

FLAMANDZKIE WZORY W TWÓRCZOŚCI MALARZA BERNARDYŃSKIEGO O. FRANCISZKA LEKSYZYCKIEGO

1

Powszechną formą ewolucji twórczej malarstwa polskiego epoki nowożytnej było zjawisko naśladownictwa poprzez ryciny dzieł mistrzów europejskich. Sam Tomasz Dolabella, malarz pochodzenia włoskiego, jak udowodniła Maria Macharska, korzystał z grafik proveniencji niderlandzkiej¹. Na rycinach tych, masowo sprowadzanych do Polski, wzorowała się liczna rzesza malarzy cechowych. Jednakże w szczególny sposób proces kopiowania kojarzył się z osobą zakonnika bernardyńskiego o. Franciszka Leksyzyckiego (ok. 1600–1668), który niemal dosłownie przejmował wzory z dzieł flamandzkich, przede wszystkim Piotra Pawła Rubensa i Antoniego van Dycka.

Na zależność twórczości Leksyzyckiego od dzieł Flamandów wskazywali m. in. Edward Rastawiecki i Feliks Łobeski². O kopiowaniu ze pośrednictwem rycin wspominał Władysław Łuszczkiewicz w komunikacie na temat obrazów w Kalwarii Zebrzydowskiej³. Pogląd ten znalazł również plastyczną ilustrację Antoniego Gramatyki w imaginacyjnym przedstawieniu *Franciszek Leksyzycki w pracowni*⁴. Wyo-

¹ M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium” (dalej cyt. FHA) t. 9: 1973 s. 89–124.

² E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 1, Warszawa 1850 s. 265–268; *Tamże*, t. 3, Warszawa 1857 s. 300–305; F. Łobeski, *Ukrzyżowanie w kościele bernardyńskim w Lwowie*, „Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1853 nr 9 s. 35–36.

³ W. Łuszczkiewicz, (*Uwagi o architekturze Kalwarii Zebrzydowskiej i obrazach Franciszka Leksyzyckiego*), „Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 5: 1896 s. XXV–XXVII.

⁴ Szkic o wymiarach 32,5×24,8 cm znajdował się w albumie ofiarowanym Janowi Matejce w 1883 r. (w zbiorach Domu J. Matejki, nr inw. IX/4522). Szkic ten w graficznej wersji Pomianowskiego zamieszczony został w czasopiśmie, por. „Kłosa” t. 27: 1878 s. 201.

brażenie to ukazywało bowiem rozpięte płótno z naszkicowaną sceną, a obok malarza – rozłożone wzorniki.

W pierwszej, i jak dotychczas jedynej, opublikowanej w 1916 r. monografii poświęconej Lekszyckiemu, autor – Mieczysław Skrudlik przeprowadził analizę porównawczą obrazów i ich pierwowzorów⁵. Jako bezpośrednie źródło inspiracji wskazał on graficzne kopie z dzieł P. P. Rubensa i A. van Dycka wykonane przez rytowników: Boetiusa i Schelte à Bolswert, Paula Poniusa i Petera de Jode⁶. Dopatrywał się też podobieństw z obrazami Paola Veronese i Jacopa Tintoretta oraz z dziełami szkoły weneckiej. M. Skrudlik negował jednakże przynależność Lekszyckiego do kierunku flamandzkiego. Mimo licznych odwzorowań z obrazów P. P. Rubensa i A. van Dycka podkreślał on specyficzny charakter malarstwa zakonnika: wydłużone, zeszywniałe kształty, zimny koloryt, klasztorną negację „radości życia, bujności” właściwych Flamańdom. Obrazy Lekszyckiego włączał on w nurt malarstwa miejscowego, poza importowanymi dziełami obcymi. W technice obrazów miały ujawniać się – jak twierdził Skrudlik – tradycje dawne i wpływy nowej sztuki. Jednakże treść malarstwa zakonnika i jego strona wewnętrzna ściśle związane były z całością życia duchowego epoki⁷.

Dotychczasowe badania dotyczące wpływu rycin na twórczość Lekszyckiego poszerzone zostały m. in. przez Marię Mann, która wskazała wpływ grafiki Cornelisa Galle II, reprodukcją obraz Abrahama van Diepenbeeck, na wyobrażenie *Zdjęcia z krzyża* w Kalwarii Zebrzydowskiej⁸.

⁵ M. Skrudlik, *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego O. Franciszka Lekszyckiego*, Sandomierz 1916 s. 20–55.

⁶ Za pośrednictwem graficznych wzorów na obrazach P. P. Rubensa miały się wzorować przedstawienia: *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie* w kaplicy Ukrzyżowania w Kalwarii Zebrzydowskiej, *Ukrzyżowanie* w kościele Bernardynów we Lwowie, *Chrystus na krzyżu* w kaplicy w fortyfikacjach klasztoru Bernardynów w Leżajsku, *Ostatnia Wieczerza* i *Upadek pod krzyżem* w kościele Bernardynów w Krakowie. Do dzieł A. van Dycka nawiązywać miał obraz *Ukrzyżowanie* w kościele Bernardynów w Krakowie. W wyobrażeniu św. Marii Magdaleny z kościoła Bernardynów w Leżajsku i przedstawieniu św. Antoniego Padewskiego z kościołów w Krakowie i Kalwarii Zebrzydowskiej widoczne były wpływy zarówno Rubensa, jak i van Dycka.

⁷ M. Skrudlik, *dz. cyt.*, s. 60.

⁸ M. Mann, *Prace malarzkie o. Franciszka Lekszyckiego*, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego 1968 mps; *Malarstwo polskie, Manieryzm – Barok*, opr. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971 s. 368–371.



*O quam pulchra est ista generatio cum claritate!
immortalis est eius memoria illius: quoniam
et apud Deum nota est, et apud homines. S. J. ...
Ant. Wiersz fecit et incidit.*

Św. Rodzina. Miedzioryt Antona Wierixa, według proj. Martena de Vosa. Fot. R. Kubiczek.

W artykule omówione zostaną wybrane wzorce graficzne oraz obrazy powstałe pod ich wpływem. W wyborze przedstawień nie kierowano się ani chronologią powstania dzieł, ani wątkami tematycznymi, lecz charakterystycznymi dla Lekszyckiego relacjami wzoru i kopii.

Obraz przedstawiający *Św. Rodzinę z kościoła parafialnego w Głębowicach* przypisany został Lekszyckiemu przez Jana Samka⁹. Nie znany był jednak graficzny pierwowzór płótna. Okazał się nim sztych przedstawiający *Św. Rodzinę*, wykonany w warsztacie braci Wierix, według projektu Martena de Vosa¹⁰. Rycina ukazywała prosty, zwężony schemat kompozycyjny kilkusobowej sceny wkomponowanej w kolistą formę. Siedząca po prawej stronie Maryja z Dzieciątkiem zwrócona była niemal na wprost. Głowy ich otoczone były płomienistymi nimbami. Naprzeciw, ukazani byli: pochylona *św. Anna* i dziecięca sylwetka *św. Jana Chrzciciela*. Jako reprezentanci ludzkiej generacji składali oni hołd Wcielonemu Bogu i jego Matce. Historyczno-symboliczne wyobrażenie o charakterze intymnej sceny rodzinnej rozgrywało się w oprawie monumentalnego, architektonicznego wnętrza, które odślaniała uniesiona draperia.

Wzór ten przejęty został wiernie przez Lekszyckiego dla wspomnianego obrazu zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym. Malarz wprowadził jednakże pewne nieznaczne modyfikacje. Niemal zupełnie usunął odznaki świętości właściwe Maryi i Dzieciątku, nieco bardziej eksponując obydwie postaci na wyraźniej zaznaczonym podwyższeniu. Lekszycki zindywidualizował też twarze przedstawionych postaci. Maryi nadał rysy młodej kobiety o owalnej twarzy, ciemnych, falistych włosach i intrygującym spojrzeniu zwróconym w stronę widza.

Przedstawienie *Przybicia do krzyża* znajdujące się w Kaplicy Ukrzyżowania w Kalwarii Zebrzydowskiej uważane było przez W. Łuszczkiewicza za oryginalny pomysł artysty¹¹. Natomiast M. Skrudlik stwierdzał, iż obraz ten jest pierwszym przykładem „ujawnienia się wpływów sztuki niemieckiej” w obrazach malarza-zakonnika i po-

⁹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce (dalej cyt.)* (KZSP) t. 1, woj. krakowskie, z. 14 pow. wadowicki, Warszawa 1953 s. 8 fig. 91; J. Samek, *Franciszek Lekszycki*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, 1972 s. 15.

¹⁰ M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix, conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}*, t. 1, Bruksela 1979 s. 80 fig. 451, 451 a.

¹¹ W. Łuszczkiewicz, *dz. cyt.*, s. XXV-XVI.



Przybicie do krzyża. Miedzioryt Philippa Galle'a, według proj. Jana van der Straet.
Fot. R. Kubiczek.

równywał go do *Ukrzyżowania* i scen *Pasji* Albrechta Dürera. Poza tym – zdaniem autora – widoczne były reminiscencje rycin I. B. Michielsa z antwerpskiego *Podniesienia krzyża* Rubensa oraz grafik z *Ukrzyżowania* Tintoretta ze Scuola San Rocco w Wenecji. M. Skrudlik twierdził również, że obraz stanowi kontynuację sztuki średniowiecznej, ujętej w formę malarstwa siedemnastego stulecia¹². Faktycznie jednak wzorcem obrazu była grafika *Przybicie do krzyża z serii* czterdziestu rycin pt. *Passio, Mors et Resurrectio D. N. Jesu Christi*, wykonana przez Philipa Galle'a według projektu Johannesesa van der Straet (Stradanusa), nawiązująca do średniowiecznych scen pasyjnych¹³. Rycinę tę z pierwszoplanową sceną „akcji czynnej”, ze skazańcami rozciągany na krzyżach i drugoplanową sceną „akcji biernej”, z otaczającym tłumem, cechował nadmiar postaci i przedmiotów. Autor z trudnością posługiwał się językiem mimiki i gestów, przy daleko posuniętej schematyzacji postaci. Z drobiazgową dokładnością ukazał on szczegóły przedstawienia i wyeksponował realia męki ze zgraj odrażających, karykaturalnych postaci oprawców.

F. Lekszycki przejął powyższy wzorzec graficzny dla zobrazowania dziewiątej stacji drogi krzyżowej we wspomnianej kaplicy¹⁴. Kompozycję obrazu w kształcie leżącego prostokąta dostosował on do wymiarów półkoliście zamkniętej niszy kaplicy. Malarz rozbudował strukturę obrazu w głąb, nadał jej większą przestrzenność i wertykalizm oraz zredukował nadmierną ilość elementów przedstawienia. Postaci uczestniczące w swoistym zmaganiu się sił i namiętności otrzymały większą monumentalność i potężniejsze kształty w „manierze” Rubensa. Malarz indywidualizował postaci, uwidaczniając, nieraz nieco naiwnie, ich dramatyczne przeżycia. Wyróżnił on manierystycznie wydłużoną sylwetę ciała Chrystusa, poniżonego, bez wyraźnych oznak świętości, z piękną, szlachetną twarzą, ufnie wzniesioną ku niebu. Dla nadania większej jasności i czytelności kompozycji, Lekszycki zgrupował postaci trzeciego planu (jeźdźcy w strojach wschodnich, żołnierze w zbrojach stylizowanych na antyczne, rozpaczające niewiasty) na tle widmowych ruin twierdzy i zarysu miasta. Wertykalnym akcentem kompozycji był wprowadzony przez malarza motyw powiewających chorągwi senatu i cesarstwa rzymskiego, przejęty ze sztychu *Ukrzyżowa-*

¹² M. Skrudlik, *dz. cyt.*, s. 25–26.

¹³ F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450–1700*, Amsterdam [1949] vol. 7 s. 76 poz. 108–145. Rycina ta znajduje się w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie nr inv. I 12481.

¹⁴ KZSP t. 1 z. 14 s. 28 fig. 88.



Ukrzyżowanie – Przebicie włócznią. Miedzioryt Boetiusa à Bolswert, według obrazu P. P. Rubensa, ok. 1631 r. Fot. Z. Kos.

nie – *Napojenie żółcią* Schelte à Bolswert, według obrazu A. van Dycka¹⁵.

Miedzioryt *Ukrzyżowanie – Przebicie włócznią* Boetiusa à Bolswert wiernie powtarzał szkic olejny do obrazu P. P. Rubensa *Le Coup de Lance*, zamówionego w 1620 r. przez burmistrza Antwerpii Nicolasa Rockoxa do ołtarza głównego w kościele Franciszkanów w tym mieście¹⁶. W kompozycji ryciny połączone zostały w mistrzowski sposób napięcia emocjonalne i spiętrzenia kompozycyjne. Służyła temu konstrukcja kompozycji na zasadzie odśrodkowej, przenikanie planów, zachwianie praw perspektywy i proporcji poprzez stłoczenie i fragmentaryczne ukazanie postaci. Maksymalnie skumulowany układ sylwetek koncentrował się wokół ciała Chrystusa, którego bok przebijał włócznią Longin. Dominujące, w perspektywnym skrócie ukazane trzy krzyże z dramatycznie rozpiętymi na nich ciałami skazańców, wkomponowane były w formę odwróconego trójkąta, który wspierał się optycznie na dynamicznej grupie jeźdźców i rozpaczających niewiast. W efekcie dawało to wrażenie przytłaczającego napięcia wywołanego nadnaturalnym rozmachem wijących się w męczarniach łotrów i zastygającym w bezwładzie śmierci ciałem Chrystusa. Linia włóczni utkwionej w Jego boku była wizualnym, psychicznym i symbolicznym elementem łączącym. Odczuwalna więź duchowa między Chrystusem, dobrym łotrem i Longinem, znamionowała silne emocjonalne przeżycie. Bezsilny protest wyrażała twarz i dramatycznie wyciągnięte ręce św. Marii Magdaleny, daremnie próbującej powstrzymać cios włóczni.

F. Lekszycki posłużył się powyższym wzorcem graficznym w celu ilustracji dziesiątej sceny drogi krzyżowej, we wspomnianej Kaplicy Ukrzyżowania w Kalwarii Zebrzydowskiej¹⁷. Jako pierwszy, podo-

¹⁵ Rycina była reprodukcją obrazu A. van Dycka namalowanego w 1630 r. dla głównego ołtarza kościoła św. Michała w Gandawie. F. W. H. Hollstein, *dz. cyt.*, vol. 3 s. 74 poz. 22. Rycina ta znajduje się w Gab. Ryc. Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego teka 75 nr 14.

¹⁶ Obecnie płótno znajduje się w Royal Museum w Antwerpii. Szkic olejny retuszowany przez Rubensa przechowywany jest w National Gallery w Londynie. Powyższe przedstawienie Rubensa inspirowane było grafiką J. Nadala *Emissio Spiritus* z serii *Evangelicae Historiae Imagines*. T. L. Glen, *Rubens and the Counter Reformation. Studies in His Religious Paintings between 1609-1626*. New York and London 1977 s. 57, 58; F. W. H. Hollstein, *dz. cyt.*, vol. 3 s. 62 poz. 9; E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa, Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*, Warszawa 1975, poz. 6; A. Treiderowa, E. Fejkiłowa, *Dziela Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII w.*, Łódź 1976 poz. 12.

¹⁷ KZSP t. 1 z. 14 s. 28 fig. 90.



Ukrzyżowanie. Mal. Franciszek Lekszycki, 1658 r. Kaplica Ukrzyżowania w Kalwarii Zebrzydowskiej. Fot. W. Gumuła.

bieństwo to zauważył M. Skrudlik¹⁸. Malarz bernardyński przeniósł na płótno rubensowski pierwowzór wprowadzając więcej przestrzeni poprzez rozsuniecie skupionych dotychczas trzech krzyży, które na ciemnym tle nieba stanowiły akcenty wertykalne, jakby wyznaczające osie obrazu. Malarz „rozbił” na grupy zagęszczone dotychczas postaci, podporządkowując je optycznie sylwetom krzyży. Widoczne były jednakże liczne nieścisłości i reinterpretacje. Lekszycki starał się samodzielnie wyeksponować niektóre postaci, uzupełnić niewidoczne dotychczas fragmenty i wyeliminować trudne skrótory perspektywiczne. Rozluźnieniu uległy wyważone pierwotnie odległości między postaciami, w związku z czym spontaniczne gesty osób zatraciły swą dawną wymowę. Pierwotną spójność kompozycji rozprasały wprowadzone przez malarza sceny drugoplanowej akcji uzupełniającej – rzucania losu o szatę Chrystusa, odjeżdżającego jeźdźca oraz imaginacyjnej architektury miasta Jeruzalem. Stworzona kompozycja „wyciszała” rubensowską eksplozję gestów i skrótów, nadając przedstawieniu charakter panoramicznego widowiska pasywnego.

Wspomniany wzorzec graficzny stanowił również element składowy kompozycji *Ukrzyżowania* przeznaczonej dla ołtarza głównego w kościele bernardyńskim we Lwowie¹⁹. Jej graficzne wzorce rozpoznane zostały trafnie już przez M. Skrudlika²⁰. Fragment z *Ukrzyżowania* – *Przebiecia włócznią ze skazańcami rozpiętymi na krzyżach* i grupą setnika, zlokalizowany w górnej części kompozycji, rozbudowany został poprzez postaci (grupa żołnierzy z gąbką podawaną Chrystusowi, sylwetki Maryi i św. Jana) ze wspomnianej ryciny *Napojenie zólcją* Schelte à Bolswert²¹. W górnej partii obrazu, na tle zachmurzonego nieba, widoczne były anioły zrzucające wyobrażenia śmierci i szatana, przejęte z ryciny *Chrystus na krzyżu* P. Pontiusa, według P. P. Rubensa²². Pierwzoplanowa grupa postaci rzucających los była powiększo-

¹⁸ M. Skrudlik, *dz. cyt.*, s. 21.

¹⁹ F. Łobeski, *dz. cyt.*, s. 35–36.

²⁰ M. Skrudlik, *dz. cyt.*, s. 21–22.

²¹ Por. przyp. 15.

²² Pierwowzorem ryciny był niewątpliwie rysunek Rubensa znajdujący się obecnie w Museum Boymans van Beuningen w Rotterdamie, nieznacznie się od niej różniący. Obraz *Chrystus na krzyżu* bez postaci alegorycznych, z około 1610 r., należał niegdyś do opactwa w Tongerlo. Później przejęty został przez muzeum w Antwerpii. F. W. H. Hollstein, *dz. cyt.*, vol. 17 s. 150 poz. 11; A. Treiderowa, *dz. cyt.*, s. 108. Rycina ta posłużyła Lekszyckiemu jako wzorzec do obrazu *Chrystus Ukrzyżowany ze św. Dydakiem*, znajdującego się w kaplicy w fortyfikacjach klasztoru Bernardynów w Leżajsku; KZSP, woj. rzeszowski, Leżajsk, *Sokołów Małopolski i okolice*, opr. E. Snieżyńska-Szotkiewiczowa i F. Stolot, Warszawa 1989 s. 81 fig. 222.



Ukrzyżowanie – Napojenie zólcją. Miedzioryt Schelte à Bolswert, według obrazu A. van Dycka, 1630 r. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

niem fragmentu znanego z drugiego planu *Ukrzyżowania* kalwaryjskiego. Piętrzące się, zestawione elementy kompozycji, nadawały jej efekt kulisowości scenograficznej konstrukcji teatralnej, z potężnymi, „przemawiającymi” postaciami. Powyższa kompilacja stwarzała wrażenie nagromadzenia elementów, wewnętrznego napięcia oraz sztucznego patosu.

W obrazie *Zwiastowania Najśw. Maryi Pannie* w ołtarzu głównym kościoła Bernardynów w Leżajsku M. Skrudlik doszukiwał się wpływu rycin z dzieł Rubensa²³. Podobieństw dopatrywał się w sposobie przedstawiania postaci o „muskulaturze tytanów”, w nadludzkiej skali. Jednakże „szczęśliwie pomyślaną całość” psuł – jego zdaniem – „fatalnie narysowany anioł, nie mogący znaleźć na ziemi równowagi”. Układ obrazu nie wykazywał jednakże podobieństw z dziełami Rubensa, lecz raczej – jak twierdził – zbliżał się do *Zwiastowania* Paola Veronese z Galerii Cesarskiej w Wiedniu i z Akademii Weneckiej²⁴.

W rzeczywistości jednak istotną rolę w powstaniu wspomnianego obrazu leżajskiego odegrała rycina *Zwiastowanie Najśw. Maryi Pannie* wykonana przez Schelte à Bolswert, według projektu Gerarda Seghersa, ucznia Rubensa²⁵. Grafika ukazywała tradycyjną, najprostszą wersję tego tematu. Przyklękająca Maryja oderwana została właśnie od lektury Pisma Świętego, a Archanioł Gabriel oddawał pokłon przyszłej Matce Boga. W przedstawieniu graficznym podkreślona została statuaryczność postaci Maryi i dynamika sylwetki zstępującego z góry anioła, którego szaty unosił jeszcze pęd powietrza, a draperia w charakterystyczny sposób przepleciona była przez skrzydło. Znakiem boskiej obecności była gołębica Ducha Świętego unosząca się w świetle padającym przez rozsunięte obłoki.

Wzorzec ten skopiowany został przez Lekszyckiego, z drobnymi modyfikacjami, jako strefa dolna wspomnianego obrazu w Leżajsku. Postaciom nadał on wysmukłone proporcje, skrępowanie i sztywność sylwetek oraz zindywidualizowane rysy. Wzbogacił też kompozycję poprzez przedstawienie licznych rekwizytów o znaczeniu symboliczno-aluzyjnym. Istotne znaczenie miało wprowadzenie przez malarza rozbudowanej strefy niebiańskiej z Bogiem Ojcem unoszącym się w przestworzach i muzykującymi aniołami. Fragment ten także wykazywał wpływ graficznego wzorca. Podobnie bowiem rozwiązana została

²³ KZSP, woj. rzeszowskie, s. 43 fig. 211.

²⁴ M. Skrudlik, dz. cyt., s. 36.

²⁵ J. B. P. Lebrun, *Gallerie des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands*, Paris 1792 (zawiera staloryt J. A. Pierron, według Schelte à Bolswert) F. W. H. Hollstein, dz. cyt., vol. 3 s. 71 poz. 5.



Chrystus na krzyżu – zwycięstwo nad śmiercią i szatanem. Miedzioryt Paula Pontiusa, według szkicu P. P. Rubensa, 1631 r. Fot. Z. Kos.

taka sama scena w obrazie o. Venantego z Subiaco w kościele kamedulskim w Rytwianach ²⁶. Ogólna dyspozycja plastyczna i szczególności obrazu Leksyckiego wykazywały wpływ graficznej reprodukcji „Zwiastowania NMP” Tycjana, wykonanej przez Jacopo Caraglio ²⁷. Zaaranżowana przez Leksyckiego kompozycja sprowadzała kameralny nastrój „Zwiastowania” Seghersa do rozmiarów dwustrefowego, wieloosobowego, mistyczo-teatralnego zjawiska, z bogatą oprawą scenograficzną i wizją otwierających się niebios.

Szkic „en grisaille” do obrazu A. van Dycka *Wizja św. Augustyna*, przeznaczonego do kościoła św. Augustyna w Antwerpii, rozpowszechniony został przez rycinę Petera de Jode ²⁸. Była to dwustrefowa, wielofigurowa kompozycja z postacią świętego ogarniętego ekstazy zachwyceniem (w partii dolnej) i wizją Trójcy Świętej w otoczeniu chórów anielskich (w strefie górnej). Święty, ubrany w habit augustiański i narzuconą nań kapę, ukazany został w stojącej pozycji, lekko odchylony do tyłu, z rozłożonymi rękami. Podtrzymywały go dwie postaci aniołów w dynamicznych pozach, spoglądające w kierunku widza i „przemawiające” doń retorycznymi gestami. W skrajnych częściach obrazu widoczne były postaci św. Moniki i Marinusa Jansena, pogrążonych w modlitewnym uniesieniu.

Wspomniana rycina P. de Jode była wzorem dla leżajskiego obrazu przedstawiającego *Nawrócenie św. Marii Magdaleny* ²⁹. Na zależność tę wskazał M. Skrudlik, przyrównując obraz Leksyckiego do wyobrażenia *Śmierci pokutnicy* Rubensa z muzeum w Lille (w koncepcji formalnej) oraz do przedstawienia wiedeńskiej *Pokutującej Marii Magdaleny* Rubensa (pod względem tematycznym) ³⁰.

²⁶ KZSP t. 3 woj. kieleckie, z. 11 pow. sandomierski, Warszawa 1962 s. 45 fig. 242; B. Urbanowicz, *Malowidła Venantego da Subiaco w Rytwianach*, „Przegląd Artystyczny” t. 6: 1952 s. 29 n.

²⁷ Rycina stanowiła reprodukcję obrazu Tycjana namalowanego w 1537 r. dla konwentu S. Maria degli Angeli na Murano. W 1794 r. obraz znajdował się w kaplicy w Aranjuez. Dokumentacja Fotograficzna: Witt Library Courtauld Institute.

²⁸ Szkic przechowywany jest w Ashmolean Museum w Oxfordzie. Szytych dedykowany był siostrze A. van Dycka z zakonu beginek w Antwerpii. Wzorem dla obrazu powstałego w 1629 r. była seria rycin o charakterze biograficznym (*Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi... Anno MDCXXIV*), wykonana przez Schelte à Bolswert. F. W. H. Hollstein, dz. cyt., vol. 3 s. 81 poz. 201-228; J. M. Martin, G. Feigenbaum, *Van Dyck as religious artist*, The Art Museum Princeton University, Guildford, Surrey 1979 s. 136-139; Ch. Brown, *Van Dyck*, Oxford 1982 s. 112.

²⁹ KZSP, woj. rzeszowskie, s. 45 fig. 212; *Malarstwo polskie*, s. 369 il. 137.

³⁰ M. Skrudlik, dz. cyt., s. 37.



Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie. Mł. Franciszek Leksycki, po 1657 r. Kościół Bernardynów w Leżajsku. Fot. W. Wolny.

Można przyjąć, że z *Wizji św. Augustyna* przejęty został ogólny schemat kompozycyjny z główną postacią podtrzymywaną przez anioły. Redukcji uległa rozbudowana strefa niebiańska. Upozowanie górnej części postaci Marii Magdaleny (gest zrywania sznura pereł i zalana łzami twarz) bliskie było wyobrażeniu tej świętej na rycinie C. Galle³¹. Przedstawienie rozrzuconych przedmiotów zbytku symbolizujących marność uciech ziemskich świadczyło, że Lekszyckiemu znane były zapewne sztychy wykonane przez Lucasa Vorstermana, według obrazów Rubensa: *Marii i Marty i Zuzanny w kąpielu*³². Zastąpienie ogarniętej zachwytem postaci św. Augustyna sylwetką św. Marii Magdaleny dało w efekcie nową, nietypową formułę plastyczną w ikonografii tej świętej. Wyobrażenie Magdaleny, w którym podkreślony został moment przemiany, nawrócenia, zachwylenia, pośrednio nawiązywał do tradycyjnych ujęć świętej jako Pokutnicy i Myrrophory³³.

Transpozycją sylwetki św. Augustyna – jak zauważył Skrudlik – było wyobrażenie potężnej postaci *Króla Dawida*, znajdujące się w bocznej części ołtarza głównego leżajskej świątyni³⁴. Zmianie uległy jednakże szczegóły stroju, wprowadzono również rekwizyty i postać aniołka podtrzymującego aluzyjny tekst. Wszystkie te elementy służyły identyfikacji skopiowanej postaci z wymagowanym wizerunkiem starotestamentowego przodka Chrystusa.

Zredukowana część niebiańskiej wizji oraz postać jednego z towarzyszących aniołów wprowadzone zostały przez Lekszyckiego jako elementy kompozycji przedstawiającej *św. Antoniego Padewskiego*. Obraz ten i jego replika przeznaczone zostały dla kościołów bernardyńskich

³¹ Rycina znajduje się w Gabinetie Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 202435.

³² A. Rosenberg, *Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens*, Wien 1888.

³³ W ikonografii św. Marii Magdaleny znanych jest zaledwie kilka przedstawień jej duchowej przemiany. Święta ukazywana była zwykle w egzaltowanej pozie, w strojnej sukni, z odrzuconymi kosztownościami. Wyróżnić można było kilka grup przedstawień, ze świętą: 1. w popiersiu, według ryciny C. Galle'a oraz Schelte à Bolswert; 2. w typie alegorii nawrócenia, według ryciny proj. Ch. Lebrun (Le Brun), wykonanej przez G. Edelincka; 3. w komnacie oświetlonej „światłem mistycznym” – obraz inkrustowany z lat 1660–1675 wykonany we Francji, przechowywany w Victoria and Albert Museum; obraz ze szkoły Rubensa, reprodukcja przechowywana w zbiorach Witt Library Courtauld Institute; Helena Fourment jako Magdalena, obraz ze zbiorów Federick Cook, Richmond; obrazy Artemizji Gentileschi z Palazzo Pitti we Florencji i z Museo di San Martino w Neapolu.

³⁴ M. Skrudlik, *dz. cyt.*, s. 36; KZSP woj. rzeszowskie s. 44 fig. 219.



PERILLASTRI NOBILISSIMOQUE VIRO D. ANTONIO SIVORI
 ECVITI AVRATO VEBRI ANVERI II. CONSILI. PRIMARIO
 Pictus auct. Gualtero Seghers del. Gualtero Seghers sculp. C. Galle sculp.
 Editione de P. de la Haye chez J. de la Haye Libraire par. 1688. 1688.
 Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie. Miedzioryt Schelte à Bols-
 wert, według proj. Gerarda Seghersa. Fot. Z. Kos.

w Kalwarii Zebrzydowskiej i w Krakowie³⁵. Podobieństwo obrazu z ryciną P. de Jode zauważył M. Skrudlik, który stwierdził równocześnie, że obraz jest częściowo oryginalnym dziełem Lekszyckiego. Autor wskazywał też na „rodzajowo pojętą scenę cudu św. Antoniego”, w której pojawiały się postaci polonusów, polskiego księdza i „jego- mościa w wschodnim stroju”, skopiowanego z obrazu Rubensa w Kassel³⁶. Można stwierdzić, iż reprezentacyjne wyobrażenie świętego utrzymane było w konwencji świeckiego portretu sarmackiego. Obraz stanowił charakterystyczną, wieloczną kompilację z rycin proveniencji niderlandzkiej. Wdzięczna figurka Dzieciątka Jezus podtrzymywana przez świętego skopiowana została z ryciny Schelte à Bolswert, reprodukującej wyobrażenie *Św. Rodziny* P. P. Rubensa³⁷. Natomiast fragment drugoplanowej, pobocznej sceny z życia świętego, przedstawiającej cud z Najświętszym Sakramentem, przejęty został z ryciny P. Pontiusa *Thomyris z głową Cyrusa*, według szkicu olejnego Rubensa³⁸. Fragment wspomnianej grafiki, ukazujący grupę mężczyzn w strojach sarmackich, odegrał ważną rolę w twórczości Lekszyckiego. Postaci te powtarzały się wielokrotnie w scenach pobocznych uzupełniających (szkic o tematyce pasyjnej przechowywany w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, *Oplakiwanie w kaplicy Ukrzyżowania* w Kalwarii Zebrzydowskiej)³⁹.

3

Dotychczasowa, reprezentowana przede wszystkim przez M. Skrudlika, interpretacja inspiracji formalnych w twórczości Lekszyckiego ograniczała się do wskazywania wzorów i zasygnalizowania relacji między oryginałem, grafiką – jako elementem pośredniczącym, oraz ko-

³⁵ KZSP t. 1 z. 14 s. 18; *Malarstwo polskie*, s. 370–371 il. 140; KZSP t. 4 *Miasto Kraków*, cz. 4 *Kazimierz i Stradom, Kościoły i klasztory*, 1, Warszawa 1987 s. 15 fig. 341.

³⁶ M. Skrudlik, *dz. cyt.*, s. 45.

³⁷ F. W. H. Hollstein, *dz. cyt.*, vol. 3 s. 79 poz. 79.

³⁸ Pierwowzorem ryciny wykonanej w 1630 r. był szkic olejny Rubensa ukłó- czony przed 1620 r., znajdujący się obecnie w Museum of Fine Arts w Bostonie. Rysunek przygotowawczy do ryciny, prawdopodobnie autorstwa Pontiusa, retuszowany przez Rubensa, przechowywany był do 1921 r. w muzeum w Weimarze F. W. H. – Hollstein, *dz. cyt.*, vol. 17 s. 160 poz. 40; A. Trei- derowa, *dz. cyt.*, s. 114.

³⁹ M. Grońska, M. Ochońska, *Zbiory Pawlikowskich – katalog. Katalo- gi rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, Wrocław 1960 s. 120–121.



Nawrócenie św. Marii Magdaleny. Mal. Franciszek Lekszycki, po 1657 r. Kościół Bernardynów w Leżajsku. Fot. R. Kubiczek.

pią. M. Skrudlik powoływał się na dość znane wzory graficzne powielające wyłącznie dzieła Rubensa i van Dycka. Nie przeprowadził jednakże systematyzacji dzieł Lekszyckiego ani też nie zaprezentował w sposób wyczerpujący problemu osobowości artystycznej malarza na tle współczesnej mu epoki.

Na przykładzie powyższych kompozycji można stwierdzić, iż w od-twórczym procesie kształtowania nowej struktury malarskiej w oparciu o graficzny wzór, bez autopsyjnego kontaktu z oryginałem powstawały: 1. Kopie wierne, pod względem formalnym i treściowym niemal identyczne z oryginałem (*Św. Rodzina* w kościele parafialnego w Głębowicach oraz *Ostatnia Wieczera*, *Upadek pod krzyżem* w kościele Bernardynów w Krakowie, *Uczta u Heroda* w katedrze lubelskiej); 2. Kopie fragmentaryczne: a) ze sceną akcji głównej, która została częściowo zredukowana, bądź też wzbogacona poprzez rekwizyty, osoby lub sceny o znaczeniu drugorzędnym, wyjaśniającym (*Przybicie do krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie* w kaplicy Ukrzyżowania w Kałwarii Zebrzydowskiej, *Ostatnia Wieczera* w katedrze lubelskiej, *Chrystus ukrzyżowany ze św. Dydakiem i Król Dawid z Leżajska*, *Św. Anna nauczająca Mariję* z kościoła wizytek w Warszawie), b) złożone z kilku części o równorzędnej randze wartości łączonych elementami (Zwiastowanie z Leżajska, *Ukrzyżowanie* ze Lwowa), c) z równoczesnymi transformacjami formalnymi i tematycznymi (podział graficznej kompozycji *Wizja św. Augustyna* na fragmenty, stanowiące części nowych, odrębnych przedstawień: *Nawrócenia św. Marii Magdaleny i Króla Dawida* z Leżajska, oraz *Św. Antoniego Padewskiego* z Krakowa i Kałwarii Zebrzydowskiej; zaadaptowanie kompozycji ze sztychu *Matka Boska ukazująca się św. Franciszkowi Ksaweremu* dla obrazów *Wizja św. Jana Kantego* w kościele w Borku na Zdzieszu i *Przekazanie szkaplerza św. Szymonowi Stockowi* w kościele w Głębowicach).

F. Lekszycki, mając do dyspozycji zapewne pokaźny zbiór rycin graficznych, kopiował wybrane kompozycje, często odwrócone w stosunku do wzoru, bądź kompilował nowe całości z wybranych fragmentów sztychów różnej proweniencji. Proces tworzenia przypominał tradycyjny proceder malowania, a więc posługiwanie się przepiórkami, odpowiednie powiększenie wybranych partii, następnie staranny rysunek, modelowanie światłocieniowe oraz nałożenie kolorów. Prawdopodobnie powstawały też projekty nowych kompozycji w znacznie zmniejszonej skali, o czym świadczą szkice o tematyce pasyjnej, wykonane techniką gwaszu⁴⁰. Były one wstępną formą wykonania



S. PONTIUS. THOMYRIS QVEM SEMPER SEQUITUR

Thomyris z głową Cyrusa. Miedzioryt Paula Pontiusa, według szkicu P. P. Rubensa.
Fot. Z. Kos.

⁴⁰ Tamże.

obrazu, zapewne dla potrzeb zamawiającego, w której połączeniu ulegały fragmenty wzorów graficznych zgodnie z inwencją autora.

Mając na uwadze zaprezentowane wcześniej wzory i odpowiadające im obrazy Lekszyckiego przeszedźć można zabiegi kompozycyjne, mające na celu utworzenie nowej struktury malarskiej. Najprostszym przykładem naśladownictwa był obraz przedstawiający *Św. Rodzinę*. Wierne przejęta została jasna i zwięzła kompozycja o kameralnym charakterze. Ingerencja artysty ograniczyła się do indywidualizacji postaci i drobnych zmian elementów tła. Sceny pasyjne, jako kopie fragmentaryczne, stanowiły przykład bardziej skomplikowanego stosunku do graficznych wzorców. Malarz wypracował pewne zasady komponowania, do których „dopasowywał” adaptowane wzory. W powstającej strukturze dominował więc motyw przecinających się przekątnych, osiowość, przestrzenność i wieloplanowość oraz dążenie do wertykalizacji kompozycji. W *Przybiciu do krzyża* widoczna była tendencja do nadania większej klarowności kompozycji poprzez redukcję nadmiaru szczegółów przedstawienia. W przypadku *Ukrzyżowania* rozbiciu ulegały „splątane” dotychczas postaci wzoru poprzez wprowadzenie dodatkowych scen w celu rozbudowania pierwotnej kompozycji. W scenach pasyjnych artysta starał się wyeksponować postaci lub grupy osób epizodu głównego poprzez wysunięcie ich ku przodowi; natomiast w tle komponował mniejsze sceny poboczne, o charakterze wyjaśniająco-narracyjnym z grupami postaci („sztafaż figuralny”), lub nastrojowy pejzaż. Obydwie sceny stykały się ze sobą zazwyczaj bez żadnego przejścia (układ dwustopniowego planu i bezpośredniego tła)⁴¹. W planie pierwszym wprowadzane były przeważnie rekwizyty o znaczeniu symboliczno-aluzyjnym (narzędzia męki, czaszki, przedmioty ablucyjne). W *Ukrzyżowaniu* kalwaryjskim ingerencja artysty nadawała pierwotnej kompozycji charakter widowiskowej, panoramicznej scenerii poprzez wielokrotnienie scen, „rozwijanie akcji w czasie”. Natomiast w *Ukrzyżowaniu* lwowskim następowało piętrowanie się grup postaci i scen w efekcie swoistego jednobrzmienia, „skupienia akcji w czasie”. Wszystkie te zabiegi miały na celu monumentalizację kompozycji *Ukrzyżowania*, nadanie jej potężnego, dramatycznego akcentu zarówno w układzie „panoramicznym”, jak i „scenie zbiorowej”.

Nieco odmienną wersją kopii fragmentarycznych były przedstawienia *Zwiastowania* i *Ukrzyżowania* lwowskiego. W obydwu przypadkach efekt całości uzyskano przez połączenie kilku wybranych elementów

⁴¹ M. Macharska, dz. cyt., s. 97; A. Reinsch, *Die Zeichnungen des Marten de Vos*, Bamberg 1967 s. 16.

różnych kompozycji, bez wartościowania na epizody główne i poboczne. Fragmenty te zachowywały niezależność i mogły funkcjonować jako samodzielne części (*Zwiastowanie* „małe” nieznanego autorstwa z kościołów w Błotnicy i Wzdole), bądź fragmenty innej całości (strefa niebiańska *Zwiastowania* wykorzystana w obrazie Lekszyckiego przedstawiającym *Św. Rodzinę*, znajdującym się w kościele parafialnym w Brzozowie). Proces tworzenia obrazu przypominał czysto instrumentalne składanie „segmentów” przedstawiających postaci lub sceny.

Obraz *Zwiastowanie* jak również wizerunek św. Antoniego Padewskiego stanowiły przykład rozwiązań problemu wyobrażeń zjawisk transcendentnych. W przypadku *Zwiastowania* chodziło o nadanie charakteru „widowiska chwały” wydarzeniu historycznemu, w wyobrażeniu św. Antoniego była to apoteoza osoby świętej. Samodzielnym wkładem Lekszyckiego było wprowadzenie sfery otwartych niebios ze świetlistymi obłokami i rzeszami anielskimi otaczającymi Osobę Boską.

Wynikiem transformacji i kompilacji formalnych stały się innowacje tematyczne i ikonograficzne. W wyobrażeniu św. Marii Magdaleny niemal zanikł historyczno-biograficzny charakter przedstawienia. Święta w egzaltowanej pozie, w otoczeniu atrybutów i rekwizytów, interpretowana być mogła raczej jako alegoria, np. *Conversio*, *Sapientia*, *Fides*⁴². Poprzez nadanie charakteru narracyjno-widowiskowego *Ukrzyżowaniu* zmianie uległa pierwotna koncepcja ikonograficzna tego przedstawienia. *Ukrzyżowanie – Przebiecie włócznią* Rubensa było bowiem spekulatywnym wyobrażeniem narodzin Kościoła i sakramentów św. z boku Chrystusa przebitego włócznią⁴³.

4

Jako wzory, Lekszycki wybierał grafiki o zróżnicowanym poziomie artystycznym: począwszy od dość prymitywnego sztychu P. Galle'a, według J. van der Straet, reprezentującego starszą generację rytowni-

⁴² *Des berühmten italiänischen Ritters Ceasaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedanken*, München 1970 s. 98, 136; J. Grabski, „Mundus amoris” – „amor mundus”. Tycjana „Alegoria miłości” z Luwru, w: *O ikonografii świeckiej doby humanizmu*, Warszawa 1977 s. 255–268.

⁴³ W. Granat, *Sakramenty święte*, cz. 2, Lublin 1966 s. 46–50; *Ewangelia według św. Jana*, opr. K. L. Stachowiak, Poznań–Warszawa 1975 s. 380–381; K. H. de Haas, *Hepta – Angular Commensurability in some Post-Reformation Religious Flemish Art*, Rotterdam 1950 s. 4–6.

ków niderlandzkich, po dzieła Rubensa reprodukowane przez najwybitniejszych grafików drugiej ćwierci XVII w.

Dzieła graficzne z przełomu szesnastego i siedemnastego wieku, powstałe w pracowniach rodziny Wierix i Galle, powielały wzory malarzy manierystów: Martena Heemskerka, Martena de Vosa, Jana van der Straet czy Bartholomeusa Sprangera. Grafika ówczesna, przekazując skomplikowane nieraz treści ikonograficzne, charakteryzowała się efektami linearnego kształtowania, walorowej światłocieniowej gradacji, zachowując charakterystyczną przejrzystość kontur.

W czasach artystycznej działalności Rubensa w szczególności sposobem starano się przełożyć subtelność malarskiego kształtowania w walorową skalę grafiki poprzez delikatne stopniowanie efektów światła i cienia, delikatność linii i precyzję rysunku. Do najwybitniejszych rytmowników należeli wówczas: bracia Boetius i Schelte à Bolswert, Lucas Vorsterman, Paul Pontius, Cornelis I i Cornelis II z rodziny Galle, pozostający na usługach Plantiniana. Po śmierci Rubensa w samej Antwerpii działało około dwudziestu wydawców publikujących sztęchy z jego dzieł. Szczególną popularność zyskała wówczas oficyna Martena van Enden, przejęta później przez Gillisa Hendricxa⁴⁴.

Produkcja rycin powielających dzieła malarskie i specjalne wzorce – „inwencje” graficzne podlegała procesowi manufakturyzacji i komercjalizacji. Ryciny były zwykle zamawiane przez moźną klientelę i jej dedykowane, nie mając przeważnie jakichkolwiek związków z Polską. Grafiki o treściach religijnych i alegorycznych sprowadzało polskie duchowieństwo i prywatni kolekcjonerzy jako kopie dzieł wybitnych mistrzów. Istotną była również treść rycin, dokumentująca proces reformy i triumf Kościoła katolickiego po Soborze Trydenckim.

Doskonałość artystyczna i wymowa idei religijnych graficznych wzorów przyczyniała się do odtwarzania ich przez malarza bernardyńskiego przeważnie jako kopii fragmentarycznych i pozornych kopii multiplikacyjnych. Dzieło pierwsze, czyli malarski oryginał, odtwarzano zazwyczaj w znacznym stopniu, a powielenie jego nie było zwykle zamiarem autora, często następowało nawet poza jego przyzwoleniem. Autorzy drugiej generacji (czyli odtwarzający graficzny wzór), którą reprezentował Lekszycki, tworząc intencjonalnie nowe dzieło, wiernie naśladowali wzór, przy czym kopia różniła się od oryginału tymi ja-kościami, których nie mógł przekazać obiekt pośredniczący⁴⁵.

⁴⁴ A. Treiderowa, *dz. cyt.*, s. 5.

⁴⁵ A. Matkiewicz, *Wokół „Chrystusa i jawnogrzeźnicy” Alessandra Mantegariego zw. Padovanino. Przyczynek do problemu relacji wzór – naśladowanie w sztuce nowożytnej*, FHA t. 24: 1988 s. 79–94.

Zasadą artystycznego kształtowania tamtej epoki było „imitare” – przejmowanie wzorców od wybitnych poprzedników i twórcze ich wykorzystanie, oraz „ritrarre” – dosłowne, reprodukcyjne odtwarzanie⁴⁶. Naśladownictwo, pojmowane jako powtórzenie, nie było więc rodzajem plagiatu, lecz „cytatem” dzieła, formą hołdu złożonego twórcy.

Efektom wypowiedzi artystycznej Lekszyckiego było połączenie specyficznych, indywidualnych cech osobowości malarskich przeniesionych w walorową skalę reprodukcji graficznych z własną aranżacją i umiejętnościami. W obrazach zespałał on gwałtowność, rozmach i patos P. P. Rubensa oraz liryczną nostalgię A. van Dycka. Bliska była mu zarówno kameralność atmosfery G. Seghersa, konwencjonalna maniera A. van Diepenbeeck, jak i symboliczno-dewocyjny wdzięk Wierixów, manierystyczny urok B. Sprangera oraz tradycjonalizm J. van der Straet. F. Lekszycki, przyjmując koncepcję artystyczną indywidualnego dzieła, nadawał jej swój własny styl, inwencję, kompozycję, rysunek i kolor, oraz ekspresję postaci. Łączył on przy tym zachowawcze środki artystyczne z nowatorskimi osiągnięciami właściwymi sztuce europejskiego baroku.

Poprzez pośrednictwo graficznych wzorców Lekszycki przyswajał nie tylko spontaniczny charakter wypowiedzi plastycznej Rubensa i jego uczniów ale również intelektualno-naukową stronę jego twórczości, a więc prawa geometrii wykreślnej, znajomość anatomii i wzorów antycznych. Jako malarz-samouk, wyrosły w tradycji lokalnego malarstwa cechowego, nie miał teoretycznych podstaw, zdobywanych poprzez studia. Jego dokonania artystyczne były skutkiem zamierzonych i przypadkowych działań o charakterystycznych, oryginalnych wartościach formalnych i treściowych.

W obrazach Lekszyckiego dominowały – przejęte z graficznych wzorników – efekty linearnego, płaskiego kształtowania z dynamiczną, pulsującą linią właściwą Rubensowi oraz walorowa trójwymiarowość na podobieństwo form rzeźbiarskich. Tak pojęta transpozycja wartości czysto graficznych w malarstwie była zaprzeczeniem spontanicznej, kolorystycznej kreacji i maestrii Rubensa i jego szkoły. Dlatego też w sposób niezamierzony, niejako podświadomie, Lekszycki łączył tradycyjną szesnastowieczną koncepcję „disegno” – linearnego, zamkniętego układu, precyzji i jasności koncepcji, z barokowym dynamizmem, głębią, subordynacją, „spiętrzoną” przestrzenią, formą atektoniczną kompozycji⁴⁷. W obrazach malarza bernardyńskiego

⁴⁶ H. Kauffmann, *Peter Paul Rubens im Licht seiner Selbstbekenntnisse*, „Wallraf – Richartz – Jahrbuch” t. 17: 1955 s. 184.

⁴⁷ J. Białostocki, *Barok. Styl – epoka – postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 20: 1958 s. 18.

wyczuwalny był też efekt „ściągnięcia i nabrzmienia kompozycji”⁴⁸. A nagromadzona ilość postaci i rekwizytów o specyficznej gradacji światłocienia spleciona była na podobieństwo ogromnego ornamentu abstrakcyjno-organicznego, pełnego nabrzmień, wklęsłości, ukrytego pulsowania.

W dyspozycji obrazów Lekszyckiego często pojawiały się koncepcje scenograficzne, aranżowane samodzielnie, bądź za pośrednictwem graficznych wzorów. *Scena z zastonami*, znana z obrazu *Św. Rodzina*, podkreśla tajemniczość, iluzję oddalenia, kiedy wyobraźnia widzów stwarza otoczenie⁴⁹. Motyw „zwielokrotnionej scenerii” występował m. in. w przedstawieniu *Św. Antoniego*, w którym epizodowi głównemu towarzyszyła retrospektywna scena poboczna. Istotną była też koncepcja budowy kulis w celu perspektywicznego zaakcentowania sceny głównej. Tworzyły je elementy pejzażu, pojedyncze postaci lub grupy osób, bądź fragmenty architektury. Koncepcjom tym towarzyszyła równocześnie tradycyjna perspektywa hierarchiczna, niezręczne stosowanie skrótów, dążenie do dokładnego opracowania szczegółu.

F. Lekszyckiemu były obce problemy kolorystyczne współczesnej mu sztuki flamandzkiej. Mimo dość prymitywnego i tradycyjnego posługiwania się paletą barw, zachodziły jednak interesujące zjawiska kolorystyczne. Wartości chromatyczne barw osłabiała i ograniczała przejęta za pośrednictwem rycin linia i okonturowanie. Barwy bywały przeważnie ciemne, chłodne, zestawiane często opozycyjnie, z efektami odcieni karminu, fioletowego różu, żółcieni przechodzących w kolor starego złota. Ostra gradacja światłocienia dawała efekt emalierskiej faktury. Spotykany był też odcień „gotyckiej ultramaryny”, specyficznie i silnie działający, najchłodniejszy w skali barw, który z trudem toleruje inne strefy koloru⁵⁰. Podobnie jak w minionej epoce malarstwa renesansowego dokonywała się „repetycja” barwna, czyli powtarzanie kolorów tej samej jakości, rozrzucanych w płaszczyźnie obrazu, zróżnicowanych przez walor, kształt i wielkość plam. Interesujący efekt kolorystyczny sprawiały zróżnicowane akcenty barwne na ciemnym, mrocznym tle, wydobywające się siłą koloru i tajemniczo jarzące. Zestawienie takie zapewne przypadkowo nawiązywało do barokowej koncepcji kolorystycznej zwanej „zasadą uprawiania klejnotów”⁵¹.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977 s. 40-54.

⁵⁰ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1983 s. 198.

⁵¹ Tamże, s. 321-323.

Lekszycki starał się w nieskomplikowany sposób wykorzystać psychologiczne oddziaływanie koloru. W przedstawieniach o treściach pasyjnych akcent położony został na barwy ciemne, kontrastowe, „dramatyczne”. Niemal monochromatyczna tonacja barwna dominowała w partiach tła, z imaginacyjnymi zarysami płonących ruin i twierdz. Zabiegi te miały na celu wytworzenie scenerii grozy, atmosfery katastroficznej.

W scenach gloryfikacji „zalewające światło” ogarniało kompozycję. Nie wyczuwano się jednakże połączenia artystycznych jakości światła z jego mistycznym charakterem. Światło „oświetlające obrazu” często występowało niekonsekwentnie względem oświetlenia naturalnego, dublując w sposób nieprzemysłany światłocień rycin. Natomiast „światło sakralne” stanowiło wartość samoistną, niezależną. Stanowiło ono plastyczne wyobrażenie substancji duchowej, element boskości dostępny zmysłom⁵².

Masywne, potężnie zbudowane, inspirowane wzorami antycznymi i studiami anatomicznymi postaci rubensowskie przybierały w malarstwie Lekszyckiego manierystyczne tendencje wysmuklenia proporcji, skrępowania, sztucznego upozowania. Widoczny był ponadto tradycyjizm hieratyczno-reprezentacyjnego upozowania, jak i pogłosy średniowiecznej „anatomii draperii”.

Szczególną uwagę F. Lekszycki zwracał na indywidualizację i równoczesną typizację przedstawianych twarzy. Bohaterowie przedstawień obdarzani byli wyidealizowanymi rysami; twarze ich charakteryzowały się szlachetnością i godnością (Chrystus), egzaltacją i uduchowieniem (Matka Boska, św. Maria Magdalena), naiwną słodyczą (św. Antoni). Charakterystyczny dla malarza był typ urody kobiecej powtarzający się w przedstawieniach Matki Boskiej i świętych (twarz o bladej cerze otoczona długimi, ciemnymi, gładko przyczesanymi włosami). Postaci starsze wiekiem oraz negatywne w tematycznym kontekście obrazu otrzymywały ciemniejszy, niemal brązowy odcień karnacji.

W każdym niemal przedstawieniu występowała osoba nawiązująca dialog z widzem poprzez gesty i intrygujące spojrzenie. Był to sugestywny środek przekonywania, charakterystyczny dla sztuki barokowej, kiedy dzieło nie było już elementem obiektywnym, lecz środkiem działania⁵³.

F. Lekszycki za pośrednictwem rycin graficznych wprowadził typ postaci ogarniętej ekstazą, kiedy mistyczne olśnienie poraża zmysły

⁵² W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954 s. 135-156.

⁵³ J. Białostocki, *Czy istniała barokowa teoria sztuki*, w: Tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978 s. 135-136.

ludzkie. Były to pierwsze w malarstwie polskim przykłady wystudionego, realistycznego wyobrażenia zmian w fizjonomii człowieka, wywołanych doznaniem najwyższego stopnia zachwytu. Dlatego też przedstawienie te włączyć można w mistyczny nurt malarstwa europejskiego.

F. Lekszycki ukazywał przejawy życia wewnętrznego przedstawianych postaci w sposób rutynowy, bez psychologicznego pogłębienia, z tendencją do upozowań, teatralnych spojrzeń i gestów. Było to wynikiem zobiektywizowanego odwzorowania a nie efektem subiektywnego obrazowania stanów mistyczno-ekstazy. Dlatego bliższa była mu raczej retoryczna koncepcja sztuki, podkreślająca funkcję gestu jako „mowy ciała”⁵⁴.

Dzięki przejmowanym rycinom graficznym Lekszycki stał się popularyzatorem wzorów antycznych. Podobieństwa ujawniały się przede wszystkim w ekspresji postaci. Starożytne „*exemplum doloris*” – cierpiącego Laokoonu „powtarzał” Chrystus w dramatycznej agonii na krzyżu. Rozpaczająca Maryja znajdowała odpowiednik w zastygłej w bólu Niobe. Upozowanie ciał świętych pogrążonych w ekstazy omdleniu miały zapewne swą genezę w przedstawieniach osuwającego się Adonisa lub przeszytych strzałami niobidów. Natomiast postać św. Antoniego, stojącego naprzeciw tłumowi heretyków (w scenie drugoplanowej), przypominała za swym pierwowzorem – przedstawieniami świętych jezuickich „przemawiających” do tłumy – antyczny schemat „*adlocutio*”⁵⁵.

Ukazanie żołnierzy rzymskich w scenach pasyjnych było próbą rekonstrukcji „historycznego kostiumu”, w którym odnaleźć było można „reminiscencje” zbroi antycznych, a także elementy siedemnastowiecznego uzbrojenia.

W podsumowaniu należy stwierdzić, iż malarstwo F. Lekszyckiego stanowiło interesujący konglomerat łączący formalne i treściowe wartości różnych wzorców. Skupiało ono bowiem wpływy grafiki niderlandzkiej, powielającej wzory najwybitniejszych mistrzów flamandzkich, zespalałające tradycję rodzimą z inspiracjami włoskimi, oraz refleksy manierystycznego malarstwa Dolabelli, a także zachowawczą atmosferę krakowskiego malarstwa cechowego. Mimetyczne postrzeganie otaczającego świata właściwe sztuce nowożytnej, w twórczości Lekszyckiego sprowadzało się do niemal instrumentalnego łączenia kopiowanych

⁵⁴ *Tamże*, s. 135.

⁵⁵ Wydaje się, że pierwowzorem ogólnej koncepcji sceny było graficzne przedstawienie *Cudu św. Franciszka Ksawerego* I. C. Marinusa według P. P. Rubensa. F. W. H. Hollstein, *dz. cyt.*, vol. 11 s. 170 poz. 7; E. Budzińska, *dz. cyt.*, s. 68.

fragmentów obrazujących rzeczywistość. Fragmenty te stawały się elementami swoistej gry w tworzeniu struktur obrazu. Naśladowanie oryginału poprzez graficzną reprodukcję często prowadziło do tworzenia innowacji formalnych i tematycznych kopii względem pierwowzoru. Asymilacje, kompilacje, redukcje, reminiscencje, repetycje, rozbudowania stały się zabiegami kompozycyjnymi współdecydującymi o wartościach obrazów malarza – zakonnika. W procesie kopiowania, poza działaniami celowymi, kryło się postępowanie nieuświadomione, przypadkowe, przejawiające się w specyficznych zestawieniach, analogiach i paradoksach. A ryciny graficzne były powszechną formą kontaktu prowincjonalnego, peryferyjnego malarstwa polskiego ze sztuką ówczesnej awangardy europejskiej.

JANINA DZIK

Flämische Vorbilder in dem Schaffen des Malers P. Franciszek Lekszycki

(Zusammenfassung)

Die allgemeine Art, in der die schöpferische Evolution der polnischen Malerei der Neuzeit zum Ausdruck kam, bestand in der Nachahmung der über Stiche bekannten Werke hervorragender europäischer Meister. Das betrifft in besonderer Weise auch Pater Franciszek Lekszycki OFMObs (um 1600–1668), der – wie die bisherigen Forscher annahmen – fast „wörtlich“ flämische Werke, vor allem die von P. P. Rubens und A. van Dyck, nachgeahmt hat, und zwar über die u. a. von Boetius, und Schelte à Bolswert, Paul Pontius und Peter de Jode ausgeführten Graphiken.

Am Beispiel ausgewählter, meistens unbekannter graphischer Vorbilder sowie unter deren Einfluß entstandener Bilder werden in dem Artikel die für Lekszycki charakteristischen Relationen zwischen dem Vorbild und der Kopie behandelt.

Ohne Kontakt mit dem Original, nur anhand der graphischen Vorlage entstanden in dem Prozess der Gestaltung der neuen Malereistruktur sowohl getreue als auch fragmentarische Kopien. In den letzteren dominierte meistens eine Szene, die durch Requisiten, Personen oder Szenen von zweitrangiger, erläuternder Bedeutung entweder reduziert, oder bereichert wurde. Es gab auch Kompilationen, die aus Details von gleichartigem Wert innerhalb des geschaffenen Ganzen bestanden. Eine Abart der fragmentarischen Kopien waren die Bilder mit gleichzeitigen formellen, inhaltlichen und thematischen Umwandlungen.

Lekszycki hat einige feste Kompositionsgrundsätze ausgearbeitet, denen er die benutzten Vorbilder anpasste. In der entstehenden Struktur dominierte

das Motiv der sich schneidenden Diagonalen, die Axialität, die Räumlichkeit und Mehrgrundwirkung sowie das Streben nach der Vertikalisierung der Komposition.

Der Maler benutzte Graphiken von verschiedenem künstlerischem Niveau – von dem primitiven Stich Philip Galles nach dem Entwurf von Jan van der Straet bis zu den von hervorragendsten Graphikern des 2. Viertels des 17. Jh. reproduzierten Werken Rubens'.

Während Lekszycki die künstlerische Konzeption des individuellen Werkes übernahm, verlieh er derselben seinen eigenen Stil, Komposition, Zeichnung und Farbe sowie die Expression der Gestalten. Dabei vereinte er die traditionellen formalen Mittel mit den der Kunst des europäischen Barock eigenen neuartigen Leistungen.

Übersetzt von Juliusz Zychowicz