

ROMAN ZWIERZCHOWSKI

Lublin

FIGURA NAGROBNA W KRYPCIE SUCHODOLSKICH
W KOŃSKOWOLSKIEJ FARZE
(PRZYCZYNEK DO SEPULKRALNEJ SZTUKI DOBY BAROKU W POLSCE)

Znany nagrobek Zofii Lubomirskiej w kościele parafialnym w Końskowoli ma swoisty odpowiednik w krypcie pod północną kaplicą transeptową. Jest nim niedawno odkryta murowana tumba z figurą na wierzchniej płycie¹, znana wprawdzie ze wzmianek źródłowych², dopiero teraz jednak udostępniona do zbadania i wykonania podstawowej dokumentacji. Pozwoliło to na bliższe przyjrzenie się temu zapomnianemu zabytkowi i skonfrontowanie go z innymi dziełami rzeźby nagrobnej tego czasu.

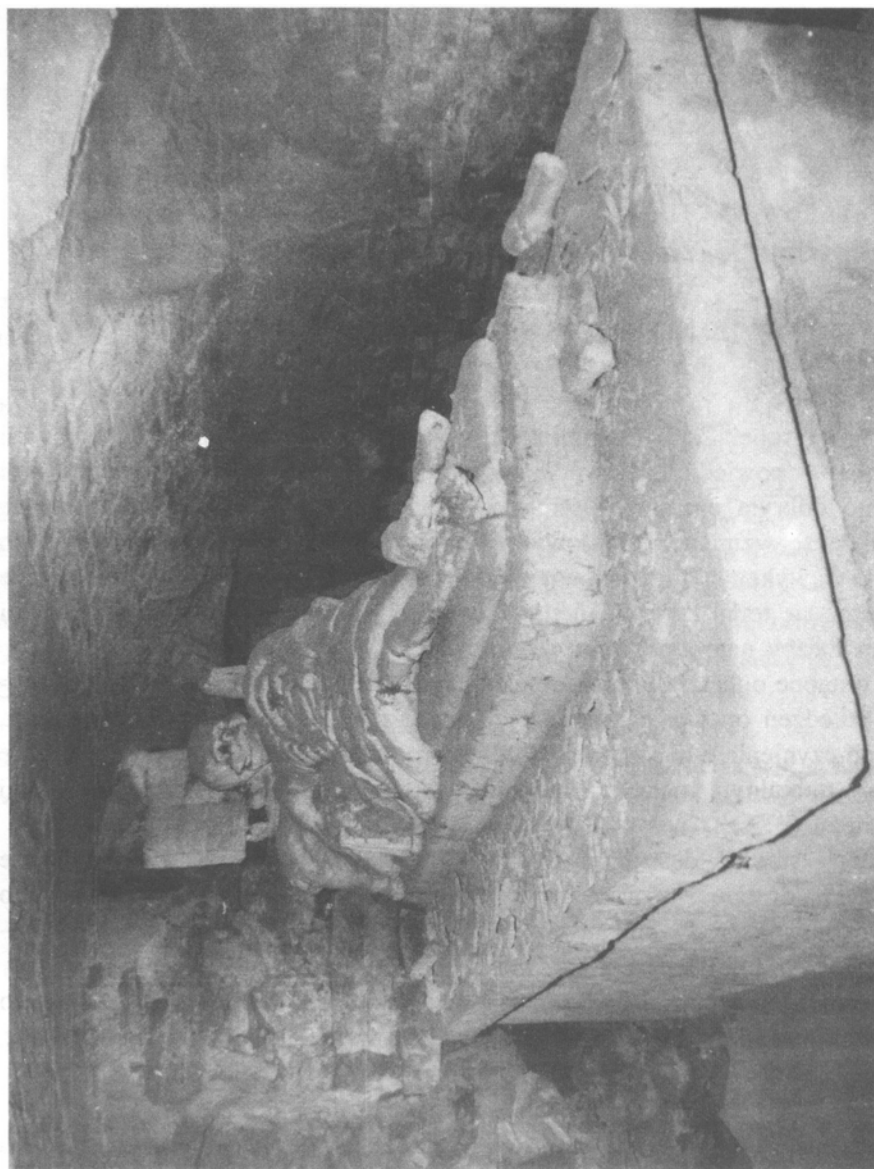
Już wstępne oględziny obiektu pozwalają zorientować się, że mimo widocznych uszkodzeń oraz pośledniego tworzywa, z jakiego wykonana jest figura, mamy do czynienia z niezwykle ciekawym formalnie i treściowo oraz – jak się wydaje – unikalnym ujęciem tematyki „vanitas” w polskiej rzeźbie nagrobnej XVII wieku (il. 1).

Znaczny stopień destrukcji figury – utracona lewa ręka i noga – nie pozwalają na dostateczną ocenę artystycznych walorów rzeźby, przynajmniej do czasu rekonstrukcji³ zachowanych fragmentów. Już dziś można stwierdzić – biorąc pod uwagę lepiej zachowane partie figury, ukazujące szczegóły anatomicznej budowy ciała, takie jak głowa (czaszka) czy dłonie – iż poziom wykonania prezentuje co najmniej dobrą klasę warsztatową (il. 2). Natomiast

¹ Natrafiono na nią w trakcie poszukiwania miejsca na piec c. o. dla kościoła jesienią 1992 roku, dostając się z zewnątrz przez poszerzony otwór okienka krypty.

² Ks. K. B o n i e w s k i, *Opis historyczny diecezji lubelskiej*, rkps z 1845 roku przechowywany w Bibliotece PAN w Krakowie i Archiwum Kurii Arcybiskupiej w Lublinie [dalej: AKAbp Lublin], vol. 249.

³ Jest to możliwe ze względu na zachowane wszystkie fragmenty ręki oraz część biodrowo-udową nogi i kolano.



1. Figura nagrobna w krypcie północnej kaplicy kościoła w Końskowoli. Fot. R. Zwierzchowski.



2. Dłoń podtrzymująca Biblię. Fragment figury nagrobnej. (Ramie widoczne w głębi prowizorycznie uzupełnione).
Fot. W. Santarek.

pozornie prosty układ kompozycyjny z figurą rozkładającego się trupa, leżącego na prostej tumbie grobowej, kryje w sobie wielowątkową treść, w aspekcie formalnym zaś łączy w sposób wykraczający poza konwencję kilka różnych wariantów nagrobka z figurą leżącą.

Murowana tumba usytuowana została w centralnej części nisko sklepionej, prostokątnej krypty o dwóch okienkach zsypowych w ścianie szczytowej. Kryptę poprzedza rodzaj przedsionka na planie zbliżonym do kwadratu, na którego osi znajduje się przejście do właściwej krypty od północy, od południa zaś wyjście schodami do wnętrza nawy, dziś ukryte pod posadzką między drugim i trzecim filarem. Od wschodu z przedsionka wejście prowadzi do niewielkiej krypty pod północno-wschodnim przęsłem bocznej nawy.

Górną płytę tumby stanowią trzy spojone ze sobą płaskie bloki wapienia. Sama rzeźba spoczywa na płaskim materacu, ułożonym na znacznie węższej, prostokątnej plincie, stanowiącej właściwą podstawę dla figury. Postaci leżącej na płycie nadano kształt niemal nagich, częściowo zmumifikowanych zwłok z otwartą jamą brzuszną, w której kłębią się wnętrzności (il. 3). Głowa oraz górna część korpusu wsparta jest na wezglówiu utworzonym z kilku poduszek i ozdobnego kartusza herbowego z herbem Łódzia na tarczy. Układ ciała dość swobodny – łokieć prawej ręki dotyka plinty, dłoń natomiast spoczywa na stojącej obok na płycie klepsydrze. Prawa noga wyprostowana, osłonięta w górnej partii uda i na biodrze grubą draperią, przerzuconą z lewego brzegu płyty pod (utraconym) udem lewej nogi. Noga ta, zapewne uniesiona w kolanie, oparta była stopą na śródstopiu prawej nogi. Dłoń lewej ręki, której ramię wznosiło się niemal pionowo w górę, podtrzymuje otwartą księgę z wyrytym tekstem, ustawioną za głową na koronie heraldycznej typu otwartego, wieńczącej zarówno kartusz, jak i wezglowie z poduszek. Napis na karcie księgi brzmi następująco: OMNIA OSSA MEA DICENT DOMINE QUIS SIMILIS TIBI PS XXXIV⁴.

Należy podkreślić dużą dozę realizmu, z jaką rzeźbiarz potraktował przedstawienie trupa. Mimo nieprawdopodobnej dlań pozy, właściwej przedstawieniom emblematycznym, szczegóły anatomiczne ciała i stan jego dezintegracji oddane zostały wiernie i plastycznie zarazem, bez popadania w trywialność lub schematyzm. Dowodzi tego sposób opracowania głowy, a właściwie czaszki, z której nie opadła jeszcze skóra – okrągłe otwory po oczach „patrz”, fałdy skóry zaś na obu szczękach układają się w zagadkowy i przerażający jednocześnie „uśmiech”.

Bliższe przyjrzenie się zarówno usytuowaniu „nagrobka”, upozowaniu figury, jak również doborowi rekwizytów ujawnia zaskakujące połączenie znanych

⁴ Psalm 35(34), 10. Druga część wersetu brzmi: „Eripiens inopem de manu fortiorum eius: egenum et pauperem a diripientibus eum”.



3. Korpus figury z dostawioną prowizorycznie częścią ramienia. Fot. W. Santarek.

motywów, splecionych w treść nową, aczkolwiek pokrewną ich dotychczasowym znaczeniom.

Istotą nowożytnego nagrobka jest jego funkcja reprezentacyjna, niezależnie od formy i sposobu przekazania treści. Zarówno bowiem pełne nagrobki w oprawie architektonicznej, jak też skromne epitafia zawierające tylko inskrypcję z natury rzeczy sytuowane były w widocznych miejscach świątyń, możliwie najbardziej wyeksponowanych – w nawach lub kaplicach. Tak właśnie uczynili twórcy nagrobka Zofii Lubomirskiej, znajdującego się w przeciwległej kaplicy-mauzoleum.

Zgoła odmiennie przedstawia się sytuacja omawianego dzieła, figura bowiem umieszczona została w miejscu służącym przede wszystkim do składania zwłok, w azylu zmarłych, nie przewidzianym do częstych odwiedzin przez żyjących, w którym drastyczny weryzm obrazu rozkładających się zwłok nie może być odczuwany jako „niestosowny”⁵, bo jest na swój sposób naturalny w tym właśnie otoczeniu. Nie ma w tym żadnej ostentacji czy szokowania za wszelką cenę. Aby zobaczyć, należy wpierw zejść do krypty, symbolicznie i dosłownie zarazem zstępując do świata zmarłych. Szokować może raczej sposób upozowania trupa – mimo oczywistych oznak rozkładu silnie poruszonego, z uniesionym kolanem i podniesionym ramieniem, dłonią podtrzymującego otwartą Biblię.

Ruch wszakże traktowany jest jako istotny atrybut życia, w sztukach figuratywnych jest jego wyrazem⁶. Przedstawienia „żyjących szkieletów” nieobce są manierystycznej i barokowej ikonografii. Funkcjonują tam zazwyczaj jako alegoryczne obrazy śmierci, którym twórcy powierzali często dodatkowo rolę Historii lub Sławy, nie tyle uśmiercającej, co – przeciwnie – utrwalającej imię tego, którego w tejże chwili życia pozbawiła⁷, makabrycznych tancerzy z licznych naoczas „tańców śmierci”, lub udratyzowane alegorie „vanitas”, przybierające niekiedy parodystyczną postać pozy „sansovinowskiej” bądź melancholijny gest „szkieletu frasośliwego”⁸. W połączeniu z tekstem, rodzajem

⁵ Zasada stosowności (*decor*), wywodząca się z kultury klasycznej, wchodziła do kanonu reguł epoki nowożytnej, przybierając niekiedy postać przepisu, formułowanego np. w licznych traktatach architektonicznych w XVI i XVII wieku.

⁶ Mówią o tym często cytowane wyjątki z traktatu Albertiego *O malarstwie* (Wrocław 1963, s. 36) i Leonarda da Vinci (*Traktat o malarstwie*, Wrocław 1961, ks. III, s. 376). Zob. też: M. Z l a t, *Leżące figury w nagrobkach XVI w.*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 107; T. G r z y b k o w s k a, *Uwagi o nagrobku Zofii Lubomirskiej w Końskowoli*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33(1971), nr 3, s. 253.

⁷ E. P a n o f s k y, *Mors vitae testimonium. The Positive Aspects of Death in Renaissance and Baroque Iconography*, [w:] *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heidenreich zum 23. 3. 1963*, München 1964, s. 222.

⁸ T. C h r z a n o w s k i, *Szkielet frasośliwy*, [w:] *Ars auro prior. Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 391-392 oraz zamieszczona tam fotografia dolnej części

lemmy, służyły zaspokojeniu typowej dla barokowej kultury potrzeby perswazyjnego, a nawet dydaktycznego wyzyskania idei „vanitas” w celach moralizatorskich⁹, różną od szesnastowiecznej „czystej” emblematyki nawrotem do późnośredniowiecznego upodobania w eksponowaniu makabrycznego obrazu śmierci poprzez ukazywanie rozkładającego się ciała. Jedno ze źródeł tego rodzaju przedstawień stanowiła popularna w średniowieczu legenda o trzech żywych i trzech umarłych¹⁰, której zasadniczą treścią była, niezależnie od różnic w fabule, konfrontacja żywych z umarłymi i płynący z tego morał. W pierwotnej, średniowiecznej postaci miał on wywołać strach przed grzesznym lub beztroskim życiem, którego fatalne skutki stawały się oczywiste w konfrontacji ze znikomością doczesnego życia. Najbardziej bodaj znaną, niemal podręcznikową ilustracją tej legendy jest fragment fresku pochodzącego z Campo Santo w Pizie¹¹ z dworskim orszakiem i trzema ciałami w trumnach, w różnym stopniu rozkładu, ukazujący w klasyczny sposób wszystkie osoby wydarzenia w zamkniętej, wykreowanej „przestrzeni” obrazu.

Ta sama treść przekazana trzysta lat później w końskowolskiej krypcie przybrała iście barokową formę przez zastosowanie typowego dla epoki „konceptu”, a także przez zdecydowaną redukcję elementów kompozycji do najistotniejszych, najbardziej nośnych treściowo, przy czym obszar „ikonosfery” przedstawienia rozciągnięty został na wszystkie dostępne składniki bezpośredniego i dalszego otoczenia nagrobka. Z wieloosobowego orszaku „żywych” pozostał... sam widz, stając się jednym z dwóch najważniejszych elementów owej ikonosfery, w której brak już miejsca dla biernego widza-świadka, jego miejsce zajął widz-uczestnik. Z trzech „umarłych” z pizańskiego fresku pozostał jeden, za to pełnoplastyczny wizerunek trupa naturalnej wielkości w mrocznym, przytłaczającym wnętrzu rzeczywistej krypty, gdzie fikcja artystyczna i realność otoczenia kościelnego podziemia mieszają się w akcie percepcji, jak wcześniej zmieszane zostały w akcie kreacji artysty, zastawiającego mistrzowską pułapkę na przyszłego uczestnika tego ponurego spotkania. Zabieg taki, charakterystyczny dla przesiąkniętej teatralnością sztuki baroku, miał na celu silne poruszenie

epitafium ks. Sebastiana Gierłowskiego z kościoła w Chełmży.

⁹ J. Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] t e n ż e, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 121.

¹⁰ Jej treść, znacznie się różniącą, przytaczają w skrócie J. Białostocki (dz. cyt., s. 112) i E. Panofsky (*Et in Arcadia ego*, [w:] t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, w oprac. J. Białostockiego, Warszawa 1971, s. 330).

¹¹ Malowidło na ścianie pizańskiej nekropolii, powstałe pod wpływem „czarnej śmierci”, wyniszczającej ludność Włoch w roku 1348; przypisywane Pietro Lorenzettiemu, choć za twórców uchodzą też czasem Francesco Traini, Andrea Orcagna, Nardo di Cione lub Vitale da Bologna.

widza, nie tylko rozumiejącego, ale także przeżywającego treść przesłania w zgodzie z obowiązującą (odkrytą przez Argana) zasadą perswazji¹².

Taka interpretacja nie wyczerpuje całej treści zawartej w tej kompozycji. Trup na grobie nie jest bowiem tylko personifikacją idei „vanitas”, mimo użytych środków i atrybutów – turpistycznego weryzmu szczegółów ciała i klepsydry – księga z napisem i kartusz herbowy wskazują wyraźnie na inne warstwy treściowe rzeźby. Fragment psalmu Dawidowego umieszczony na karcie księgi jest niczym innym, jak aktem gorącej wiary i nadziei w zbawczą moc Boga, wyrażonym „wszystkimi kośćmi”, także – jak wolno domniemywać – tymi złożonymi na tumbie: bez życia, a przecież nie całkiem martwymi. Animuje je ufność złożona w Tym, który „wrywa utrapionego od mocniejszego nadeń”¹³, wyzwając zmarłego z okowów śmierci. Ożywia je moc bijąca z Księgi. Wszak Biblia, którą trzyma ręka trupa, jest „Księgą życia”¹⁴. W tym kontekście przestaje dziwić „ożywiona” poza leżących zwłok, sprzeczna z potocznym doświadczeniem. Taki układ ciała wynika z konwencji przyjętej dla przedstawień alegorycznych, zakładającej dowolne manipulowanie elementami zaczerpniętymi z rzeczywistości, naginanej zgodnie z potrzebą zobrazowania skomplikowanej, najczęściej abstrakcyjnej treści – w czym celowali niewątpliwie manieryści¹⁵ – lecz wynika także z chęci podkreślenia ożywiającej roli wiary. Posłużono się przy tym sprawdzonymi schematami upozowań postaci. Widać to szczególnie w układzie nóg, w którym odnaleźć można reminiscencje szeroko w Polsce rozpowszechnionego w XVI i na początku XVII wieku typu „kinetycznego”¹⁶ figury nagrobnej, choć bez rekonstrukcji odtraconej nogi trudno jest określić stopień pokrewieństwa z tego rodzaju przedstawieniami. Mimo nawet tak obszernego, manierycznego wręcz gestu lewej ręki dosięgającej księgi za głową układ ciała kojarzy się nieodparcie z typem reprezentacyjnego nagrobka ukazującego mniej lub bardziej udane wyobrażenie zmarłej osoby,

¹² G. C. A r g a n, *La retorica aristotelica ed il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa barocca*, „Kunstchronik”, 8(1955), s. 91-93.

¹³ Psalm 35(34), 10.

¹⁴ Zob. P a n o f s k y, *Mors vitae testimonium*, s. 227 nn.

¹⁵ Szerzej o tym B i a ł o s t o c k i, *Vanitas*, s. 117 nn. Bazując na dorobku kultury renesansu, manieryści stworzyli autonomiczną dziedzinę sztuki – nowożytną „ikonologię”, z której owoców korzystano obficie w ciągu niemal dwóch następnych stuleci.

¹⁶ Termin Z. Hornunga, odnoszący się do układu postaci leżącej z uniesioną wysoko głową. Tu stosowany do określenia poruszanej postaci. Znakomite omówienie tej problematyki daje M. Zlat (dz. cyt., s. 99 nn.). W przypadku figur leżących jako problem istotny jawi się także układ nóg, zwykle skrzyżowanych, w nagrobku końskowolskim zaś opartych stopą jedna na drugiej, co jest niewątpliwie wariantem humanistycznej pozy „otium sapientis” – zob. A. M a ś l i Ń s k i, *Zagadnienie manieryzmu. Część I*, „Roczniki Humanistyczne”, 25(1977), z. 5, s. 42, 43.

zawieszanej niejako między życiem i śmiercią. Takim właśnie pełnopostaciowym ujęciem jest bez wątpienia powstały ok. 1676 roku wspomniany wcześniej nagrobek Zofii z Opalińskich Lubomirskiej (il. 4). Znamienne, że także ta figura ukazana została w lekkim poruszeniu z charakterystycznie uniesionym kolanem, co w połączeniu z gestem skrzyżowanych rąk odczytywane jest jako przejaw życia, niezależnie od przyjętej interpretacji treściowej nagrobka, dopatrującej się w nim mistycyzmu hiszpańskiego¹⁷ bądź rodzimej odmiany neostoicyzmu¹⁸. Oba nagrobki powstały w niezbyt odległym od siebie czasie, w tym samym kręgu kulturowym oraz miejscu, dlatego też można by je traktować jako przejaw swoistej dysputy ideowej i artystycznej na tematy ostateczne, przy czym widać tu znamienne przesunięcie akcentu głównie w warstwie ikonograficznej, w ostatecznym bowiem przesłaniu obu nagrobków przebija aspekt optymistyczny¹⁹, mimo całkowicie przeciwstawnych koncepcji zobrazowania śmierci – w pierwszym przypadku ujętej w konwencje makabrycznego *quasi*-żartu i barokowo-manierystycznej alegorii jednocześnie, wyrastającej ze średniowiecznej legendy-przypowieści, w drugim zaś ubranym w wytworną, majestatyczną formę przenikniętą treścią teologiczną i filozoficzną zarazem. Nie mniej istotne różnice tkwią w zamierzonej lokalizacji obu dzieł – ukrycie nagiego trupa w krypcie północnej kaplicy, tradycyjnie kojarzonej z panowaniem ciemności-śmierci²⁰, oraz ostentacyjne wyprowadzenie cichego misterium śmierci Marszałkowej „na śród” kaplicy południowej, w pełnię blasku dnia, z zachowaniem atrybutów piękna życia doczesnego, gdyż zgodnie z intencją fundatora nagrobka miał on być również obrazem swoistego powrotu do życia osoby z sarkofagu. Mówi o tym wyraźnie tekst umieszczony w polu kartusza u wezłowania figury Zofii Lubomirskiej²¹, w miejscu analogicznym

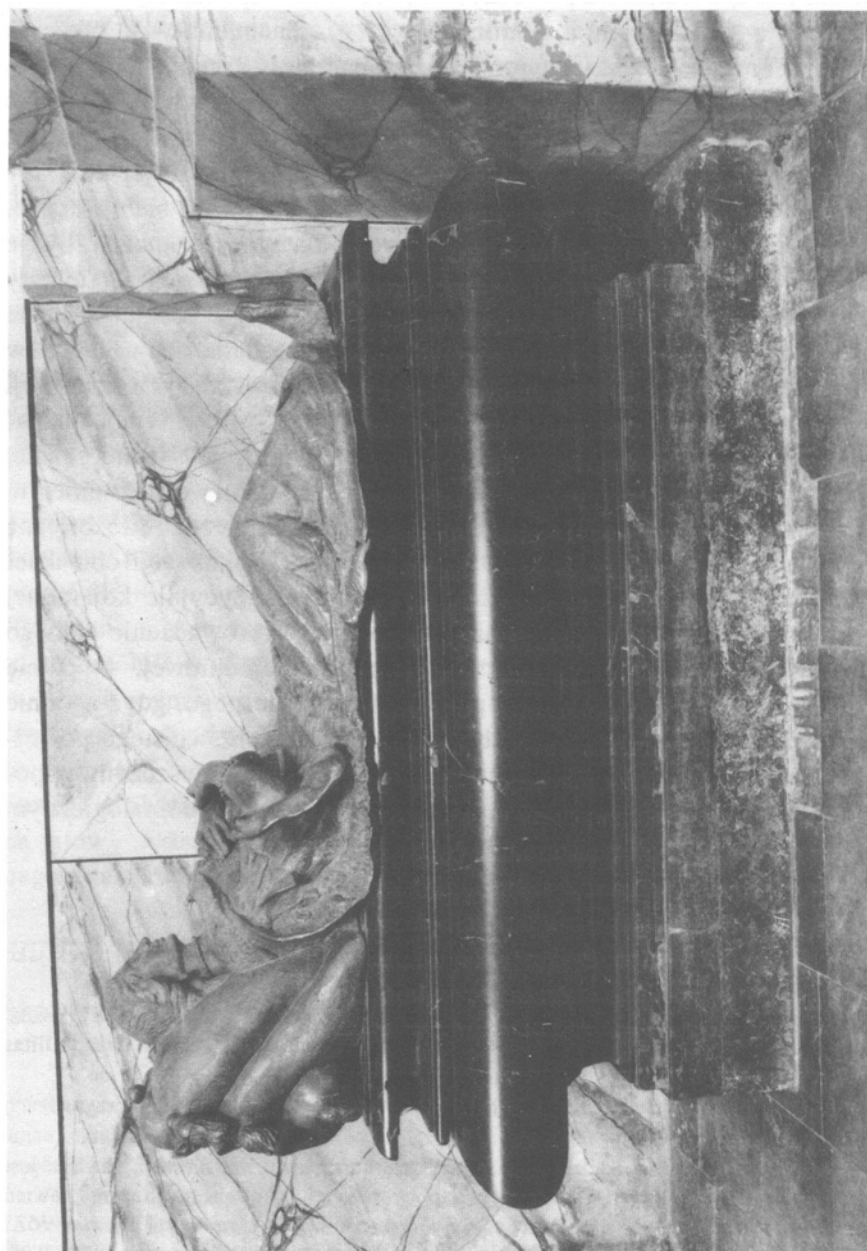
¹⁷ G r z y b k o w s k a, dz. cyt., s. 251. W tym duchu autorka interpretuje nagrobek jako „wyzwolenie z celi”.

¹⁸ M. K a r p o w i c z, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1981, rozdz. „Hypnos i Thanatos”, s. 224. Według tego autora nagrobek przedstawiać miałby „tranquillitas animi”.

¹⁹ Zawarty w tekstach lemm umieszczonych na elementach nagrobków – w obu przypadkach są to aluzje do powrotu do życia.

²⁰ W opisie z roku 1675, sporządzonym na wizytację kościoła w Końskowoli, zawarta jest wzmianka o istnieniu przy ołtarzu w północnej kaplicy różnych symbolicznych przedstawień śmierci (zob. *Liber visitationum in Archidiaconatu Lublinensi trium Decanatumum [...] Anno 1675 expeditiorum*, AKAbp Lublin, vol. 99). Do dziś wisi tam w ołtarzu obraz *Oplakiwanie*, w źródłach określany jako *Złożenie do grobu*, będący repliką obrazu Annibale Carraciego. Zob. E. S m u l i k o w s k a - R o w i ń s k a, *Obraz z Końskowoli na tle serii „Oplakiwań” Annibale Carraciego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30(1968), nr 3, s. 405-410.

²¹ Zob. K a r p o w i c z, dz. cyt., s. 224.



4. Nagrobek Zofii Lubomirskiej w kościele w Kofiskowoli. Fot. C. Kocot.

do kartusza z herbem Łodzia na nagrobku z krypty północnej²² (il. 5). Istnienie tego herbu może wskazywać na jeszcze jeden istotny aspekt interpretacyjny tej kompozycji, z natury pozbawionej indywidualnych cech przedstawianej postaci – z mumifikowanego trupa – mimo widocznego alegorycznego czy też emblematycznego charakteru zastosowanej tu konwencji obrazowania. Dodanie herbu określa mianowicie w sposób jednoznaczny przynależność rodową osoby wyobrażonej na tumbie, jakkolwiek bez jednoznacznego określenia jej indywidualności w rysach twarzy, przekształconej w trupią maskę. Jest to o tyle zrozumiałe, że pojemność tumbi wskazuje na możliwość umieszczenia w niej dwojga zwłok, co w rzeczywistości ma miejsce²³. Mamy zatem do czynienia ze specyficznym ujęciem w rzeźbie nagrobnej, czymś pośrednim między uniwersalizmem emblemu a portretem.

Kogo więc może reprezentować ta przedziwna postać? Poza znakiem herbowym nie istnieje w krypcie żaden napis umożliwiający identyfikację figury z konkretnym pochówkiem. W posadzce kaplicy północnej dokładnie nad tumbą znajduje się co prawda płyta z czarnego marmuru ze śladami dekoracji w bordiurze, jednakże sam napis się nie zachował, co uniemożliwia dokładniejsze określenie czasu i osób mogących mieć bezpośredni związek z tym miejscem.

Dostępne źródła wskazują, iż w krypcie pod północną kaplicą spoczęły szczątki Krzysztofa Suchodolskiego, zmarłego w 1676 roku, a więc w rok po śmierci Zofii Lubomirskiej. W tymże roku ufundowany został przez Suchodolskich szpital przy kościele farnym oraz prebenda związana z kaplicą. Odtąd kaplica ta nosić będzie miano „Suchodolsciana”. Z czasem do męża dołączy ciało zmarłej Agnieszki Suchodolskiej. Niewiele niestety wiadomo o samym Krzysztofie Suchodolskim. Prócz wzmianki o fundacji szpitala i prebendy zachowały się skąpe informacje o dobrach kurowskich, z których czerpane miały być fundusze na oba cele²⁴. Zastanawia natomiast, dlaczego Suchodolscy wybrali właśnie Końskowolę na miejsce swego wiecznego spoczynku, mając do wyboru bliższy kościół w Kurowie.

Można by zatem sądzić, że figura na tumbie wyobrażać ma doczesne szczątki Suchodolskiego. Jednakże poważne wątpliwości nasuwać muszą dwie istotne dla historyka sztuki okoliczności – styl nagrobka oraz herb. Jak bowiem poucza *Herbarz polski* Kaspra Niesieckiego, rody noszące nazwisko „Suchodol-

²² Zastanawiająca jest obecność tak osobistego tekstu w miejscu zwyczajowo przeznaczonym na herb. Być może znaki heraldyczne wplecione były w pierwotny wystrój kaplicy-mauzoleum. Właściwy sarkofag w krypcie zaopatrzony został aż w trzy herby: Topór, Łodzia i Szreniawa.

²³ Można to stwierdzić zaglądając przez wybity łukowy otwór od czoła tumbi.

²⁴ Odpis erekcji prebendy i fundacji szpitala przy farze znajduje się w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Lublinie.



5. Kartusz z herbem Łódzia za wezglowiem figury. Fot. W. Santarek.

ski” nie pieczętowały się herbem Łódzia²⁵. O ile więc nie zostanie kiedyś stwierdzone występowanie takiego herbu przy nazwisku Suchodolskich, oznacza to konieczność przypisania fundacji nagrobka rodzinie Opalińskich, ściślej Łukaszowi Opalińskiemu, marszałkowi nadwornemu koronnemu, który posiadał Końskowolę wraz z całym kluczem dóbr (w tym m.in. Rytwianami) w charakterze wiana jego żony Izabeli, córki Jana Tęczyńskiego, wojewody krakowskiego.

Analiza form kartusza oraz korony ujawnia wykorzystanie jako elementów dekoracji motywu astragalu (korona), a także użycie charakterystycznych „przecinkowych” nacięć, bliskich stylistyce warsztatu Falconiego, co wskazuje na wcześniejszą fazę barokowej stylizacji niżli ta z czasów Sobieskiego, sięgającą być może fazy Wazowskiej, najpewniej z lat 1645-1655. Przeciwno bezpośrednio udziałowi warsztatu Falconiego i jednocześnie wczesnej dacie zawartej w przyjętej dekadzie przemawia dość miękko kształtowana forma leżącej figury oraz jej koncepcja jako pełnoplastycznej rzeźby, pozostająca poza horyzontem zainteresowań trudniącego się głównie dekoracyjną płaskorzeźbą warsztatu, mimo pewnych, wskazanych wyżej zapożyczeń oraz faktu, że warsztat ten działał również przy ozdabianiu świątyni należącej do kamedułów w Rytwianach u schyłku lat trzydziestych tego stulecia. Twórcy tego dzieła należałoby raczej szukać wśród rzeźbiarzy sztukatorów działających w owym czasie na terenie zachodniej Lubelszczyzny.

Niewątpliwie najwybitniejszym z nich, jedynym będącym w stanie podjąć się tego trudnego zadania był twórca rzeźbiarskiej dekoracji Domku Loretańskiego w Gołębiu (1634-1638), kaplicy Różańcowej przy farze kazimierskiej (1653) oraz kościoła parafialnego w Tarłowie (do 1655), w szczególności kaplic transeptowych z licznymi scenkami, w których występuje Śmierć w trupiej postaci. Są to co prawda reliefy, jednakże przykłady z Gołębia i Kazimierza świadczą dobitnie, iż twórca ten z równą swobodą potrafił wypowiedzieć się w pełnej, monumentalnej rzeźbie, stosując jako tworzywo glinę i gips. Większość badaczy słusznie dopatruje się w formie tych dzieł silnego echa włoskiej rzeźby doby nowożytnej, nie bez tendencji manierystycznej, mimo widocznych przejawów aktualizacji czy wręcz polonizacji motywów w duchu sarmatyzmu²⁶. Nie przesądzając zatem, czy ich twórcą był, jak chce M. Karpowicz,

²⁵ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski*, t. VIII, Lipsk 1841, s. 557-559. Autor wymienia rodziny Suchodolskich herbów Abdank, Janina, Junosza, Ogończyk, Pobóg, Rawicz i Ślepowron.

²⁶ M. K a r p o w i c z, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 85; S. M i c h a l c z u k, *Domek Loretański w Gołębiu. Geneza jego treści ideowych i artystycznych*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, s. 168. S. Michalczuk cytuje też J. Białostockiego przedmowę do *Katalogu wystawy czasów Michała Anioła* (Warszawa 1963, s. 12).

jakiś rzeźbiarz włoski, czasowo działający w Polsce²⁷, czy spolonizowany architekt rodem z Italii, na dłużej osiadły w pobliskim Kazimierzu, Piotr Likiel²⁸, wypada zgodzić się z opinią o wysokim poziomie tych dzieł, współtworzących obraz polskiej rzeźby w drugiej ćwierci XVII wieku.

Uwzględnwszy wszystkie przytoczone tu okoliczności, wydaje się wielce prawdopodobne, że nagrobna rzeźba z krypty Suchodolskich może okazać się ważnym składnikiem *oeuvre* mistrza figur z Tarłowa, mimo braku drobnych detali zdobniczych oraz częściowej destrukcji figury, co utrudnia przeprowadzenie dokładniejszych studiów porównawczych. Trudno także liczyć na odkrycie nowych, dotychczas nie znanych źródeł jednoznacznie wyjaśniających okoliczności powstania nagrobka. Pozostanie zapewne nie wyjaśniona kwestia przekazania rodzowego grobu Opalińskich rodzinie Suchodolskich, podobnie jak w sferze pytań pozostać musi również i to, czy grób ten mógł być miejscem czasowego zdeponowania ciała Lubomirskiej na czas przygotowania właściwego mauzoleum w krypcie i kaplicy południowej, lepiej odpowiadającego wyrafinowanemu gustowi i poglądom na sprawy ostatecznie uczonego małżonka²⁹.

Wszystkie te pytania i nie rozstrzygnięte wątpliwości nie zmieniają faktu, iż polskiej historii sztuki przybył nowy przedmiot badań, kultura polska odzyskała zaś utracony niegdyś obiekt sztuki.

²⁷ K a r p o w i c z, *Sztuka polska XVII wieku*, s. 85.

²⁸ A. M i ł o b ę d z k i, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 212.

²⁹ Zastanawiać może cytowany przez T. Grzybkowską (dz. cyt., s. 257) fragment testamentu Marszałka odnoszący się do grobu w Końskowoli, a w szczególności użycie przezeń zwrotu „w której teraz leży”. Por. też: R. Z w i e r z c h o w s k i, *Kościół parafialny p.w. Znalezienia Krzyża Św. w Końskowoli*, „Roczniki Humanistyczne”, 26(1978), z. 4, s. 87, przypis 39.