

JANUSZ NOWIŃSKI

Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

*Malowidła Łukasza Raedtke,
freskanta 1 połowy XVIII w.,
w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*

Dnia 31 sierpnia 1697 roku opatem cysterskiego opactwa Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja w Łądzie został, 25-letni wówczas, Mikołaj Antoni Łukomski herbu Szeliga. Rządził opactwem do śmierci w 1750 roku. Przyjmując godność młody opat miał świadomość, że staje na czele najstarszego cysterskiego opactwa w Rzeczypospolitej¹. Nie ulega wątpliwości, że ten fakt oraz perspektywa jubileuszu 600-lecia fundacji opactwa w 1745 r., zdominowały jego opackie rządy i mecenasowskie inicjatywy². W zamyśle ambitnego opata zewnętrznym potwierdzeniem prymatu Łądu powinna być okazała forma, dostojność i splendor wystroju i wyposażenia tutejszego kościoła i klasztoru. Realizacji tej idei opat-mecenas poświęcił resztę swego życia i większość opackich dochodów, czuwając osobiście nad programem i formą powstających w Łądzie dzieł różnorodnych sztuk oraz doбором tworzących je artystów. Obecny kształt, wystrój i wyposażenie kościoła i klasztoru zaistniały w przeważającej mierze jego staraniem. Nazwano go drugim fundatorem opactwa, „nowym Mieszkiem”, a czas jego rządów początkiem złotego wieku w jego dziejach³. Umiejętna administracja dobrami opactwa oraz przeznaczenie własnych opackich dochodów na rzecz inwestycji w łądzkim kościele i klasztorze pozwoliły Łukomskiemu, już w pierwszym dziesięcioleciu jego opackich rządów, rozpocząć realizację idei, której poświęcił całą swoją energię, wiedzę i wyobraźnię⁴. Należy

¹ Zgodnie z miejscową tradycją opactwo w Łądzie zostało ufundowane w 1145 r., a więc jeszcze za życia Bernarda z Clairvaux, co dawało mu tytuł prymatu, w XVIII w. już tylko honorowego, nad pozostałymi opactwami w Rzeczypospolitej. Współczesne badania lokują fundację opactwa w Łądzie między 1175 a 1195 rokiem. Por. Andrzej M. WYRWA, *Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów cysterskich linii altenberskiej Łekno, Łąd, Obra*, Poznań 1995, s. 83 i nn.

² Ukoronowaniem starań Łukomskiego stało się oficjalne uznanie przez cysterską Kapitułę Generalną w Citeaux w 1738 r. prymatu opactwa w Łądzie nad resztą cysterskich opactw w Rzeczypospolitej. Por. Joseph Marie CANIVEZ, *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, t. VII, Louvain 1939, cap. 135, s. 687-688.

³ Por. Kazimierz JARMUNDOWICZ, *Fundacja kościoła i klasztoru łądzkiego Świętego Zakonu Cystercyjskiego sześćdziesiątą wiekami trwałości swojej stwierdzona [...]*, Poznań 1747.

⁴ Na temat postaci M. A. Łukomskiego i jego mecenasowskich działań zob. Janusz NOWIŃSKI, „Nagrobek opata-mecenas Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą”, *Biuletyn Historii Sztuki* 2008 nr 3-4, s. 385-406.



1. Łukasz Raedtke, polichromia sklepienia kościoła pw. Św. Jana Chrzciciela w Przemęcie, malowidła w ramionach transeptu rekonstruowane w 1957 r. Fot. autor

podkreślić, że wystrój kościoła klaszornego w Łądzie zrealizowany za mecenatu Łukomskiego tworzy zespół dzieł powstałych według jednego, spójnego programu ideowego. Opat-mecenas stworzył tu oryginalny przykład wystroju wnętrza cysterskiej świątyni, formalnie i teologicznie wysublimowany, łącząc w nim tradycję zakonną z tradycją miejscową.

Pierwszorzędnym zadaniem stało się dla Łukomskiego dokończenie dzieła swoich poprzedników, opatów Jana Zapolskiego i Chryzostoma Gnińskiego – wyposażenie wschodniej partii łądzkiej świątyni, wzniesionej w latach 1681-1689 według planów architekta królewskiego Józefa Szymona Bellottiego. W 1711 r. franciszkański malarz Adam Swach wykonał na zlecenie łądzkiego opata na sklepieniu południowego ramienia transeptu cykl sześciu fresków ze scenami z życia św. Bernarda z Clairvaux oraz freskowe malowidła *Czterech Ewangelistów* w pendentywach kopuły na skrzyżowaniu transeptu i zakonnego chóru oraz górną partię fresków tejże kopuły z wyobrażeniem *Chwały świętych w niebie*⁵. W następnym roku, na wschodniej ścianie prezbiterium Swach namalował w technice fresku trzykondygnacyjny iluzjonistyczny ołtarz, tworząc tym samym efektowne zamknięcie klaszornego chóru, gdzie pod koniec lat 80. XVII w. stanęły stalle wyrzeźbione przez cysterskiego konwersa Adriana⁶. W 1713 r. nad stallami zawisły cztery wielkie płótna

⁵ Dolną część polichromii kopuły Swach dokończył dopiero w 1730 r. Na temat prac A. Swacha dla cystersów w Łądzie zob. Anna E. CZERWIŃSKA, *Próba charakterystyki warsztatu malarzkiego i oceny wartości artystycznej malarstwa Adama Swacha na przykładzie jego realizacji powstałych dla Cystersów w Łądzie nad Wartą*, Warszawa 2008, mpis w zbiorach biblioteki UKSW i WSD w Łądzie.

⁶ Por. Jerzy DOMASŁOWSKI, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Poznań-Warszawa 1981, s. 64-65. Na temat iluzjonistycznego ołtarza A. Swacha zob. Marek NEGOWSKI, *Elementy treściowe i historyczne fresku „Ołtarz główny” Adama Swacha w kościele łądzkim*, Łąd 1981, mpis w zbiorach biblioteki WSD w Łądzie.



2. *Autoportret Łukasza Raedtke przedstawiony w grupie cystersów w niebie, fragment kompozycji iluzjonistycznej kopuły na sklepieniu kościoła w Przemęcie. Fot. autor*

Swacha ilustrujące sceny z tradycji cysterskiej modlitwy. Od momentu ustawienia stali, czyli od ostatniej ćwierci XVII w., chór kościoła zapewne pełnił już funkcje liturgiczne.

Jednym z pierwszych malarzy, których opat Łukomski zatrudnił dla dekoracji łądzkiej świątyni, był Łukasz Raedtke - konwers z cysterskiego opactwa Przemęcie. Postać tego artysty jest zupełnie nieobecna w polskiej historii sztuki i poza dokonaniem malarskim w Łądzie nie łączono jego osoby z żadnym zespołem malowideł⁷. Tymczasem, według moich ustaleń, jest on autorem monumentalnej dekoracji malarskiej w kościele pw. Św. Jana Chrzciciela macierzystego opactwa w Przemęcie, gdzie freski jego pędzla dekorują ściany prezbiterium, sklepienia ramion transeptu oraz czasy pozornych kopuł ulokowanych na skrzyżowaniu nawy z transeptem i nad prezbiterium⁸ (il. 1). Po pożarze kościoła w 1742 r. polichromie Raedtkego zostały zamalowane. W 1883 r. odkryto malowidła w prezbiterium i na skrzyżowaniu nawy i transeptu, i w latach 1883-1886 odnowiono. Podczas kolejnej konserwacji malowideł, w latach 1956-1957 odsłonięto polichromie w ramionach transeptu. Polichromia sklepienia południowego ramienia transeptu została w znacznym stopniu zrekonstruowana w oparciu o zachowane fragmenty⁹. Malowidła

⁷ Por. Mikołaj KAMIŃSKI, *Dawne opactwo zakonu cysterskiego w Łądzie nad Wartą. Zarys dziejów i zabytki sztuki*, Łąd 1936, s. 156. Kamiński błędnie przypisał polichromię małej kopuły oraz freski sklepienia południowego ramienia transeptu autorstwu Raedtkego. DOMASŁOWSKI, op. cit., s. 68, 70.

⁸ A. Sławska i T. Ruszczyńska, w oparciu o inwentaryzację I. Galickiej i H. Sygietyńskiej z 1955 r., określiły freski w Przemęcie jako barokową polichromię z końca XVII w., nie podając jej autora, por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. V, województwo poznańskie, z. 28, powiat wolsztyński, red. Teresa RUSZCZYŃSKA, Aniela SŁAWSKA, Warszawa 1970, s. 16.

⁹ *Ibid.*, s. 15-16.

w prezbiterium ukazują św. Jana Chrzciciela przed Herodem oraz scenę ścięcia św. Jana Chrzciciela, a także personifikacje czterech kontynentów. Freski północnego ramienia transeptu ilustrują sceny z życia św. Stanisława Biskupa, sklepienie ramienia południowego prezentowało cykl scen o tematyce maryjnej¹⁰. Powierzchnię kopuły nad prezbiterium dekoruje wyobrażenie iluzjonistycznej architektury kopuły wzorowane na traktacie Andrei Pozza¹¹. W jej pendentywach ukazani zostali czterej Ojcowie Kościoła. Na tle, wzorowanej na tym samym traktacie, iluzjonistycznej architektury kopuły na skrzyżowaniu nawy i transeptu Raedtke przedstawił wizję cysterskiego nieba, gdzie Matka Boża otacza swym płaszczem zgromadzonych wokół niej świętych i błogosławionych z zakonu cystersów. Wśród postaci w niebie malarz umieścił swój autoportret (il. 2). Widzimy na nim młodego zakonnika w wieku ok. 30 lat, w czarnym habicie z pędzlem w prawej i paletą w lewej ręce.

Wobec zaginięcia po kasacie opactw archiwów klasztorów w Łądzie i Przemęcie, bardzo trudno dziś odtworzyć biografię i chronologię twórczości Łukasza Raedtke. Informacje źródłowe na jego temat, poza sygnaturami zamieszczonymi przez malarza na łądzkich freskach, są nader skąpe. Jego obecność w Łądzie w czerwcu 1720 r. dokumentuje wykaz zakonników i gości łądzkiego opactwa dołączony do dokumentu upamiętniającego osadzenie miedzianych hełmów na wieżach kościoła w Łądzie, gdzie w grupie konwersów wymieniony jest C[arissimus] F[rater] *Lukas Reteke* [sic!] *Pictor Professus Premetensis*¹². Wiemy, że zmarł 4. marca 1722 roku, o czym informuje *Liber Mortuorum* opactwa w Koronowie¹³.

Skąpość informacji archiwalnych sprawia, że Łukasz Raedtke pozostaje artystą, który skrywa swą biografię za obliczem wykonanych dzieł. W Łądzie pozostawił ich osiem, sygnując dwa z nich, jednak bez daty wykonania. Jest to cykl sześciu fresków na sklepieniu północnego ramienia transeptu (il. 3), iluzjonistyczna nastawa ołtarza dedykowanego „*Virgines Capitales*” na wschodniej ścianie północnego ramienia transeptu (il. 4) oraz, przysłonięta obecnie obrazem sztalugowym, scena ukazująca Matkę Bożą w niebie w otoczeniu cystersów. Scena ta została namalowana *al secco* na fresku iluzjonistycznego ołtarza Adama Swacha z 1712 r. w polu ramy w centrum nastawy głównego ołtarza z 1721 r. (il. 5)¹⁴.

Czy Raedtke wykonał je w jednym czasie, to znaczy podczas udokumentowanego pobytu w Łądzie w 1720 r.? Analiza formy fresków, zróżnicowanych poziomem, pozwala twierdzić, że przed 1720 r. Raedtke, jeszcze jako malarz dopiero zdobywający doświadczenie, pracował na zlecenie Łukomskiego. Znane mi dwa autoportrety Łukasza Raedtke, zachowane na jego freskach w Łądzie i w Przemęcie, ukazują podobizny malarza, które

¹⁰ Rekonstrukcję tej części polichromii poświadcza dokumentalna inskrypcja w kartuszu na sklepieniu: *Malowidła na tym sklepieniu z życia NMP zostały całkowicie zrekonstruowane na podst. transeptu lewego i zachow. fragmentów w 1957 roku. Freski kopuł przeszły gruntowną konserwację w 2006 r. Zob. Monasticon Cisterciense Poloniae, t. II, Poznań 1999, s. 348, 350.*

¹¹ Por. Andrea POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Fig. XCI.

¹² *Catalogus RRPP ac VV Fratrum, Professorum Landensis* [...], Dokumenty, umieszczone w kulach wieńczących wieże kościoła, zostały odnalezione podczas remontu hełmów w 1999 r. i znajdują się dziś w bibliotece WSD w Łądzie. Na ich temat zob. Janusz NOWIŃSKI, „Czy na wieżach barokowych świątyń montowano piorunochrony? Czyli co i dlaczego złożono w 1720 roku w kulach hełmów wież kościoła opactwa w Łądzie”, art. w druku w: *Homo creator et receptor atrium – Księga pamiątkowa Księdzu Profesorowi Stanisławowi Kobielusowi ofiarowana*.

¹³ [1722] 4 Mar. C. F. *Lukas Reteke* [sic!] *Conv. Prof. Prem.* „*Liber Mortuorum Monasterii Coronoviensis O. Cist.*”, red. Alfons MAŃKOWSKI, Toruń 1931, s. 19.

¹⁴ Na temat nastawy głównego ołtarza w Łądzie zob. Janusz NOWIŃSKI, „Nieznane ołtarze Mistrza z Lubiąża, czyli Ernesta Brogera, w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą”, *Saeculum Christianum* 3 (1996) nr 2, s. 129 nn.



3. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, sklepienie północnego ramienia transeptu z freskami Łukasza Raedtke, ok. 1710 r. Fot. K. Kwaskowski

dzieli, biorąc pod uwagę fizjonomię, około 10 lat (il. 6). Autoportret z Łądu, zachowany na jednym z fresków sklepienia, prezentuje młodzieńczą twarz Raedtkego w wieku około 20 lat, a zatem jako młodego jeszcze zakonnik¹⁵. Autoportret z Przemętu rejestruje młodego, około trzydziestoletniego mężczyznę, co pozwala twierdzić, że polichromia kościoła w Przemęcie powstała po realizacji fresków sklepiennych w Łądzie. Skoro Raedtke zakończył życie w 1722 r. mając wówczas ok. 35 lat, zatem udokumentowany jego pobyt w Łądzie w 1720 r. należy związać z powstaniem fresku iluzjonistycznej nastawy ołtarzowej oraz kompozycji na ścianie prezbiterium w polu ramy ołtarzowej nastawy.

¹⁵ Sobór Trydencki określił 16 lat jako minimum wieku dla ważności profesji zakonnej (Sessio XXV, Caput XV). Kapituła Generalna cystersów uznała 17 lat jako wiek sposobny do wstąpienia do zakonu, por. Henryk GAPSKI, „Problematyka rekrutacji cystersów w Polsce w XVI-XVIII wieku”, [w:] *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*. Red. Jerzy STRZELCZYK, Poznań 1987, s. 486.



4. Łukasz Raedtke, iluzjonistyczna nastawa ołtarza Virgines Capitaes, kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, fresk, 1720 r.
Fot. S. Krajewski

Powyższe fakty i ustalenia pozwalają przypuszczać, że Łukasz Raedtke urodził się około 1685 r. W 1703 lub 1704 r. wstąpił do opactwa cysterskiego w Przemęcie, gdzie po rocznym nowicjacie złożył śluby zakonne. Podejmując w wieku ok. 20 lat, czyli w pierwszej dekadzie XVIII w., prace w łądzkim kościele, musiał posiadać doświadczenie warsztatowe pozwalające na realizację polichromii w wymagającej technice fresku. Czy umiejętności te nabył jeszcze przed przywdzieniem zakonnego habitu pozostaje, póki co, kwestią otwartą. Krótco przed śmiercią w 1722 r., na przełomie pierwszej i drugiej dekady XVIII w., wykonał cykl fresków na sklepieniu kościoła własnego opactwa w Przemęcie.

Najprawdopodobniej Łukasz Raedtke pojawił się w Łądzie pierwszy raz przed Adamem Swachem, czyli przed 1711 r. Uważam, że pierwszą pracą młodego cysterskiego malarza w łądzkim kościele, wykonaną zapewne w pierwszym dziesięcioleciu XVIII w., jest zespół sześciu fresków na sklepieniu północnego ramienia transeptu (il. 3). Każda z kompozycji obramiona jest sztukateryjną oprawą skomponowaną ze splotów mięsistego akantu. Freski tworzą dwa cykle: pierwszy poświęcony idei opieki Najświętszej Maryi Panny, drugi wiąże się z kultem św. Urszuli jako patronki dobrej śmierci. Program fresków koresponduje z tematyką umieszczonych w północnym ramieniu transeptu ołtarzy:



5. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, nastawa głównego ołtarza, warsztat Ernesta Brogera 1721 r., w centrum polichromia Łukasza Raedtke. Fot. autor

ołtarza maryjnego i ołtarza św. Urszuli¹⁶. Kolorystyka fresków jest jasna, rozbielone barwy przyjmują tonację pastelową. Paletę artysty tworzą kombinacje walorowe czterech barw: różu, ugrzowych żółci, jasnego błękitu i srebrzystych szarości; spotykamy też akcenty ciemnego brązu, czerni oraz szmaragdowych zieleni.

W pierwszym przęśle północnego ramienia transeptu, nad akantowym ołtarzem dedykowanym Matce Bożej, rozpościera się cykl trzech fresków będących ilustracją i parafrazą sceny opisaną w „*Dialogus miraculorum*” Cezarego z Heisterbach¹⁷. Przedstawiona

¹⁶ Na temat historii maryjnego ołtarza w Łądzie zob. Janusz NOWIŃSKI, „Ołtarz Matki Bożej Częstochowskiej i powstańcza mogiła – dwie pamiątki patriotyczne w dawnym opactwie w Łądzie nad Wartą”, *Seminare* 2009, t. 26 s. 327 i n. Na temat ołtarza św. Urszuli w Łądzie zob. Piotr TYBOROWICZ, *Treści ideowe ołtarza św. Urszuli w kościele pocysterskim w Łądzie nad Wartą*, Warszawa 1993, mpis w zbiorach biblioteki UKSW i WSD w Łądzie.

¹⁷ *Monachus quidam ordinis nostri Dominam nostram plurimum diligens, ante paucos annos mente excedens, ad contemplationem gloriae coelestis deductus est. Ubi dum diversos Ecclesiae triumphantis ordines videret, Angelorum videlicet, Patriarcharum, Prophetarum, Apostolorum, martyrum, Confessorum, et eosdem certis characteribus distinctos,*

tu cudowna wizja cysterskiego mnicha, który ujrzał w niebie rzeszę cystersów ukrytych pod płaszczem Matki Bożej jako Jej *dilecti familiares* – ukochani domownicy, stała się początkiem jednego z najpopularniejszych tematów w cysterskiej ikonografii maryjnej: *Płaszcz opieki Matki Bożej*¹⁸. Według dawnego prawa wzięcie kogoś pod płaszcz oznaczało otoczenie go szczególną opieką. I tak w relacji do Matki Bożej postrzegali swój zakon cystersi. Ilustracja tematu *Płaszcz opieki Matki Bożej* stała się stałym elementem wystroju cysterskich świątyń w całej Europie.

Na freskach Raedtkego w Łądzie zdefiniowany w średniowieczu temat uległ nowożytnej redakcji. Maria z Dzieciątkiem Jezus na kolanach bierze pod swą opiekę nie tylko klęczących u jej stóp cystersów i ich klasztory, ale również wiernych świeckich. Wszystkie trzy malowidła zostały wykonane według jednego schematu kompozycyjnego dzielącego scenę na dwie strefy: niebiańską i ziemską. W strefie nieba ukazana jest frontalnie Maria z Dzieciątkiem Jezus zasiadająca na tronie z obłoków w otoczeniu aniołów. W strefie ziemskiej ukazani są adorujący Ją na klanach czciciele, bądź protegowane przez Matkę Bożą klasztory cystersów. Obie strefy rozdziela linia obłoków oraz banderole z biblijnymi cytatami prezentowane przez aniołów. Strefowością kompozycji oraz ich monumentalną statycznością Raedtke nawiązuje do dzieł Hermana Hana, którego twórczość w Wielkopolsce znalazła odbicie przede wszystkim w dziełach Krzysztofa Boguszewskiego, malującego m.in. dla cystersów w Paradyżu.

Pierwsza kompozycja cyklu, bezpośrednio nad maryjnym ołtarzem, prezentuje w strefie nieba Matkę Bożą z Dzieciątkiem Jezus na kolanach zasiadającą na obłokach (il. 7). Wokół niej unoszą się aniołowie. Anioł klęczący u stóp Marii wskazuje dłonią na banderolę rozpiętą poziomo pod obłokami z napisem: PROVERBIOR[um] 31[28] SURREXERUNT FILII EIUS ET BEATISSIMAM PRÆDICA[verunt]¹⁹ – powstali synowie jej aby ogłosić ją przebłogosławioną. W strefie ziemskiej widzimy liczną grupę klęczących cystersów wpatrzonych w postać Marii ponad nimi. Postaci pierwszego planu są zindywidualizowane. Rozpoznajemy tu św. Bernarda z Clairvaux z mitrą u stóp i atrybutami Męki Pańskiej (krzyż, włócznia i trzcina z gąbką), z ust Bernarda wychodzi w kierunku Marii odbity lustrzanie napis: AVE MARIA. Obok Bernarda klęczy tyłem do widza zapewne św. Benedykt z Nursji, odziany w czarny habit. Ukazana również tyłem postać papieża w kapie i tiarze na głowie to zapewne pierwszy cysters na Stolicy św. Piotra – bł. Eugeniusz III. Klęczący obok niego kardynał, z charakterystycznym atrybutem płomyków nad palcami dłoni, to niewątpliwie bł. Konrad z Urach, jeden z pierwszych cysterskich kardynałów. Ukazany obok biskup w kapie i mitrze nie posiada atrybutów. Pozostali zakonnicy tworzą anonimową grupę postaci wypełniających całą dolną partię malowidła, jedynie obecność

id est in Canonicos, Regulares, Praemonstratenses, sive Cluniacenses, de suo ordine sollicitus, cum stare et circumspiceret, nec aliquam de illo personam in illa gloria reperiret, ad beatam Dei Genitricem cum gemitu respiciens, ait: Quid est sanctissima Domina, quod de ordine Cisterciensi neminem hic video? Quare famuli tui tibi tam devote servientes, a consortio tantae beatitudinis excluduntur? Videns eum turbatum Regina coeli, respondit: ita mihi dilecti ac familiares sunt hi qui de ordine Cisterciensi sunt, ut eos etiam sub ulnis meis foveam. Aperiensque pallium suum quo amicta videbatur, quod mirae erat latitudinis, innumerabilem multitudinem monachorum, conversorum, sanctimonialium illi ostendit. Cezary z Heisterbach, *Dialogus Miraculorum*, ed. Joseph STRANGE, Coloniae Bonnae Bruxellis 1851, vol. II, cap. LXI, s. 79.

¹⁸ Szerzej na ten temat zob. Beata SZAFRANIEC, „Matka Boska w płaszczu opiekuńczym”, [w:] Beata SZAFRANIEC, Krystyna MOISAN, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s. 10-43; Norbert MUSSBACHER, „Die Marienverehrung der Cistercienser”, [w:] *Die Cistercienser, Geschichte, Geist und Kunst*, Köln 1986, s. 163-166.

¹⁹ Cytaty biblijne, jeśli wymagają rekonstrukcji, podaję wg *Biblorum Sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam nova editio*, Typis Polyglottis Vaticanis 1951.



6. *Autoportrety Łukasza Raedtke, z lewej z Łądu ok. 1710 r., z prawej z Przemętu ok. 1720 r.*
Fot. autor

pastorałów w dłoniach niektórych z nich wskazuje na ich opacką godność. Komponując scenę artysta chciał stworzyć wrażenie, że Maria jest adorowaną przez cały zakon cystersów z najznamienitszymi bohaterami jego historii na czele. W prawym krańcu kompozycji, za postacią św. Bernarda z Clairvaux, Łukasz Raedtke namalował swój autoportret (il. 6, 7). Przedstawił siebie w wieku ok. 20 lat, w czarnym habicie konwersa z paletą i pędzłami w lewej dłoni. Przed nim, u dołu, ukazany jest herb opactwa w Łądzie: na czerwonym polu w skos trzyczędrowy pas biało-czarnej szachownicy²⁰.

Drugi, środkowy fresk z tego cyklu ukazuje Marię z Dzieciątkiem Jezus na obłokach w kręgu aniołów, akcentujących trzymanymi atrybutami niebiańską chwałę Marii. Tymi atrybutami są: pęki kwiatów, otwarty śpiewnik z nutami, gra na lutni (il. 8). Jeden z aniołów przytrzymuje kraniec rozłożonego błękitnego płaszcza Marii. Anioł z lewej strony

²⁰ Herb ten jest odmianą herbu Wczele, którym, według miejscowej tradycji, miał się pieczętować fundator opactwa książę Mieszko III Stary. Herb w takiej postaci towarzyszy XVIII-wiecznym wizerunkom Mieszka III na terenie klasztoru, por. Janusz NOWIŃSKI, „*Na podobieństwo winnej latorośli... Alegoria rozwoju zakonu cystersów na obrazie Adama Swacha w krużgankach klasztoru w Łądzie nad Wartą. Najstarszy widok zabudowań łądzkiego opactwa*”, *Saeculum Christianum* 10(2003) nr 2, s. 328. Pojawia się również jako samodzielny herb opactwa, np. na chorągiewkach iglic hełmów wież kościoła oraz w kartuszu stiukowym pod pendentywnem małej kopuły kościoła. Kompozycja herbu przypomina również charakterystyczny dla cysterskiej heraldyki szachowany skos, tzw. belkę św. Bernarda z Clairvaux. Trzeba jednak zauważyć, że na herbie św. Bernarda szachowany skos tworzą czarne i czerwone kwadraty zestawione w dwóch rzędach. Na temat cysterskiej heraldyki zob. Marek L. WÓJCIK, „*Heraldyka klasztorów cysterskich na Śląsku*”, [w:] *Polska heraldyka kościelna. Stan i perspektywy badań*, pod red. Krzysztofa SKUPIŃSKIEGO i ks. Anzelma WEISSA, Warszawa 2004, s.43-58.



7. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, Łukasz Raedtke, Opieka Matki Bożej nad zakonem cystersów, fresk na sklepieniu północnego ramienia transeptu. Fot. autor



8. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, Łukasz Raedtke, Opieka Matki Bożej nad cysterskimi klasztorami, fresk na sklepieniu północnego ramienia transeptu. Fot. autor

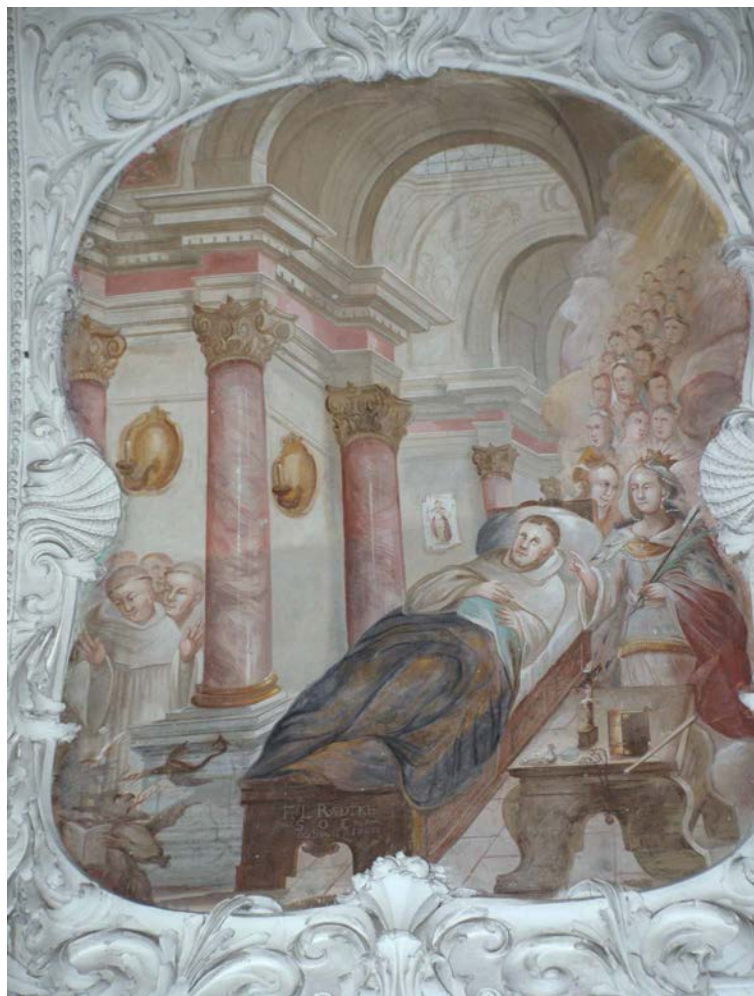


9. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, Łukasz Raedtke, Mater Omnium – Matka Boża opiekunką wiernych czcicieli, fresk na sklepieniu północnego ramienia transeptu. Fot. autor

Matki Bożej prezentuje banderolę z cytatem z *Księgi Przysłów* 8, 21: UT DITEM DILIGENTES ME - aby ubogacić miłujących mnie. Para aniołów poniżej prezentuje owalną tarczę z herbem zakonu cystersów: na czerwonym polu w otoczeniu srebrnych lilii owalny medalion, w polu którego białe granatowe pasy w skos ku lewej²¹. Pozostałą część kompozycji, poniżej spowitego obłokami anielskiego kręgu z Matką Bożą w centrum, wypełnia aż po horyzont monumentalna architektura klasztorna, ukazana w perspektywicznym ujęciu. Charakterystyczne są tu schematy czworobocznych planów budowli, typowe dla cysterskich założeń: trzyskrzydłowy klasztor przylegający do gmachu świątyni z niską sygnaturką na dachu. Trudno doszukać się w tym przedstawieniu wyobrażenia konkretnego cysterskiego opactwa, na pewno nie jest to Łąd ani też, występujące często w cysterskiej ikonografii, Cîteaux – opactwo-matka wszystkich klasztorów cysterskich. Jest to zatem symboliczne wyobrażenie cysterskiego cenobium o charakterze uniwersalnym, ilustrujące opiekę i hojność łask Marii dla każdego z poświęconych Jej cysterskich klasztorów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że temat kompozycji przerósł umiejętności warsztatowe młodego malarza. O ile scena z Matką Bożą w otoczeniu aniołów, pomimo drobnych błędów anatomicznych, zachowuje ilustracyjną poprawność, to przedstawienie architektury razi błędami w wykreśleniu perspektywy prezentowanych budowli.

Ostatni z cyklu trzech fresków ukazuje Matkę Bożą jako *Mater Omnium* – orędowniczkę wszystkich wiernych, a zwłaszcza narodu sarmackiego (il. 9). Kompozycja powiela

²¹ Kolorystyka i kompozycja tego herbu różni się od oficjalnego godła cystersów, na którym w błękitnym polu tarczy widnieją lilie srebrne w sześciu pasach w słup, w środku pola tarcza z czerwoną bordiurą, w której naprzemienne pasy błękitne i złote od prawej w skos ku lewej.



10. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, Łukasz Raedtke, Św. Urszula przy łożu śmierci cystersa, fresk na sklepieniu północnego ramienia transeptu. Fot. autor

schemat pierwszego malowidła z grupą adorujących cystersów. Maria z Dzieciątkiem Jezus zasiada na tronie z obłoków z berłem w dłoni. Jej błękitny płaszcz jest szeroko rozwiany i podtrzymywany przez aniołów. Jeden z kłęczących u stóp Marii aniołów wypowiada pozdrowienie: AVE MARIA, drugi wskazuje na trzymany słoneczny emblemat z monogramem imienia „Maria”. Na banderoli biegnącej u stóp Matki Bożej widnieje napis: BEATAM [me] DICUNT OMNES GENER[a]T[i]o]NES LUCÆ 1 - błogosławioną zwać mnie będą wszystkie narody, [Ewangelia] Łukasza, 1²². Kłęczący w adoracji przed Marią wierni zgrupowani są według hierarchii stron. Po prawej stronie Matki Bożej ukazana jest magnateria i szlachta z królem Janem III Sobieskim na czele. Monarcha kłęczy prawym profilem wznosząc złożone do modlitwy dłonie, odziany w purpurowy płaszcz podbity gronostajem. Przy nim kłęczą przedstawiciele magnaterii w kaftanach z żabotami pod szyją i perukami na głowie. Ich zachodnioeuropejski strój wyraźnie różni się od ubioru kłęczących w głębi przedstawicieli szlachty, o wysoko podgolonych głowach, w żupanach i deliach. Po przeciwnej stronie ukazani są mieszczenie i chłopci w charakterystycznych strojach i fryzurach głów. W obu grupach postaci pierwszego planu przedstawione zostały z dbałością o detale fizjonomii i stroju, postaci dalszego planu zostały schematycznie naszkicowane. Ukazana na fresku postać zmarłego w 1696 r. króla Jana III Sobieskiego

²² Cytat poprawnie powinien brzmieć: *Beatam me dicunt omnes generationes. Lucam 1 [48]*.



11. Sygnatura Łukasza Raedtke, fragment fresku Św. Urszula przy łożu śmierci cystersa. Fot. autor



12. Łukasz Raedtke, fragment fresku Św. Urszula przy łożu śmierci cystersa. Fot. autor

świadczy o wciąż żywej w początkach XVIII w. popularności jego osoby, postrzeganej jako uosobienie doskonałego władcy i wodza sarmackiej Rzeczypospolitej. Interesująco prezentuje się również hipoteza, że przywołanie postaci Sobieskiego na łądzkim fresku mogło być wynikiem politycznych zawirowań związanych z objęciem tronu przez Stanisława Leszczyńskiego, który przed elekcją, w czerwcu 1704 r., przyrzekł, iż koronę (której jeszcze nie otrzymał!) odda Jakubowi Sobieskiemu²³. Malowidło w Łądzce byłoby zatem interesującym przykładem politycznej propagandy na rzecz przywrócenia na polskim tronie spadkobierców dziedzictwa i chwały Lwa Lechistanu.

²³ Por. Edmund CIEŚLAK, *W obronie tronu króla Stanisława Leszczyńskiego*, Gdańsk 1986, s.15-16.



13. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądz, Łukasz Raedtke, Św. Urszula przy łożu śmierci szlachcica, fresk na sklepieniu północnego ramienia transeptu. Fot. autor

Przez północne ramię transeptu cysterskich świątyń, drzwiami zwanymi *porta mortuorum*, prowadziła droga na klasztorny cmentarz²⁴. Mimo, że od końca XVII w. kościół łądzki posiadał kryptę zlokalizowaną pod prezbiterium i transeptem, Łukomski pozostał wierny zakonnej tradycji *porta mortuorum*, akcentując w ostatnim przęśle północnego ramienia transeptu tematykę eschatologiczną, którą związał z kultem św. Urszuli jako patronki dobrej śmierci²⁵. Należy w tym momencie podkreślić, że kult św. Urszuli i 11.000 Dziewic Męczenniczek (*Undecim Milium Virginum*) sięga w Łądz samych początków opactwa. Świadczy o tym zapis w klasztorным kalendarzu liturgicznym otwierającym *collectarium* pochodzące z ostatniej tercji XII w., a przywiezione do Łądu zapewne przez zakonników zakładających opactwo z macierzystego opactwa w Altenbergu²⁶: [*October*] *Virginum Undecim Milium. XII lectiones*²⁷. Około połowy XIII w., z opactwa w Altenbergu, trafiły do Łądu liczne relikwie Kolońskich Męczenniczek, których kult trwał w opactwie nieprzerwanie aż do jego kasaty w roku 1819²⁸. W 1721 r. relikwie św. Urszuli i jej

²⁴ Por. Wolfgang BRAUNFELS, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1985. s. 125; Ewa ŁUŻYŃIECKA, *Architektura klasztorów cysterskich. Filie lubiąskie i inne cenobia śląskie*, Wrocław 2002, s. 41.

²⁵ Na temat kultu św. Urszuli w Polsce zob. Maria G. BORKOWSKA, „Kult liturgiczny św. Urszuli w Polsce do XVI wieku”, *Roczniki Humanistyczne* 14(1966), z. 2, s. 109-198.

²⁶ Kodeks zawierający kalendarz i *collectarium* wyczerpująco omawia Stanisław ZAKRZEWSKI, *Analecta cisterciensia*, Kraków 1906.

²⁷ Cyt. za: ZAKRZEWSKI, s. 11.

²⁸ Na historii relikwii św. Urszuli i sprowadzeniu ich do Łądu zob. Janusz NOWIŃSKI, „Relikwie *Undecim Milium Virginum* w pocysterskim kościele w Łądz nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz Św. Urszuli”, *Seminare* 2010, t. 28, s. 253-272.



14. Kościół pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie, Łukasz Raedtke, Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich, fresk na sklepieniu północnego ramienia transeptu.
Fot. autor



15. Hans Collaert wg Ambrosiusa Francken, Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich, miedzioryt, 1585 r. Fot. archiwum autora



16. Łukasz Raedtke, Matka Boża adorowana przez cystersów, polichromia al secco w centrum nastawy głównego ołtarza w Łądzie, 1720 r. Fot. autor

Towarzyszek opat Łukomski umieścił w okazałym ołtarzu-relikwiarzu, będącym dziełem Ernesta Brogera i Jana Erntzgebera z Głogowa²⁹. Monumentalna architektura nastawy ołtarza św. Urszuli wypełnia północną ścianę transeptu.

W programie zleconych Łukaszowi Raedtke fresków, opat Łukomski podjął w Łądzie, znany w Kolonii, wątek ikonograficzny św. Urszuli niosącej pomoc konającym i wiodącej ich dusze do nieba. Na malowidłach Raedtkego św. Urszula z orszakiem Towarzyszek asystuje przy śmierci cysterskiego zakonika i szlachcica. Teologicznym komentarzem do obu przedstawień jest, ukazana pomiędzy nimi, ewangeliczna przypowieść o *Pannach Mądrych i Głupich* (Mt 25, 1-13). Obie sceny zgonu czcicieli św. Urszuli skomponowane są według tego samego schematu: przestrzeń akcji określa iluzjonistyczna architektura sugerująca przestronne wnętrze, otwarte perspektywicznie w głąb kompozycji, sklepione arkadowo, o ścianach artykułowanych monumentalnymi marmurowymi kolumnami z kompozytowymi kapitelami, na których spoczywa profilowane i zagierowane belkowanie. Dół kompozycji dzieli, ustawione diagonalnie i widziane w perspektywie odgórnej, łoże każdego z konających, przy którym z jednej strony zgromadzona jest grupa osób, z drugiej zaś, od strony perspektywy wnętrza, ukazana jest przy konającym św. Urszula z orszakiem Towarzyszek. Przy każdym z łóżek ustawiony jest też niski stolik z drobnymi przedmiotami używanymi przez chorych. Fikcyjna architektura wykreślona przez Raedtkego w tych malowidłach stawia je w szeregu najwcześniejszych monumentalnych dekoracji kwadraturowych w Polsce³⁰.

²⁹ Por. J. NOWIŃSKI, *Nieznane ołtarze* ..., s. 138-139.

³⁰ Kwadraturowe kompozycje Raedtkego wyprzedzają fikcyjną architekturę na fresku Wilhelma Włocha *Rzeź w Witowie* w kościele norbertanek w Imbarmowicach (1719-1720 r.), uważaną przez Mariusza Karpowicza za pierwszą realizację *quadratury* w tej skali na terenie Rzeczypospolitej. Por. Mariusz KARPOWICZ, „Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740”, [w:] *Sztuka 1. poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów 1978*, Warszawa 1981, s. 98.

Pierwszy fresk z tego cyklu ilustruje moment śmierci cysterskiego zakonnika, czciciela św. Urszuli, o czym ma świadczyć obrazek z jej wizerunkiem przybity na ścianie u wez-głowia łóżka konającego (il. 10). Konającemu konfratrowi towarzyszy grupa zakonników ukazanych po lewej stronie za kolumną. Po drugiej stronie, przy samym łożu zakonnika, widzimy św. Urszulę w koronie i purpurowym płaszczu podbitym gronostajem, z atrybutem strzały w lewej dłoni. Wraz ze świętą przybywa, spowity obłokami, liczny orszak jej Towarzyszek. Przybycie Świętych Męczenniczek powoduje, że od konającego cystersa odstępują kuszące go demony, ukazane w lewym dolnym krańcu kompozycji. Na stoliku, ustawionym przy łożu, dostrzegamy obok krucyfiksu zamkniętą księgę (breviarz?), koronkę różańca z medalikiem na wstążeczce, zgaszoną świecę oraz fiolkę lekarstwa i łyżkę do jego podawania (il. 11). Należy podkreślić realistyczne odwzorowanie tych przedmiotów, tworzących udaną kompozycję martwej natury. Na deskach łoża, pod stopami konającego, Łukasz Raedtke umieścił swoją sygnaturę: F. [rater] L. [ucas] RÆDTKE / S. O. C. PR.[ofessus] PREM. [etensis] / DELINIAVIT ET PINXIT. Jest to jedna z dwu zachowa-nych w Łądzie sygnatur malarza (il. 12).

Ukazana na przeciwległym polu sklepienia scena śmierci szlachcica, stanowi lustrzane niemal odbicie kompozycji wyżej opisanej (il. 13). Mężczyzna w zawoju na głowie, leżą-cy na bogato wykończonym, okrytym wzorzystą złocistą materią łożu, nad którym prze-wieszona jest bogata draperia, właśnie zakończył życie. Stojąca u wez-głowia zmarłego niewiasta (żona?) ociera chustką łzy. Za nią, przy oparciu łoża, widzimy młodego szlach-cica (syn?) o charakterystycznie podgolonej głowie, zwracającego się ku płaczącej z ge-stem dłoni wskazującej na scenę rozgrywającą się po prawej stronie kompozycji. Widzimy tam św. Urszulę w stroju identycznym jak na fresku ilustrującym śmierć cystersa, stojącą przy łożu zmarłego z palmą i strzałą w prawej dłoni, i wskazującą opłakującym zgon szlachcica na dziejącą się za jej plecami akcję. Dostrzegamy tu, powracający wśród obłoków do nieba, orszak jej Towarzyszek, który poprzedza para aniołów unoszących, ukaza-ną jako nagie dziecko, duszę zmarłego. Scena ma być ilustracją przekonania, że św. Urszula, towarzysząc ostatniej chwili życia swoich czcicieli, osobiście zaprowadzi ich dusze po nagrodę w niebie. Na stoliku, nakrytym zieloną tkaniną ze złotą frędzlą na krań-cach, widzimy kolejną kompozycję martwej natury złożoną z przedmiotów towarzyszą-cych konającemu: okrągły płaski zegar z kluczykiem na łańcuszku, fiolkę lekarstwa i łyżkę, złoty lichtarz ze zgaszoną świecą, porcelanowy kałamarz z piórem oraz otwartą książkę z wizerunkiem św. Urszuli na jednej stronie, na drugiej ze stron widać fragment inskrypcji: MODLIT. / S. UR / SULA (il. 13). Opisany fresk zawiera kryptosygnaturę fundatora, opata-mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego. W głębi iluzjonistycznej architektury wnętrza, nad arkadą, namalowany jest *en grisaille* kartusz z herbem Szeliga, którym pieczętował się fundator. Jest to najwcześniejszy zachowany przykład, powszech-nego w latach następnych, sposobu sygnowania przez opata-mecenasa dzieł powstałych z jego inicjatywy i fundacji.

Jak już zostało wspomniane, obie sceny, ukazujące obecność św. Urszuli przy śmierci jej czcicieli, przedziela fresk ilustrujący ewangeliczną przypowieść o *Pannach Mądrych i Głupich* (il. 14). Temat ten w tradycji chrześcijańskiej był powszechnie interpretowany jako przykład czuwania i gotowości na Boży Sąd³¹. W łądzkim opactwie przypowieść ta została zilustrowana ok. 1370 r. w cyklu fresków dekorujących Oratorium św. Jakuba

³¹ Szerzej na ten temat zob. Hannelore SACHS, „Jungfrauen, kluge und törichte”, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie* (...), Rom-Freiburg-Basel-Wien [1973], Band 2, szp. 458-463.



17. Łukasz Raedtke, św. Dorota, fragment iluzjonistycznej nastawy ołtarza Virgines Capitaes w Łądzie, 1720 r.
Fot. S. Krajewski



18. Łukasz Raedtke, św. Katarzyna Aleksandryjska, fragment iluzjonistycznej nastawy ołtarza Virgines Capitaes w Łądzie, 1720 r. Fot. S. Krajewski

Apostoła, stanowiąc komentarz do sceny *Sądu Ostatecznego* ukazanej na sklepieniu³². Malowidło Raedtkego prezentuje ewangeliczną opowieść w symultanicznym ujęciu. Na pierwszym planie, w osobnych grupach, ukazanych jest dziesięć panien – głównych bohaterek przypowieści. Pięć *Panien Mądrych*, z lewej strony malowidła, stoi z płonącymi lampami bądź zaopatruje je w oliwę z pękających flasz. Odziane są w skromne suknie

³² Por. Zofia BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, *Malowidła ścienne z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, Poznań 1957, s. 29 nn.



19. Łukasz Raedtke, fragment iluzjonistycznej nastawy ołtarza *Virgines Capitaes* w Łądzie, 1720 r. Fot. S. Krajewski

i płaszcze, głowy mają okryte welonami bądź zawiniętymi chustami. U dołu widzimy stojącą klepsydrę odmierzającą czas. W grupie pięciu *Panien Głupich* dwie ukazane są zmordzone snem, trzy pozostałe zajęte są piciem wina. Odziane są w suknie z dekoltami, z klejnotami we włosach i na szyi. Wokół biesiadujących lub śpiących panien widać rozrzucone karty do gry, porzuconą lutnię, wywróconą zgasłą lampę oraz przewróconą klepsydrę. W głębi kompozycji przedstawiona jest scena kończąca przypowieść. Przy otwartych drzwiach ukazanej na środku centralnej budowli, po jej lewej stronie, Zmartwychwstały Chrystus z proporcem w dłoni wita *Panny Mądre* podążające ku Niemu z płonącymi lampami w dłoniach. Po drugiej stronie budowli *Panny Głupie* bezskutecznie kołaczą do zamkniętych dla nich wrót. Banderola wieńcząca całość kompozycji prezentuje napis: *QUINQUE FERUNT OLEUM CUM LAMPADIS* – pięć przyniosło oliwę z lampami.

Freskowe malowidło Łukasza Raedtkego jest niemal dosłowną kopią kompozycji Ambrosiusa Francken (1544-1618), rytowanej przez Hansa Collaerta (ok. 1545–1628), opublikowanej w 1585 r. przez antweperskiego kartografa i grafika Gerarda de Jode (1509–1591) w dziele *Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti* (il. 15)³³. Tekst na banderoli stanowi fragment komentarza zamieszczonego pod miedziorytem wydanym przez Jodego: *Quinque ferunt oleum cum lampadis igne puellae sed totidem segnes ianua clausa manet*. Raedtke, kopiując bardzo wiernie pierwowzór, zrezygnował z postaci *Panny Głupiej* grającej na lutni. Postać ta ukazana jest na jego fresku jako śpiąca, lutnia zaś leży pośród innych rozrzuconych przedmiotów.

³³ Gerard de JODE, *Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti*, Antwerp 1585, fol. 264. Grafika o wymiarach 220x280 mm jest sygnowana w prawym dolnym rogu *G. de Jode H.C.F.* Zob. Hans MIELKE, „Antwepener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975), s. 47-48.

W czerwcu 1720 r., jak już wspomniano, Łukasz Raedtke pojawił się w Łądzie raz jeszcze. Tym razem opat Łukomski zlecił mu dwie prace związane z kompozycjami planowanymi w klasztornej świątyni ołtarzy.

Dekorujący wschodnią ścianę prezbiterium iluzjonistyczny fresk Adama Swacha z 1712 r., tymczasowo tylko pełnił funkcję nastawy głównego ołtarza. Po zgromadzeniu odpowiednich środków opat-mecenas postanowił zastąpić go rzeczywistą nastawą ołtarzową, zamówioną w Głogowie u Ernesta Brogera i ustawioną w prezbiterium w 1721 r. Projekt architektury nastawy nie pokrywał się z iluzjonistyczną kompozycją Swacha, w której centrum malarz przedstawił rozbudowaną scenę *Wniebowzięcia Matki Bożej*³⁴. Scena ta w planowanym ołtarzu wypadła poniżej kadru ramy przewidzianej dla centralnego malowidła. Najwidoczniej obraz sztalugowy dla nowej nastawy ołtarzowej planowano wykonać w późniejszym terminie, dlatego postanowiono na fresku Swacha namalować tymczasową kompozycję, która wypełni kadr ramy nowego ołtarza po jego zmontowaniu. W efekcie w ramie głównego obrazu pojawiła się postać Matki Bożej unoszącej się na obłokach w otoczeniu aniołów, oraz, ukazana u dołu kompozycji, grupa cystersów wpatrzonych w Patronkę ich zakonu³⁵ (il. 5, 16). Kompozycję tą wykonał Łukasz Raedtke, co nie trudno poznać po charakterystycznym dla jego stylu pastelowym kolorystyce barw, a także sposobie budowania twarzy postaci, o głęboko osadzonych i szeroko rozstawionych oczach oraz zaznaczonych konturem kształtach szerokich nosów. Typowym dla jego warsztatu jest również sposób malowania uskrzydłonych główek aniołów, które charakteryzuje wysokie czoło, punktowo zaznaczone oczy i usta oraz podobnie modelowane nosy. Malarz, najwidoczniej świadomy tymczasowości wykonywanego malowidła, potraktował je bardzo szkicowo, niemal monochromatycznie, koncentrując efekty formalne jedynie na postaci Matki Bożej.

Nie wiadomo kiedy kompozycję Raedtkego przysłonił ostatecznie obraz sztalugowy. Z relacji kapucyńskiego kronikarza, który w 1850 r. opisywał stan zachowania łądzkiej świątyni, wiemy, że w centrum ołtarza głównego znajdował się obraz *Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny* pędzla Adama Swacha, dziś niezachowany³⁶.

Ostatnim dziełem Łukasza Raedtke zachowanym w Łądzie jest iluzjonistyczna nastawa ołtarzowa, namalowana na narzucie tynku na wschodniej ścianie północnego ramienia transeptu, dedykowana trzem świętym z grupy *Virgines Capitaes* – Dorocie, Katarzynie i Barbarze³⁷ (il. 4). Obecnie ta iluzjonistyczna nastawa funkcjonuje bez mensy ołtarzowej, jedynie jako przedstawienie malarskie.

Kompozycja iluzjonistycznej nastawy Raedtkego prezentuje się jako niezwykle zważa. Artyście udało się osiągnąć wrażenie spokoju i równowagi, przy równoczesnych podziałach na odrębne partie. Główną oś kompozycji stanowi silnie wyczuwalna pionowa linia, wokół której koncentrują się pozostałe elementy. Przedstawieniem rządzi zasada symetrii, podkreślająca prymat wertykalizmu. Nie zakłócają go wcale, lecz wręcz intensyfikują, kształtowane horyzontalnie i diagonalnie górne części fresku.

Najniższą strefę malowidła stanowi cokół, którego partie boczne flankowały nie istniejącą już mensę (środkowa partia cokołu jest obecnie zamalowana). Dekorację partii cokołowej stanowią *en grisaille* motywy girland kwiatowych, rozpięte w profilowanym

³⁴ Por. NEGOWSKI, op. cit. s. 8-10, 16.

³⁵ Ibid., s. 14-15.

³⁶ *Ołtarz Wielki Drewniany Snycerskiej bogatej roboty [...] Obraz Wielki Najświętszej Panny w Niebowzięcia pędzla Brata Adama Swacha...*, „Historia Conventus Landensis Patrum Capucinatorum Tomus Primus” [1850-1864], s. 23, rękopis Archiwum Diecezjalne we Włocławku.

³⁷ Fresk ma wymiary 500 x 257 cm, ostatni wymiar mierzony u podstawy cokołu.

obramieniu, na różowym tle. Na cokole spoczywają odcinki kanelowanych kolumn, stanowiące architektoniczne piedestały dla dwóch z grupy świętych *Virgines Capitales* – Doroty i Katarzyny. Lewą stronę kompozycji flankuje postać św. Doroty w szmaragdowej sukni haftowanej złotem i przepasanej złotym pasem, w purpurowym płaszczu, z welonem i koroną na głowie, wręczającej aniołowi stojącemu na kuli ziemskiej kosz kwiatów, lewą dłonią święta przytrzymuje miecz³⁸ (il. 17). Raedtke zilustrował tu motyw z legendy hagiograficznej św. Doroty, według której święta męczennica miała posłać poganinowi Teofilowi, drwiącemu z jej nieugiętej wiary podczas tortur, z „niebiańskich ogrodów” kosz kwiatów, jako dowód spełnienia nadziei wiecznej nagrody, z jaką podejmowała męczeńską śmierć. Symetrycznie po prawej stronie ukazana jest św. Katarzyna Aleksandryjska w gładkiej szmaragdowej sukni ze złotym pasem i płaszczu purpurowym, z koroną na głowie oraz mieczem i palmą w dłoni (il. 18). Pod jej stopami ukazani są dwaj starcy w turbanach. Jeden z nich wskazuje na rozwiniętą kartą papieru, drugi unosi dłoń ze zwiniętą kartą. Repertuar atrybutów towarzyszących przedstawieniom św. Katarzyny Aleksandryjskiej (korona, palma, księga, koło, miecz, postać cesarza Maksencjusza lub pogańskich filozofów u jej stóp) wykształcił się do końca XIII w., dając możliwość różnych kombinacji w ich zestawianiu. W przypadku fresku Raedtkego, postaci starców w turbanach pod stopami św. Katarzyny reprezentują pogańskich filozofów pokonanych w dyskusji przez świętą³⁹. Poniżej rozwiniętej karty trzymanej przez starca, na krawędzi bazy kolumny, malarz zamieścił swoją sygnaturę: F. L. RÆDTKE DELINIAVIT ET PINXIT PER 7 DIES.

Obie męczennice zostały przedstawione jako młode, piękne i pełne powabu damy, które, prócz atrybutów prezencji, artysta obdarzył iście królewską oprawą szat i klejnotów. Biżuteria i korona, wyszukane fryzury oplecione sznurami pereł, inkrustowane złote pasy i finezyjne w kroju suknie, to „nagroda” jaką Raedtke honoruje chwalebne czyny świętych. Z podobnym pietyzmem modeluje figury aniołów nadając im młodzieńczy wygląd.

Przestrzeń centralną malowanej nastawy stanowi iluzjonistyczny portal, służący pierwotnie jako obramienie dla niezachowanego obrazu, który prezentował Wincentego Kadłubka⁴⁰. Strukturę portalu tworzy para pilastrów zakończonych wolutowymi kapitelami, na których spoczywa profilowany gzyms. Na jego krawędziach ustawione są kosze z efektownymi kompozycjami kwiatów, kontrastujące swą barwną i żywą formą z martwymi i chłodnymi partiami kamienia. Całość wieńczy architektoniczna supraporta, dekorowana złotymi puklami akantu i wolutową konsolą w centrum. Podkreślić należy iluzjonistyczny walor elementów architektonicznych portalu, a zwłaszcza wolutowej konsoli i kapiteli, które w udany sposób oddają połyskującą materię marmuru.

³⁸ Por. Friederike WERNER, „Dorothea von Cäsarea”, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie* [...], op. cit., Band 6, szp. 89

³⁹ Por. Peter ASSION, „Katharina (Aikateriné) von Alexandrien”, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*..., op. cit., Band 7, szp. 290.

⁴⁰ Pierwotny wygląd ołtarza i obecność w tym miejscu wizerunku bł. Kadłubka odnotował kapucyński kronikarz: [...] *niewielki ołtarzyk, to jest Fresk na ścianie ale mizerny i zawieszony obraz miernego pędzla Bł. Kadłubka – wysoki łokci 3 szeroki 2. Mensa drewniana obszarpana i zniszczona stoi na posadce bez stopnia. Za: Historia Conventus Landensis...*, s. 25. Chociaż proces beatyfikacyjny Kadłubka zakończył się ogłoszeniem go błogosławionym dopiero w 1756 r., jednak od translacji relikwii do ołtarza św. Krzyża w Jędrzejowie w 1633 r. nastąpił dynamiczny rozwój jego kultu, także w innych klasztorach polskiej prowincji cystersów, zob. Daniel OLSZEWSKI, „Kult bł. Wincentego Kadłubka w Jędrzejowie”, [w:] *Cystersi w Polsce w 850-lecie fundacji opactwa jędrzejowskiego*, red. Daniel OLSZEWSKI, Kielce 1990, s. 151-156. Obecnie, w miejscu niezachowanego obrazu bł. Wincentego Kadłubka, w centrum nastawy zawieszony jest wizerunek patrona kościoła św. Mikołaja, pędzla kaliskiego malarza Józefa Balukiewicza z 1895 r.

Na profilowanym gzymsie koronującym supraportę para siedzących na nim geniuszy prezentuje wolutowy kartusz, ujęty gałązkami palmy, kwietnymi girlandami i zwieńczony koroną z parą skrzyżowanych palm (il. 19). W dole kartusza wije się wstęga z inskrypcją: EGO SUM TECUM, SUB MEARUM ALARUM UMBRĀ SERVABERIS – ja jestem z tobą, w cieniu mych skrzydeł będziesz zachowana. Słowa te odnoszą się do sceny, malowanej monochromatycznie sepią, wypełniającej pole kartusza, gdzie ukazany jest Chrystus odwiedzający uwięzioną w wieży św. Barbarę – ostatnią z grupy „*Virgines Capitales*”.

Całość kompozycji nastawy wieńczy, a zarazem stanowi dla niej dekoracyjne tło i obramienie, efektowny baldachim. Krawędzie tkaniny rozsuwa unosząca się para aniołów, rozpinając równocześnie kwietne girlandy. Prezentowana przez nie scena nadaje całości kompozycji charakteru teatralnej zjawiskowości. Faktura złotolitej materii baldachimu mieni się bogactwem barw i wzorów. Walory zdobnicze ulegają tu swoistemu spotęgowaniu. Malarz nie ogranicza się przy tym do czysto „jubilerskich” zabiegów w imitowaniu mięsistych haftów roślinnych. Niczym rzeźbiarz sugestywnie upina tkaninę, nadając jej dekoracyjne, regularne załamania. Wewnętrzna strona draperii – tło dla stojących postaci i bogato kształtowanych elementów, przynosi uspokojenie. Jej purpurową powierzchnię ożywiają, tonalnie jaśniejsze, udrapowane fałdy. Ich faktura stwarza iluzję pulsowania płaskiej powierzchni ściany, a także nadaje jej cech miękkości przy równoczesnym rzeźbiarskim potraktowaniu. Wirtuozowskie popisy freskanta prowadzą wzrok ku kopułce z lambrekinowym ornamentem na krawędzi i koroną u nasady profilowanego szczytu, wieńczącej efektownie całość kompozycji.

W warstwie kolorystycznej prezentowanego malowidła Łukasz Raedtke daje się poznać jako twórca wrażliwy na barwę. Paleta pastelowych kolorów jaką się posługuje pozostaje wciąż ta sama co przed laty, lecz ich walorowa modulacja tworzy wirtuozerskie efekty, zauważalne zwłaszcza w partiach szat i draperii oraz kompozycjach kwiatowych. Przy oszczędnym nakładaniu koloru dochodzi do opalizujących rozwiązań. Bez trudu zauważamy jakościowy postęp malarskich umiejętności coraz bardziej doświadczonego artysty. Barwy nałożone techniką fresku ubogacają finezyjne wykończenia *al secco*, czytelne zwłaszcza w kompozycjach kwiatowych i biżuterii ukazanych na malowidle. Zauważalne braki w rysunku niweluje umiejętnie stosowany modelunek światłocieniowy, który zdecydowanie przeważa nad dominującym we wcześniejszych pracach malarza wyrazistym konturem. Całość kompozycji stwarza wrażenie wykonanej z dużą swobodą oraz celnością malarskich posunięć. Lekkość, szkicowość i „żywy” dukt pędzla nadają malowidłu impresyjny wygląd.

Trudno dziś ustalić jakie jeszcze polichromie, oprócz tej w Przemęcie, Łukasz Raedtke zdołał wykonać po zakończeniu prac w Łądzie. Jedno jest pewne, przedwczesna śmierć młodego artysty przerwała interesująco zapowiadający się rozwój jego talentu, czego świadectwem pozostaje iluzjonistyczna nastawa ołtarza świętych Dziewic Męczenniczek – Doroty, Katarzyny i Barbary.

The Mural Paintings of Łukasz Raedtke, unknown fresco artist from the first half of the 18th century in the former Cistercian church at Łąd-on-the-Warta

Łukasz Raedtke, a convert from the Cistercian abbey at Przemęt would have been one of the first painters to work on commission for the abbey patron, Mikołaj Antoni Łukomski, to decorate the abbey church dedicated to the Virgin Mary at Łąd. Born in or around 1685, he would have entered the Cistercian monastery in 1703 or 1704, while his death is recorded as being 4th March, 1722. Two known self-portraits of Raedtke, preserved in his own frescos at Łąd and Przemęt, depict the painter's appearance at about 10 and 20 years of age (ill. 6).

Up until this point, the artist has remained completely absent from Polish art history, while his name has been associated exclusively with the mural paintings at Łąd. It is clear that he was author of the monumental decorative painting carried out around 1720 for the church of St. John the Baptist at Przemęt, in which his frescos decorate the presbytery walls, transept vaulting and canopies of the illusory cupolas (ills. 1, 2).

As a result of meagre archival information, Raedtke remains an artist whose biography is hidden beneath the surfaces of his executed works. Eight of these are preserved at Łąd, of which two were

signed. They include a group of six frescos, from around 1710, in the vaulting of the transept's northern arm (ill. 3), creating two cycles: one dedicated to the Virgin Mary's protective qualities (ills. 7-9), while the other relates to the cult of St. Ursula as patroness of the dead (ills. 10-14). The decorative programme corresponds with the themes of the two altars placed in the northern transept arm dedicated to Saints Mary and Ursula. Through the application of one of the fresco techniques, there arose, in 1720, an illusory retable to the altar bearing the dedication "*Virgines Capitales*" on the east wall of the northern transept arm (ills. 4, 17-19), as well as a scene depicting the Virgin Mary in heaven surrounded by Cistercian monks (currently concealed by an easel painting). This latter scene would have been painted *al secco* over a fresco of an illusory altar by Adam Swach from 1712, hidden by the main altar's retable which comes from 1721 (ills. 5, 16). The artist's premature death, at the age of 35, would have interrupted any further development of his promising talents, reflected in the last works attributable to him that come from the Cistercian church at Łąd.

Translated by Peter Martyn