

Izabela Galicka, Hanna Sygietyńska: Nieznany obraz w Kosowie z serii franciszkańskiej El Greca

„Znamienne jest, że wszystkie różniące się w szczegółach obrazy serii łączą postać tego samego modelu. Model ów, o rysach, które posiada również św. Franciszek na obrazie z Kosowa, wybrany był przez El Greca już we wczesnym okresie twórczości i jako najbardziej odpowiadający jego uporczywej wizji „Poverella” towarzyszył malarzowi konsekwentnie poprzez wszystkie etapy artystycznego rozwoju” – pisały Izabela Galicka i Hanna Sygietyńska w artykule „Nieznany obraz w Kosowie z serii Franciszkańskiej El Greca”.

Na plebanii przy kościele parafialnym w Kosowie znajduje się obraz, który zasługuje na uwagę ze względu na swój zaskakujący poziom artystyczny. Obraz ten przedstawia ekstazę św. Franciszka z Asyżu po otrzymaniu stygmatów[1].

Malowany jest olejno na płótnie o wymiarach 102 X 75 cm[2]. Święty przedstawiony jest w pół-postaci, ściślej zaś do kolan, zwrócony w 3/4 ku niewidocznemu źródłu światła, znajdującemu się z lewej strony. Rozłożone ręce opuszczone w geście poddania, ugięte są lekko w łokciach. Pod prawą ręką na skale spoczywa trupia czaszka. Święty odziany jest w habit o szerokich, sfałdowanych rękawach, ściągnięty podwójnym sznurem z węzłami; zsunięty z głowy kaptur otulający szyję i kark zakończony jest półkolistym, szerokim kołnierzem.

Tajemnicze światło oblewające postać wydobywa ją z tła, którym jest niebo ze skłębionymi chmurami. Światło to koncentruje się na twarzy, kapturze, rękawie habitu i dłoniach, odbija się od wygładzonej powierzchni kości czaszki i rozjaśnia chmurne tło. Głowa świętego ujęta z profilu ukazuje twarz młodego człowieka o ascetycznym wyrazie: pociągłą, o wyostrzonych rysach, z wystającymi kośćmi policzkowymi, zapadłymi skroniami, podkreślonymi cieniem, wychudzonymi policzkami, o długim i wąskim nosie z garbkim, wydatnymi ustami okolonymi zarostem — wąsami i krótką brodą. Ciemne krótkie włosy nisko zarastają czoło. Nade wszystko jednak głęboko osadzone pod łukami brwiowymi oczy skierowane ku górze, nadają twarzy ekstatyczny wyraz całkowitego zapamiętania się i pełnej napięcia, nieomal bolesnej pokory.

Nalot brudu pokrywający obraz oraz zmiany jakim uległa z czasem warstwa werniksu, pożółkłego i miejscami zaśleplonego, zmieniają niewątpliwie barwy, zwłaszcza jasnych partii obrazu. Dlatego też bez odczyszczenia nie sposób jest dokonać jego pełnej analizy kolorystycznej. Jednakże nawet w tym stanie wyróżniają się „morskie” granatowo-zielone partie tła obrzeżającego bezpośrednio postać i przechodzące w żółto-zielony kolor chmur o odcieniu trawiastym. Habit utrzymany jest w tonacji szarej o oliwkowych cieniach, twarz i ręce kremowe, trupia czaszka żółtawa. Lewa partia obrazu ciemna, nieodróżnicowana w kolorycie zakończona jest szarawym obłokiem w lewym górnym rogu. Stygmaty na piersi i prawej dłoni położone są krwistą czerwienią. Delikatne dotknięcia białej farby skupione na grzbietach fałd habitu, wydobywają fakturę tkaniny, jej miękkość i włochatość, położone na sznurze podkreślają jego plastykę. Efekt odbitego światła na wypukłej gałce widocznego oka uzyskany jest pociągnięciem białej farby, spływającej ze środka źrenicy. W

mistrzowski również sposób ukształtowana jest plastyka konchy usznej z błyskami światła na krawędziach. Pojedyncze muśnięcia bieli kładą się na lewej dłoni i czerepie.

Obraz nie był nigdy dublowany. Wysokogatunkowe płótno jest ściśle i delikatne. Przebicie w lewym górnym rogu odsłania biały starannie wygładzony grunt kredowy. Przy powierzchniowej autopsji nie widać na obrazie żadnych śladów przemalowań. Na całej powierzchni pokrytej drobną siatką spękań odczytać można sposób ciągnięcia pędzla i technikę kładzenia farby. Technika malowania wykazuje wielkie zróżnicowanie, nawet w niewielkich partiach obrazu i uderza niezwykłą śmiałością prowadzenia pędzla. Zwracają uwagę pociągnięcia w „jodełkę”, a przede wszystkim krzyżujące się ślady szczeciny pędzla, ujawniające jakby strukturę malowanych warstw. Efekt zszycia tkaniny na lewym ramieniu rękawa habitu uzyskany został jednym, zdecydowanym, zygzakowatym ruchem pędzla. Czoło modelowane jest poziomymi strefami pociągnięć na przemian w lewo i w prawo. Przy tym wszystkim swoboda techniki idzie w parze z niezwykłą starannością opracowania szczegółów.

Obraz z Kosowa należy do serii franciszkańskiej El Greca, opartej na stworzonych przez niego typach ikonograficznych. Badania Weisbacha[3] i Male'a[4] ustaliły znaczenie El Greca jako jednego z ważniejszych twórców typów ikonograficznych okresu potrydenckiego. Jego przedstawienia św. Franciszka, św. Piotra i Magdaleny wreszcie Niepokalanego Poczęcia i Zwiastowania określa się jako archetypy ikonograficzne dla późniejszego świata obrazów baroku hiszpańskiego[5]. Szczegółowe badania nad ikonografią św. Franciszka w twórczości El Greca zapoczątkował Guinard[6]. Ostatnio serią franciszkańską zainteresował się Jose Gudiol, dokonując analizy około

100 obrazów o temacie św. Franciszka[7]. W wyniku próby ustalenia odmian ikonograficznych i chronologii dzieł tej serii wyodrębnił on 13 typów – wariantów przedstawienia świętego. Porządek w jakim opisał wyróżnione przez siebie grupy oparł na chronologii, uważając omawiane obrazy za najwcześniejsze znane przedstawienia każdego typologicznego modelu, stanowiące pierwowzory późniejszych replik i kopii. Typy te różnią się między sobą: stadiami cudownego epizodu (modlitwa, medytacja, stygmatyzacja, ekstaza), ilością atrybutów i anegdotycznych akcesoriów, wreszcie upozowaniem ciała i gestów rąk.

Znamienne jest, że wszystkie różniące się w szczegółach obrazy serii łączy postać tego samego modela. Model ów, o rysach, które posiada również św. Franciszek na obrazie z Kosowa, wybrany był przez El Greca już we wczesnym okresie twórczości i jako najbardziej odpowiadający jego uporczywej wizji „Poverella” towarzyszył malarzowi konsekwentnie poprzez wszystkie etapy artystycznego rozwoju. Najwcześniejszym obrazem z serii franciszkańskiej, w którym El Greco zaprezentował swego modela jest obraz z kolekcji Amauld Doria w Paryżu, datowany przez większość badaczy na około 1577 r., a którego powstanie przesuwają Gudiol na około 1570 r. Powtórzony jeszcze co najmniej dwukrotnie (m.in. w obrazie z kolekcji Lazaro w Madrycie) daje początek systematycznej produkcji replik i kopii warsztatowych. Produkcja ta została zorganizowana przez El Greca w Toledo po r. 1577, na wzór warsztatów weneckich i jak sądzi Waterhouse[8] równać się mogła wielkością produkcji warsztatów Belliniego i Rubensa.

Obraz z Kosowa należy do wariantu ikonograficznego reprezentowanego wg Gudiola przez dziewięć obrazów znajdujących się: w muzeach w Bilbao i San Sebastian, w Escorialu, w galeriach

narodowych w Dublinie i Ottawie, w kolekcjach prywatnych — Pidala i Madrycie, Sacksa w Sztokholmie i Milicua w Barcelonie oraz w Instytucie Sztuki w Detroit. Pod względem układu postaci i ograniczenia atrybutów najbliższy jest obrazowi z Dublina. Wśród powyższych obrazów znajdują się zarówno repliki jak kopie warsztatowe i poza warsztatowe. Żadnemu jednak z tych dziewięciu znanych przykładów Gudiol nie przypisuje roli pierwowzoru, uważając go za zaginiony[9]. Wśród wymienionych obrazów za najwcześniejszy przyjmuje obraz z Bilbao, co z kolei różni się krańcowo od stanowiska Soehnera[10].

Temat św. Franciszka był kontynuowany przez malarzy hiszpańskich w ciągu XVII w. Niemałą w tym rolę odegrała opinia Franciszka Pacheco wyrażona w jego traktacie o malarstwie z r. 1649[11]. Uważał on El Greca i jego syna Jorge Manuela za najlepszych malarzy św. Franciszka, co niewątpliwie zachęcało do kopiowania dzieł mistrza i jego warsztatu. Kopią powstałą w połowie XVII w. jest na przykład obraz z muzeum San Telmo w San Sebastian[12], który powtarza wariant ikonograficzny obrazu kosowskiego, posługując się jednak zupełnie innymi środkami wyrazu artystycznego i interpretując wzór El Greca w stylu hiszpańskiego malarstwa barokowego. Kopia ta posiada ponadto znaczne rozmiary nie stosowane przez El Greca dla tej kompozycji (143,5 X 112,5 cm) i operuje silnymi kontrastami ciemnych i jasnych walorów w kategoriach caravaggionizmu sewilskiego.

Kopiowanie El Greca ustaje w w. XVIII i XIX aż do lat 80-tych XIX stulecia, które przynoszą powtórne odkrycie malarza i zmianę osądów estetycznych jego twórczości. Zainteresowanie El Grekiem przynosi ogromną literaturę pełną tez, antytez, hipotez i kontrowersji[13], nowe odkrycia a także ich liczne fałszerstwa. Z każdym niemal rokiem

zmienia się liczba przypisanych i „odpisanych” malarzowi dzieł. Tym samym fluktuacjom podlegają obrazy z serii św. Franciszka, których ilość poszczególni autorzy określają liczbą od 100 do 128.

Czołowym problemem literatury poświęconej El Grecowi staje się sprawa atrybucji i datowania, którą utrudnia ogromna ilość replik i kopii warsztatowych i poza warsztatowych. Nawet sygnatura nie daje gwarancji własnoręczności namalowania obrazu. Trapię jest zdania, że El Greco — wzorem Tycjana mógł sygnować prace warsztatowe swoim nazwiskiem, aby nadać im większą wartość[14]. W tej sytuacji jako jedyna droga atrybucji i datowania pozostaje analiza kolorystyczna, techniczna i stylowa. Tak typowy dla El Greca zimny koloryt z charakterystycznymi odcieniami granatowo-zielonym i trawiastym, fluoryzująca poświata oblewająca postać świętego, wykluczają możliwość powstania obrazu z Kosowa poza pracownią El Greca. Sprawą niezwykle skomplikowaną jest ustalenie stopnia udziału samego El Greca w pracach warsztatu, ze względu na rozmiary produkcji, ewolucję stylową i przemiany jakim z czasem ulegała własna technika mistrza, jak i ta, którą przekazał warsztatowi. Mówiąc o pracach warsztatu nie sposób pominąć osobowości syna malarza — Jorge Manuela. Styl jego charakteryzuje się jakby „odmaterializowaniem” modeli ojca, operowaniem silnym kontrastem światłocieniowym, brakiem modelunku. Jego „pośpieszna” technika malarska odznaczała się cienkością warstwy farby, przez którą niemal prześwituje płótno, niestarannym przygotowaniem podmalówki, kończeniem obrazu ciężkimi impastami obliczonymi na ostateczny efekt, użyciem ziemi sewilskiej nie tylko jako gruntu lecz również do kształtowania cieni i konturów[15]. Stosowanie czerwono-brunatnej ziemi sewilskiej jako podkładu było charakterystyczne dla późnego okresu twórczości toledańskiej El Greca i dla późniejszej produkcji warsztatowej.

Dla określenia stopnia bezpośredniego udziału El Greca pozostaje zatem analiza „pisma pędzlem”, niejako grafologiczna metoda odczytania obrazu. Dla techniki malarskiej El Greca charakterystyczne są ukośne, krzyżujące się pociągnięcia pędzla, używanie twardych pędzli szczoteczkowych, ujawnianie struktury malowanych warstw, kończenie obrazu delikatnymi pociągnięciami białej farby, kładzenie blików w sposób szczególnie znamieny na gałkach ocznych, oddanie faktury tkanin, wreszcie modelowanie światłocieniem o łagodnych, niekontrastowych przejściach i wykorzystywanie kolorystycznych walorów cienia[16].

Cechy te odnajdujemy w obrazie z Kosowa. Emanująca z niego żarliwa, twórcza pasja i pełen emocjonalnego napięcia stosunek do dzieła w połączeniu z troskliwością w nadawaniu mu wyrazu formalnego pozwalają przypuszczać, że obraz kosowski mógł powstać w pracowni El Greca, natomiast nierówny poziom poszczególnych partii obrazu może wynikać z udziału współpracowników. Jose Gudiol — znawca tematu św. Franciszka w twórczości El Greca — zastrzegając się, że ocena jego sięga na tyle, na ile pozwala znajomość obiektu z fotografii — dopuszcza możliwość, iż obraz z Kosowa wyszedł spod ręki samego mistrza[17]. Również wielkość obrazu bliska jest wymiarom stosowanym w omawianym wariacie serii franciszkańskiej.

Istotną sprawą jest ustalenie miejsca obrazu kosowskiego w chronologii dzieł El Greca. Pomóc tu może analiza stylowo-porównawcza z pozostałymi obrazami serii franciszkańskiej, z pierwowzorami jego różnych wariantów. Wydaje się, że najbliższe związki łączą obraz kosowski z obrazem z kolekcji Amauld Doria w Paryżu (il. 10, 11). W zestawieniu obu głów uderza identyczność

traktowania twarzy modela, w jej realistycznym, niemal portretowym ujęciu. W ten sam sposób modelowane są rysy, tak samo kładzione jest światło oraz błyski na oczach i krawędziach uszu; jest to jakby ta sama głowa w różnym skrucie. Jakkolwiek omawiane obrazy należą do dwóch różnych wariantów ikonograficznych, to jednak łączy je wyraźnie wspólna więź koncepcyjna. Jest nią lapidarność narracji zredukowanej do ukazania jedynie postaci świętego z czaszką, bez dodatkowych atrybutów i akcesoriów, które z czasem zjawiają się w całej serii, we wszystkich jej wariantach. Stojąc na gruncie związków z obrazem w kolekcji Doria, przyjąć można powstanie obrazu z Kosowa w latach 1570-80 i w konsekwencji tego uważać, że obraz ten należy do najstarszych znanych przedstawień swego wariantu typologicznego a jednocześnie stanowi jedno z najwcześniejszych sformułowań postaci św. Franciszka w całej serii[18].

Mało prawdopodobne jest, aby mogły się wyjaśnić okoliczności sprawiające, iż obraz ten znalazł się w Polsce. Być może należał do którejś z rozproszonych kolekcji magnackich na Podlasiu — takich rodów jak Ossolińscy, Radziwiłłowie, Krasińscy czy Woronieccy[19]. Mógł trafić do Kosowa poprzez związki Kuszlów (właściciele majątku) z Ossolińskimi lub w czasach zawieruchy kampanii napoleońskiej. Wszystkie te możliwości pozostać muszą w sferze domysłów.

Kimkolwiek jednak nie okazałby się nieznany amator tego obrazu — to uczyniony przezeń wybór wystawia dobre świadectwo jego upodobaniom, smakowi artystycznemu, jego poczuciu piękna.

Izabela Galicka, Hanna Sygietyńska

„Nieznany obraz w Kosowie z serii Franciszkańskiej *El Greca*”, w:
„*Biuletyn Historii Sztuki*”, 1966, nr 3/4, s. 340-349

[1] Obraz został ujawniony podczas objazdu inwentaryzacyjno-redaktorskiego w 1964 r. przez pracowników Instytutu Sztuk PAN: Izabellę Galicką, Hannę Sygietyńską i Witalisa Wolnego; opublikowany w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, woj. Warszawskie, powiat sokołowski, t. X, pod redakcją I. Galickiej i H. Sygietyńskiej 1965r., z. 25, s. 6, il. 22.

Na tym miejscu wyrażamy głęboki żal, że słowa naszego podziękowania nie dojdą już do nagle zmarłego prof. dr Michała Walickiego inspiratora niniejszego artykułu. Jednocześnie składamy podziękowania dr M. Karpowiczowi za cenne uwagi i konsultacje oraz prof. dr J. Sienkiewiczowi za udział w autopsji obrazu i szereg istotnych wskazówek.

[2] Pierwotnie obraz był nieznacznie większy, o czym świadczą zamalowane partie na brzegach blejtramu; został on przebity na nowy sosnowy blejtram o nieco mniejszych niż poprzednio rozmiarach.

[3] W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.

[4] E. Male, *L'art. religieux après le concile de Trente*; Paris 1932, s. 172-9.

[5] A.L. Mayer, *Notas sobre la iconografía sagrada en las obras del Greco*, „Arch. Esp. Arte” XIV, 1940/1, s. 164-8, cyt. Za H. Soehnerem, *Der Stand der Greco Forschung*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” XIX, 1956, z. 1, s. 63.

[6] P. Guinard, *Saint Francois dans l'oeuvre du Greco*, „Revue d'histoire franciscaine” II, 1925.

[7] J. Gudiol, *Iconography and chronology in El Greco's paintings of S. Francis*, „Art Bulletin”, XLIV, 1962.

- [8] L. Waterhouse, *El Greco's Italian Period*, "Art Studies" VIII, 1930, za Soehnerem, jw., s. 49.
- [9] Gudiol, jw. S. 197.
- [10] Soehner określa obraz z Bilbao jako kopię powstałą po połowie XVII w. za czym przemawia ciepło-żółtawy koloryt oparty już na znajomości malarstwa holenderskiego połowy wieku, a także kontrastowy światłocien, jw., s. 55.
- [11] H. Soehner, *Greco in Spanien*, "Munchener Jahrbuch der Bildenden Kunst" IX/X, 1958/9, s. 171.
- [12] Soehner *Der Stand...*, jw. S. 55, 73.
- [13] Do fundamentalnych opracowań poświęconych twórczości El Greca należą następujące prace: M. B. Cossio, *El Greco*, Madryt 1908; - A. L. Mayer, *Domenico Theotocopulo, El Greco*, Monachium 1926; - A. J. Camon, *Domenico Greco*, Madryt 1950. Z ostatnich opracowań wymienić należy: H. Soehner *Greco in Spanien*, „Munchener Jahrbuch der Bildenden Kunst” VIII, 1957, IX/X, 1958/9 oraz dwutomowe dzieło h. e. Wetthey'a, *El Greco and his school*, Princeton 1962.
- [14] E. de G. Trapier, *The son of El Greco*, „Notes Hispanic” 3, 1943, cyt. za Soehnerem, *Der Stand...*jw., s. 49.
- [15] Soehner, *Greco in Spanien...*, jw., s. 166-171.
- [16] Tamże, s. 173.
- [17] Informacja listowna z dn. 2.XII.1964 Jose Gudiol, Instituto Amatller de Arte Hispanico, Barcelona.
- [18] Dodatkowym argumentem za wczesnym okresem powstania obrazu kosowskiego jest użycie miękkiego gruntu kredowego stosowanego w tym okresie przez El Greca. Budzące zastrzeżenia ukształtowanie prawej ręki świętego nieco nieporadnej i grubej, niezdeformowanej nadmiernym wydłużeniem dłoni i wygięciem środkowego palca tak typowym dla El Greca tłumaczyć można współpracą warsztatową stwierdzoną niejednokrotnie w obrębie jednego dzieła, jak np. w obrazie św. Franciszka z Escorialu z lat 1583-6.

[19] Siedzibą Ossolińskich były – pobliska Sterdyń (pow. Sokołów Podlaski), Mokobody i Niwiska (pow. Siedlce); Radziwiłłów – Stara Wieś (pow. Węgrów); Wronieckich – Huszlew (pow. Łosice). Sterdyń i Stara Wieś przechodzą w XIX w. w ręce Krasieńskich. Własnością partii Kosowskiej obraz stał się dopiero w XX w., gdyż wcześniejsze wizytacje biskupie i dekanalne w Archiwum Kurii Siedleckiej, czyli Podlaskiej nie wymieniają go.