronowo, mps, Toruń 1986; ze zbiorów WOSOZwT sygn. K/4; Ci sami, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Nadanie reguły zakonnej”* Koronowo, mps, Toruń 1986; ze zb. WOSOZwT sygn. K/5; Ci sami, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda”* Koronowo, mps, Toruń 1986; ze zb. WOSOZwT sygn. K/6; Ci sami, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami”* Koronowo, mps, Toruń 1986; ze zb. WOSOZwT sygn. K/7; H. Horwatt–Baniewicz, *Dokumentacja konserwatorska obrazu „Darowanie sakry biskupiej świętemu cysterskiemu” z kościoła pw. NMP w Koronowie*, mps, Toruń 1987; ze zb. WOSOZwT sygn. K/12; M. Rochowicz, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Cud św. Placyda”* Koronowo, mps, Gdańsk 1987; ze zb. WOSOZwT sygn. K/11; Tejże, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Król korzący się przed św. Bernardem”* (właściwszy tytuł „Rycerz Bernard przyprawdzający do zakonu swoich towarzyszy”) Koronowo, mps, Gdańsk 1987; ze zb. WOSOZwT sygn. K/10; Tejże, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Najświętsza Maria Panna ofiarowuje cystersom habit”* Koronowo, mps, Gdańsk 1987; ze zb. WOSOZwT sygn. K/9; J. Trochimowicz, *Dokumentacja konserwatorska wykonana na zlecenie Biura Dokumentacji Zabytków w Bydgoszczy. Konserwacja obrazu z kościoła parafialnego w Koronowie pt. „Bernard i margrabia austriacki Leopold”*, mps, Bydgoszcz 1986; ze zb. WOSOZwT sygn. K/3; M. Żurowska–Gangi, *Dokumentacja konserwatorska. Obraz „Uznanie Innocentego II papieżem” w nawie głównej kościoła pocysterskiego w Koronowie*, P. P. PKZ mps, Toruń 1987; ze zb. WOSOZwT sygn. K/8.

⁴ O. Kozanecka, Z. Lizun, M. Rudy, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami”*, s. 8, fot. 85. Aktualnie sygnaturę częściowo przesłania rama obrazu.

⁵ Tamże, s. 15; O. Kozanecka, Z. Lizun, M. Rudy, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Nadanie reguły zakonnej”*, s. 13; Ci sami, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda”*, s. 15; Ci sami, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Alegoria z przedstawieniem zasług zakonnych”*, s. 10–11; M. Rochowicz, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Cud św. Pla-*

rzy nie drukowanych dokumentacji konserwatorskich bardziej ostrożnie datują czas powstania obrazów na lata 1750–1760 lub około roku 1758⁶. Po raz pierwszy związano również we wspomnianych dokumentacjach powstanie malowideł z rządami opata koronowskiego Antoniego Jana Chrzastowskiego⁷ oraz dokonano nowej interpretacji ikonograficznej dwóch przedstawień⁸. W roku 1993 powstała nie publikowana monografia obrazu *Alegoria zakonu cysterskiego* pióra Jerzego Prekopa, który skupił się zasadniczo na warstwie ikonograficznej przedstawienia, pozostawiając na uboczu inne zagadnienia, m. in. jego autorstwo i datowanie⁹.

Dopiero jednak Bogna Derkowska–Kostkowska poświęciła malowidłom szersze studium, koncentrując się na analizie ikonograficznej poszczególnych obrazów¹⁰. Autorka w oparciu o znaną już sygnaturę

cyda”, s. 6; Tejże, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Król korzący się przed św. Bernardem”*, s. 6; Tejże, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Najświętsza Maria Panna ofiarowuje cystersom habit”*, s. 6.

⁶ H. Horwatt–Baniewicz, dz. cyt., s. 7; M. Żurowska–Gangi, dz. cyt., s. 3. Nie znając sygnatury widniejącej na jednym z płócien określano niekiedy czas ich powstania na koniec XVII w., uznając zarazem, iż zostały wykonane przez zakonnik lub zakonników cysterskich, por. J. Trochimowicz, dz. cyt., s. 3.

⁷ M. Rochowicz, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Cud św. Placyda”*, s. 6; Tejże, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Król korzący się przed św. Bernardem”*, s. 6; Tejże, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Najświętsza Maria Panna ofiarowuje cystersom habit”*, s. 6; M. Żurowska–Gangi, dz. cyt., s. 3.

⁸ W oparciu o analizę widniejących na nich inskrypcji i tekstów hagiograficznych scenę uznawaną za „Król korzący się przed św. Bernardem” określono jako „Rycerz Bernard przyprawdzający do zakonu swoich towarzyszy”. Natomiast obraz *Św. Bernard przed papieżem* zatytułowano *Uznanie Innocentego II papieżem*. Por. M. Rochowicz, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Król korzący się przed św. Bernardem”*, s. 4–5; M. Żurowska–Gangi, dz. cyt., s. 2–3.

⁹ J. Prekop, „*Alegoria zakonu cysterskiego*” w *kościelie Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Koronowie*, mps, Pelplin 1993, (praca dyplomowa powstała na seminarium Historii Sztuki Kościelnej pod kierunkiem ks. prof. J. S. Pasierba w Wyższym Seminarium Duchownym w Pelplinie), w zb. Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie, sygn. 51427. Płótno to dotychczas określano jako *Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami*.

¹⁰ B. Derkowska–Kostkowska, *Dzieje Cystersów opisane w obrazach koronowskich*, w: „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, Bydgoszcz 1996 z. 1 s. 88–103. Zinterpretowała ona sceny uznawane dotąd za „Alegorię z przedstawieniem zasług zakonnych” jako „Apoteozę św. Bernarda z przedstawieniem zasług zakonnych”, „Rycerz Bernard przyprawdzający do zakonu swoich to-

wysunęła tezę, że zespół ten powstał około 1758 r. w cysterskiej pracowni malarskiej działającej na terenie klasztoru koronowskiego i kierowanej przez F. Remelę. Sądzi ona zarazem, iż program ikonograficzny malowideł opracował miejscowy zakonnik cysterski, przypuszczalnie ówczesny opat A. J. Chrzastowski, którego herb widnieje na jednym z obrazów¹¹. Późniejsza literatura zasadniczo powtarza powyższe ustalenia, nie wywodząc jednak malarza z zakonu cysterskiego¹².

W Archiwum Diecezjalnym w Pelplinie zachował się kontrakt zawarty 23 marca 1757 r. przez opata koronowskiego Antoniego Jana Chrzastowskiego z malarzem Bernardem Franciszkiem Remelą na wykonanie obrazów olejnych do nawy głównej świątyni cysterskiej. W myśl umowy miał on namalować na płótnie dwanaście wielkich przedstawień, które miano rozmieścić między pilastrami nawy środkowej korpusu. Po jednej stronie miały to być sceny z życia św. Benedykta z Nursji, po drugiej zaś św. Bernarda z Clairvaux¹³. Kontrakt ten dotyczy zatem istniejących do dziś malowideł ponad arkadami przeszły nawy głównej korpusu i jak wskazuje sygnatura na jednym z obrazów został zrealizowany¹⁴. Dzięki niemu możemy także po raz pierwszy w pełni odczytać zachowaną inskrypcję jako: *B[ernardus] Franc[iscus] Remela pinx[it] // An[n]o MDCCLVIII — Malował Bernard Franciszek Remela [w] roku 1758.*

warzyszy” jako „Rycerz Bernard wstępujący do zakonu ze swoimi towarzyszami”, a „Udzielenie sakry biskupiej świętemu cysterskiemu” jako „Benedykcję św. Bernarda na opata Clairvaux przez św. Stefana”.

¹¹ *Tamże*, s. 100. Z zespołem tym autorka złączyła także dwa osiemnastowieczne płótna z kościoła parafialnego w Byszewie: *Komes Mikołaj prosi o nadanie aktu erekcyjnego cystersom i Nadanie aktu erekcyjnego cystersom przez księcia kujawskiego Kazimierza*, por. *tamże*, s. 97–98.

¹² G. M y k, *Przewodnik po kościele pocysterskim w Koronowie*, Koronowo 1998 s. 17–21; E. O k o Ń, P. O l i Ń s k i, *Byszewo–Koronowo*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2 s. 60; A. M. W y r w a, *Opactwa cysterskie na Pomorzu*, Poznań 1999 s. 98–99.

¹³ ADP Monastica, sygn. Koronowo — Cystersi 1, k. 88 v. — 89. Zob. aneks. Wpisany on został do kopiarzusa zatytułowanego: „Liber privilegiorum civilium, scultorum, tabernatorum, mole[n]dinatorum...”, którego spisywanie rozpoczęto za opata Ignacego Bernarda Gnińskiego w roku 1686. Kontrakt ten odnalazł dr Dariusz Karczewski, któremu dziękuję za jego wskazanie.

¹⁴ Orientacyjna wielkość płócien miała wynosić wedle umowy 7 x 6 łokci, zapewne krakowskich (1 łokieć krakowski = 58,6 cm). W przeliczeniu na skalę metryczną daje to 410,2 x 351,6 cm. Wymiary te zbliżone są zatem do rzeczywistych rozmiarów obrazów. Por. tab. 1–2.



1. Koronowo. Kościół pocysterski. Wnętrze ku wschodowi. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



2. Koronowo. Kościół pocysterski. Wnętrze ku zachodowi. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.

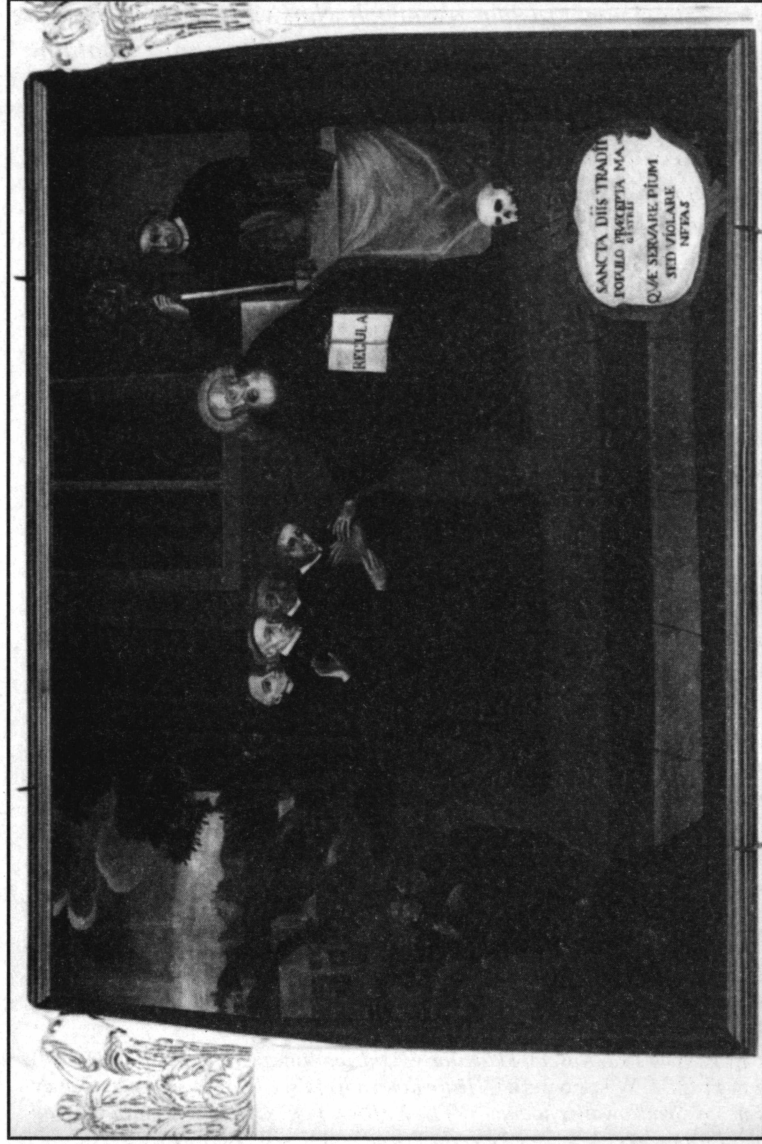
Przy analizie umowy nasuwa się jednak kilka uwag. Pierwsza dotyczy ilości powstałych wówczas płócien. W chwili obecnej istnieje bowiem tylko dziesięć obrazów: *Nadanie mnichom reguły zakonnej przez św. Benedykta z Nursji*, *Cud św. Placyda*, *Apoteoza św. Benedykta z przedstawieniem zasług zakonnych*, *Najświętsza Maria Panna ofiarowująca zakonnikom habit cysterski*, *Rycerz Bernard z Fontaine wstępujący do klasztoru w Cîteaux ze swoimi towarzyszami*, *Benedykcja św. Bernarda na opata Clairvaux*¹⁵, *Abdykacja antypapieża Wiktora IV*. To ostatnie płótno określano dotychczas jako *Uznanie Innocentego II papieżem* przyjmując zarazem, iż przedstawia ono scenę zrzeczenia się godności papieskiej przez Anakleta II¹⁶. Jednak w kłęzącej na nim postaci widzieć trzeba antypapieża Wiktora IV. On to bowiem dopiero po śmierci Anakleta II, pod wpływem św. Bernarda z Clairvaux, podporządkował się 29 maja 1138 r. papieżowi Innocentemu II, kończąc okres schizmy¹⁷. Dlatego też właściwiej będzie nazywać to przedstawienie: *Abdykacja antypapieża Wiktora IV*. Zresztą scenę tę wyobrażają także barokowe malowidła w innych kościołach cysterskich, np. w Łądzie czy Obrze¹⁸. Ostatnie trzy zachowane obrazy

¹⁵ B. Derkowska-Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 93–94, widzi w postaci dokonującej aktu benedykcji osobę św. Stefana Hardinga. Nawet jeśli wyobrażono na płótnie tego świętego, jak może sugerować m. in. fizjonomia postaci zbliżona do przedstawienia św. Stefana na wcześniejszym płótnie, to należy zaznaczyć, iż Bernard użył benedykcję opacką w roku 1115 z rąk biskupa Wilhelma z Champeaux w katedrze w Châlons-sur-Marne. Por. S. Kiełtyka, *Święty Bernard z Clairvaux*, Kraków 1983 s. 58–60; C. H. Lohr, *Wilhelm v. Champeaux*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. J. Höfer, K. Rahner, Bd. 10, Freiburg 1986 szp. 1130; K. Jackiewicz, *Święty Bernard. Opat z Jasnej Doliny*, Kraków 1990 s. 101–103. W związku z powyższym trafniej będzie nazywać tę scenę ogólnie: *Benedykcja św. Bernarda na opata Clairvaux*.

¹⁶ M. Żurowska-Gangi, *dz. cyt.*, s. 2–3; B. Derkowska-Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 95.

¹⁷ S. Kiełtyka, *dz. cyt.*, s. 181; H. Schmidinger, *Victor IV*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10 szp. 770; R. Fischer-Wollpert, *Lexykon papieży*, przeł. B. Białecki, Kraków 1990 s. 91–93; K. Jackiewicz, *dz. cyt.*, s. 142–143; H. Stadler, *Lexykon papieży i soborów*, przeł. M. L. Kalinowski, M. Struczyński, B. Tarnas, Warszawa 1992 s. 98 i 172.

¹⁸ J. Domałowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa-Poznań 1981 s. 70; R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Historia i tradycja średniowieczna w sztuce cystersów Europy Środkowoschodniej (XVII–XVIII w.)*, w: *Cystrzy w kulturze średniowiecznej Europy*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1992 s. 397 i przyp. 25–26.



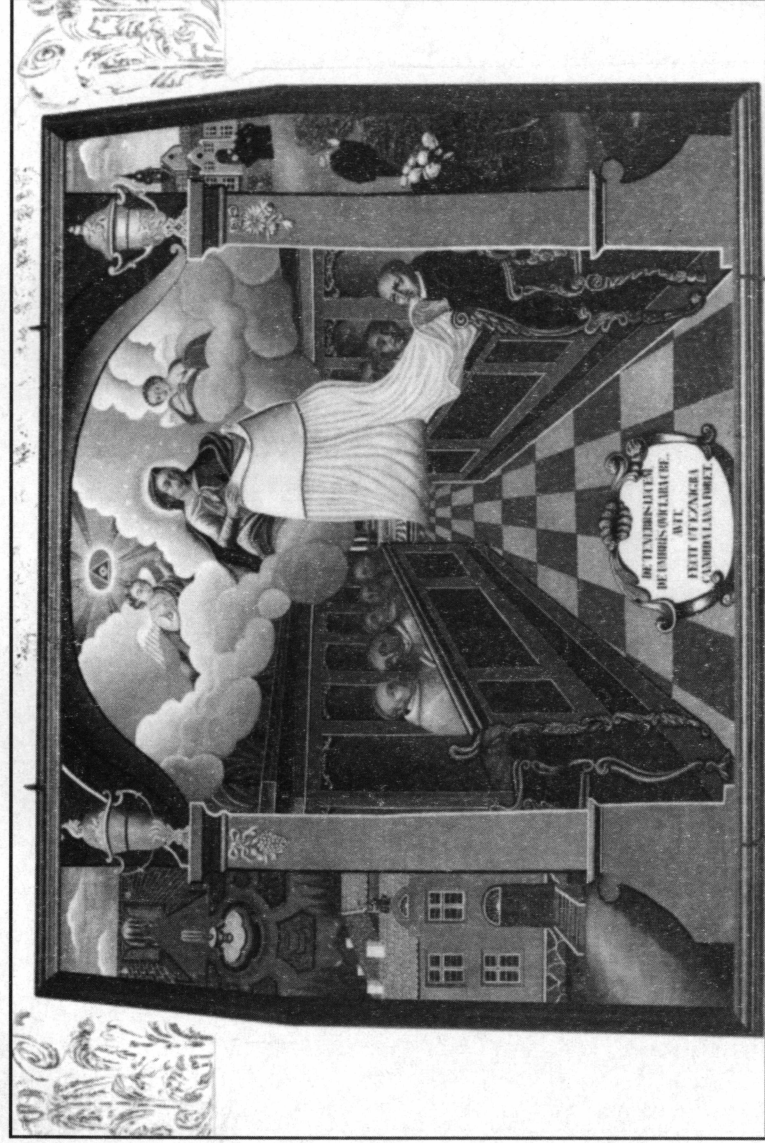
3. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz *Nadanie mnichom reguły zakonnej przez św. Benedykta z Nursji*.
Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



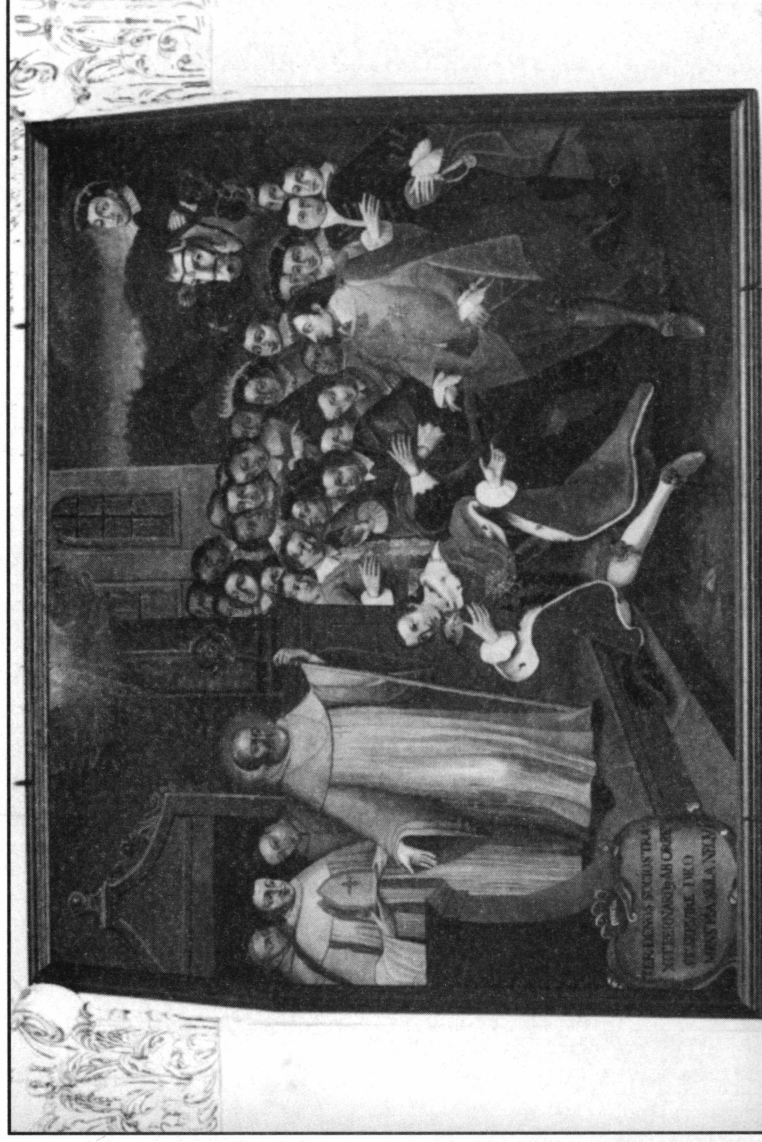
4. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz *Cud św. Placyda*. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



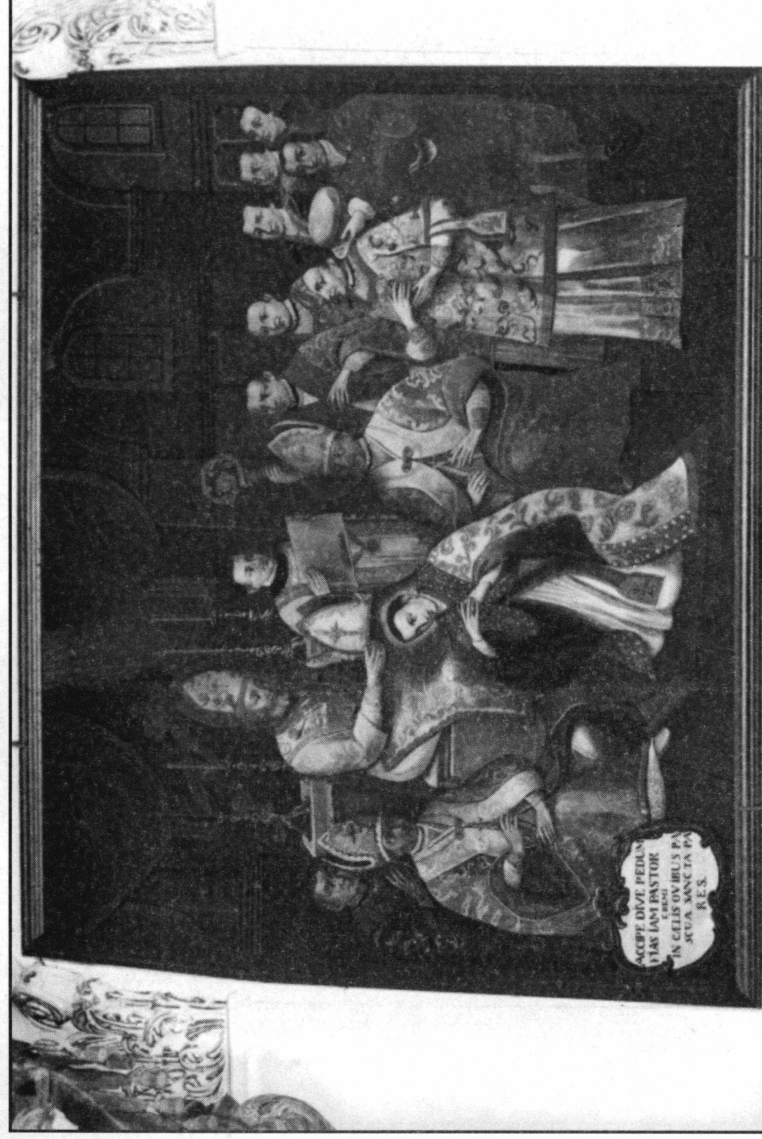
5. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz Apoteoza św. Benedykta z przedstawieniem zasług zakonnych. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



6. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz Najświętsza Maria Panna ofiarowująca zakonnikom habit cysterski. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



7. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz *Rycerz Bernard z Fontaine wstępujący do klasztoru w Cîteaux ze swoimi towarzyszami*. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



8. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz *Benedykcja św. Bernarda na opata Clairvaux*. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



9. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz *Abdykacja antypapieża Wiktora IV*. Fot. W. Górski i A. Skowronski, 1999.

to: *Św. Bernard i margrabia austriacki Leopold*¹⁹, *Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda*²⁰ i *Alegoria zakonu cysterskiego*. Natomiast osiemnastowieczny kontrakt wyraźnie opiewa na wykonanie dwunastu płócien. Czyżby więc dwa malowidła zaginęły, a może w ogóle nie zostały zrealizowane?

Wymieniona w źródle liczba wskazuje, iż z wyjątkiem przęsła zachodniego — zajmowanego zapewne wówczas jak i obecnie przez emporę organową — miano rozmieścić obrazy ponad arkadami każdego z przęsł. Układ ten odpowiada więc zasadniczo ich dzisiejszej lokalizacji. Aktualnie brak jedynie przedstawień malarskich po stronie południowej dwóch pierwszych przęsł od strony transeptu.

Sprawozdanie konserwatorskie z lat 1898–1899 wspomina o konieczności restauracji trzynastu znajdujących się w tym czasie w świątyni dużych obrazów olejnych z przedstawieniami z historii Kościoła, szczególnie zakonu benedyktyńskiego i cysterskiego²¹. Restauracja świątyni koronowskiej przeprowadzona została w latach 1899–1900, a drobne prace wykończeniowe trwały do roku 1903²². W tym czasie dokonano renowacji istniejącego do dziś zespołu obrazów, o czym świadczą współczesne wyniki analiz warstw malarskich oraz zachowana na odwrócie płótna *Alegoria zakonu cysterskiego* sygnatura ówczesnego ich restauratora — C. Pollikeita — wraz z datą: 1900, czyli rokiem zakończenia prac²³. Niewątpliwie o nich informuje także nie-

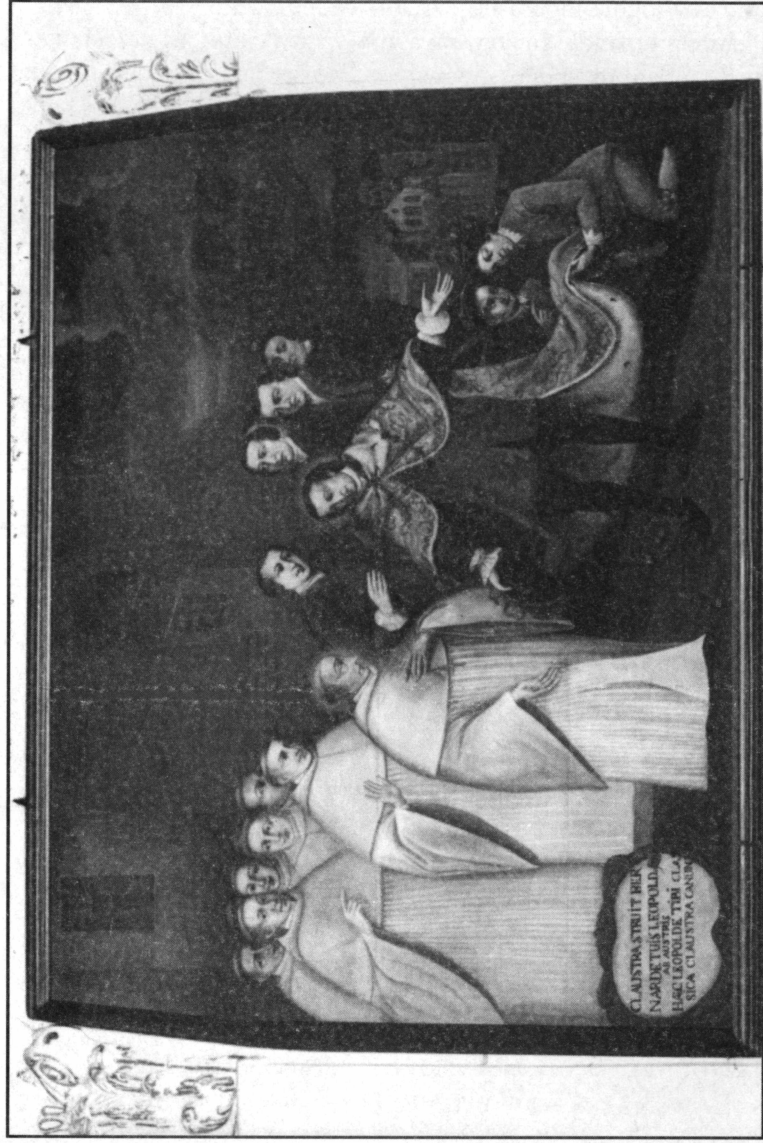
¹⁹ Zmarły w 1136 r. margrabia Austrii Leopold III, późniejszy święty, ufundował za wstawiennictwem syna — Ottona, trzeciego opata Morimond i biskupa we Freisingen w roku 1133 opactwo cysterskie w Heiligenkreuz. Por. J. W o d k a, *Leopold III*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6 szp. 972; H. W a t z l, *Heiligenkreuz*, w: *Tamże*, Bd 5, szp. 102.

²⁰ Wyobrażona na płótnie scena wedle historiografii miała się rozegrać w roku 1130 przed kościołem w Couldre, por. S. K i e ł t y k a, *dz. cyt.*, s. 144–145; K. J a c k i e w i c z, *dz. cyt.*, s. 129–131.

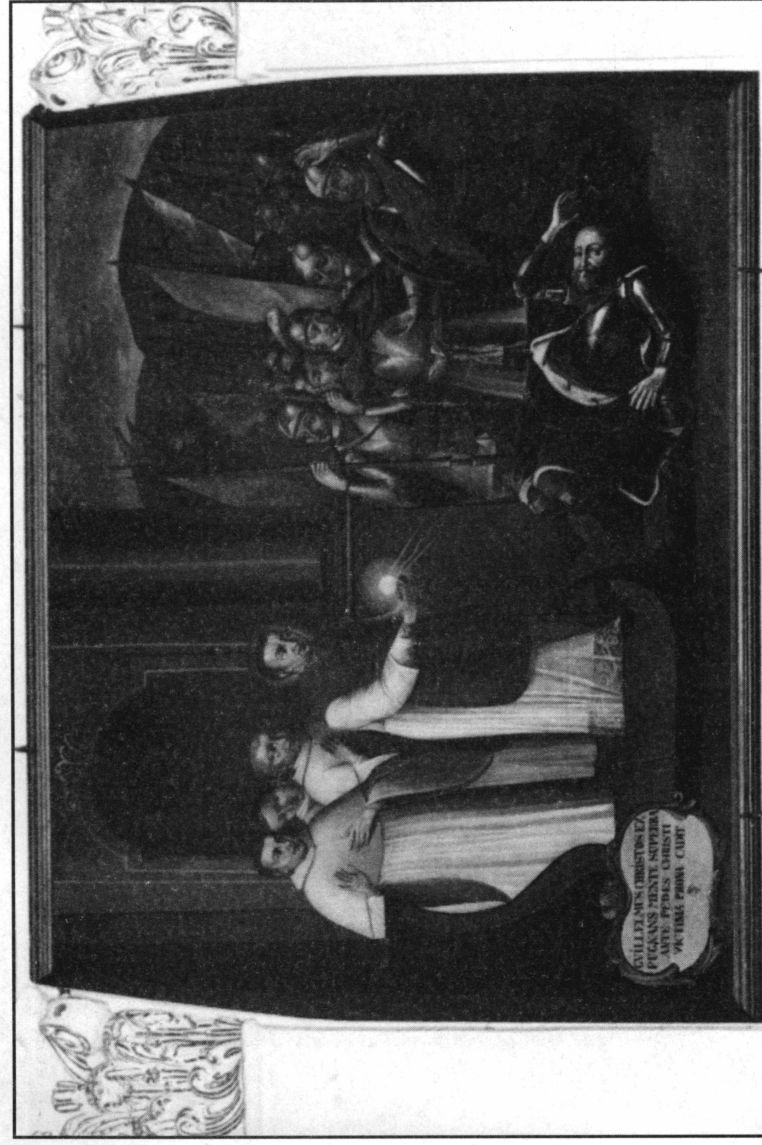
²¹ *Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen über die Etatsjahre 1897/98 und 1898/99*, Posen 1899 s. 19. Warto zaznaczyć, że już wówczas podkreślano przede wszystkim ich walory dla wystroju kościoła, a nie skromną wartość artystyczną. Podobną opinię na temat obrazów wyraził później B. M a k o w s k i, *dz. cyt.*, s. 15, akcentując ich wartość „pamiątkowo–historyczną”.

²² *Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen über die Etatsjahre 1899 bis 1902*, Posen 1903 s. 18; *Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen über die Etatsjahre 1903 bis 1904*, Posen 1905 s. 23.

²³ O. K o z a n e c k a, Z. L i z u n, M. R u d y, *Dokumentacja konserwatorska obrazów olejnych na płótnie „Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami”*, s. 8, fot. 90.



10. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz Św. Bernard i margrabia austriacki Leopold. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



11. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz Nawrócenie księcia Akwitania Wilhelma przez św. Bernarda. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.



12. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz Alegoria zakonu cysterskiego. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.

wielką wzmianka z 1938 r., iż *Gmina za zachętą śp. ks. Tredera złożyła środki na zakonserwowanie i częściowe odnowienie obrazów*²⁴. Ksiądz Wiktor Treder pełnił bowiem obowiązki proboszcza koronowskiego w latach 1887–1916²⁵. Tak więc w przeciągu lat 1899–1900 wykonano konserwację istniejących do dziś malowideł. Zastanawia jednak podana we wspomnianym sprawozdaniu liczba trzynastu obrazów, a więc o jeden więcej niż wymieniono w osiemnastowiecznym kontrakcie. Można sądzić, że w tym przypadku chodziło o zachowane w ołtarzu głównym jedno z dwóch płócien pędzla Bartłomieja Strobla: *Wniebowzięcie NMP ze świętymi Janem Ewangelistą, Bernardem z Clairvaux i Apostołami u grobu* lub *Powitanie Marii w Niebie przez Chrystusa*. Bolesław Makowski wspomina bowiem o ich „czyszczeniu” w roku 1899²⁶. Ewentualnie może miano na myśli zaginione dziś płótno przedstawiające widok tutejszego opactwa wiszące niedługo w kościele²⁷.

Czy po pracach tych zespół składał się jeszcze z dwunastu, czy też już tylko dziesięciu obrazów, trudno obecnie odpowiedzieć.

Najstarsze widoki wnętrza świątyni koronowskiej jakie udało się odnaleźć pochodzą dopiero z lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Widać na nich niestety już tylko dziesięć płócien, jednak nieco inaczej rozmieszczonych niż obecnie. Inna była także wówczas lokalizacja niektórych sprzętów liturgicznych. Wielosiedzeniowe stalle zakonne znajdowały się po bokach dwóch pierwszych przęseł nawy środ-

²⁴ A. F. Myk, *Z przeszłości Koronowa i klasztoru Cystersów*, „Przegląd Bydgoski” R. 6: 1938 z. 2 s. 39.

²⁵ H. Mross, *Słownik biograficzny kapłanów Diecezji Chełmińskiej wyświęconych w latach 1821–1920*, Pelplin 1995 s. 334–335.

²⁶ B. Makowski, *dz. cyt.*, s. 15. Niekiedy pojawia się w literaturze informacja o restauracji pierwszego z obrazów już w roku 1895 przez malarza Szczepana Lewickiego, por. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm, barok*, Warszawa 1971 s. 357; J. Polanowska, *Lewicki Szczepan*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Derwojed, t. 5, Warszawa 1993 s. 85. Wiarygodność tych wzmianek w świetle wcześniejszych wiadomości oraz publikowanych z tego czasu sprawozdań konserwatorskich (*Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen über die Etatsjahre 1895/96 und 1896/97*, Posen 1897) budzą w związku z tym poważne wątpliwości.

²⁷ Obraz ten wymienia m. in. C. Frankiewicz, *dz. cyt.*, s. 111, a reprodukuje: Z. K [owalski], *dz. cyt.*, s. 154; *Koronowo. Zarys dziejów miasta*, pr. zb. red. M. Biskup, BTN Prace Popularnonaukowe, Bydgoszcz 1968 nr 2 s. 36 il. 18.

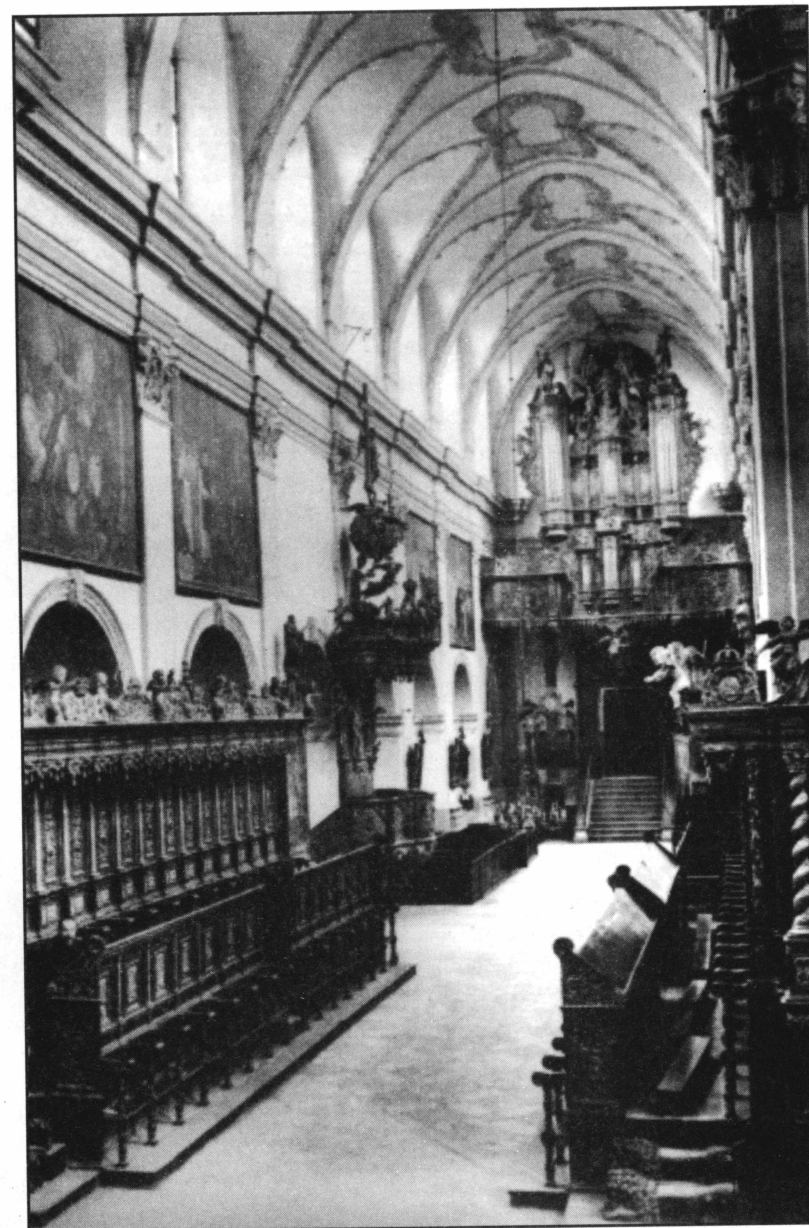
kowej korpusu od strony transeptu, na zakończeniu których trzecią parę filarów ujmowały snycerskie boazerie z przedstawieniami malarskimi: Wizji św. Bernarda z Clairvaux (po stronie południowej) i św. Benedykta z Nursji spisującego regułę zakonną (po stronie północnej). Z kolei ambona ustawiona była pośrodku nawy, przy czwartym filarze od strony południowej. Ten sposób rozmieszczenia sprzętów utrzymał się co najmniej do roku 1939²⁸. Już jednak na opublikowanej w roku 1928 fotografii T. Piechockiego widać wyraźnie, że ponad arkadami przesłł po bokach ambony brak było przedstawień malarskich. Wisiały one za to na ścianach południowych dwóch pierwszych przesłł od strony transeptu²⁹. Z kolei cztery lata później, w 1932 r., odnotowano istnienie w nawie głównej dziesięciu wielkich obrazów przedstawiających dzieje cystersów³⁰. Można zatem przypuszczać, że dwa brakujące dziś płótna zaginęły pomiędzy rokiem 1900 a 1928. Być może były one tak zniszczone, że w trakcie wspomnianej uprzednio restauracji zdecydowano się na ich usunięcie³¹.

²⁸ Por. K. Fiedler, *dz. cyt.*, s. 3 (fot. T. Piechocki — nawa środkowa ku zachodowi) i 4; C. Frankiewicz, *dz. cyt.*, s. 111 (fotografia nawy głównej ku zachodowi) i 112–113; *Polska w krajobrazie i zabytkach*, t. 1, Warszawa 1930, s. 249, il. 589 (fot. Z. Marcinkowski — nawa środkowa ku wschodowi); Z. Nowacka, *Koronowo*, „Rodzina Polska. Miesięcznik Ilustrowany” R. 5: 1931 nr 6 s. 174 (nawa środkowa ku wschodowi); Z. K[owałski], *dz. cyt.*, s. 153 (fotografie nawy głównej ku wschodowi i zachodowi); W. Rzeźniak, *Bydgoszcz i powiaty: bydgoski, szubiński i wyrzycki. Mała encyklopedia turystyczna*, Bydgoszcz 1938 s. 117 (fot. P. Wiszniewski — wnętrze ku wschodowi) i 118 (fot. P. Wiszniewski — fragment stali po stronie południowej nawy środkowej); J. Bieniasz, *Zagadnienia społeczno-kulturalne Pomorza*, w: *Monografia Wielkiego Pomorza i Gdyni. Z okazji 20-lecia powrotu Ziemi Pomorskiej do Macierzy*, Toruń–Lwów 1939 s. 199 (nawa środkowa ku zachodowi).

²⁹ K. Fiedler, *dz. cyt.*, s. 3. Szklany negatyw tej fotografii zachował się, jak wskazuje identyczne ujęcie z uchwyconą na obu zdjęciach postacią stojącą w stalach, w zbiorach IS PAN. Tu jednak zdjęcie to zostało opisane jako wykonane przez nieznanego autora na początku XX w., por. IS PAN neg. nr 187651. Warto także nadmienić, że również na wykonanej w roku 1929 przez H. Poddębskiego fotografii wnętrza świątyni widać analogiczne jak na zdjęciu T. Piechockiego rozmieszczenie obrazów po stronie południowej. Zob. IS PAN neg. nr 25673.

³⁰ Z. K[owałski], *dz. cyt.*, s. 153.

³¹ Nie można jednak wykluczyć, iż wśród podanej w 1899 r. ogólnej liczby obrazów uwzględniono także dwa duże malowidła olejne odnoszące się do działalności opata I. B. Gnińskiego znajdujące się obecnie w południowym ramieniu transeptu. Płótna te, jak stwierdzono podczas ich konserwacji w latach 1962–1963, były także restaurowane w XIX w. Por. *Dokumentacja konserwatorska. Koronowo 2 obrazy z*



13. Koronowo. Kościół pocysterski. Nawa środkowa ku zachodowi. Stan sprzed 1928 r. Fot. T. Piechocki (?). Ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, neg. nr 187615.

Częściowa dekompozycja wyposażenia świątyni nastąpiła, jak wskazuje zachowana dokumentacja fotograficzna, pomiędzy rokiem 1939 a 1948³², zapewne w latach 1945–1948. Wtedy to przesunięto m. in. wielosiedzeniowe stalle zakonne, ambonę oraz snycerskie obudowy filarów z umieszczonymi w nich obrazami na obecne miejsce. Nastąpiło to przypuszczalnie w trakcie trwających w tym czasie drobnych prac remontowych³³. Przy okazji translokacji snycerskiej obudowy filarów, umieszczonej teraz po bokach dawnych stali opackich i przeorskich, zamieniono znajdujące się w nich malowidła. W obudowie po stronie północnej znalazł się obraz *Wizja św. Bernarda z Clairvaux*³⁴, zaś po południowej wyobrażenie św. Benedykta z Nursji spisującego regułę zakonną. W związku z tym nastąpiło niezbyt czytelne ikonograficznie zestawienie przedstawień rzeźbiarskich w zwieńczeniach boazerii z umieszczonymi w nich obrazami. Aktualnie bowiem obudowę snycerską filarów po stronie północnej z przedstawieniem *Wizji św. Bernarda z Clairvaux* wieńczy figura św. Piotra, a po południowej, ponad wyobrażeniem św. Benedykta z Nursji spisującego regułę zakonną, rzeźba św. Pawła. Pierwotna lokalizacja płócien jasno oddawała sens ikonograficzny obu przedstawień i łączyła św. Benedykta ze św. Piotrem, a św. Bernarda ze św. Pawłem. Tak bowiem jak św. Piotr stał się opoką, na której zbudowano Kościół, tak św. Benedykt stworzył podstawy życia monastycznego Europy Zachodniej. Z kolei działalność i postać św. Pawła miała swoje odnie-

kościół parafialnego, P.P. PKZ mps, Toruń 1963 s. 7 i 14, ze zb. WOSOZwT sygn. K/1. Przypuszczalnie odnowiono je wraz z innymi obrazami w latach 1899–1900. W związku z powyższym równie prawdopodobne wydaje się zatem zaginięcie dwóch płócien z nawy środkowej jeszcze w XIX stuleciu.

³² Z roku 1948 pochodzą fotografie wnętrza świątyni wykonane przez A. Grzybkowskiego przechowywane w zbiorach Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie (neg. nr 113576–113577, 113581, 113585, 113588–113589), na których widoczna jest już m. in. nowa dyslokacja wielosiedzeniowych stali, ambony, czy obudowy snycerskiej filarów.

³³ J. R [e m e r], *Województwo pomorskie, w: Pięciolecie prac konserwatorskich na terenie kraju, „Ochrona Zabytków”* R. 2: 1949 nr 3 s. 212. Wedle informacji księdza proboszcza, kanonika Henryka Pilackiego w posiadaniu miejscowej parafii nie ma żadnych materiałów pozwalających na dokładne ustalenie czasu przeprowadzonych zmian w dyslokacji wyposażenia świątyni.

³⁴ Utrzymany on jest w typie znanym w ikonografii tego świętego pod nazwą *Amplexus*.



14. Koronowo. Kościół pocysterski. Wnętrze ku wschodowi. Stan z 1948 r. Fot. A. Grzybkowski. Ze zbiorów Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie, neg. nr 113576.

sienie we właściwym twórcy potęgi zakonu cysterskiego — św. Bernardzie z Clairvaux.

W związku z nowym umiejscowieniem barokowej ambony przewieszono również dwa płótna z cyklu znajdującego się w nawie środkowej. Obraz *Alegoria zakonu cysterskiego* — pierwotnie o wymiarach 325×425 cm — zagięto z prawej strony na blejtramicie o 60 cm znacznie tym samym zmniejszając jego szerokość tak, iż fragment lica wraz ze znajdującą się na nim sygnaturą z czasu restauracji stał się niewidoczny³⁵. Pierwotna szerokość płótna (425 cm) odpowiadała analogicznym wymiarom malowidła przedstawiającego *Nadanie mnichom reguły zakonnej przez św. Benedykta z Nursji* (425 cm) i świadczyła o tym, że było ono eksponowane wraz z nim w nieco szerszym od pozostałych przęśle przytranseptowym. Translokacja pierwszego z obrazów wymusiła korektę jego szerokości, tak by zmieścił się on między pilastrami trzeciego od wschodu, nieco węższego, przęsła. Równocześnie znajdujące się wówczas w drugim przęśle płótno wyobrażające *Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda* zawieszono na obecnym miejscu, tj. ponad arkadą czwartego przęsła.

Aktualnie ikonografia tylko trzech obrazów znajdujących się po stronie północnej jasno związana jest z osobą św. Benedykta z Nursji, jednak także pozostałe trzy umieszczone tu płótna można właściwie związać z zakonem benedyktyńskim. Cystersi bowiem jako nowy zakon zostali zatwierdzeni dopiero bullą papieską z 1119 r.³⁶ Tak więc ostatnie przedstawienie na ścianie północnej wyobrażające benedykcję św. Bernarda na opata Clairvaux w roku 1115 r., zamyka niejako cykl malarski odnoszący się jeszcze *de facto* do działalności zakonu benedyktyńskiego. Natomiast cztery malowidła rozmieszczone po stronie południowej ukazują sceny z życia św. Bernarda z Clairvaux i dziejów „szarych” mnichów.

W myśl osiemnastowiecznego kontraktu, dwanaście płócien miało po połowie wyobrażać sceny z życia św. Benedykta i św. Bernarda,

³⁵ O. Kozanecka, Z. Lizun, M. Rudy, *Dokumentacja konserwatorska obraz olejny na płótnie „Alegoria z Najświętszą Marią Panną i zakonnikami”*, s. 8 i 15. Przy czym autorzy dokumentacji uznali błędnie, że tuż po zakończeniu renowacji obrazów w roku 1900 nastąpiła dekompozycja wyposażenia świątyni i związana z tym korekta szerokości malowidła przeprowadzona ich zdaniem przez ten sam zespół „konserwatorski”. Por. także G. Myk, *dz. cyt.*, s. 20–21.

³⁶ A. M. Wyrywa, *Powstanie zakonu cystersów i jego rozwój na ziemiach polskich w średniowieczu*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 1 s. 30–31.

zaś oba cykle malarskie zamierzano rozmieścić po przeciwnych stronach nawy. Wszystko wskazuje, że zamysł ten zostały w całości zrealizowany. Dzisiejsza lokalizacja obrazów pozwala sądzić, że sceny związane z zakonem benedyktyńskim zawieszono po stronie północnej, a po przeciwnej — południowej — odnoszące się do mnichów cysterskich. W przekonaniu tym utwierdza nas także pierwotne umiejscowienie płócien w snycerskiej obudowie filarów z przedstawieniem św. Benedykta po stronie północnej i św. Bernarda po stronie południowej. Trudno obecnie jednoznacznie odtworzyć pierwotny układ obrazów w obrębie zespołu. Zwłaszcza, iż dwa płótna zagięły, a niektóre przewieszono. Całość jednak, zwłaszcza sceny po stronie północnej, układa się w logiczny, chronologiczny ciąg przedstawień³⁷. Cykl rozpoczyna się w przęśle przytranseptowym po stronie ewangelii, przechodząc następnie od zachodu, przy emporze organowej, na ścianę południową, a kończył pierwotnie ponownie przy transepcie. Tak więc jego narracja biegła w kierunku prezbiterium i ołtarza głównego. Kilka scen po stronie lekcji zakłóca nieco ten układ w obrębie zespołu³⁸. Nie można jednak stwierdzić czy zostały one przewieszane, czy też taka była ich pierwotna lokalizacja. Zwłaszcza, iż pary obrazów umieszczone w poszczególnych przęsłach łączył wzajemnie wątek ideowo–treściowy. Przykładem tego było zestawienie razem płócien wyobrażających „cuda” dokonane przez obu świętych, obrazów akcentujących wątek rycerski w piątym przęśle, czy scen z historii Kościoła zawieszonych przy emporze organowej³⁹. Należy

³⁷ Układ poszczególnych scen po stronie północnej pozwala sądzić, że wiszące tu obrazy nie zmieniły miejsc swej pierwotnej dyslokacji.

³⁸ Większość przedstawień z tej strony została umieszczona w kolejności ahistorycznej, m. in. „Abdykacja antypapieża Wiktora IV”, „Św. Bernard i margrabia austriacki Leopold”, „Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda”, por. tab. 1.

³⁹ Por. tab. 1. Na temat ikonografii św. Bernarda z Clairvaux zob. m. in. K. Kunstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2: *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926 s. 127–130; P. T. Humpfner, *Ikongraphie des hl. Bernhard von Clairvaux*, Augsburg–Köln–Wien 1927; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3/1: *Iconographie des saints*, Paris 1958 s. 207–217; H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikongraphie*, Wien 1959 s. 330–343; C. Squarr, *Bernhard von Clairvaux*, w: *Lexikon der christlichen Ikongraphie*, hrsg. W. Braunfels, Bd. 5, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1973 s. 371–386; L. DalPrà, *Ikongrafia di San Bernardo di Clairvaux in Italia*, II. 1: *La vita*, „Bibliotheca Cisterciensis” 8/2, Roma 1991; H. Sachs, E. Badstübner, M. Neumann, *Christliche Ikongraphie in Stichworten*, Aufl. 6, München–Berlin 1996 s. 58–59.

zatem stwierdzić, że narracja całego cyklu biegła nie tylko w kierunku prezbiterium, ale i istniało wzajemne powiązanie scen w poszczególnych przesłach.

Pomimo to nie można autorytatywnie stwierdzić, jakie sceny namalowano na zaginionych dziś płótnach. Sądząc po miejscach ich pierwotnej lokalizacji odnosiły się one do postaci św. Bernarda⁴⁰. Ponadto zapewne całość w sensie ikonologicznym uzupełniały polichromie ścienne we wnętrzu świątyni. Na istnienie — zapewne barokowych — malowideł ściennych wskazuje bowiem wzmianka z 1899 r. mówiąca o wielobarwnym pomalowaniu kościoła, niewłaściwym jak wówczas uważano dla charakteru świątyni. W związku z tym w trakcie podjętych potem prac restauratorskich pobielono wnętrze⁴¹.

Umieszczenie tego typu zespołu obrazów olejnych spotykamy także w innych kościołach cysterskich. Najbardziej znane z terenów obecnej Polski to cykl płócien przedstawiających męczeństwo apostołów pędzla Michaela Willmanna rozmieszczony niegdyś ponad arkadami nawy głównej korpusu i prezbiterium świątyni w Lubiążu⁴², czy podobnie umieszczony zespół czternastu obrazów Jana Bonory z ko-

⁴⁰ Jeśli w poszczególnych przesłach istniało wzajemne powiązanie między scenami to można pokusić się o wysunięcie tezy, że jako odpowiednik płótna *Apoteoza św. Benedykta z przedstawieniem zasług zakonnych* istniało np. wyobrażenie śmierci św. Bernarda z Clairvaux lub jego apoteoza. Natomiast w kolejnym, nawiązując do obrazu *Najświętsza Maria Panna ofiarowująca zakonnikom habit cysterski* mogło być umieszczone przedstawienie w typie *lactatio*.

⁴¹ Por. *Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen über die Etatsjahre 1897/98* s. 19; *Bericht des Konservators der Denkmäler für die Provinz Posen über die Etatsjahre 1903*, s. 23. W nawiązaniu do tej informacji wskazane byłoby więc przeprowadzenie szeroko zakrojonych badań na obecność polichromii, które jak można przypuszczać pozwoliłyby odkryć, a w przyszłości odsonić, niewidoczne dziś malowidła. Fragmenty gotyckich polichromii zachowanych w tutejszym kościele odkrył już Szczęsny Skibiński w roku 1963. Zob. S. Skibiński, *Gotycka architektura pocysterskiego kościoła w Koronowie*, BTN Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Seria D nr 4, „Prace Komisji Sztuki”, t. 2, Bydgoszcz 1967 s. 20, przyp. 72.

⁴² K. Kalinowski, *Lubiąż*, Seria: *Śląsk w zabytkach sztuki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970 s. 69–70, il. 16–17. Na temat obrazów M. Willmanna z lubiąskiej serii *Męczeństw* pisali ostatnio: K. Sztabała, *Niezwykłe losy obrazów z kolekcji lubiąskiej*, „Ochrona Zabytków” R. 53: 2000 nr 1 s. 33–38; T. Sawicki, *Technika Michaela Willmanna na przykładzie dwóch obrazów z lubiąskiego cyklu „Męczeństw” — „Męczeństwa św. Piotra” i „Męczeństwa św. Pawła”*, tamże, s. 39–47; A. D. Potocka, *Konserwacja obrazów Michaela Willmanna na przykładzie „Męczeństwa św. Piotra” oraz „Męczeństwa św. Pawła” — problematyka i zakres prac*, tamże, s. 48–63.

ścioła klasztorowego w Henrykowie. Ten ostatni przedstawiający podobnie jak w Koronowie sceny z życia św. Bernarda z Clairvaux⁴³. Także dwanaście scen z życia tego świętego, tym razem wykonanych w formie malarstwa ściennego, zdobiło niegdyś nawę środkową kościoła konwentualnego w Rudach⁴⁴. Wszystkie wspomniane cykle powstały w zbarokizowanych wnętrzach średniowiecznych o układzie bazylikowym, gdzie ściany ponad arkadami naw bocznych stanowiły doskonałą płaszczyznę dla wielkich przedstawień malarskich. Zespół koronowski, jakkolwiek najpóźniejszy z nich, wpisuje się więc znakomicie w tego typu formę dekoracji świątyni.

Wracając do Koronowa, kto jednak stworzył ten interesujący program ikonograficzny? Pierwszy spróbował odpowiedzieć na to pytanie Jerzy Prekop wskazując, iż wpływ na treść przedstawień mieli niewątpliwie opaci koronowscy, przypuszczalnie Ignacy Bernard Gniński i Mikołaj Stefan Chrzastowski⁴⁵. Z kolei Bogna Derkowska-Kostkowska wysunęła hipotezę, że mógł go opracować opat A. J. Chrzastowski⁴⁶. Kwestię tę rozstrzyga odnaleziony kontrakt z którego wynika, iż był nim właśnie opat koronowski Antoni Jan Chrzastowski herbu Łódzia o czym świadczy zawarte w nim sformułowanie: *Pan Franciszek Remelo obliuguie się wymalować obrazow dwanaście [...] według podaney inwencyi naszej* [tj. opata A. J. Chrzastowskiego]⁴⁷. Opat ten był także niewątpliwie promotorem całego przedsięwzięcia. Zostało to zresztą uwidocznione w scenie wyobra-

⁴³ A. Juszczałowicz, *Kościół Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzcziciela w Henrykowie*, w: *Szlak cystersów w Polsce. „Wokół księgi henrykowskiej”*, Wrocław 1995 s. 30–31. Wśród płócien znajdują się tu sceny podobne jak w Koronowie, np. *Przyjęcie św. Bernarda przez św. Stefana Hardinga czy Nawrócenie księcia Akwitaniańskiego Wilhelma*. Por. S. Kozak, A. Tarnas-Tomczyk, M. L. Wójcik, *Henryków*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2 s. 74. Autorzy ci cztery obrazy wiszące w transepcie i prezbiterium uznali za dzieła J. K. Liški z lat 1690–1702, zaś pozostałe za autorstwa J. Bonory z 1729 r.

⁴⁴ A. Barciak, J. Gorzeliak, *Woszczyce-Rudy*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2 s. 363–364. Powstały one w 1700 r., zaś w latach 1785–1790 zastąpiono je nowymi.

⁴⁵ J. Prekop, *dz. cyt.*, s. 32–33. Pierwszy z nich miał być wedle tego autora inspirowany barokizacją świątyni, a co za tym idzie i powstania obrazów, które jak przyjął namalowano jednak dopiero za rządów opata M. S. Chrzastowskiego.

⁴⁶ B. Derkowska-Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 100.

⁴⁷ ADP Monastica, sygn. Koronowo — Cystersi 1, k. 88 v. Zob. aneks.

zającej ofiarowanie zakonnikom habitu cysterskiego przez Najświętszą Maryję Pannę, gdzie na tle ogrodu widnieje herb Łódzia pod gołdem tutejszego opactwa. Mamy tu więc do czynienia z tak charakterystyczną w malarstwie barokowym „aktualizacją” — w tym wypadku wskazaniem na inspiratora powstania całego cyklu, opata A. J. Chrzęstowskiego.

Parę słów należy poświęcić jego *curriculum vitae*. Antoni — imię zakonne Jan — Chrzęstowski (1720–1794) był synem Józefa i Joanny z Wałdowskich. Ochrzczony został 10 czerwca 1720 r. w kościele parafialnym w niedalekim Wtelnie. W roku 1752 wstąpił do zakonu cystersów, w którym otrzymał również święcenia kapłańskie, zaś w latach 1754–1794 pełnił obowiązki opata koronowskiego. Zmarł piastując ten urząd w tutejszym klasztorze 26 kwietnia 1794 r.⁴⁸ Opat ten znany jest z mecenatu artystycznego i ożywionej działalności budowlanej. Podczas swych długoletnich rządów ufundował wiele zachowanych do dziś elementów wystroju kościoła konwentualnego⁴⁹.

Pozostawmy na uboczu źródła inspiracji wykorzystane przez niego przy tworzeniu programu ikonograficznego, gdyż wymaga to szerszych rozważań. Aktualnie możemy stwierdzić, że cykl ten został, być może częściowo, oparty na tekstach hagiograficznych zaczerpniętych z popularnej *Złotej legendy* Jakuba de Voragine⁵⁰.

Kilka uwag należy poświęcić w tym miejscu datowaniu obrazów oraz ich twórcy. Czy widniejąca na jednym z płócien obok sygnatury malarza data — 1758 — może dotyczyć czasu ukończenia całego zespołu? Kontrakt, jak wiemy, zawarto 23 marca 1757 r. Prace nad ob-

⁴⁸ *Liber mortuorum monasterii Coronoviensis O. Cist.*, wyd. A. Mańkowski, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, „Fontes” t. 25, Toruń 1931 s. 110 i przyp. 3 oraz s. 149 i przyp. 3; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, wyd. J. N. Bobrowicz, t. 3, Lipsk 1839 s. 95; *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, oprac. S. Uruski, przy współudziale A. A. Kosińskiego, wykończony i uzupełniony przez A. Włodarskiego, t. 2, Warszawa 1905 s. 273.

⁴⁹ Szerzej na temat mecenatu artystycznego opata A. J. Chrzęstowskiego, zob. E. Okoń, *Zabudowa klasztoru cysterskiego w Koronowie w XVIII stuleciu*, w: *Conservatio est aeterna creatio. Księga dedykowana prof. Janowi Tajchmanowi*, red. J. Krawczyk, Toruń 1999 s. 244–245.

⁵⁰ Dotyczy to scen: „Cud św. Placyda”, „Rycerz Bernard z Fontaine wstępujący do klasztoru w Cîteaux ze swoimi towarzyszami” i „Nawrócenia księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda”. Por. J. de Voragine, *Złota legenda, wybór*, tłum. J. Plezioła, wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezioła, wyd. 2, Warszawa 1983 s. 177, 353 i 361–362.

razami miały być rozpoczęte w tydzień po Wielkanocy — wypadającej wówczas 10 kwietnia, a więc w 18 dniu tegoż miesiąca⁵¹. Obok samych obrazów malarz zobowiązany był również pomalować ich ramy w nawiązaniu do istniejącej marmoryzacji ołtarza głównego. Zaobserwowane przez badaczy różnice stylistyczne w obrębie obrazów pozwoliły na wysunięcie wniosku, że są one częściowo dziełem warsztatowym⁵². Jednak w kontrakcie wspomniano tylko o jednym pomocniku opłacanym przez „majstra” i pozostającym wraz z nim przez okres prac na utrzymaniu klasztoru⁵³. Zatem, wedle więc osiemnastowiecznej umowy tylko dwie osoby pracowały nad wykonaniem całego zespołu. Zapewne bardziej skomplikowane prace malarskie, głównie przy scenach figuralnych wykonywał sam Bernard F. Remela, a pozostałe, w tym nieporadnie malowany sztafaż, należy przypisać temu bliżej nieznanemu pomocnikowi. Oczywiście przy opracowywaniu kompozycji malarz posłużył się, jak to wówczas powszechnie praktykowano, wzorami graficznymi. Wskazuje na to kompozycja obrazu *Alegoria zakonu cysterskiego* wzorowana niewątpliwie na wykonanym według rysunku czeskiego malarza Jana Krzysztofa Liški miedziorycie B. von Westerhauta *Alegoria 600-lecia zakonu cystersów*, zamieszczonym w dziele Augustyna Sartoriusa *Cistertium bis — tertium...*, wydanym w Pradze w 1700 r.⁵⁴ Można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że książka ta znajdowała się w bibliotece klasztornej, która niestety po kasacji opactwa uległa rozproszeniu.

Upada jednak teza o czynnym przy ich wykonaniu rozbudowanym warsztacie malarskim⁵⁵. Czy jednak ten duet mógł stworzyć w ciągu

⁵¹ Por. *Chronologia polska*, pr. zb. red. B. Włodarski, Warszawa 1957 s. 386.

⁵² B. Derkowska-Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 100; E. Okoń, P. Oliński, *dz. cyt.*, s. 60; G. Myk, *dz. cyt.*, s. 18.

⁵³ ADP Monastica, sygn. Koronowo — Cystersi 1, k. 88 v. — 89. Zob. aneks.

⁵⁴ R. Kaczmarek, J. Witkowski, *dz. cyt.*, s. 401, ryc. 9. Zapewne sztycharz ten identyczny jest z Balthasarem van Westerhoutem, miedziorytnikiem pochodzącym z Antwerpii działającym w Pradze w latach 1683–1728. Zob. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 35, Leipzig 1942 s. 447. Natomiast w roku 1708 ukazała się wersja niemieckojęzyczna dzieła A. Sartoriusa, do której jednak miedzioryty powstałe w oparciu o rysunki J. K. Liški wykonał Jakub Friedrich z Augsburga. Por. P. Preis, *Jan Krzysztof Liška. Przyczynki do studiów nad twórczością*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 7: 1970 s. 117–118.

⁵⁵ B. Derkowska-Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 100; G. Myk, *dz. cyt.*, s. 18.



15. Alegoria 600-lecia zakonu cystersów. Miedzioryt B. von Westerhauta według rysunku J. K. Liški na frontispisie *Cistertium bis – tertium...*, A. Sartoriusa z 1700 r. Według: R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Historia i tradycja średniowieczna w sztuce cystersów Europy Środkowowschodniej (XVII-XVIII w.)*, w: *Cystersi w kulturze średniowiecznej Europy*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1992 s. 401.

niespełna dwóch lat dwanaście wielkowymiaryowych obrazów (około 325×400 cm)? Wydaje się to w chwili obecnej wielce prawdopodobne⁵⁶. Należy w związku z tym przyjąć, że widniejąca na obrazie *Alegoria zakonu cysterskiego* data (1758) odnosi się do ukończenia całego cyklu, nad którym prace zamknęły się w przeciągu niespełna 21 miesięcy. Z braku, jak na razie, innych materiałów źródłowych, np. rozliczeń finansowych, nie można jednak autorytatywnie stwierdzić czasu ich ukończenia. Pozostaje określić ich przybliżony czas powstania na lata 1757–1758.

Odrzucić w związku z tym należy wysuniętą przez B. Derkowską–Kostkowską sugestię, jakoby cały zespół obrazów powstał dla uczczenia 500-lecia istnienia miejscowego konwentu. Przy czym autorka wskazała niezbyt jasno na rok 1750 lub 1753 jako datę obchodów wspomnianej rocznicy⁵⁷. Teza interesująca, ale w świetle zachowanej umowy nie znajduje uzasadnienia. Poza tym jeśliby miano świętować ją w roku 1750, to odnosiłaby się ona do czasu zatwierdzenia fundacji skarbnika Mikołaja przez księcia kujawsko-łączyckiego Kazimierza Konradowica w 1250 r., jak przyjmuje współczesna literatura historyczna. Jeśli natomiast trzy lata później, to w nawiązaniu do roku 1253, a więc domniemanego dokumentu fundacyjnego samego księcia Kazimierza. Dokumentu, który okazał się czternastowiecznym fałszyfikatem⁵⁸. Jednak siedemnasto– i osiemnastowieczna historiografia

⁵⁶ Np. Adam Swach w latach 1714–1718 wykonał 36 dużych obrazów olejnych ze scenami z historii zakonu cysterskiego dla klasztoru w Łądzie, malując niektóre w czasie od jednego do trzech tygodni, por. J. Domański, *dz. cyt.*, s. 117–120.

⁵⁷ B. Derkowska–Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 99. Podobną tezę wysunął nieco wcześniej J. Prekop, *dz. cyt.*, s. 24 i 32. Przy czym autor ten miał trudności nie tylko z określeniem daty wspomnianego jubileuszu, lecz i wskazaniem wydarzenia historycznego, które miał on upamiętniać. Raz odnosi go bowiem do bliżej nie sprecyzowanego czasu przybycia cystersów do Byszewa, raz czasu ich osiedlenia się na terenie wsi Smeysche, a niekiedy nawet do rocznicy założenia tu niaści, czyli późniejszego Koronowa!

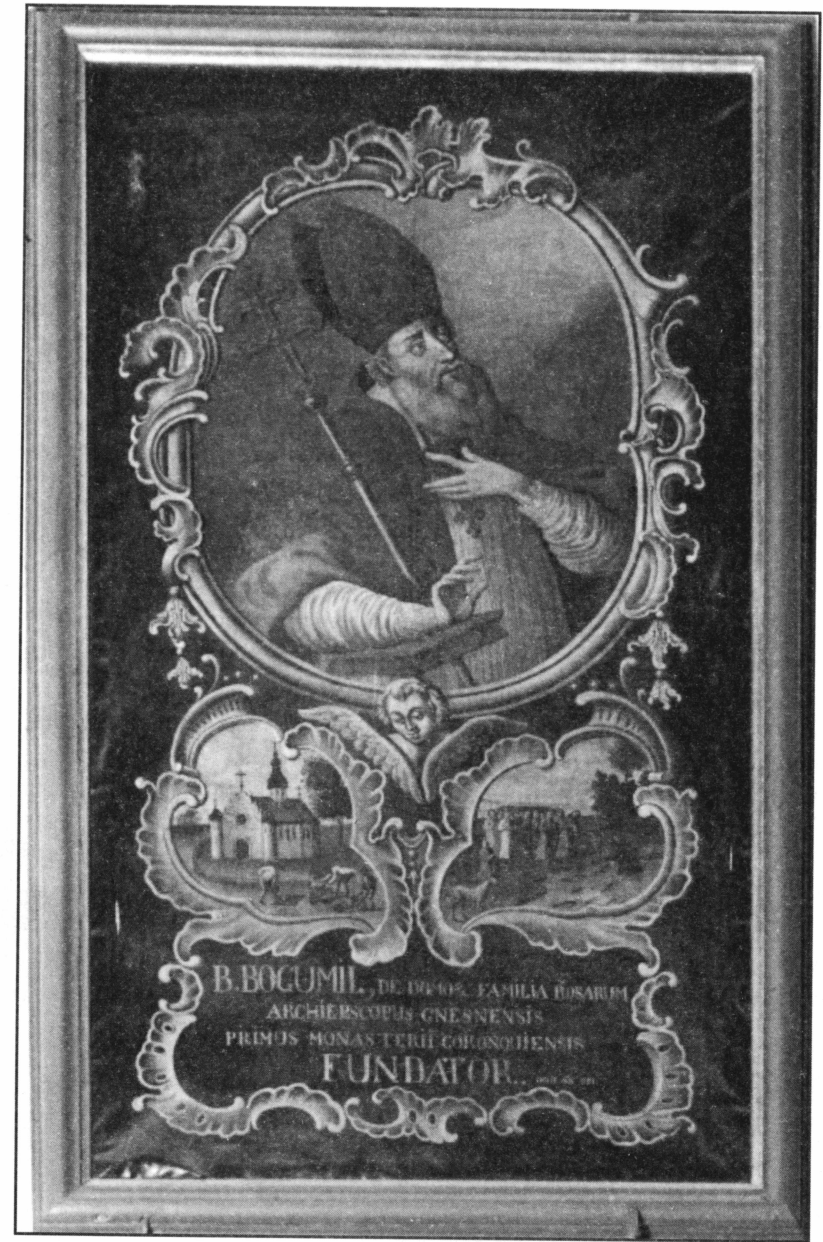
⁵⁸ J. Nowacki, *Opactwo św. Gotarda w Szpetalu pod Włocławkiem Zakonu Cysterskiego (ok. 1228–1285–1358). Przyczynek do misji pruskiej biskupa Chrystjana, „Studia Gnesnensia” t. 9, Dział Teologiczny 5, Gniezno 1934 s. 20, przyp. 1 oraz s. 84, 95, 105; S. M. Szacherska, *Opactwo cysterskie w Szpetalu a misja pruska, Warszawa 1960 s. 97; R. Kozłowski, Mikołaj — fundator klasztoru cysterskiego w Byszewie*, BTN Prace Wyd. Nauk Hum. Seria C nr 10, „Prace Komisji Historii”, t. 7, Bydgoszcz 1970 s. 42 i 45; Tenże, *Rozwój uposażenia klasztoru cysterskiego w Byszewie (Koronowie) do końca XIV w.*, BTN Prace Wyd. Nauk Hum. Seria C nr 12, Warszawa–Poznań 1972 s. 7–8 i 12–13.*

klasztoru całkiem inaczej widziała jego początki. Wedle niej klasztor koronowski swymi korzeniami sięgał fundacji błogosławionego Bogumiła pochodzącej z końca XII stulecia⁵⁹. Znalazło to odbicie zarówno w dziewiętnastowiecznej literaturze⁶⁰, jak i wyposażeniu świątyni koronowskiej. Znakomitym tego przykładem jest rokokowy obraz przedstawiający bł. Bogumiła jako pierwszego fundatora tutejszego opactwa⁶¹. Także umieszczone w południowym ramieniu transeptu barokowe płótno *Nadanie przez papieża przywilejów opatowi Ignacemu Bernardowi Gnińskiemu* zawiera odniesienia do tej rzekomej fundacji. Ponad medalionem, w którym zamieszczono widok klasztoru widnieje banderola z napisem: *Villa vet[us], Quarto jecit [sic!] Fundamina smiesz, co można przetłumaczyć jako Wieś stara, czwarta będąca fundamentem Śmiesz, tj. źródłowej Smeyschy. Osady na miejscu której powstało Koronowo. Zatem odnosi się on również do historii opactwa widzianej nie przez pryzmat dzisiejszej wiedzy historycznej, lecz ówczesnej historiografii tutejszych cystersów. Namalowany więc widok nie przedstawia klasztoru koronowskiego, lecz fantazyjne wyobrażenie — z niewątpliwymi odniesieniami do miejscowej świątyni — jakoby pierwszej siedziby konwentu. Domniemanej fundacji bł. Bogumiła w Dobrowie, skąd konwent miał być kilkakrotnie translokowany. Początkowo do Szpetala, następnie Byszewa, a w końcu do osady Smeysche, późniejszego Koronowa. W takim*

⁵⁹ J. Nowacki, *dz. cyt.*, s. 43–46 i 83–85; S. Skibiński, *dz. cyt.*, s. 6–7; R. Kozłowski, *Mikołaj — fundator*, s. 43; Tenże, *Rozwój uposażenia klasztoru cysterskiego w Byszewie*, s. 39. Szerzej na temat lokalnej tradycji fundacyjnej zob. D. Karczewski, *Tradycja fundacyjna klasztoru Cystersów w Byszewie (Koronowie)*, w: *Cystersi w społeczeństwie Europy Środkowej*, red. A. M. Wyrwa i J. Dobosz, Poznań 2000 s. 298–313.

⁶⁰ Por. m.in. M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, t. 1, Warszawa 1843 s. 718; H. Wuttke, *Städtebuch des Landes Posen*, Leipzig 1864 s. 343; Z. Ch[odyński], *Cystersi w Polsce*, w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wettera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współpracownictwie kilkunastu duchownych i świeckich osób*, wyd. M. Nowodworski, t. 3, Warszawa 1874 s. 606; SG t. 4 s. 412.

⁶¹ Wyraźnie mówi o tym inskrypcja zamieszczona u dołu obrazu: B. BOGUMIL [US] DE DOMO & FAMILIA ROSARUM / ARCHIEPISCOPUS GNESNENSIS / PRIMUS MONASTERII CORONOVENSIS / FUDATOR. OBIIT A[NN]O 1181. Istnienie takiego przedstawienia w świątyni koronowskiej odnotowano już w roku 1934. Przypuszczano wówczas, że pochodzi ono z drugiej połowy XVII w. Por. J. Nowacki, *dz. cyt.*, s. 45 i przyp. 4.



16. Koronowo. Kościół pocysterski. Obraz *Bł. Bogumił*. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.

ujęciu wieś Dobrów to właśnie pierwsza z czterech siedzib konwentu. Oczywiście nie ma to nic wspólnego z prawdą historyczną, ale tak przedstawiano dzieje opactwa w drugiej połowie XVII i XVIII wieku. Klasztor koronowski zyskiwał nie tylko starszą niż w rzeczywistości metrykę, ale i o wiele bardziej cenionego fundatora, nie skromnego skarbnika Mikołaja, czy nawet księcia kujawskiego Kazimierza, lecz bł. Bogumiła — arcybiskupa gnieźnieńskiego⁶². Widać więc, że całkiem inaczej widzieli swoje początki miejscowi mnisi w XVIII stuleciu. Poprawna więc z punktu widzenia obecnej wiedzy historycznej teza o powstaniu płócien na 500-lecie opactwa w połowie XVIII w. nie znajduje odzwierciedlenia także w ówczesnym przedstawianiu dziejów konwentu. Wątpliwe jest w związku z tym, aby obchodzono rocznicę nie mającą w rzeczywistości dla konwentu tak wielkiego znaczenia, co więcej przesuwającą założenie klasztoru z końca XII, aż do połowy XIII stulecia i oczywiście nie łączącą jego fundacji z osobą bł. Bogumiła.

Dzięki zachowanemu kontraktowi możemy bezspornie stwierdzić, że cały cykl obrazów nie powstał, jak niekiedy sądzono, w cysterskiej, przyklasztornej pracowni malarskiej⁶³. Oczywiście ze względu na rozmiary płócien — jak jasno wynika z umowy — pracowano nad nimi na miejscu w Koronowie. Na pewno jednak Bernard Franciszek Remela nie był zakonikiem cysterskim. Gdyby malarz ten był miejscowym mnichem, to zbędne byłoby spisanie kontraktu pomiędzy nim a opatem, jak też tytułowano by go w umowie stosownie do stanu zakonnego. Niestety pozostaje on postacią bardzo enigmatyczną. Słaby poziom artystyczny płócien wskazuje, że nie był to zbyt biegły twórca czynny na terenie Kujaw, a być może i Wielkopolski lub Pomorza. Niewykluczone, iż bliższa analiza stylistyczna zachowanych obrazów, niestety co najmniej dwukrotnie przemaalowywanych, pozwoli w przyszłości wskazać na jego proveniencję i rzuci nowe światło na twórczość tego malarza.

Najprawdopodobniej jednak Bernard Franciszek Remela identyczny jest z niejakim Franciszkiem Remellą określanym jako *malarskiego kunsztu cudzoziemiec*, czynnym w roku 1744 w kościele karme-

⁶² J. Nowacki, *dz. cyt.*, s. 53–54 i 84–85.

⁶³ B. Derkowska-Kostkowska, *dz. cyt.*, s. 100. Natomiast złączone przez autorkę z zespołem koronowskim dwa obrazy historyczne z kościoła parafialnego w Byszewie stylistycznie są nieco późniejsze.

litów w Kcyni. Tutejsi zakonnicy sprowadzili go dla wykonania polichromii w przyległej do świątyni kaplicy *i innych na toż miejsce obrazów potrzebnych*. Dodatkowo, jako *votum* dziękczynne za uzdrowienie z choroby, na którą zapadł w trakcie tychże prac namalował on dla nich obraz przedstawiający Pietę. W dziele przyozdobienia kościoła kcyńskich karmelitów pomagać mu miał nie wymieniony z imienia brat⁶⁴. Niestety malowidła te obecnie nie istnieją. Uległy one zniszczeniu wraz z ówczesną świątynią podczas pożaru w 1775 r., po którym wzniesiono zachowaną do dziś budowlę.

Natomiast w Muzeum Sztuki w Łodzi przechowywany jest niewielki portret olejny (77×64 cm) namalowany przez niejakiego Marcina Remelę w roku 1757 przedstawiający kasztelana kruszwickiego, Józefa Głębockiego herbu Doliwa⁶⁵. Nazwisko twórcy, czas powstania obrazu oraz obszar geograficzny — Kujawy — wskazują, że był on zapewne spokrewniony z B. F. Remellą. Jeśli zaś ten ostatni jest identyczny z odnotowanym w roku 1744 Franciszkiem Remellą, to można przypuszczać, iż Marcin był jego bratem, współpracującym z nim przy dekoracji świątyni karmelickiej w Kcyni. Być może był on nawet tym wzmiankowanym w kontrakcie koronowskim jego nieznanym pomocnikiem

Oprócz malowideł wiszących w nawie głównej kościoła konwentualnego w Koronowie z twórczością B. F. Remeli związać można także inny obraz zachowany w tutejszej świątyni. W przytoczonym kontrakcie wspomniano bowiem o malowanym w tym czasie przez niego konterfekcie zmarłego opata koronowskiego⁶⁶.

W dawnym kościele cysterskim zachował się w południowym ramieniu transeptu barokowy portret olejny datowany ogólnie na drugą

⁶⁴ *Filar przy drodze Krzyżowej to iest Krzyż Cudowny w Kościele Kcyńskim WW. OO. Karmelitów ściślejszey obserwancyi od dawna licznemi dobrodzieystwy i oczywistem laskami okolicznie słyńacy*, wyd. 2, Warszawa 1814 s. 146. Za udostępnienie tej pozycji bibliograficznej dziękuję panu Alojzemu Szudrowiczowi. Por. także A. Szudrowicz, *Cudowny krucyfiks z Kcyni i zarys dziejów jego kultu*, w: „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, Bydgoszcz 2000 z. 5 s. 146.

⁶⁵ M. Bohdziewicz, J. Klotowska, *Portret sarmacki XVII–XVIII. Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi nr 2/1967*, Łódź [1967], poz. 15; *Portret szlachty Kujaw i ziemi dobrzyńskiej XVII–XVIII w. Katalog wystawy*, opr. G. Budnik, J. Dziubkowska, Włocławek 1995 s. 31. Obraz ten posiada na odwrocie sygnaturę: *Martin Remela Pinxit A[nno] 1757. 9 Martij*.

⁶⁶ ADP Monastica, sygn. Koronowo — Cystersi 1, k. 89. Zob. aneks.

połowę XVIII stulecia z namalowanym kartuszem herbowym z insygniami władzy opackiej, godłem tutejszego opactwa w klejnocie i herbem Łodzi, uznawany na tej podstawie w dotychczasowej literaturze za wizerunek opata A. J. Chrzastowskiego⁶⁷. Jednak na odwrocie tego płótna widnieje napis: *II[lustris]s[i]m[us] R[everendis]s[i]m[us] D[omi]n[us] / STEPhan[us] CHRZĄSTOWSKI / Abbas Coronoviensis obiit in / Domino. Anno Domini / 1754. / Die 19 Junij*. Inskrypcja ta — niewątpliwie z epoki — świadczy zatem, że przedstawia on nie jak dotąd sądzono A. J. Chrzastowskiego, lecz innego opata z tego rodu, *nota bene* także pieczętującego się herbem Łodzi, Mikołaja Stefana.

Mikołaj — imię zakonne Stefan — Chrzastowski był synem Jana, rzekomego miecznika wschowskiego i jego drugiej żony Konstancji Grochowickiej, łowczanki kaliskiej. Dokładna data jego narodzin nie jest znana, choć należy sądzić, że nastąpiło to przed rokiem 1709. Nie wiemy także kiedy wstąpił do zakonu cysterskiego. Jednak co najmniej od 1736 r. przebywał w tutejszym klasztorze pełniąc m. in. obowiązki proboszcza koronowskiego, administratora dóbr opackich, a przypuszczalnie w 1741 r. został wybrany miejscowym opatem. Zmarł piastując ten urząd 19 czerwca 1754 r.⁶⁸ Podobnie jak jego następcę, którym był wspomniany już kilkakrotnie A. J. Chrzastowski, położył duże zasługi dla miejscowego klasztoru fundując m. in. nową wieżę sygnaturkową świątyni konwentualnej oraz wnosząc rezydencję opacką⁶⁹. Nie ulega zatem wątpliwości, iż wizerunek ten przedstawia właśnie jego osobę, zaś zbliżona do cyklu płócien z nawy środkowej stylistyka obrazu i niewielka wzmianka w umowie z 1757 r. pozwala przypisać wykonanie portretu Bernardowi F. Remeli.

Obok tego konterfektu na ścianie zachodniej południowego ramienia transeptu zachował się także wizerunek innego, niezidentyfikowanego jak dotąd opata⁷⁰. Oba zawieszono tutaj portrety to niewielkie obrazy olejne wykonane na płótnie o analogicznych wymiarach



17. Koronowo. Kościół pocysterski. Portret opata Mikołaja Stefana Chrzastowskiego. Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.

⁶⁷ KZSzwP t. 11 z. 3 s. 52, fot. 138; E. Okoń, P. Oliński, *dz. cyt.*, 60.

⁶⁸ *Liber mortuorum*, s. 43 i przyp. 3; E. Okoń, *dz. cyt.*, s. 242, przyp. 19.

⁶⁹ E. Okoń, P. Oliński, *dz. cyt.*, s. 48 i 56; A. M. Wyrwa, *dz. cyt.*, s. 89; E. Okoń, *dz. cyt.*, s. 243 i 249–250.

⁷⁰ KZSzwP t. XI, z. 3, s. 52, gdzie zarazem czas jego powstania określono ogólnie na wiek XVIII–XIX; E. Okoń, P. Oliński, *dz. cyt.*, s. 60.

(81,5 × 65 cm)⁷¹. O ile w przypadku pierwszego z nich nie ma wątpliwości, że przedstawia on M. S. Chrzastowskiego, to na drugim z obrazów tylko strój i atrybuty władzy duchownej wskazują na godność portretowanej osoby, niewątpliwie również tutejszego opata. Być może kwestię tę pozwoliłaby rozstrzygnąć obecnie silnie zniszczona i prze-malowana, a w związku z tym nieczytelna inskrypcja widniejąca u dołu płótna⁷². Stylistycznie obraz ten odbiega jednak od utrzymanego w typie „portretu sarmackiego” wizerunku Mikołaja Stefana Chrzastowskiego. Widoczna na nim jest bowiem nie tylko próba oddania podobieństwa rysów twarzy, ale i charakteru portretowanego. Nie można uznać go zatem także za dzieło Bernarda F. Remeli.

Kogo jednak uwieczniono na drugim z portretów? Najprawdopodobniej Antoniego Jana Chrzastowskiego, który po śmierci Mikołaja Stefana przez czterdzieści lat kierował tutejszym opactwem (1754–1794)⁷³. Zatem na obu płótnach przedstawiono wielce zasłużonych dla miejscowego konwentu opatów z rodu Chrzastowskich.

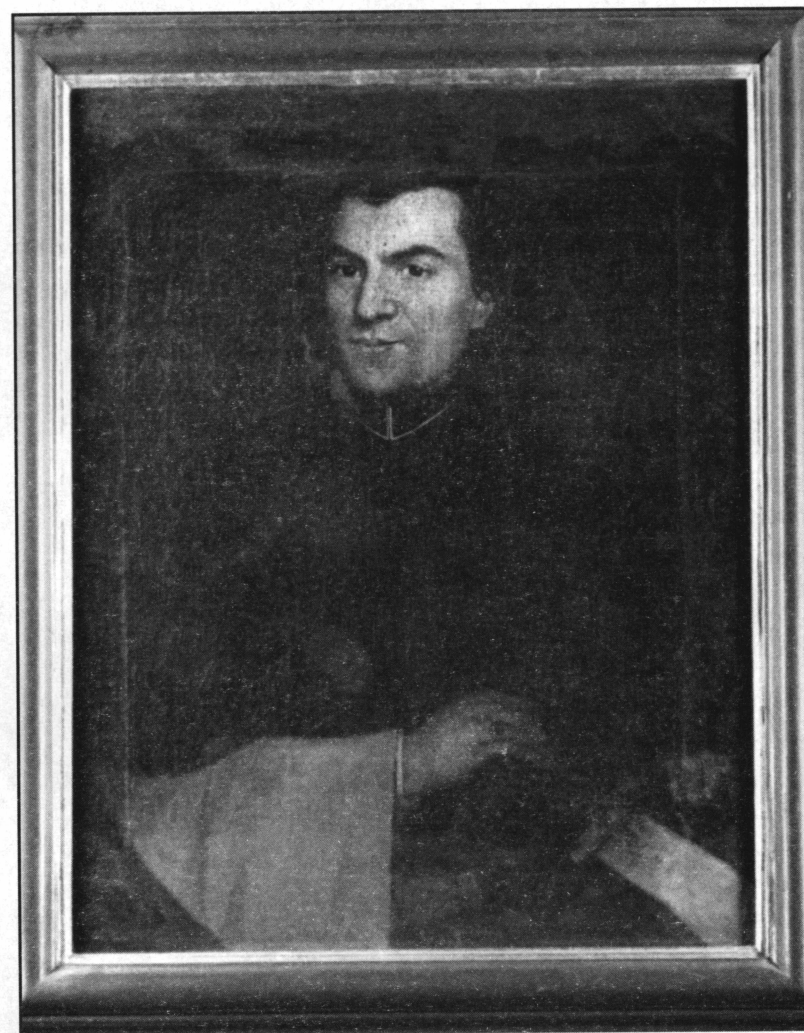
Osobnym problemem pozostaje pierwotna lokalizacja konterfektów, które na pewno nie były przeznaczone do eksponowania we wnętrzu świątyni. Przypuszczalnie trafiły tu dopiero po kasacji opactwa z dawnego klasztoru lub co bardziej prawdopodobne z ówczesnej rezydencji opackiej, która od śmierci A. J. Chrzastowskiego w 1794 r. nie była zamieszkana. W związku z tym, pięć lat później, planowano nawet wydzierżawić budynek⁷⁴. Pozwala to sądzić, że już pod koniec XVIII w. przeniesiono z niej cenniejsze wyposażenie do kościoła i klasztoru. Być może właśnie w tym czasie oba portrety trafiły do świątyni. Zresztą bardzo trafnie je zawieszono, po bokach marmurowej ta-

⁷¹ Oba portrety były współcześnie restaurowane, nałożone zostały na nowe krosna, a drugi z obrazów zdublowany.

⁷² Przeprowadzone przez dra Jarosława Rogóża i mgra Adama Cupe z Zakładu Technologii i Technik Malarskich Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu badania warstwy malarskiej za pomocą zestawu IRIS w świetle widzialnym i promieniowaniu podczerwonym również nie pozwoliły na odczytanie inskrypcji.

⁷³ Poniżej grupy Koronacji Najświętszej Marii Panny zdobiącej rokokowy prospekt organowy świątyni widnieje kartusz z herbem Łódzia zwieńczony uskrzydłym puttem przybrany w insygnia władzy opackiej. Jest to więc alegoryczne przedstawienie postaci fundatora chóru i prospektu, zapewne A. J. Chrzastowskiego. Nie można jednak uznać go za portret tegoż opata.

⁷⁴ E. Okoń, *dz. cyt.*, s. 249.



18. Koronowo. Kościół pocysterski. Portret opata Antoniego Jana Chrzastowskiego (?). Fot. W. Górski i A. Skowroński, 1999.

blicy ufundowanej w roku 1774 przez konwent koronowski dobrodziejom klasztoru, rodzinom Wałdowskich i Chrzęstowskich.

Kiedy jednak zostały one namalowane? Lakoniczna wzmianka z marca 1757 r. o pierwszym z portretów informuje jedynie, że w trakcie prac nad zespołem płócien do nawy głównej zobowiązał się Bernard F. Remela nie malować innych obrazów, za wyjątkiem właśnie konterfektu opata Mikołaja S. Chrzęstowskiego. Ponieważ nie ma w niej mowy o wynagrodzeniu należy sądzić, iż kontrakt na jego wykonanie zawarto już wcześniej, a malarz był wówczas w trakcie realizacji lub bliski ukończenia portretu. Zatem jego powstanie można określić jeśli nie na rok 1757, to na lata 1756–1757. Namalowano go więc już po śmierci Mikołaja Stefana Chrzęstowskiego, wzorując się przypuszczalnie na portrecie epitafijnym lub trumiennym opata.

Natomiast wizerunek Antoniego Jana Chrzęstowskiego, nie związany *de facto* z twórczością B. F. Remeli wykonano niewątpliwie w okresie jego wieloletnich rządów opactwem, zapewne w latach siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych XVIII stulecia.

Odnaleziony kontrakt rozstrzyga jednoznacznie, że twórcą cyklu malowideł w nawie środkowej był Bernard F. Remela, malarz pozostający w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XVIII w. na usługach klasztoru koronowskiego. Zaangażowano go początkowo do wykonania portretu M. S. Chrzęstowskiego, a później zlecono wykonanie zespołu wielkich płócien dla ozdobienia wnętrza świątyni.

Tabela 1
Usytuowanie obrazów w nawie głównej korpusu
przed translokacją z lat 1945–1948

Przęsło nr	Strona północna Tytuł obrazu	Wymiary ¹ (wys.×szer.) cm	Strona południowa: Tytuł obrazu	Wymiary (wys.×szer.) cm
I	<i>Nadanie mnichom reguły zakonnej przez św. Benedykta z Nursji</i>	335 × 425	<i>Alegoria zakonu cysterskiego</i>	325 × 425
II	<i>Cud św. Placyda</i>	320 × 385	<i>Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda</i>	335 × 400
III	<i>Apoteoza św. Benedykta z przedstawieniem zasług zakonnych</i>	335 × 400	brak	—

Przęsło nr	Strona północna Tytuł obrazu	Wymiary ¹ (wys.×szer.) cm	Strona południowa: Tytuł obrazu	Wymiary (wys.×szer.) cm
IV	<i>Najświętsza Maria Panna ofiarowująca zakonnikom habit cysterski</i>	310 × 375	brak	—
V	<i>Rycerz Bernard z Fontaine wstępujący do klasztoru w Cîteaux ze swoimi towarzyszami</i>	330 × 385	<i>Św. Bernard i margrabia austriacki Leopold</i>	320 × 385
VI	<i>Benedykcyjna św. Bernarda na opata Clairvaux</i>	350 × 400	<i>Abdykacja antypapieży Wiktora IV</i>	322 × 387

¹ Podano według dokumentacji konserwatorskich malowideł z lat 1986–1987.

Tabela 2
Aktualne usytuowanie obrazów w nawie głównej korpusu

Przęsło nr	Strona północna Tytuł obrazu	Wymiary (wys.×szer.) cm	Strona południowa: Tytuł obrazu	Wymiary (wys.×szer.) cm
I	<i>Nadanie mnichom reguły zakonnej przez św. Benedykta z Nursji</i>	335 × 425	brak	—
II	<i>Cud św. Placyda</i>	320 × 385	brak	—
III	<i>Apoteoza św. Benedykta z przedstawieniem zasług zakonnych</i>	335 × 400	<i>Alegoria zakonu cysterskiego</i>	325 × 425 ² 325 × 365
IV	<i>Najświętsza Maria Panna ofiarowująca zakonnikom habit cysterski</i>	310 × 375	<i>Nawrócenie księcia Akwitanii Wilhelma przez św. Bernarda</i>	335 × 400
V	<i>Rycerz Bernard z Fontaine wstępujący do klasztoru w Cîteaux ze swoimi towarzyszami</i>	330 × 385	<i>Św. Bernard i margrabia austriacki Leopold</i>	320 × 385
VI	<i>Benedykcyjna św. Bernarda na opata Clairvaux</i>	350 × 400	<i>Abdykacja antypapieży Wiktora IV</i>	322 × 387

² Wymiary przed zmianą szerokości obrazu.

ANEKS

Koronowo, 23 marca 1757 r.

Kontrakt zawarty między malarzem Bernardem Franciszkiem Remelą, a opatem koronowskim Janem Chrzastowskim na wykonanie obrazów olejnych do nawy głównej kościoła cysterskiego w Koronowie.

Oryginał: *nieznany*.

Kopia: *Archiwum Diecezjalne w Pelplinie, Monastica, sygn. Koronowo — Cystersi 1, k. 88 v.– 89. Tytuł: Kontrakt na obrazy wielkie w wielkim chorze kościoła klasztornego koronowskiego.*

[k. 88 v.] Stanał pewny kontrakt y w niczym nieodmienne postanowienie między Panem Franciszkiem Remelonem maystrem konsztu malarskiego z iedney strony, a J[ა]śnie W[ielmożnym] J[ego] M[ościa] X[iędzem] Janem Chrzastowskim opatem koronowskim S[więtego] Z[akonu] Cystercyen[sis] z drugiej, w ten nizey opisany sposob. Iż Pan Franciszek Remelo oblige sie wymalować obrazow dwanascie w kościele klasztoru koronowskiego. Każdego w zwysz bydź maiącego łokci siedm, wszere łokci sześć, iak miara pokaże od filaru do filaru, od kapitelow do kapitelow; po iedney stronie wyrażaiące obrazy życie S[więtego] Benedykta a po drugiey S[więtego] Bernarda według podaney inwencyi naszej. Te obrazy bydź powinny iak naylepszą sztuką malowane pięknie, w osobach proporcyalnie, na gruncie mocnym trwałym, aby sie niepadał grunt. Pan Franciszek swemi farbami y oleiem malować będzie przy wikcie klasztornym y piwie. Płotna do malowania starczyć mu się będzie tyle, ile potrzeba. Za pracę Jego taka przystępuje się płaca, od kazdego obrazu wymalowania przy skończeniu mieć będzie talerow osiem. Niniey[k. 89] szym kontraktem assekurowie się P[an] Franciszek że innych obrazow malować niebędzie komu innemu a to dla przedłużenia wiktu oprócz zwysz wyrażonych y portretu S[więtej] P[amięci] J[ა]śnie W[ielmożnego] J[ego] M[ości] X[iędza] Opata mieysca tego. Do pomocy tey roboty mieć będzie swego człowieka na wikcie klasztornym, płacąc mu z swoiey zapłaty. Także wymalowanie ramow do wszystkich obrazow do niego należyć będzie. To zaś malowanie ram powinno się zgadzać wkolorze naksztalt marmoryzowania z ołtarzem wielkim. Za co postępuje mu się konsolacyi od wszystkich talerow trzy. Ktory to kontrakt dla tym większey wagi y waloru ręką moją podpisuię. Działo

się w rezydencyi naszej koronowskiej dnia dwudziestego trzeciego marca, Roku Pańskiego 1757. Robotę zaś zacząć oblige sie w tydzień po Świętach Wielkanocnych nadchodzących.

Francis[cus] Bernardus
Remela m[anu] p[ro]p[ria]

EMANUEL OKOŃ

The Paintings of Bernard Franciszek Remela in the old Cistercian church at Koronowo

Summary

This article deals with a series of ten historical and allegorical paintings in the old convent church at Koronowo. Their subject is the history of the Benedictine and Cistercian orders. The document containing the original commission, signed on 23 March 1757, has recently been found in the Diocesan Archives at Pelplin. With this discovery it has been possible to clarify the key questions concerning the date and authorship of the paintings. Now we can be certain that they were executed in 1757–1758 by a hitherto unknown artist Bernard Franciszek Remela, commissioned from Antoni Jan Chrzastowski, Abbot of Koronowo. The iconographic programme of the whole cycle was devised by Chrzastowski himself. Moreover, the artist Bernard F. Remela was not, as some scholars were inclined to believe, a member of the Cistercian order.

Originally, the cycle consisted of twelve pictures put above the arcades of the nave. Two of them went missing some time after 1900. In 1945–1948 the interior of the church was subject to major alterations affecting in particular the stalls and the chancel. Also the paintings on the south side of the nave were reshuffled, a change which disrupted some aspects of the original composition, though not its basic division. Since the time they were put in place in the 18th century the pictures illustrating the history of the Benedictine order have always hung on the north wall, while episodes from the life of St Bernard of Clairvaux and the Cistercian monks have decorated the south wall. The scenes in each series were intended to build up a narrative sequence which led to the main altar; moreover, pictures facing each other across the nave were linked by a number of thematic parallels.

The author of this article offers a new iconographic interpretation of some of the paintings and in the case of one of them identifies the work on which it was modelled. He also claims, on the basis of an analysis of the newly-found contract, that Bernard F. Remela must be the author of one of the portraits which is still hanging in the church. The inscription at the back of the picture suggests that it is a portrait of Abbot Mikołaj Stefan Chrzastowski, and not A.J. Chrzastowski. The portrait was painted by Bernard F. Remela around the year 1757; while working on it, he got the commission to paint all the pictures for the nave of the church.

Translated by A. Branny