

KAROLINA TARGOSZ

## NA TROPACH PIERWSZYCH KOBIEC MALAREK W DAWNEJ POLSCE

W ostatnich dziesięcioleciach, dzięki szczegółowym badaniom i poszukiwaniom prowadzonym w historii sztuki powszechnej, z mroku niepamięci zaczęły się coraz wyraźniej wyłaniać sylwety kobiet malarek. W XVI w. we Włoszech były to przede wszystkim Sofonisba Anguissola z siostrami, Marietta Robusti zw. La Tintoretta i Lavinia Fontana, z kolei w XVII w. – Artemisia Gentileschi i Elisabetta Sirani, w Holandii zaś Judyta Leyster<sup>1</sup>. Opierając się na istniejących opracowaniach warto ukazać polonica w ich twórczości i związki z Polską oraz spróbować zebrać i odnaleźć ślady działalności najstarszych malarek na terenie samej Polski<sup>2</sup>.

### 1. POLONICA W TWÓRCZOŚCI WŁOSKICH MALAREK

Spod pędzla Lavinii Fontany (1552–1614) wyszedł obraz ołtarzowy w kaplicy przy kościele Santa Sabina w Rzymie, przedstawiający św. Jacka przed Madonną<sup>3</sup>. Z inwentarza zbiorów Jana III z 1696 r. dowiadujemy się z kolei, że król posiadał jeden jej obraz: „Obraz Chrystusa Pana w Ogrojcu się modlącego Lavinij malowania”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Czytelnikowi polskiemu w barwny sposób przybliżyła ich postaci i twórczość B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenas, wiek XV–XVI*, Warszawa 2012, s. 208–213, 317–366; eadem, *Dalsze gawędy o sztuce. XVII wiek*, Warszawa 2013, s. 37–49, 84–104, 171–186.

<sup>2</sup> W dotychczasowej literaturze polskiej zajmowali się nimi: Z. Batowski, *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951; *Artystki polskie. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. A. Morawińska, Warszawa 1991; M. Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka od XVI do XIX w.*, „Krzysztofory, Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, nr 24: 2006, s. 49–66.

<sup>3</sup> S. Zamboni, *La pala di San Giacinto di Ludovico Carracci e la Capella della Natio Polonorum nella chiesa di San Domenico in Bologna*, „Studia Italo-Polonica”, t. 5: 1994, s. 119, il. 5b; B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, s. 357.

<sup>4</sup> D. Walawender-Musz, *Malarstwo w guście króla [w:] Primus inter pares*, Warszawa 2013, s. 123.

Lucia Casalini Torelli (1677–1762), żona malarza Felice Torellego, jest autorką aż czterech malowideł o tematyce polskiej, przedstawiających św. Czesława chroniącego Wrocław przed Mongołami (w bazylice San Domenico w Bolonii), św. Stanisława przed Madonną (w sanktuarium św. Ludwika Gonzagi w Castiglione delle Stivere) oraz dwóch obrazów św. Stanisława Kostki (w kościele San Giorgio w Reggio Emilia i w kościele serwitów w Guastalla)<sup>5</sup>.

Elisabetta Sirani (1638–1665) pracowała dla Jana Kazimierza. Urodziła się i całe swoje krótkie życie spędziła w Bolonii<sup>6</sup>. Była córką malarza Giovanniego Andrei Siraniego, który – nie bez wahań i oporów ze swej strony, a za namową innych – wykształcił ją na profesjonalną malarkę. Pierwsze samodzielne zamówienie uzyskała w wieku siedemnastu lat i przez dalszych dziesięć lat zdołała stworzyć dwieście obrazów, z których połowa niestety zaginęła. Malowała portrety i sceny religijne, znacznych nieraz rozmiarów. Zapewne jej autoportretem jest obraz przedstawiający alegorię malarstwa (Muzeum Puszkina w Moskwie) – młoda, strojnie ubrana kobieta, w wieńcu laurowym na głowie, siedzi przed sztalugami, z paletą i pędzlem w ręce, patrząc na wprost, tak jak się mogła obserwować w lustrze malarza. Jej nagła śmierć wzniciła podejrzenia i procesy o otruciu. Powodem mogły być jednak wrzody żołądka, a jeśli wchodziło w grę otrucie, to mogło być ono wywołane szkodliwymi składnikami farb.

Elisabetta była osobą wysokiej kultury, a jej talent zapewnił jej przyjęcie do Akademii św. Łukasza w Rzymie i Bractwa św. Łukasza w Bolonii. Sama założyła Akademię Rysunku dla dziewcząt. Cieszyła się sławą w całych Włoszech, która rozeszła się także poza ich granice. Za pośrednictwem jej ojca chrzestnego, Saula Guidottiego, pozostającego na usługach Jana Kazimierza, król polski zamówił u niej obraz przedstawiający św. Annę i Matkę Boską przy kolebce Dzieciątka. Obraz ten nie jest niestety znany<sup>7</sup>. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się natomiast dwa słabe obrazy Sirani – jeden przedstawiający *Amora*, drugi *Męczeństwo dziesięciu tysięcy chrześcijan*, krzyżowanych przez Persów<sup>8</sup>.

## 2. MARIA ELEONORA RADZIWIŁŁOWA I MALARKI AMATORKI

W Polsce, tak jak i w innych krajach, wśród kobiet z wyższych warstw społecznych, w kręgach dworskich i klasztornych domeną działalności dam i zakonnice było przez wieki „malowanie igłą”, czyli hafciarstwo. Wspaniałe wytwory ich rąk, prawie zawsze anonimowe, przetrwały do dzisiaj, przede wszystkim w zbiorach kościelnych. Zakonnice trudniły się także przepisywaniem ksiąg liturgicznych i iluminatorstwem.

<sup>5</sup> S. Zamboni, op.cit., s. 127, il. 10b.

<sup>6</sup> B. Fabiani, *Dalsze gawędy o sztuce...*, s. 84–103, na podstawie monografii A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Compositori 2004.

<sup>7</sup> B. Fabiani, *Dalsze gawędy o sztuce...*, s. 97.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 97.

W tej ostatniej dziedzinie z cienia anonimowości daje się dziś uchwycić postać Zofii Borawińskiej, córki Jana i Anny z Zarzyckich, od 1629 r. benedyktynki w klasztorze w Staniątkach, zmarłej w 1655 r. W 1649 r. ukończyła ona pracę nad Antyfonarzem nr 6, a w 1651 r. nad Graduałem nr 5, przechowywanych w staniąteckim archiwum. Pierwszy z nich zdobią inicjały o charakterze kwiatowo-linearnym, drugi o charakterze figuralnym. Jest tu np. inicjał przedstawiający Adorację Dzieciątka, wykonany piórkiem, tuszem i farbami kryjącymi, o prostocie linii i wyrazie bardzo „nowoczesnym”<sup>9</sup>.

W tym samym czasie artystyczne uzdolnienia i zamiłowania przejawiała żona dwóch ostatnich Wazów – Władysława IV, a później Jana Kazimierza – królowa Ludwika Maria Gonzaga. W młodości skorzystała z lekcji u nauczyciela swych braci, znanego we Francji miniaturzysty Daniela Rabela. Jako królowa nie tylko haftowała, ale i projektowała wzory ozdób na przedmioty i szaty liturgiczne. Jej sekretarz wspomina, że w sposób naturalny dobrze rysowała i miała bardzo zręczne ręce. W zachowanym w XVIII-wiecznym odpisie zbiorze różnych receptur, zatytułowanym *Le cabinet des dames*, znajdują się przepisy na sporządzanie farb i werniksów, niektóre wpisane osobiście przez Ludwikę Marię, co wskazuje, że najpewniej również sama malowała<sup>10</sup>.

Nikły ślad po bogatszych, być może twórczych, zajęciach przetrwał po córce króla Jana III, Teresie Kunegundzie Sobieskiej. W inwentarzu obrazów z rezydencji w Białymstoku z 1774 r. figuruje następująca pozycja: „Obrazek od Najjaśniejszej Królowej polskiej Kunegundy malowany”<sup>11</sup>. Z późniejszych kolei życia królowej, już jako elektorowej bawarskiej, wiadomo, że była w Monachium i Wenecji zapaloną kolekcjonerką dzieł malarstwa<sup>12</sup>.

Dzięki źródłom związanym z jej osobą możemy z kolei wytropić arystokratkę amatorkę, o której twórczości, choć pośrednio, da się coś bliżej powiedzieć. W diariuszu podróży Teresy Kunegundy z Warszawy do Brukseli z 1694 r. pod datą 12 grudnia znajdujemy zapis, że w Magdeburgu „Księżna jm. Pani Radziwiłłowa podczaszyna litewska, wdowa, była u elektorowej i długo w noc siedziała”<sup>13</sup>. Z kolei w roku następnym, 22 czerwca, w liście do brata Aleksandra Teresa Kunegunda pisała: „Będąc w drodze widziałam się z księżną podczaszyną, którą prosiła, żeby namalowała sama swego męża nieboszczyka i żeby mi przysłała do Brukseli”. Skarżyła się przy tym, że pośrednik, biskup płocki, czyli Andrzej Chryzostom Załuski, „szalbiersko poczynął” i przesłany już portret zachował dla siebie<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> *Artystki polskie...*, s. 117, il. 146.

<sup>10</sup> K. Targosz, *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646–1667)*, wyd. 2, Warszawa 2015, s. 19, 62, 481, 502; M. Piwocka, „Aparat królewski” – zespół szat liturgicznych z klasztoru SS. Wizytek w Warszawie, „Folia Historiae Artium”, t. 21: 1985, s. 120–121.

<sup>11</sup> *Artystki polskie...*, s. 320.

<sup>12</sup> M. Komarzyński, *Teresa Kunegunda Sobieska*, Warszawa 1982, s. 13, 96, 111.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>14</sup> J. T. L., *Listy Teresy Kunegundy Sobieskiej elektorowej bawarskiej*, „Biblioteka Warszawska”, 1877, t. 2, s. 283; T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 12: 1950, s. 247–248.

Księżną Radziwiłłową, podczaszyną, była Maria Eleonora, z domu księżniczka Anhalt Dessau, a jej mężem – Jerzy Józef Radziwiłł, ordynat na Nieświeżu i Ołyce, podczaszy litewski. Poświęćmy nieco uwagi jego postaci. Był on synem Michała Kazimierza, wojewody wileńskiego, podkanclerzego i hetmana polnego litewskiego, i Katarzyny z Sobieskich, a zatem siostrzeńcem Jana III<sup>15</sup>. Urodził się 10 marca 1668 r. w Białej Radziwiłłowskiej (Podlaskiej) i zmarł tamże 3 stycznia 1689 r. w wieku zaledwie dwudziestu jeden lat.

Był bardzo dobrze zapowiadającym się młodzieńcem. Już w wieku trzynastu lat, po śmierci ojca w 1680 r., oddawał na sejmie jego podkanclerską pieczęć. Kształcił się, być może, w kolegium jezuickim w Nieświeżu, a na pewno w Lublinie. Był następnie, wraz z młodszym o rok bratem Karolem Stanisławem, prywatnym uczniem profesora Akademii Krakowskiej księdza Sebastiana Piskorskiego, który dedykował im swoją rozprawę prawniczą *Quaestio juridica de successione* (Kraków 1683)<sup>16</sup>. W latach 1684–1687 bracia odbyli peregrynację edukacyjną po krajach Europy zachodniej, po której pozostały notatki historyczno-geograficzne Jerzego Józefa i diariusz spisany przez Karola Stanisława<sup>17</sup>. Na dłuższe pobyty studyjne zatrzymali się w Turynie i Paryżu. W imieniu Jana III złożyli w Londynie gratulacje nowemu królowi angielskiemu Jakubowi II Stuartowi i z okazji tej misji dyplomatycznej Jerzy Józef uzyskał w 1686 r. godność podczaszego litewskiego. Druga planowana misja dyplomatyczna w Portugalii nie doszła do skutku.

W drodze powrotnej bracia zawitali do Dessau, gdzie 13 września 1687 r. dwiętnastoletni Jerzy Józef zawarł – wynegocjowany przez Jana III – związek małżeński z szesnastoletnią księżniczką Marią Eleonorą. Była ona córką Jana Jerzego, księcia Anhalt Dessau, i Henryki Katarzyny, księżniczki orańskiej, urodzoną 14 marca 1671 r. (zmarła 18 maja 1756 r.).

Po powrocie do Polski Jerzy Józef posłował na sejm grodzieński w 1688 r. W tymże roku w Białej przysłała na świat ich córeczka Katarzyna Henryka. Paryska „Gazette” donosiła, że z końcem 1688 r. Radziwiłłowie wybierali się do Warszawy, gdzie król miał trzymać do chrztu małą księżniczkę<sup>18</sup>. Niestety, dziecko wkrótce zmarło, a zaraz potem nastąpił niespodziewany zgon Jerzego Józefa. 31 grudnia 1688 r. mianowany on został wojewodą trockim i urzędu tego nie zdołał objąć. Zmarł w nocy z 2 na 3 stycznia 1689 r. Paryska „Gazette” podała, że przyczyną zgonu była „la fièvre pourpre”<sup>19</sup>.

Dawny sekretarz królowej Ludwiki Marii, Pierre Des Noyers, pisał, że był to książę wielkich nadziei, według ówczesnego określenia „człowiek bardzo godny”

<sup>15</sup> E. Kotłubaj, *Galeria Nieświeska portretów Radziwiłłowskich*, Wilno 1857, s. 389–390; A. Rachuba, *Radziwiłł Jerzy Józef* [w:] *Polski Słownik Biograficzny* (dalej: PSB), t. 30: 1987, s. 236–237.

<sup>16</sup> W. Baczkowska, *Piskorski Sebastian Jan* [w:] PSB, t. 26: 1981, s. 559.

<sup>17</sup> K. S. Radziwiłł, *Diariusz peregrynacji europejskiej (1684–1687)*, oprac. A. Kucharski, Toruń 2011.

<sup>18</sup> „Gazette” z 8 I 1689, doniesienie z Warszawy z 10 XII 1688 (odpisy w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie, Teki paryskie, sygn. 8942).

<sup>19</sup> „Gazette” z 12 II 1689, doniesienie z Warszawy z 7 I 1689 (odpisy jw. przyp. 18).

(„fort honnête homme”)<sup>20</sup>. Przebywający wówczas na dworze Sobieskich francuski kapucyn François des Stigmates pisze o nim równie pochlebnie, zaznaczając, że niejedną raz się z nim spotykał i że księżę mówił bardzo dobrze po francusku. Wspomina też jego żonę, której imienia zapomniał, podając, że była luteranką. On też opisał uroczyste pięciogodzinne egzekwie, urządzone przez królestwo w Warszawie, z wjazdem trzech jeźdźców do świątyni, kruszeniem broni oraz upadkiem z konia substytutą zmarłego<sup>21</sup>. Uroczystość odbyła się w kolegiacie św. Jana 7 lutego 1689 r.<sup>22</sup>

Zmarły pochowany został 9 maja w Nieświeżu, jak podano w napisie pod ryciną portretową, zamieszczoną w *Icones familiae ducalis Radivilianae*<sup>23</sup>. To przedstawienie Jerzego Józefa jest identyczne z portretem będącym XVIII-wieczną repliką wcześniejszego malowidła, przechowywaną dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>24</sup>. Jerzy Józef ukazany jest w popiersiu w owalu, w wielkiej, ciemnej peruce, w płaszczu, spod fałdów którego widoczny jest naramiennik zbroi. Księżę najwidoczniej gotował się do kariery wojennej pod przewodem wuja-króla. Nie darmo jesienią 1688 r. przybył do Żółkwi na czele czterech tysięcy zbrojnych<sup>25</sup>. Na późniejszej rycinie księżę ma pełniejszą, młodzieńczą twarz, okoloną naturalnymi, bujnymi lokami<sup>26</sup>. Być może autorką tych portretów była właśnie żona Maria Eleonora.

Ją samą ukazuje również jedna z rycin w *Icones* – pochyloną głowę wspiera na prawej ręce, opartej o stół (ryc. 1)<sup>27</sup>. Jest w żałobie, ma czarną suknię i welon upięty w czub wysoko nad głową. Jej twarz, o cienkim, długim nosie, wielkich, ciemnych oczach, tchnie wyrazem melancholii. W odróżnieniu od większości zawartych w *Icones* portretów kobiecych o charakterze reprezentacyjnym i oficjalnym, jest to portret kameralny, intymny. Według wszelkiego prawdopodobieństwa mamy przed sobą autoportret. Po śmierci męża księżna powróciła do rodzinnego domu. Po matce odziedziczyła później okazałe zbiory malarstwa niderlandzkiego, które znajdują się do dziś w zamkach w Dessau i Mosigkau<sup>28</sup>.

W XVIII w. kształcenie w dziedzinie rysunku i malarstwa weszło szerzej do edukacji dam z arystokracji także w Polsce i z tego stulecia zachowały się już liczne

<sup>20</sup> Pierre Des Noyers do Ismaela Boulliau, Warszawa 7 I 1689, rkps 13 023 Fonds Français Bibliothèque Nationale w Paryżu (pod datą listu).

<sup>21</sup> F. D. S. (François des Stigmates), *Relation d'un voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689*, Paris 1858, s. 102–103. O autorze zob. K. Targosz, *Jan III Sobieski mecenasem nauk i uczonych*, Warszawa 2012, s. 629–667.

<sup>22</sup> „Gazette” z 12 III 1689, doniesienie z Warszawy z 11 II 1689 (odpisy jw. przyp. 18).

<sup>23</sup> M. F. Wobe, *Icones familiae ducalis Radivilianae*, Nieśwież 1758, ryc. nr 146.

<sup>24</sup> Portret prezentowany był na wystawie z okazji trzechsetlecia bitwy wiedeńskiej, *Odsiecz wiedeńska 1683*, Kraków 1990, t. 1, s. 138–139, t. 2, il. 89.

<sup>25</sup> „Gazette” z 25 X 1688, doniesienie z Warszawy z 24 IX 1688 (odpisy jw. przyp. 18).

<sup>26</sup> Drzeworyt Michała Starkmana w: E. Kotłubaj, op.cit., s. 389.

<sup>27</sup> M. F. Wobe, op.cit., ryc. nr 147.

<sup>28</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Marie\\_Eleonore\\_von\\_Anhalt\\_Dessau](http://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Eleonore_von_Anhalt_Dessau). Tu zamieszczono portret Marii Eleonory z 1730 r. pędzla Georga Lisiewskiego. Brak natomiast danych o jej własnej twórczości malarskiej.

nazwiska malarek amateerek, choć ich twórczość czeka na bliższe rozpoznanie<sup>29</sup>. Przykładowo wspomnijmy Marię Amelię z Brühlów Mniszchową<sup>30</sup> i jej córkę Józefinę Amelię z Mniszchów Potocką<sup>31</sup>. Ta ostatnia przedstawiona została przez Jana Chrzyciela Lampiego, gdy kopiuje portret męża.

### 3. MALARKI ZAWODOWE – WILELMOWA I WILELMÓWNA, ŻONA I CÓRKA MALARZA WILELMA WŁOCHA

W środowiskach miejskich już z okresu późnego średniowiecza datują się pierwsze wzmianki o trudniących się zawodowo malarstwem kobietach, żonach i córkach malarzy cechowych. I tak, w Krakowie w 1495 r. występuje Małgorzata malarka, zwana Łukaszową, wdowa po malarzu Łukaszu Molnerze, przybyłym z Wrocławia, być może identyczna z siostrą Wita Stwosza o tym imieniu, znaną z zakupu farb za sumę 6 florenów, za którą poręczał brat<sup>32</sup>. Samymi imionami zapisały się malarki Katarzyna w 1477 r. i Magdalena Skorka w 1494<sup>33</sup>. W XVI w. notowana jest w 1538 r., także w Krakowie, Dorota Baczkowska<sup>34</sup>. Przepisy bractwa malarzy lwowskich z 1597 r. przewidywały ulgi w uzyskaniu tytułu mistrzowskiego dla tego, kto pojąłby za żonę córkę innego malarza, „która by umiała malować”<sup>35</sup>.

Nieco więcej wiadomo o żonie działającego we Wrocławiu i Krakowie znanego malarza Marcina Kobera – Dorocie Koberin (Köberin), urodzonej w Krakowie w 1549 r., poślubionej Marcinowi w 1586 r., która pod nieobecność męża we Wrocławiu i po jego śmierci samodzielnie prowadziła warsztat. Znany był jej kwit z 31 lipca 1599 r. potwierdzający otrzymanie dziesięciu złotych polskich „na robotę herbów”, w którym nazwała siebie „malarzową Króla Jego Mści”, czyli Zygmunta III Wazy, skądinąd malarza amatora. Zmarła w 1622 r.<sup>36</sup>

Nieco później żyła Agnieszka, pochodząca z zasłużonej dla kultury krakowskiej rodziny Piotrkowczyków, córka drukarza Andrzeja i Jadwigi Prężynówny, która była uczennicą, a od 1606 r. żoną sławnego w Polsce malarza o rodowodzie weneckim, Tommasa Dolabelli. Na zachowanym do dziś obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie znajdował się niegdyś napis: „Agnes Piotrkowczyk pinxit Dolabella Thomas Cracoviensis direxit”. Obraz określany jest jako *Msza św. żałobna* względnie *Msza św. ze zjawieniem się Matki Boskiej* i przedstawia kapłana przed ołtarzem w otoczeniu innych zakonników, z postacią Madonny z Dzieciątkiem

<sup>29</sup> M. Zientara, op.cit., s. 51–52.

<sup>30</sup> M. Czaplinska, *Mniszchowa z Brühlów Amelia* [w:] PSB, t. 21: 1976, s. 454.

<sup>31</sup> M. Czepe, *Potocka z Brühlów Józefina Amelia* [w:] PSB, t. 27: 1983, s. 740.

<sup>32</sup> J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1300–1500*, Kraków 1917, s. 14.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 221, 350.

<sup>34</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1851, t. 1, s. 47.

<sup>35</sup> Ibidem, t. 2, s. 303.

<sup>36</sup> H. Łopaciński, *Malarzowa Dorota Köberin*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 7, Kraków 1906, s. CCXXXIII–CCXXXIV; S. Herbst, *Kober Marcin* [w:] PSB, t. 13: 1967, s. 144; B. Fabiani, *Dalsze gawędy o sztuce...*, s. 144–146.

w obłoku w lewym górnym rogu. Malowidło wykazuje cechy charakterystyczne dla stylu Dolabelli. Przypuszcza się, że Agnieszka mogła malować postacie drugoplanowe na jego obrazach w kościele parafialnym w Kraśniku. Malarkami były także córki Agnieszki i Tomasza, ale z malowanych przez nie obrazów dla klasztoru Dominikanów w Krakowie nic się niestety nie dochoowało. Agnieszka Dolabella zmarła w 1638 r., jej córki mogły działać i w dalszych latach XVII w.<sup>37</sup>

W kronice klasztoru Norbertanek w Imbramowicach niedaleko Olkusza, spisanej w I połowie XVIII w. przez ksienię Zofię Grothównę i jej kontynuatorkę Annę Postupalską, utrwaliła się natomiast szerzej postać i działalność malarza zwanego tu Wilemlem Włochem i pracujących wraz z nim jego żony i córki, wszystkich troje nieznanych z imienia<sup>38</sup>. Wiążą się z nimi imponujące freski oraz duże obrazy ołtarzowe w liczbie pięciu w kościele klasztornym św. św. Piotra i Pawła.

Pierwotny kościół i klasztor Norbertanek spalił się w lipcu 1710 r., tak że pozostały po nich tylko nagie mury. W kronice przedstawiona została w sposób dramatyczny klęska pożogi, kiedy część zakonnic, ratując się, wyskakiwała oknami, łamiąc sobie nogi (28 lipca). Energiczna ksieni Grothówna zaraz w roku następnym przystąpiła do odbudowy. Pomagali jej dobrodziejcie konwentu, biskup krakowski Kazimierz Łubieński oraz „komisarz” klasztoru, kanonik krakowski i archiprezbiter kościoła Mariackiego Dominik Lochman. „Abrys” nowych budowli opracował „sławny architekt Barzanka” (1 lutego 1711) – chodzi oczywiście o Kacpra Barzankę vel Bażankę (ok. 1680–1726)<sup>39</sup>. „Mularzów Niemców”, czyli murarzy oraz strycharzy, którzy na miejscu wypalali cegłę i dachówki, a także szklarzy ściągnięto ze Śląska, z kolei cieślów, stolarzy, snycerzy, malarzy i pozłotników – z Krakowa. Murarze pracowali wiosną i latem, na jesień i zimę powracając na Śląsk. Prace nadzorował najpierw magister Włoch Marcin Pelegryni, przebywający na Śląsku (10 kwietnia 1712); jego oddalenie powodowało jednak błędy w budowie, więc go odsunęto. Mszcząc się za to, buntował rzemieślników śląskich, a nawet ich „przyaresztował” (14 kwietnia 1718). Tymczasem nadzór nad pracami objął sam architekt Bażanka, dojeżdżający często z pobliskiego Krakowa. Postępowały one szybko, mimo bardzo niesprzyjających wojennych czasów – z relacjami o budowie przeplatają się bowiem w kronice zapisy o najazdach wojskowych oddziałów koronnych, saskich i moskiewskich, którym trzeba było dawać „kontentacyjną”, czyli okup, aby

<sup>37</sup> M. Skrudlik, *Dolabella, jego życie i dzieła*, „Rocznik Krakowski”, t. 16: 1914, s. 100–104, 136; W. Tomkiewicz, *Dolabella Tommaso* [w:] *Słownik artystów polskich*, Wrocław 1975, t. 2, s. 75–76; *Artystki polskie...*, s. 145, il. 225.

<sup>38</sup> *Historija domowa klasztoru imbramowskiego zakonu premonstratenskiego*, rkps A/27 miejscowego archiwum. To cenne źródło wyzyskała w swym opracowaniu, podając szereg cytatów, H. Pieńkowska, *Dzieje i fabryka kościoła oraz klasztoru Norbertanek w Imbramowicach*, „Folia Historiae Artium”, t. 14: 1978, s. 67–92. Korzystam tu z całości tekstu przygotowanego do druku, dostępnego w Internecie w programie pdf – Z. Grothówna, *Kronika klasztorna siostr norbertanek w Imbramowicach 1703–1741*, wyd. W. Bielak i W. W. Żurek SDB, Kielce 2011. Zamiast przypisów stosuję w nawiasach odwołania do dat kroniki.

<sup>39</sup> O. Zagórowski, *Architekt Kacper Bażanka (około 1680–1726)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 18: 1956, nr 1, s. 84–122; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985, s. 10–11.

opuszczały majątności klasztorne. W 1715 r. wykonano sklepienia w prezbiterium i nawie. „Mały chór szczęśliwie w kościele mularze zasklepieli” – czytamy w kronice (22 maja), a z kolei podobnie: „zupełnie wielki chór zasklepieli” (25 sierpnia). W rok później całość otynkowano, a w 1717 r. kościół uroczyście konsekrowano (29 sierpnia).

Już wcześniej ksieni Grothówna zapisała: „Stargowałam malarza pana Wilelma z Krakowa do malowania obrazu na wielki ołtarz za złotych 800 i z pobocznymi obrazami” (3 maja 1716). W rok później notowała: „Zadałam panu Wilemowi malarzowi na św. Kajetana obraz do ołtarza złotych 100. Snycerzowi także zadałam na ołtarz złotych 100, którego stargowało się za złotych 500, a malarza za złotych 300” (30 czerwca 1717). Prace nad obrazami ołtarzowymi malarz wykonywał w swej pracowni w Krakowie, gdyż wkrótce zanotowano: „Przywieziono pana Wilelma malarza z obrazami do wielkiego ołtarza i [ołtarza] św. Kajetana, które zaraz na olejtronach [blejtronach?] porozbijał, a stolarze w ołtarz wprawiali” (8 sierpnia 1717). Malarz zaczął też malować „podniebienie na górze za wielkim ołtarzem, ażeby się pięknie obraz wydawał, także 12 krzyżów z aniołkami po kościele do konsekracyi służących” (8 sierpnia 1717).

Przy okazji konsekracji kościoła znalazł się fundator, chętny pokryć koszty bocznego ołtarza św. Józefa (29 sierpnia 1717), który kosztował 800 złotych (10 stycznia 1718), a z kolei fundator ołtarza św. Anny (3 września 1718).

W 1719 r. malarz przyjechał w towarzystwie księdza Lochmana, który najpewniej polecił go zakonnicom i częściowo pokrywał koszty robót. Wilelm miał teraz malować „mały chór”. „Stargowało się tego malarza za złotych tysiąc, przy leguminach znacznych” – notowała Grothówna (17 kwietnia). Chodzi w tym wypadku o sklepienie prezbiterium. Pracę rozpoczęto miesiąc później. „Sprowadziło się z Krakowa pana Wilelma malarza” – pisała ksieni, dodając ważną informację, że przybył on „z żoną i córką, już na ogólną robotę do malowania kościoła” (20 maja 1719). Grothówna wymieniała zawsze skrupulatnie liczbę pracowników, w tym wypadku nie ulega więc wątpliwości, że Wilelmowa i Wilelmówna przyjechały w charakterze współpracowniczek malarza. Były one zatrudniane także do prostych robót, o czym świadczy notatka, że „sama malarka w klasztorze odrzwia u cel malowała” (20 maja). Kiedy trzeba było, musiały jednak pomagać i w ambitniejszych zadaniach, zważywszy rozmiary podjętego przedsięwzięcia.

W czasie robót malarz ciężko się rozchorował i sprowadzono do niego z Krakowa cyrulika i doktora Łopackiego – chodzi o Jacka Augustyna, wówczas młodego medyka, późniejszego archidiecezjalnego kościoła Mariackiego (14 sierpnia 1719). W pół roku po rozpoczęciu pracy „Pan Wilelm malarz skończył szczęśliwie w małym chórze kościelnym malowanie, którego zaraz stargowało się, da Pan Bóg doczekać na przyszłe lata – wzdycha pobożnie ksieni – do malowania wielkiego chóru za złotych 1800”. Dobrodziej Lochman pokrywał z tego złotych 1000. Malarz miał zapewne wzięcie w Krakowie, toteż Grothówna dodaje: „i żeby każdy indzi[ej] nie zaciągał się na robotę, pozwoliło mu się mieszkanie przez zimę przy klasztorze i z żoną” (9 listopada 1719). O córce nie ma w tym wypadku mowy, być może



pozostawała przez zimę w Krakowie. Przed rozpoczęciem pracy przy sklepieniu nawy Wilelm wykonał dekorację refektarza (styczeń 1720).

Na wiosnę 1720 r. stolarze przywieźli z Krakowa ołtarze św. Anny i św. Józefa (15 kwietnia i 10 maja) – o obrazach ołtarzowych nie ma tu mowy, najpewniej były już gotowe; jest natomiast mowa o pracy przy sklepieniu nawy: „Zaczął pan Wilelm malarz roszkowanie układać nad wielkim chórem do malowania i zaraz przy początku roboty dało się mu zł 600 i legumin według kontraktu” (6 czerwca 1720). Po czterech miesiącach: „Pan Wilelm malarz przestał malować [w] wielkim chórze, wpół tylko wymalowawszy i wyprowadził się z żoną, z córką i ze wszystkim do Krakowa, który u nas przemieszkał dwie lecie przy wszelki[ej] wygodzie” (13 października 1720). Musiał jednak powrócić i znów wyjeżdżać, skoro ksieni pisała: „Pan Wilelm, który był na Święta Wielkanocne odjechał do Krakowa, teraz powrócił na dokończenie malowania wielkiego chóru i zaraz zaczął malować” (5 czerwca 1721). Dokończenie nie zabrało wiele czasu, gdyż już pod koniec czerwca „Jmć pan doktor [Łopacki], pan Barzanka i pan Wilelm malarz odjechali do Krakowa” (28 czerwca 1721). Prace w nawie, z pewnymi przerwami, rozciągnęły się na cały rok.

W następnych latach pojawiają się w kronice liczne wzmianki o bocznych ołtarzach w prezbiterium i nawie, o snycerzu Antonim (18 października 1722, 20 stycznia 1726, 7 grudnia 1727) i chodzi tu o rzeźbiarza Frączkiewicza, o malarzu Słowikowskim, nadzorującym złocenia ołtarzy (30 lipca 1724, 13 sierpnia, 19 października 1725), i kontynuującym te prace malarzu Janie (27 lipca 1729, 3 czerwca, 14 lipca 1731). Z czterema ołtarzami w nawie wiązały się uroczyste odpusty – na dzień św. Józefa, św. Norberta, św. Kajetana i św. Anny. W kronice odnotowywano rokrocznie, że przybywała na nie licznie okoliczna szlachta, duchowieństwo i „lud pospolicity”. Wyszczególniano, kto głosił kazania i skąd przybywały kapele. Szczególnym kultem cieszył się św. Kajetan – jest mowa o relikwiarzu, wotach do ołtarza i małym dzwonie klasztorным, który nosił jego imię (7 sierpnia 1719, 20 lutego 1728, 6 sierpnia 1737).

W 1727 r. Wilelm już nie żył, być może nie żyła też i jego żona, na czoło wysuwa się bowiem teraz postać córki. Anna Postupalska, prowadząca wówczas kronikę, zapisała: „Sprowadziła z Krakowa dobrodzika panna ksieni panią malarkę, córkę pana Wilelma malarza Włocha, która po zmarłym ojcu swoim kończyła robotę, a naprzód odmalowała obraz św. ojca Norberta w pobocznym ołtarzu, bo tylko był podmalowany. Innych obrazów poprawiała i do celów [cel], do chóru obrazy malować obligowała się” (16 sierpnia). Po niecałych dwóch miesiącach zapisano w kronice: „Odjechała do Krakowa pani malarka, będąc ukontentowana za pracę od dobrodziki panny ksieni” (9 października). W dwa lata później znalazła się w kronice notatka: „Przywieziono ostatek obrazów z Krakowa do stallów w chórze, które zaraz stolarze poprzybijali” (11 listopada 1729). Były to więc zapewne prace Wilelmówny<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> H. Pieńkowska, op.cit., s. 89, określa je jako „dość słabe”.

Iluzjonistyczną polichromię sklepień wykonano więc w latach 1719–1721. Nad ołtarzem głównym przedstawiona została Trójca św., w prezbiterium pomiędzy gurtami *Adoracja Baranka* oraz *Alegoria Wiary*. Gurty udekorowane zostały festonami *en grisaille*, złożonymi między innymi z insygniów władzy kościelnej (ryc. 2). Nad nawą główną otwiera się iluzjonistyczny przestwór z jedną wielką wizją niebiańską pośród obłoków (ryc. 3). Wyobrażona tu została apoteoza św. Norberta i zakonu norbertanek – w centrum unosi się wśród aniołków założyciel zakonu z monstrancją w ręce, poniżej widać gromadę klęczących zakonnice. Po bokach głównego malowidła rozmieszczono medaliony ze świętymi norbertańskimi i emblematami. Ujęte są one w bogate ramy dekoracyjne, a lunety w festony kwiatowe, imitujące dekorację stiukową. Malowidło w prezbiterium rozlewa się na sąsiednie lunety i podobnie kompozycja w nawie obejmuje środkową parę lunet, tak że sprawia ona wrażenie wielkiego owalu. Głowy wszystkich postaci skierowane są ku centrum malowidła. „Jawi się ono jako jednolita, otwarta w nieskończoność przestrzeń niebieska, w której niezwykle wysoko nad naszymi głowami, w niezmiernym oceanie powietrza, unoszą się łagodnie, niezbyt liczne, drobne postaci”<sup>41</sup>. Kolorystyka jest jasna i ciepła. Na zachodniej ścianie tarczowej nawy przedstawiono scenę historyczną ze średniowiecza – rzeź norbertanek w Witowie w czasie najazdu tatarskiego, na tle monumentalnej architektury (w kronice nie ma o niej mowy).

Wiadomo, że iluzjonistyczne malarstwo freskowe zapoczątkował w Rzeczypospolitej u schyłku XVII w. Michel Angelo Palloni. Dekoracja kościoła klasztornego w Imbramowicach sytuuje się chronologicznie między podobnymi przedstawieniami glorii i apoteoz niebiańskich w dekoracjach kościołów krakowskich – św. Anny, św. Andrzeja i Pijarów. W kościele akademickim fresk w kopule oraz polach między gurtami sklepień w prezbiterium i nawie wykonano w latach 1695–1703. Pracowali tu Szwed Karol Dankwart i Włoch Innocente Monti, a stapiające się z malowidłami stiuki wykonał Baldassare Fontana, realizujący wspólnie na szeroką skalę zakrojony program ikonograficzny autorstwa księdza Sebastiana Piskorskiego<sup>42</sup>. W pracach tych swój niewielki udział miał także i malarz Wilelm. W księdze przychodów i rozchodów budowy kościoła św. Anny zapisano pod datą 9 września 1702 r.: „Panu Wilelmowi malarzowi od konterfektu B[eati] Joannis Cantii na tumbie, wyzłocenia promieni i ram około obrazów na ścianie i od 7 pilastr 75 [złp]”<sup>43</sup>.

Barokizacja wnętrza kościoła św. Andrzeja datowana jest na rok 1702. I tu stiuki wykonał Fontana, niejasne jest natomiast autorstwo fresków, m.in. apoteozy św. Klary (zapewne wraz ze św. Kingą i bł. Salomeą) na sklepieniu prezbiterium<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w. ...*, s. 12.

<sup>42</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościoły i klasztory śródmieścia* I, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1971, s. 79–82, il. 104, 106–108, 240.

<sup>43</sup> Archiwum UJ, rkps 318, *Rationes perceptorum et expensorum pro fabrica ecclesiae S[anctae] Annae Crac[oviensis]*, s. 339. *Katalog zabytków sztuki...*, t. 4, cz. II/1, s. 81, podaje, że na sarkofagu jest „inkrustowana postać św. Jana Kantego, wykonana przez malarza Wilhelma”. W rzeczywistości jest to medalion bardzo małych rozmiarów.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 59, il. 246–248.

Przypisywano je Dankwartowi<sup>45</sup> lub – ze względu na niższy poziom – Innocentemu Monti<sup>46</sup>. Wysznięto teŝ, obok Montiego, osobę Wilelma (Wilhelma)<sup>47</sup>. W nawiązaniu do tych dzieł freski imbramowickie łączą wyobrażenia figuralne z dekoracyjnymi stiukami, w tym wypadku nie prawdziwymi, lecz malowanymi.

W kościele Pijarów malowidło iluzjonistyczne ołtarza głównego oraz dekorację prezbiterium i nawy wykonał nieco później, w latach 1727–1733, Franciszek Eckstein z Moraw<sup>48</sup>. Jak w Imbramowicach, fresk w nawie jest apoteozą niebiańską (kluczy Piotrowych), obejmującą całość sklepienia (ujętą tutaj w ramy iluzjonistycznej architektury).

Hipotetycznie malarzowi Wilelmowi przypisano również iluzjonistyczne malowidło na sklepieniu zakrystii przy kościele Mariackim w Krakowie, przedstawiające apoteozę Kościoła katolickiego, triumfującego nad herezjami<sup>49</sup>. Późniejsze atrybucje tego dzieła poszły jednak w innych, i to całkiem rozbieżnych, kierunkach<sup>50</sup>. Problem wydaje się nierozstrzygnięty. Za atrybucją Wilelmowi mogłyby przemawiać bliskie powiązania z archiprezbiterem Lochmanem. W każdym razie, freski imbramowickie, jak i inne wspomniane powyżej, wzorują się na dziełach rzymskich, przede wszystkim Pietra da Cortona z I połowy poprzedniego stulecia, spopularyzowanych dzięki grafice<sup>51</sup>.

Z obrazów ołtarzowych w Imbramowicach prawie samodzielną pracą Wilelmówny okazuje się obraz w ołtarzu na północnej ścianie nawy, przedstawiający św. Norberta (ryc. 4). Założyciel zakonu norbertańskiego pokazany tu został na klęczkach przed św. Augustynem, ukazującym mu się w obłoku i przekazującym regułę nowego zakonu. Drugi obraz ołtarzowy po tej stronie przedstawia św. Annę Samotrzecią na tle pejzażu. Ujęcie przypomina obraz z ołtarza głównego w kościele św. Anny w Krakowie, namalowany w latach 1699–1703 przez Jerzego Eleutera Siemiginowskiego. I tutaj św. Anna nachyla się nad rączką Dzieciątka, siedzącego

<sup>45</sup> M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s.144; idem, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1983, s.123.

<sup>46</sup> A. Małkiewicz, *Przemiany artystyczne kościoła św. Andrzeja w epoce nowożytnej (wieki XVI–XVIII)* [w:] *Pax et bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. XXVI.

<sup>47</sup> M. Karpowicz, *Baldasar Fontana. Un Berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990, s. 211.

<sup>48</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, t. 4, cz. III/2, s. 99–100, il. 141.

<sup>49</sup> H. Pieńkowska, op.cit., s. 89; *Katalog zabytków sztuki...*, t. 4, cz. II/1, il. 251.

<sup>50</sup> Polichromię przypisał malarzowi Paolo Paganemu (1655–1716) i datował na rok 1695, M. Karpowicz, *Paolo Pagani w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 54: 1992, nr 4, s. 76. Natomiast P. Pencakowski datował ją na 1749 r. i „ostrożnie” złączył z Andrzejem Radwańskim (1711–1762), uczniem Franciszka Ecksteina, P. Pencakowski, *Dekoracja sklepienia zakrystii kościoła Mariackiego w Krakowie – refleks rzymskich malowideł Pietro da Cortona*, „Folia Historiae Artium”, t. 30: 1994, s. 99–117. Autor ten przyznał, że sprawa autorstwa „nie może być uznana za ostatecznie rozwiązana”. Obydwaj autorzy polemizowali na łamach „Baroku”: 2/1, 1995, s. 175–180; 3/1, 1996, s. 348–352 i 353–355.

<sup>51</sup> P. Pencakowski, op.cit., s. 100, motywował podobieństwo polichromii w Imbramowicach i w zakrystii mariackiej właśnie przynależnością do italianizującego nurtu malarstwa I połowy XVIII w., wypływającego z tych samych inspiracji – dzieł Cortony.

na kolanach Matki. Po stronie południowej jeden obraz ukazuje wspomnianego już św. Kajetana (świętego z XVI w., założyciela teatynów), klęczącego przed Matką Boską z Dzieciątkiem w obłokach, drugi zaś śmierć św. Józefa – ze świętym leżącym na łożu, siedzącą obok Matką Boską i Chrystusem błogosławiącym umierającym. Wszystkie te obrazy charakteryzuje typowo barokowy układ dwustrefowy – strefy ziemskiej oraz niebiańskiej z obłokami, aniołami i aniołkami. Ujęte są one w jednolite złożone ramy, zwieńczone bocznymi konsolami i giętymi przycółkami z wielką palmetą na osi. Po bokach na postumentach stoją rzeźbione postaci świętych – wszystko dzieło Frączkiewicza. Obraz w ołtarzu głównym, podświetlony ukrytymi źródłami światła, widoczny przez wielkie przeprucie, przedstawia Dobrego Pasterza.

Z przekazu źródłowego wiemy o jednej jeszcze pracy malarza Wilelma. W 1712 r., w związku z uroczystościami urządzonymi w kościele Kapucynów w Krakowie dla uczczenia kanonizacji św. Feliksa z Cantalice, wykonał on aż dwanaście obrazów (zapewne niewielkich rozmiarów), namalowanych na płótnie, przedstawiających cuda tego kapucyńskiego świętego, po sześć rozmieszczonych na ścianach świątyni („*Depictae sunt in tela duodecim imagines a pictore Wilelmo Flamingo representantes duodecim sancti Felicis miracula prae alias magis saelecta, quae appositae fuerunt ad parietes ecclesiae sex ex una, sex ex altera parte*”)<sup>52</sup>.

Kronika imbramowicka wskazuje, że malarz cieszył się wzięciem i angażowany był na pewno do innych jeszcze zamówień. Niewykluczone, że kościoły krakowskie kryją niejedną jeszcze jego realizację – on to mógł np. wykonać pierwotne obrazy ołtarzowe w kościele Wizytek, przemalowane później po pożarze w 1755 r.

Przekaz z kroniki imbramowickiej, mówiący o tym, że Wilelmówna wszystkie obrazy nieżyjącego już ojca „poprawiała”, świadczy, iż nie mogła wiele ustępować ojcu. Zachowały się też szczęśliwie dwie jej samodzielne prace z terenu Krakowa. Znajdują się one w kościele sióstr bernardynek św. Józefa przy ulicy Poselskiej – jeden przedstawiający św. Annę, drugi parę świętych, Bonawenturę i Tomasza z Akwinu. Autorstwo Wilelmówny stwierdza siostra Franciszka Wiszowata, autorka *Opisania na potomne czasy [...] Roku Pańskiego 1747*, dotyczącego fundacji poszczególnych ołtarzów. Czytamy tu: „Ołtarz czwarty od Panny Anny Koniecpolskiej wystawiony, a obraz S. Anny malowany od Panny Wilelmowny córki przedniego malarza”, oraz: „Ołtarz piąty wystawiony od siostry Marty konwierski a obraz S. Bonawentury też Panna Wilelmowna malowała...”<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Wzmiankę o tym podał O. Zagórowski, op.cit., s. 122, przyp. 147. Za odszukanie przekazu dziękuję ojcu archiwistce z Archiwum Krakowskiej Prowincji Kapucynów, rkps 96, *Historia Conventus Nostri Capucinatorum Cracoviensium*, s. 21.

<sup>53</sup> Autorstwo Wilelmówny podali już E. Dwornik-Gutowska i M. Gutowski, *Katalog zabytków sztuki...*, t. 4, cz. II/1, s. 152. *Opisanie na potomne czasy* siostry Franciszki Wiszowatej zawiera rkps 4, s. 13, Archiwum Sióstr Bernardynek przy ulicy Poselskiej 21 w Krakowie. Siostronom Bernardynkom, a szczególnie siostrze Katarzynie, archiwistce, składam podziękowanie za udostępnienie archiwaliów, dokumentacji ostatniej konserwacji obrazów oraz za ich fotografie.

W drugim, licząc od wejścia, ołtarzu po lewej stronie nawy znajduje się obraz nieściśle określany jako *Św. Anna Samotrzeć* – w rzeczywistości bowiem są tu przedstawione nie trzy, a cztery postaci – oprócz świętej, Dzieciątka i Matki Boskiej jest także św. Józef. Jest to więc *Św. Anna ze Świętą Rodziną* (ryc. 5). U stóp kolumny z podwieszoną szarobłękitną draperią z prawej strony siedzi na ławie św. Anna i to ona trzyma Dzieciątka na kolanach. Obok siedzi, zwrócona ku nim w trzech czwartych, Matka Boska, św. Józef stoi zaś nieco w głębi po prawej stronie św. Anny. Święta, o twarzy starszej kobiety, odziana jest w zieloną suknię i czerwony płaszcz, rozpostarty na kolanach. Spogląda ku górze, ku św. Józefowi, a prawą ręką podtrzymuje Dzieciątka, o jasnych włoskach i miłej twarzyczce, nagie, jedynie w kroku spowite pieluszką. Matka Boska, o dziewczęcej jasnej twarzy i rudawych włosach oplecionych wstęgą, ma na sobie kremową suknię z dekoltem i szafirowy płaszcz. Lewą dłonią jakby poprawiała pieluszkę Synka. Św. Józef, wsparty na lasce, w ciemnoniebieskiej szacie i brązowym płaszczu, łysy, z siwą brodą, wyciąga rękę ku położonym przed nim na stoliku owocom. W lewym narożu, na pierwszym planie, widnieje kosz z białą draperią, zapewne pieluszką. Za postaciami otwiera się daleki pejzaż z drzewami oraz niebo z podświetlonymi chmurami i wyłaniającymi się z nich aniołkami. Malarka oddała atmosferę pogodnej, spokojnej sceny rodzinnej, choć nie kameralnej, lecz połączonej z barokowym, monumentalnym sztafażem (kolumna, draperia).

Obraz malowany jest farbami olejnymi na płótnie, ma kształt stojącego prostokąta z górnymi narożami wyciętymi ćwierćkolistie. Stanowi on obecnie zasuwę w ołtarzu poświęconym Matce Bożej Niepokalanej, której obraz namalował Marian Szczerkowski w 1914 r. Zasuwa spuszczana jest raz w roku na kilka dni przed dniem św. Anny, czyli przed 26 lipca. Obraz poddany był ostatniej konserwacji w 2008 r.

W pierwszym ołtarzu z prawej strony nawy znajduje się natomiast obraz poświęcony dwóm największym teologom średniowiecza, żyjącym prawie w tych samych latach – franciszkaninowi św. Bonawenturze (1221–1274) i dominikaninowi św. Tomaszowi z Akwinu (1225–1274) (ryc. 6). Pierwszy z nich zmarł w Lyonie w czasie trwania soboru, drugi zmarł w drodze na sobór. Różniło ich pojmowanie woli człowieka, które wzbudziło liczne dyskusje i kontrowersje między szkołą dominikańską a franciszkańską. Obraz przedstawia wyimaginowane spotkanie tych dwóch świętych. Św. Bonawentura ukazany jest w ciemnozielonym wyścielonym fotelu, przy stole nakrytym lśniącym szafirowym obrusem, ze stojącymi na nim krucyfiksem, zegarem i rozłożoną księgą. Ma na sobie purpurową pelerynkę kardynalską na brązowym habicie i zdjętą z głowy piuskę (jego kapelusz kardynalski, częściowo widoczny, leży na stole), jakby podnosząc się z fotela, wita św. Tomasza. Ten, ujęty w lekkim przykłęku, w swym białym habicie dominikańskim i czarnym płaszczu, podchodzi z prawej strony i, podobnie odsłaniając głowę, pozdrawia Bonawenturę. Na jego piersi widnieje zawieszony na łańcuchu zagadkowy znak słońca. Za plecami Bonawentury widoczne są półki z grubymi księgami. Od ust świętego, po ranę w boku Chrystusa na krzyżu, biegnie jednak napis złożony ze słów jakby przez niego wypowiedzianych do przybysza: „Haec est mea bibliotheca” („To

jest moja biblioteka”). Jest to niewątpliwie nawiązanie do mistycznego poznawania Boga, na które święty kładł nacisk w swojej teologii. Dołem widoczne są jasne i czarne płyty posadzki, natomiast od góry wlewa się rozświetlony obłok z postacią anioła, dwoma puttami i czterema główkami aniołków. Jedno z puttów odsuwa wielką czerwoną kotarę w prawej partii obrazu. Obrazowi można zarzucić, że fotel św. Bonawentury jest wadliwie wykreślony perspektywicznie, a jego postać nieco zbyt wyolbrzymiona w stosunku do postaci św. Tomasza. Ten ostatni wydaje się też znacznie młodszy od Bonawentury, co nie jest zgodne z prawdą historyczną. Artystka oddała natomiast dobrze pełną wzajemnego respektu postawę obu świętych.

Obraz jest malowany farbami olejnymi na płótnie i ma kształt stojącego prostokąta o ściętych górnych narożach. Stanowi on obecnie zasuwę obrazu nowego, przedstawiającego św. Agnieszkę, namalowanego przez bernardynkę, siostrę Anielę Kisielewską (obraz umieszczono w ołtarzu w 1961 r.). Zasuwa spuszczana jest tylko raz w roku na kilka dni przed wspomnieniem św. Bonawentury, przypadającym 14 lipca. Obraz poddany był konserwacji w 2009 r.

Nic nie wiemy o narodowości żony Wilelma. W kronice imbramowickiej jeden raz Wilelma nazwano Włochem (16 sierpnia 1727). Wysunięto więc przypuszczenie, że nazywał się jako Włoch Guglielmo<sup>54</sup>. Być może jego oryginalne nazwisko brzmiało Guillelmi, jak nazywał się pewien włoski budowniczy Antonio, który w II połowie XVI w. działał w Szczecinie i gdzie nazywano go Antonius Wilhelm<sup>55</sup>. Sprawę zaciemnia fakt, że w kronice kapucyńskiej określono Wilelma jako Flamańda, jednakże w italianizującej formie (Vilelmus Flamingus). Być może działał poprzednio w Niderlandach i stąd ten przydomek. W nowszych opracowaniach używana jest forma Wilhelm i Wilhelmo. We wszystkich źródłach nasz malarz występuje jednak niezmiennie jako Wilelm, a jego córka jako Wilelmo (bez „h”) i taką wersję proponuję zachować dla niego i towarzyszących mu kobiet. Jego córka za męża nie wyszła, kronika imbramowicka z uszanowaniem określa ją wprawdzie jako „panią malarzkę”, najpóźniejsze źródło, *Opisanie Wiszowatej* z 1747 r., nazywa ją jednak panną.

Na zakończenie trzeba podkreślić, że udział żony i córki Wilelma w malowaniu fresków godny jest szczególnej uwagi. Długi czas kobiety były we Włoszech wykluczone z prac „na widoku”, a więc przy freskach w kościołach i gmachach publicznych<sup>56</sup>. Pierwszą malarką, która działała nie tylko we wnętrzu pracowni, ale i przy freskach, była niewiele wcześniejsza Angela Muratori (zm. 1708), uczennica Elisabetty Sirani<sup>57</sup>. Abstrahując od względów obyczajowych, należy zdać sobie sprawę, że była to praca ryzykowna, na rusztowaniach, na znacznej, jak w Imbramowicach, wysokości, wymagająca dużej sprawności i odwagi. Dodajmy, że Wilelmo przypisane zostały hipotetycznie powstałe po 1735 r. freski w kościele parafialnym

<sup>54</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w. ...*, s. 60.

<sup>55</sup> U. Thieme, F. C. Willis, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd XV, Leipzig s.d., s. 306.

<sup>56</sup> M. Zientara, op.cit., s. 50.

<sup>57</sup> B. Fabiani, *Dalsze gawędy o sztuce...*, s. 95.

w Imbramowicach<sup>58</sup>. Są one bardzo słabe formalnie, nieporadne w ukazaniu przestrzeni i wadliwe w proporcjach postaci.

Z dalszych lat XVIII w., z czasów stanisławowskich, znanych jest już więcej kobiet malarek z zawodu, jak Fryderyka Bacciarelli i jej córki, Marianna i Cecylia Merlini, Anna Rajecka i inne<sup>59</sup>. Tym większe uznanie budzą ich nieliczne poprzedniczki.

KAROLINA TARGOSZ

#### ON THE TRAIL OF THE FIRST WOMEN PAINTERS IN OLD POLAND

##### Summary

The article presents the Polonica in the works of Italian women painters, and the accounts about the activity of women painters in Poland. An amateur woman painter from the upper classes was Maria Eleonora, Princess of Anhalt-Dessau (1671–1756), wife of Jerzy Radziwiłł. The professional women painters in the first half of the 18<sup>th</sup> century were Wilelm Włoch's wife and daughter, who contributed into the creation of his frescos and altar paintings in the Church of Norbertine Sisters in Imbramowice. The daughter single-handedly painted two altar paintings preserved in the Church of Bernardine Sisters in Kraków.

---

<sup>58</sup> 275 lat kościoła parafialnego p.w. św. Benedykta Opata w Imbramowicach 1735–2010 (folder).

<sup>59</sup> Z. Batowski, op.cit.; *Artystki polskie...*, passim.