

MARIAN KORNECKI

GERARDA SEGHERSA „ŚW. SEBASTIAN” W POLSCE

PRZYCZYNEK DO PROBLEMU ZAPOŻYCZEŃ, ADAPTACJI I AKTUALIZACJI
BAROKOWYCH KOMPOZYCJI MALARSKICH

Obraz *Męczeństwa św. Sebastiana* w kościele Kamedułów na Bielanach pod Krakowem stosunkowo wcześniej znalazł się w orbicie zainteresowań historyków sztuki (il. 1). Niezaprzeczone walory malarskie, a zarazem ewidentne powiązanie dzieła z mecenatem Stanisława Lubomirskiego, upamiętniającego współfundację bielańskiego eremu przez ojca — Sebastiana, jednego z najznamienitszych przedstawicieli rodu i twórcę jego potęgi, sugerowało przypisanie dzieła nieznanemu wprawdzie, ale wybitnemu artyście, w którym dopatrywano się włoskiego pochodzenia lub co najmniej włoskich inspiracji¹. Wydawało się to tym bardziej uzasadnione, że realizatorami fundacji byli w znacznej mierze architekci i rzemieślnicy włoscy. Wcześniej również obraz wprowadzony został do syntetycznego zarysu dziejów malarstwa w Polsce². Jednakże nie dostrzeżono wówczas zależności kompozycji od pierwowzoru pędzla antwerpskiego malarza Gerarda Seghersa³, chociaż został on rozpowszechniony przekazem graficznym, nie należącym zresztą do unikatów także w zbiorach polskich⁴. Ostatecznie konfrontacja grafiki z oryginałem znajdującym się w zbiorach w Wielkiej Brytanii przeprowadzona

¹ S. Tomkowicz. *Powiat Krakowski. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej II*. Kraków 1906 s. 7, 27, tab. IV. O realizacji fundacji bielańskiej zob.: J. Gajewski. *Kościół i klasztor Kamedułów na Bielanach pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych*. BHS 38: 1976 nr 4 s. 374–377.

² F. Kopera. *Dzieje malarstwa w Polsce. T. 2: Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Kraków 1926 s. 206, il. 200.

³ Gerard Seghers ur. w Antwerpii w 1591 r., zm. w 1651 r. Był uczniem Abrahama Janssensa. W latach 1611–1621 przebywał i pracował we Włoszech, później w Antwerpii. W okresie włoskim pozostawał pod wpływami Caravaggia, od połowy lat dwudziestych Rubensa.

⁴ Miedzioryt Pawła Pontiusa (1603–1658) według obrazu Seghersa został zadedykowany przez niego Jerzemu Chamberlainowi, biskupowi Ypres, zm. w 1634 r. Data ta jest dla nas o tyle ważna, że stanowi przyczynek do dociekań mających na celu ustalenie czasu powstania pierwowzoru. Miedzioryt — jak wynika z dedykacji — został sporządzony według niedawno wykonanego oryginału. Zatem zarówno wymalowanie obrazu, jak i sporządzenie miedziorytu przypaść musi na lata poprzedzające śmierć biskupa, a więc zapewne ok. 1630 r. — Jeden z polskich egzemplarzy grafiki znajduje się w Gabinecie Rycin PAN w Krakowie.



Il. 1. Obraz św. Sebastiana. Kościół Kamedułów na Bielanych pod Krakowem.
Wg W. Tomkiewicza

została przez I.W. Linnik⁵, której obraz bielański był również znany. W tym czasie współzależność ta była dostrzeżona także w Polsce, choć pierwsze wzmianki na ten temat opublikowano później. Tak więc sprawa atrybucji pierwowzoru — bo sam twórca świetnego zresztą egzemplarza polskiego nadal pozostaje anonimowy — została rozstrzygnięta, a sam problem odwzorowań i niektórych dalszych powiązań z malarstwem lokalnym też został niebawem trafnie skrótowo zarysowany przez Andrzeja Ryszkiewicza na tle polskiego malarstwa doby baroku⁶.

W latach po drugiej wojnie światowej, w miarę wzrostu zainteresowań polskim malarstwem barokowym oraz w miarę postępu inwentaryzacji nie znanych uprzednio i nie publikowanych dzieł malarstwa, zwłaszcza w ośrodkach prowincjonalnych, zwrócono baczniejszą uwagę na problemy zarówno warsztatu malarza zawodowego, jak i na tendencje odzwierciedlające idee nurtujące społeczeństwo i znajdujące swój wyraz niekoniecznie tylko w artystycznym wymiarze. Obszerniej w swoim czasie problematyką tą zajął się W. Tomkiewicz, m.in. w studium poświęconym aktualizmowi i aktualizacji w malarstwie polskim XVII w.⁷ W dziedzinie zaś badań nad warsztatową stroną działalności malarzy cechowych nowsze badania przyniosły bogatą dokumentację praktyki odwzorowań, kopiowania, zapożyczeń i innych form przenoszenia kompozycji w całości bądź fragmentach oraz roli, jaką w tej mierze odgrywała grafika, podobnie jak miało to miejsce w okresie schyłkowym malarstwa tablicowego⁸. W dziedzinie malarstwa religijnego dochodził ponadto szczególnie silny w okresie potrydenckim wątek kultowy, przyczyniający się do fenomenu kontynuacji wybranych typów ikonograficznych⁹.

Tak więc kolejne konfrontacje dzieł współzależnych nie mają dziś już tej atrakcyjnej świeżości, pozostają niemniej niejako obowiązkowym etapem analizy poszczególnych dzieł na drodze zmierzającej ku właściwej atrybucji i ocenie. Rezultaty tego rodzaju konfrontacji mogą stanowić i stanowią ważny element obrazu sztuki, rzucając światło na wątki ideowe i realia historyczne.

⁵ *Wnow opredelonnnye kartiny Gerarda Zegersa. „Trudy Gosudarstwiennogo Ermitaża” I.* Moskwa 1956 s. 167–177. Oryginał znajdował się w kolekcji prywatnej — zob.: *Catalogue of the Petworth Collection of pictures in the possession of Lord Leonfield by C.H. Collins Baker.* London 1920 nr 601 (tamże błędna atrybucja) — cyt. za: Linnik (jw.). Pierwotnie obraz zapewne należał do rodziny Chamberlain. Trzeba tu również dodać, że Linnik przypisała Seghersowi jeszcze drugi analogiczny obraz, przechowywany w leningradzkim Ermitażu (zob. tamże s. 167 n.).

⁶ Noty katalogu nr 190–192 w: M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz. *Malarstwo polskie. Manierizm — barok.* Warszawa 1971 s. 398–399.

⁷ *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku.* BHS 13: 1951 nr 1 s. 55–94; nr 2 s. 5–46; tenże. *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce.* Warszawa 1970 s. 49–100.

⁸ A.M. Olszewski. *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej.* Ossolineum 1975.

⁹ Por. też: J.S. Pasierb. *Kościół a sztuka po Soborze Trydenckim.* „Więź” 27: 1984 nr 8(310) s. 35–49.

niekiedy niewspółmierne w swym zasięgu. „Wędrówki” niektórych kompozycji kryją w sobie wiele aspektów wciąż godnych rozczytania, wykazują niekiedy wyjątkową trwałość rozciągającą się na stulecia.

Niewątpliwie taką „karierę” zrobiła w Polsce omawiana kompozycja antwerpskiego mistrza, natrafiając tu na przysłowiowe zamówienie społeczne. Było ono właściwe dla tendencji kontrreformacyjnych, adaptujących wątki martyrologiczne w obronie wiary, a zarazem jakże sugestywne — jak się o tym przekonamy — do rysującego się zagrożenia tureckiego, nie mówiąc już o wciąż aktualnym aspekcie dewocyjnym pośrednictwa świętego młodzieńca jako patrona chroniącego od chorób i zarazy, której kolejne fale dziesiątkowały ludność. W tym świetle może drugorzędne tylko znaczenie mogło mieć podejmowanie wzorca Seghersa z czysto malarskich pobudek — jako atrakcyjne studium męskiego aktu, dające pole do popisu dla ambitniejszych i bieglejszych twórców. Te wszystkie aspekty prezentują liczne, jak się okazuje, dzieła, w których dostrzegamy czasem dosłowne, a czasem w dalekim tylko odbiciu wykorzystanie pierwowzoru. Na wybranych przykładach postaramy się prześledzić poszczególne wątki formalne i ideowe, adaptację pierwowzoru bądź jego fragmentów, wreszcie drogę od perfekcyjnego warsztatu kopisty po na wskroś ludowe i zapóźnione repliki.

Dla dalszych rozważań przydatna będzie krótka charakterystyka kompozycji autorskiej. Należałoby także przeprowadzić jednoczesną konfrontację dzieła z przekazem graficznym, który w oczywisty sposób w większym stopniu niż sam pierwowzór stanął do dyspozycji naśladowców. Grafika Pawła Pontiusa wykonana została z własnoręcznego rysunku Seghersa; reprezentuje przy tym wysoką klasę jakości¹⁰. Obie wersje odpowiadają sobie wiernie aż po szczegóły drugorzędne, dla nas jest jednak nie bez znaczenia także odwrotny, „lustrzany” stosunek grafiki do pierwowzoru; konsekwencją tego faktu było zresztą i to, że w wersji grafiki anioł wyjmujący strzałę z lewej piersi męczennika (odwrotnie niż w oryginale), co — jak podejmuje w swym komentarzu Linnik — dało aspekt także dla nieco odmiennej, lirycznej idei kompozycji, podkreślonej dwuwierszem umieszczonym poniżej dedykacji¹¹.

Św. Sebastian przywiązany do drzewa, o rękach skrępowanych sznurem na plecach, jakby z trudem mieści się w polu obrazu: jego silnie pochylona postać, nieco przesunięta z osi, zdaje się łączyć swą masą z postacią anioła, przez co twórca uzyskał harmonijne zamknięcie kompozycji. Święty obnażony, osłonięty tylko skąpą przepaską na biodrach, odznacza się stosunkowo ciężką i umięśnioną budową; twarz młodzieńcza pozbawiona zarostu ujęta niemal profilowo, co podkreśla światłocień, o falistych włosach opadających długim

¹⁰ Zob. przypis 4.

¹¹ „Vulnera feci Amor hostili licet hausta pharetra / Illa sed ut eurem pungit ut ungeat Amor”. Interpretacja zob.: Linnik, jw. s. 167.

pukłem na czoło. Męczennik raniony został czterema strzałami; dwie z nich utkwily w nogach, trzecia w przedramieniu, czwarta w piersi; tę ostatnią ujął oburącz anioł, wyjmując ją z rany z wyraźnym skupieniem. Anioł w postaci wyrosniętego dziecka o kędzierzawej czuprynie, ubrany w suknię okrywającą kolana i odsłaniającą ramiona, przewiązaną na plecach węzłem; na stopach sandały. Na pierwszym planie porzucony łuk, kołczan, skrzyżowane strzały, opodal grot strzały złamanej. Od góry kompozycję zamykają liściaste gałęzie, w głębi rysuje się daleki, falisty krajobraz (il. 2).

W naśladownictwach polskich kompozycja ta wykorzystana została w różnym stopniu. W świetle znanych mi przykładów dysponujemy co najmniej pięcioma obrazami powtarzającymi niemal wiernie wersję autorską, dla których niewątpliwie miarodajny był przekaz graficzny Pontiusa. Może najwierniejszy z nich znajduje się w kościele w Bliznem i powstać miał około 1723 r., jak wynika z przypisania go fundacji zasłużonego dla parafii proboszcza Sebastiana Foltowicza¹². Niewątpliwie mamy tu do czynienia z pędzlem wprawdzie prowincjonalnego, ale biegłego malarza, który dobrze radził sobie z oddaniem malarskim aktu, jak też sprawnie posłużył się światłocieniem (il. 3). Podobnie ocenić wypadnie obraz znajdujący się w farze bieckiej, dawniej datowany ogólnie na drugą połowę XVII w., zapewne jednak nieco późniejszy¹³. I tu widzimy pełną zgodność z oryginałem (il. 4). Trzecim jest obraz w kościele cysterskim w Wąchocku, również datowany na XVII w.¹⁴ Wykazuje on jednak większe różnice w stosunku do dwóch poprzednio wymienionych, które nie leżą jednak w sferze ikonograficznej, ale malarskiej. Anonimowy twórca tego obrazu odbiegł już bowiem dość daleko od seghersowskiego atletycznego kanonu postaci męczennika, kreując postać o wątlejszej budowie ciała. Twarz również uległa zmianie, chociaż wierna w układzie nie powtarza już typu charakterystycznego dla pierwowzoru; ma jakby bardziej uduchowiony wyraz (podkreśla go też dyskretna, ale wyrazista aureola), inaczej zakomponowane włosy. Inny jest wreszcie anioł, którego szata potraktowana została w sposób bardziej wolny od twardego światłocienia właściwego graficznym reminiscencjom (il. 5). Sumując — nie jest dzieło malarza wąchockiego wolne od usterek i rzemieślniczego tylko wymiaru, bardziej jednak swobodne w stosunku do pierwowzoru. Zgodna z pierwowzorem kopia — jak sądzić można z zachowanej, niestety niedostatecznie

¹² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce XIII* (dalej cyt.: KZSwP). *Województwo rzeszowskie*. Pod red. E. Śnieżyńskiej-Stolot, F. Stolota. *Zeszyt 2: Powiat brzozowski*. Opr. M. Kornecki, J. Samek. Warszawa 1974 s. 8; M. Kornecki. *Sztuka sakralna regionu Brzozowa*. W: *Chwalcie z nami Panią Świata. Z dziejów Kościoła na ziemi brzozowskiej*. Kraków 1986 s. 171.

¹³ KZSwP. *Powiat gorlicki*. Cz. I. Opr. B. Wolff-Łozińska, J.Z. Łoziński, mps ok. 1956. IS PAN Warszawa; „Rocznik Diecezji Tarnowskiej” 1972 s. 74.

¹⁴ KZSwP III. *Województwo kieleckie*. Pod red. J.Z. Łozińskiego. *Zeszyt 2: Powiat ilżecki*. Opr. O. Puciata, Z. Świechowski. Warszawa 1957 s. 47.



II. 2. Św. Sebastian, miedzioryt Pawła Pontiusa wg obrazu Gerarda Seghersa. Gabinet Rycin PAN w Krakowie. Fot. M. Kornecki



Il. 3. Obraz św. Sebastiana. Kościół w Bliznem. Fot. J. Langda



Il. 4. Obraz św. Sebastiana. Kościół par. w Bieczu. Fot. T. Chrzanowski



Il. 5. Obraz św. Sebastiana. Kościół Cystersów w Wąchocku. Fot. M. Moraczewska

wyraźnej fotografii — znajdowała się w Dąbrówce Polskiej koło Nowego Sącza. Obraz ten wymalowany był zapewne w XVII w.¹⁵

Wyższą klasę reprezentuje druga grupa dzieł, w których wprawdzie silnie pobrzmiewają echa maestrii pierwowzoru, co dotyczy przede wszystkim postaci męczennika, ale naruszona została wierność kompozycji. Wspólne cechy to odrzucenie anioła wyjmującego strzałę z rany i skupienie się głównie na głównej postaci, która dla naśladowców mogła stanowić pole do popisu w umiejętnościach malarskich skupiających uwagę na oddaniu aktu. Wśród tych obrazów inwencja twórców dopełniała kompozycję w różny sposób, co w jakimś sensie modyfikowało wymowę ideową, dając możliwości różnorodnej i szerszej interpretacji.

Oczywiście szczególne miejsce zajmuje tu ów słynny obraz bielański, do którego wymowy ideowej jeszcze powrócę, ilustruje bowiem problem aktualizacji. W tym miejscu wspomnieć należy o świetnie opracowanej i wiernej w stosunku do pierwowzoru postaci świętego męczennika, powtarzającej bezbłędnie i z maestrią kanon aktu z narzucającym się również powtórzeniem cech fizjonomicznych oraz światłocieniem. Twórca wykazał również dbałość o szczegóły drugorzędne, zarówno te, które przejął z pierwowzoru, jak i dodane, w których popisał się również wysokim kunsztem.

Dobłą klasę wykazuje obraz z Jawiszowic, z czasem silnie zniszczony i przez wiele lat pozbawiony ram i blejtramu przybity był bezpośrednio do zrębu ścian pod sobotami drewnianego kościoła; w porę przeprowadzona konserwacja przywróciła mu wartość. Obraz pochodzi niewątpliwie z XVII w. i wyszedł spod ręki biegłego malarza. Postać św. Sebastiana stanowi tu centralny punkt ciężkości kompozycji i zdaje się jakby wtłoczona w ciasno przykrojone ramy. Zwraca uwagę krępa i masywna budowa ciała, pod tym względem zdająca się przewyższać kanon pierwowzoru, z którym pozostaje jednak w pełnej zgodności, podkreślonej również analogicznym światłocieniem. Twórca obrazu z Jawiszowic wykazał natomiast inwencję w całkowicie dowolnym potraktowaniu rozległego i świetlistego krajobrazu. Widzimy tu zatokę morską z licznymi elementami architektury na brzegu: centralną świątynią, a opodal wręcz „niderlandzką” architekturę wiejską oraz wieżę — latarnię morską na dalszym planie. Krajobraz autor wzbogacił dodanym drzewem na drugim planie, jakby równoważąc ciężar kompozycji zachwianej pochyloną postacią męczennika (il. 6).

Jeszcze w drugiej połowie XVII w. powstał obraz w Krasieninie, skupiający uwagę wyłącznie na postaci świętego¹⁶. Od poprzednio omówionego odbiega on przede wszystkim odmiennym potraktowaniem postaci oddanej lekko

¹⁵ M. Kornecki. *Dawne kościoły i dzwonnice drewniane w diecezji tarnowskiej*. „Currenda” 1986 nr 4–6 s. 195, il. 26.

¹⁶ KZSwP VIII. *Województwo lubelskie*. Pgd red. R. Brykowskiego, E. Rowińskiej, Z. Winiarz-Trzybówicz. Zeszyt 10: *Powiat lubelski*. Opr. R. Brykowski i in. Warszawa 1967 s. 24.



Il. 6. Obraz św. Sebastiana. Kościół w Jawiszowicach. Fot. M. Kornecki

i z delikatnym, stonowanym światłocieniem. Ową lekkość uzyskał malarz także przez pewne „wyprostowanie” ciężko pochylonej w bliższych pierwowzorowi postaciach Sebastiana. I wreszcie ciemne tło, pozbawione ostrych konturów, także kontrastuje z rozjaśnioną, „jawiszowicką” drobiazgowością (il. 7).

Wreszcie należy zwrócić uwagę na jeszcze jedno dzieło, w którym postać świętego potraktowana została ze szczególną starannością. Jest ono późniejsze od omówionych, a jego twórcą był krakowski malarz Łukasz Orłowski w 1762 r., co stwierdza inskrypcja. Obraz sprawiony został do kościoła w Lanckoronie zapewne z fundacji Jana Wielopolskiego, ówczesnego starosty¹⁷. W przeciwieństwie do poprzednio wymienionych zakomponowany został w lustrzanym odbiciu (jak na grafice Pontiusa). W stosunku do pierwowzoru młodzieńcza twarz została jakby „poprawiona” przez złagodzenie światłocienia, inne zaś szczegóły pozostały wierne wzorcowi; odczuwa się co najwyżej pewną dążność do estetyzacji, poprzez swoiste „rozluźnienie” postaci młodzieńca. Orłowski wprowadził również własny drugi plan, dając wgląd w rozległy krajobraz z zamkiem (lanckorońskim?) w oddali, bliżej zaś dwóch jeźdźców ze sztandarem (il. 8). Nasuwa się pytanie, czy podniętą nie był tu w jakimś stopniu obraz bielański, gdzie motyw jeźdźców i architektury (choć jakże odmienny) był już zastosowany.

Zanim więc zajmiemy się kolejną grupą obrazów, w których św. Sebastian Seghersa zaadoptowany został do kompozycji o szerszym wątku treściowym, należałoby pokrótce ustosunkować się do owych niejako drugoplanowych innowacji, wprowadzonych przez niektórych naśladowców przy zachowywaniu dominacji głównego wątku ikonograficznego. Raz jeszcze wrócić więc wypadnie do obrazu na Bielanach. Odjeżdżający z miejsca męczeństwa zbrojni jeźdźcy mają znaczenie nie tylko malarskiego sztafażu, lecz są zarazem ilustracją owego charakterystycznego nurtu aktualizacji, na który zwracał uwagę W. Tomkiewicz. Nie było bowiem dziełem przypadku przebranie jeźdźców w kostiumy orientalne, natrętne kojarzące się z aktualnymi zagonami tatarskimi i tureckim zagrożeniem Rzeczypospolitej. Pierwszy z jeźdźców w turbanie, z kołczanem na plecach, drugi w charakterystycznym szpiczastym hełmie, nasuwają skojarzenia jakże w sferze przedstawieniowej odległe od legendy Sebastiana, z którego idei jedynie męczeństwo za wiarę pozostawało nienaruszone.

Na tym tle ciekawa będzie konfrontacja jeźdźców na obrazie bielańskim ze sztafażem na „lanckorońskim” męczeństwie pędzla Orłowskiego, gdzie odjeżdżający wojacy ubrani zostali w stroje raczej szwedzkie. Można sugerować, że po połowie XVIII w. zagrożenie ze strony Turcji zepchniętej na peryferie kontynentu przestało być aktualne. Natomiast Szwedzi — o ile tak można

¹⁷ Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, jw. s. 399 nr 192; T. Dobrzeńiecki, J. Ruszczyćówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa. *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*. Warszawa 1958 s. 354 nr 212.



Il. 7. Obraz św. Sebastiana. Kościół w Krasieninie. Fot. W. Wolny



Il. 8. Obraz św. Sebastiana, mal. Ł. Orłowski: Kościół w Lanckoronie.
Fot. J. Langda.

interpretować postacie na obrazie w Lanckoronie — mogli stanowić reminiscencje żywej w pamięci współczesnych Wojny Północnej, której skutki głęboko odczuwała podpadająca Rzeczypospolita.

Ewidentni orientalni łucznicy widnieją na znanym obrazie *Męczeństwa św. Sebastiana*, namalowanym przez mało znanego malarza A. Zarzyckiego w 1747 r., znajdującym się w łowickiej kolegiacie¹⁸. W danym jednak przypadku grupa ta (i nie tylko ona) zapożyczona została ze znacznie wcześniejszego pierwowzoru pędzla manierysty niderlandzkiego Jana v. Aachen; kompozycja ta rozpowszechniona została głównie za pośrednictwem sztychu rzymskiego Giacomo Lauro, rozpowszechnionego także w Polsce¹⁹. Na jej właśnie kanwie powstał obraz Zarzyckiego, dla naszych rozważań ważny również dlatego, iż malarz zastąpił ekspresyjną postać męczennika Jana v. Aachen schematem Gerarda Seghersa. Jest więc obraz łowicki jedynym w swoim rodzaju eklektycznym tworem powstałym z montażu elementów zapożyczonych z dwóch poniekąd konkurencyjnych wzorców. Inna rzecz, że malarz nie najlepiej radził sobie z problemami kompozycji, o czym świadczy „indywidualny” wtręt — głowa domniemanego fundatora, nieudolnie wprowadzona w grupę postaci na pierwszym planie. Z drugiej strony trzeba przyznać, że twarz owego sarmackiego fundatora odznacza się dobrymi walorami portretowymi²⁰ (il. 9).

Wątek „tatarsko-turecki” towarzyszący scenom męczeństwa św. Sebastiana pojawia się jeszcze raz na obrazie o tej tematyce, znajdującym się w kościele w Muszynie, nie nawiązującym zresztą do wersji Seghersa. Na tym obrazie, powstałym w latach siedemdziesiątych XVII w., widzimy grupę postaci w strojach orientalnych. Nietrudno rozpoznać wśród nich żołnierzy tureckich czy wojowników tatarskich w turbanach, z typowym uzbrojeniem (łuki, czekany, karabele); między nimi występuje także kobieta. Inni, dzierżący łuki, to ci, którzy przeszli strzałami świętego młodzieńca²¹ (il. 10).

Wspomniany poprzednio obraz Zarzyckiego jest zarazem celnym przykładem produkcji warsztatowej, w której malarze jakby beztrudno i dowolnie posługiwali się wzorami graficznymi, adaptując je w całości lub w fragmentach stosownie do doraźnych potrzeb. Dobrym przykładem może tu być obraz św. Sebastiana i św. Walentego w przeworskiej farze: jego lewą połowę pola zajmuje — jakby nieco ścieśniona, ale w całości — kompozycja Seghersa,

¹⁸ Tamże s. 398 nr 190.

¹⁹ J. Bilek-Michałkowska. *Historia pewnej kompozycji Jana von Aachen (na marginesie niderlandzkiego obrazu św. Sebastiana w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)*. RMNW 2: 1957 s. 658.

²⁰ Niewykluczone, że portret został wykonany wtórnie przez innego malarza.

²¹ M. Kornecki. *Sztuka Kresu Muszyńskiego*. W: *Sądcecczyzna Południowa*. T. 1 — mps złożony do druku. Kolejnym przykładem byłiby łucznicy tureccy na obrazie *Męczeństwa św. Sebastiana* Henrica van Baelen, znanym ze sztychu Cornelisa Galle.



Il. 9. Obraz ze św. Sebastianem, mal. A. Zarzycki. Kolegiata w Łowiczu. Wg *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*. Warszawa 1958.



Il. 10. Obraz św. Sebastiana. Kościół w. Muszynie. Fot. M. Kornecki



Il. 11. Obraz św. Sebastiana i św. Walentego. Kościół par. w Przeworsku.
Fot. M. Kornecki

niewątpliwie powtórzona za miedziorytem Pontiusa; prawą zaś postać św. Walentego, przybrana w kwiecisty ornat, uzdrawiającego leżące u stóp dziecko (il. 11). Wymowa dzieła nawiązywała tym razem do tradycji pośrednictwa popularnych patronów chroniących od chorób, do których zaliczali się obydwaj święci. Z tejsze racji — jak wiadomo — św. Sebastian poczynając od średniowiecza był najczęściej zestawiany ze św. Rochem.

W tym zestawie ikonograficznym pierwowzór Seghersa również znalazł zastosowanie. Przykładem mogą być dwa kolejne obrazy, które w stosunku do poprzednio wymienionych odznaczają się wprawdzie daleko posuniętym prymitywizmem z pogranicza malarstwa peryferyjnego i sztuki ludowej, niemniej dobrze egzemplifikują omawianą praktykę. Na obrazie w Kraszewicach koło Ostrzeszowa z wieku XVIII zapożyczenie z Seghersa obejmuje raczej podrzędną postać św. Sebastiana, dominuje zaś w kompozycji znacznie powiększona postać św. Rocha, wraz z aniołem opatrującym ranę na nodze²² (il. 12). Ikonograficznie bogatszy jest obraz w Olesnie-Grodzisku na Śląsku Opolskim. Obaj „równorzędni” patronowie — Sebastian i Roch flankują symetrycznie kompozycję, pośrodku której umieszczono jeszcze św. Rozalię (również patronkę chroniącą od chorób); jej pogrążona we śnie postać, obsypana różami, zapożyczona została z jakiejs kompozycji ukazującej ją spoczywającą w grocie skalnej. W strefie niebiańskiej widzimy hebrajski napis „Jahwe” pośród uskrzydlnych główek oraz wyłaniające się z obłoków popiersie anioła z czaszką i berłem (il. 13). Ten ciekawy ikonograficznie obraz powstał w 1708 r., jak świadczy data, powtórzona w chronostychu zawartym w łacińskiej inskrypcji. Historia fundacji obrazu jest znana: sprawiony został do kościoła św. Rocha, wzniesionego jako wotum miasta Olesna w związku z wygaśnięciem zarazy; herb miejski i data potwierdzają te fakty²³.

Do wzoru Seghersa sięgnęli wreszcie malarze, których dzieła rozpatrywać można w kategoriach sztuki ludowej. Do dzieł tego rodzaju zaliczyć można obraz przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, pochodzący z Sądecczyzny. Anonimowy malarz powtórzył tu pierwowzór niemal w całości, eliminując tylko niektóre drugorzędne szczegóły, a inne — jak postać anioła — dowolnie upraszczając. Oczywiście nawet w samej postaci męczennika, wątlej i o wadliwych proporcjach, tylko układ dowodzi oparcia się o świetny pierwowzór. Lecz zarazem obraz z Sądecczyzny ukazuje raz jeszcze popularność kompozycji flamandzkiego mistrza na polskiej prowincji.

²² KZSwP V. *Województwo poznańskie*. Pod red. T. Ruszczyńskiej, A. Sławskiej. Zeszyt 17: *Powiat ostrzeszowski*. Opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek. Warszawa 1958 s. 8.

²³ KZSwP VII. *Województwo opolskie*. Pod red. T. Chrzanowskiego, M. Korneckiego. Zeszyt 10: *Powiat oleski*. Opr. R. i E. Linette. Warszawa 1960 s. 8. W Olesnie-Grodzisku układ ten powtórzony został raz jeszcze na obrazie ludowym, na którym w strefie niebiańskiej umieszczono Matkę Boską Częstochowską; zob. T. Chrzanowski, M. Kornecki. *Sztuka Śląska Opolskiego*. Kraków 1974 s. 460, il. s. 461.



Il. 12. Obraz św. Rocha i św. Sebastiana. Kościół w Kraszewicach. Fot. M. Kornecki



Il. 13. Obraz św. św. Sebastiana, Rocha i Rozalii. Kościół w Olesnie-Grodzisku. Fot. M. Kornecki



Il. 14. Obraz św. Sebastiana z Sądeczyny. Muzeum Narodowe w Krakowie.
Fot. M. Kornecki



Il. 15. Obraz św. Sebastiana, mal. S. Stolarski. Kościół w Skomielnej Białej.
Fot. M. Kornecki

Sekundują mu inne jeszcze przykłady, mniej lub lepiej udane, w których dostrzegamy posłużenie się omawianym wzorem (il. 14).

Długotrwałość żywotności kompozycji dokumentuje jeden z najpóźniejszych datowanych egzemplarzy, sprawiony w 1845 r. do drewnianego kościoła w Skomielnej Białej, spalonego przez hitlerowców 3 IX 1939 r. Jego autorem był myślenicki malarz Sebastian Stolarski, prowincjonalny epigon malarstwa cechowego trwającego jeszcze w „barokowych tradycjach”²⁴. Stolarski był twórcą płodnym; wiele jego prac, także z zakresu malarstwa ściennego, przyozdobiło okoliczne kościoły i kaplice. Nie był jednak twórcą w pełni oryginalnym i większość jego dzieł zdradza źródła swych inspiracji. Z kompozycji Seghersa Stolarski wyabstrahował tylko postać męczennika; dorzucił natomiast u jego stóp drobiazgowo opracowany rzymski hełm z pióropuszem, nie znany nam z innych replik i kopii. Oczywiście i sama postać Sebastiana różni się od pierwowzoru: Stolarski dążył na swój sposób do estetyzacji, nadając postaci smukłość i sprowadzając ją do schematycznej poprawności, adresowanej do dewocyjnych gustów (il. 15).

Rozważania te, zarysowujące historię kompozycji od maestrii bielańskiego obrazu, poprzez mniej lub bardziej wierne kopie i adaptacje oznaczone znamieniem czasu i miejsca, aż po ludowe i dewocyjne repliki — to szkic zaledwie obszernego tematu obejmującego wielość zawartych w nim wątków. Sygnalizują one niemniej miarę sukcesu kompozycji i jej ponad dwustuletnią „karierę” w Polsce, o jakiej nie mógł nawet marzyć antwerpski twórca pierwowzoru.

²⁴ E. Śnieżyńska-Stolot. *Rzeźba i malarstwo. W: Monografia powiatu myślenickiego.* T. 2. Kraków 1970 s. 348–351. Obok obszernej charakterystyki prac Stolarskiego autorka (za: KZSWP I. *Województwo krakowskie.* Pod red. J. Szablowskiego. *Zeszyt 9: Powiat myślenicki.* Opr. K. Kutrzebianka. Wyd. 2. Warszawa 1953 s. 282) powtórzyła błędną lekcję sygnatury malarza („Sebastian Rola”), umieszczonej na omawianym obrazie; por. też: M. Kornecki. *Zabytki sztuki.* Tamże t. 1 s. 324.