

*koronacyjnym*, datowanym na ok. 1635 r., z Muzeum Narodowego w Warszawie (depozyt na Zamku Królewskim w Warszawie), *Portrecie rajcy gdańskiego Salomona Giese*, powstałym po 1651 r., znajdującym się w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska, czy w obrazie *Wjazd Ludwiki Marii Gonzagi do Gdańska przez Bramę Wyżynną*, namalowanym po 1646 r. (obecnie na Zamku Królewskim na Wawelu w Krakowie)<sup>16</sup>.

Malarstwo połowy XVII w. na Pomorzu w porównaniu do początków wieku charakteryzowało się dość poważnym zastojem. Było to spowodowane dużymi zniszczeniami i upadkiem gospodarczym na skutek najazdu szwedzkiego w 1626 r. Bardzo powoli następowała poprawa sytuacji materialnej ludności zamieszkującej te tereny. Ważnymi postaciami dla puckiej fary byli wówczas wojewoda malborski Jakub Wejher – fundator ozdobnej kraty do kaplicy Wejherów, oraz archidiakon pomorski i oficjał gdański ks. Mateusz Jan Judycki – fundator wystroju kaplicy Judyckiego, który mógł mieć też wpływ na umieszczenie obrazu *Trójcy Świętej* w puckiej farze.

RAFAŁ NAWROCKI

NAGROBEK „TRZECH JANÓW” TARNOWSKICH  
ORAZ NAGROBEK JANA I JANUSZA KOŚCIELECKICH  
ROZWAŻANIA NA TEMAT RENESANSOWYCH POMNIKÓW RYCERSKICH  
W POLSCE

Przedmiotem rozważań są dwa pomniki nagrobne, od dawna funkcjonujące w literaturze przedmiotu. Pierwszy z nich, określany jako nagrobek „trzech Janów” Tarnowskich, znajduje się w nawie bocznej kościoła katedralnego w Tarnowie, drugi – Jana i Janusza Kościeleckich, został wzniesiony w kościele w Kościelcu koło Inowrocławia. Obydwa zabytki łączą podobieństwa stylistyczne.

Na temat nagrobka z Tarnowa wypowiedzieli się Stanisław Cercha i Feliks Kope-ra w monografii Giovaniego Cini, która ukazała się w 1916 r., przypisując dzieło

---

<sup>16</sup> J. T y l i c k i, *Bartłomiej Miltwitz i Adolf Boy: Addenda et corrigenda*, [w:] *Studia z historii i kultury Gdańska i Europy Północnej*, red. J. Friedrich, E. Kozik, Gdańsk 2003, s. 145-166, il. 5, 6, 9.

sieneńczykowi bez podstaw źródłowych<sup>1</sup>. O zabytku pisał także Józef Dutkiewicz. Wyraził przypuszczenie, że nagrobek wykonany został w latach 1530-1535, zaś jego twórcą mógł być Padovano<sup>2</sup>. Za przypisaniem pomnika „trzech Janów” Padovanowi opowiedzieli się także Stefan Komornicki<sup>3</sup> oraz Helena Kozakiewiczowa w artykule dotyczącym nagrobków piętrowych<sup>4</sup>. Przeciw tej atrybucji wystąpiła Joanna Eckhardtówna w pracy o nagrobku biskupa Jana Lubrańskiego z 1933 r.<sup>5</sup> Odmienne stanowisko przyjął również Zbigniew Hornung w rozdziale o rzeźbie w *Sztuce polskiej czasów nowożytnych*. Autor uznał pomnik za dzieło Ciniego i przesunął czas jego powstania na lata pięćdziesiąte XVI w.<sup>6</sup> Kozakiewiczowa omówiła we wspomnianej wyżej publikacji również nagrobek Kościeleckich<sup>7</sup>. Ustaliła na podstawie inskrypcji nagrobnej dokładną datę powstania zabytku (1559 r.). Wskazała także znaczące podobieństwa nagrobków Kościeleckich i Tarnowskich: pozy leżących rycerzy są identyczne (ułożenie nóg). Dzieła łączy technika wykonania, modelunek twarzy figur oraz niestaranne rzeźbienie włosów i charakterystyczne zwieńczenia, zamknięte ornamentem roślinnym w kształcie dwu esownic<sup>8</sup>. W świetle tych podobieństw Kozakiewiczowa uznała, że oba dzieła wykonał ten sam artysta i przychyliła się do zdania Hornunga, który czas powstania nagrobka „trzech Janów” ustalił na lata pięćdziesiąte XVI w.<sup>9</sup> Ponadto badaczka krytycznie ustosunkowała się do tezy Tadeusza Mańkowskiego<sup>10</sup>, który związał nagrobek Kościeleckich z Hutte-Czapką, i także ten uznała za dzieło Padovana<sup>11</sup>. W sprawie monumentu „trzech Janów” wypowiedział się również Andrzej Fischinger<sup>12</sup>. Doszedł on do wniosku, że obecna

<sup>1</sup> S. C e r c h a, F. K o p e r a, *Nadworny rzeźbiarz Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków [1916].

<sup>2</sup> J. D u t k i e w i c z, *Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie*, Tarnów 1932, s. 22.

<sup>3</sup> S. K o m o r n i c k i, *Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia*, [w:] *Kultura staropolska*, Kraków 1932, s. 564.

<sup>4</sup> H. K o z a k i e w i c z o w a, *Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 17(1955), nr 1, s. 14.

<sup>5</sup> J. E c k h a r d t ó w n a, *Nagrobek „biskupa Czarnkowskiego” w katedrze poznańskiej. Przyczynek do historii rzeźby nagrobnej XVI w. w Polsce*, „Prace Komisji Historii Sztuki. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk”, 1(1933), z. 3, s. 54.

<sup>6</sup> Z. H o r n u n g, *Rzeźba*, [w:] *Sztuka polska czasów nowożytnych*, t. 1: 1450-1650, Warszawa 1952, s. 127.

<sup>7</sup> K o z a k i e w i c z o w a, dz. cyt., s. 9-11.

<sup>8</sup> Tamże, s. 10.

<sup>9</sup> Tamże, s. 11.

<sup>10</sup> T. M a ń k o w s k i, *Od renesansu włoskiego do północnego*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 10(1948), nr 3/4, s. 271.

<sup>11</sup> K o z a k i e w i c z o w a, dz. cyt., s. 9.

<sup>12</sup> A. F i s c h i n g e r, *Ze studiów nad twórczością Bartłomieja Berrecciego i jego warsztatem. Nagrobki Szydłowieckich i Tarnowskich*, „Folia Historiae Artium”, 10(1974). (Tematykę tę poruszył już wcześniej, por. „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddział w Krakowie”, XVI/1(1972), s. 154-157).

forma nagrobka jest wynikiem przekształcenia. Pierwotnie, w świetle analizy badacza, musiały istnieć dwa pomniki: dziecięcy (Jana Aleksandra) oraz rycerski, piętrowy (kasztelana krakowskiego Jana Amora oraz jego syna Jana – wojewody lubelskiego i sandomierskiego). Zdaniem autora nagrobek piętrowy pierwotnie był usytuowany w prezbiterium kościoła, w miejscu, w którym znajduje się obecnie pomnik hetmana Jana Tarnowskiego. Fischinger ponadto doszedł do wniosku, że piętrowy nagrobek dwóch Janów musiał powstać w latach trzydziestych XVI w. (po 1531 r.). Dzieło to wyszło, jego zdaniem, z warsztatu Berrecciego. Z kolei nagrobek Kościeleckich uznał za „wyjątkowo wierną kopię” monumentu z Tarnowa i przypisał ją Padovanowi<sup>13</sup>.

Tezy Fischingera powtórzył Marian Kornecki w artykule o renesansowych i manierystycznych nagrobkach katedry tarnowskiej oraz w *Sztuce ziemi krakowskiej*, napisanej wraz z Tadeuszem Chrzanowskim<sup>14</sup>. Kozakiewiczowa natomiast w *Rzeźbie XVI wieku w Polsce* krytycznie ustosunkowała się do twierdzeń Fischingera. Jej zdaniem nie można przypisywać nagrobka tarnowskiego Berrecciemu ani traktować pomnika Kościeleckich jako kopii tego pierwszego, wykonanej po prawie trzydziestu latach. Autorka stwierdziła, że przed 1546 r. (data wystawienia pomnika Feliksa Szreńskiego) w nagrobkach rycerskich nie występowały skrzyżowane nogi, więc zabytek z Tarnowa musiał powstać po tej dacie, prawdopodobnie bliżej roku 1559 (wzniesienie nagrobka Kościeleckich)<sup>15</sup>. Kozakiewiczowa zweryfikowała również swoje twierdzenie dotyczące autorstwa obu zabytków, sugerując, że mogły powstać w warsztacie Gabriela Słońskiego – „epigona tradycji artystycznych i warsztatowych Berrecciego”<sup>16</sup>.

W omówionych publikacjach nie rozstrzygnięto więc jednoznacznie problemu autorstwa. Z kolei datę powstania nagrobka „trzech Janów” sytuowano na przestrzeni trzech dekad – między rokiem 1531 a końcem lat pięćdziesiątych XVI w., przy czym zaproponowane daty można uznać albo za wątpliwe, albo za niewystarczająco umotywowane. Dwa antagonistyczne stanowiska Fischingera i Kozakiewiczowej nie dają się pogodzić.

Przyjrzyjmy się obu pomnikom, koncentrując uwagę na figurach rycerzy i wyobrażonym uzbrojeniu. Płyty z figurami Tarnowskich ułożono szeregowo w oprawie architektonicznej przyściennego nagrobka w typie gablotowym. Po lewej stronie znajduje się figura kasztelana krakowskiego Jana Amora (zm. 1500), zaś po prawej wojewody lubelskiego i sandomierskiego Jana (zm. 1515). Figury Kościeleckich umieszczono w nagrobku piętrowym. W dolnej partii znalazła się figura Jana (zm.

<sup>13</sup> Tamże, s. 127-134.

<sup>14</sup> M. K o r n e c k i, *O renesansowych i manierystycznych pomnikach bazyliki katedralnej w Tarnowie. (Problemy artystyczne – twórcy – znaczenie)*, „Currenda”, 124(1974), nr 5/8, s. 147-148; T. C h r z a n o w s k i, M. K o r n e c k i, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 254 (autorzy omyłkowo uznają pomnik Kościeleckich za dzieło warsztatu Berrecciego).

<sup>15</sup> H. K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 112.

<sup>16</sup> Tamże, s. 140.

1545), w górnej zaś Janusza (zm. 1564). Podobieństwa występują w upozowaniu figur. Jan Amor Tarnowski i Jan Kościelecki leżą na boku, prawą dłonią podpierają głowę, lewą mają złożoną na biodrze. Nogi skrzyżowali tak, że prawa jest ugięta w kolanie, zaś lewa przełożona nad prawą. Wojewoda Jan Tarnowski i Janusz Kościelecki leżą na wznak, podpierając się na prawym łokciu, nogi zaś ułożone są prawie równolegle.

Leżące figury zostały przedstawione w pełnych zbrojach płytowych i wyposażone w takie atrybuty, jak miecz, przyłbica, proporzec. Wszystkie postacie mają uzbrojenie w typie maksymiliańskim, co zresztą już wcześniej zostało rozpoznane w literaturze<sup>17</sup>. Cztery zbroje mają identyczny kształt napierśników. Napierśniki wojewody Jana Tarnowskiego oraz obu Kościeleckich zostały opracowane w taki sam sposób: osłony te pokrywa gęste żłobkowanie z dwoma wąskimi symetrycznie ułożonymi po bokach pionowymi pasami, ozdobionymi ornamentem roślinnym oraz podobnym poziomym pasem znajdującym się tuż pod obojczykiem. Napierśnik Jana Amora jest pozbawiony żłobkowania. Zastosowano tu dla odmiany motyw palmety. Zachowano jednak – tak jak w pozostałych figurach – poziome pasy ornamentu roślinnego. Fartuchy czterech zbroi przyjęły formę dzwonowatą (figury Kościeleckich i Jana Amora) lub obłą (wojewody sandomierskiego). Wystąpiły tu charakterystyczne, oryginalne motywy. Nad wcięciem w kroku umieszczono centralnie pionową grań. Dzięki temu zabiegowi dolna krawędź wcięcia zyskała bardzo specyficzny wykrój. Fartuchy ponadto są pozbawione kanelur i składają się z gładkich lub dekorowanych ornamentem roślinnym folg. W czterech zbrojach zastosowano jednakową formę naramienników. Są one kuliste, żłobkowane, mają niskie płoty, dolna krawędź jest ukształtowana kaskadowo dzięki wprowadzeniu wąskich folg. Osłony nóg wyglądają bardzo podobnie: nabiodrki pokryte są żłobkowaniem, a nagolenice gładkie. Nakolanki są także żłobkowane (wyjątkiem zbroja Janusza Kościeleckiego) i wyposażone w folgi.

Zestaw atrybutów rycerskich występuje w różnych układach. Proporzec ułożony wzdłuż ciała sąsiaduje najczęściej z tarczą herbową i hełmem, przez co elementy te nabierają znaczenia heraldycznego<sup>18</sup>. W wypadku Jana Amora Tarnowskiego hełm z otwartą przyłbicą umieszczony został na głowie tak jak w nagrobku Feliksa Szeńskiego. Każdy szlachcic ma przy boku miecz. Ponadto Janusz Kościelecki trzyma w lewej ręce nadziak<sup>19</sup> – broń niemal niewystępującą w polskich nagrobkach z tego okresu. Za oznakę wysokiego statusu społecznego wypada uznać zawieszoną na szyi łańcuchą zdobiącą każdą z postaci.

---

<sup>17</sup> F i s c h i n g e r, dz. cyt., s. 130; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 44. Na temat zbroi maksymiliańskich w polskiej rzeźbie nagrobnej okresu renesansu zob.: Z. Ż y g u l s k i jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975, s. 210-211.

<sup>18</sup> Na obecność hełmu heraldycznego w nagrobkach renesansowych zwrócił uwagę Z. Ż y g u l s k i jun. (dz. cyt., s. 210).

<sup>19</sup> Terminu tego używam za: M. G r a d o w s k i, Z. Ż y g u l s k i jun., *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 1998.

Cztery figury rycerzy wykonane do pomników Tarnowskich i Kościeleckich wykazują więc daleko idące podobieństwo. Warsztat Berrecciego nie mógł wykonać obu nagrobków, dlatego że Włoch zmarł w 1537 r., ponad dwadzieścia lat przed powstaniem nagrobka Kościeleckich. Czy możemy więc uznać monument z Kościelca za dzieło niezwykle sprawnego naśladowcy?

W omawianym okresie zleceniodawcy niejednokrotnie wyrażali życzenie, by wzorowano się na konkretnym, wykonanym wcześniej i uznanym dziele. Do przykładów zamówień tego typu należy kontrakt na wykonanie nagrobka Piotra Gamrata. Bona poleciła Padowanowi, by wzorował się na pomniku Piotra Tomickiego. Padovano skopiował więc kompozycję nagrobka, proporcje, oddał ogólny charakter pierwowzoru<sup>20</sup>. Szczegóły odnoszące się do partii figuralnej, takie jak modelunek, drapowanie szat, elementy dekoracji wskazują jednak na odrębny, indywidualny styl artysty. Nie mamy tu do czynienia z kopiowaniem w dosłownym słowa znaczeniu. Zupełnie inne zjawisko musiało nastąpić w wypadku figur nagrobnych Tarnowskich i Kościeleckich. Dostrzegamy tu raczej pewną manierę warsztatową. Potwierdza to także ogólny schemat ułożenia atrybutów, który był tylko nieznacznie modyfikowany w kolejnych figurach rycerzy. Choć podobny schemat istnieje w pomnikach Tomickiego i Gamrata, jest on mniej rygorystyczny i wynika raczej z konwencji obowiązującej powszechnie w sztuce sepulkralnej. Ponadto figury biskupów zdecydowanie się różnią, np. szczegółami stroju.

Kolejny przykład jest jeszcze bardziej wymowny. Zygmunt August ujawnia w testamencie podobne życzenie jak Bona w umowie z Padovanem. Władca zalecił, by jego nagrobek był wzorowany na figurze ojca z Kaplicy Zygmuntońskiej („[...] grób [...] z wyobrażeniem naszym na kształt grobu J.K.M.”)<sup>21</sup>. Projekt zamówiono znowu u Padovana, wykonaniem zajął się Santi Gucci<sup>22</sup>.

Porównanie figur nagrobnych ostatnich Jagiellonów ujawnia dużą dowolność w interpretacji wzoru. Układ postaci, upozowanie, atrybuty takie jak płaszcz czy otwarta korona zostały powtórzone. Odmienny jest jednak sposób opracowania, a przede wszystkim uzbrojenie, w którym przedstawiono obu władców: Zygmunt Stary ma na sobie zbroję maksymiliańską, Zygmunt August nosi już zbroję gładką, zdobioną powierzchniowo delikatnym rytym ornamentem geometrycznym.

Nagrobki Tarnowskich i Kościeleckich powstały więc raczej w jednym warsztacie. Zastanówmy się, na ile podobieństwa formalne uzbrojenia przedstawionego w zabyt-

---

<sup>20</sup> E c k h a r d t ó w n a, dz. cyt., s. 53-54; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 74. W świetle ostatnich ustaleń nagrobek Tomickiego wykonał warsztat Berrecciego: K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 52-56 (autorka zestawia dawniejszy stan badań i poglądy na autorstwo nagrobka Tomickiego: s. 74, przypis 119). Por. także: A. M. S c h u l z, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, The Pennsylvania State University Press [1998], s. 97 oraz s. 101-102 (nagrobek Gamrata).

<sup>21</sup> K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 160 oraz przypis 19.

<sup>22</sup> Autorstwo Gucciego potwierdziły dokumenty z 1574 r., odkryte przez Wacława Urbana w Archiwum Państwowym w Krakowie: A. F r a n a s z e k, W. U r b a n, *Oblaty dokumentów dokonane przez księdza Stanisława Fogelwедера*, „Studia Waweliana”, 1(1992), s. 29-31.

kach mogły wynikać ze specyfiki pracy warsztatu rzeźbiarskiego. Podobnie jak schematy kompozycyjne, broń na nagrobkach łatwo mogła ulec ujednoczeniu. Opieranie się na jednym wzorcu sprzyjało masowej produkcji. Szczególnie wyraźnie ten problem rysuje się w odniesieniu do pracowni Hieronima Canavesiego. Potwierdzają to chętnie przytaczane przez historyków sztuki przekazy archiwalne dotyczące tego artysty (rozpoczął on samodzielną działalność ok. 1560 r.). Rzeźbiarz w 1562 r. stanął przed urzędem radzieckim w Krakowie. Został oskarżony o niedotrzymanie umowy, gdyż wykonana przez niego okryta zbroją nagrobna figura Stanisława Orlika nie odpowiadała ustaleniom zawartym z żoną zmarłego – Katarzyną<sup>23</sup>. Warsztat artysty produkował bowiem na zapas półfabrykaty z „kształtem” figur, gotowe do dopracowania i nadania im rysów indywidualnych. Praktyka ta w wypadku nagrobka Orlików przyniosła fatalny dla rzeźbiarza skutek. O skali zjawiska mówi umowa, zawarta w 1610 r. między Karolem Canavesim (synem zmarłego w 1582 r. Hieronima) i Andrzejem Jastrzębkim, dotycząca sprzedaży rzeźb, które wcześniej, jak się zakłada, były własnością Hieronima<sup>24</sup>.

Dwie wzmianki archiwalne dotyczące pracowni Padovana ujawniają jeszcze inną praktykę. Dokument z 15 stycznia 1545 r. wspomina, że w warsztacie rzeźbiarza uległ zniszczeniu woskowy model „zbrojnego męża” („sculpturam ceream effigiem viri armati habentem”), na którego podstawie odkuwano zapewne kamienne figury nagrobne. Padovano także później posługiwał się woskowymi modelami. Mówi o tym kolejna wzmianka z 22 marca 1546 r. („statuas cereas alias ffizirinki”)<sup>25</sup>. Woskowe modele ułatwiały wykonanie ewentualnych replik warsztatowych, którym wystarczyło tylko nadać indywidualne rysy. Taki wspólny wzór jest wyraźnie widoczny w nagrobkach Tarnowskich i Kościeleckich. Każdą kolejną rzeźbę modyfikowano, zmieniano formę poszczególnych elementów uzbrojenia, ułożenie atrybutów. Dzięki temu figury zyskiwały cechy im właściwe.

Odrębnym zagadnieniem jest kwestia stosunku uzbrojenia przedstawionego na nagrobkach do autentycznej broni. Zdzisław Żygulski nie bez racji przestrzegał przed traktowaniem przedstawień ikonograficznych z okresu renesansu jako źródła poznania dawnej broni<sup>26</sup>. W obu omawianych nagrobkach widoczne jest jednak zamiłowanie do detalu, precyzja w przedstawieniu oraz znawstwo uzbrojenia. Na problem rzuca światło inwentarz rzeczy po muratorze krakowskim Stanisławie Flaku, zmarłym w 1563 r. Dokument ten odnalazł w Archiwum Hipotecznym Krakowskim i opublikował we fragmentach u schyłku XIX w. Antoni Karbowski<sup>27</sup>. O Flaku wiemy nie-

---

<sup>23</sup> Archiwum Akt Dawnych m. Krakowa, Cons. Crac., nr 445, f. 277, nr 446, f. 818 za: K. S i n k o, *Hieronim Canavesi*, „Rocznik Krakowski”, 27(1936), s. 166; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 129.

<sup>24</sup> S. T o m k o w i c z, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 63; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 129.

<sup>25</sup> *Cracovia artificium 1501-1550*, oprac. J. Ptaśnik, Kraków 1937, poz. 1137, 1161; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku*, s. 102, 111.

<sup>26</sup> Ż y g u l s k i jun., dz. cyt., s. 203 i nn.

<sup>27</sup> „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6(1891), s. XXIII.

wiele. Prawdopodobnie w czasie powstania tych dwóch nagrobków był aktywny zawodowo. Inwentarz wymienia „instrumenta muratoria”, czyli szereg przedmiotów związanych z wykonywanym zawodem, np. młoty, piłki stolarskie, skrzynie czy nieobrobione bloki kamienne („portiones lapidum non elaboratum”). Flak wykonywał także nagrobki. Świadczy o tym wzmianka w inwentarzu, która wymienia: „sepulchra duo elaborata de lapidibus albis”. Wykaz zamykają książki o sztuce budowania: „libri ad artificium muratorium spectantes”. Wreszcie w dokumencie pojawiają się przedmioty innego rodzaju: „gladius argenteo [...]”, a następnie „arma kopienicza [...] cum galea”, czyli miecz oraz zbroję do walki konnej z użyciem kopii wraz z przyłbicą. Tego rodzaju uzbrojenia używała ciężka jazda, która miała charakter elitarny<sup>28</sup>. Ze zrozumiałych względów należy raczej wykluczyć udział krakowskiego muratora w tej formacji. Musiał więc istnieć inny powód, dla którego broń ta znalazła się w jego posiadaniu. Z inwentarzy z tego okresu wynika, że mieszczanie chętnie gromadzili w swoich domach broń, również zbroje<sup>29</sup>. W wypadku Flaka trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że to uzbrojenie służyło do praktycznych celów związanych z zawodem, a względy kolekcjonerskie mogły odegrać co najwyżej drugorzędną rolę. Musiał on znać się na militariach, zaś obecność broni w jego pracowni ułatwiała wierne przedstawienie figur rycerzy oraz układów panopliowych.

Rzeźbiarze mogli zetknąć się z uzbrojeniem w różnych okolicznościach. Trzeba pamiętać, że broń w środowisku mieszczańskim XVI w. nie była niczym rzadkim. Poszczególne cechy musiały dbać o właściwe zaopatrzenie zbrojowni miejskiej, także w uzbrojenie ochronne. O wielkości arsenałów i rodzajach broni świadczą sporządzane inwentarze<sup>30</sup>. Militaria te służyły do obrony murów miejskich, więc odbiegały w sensie funkcjonalnym od wyposażenia ciężkiej jazdy (gromadzono broń palną, zbroje strzelcze). Cechy zlecały również wykonanie zbroi paradnych na specjalne uroczystości<sup>31</sup>. Rzeźbiarze wykonujący nagrobki szlacheckie byli świadomi specyfiki uzbrojenia rycerskiego. Przedstawiali zawsze zbroję pełną, hełm zamknięty. Na większości zabytków widoczne są również ostrogi oraz wspornik na kopię. Dbano także o rycerskie atrybuty, jak choćby kopię z proporcem czy miecz.

Rycerze z nagrobków Tarnowskich i Kościeleckich noszą uzbrojenie, które w latach pięćdziesiątych XVI w. było już bardzo rzadkie. Zbroje maksymiliańskie były popularne do lat dwudziestych XVI w. we Włoszech, na północy zaś dłużej – w Niemczech (i zapewne u nas) do lat trzydziestych tego stulecia, sporadycznie pojawiały się nawet później. Muzeum Wojska Polskiego ma w swoich zbiorach

---

<sup>28</sup> J. S z y m c z a k, *Koń wyniósł jeźdźca ponad innych wojowników*, [w:] *Etos rycerski w Europie Środkowej i Wschodniej od X do XV wieku*, red. W. Peltz, J. Dudek, Zielona Góra 1997, s. 15-23.

<sup>29</sup> A. S w a r y c z e w s k i, *Platnerze krakowscy*, Warszawa–Kraków 1987, s. 114-115. Zbroje występują w testamentach mieszczan, wykazach rzeczy sporządzanych po ich śmierci.

<sup>30</sup> S w a r y c z e w s k i, dz. cyt., s. 115-118.

<sup>31</sup> I. R o l s k a - B o r u c h, *Cech złotników lubelskich (XVI-XVIII w.)*, Lublin 1997, s. 38. Rachunki z 1589 r. mówią o trzech zbrojach i sześciu karwaszach wykonanych prawdopodobnie na przyjazd Zygmunta III Wazy do Lublina.

zbroję tego typu wykonaną w 1547 r. przez Valentina Siebenbürgera z Norymbergi, złożoną z przyłbicy, kirysu i obojczyka<sup>32</sup>. Mogła ona zatem mieć wartość bojową jeszcze w okresie powstania dwóch omawianych pomników nagrobnych. Ponadto nie można wykluczyć świadomego archaizowania, co mogło mieć miejsce szczególnie w przypadku nagrobka Tarnowskich (kasztelan krakowski Jan Amor i jego syn wojewoda sandomierski zmarli przecież na początku XVI w.).

Nagrobki „trzech Janów” Tarnowskich oraz Jana i Janusza Kościeleckich powstały według wszelkiego prawdopodobieństwa w jednym warsztacie po połowie XVI w. Postacie rycerzy zostały zakute w zbroje opracowywane na podstawie tego samego wzoru, który w każdej kolejnej figurze modyfikowano i nadawano mu indywidualne cechy. Praktykę taką możemy dostrzec także w działalności innych warsztatów, np. Canavesiego czy Santi Gucciego. W tym kontekście rodzi się pytanie, czy na rycerskich pomnikach nagrobnych w Polsce XVI w. sportretowano kiedykolwiek rycerza w jego własnym rynsztunku. Wobec stanu zachowania renesansowej broni związanej z Polską to pytanie musi pozostać bez odpowiedzi.

TOMASZ BULEWICZ

UWAGI NA TEMAT IKONOGRAFII  
CYKLU *DZIEJE ŚW. TOMASZA APOSTOŁA*  
Z KOLEGIATY ZAMOJSKIEJ NA PRZYKŁADZIE OBRAZU  
*CHRYSTUS OTRZYMUJĄCY WIADOMOŚĆ O CHOROBIĘ ŁAZARZA*

Zamojski cykl miał szczęście być w polu zainteresowania wielu znakomitych badaczy. Już w pierwszych latach XX w. interesował się nim Jerzy Mycielski<sup>1</sup>. W okresie międzywojennym głos w jego sprawie zabierał Stanisław Tomkowicz<sup>2</sup> i Stanisław Łempicki<sup>3</sup>, a po drugiej wojnie światowej swoją uwagę poświęcili mu

---

<sup>32</sup> Z. Żygulski jun., *Stara broń w polskich zbiorach*, Warszawa 1984, s. 134.

<sup>1</sup> J. Mycielski, *Stosunki hetmana Zamojskiego ze sztuką i artystami*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności”, t. VIII, Kraków 1912, s. CLXII-CLXXI (rozprawa referowana 27 XI 1902).

<sup>2</sup> S. Tomkowicz, *Ordynaci zamojscy i sztuka*, „Teka Zamojska”, 1920, nr 5, s. 66.

<sup>3</sup> S. Łempicki, *Medyceusz polski XVI wieku*, Zamość 1929 (przedruk w *Renesans i humanizm w Polsce*, Warszawa 1952, s. 367).