

zbroję tego typu wykonaną w 1547 r. przez Valentina Siebenbürgera z Norymbergi, złożoną z przyłbicy, kirysu i obojczyka³². 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 Mycielski¹. W okresie międzywojennym głos w jego sprawie zabierał Stanisław Tomkowicz² i Stanisław Łempicki³, a po drugiej wojnie światowej swoją uwagę poświęcili mu

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

¹ 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).

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

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

inwentaryzatorzy kolegiaty zamojskiej⁴: Jan Białostocki⁵, Michał Walicki i Władysław Tomkowicz⁶ oraz wielokrotnie Jerzy Kowalczyk⁷. Wątpliwości badaczy dotyczące malarstwa powstałego w kręgu mecenatu Jana Zamoyskiego wyraził ostatnio Zygmunt Ważbiński⁸.

Białostocki jako pierwszy z badaczy zauważył, że dobór i redakcja momentów przedstawionych na obrazach cyklu, obrazujących sceny z życia św. Tomasza, są wyjątkowe w sztuce nowożytnej. Wykraczają one poza typowe przedstawienia wywodzące się ze sztuki średniowiecza, wyobrażające losy świętego po rozesłaniu apostołów, ale także obrazujących działalność Tomasza przy boku Chrystusa. Taki zestaw tematyczny charakteryzuje się wysoką oryginalnością, wyrażającą złożoną koncepcję ikonograficzną cyklu⁹.

Białostocki rozważa związki zamojskich obrazów z malarstwem włoskim, przede wszystkim weneckim, powiązany z warsztatem Domenica Tintoretto, głównie z rysunkami Domenica znajdującymi się w British Museum, reprezentującymi wczesny styl weneckiego malarza, a także z jego rysunkami studyjnymi do obrazu wykonanego dla kościoła San Pietro w Reggio d'Emilia (znajdującego się w Galeria Estense w Modenie), przedstawiającego *Wręczenie kluczy św. Piotrowi*¹⁰. Badacz ten zwrócił uwagę na możliwy wpływ na wygląd zamojskich obrazów twórczości związanego z bottegią Tintoretta Vassilacchiego, nauczyciela Dolabelli¹¹, oraz na związki z warsztatem Bassanów.

Obrazy składające się na cykl obrazujący życie św. Tomasza wiszą na ścianach prezbiterium zamojskiej kolegiaty (obecnie katedry). Na ścianie południowej, ujęte we wspólną potężną ramę, wiszą dwa obrazy: płótno z prawej przedstawia wydarzenia rozgrywające się po Ostatniej Wieczerzy, z lewej umieszczony jest obraz wyobrażający scenę otrzymania przez Chrystusa wiadomości o chorobie Łazarza. Po stronie północnej, w takiej samej podwójnej ramie, umieszczone są obrazy ukazujące apostolską działalność św. Tomasza w Indiach: po prawej działalność misjonarską

⁴ J. Z. Ł o z i ń s k i, J. A. M i ł o b ę d z k i, B. W o l f f, *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Powiat zamojski*, Warszawa 1952, s. 5 (mps IS PAN Warszawa).

⁵ J. B i a ł o s t o c k i, *Jan Zamoyski klientem Domenica Tintoretta*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 16(1954), nr 1, s. 54.

⁶ M. W a l i c k i, W. T o m k o w i c z, *Malarstwo polskie. Manierizm – barok*, Warszawa 1971, s. 22-23.

⁷ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. III, Warszawa 1979; hasło: *Kasiński Jan*, [w:] J. K o w a l c z y k, *Projekty i realizacje wystroju kolegiaty zamojskiej w I poł. XVII*, [w:] *W kręgu badań nad sztuką polską*, red. K. Majewski, Lublin 1983; t e n ż e, *Kłopoty J. Zamoyskiego z weneckim malarzem (o obrazach Domenica Tintoretto dla kolegiaty w Zamościu)*, [w:] *Studia i materiały lubelskie*, t. VI, Lublin 1974; t e n ż e, *Zamość. Przewodnik*, Zamość 1995.

⁸ Z. W a ż b i ń s k i, *Podsumowanie. Malarstwo weneckie 1500-1750. Materiały sesji naukowej w Toruniu 26-27 X 1999. UMK w Toruniu*, Toruń 2001, s. 178.

⁹ B i a ł o s t o c k i, *Jan Zamoyski*, s. 54.

¹⁰ Tamże, s. 65.

¹¹ Tamże.

świętego, po lewej męczeńską śmierć, będącą wynikiem wypełnienia przez niego przesłania Ewangelii.

Zamojski cykl, składający się z czterech obrazów, jest wyjątkowy w ikonografii św. Tomasza. Tylko ostatni obraz cyklu, przedstawiający męczeńską śmierć apostoła, znajduje analogie w całej jego ikonografii. Najczęściej przedstawianymi tematami z dziejów świętego były bowiem sceny: Niewierność św. Tomasza, Otrzymanie przez św. Tomasza Welonu Maryi, Święty na dworze hinduskiego króla Gundeforosa, Święty rozbijający idole, Święty udzielający chrztu nawróconym poganom oraz Męczeństwo św. Tomasza¹².

Oprócz tego, że wiadomo, jaki jest temat zamojskich obrazów, nieznane były dotychczas ewentualne źródła ikonograficzne, wykorzystane przez twórcę cyklu artystę. Atrybucja (wskazująca na Jana Kasińskiego¹³, nadwornego malarza Tomasza Zamoyskiego) oraz czas powstania (1. poł. XVII w.) pozostać muszą na razie jedynie hipotetyczne z braku jednoznacznych przekazów archiwalnych.

Ze względu na chronologię ukazanej na płótnach akcji otwierającym cykl obrazem jest malowidło będące ilustracją wersetu z Ewangelii św. Jana (11, 14 nn.), przedstawiające chwilę, kiedy Chrystusowi i apostołom zostaje dostarczona wiadomość o chorobie Łazarza.

Akcja przedstawiona na obrazie rozgrywa się symultanicznie. W prawym górnym rogu obrazu widoczna jest otwarta na zewnątrz sala, którą wypełnia łożo z baldachimem, na którym spoczywa chory Łazarz. Pochyla się nad nim lekarz. Wokół krzątają się służące. W pomieszczeniu po lewej dostrzegamy siedzącą przy stole postać, piszącą list z wiadomością o chorobie Łazarza, oraz czekającego na list chłopca.

Na pierwszym planie widać Chrystusa trzymającego w ręku list i stojącego przed nim umyślnego. Z lewej strony Jezusa ukazani są apostołowie. Wśród nich św. Tomasz z rozłożonymi rękoma, zdający się mówić: *Chodźmy i my umrzeć z nim*.

Postaci przedstawione na obrazie charakteryzują się pewną sztywnością. Ich ruchy, zwłaszcza Chrystusa, są nienaturalne – zwraca uwagę, że przedstawiona postać od pasa w dół namalowana jest z profilu, natomiast od pasa w górę *en face*. Kontrastuje to z poprawnie namalowanym stojącym na prawo od Chrystusa chłopcem. Płaszcz Chrystusa namalowany został dość „topornie”, kolorem lokalnym, podobnie jak ciemnozielona szata spodnia. Szaty sprawiają wrażenie naszkicowanych, a następnie wypełnionych niezłamanym kolorem. Płaszcz Chrystusa, jak zauważył J. Białostocki, jest ewidentnie przemalowany. Tymi samymi kolorami: jaskrawą czerwień i ciemną zielenią, posłużył się malarz do namalowania szat apostoła stojącego za św. Tomaszem oraz chłopca przynoszącego list.

¹² J. B r a u n, *Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, s. 693-969; Z. D a l h m a n, *Die Thomaslegende und die Ältesten Beziehungen des Christentums zum Fernen Osten*, Freiburg 1912; A. V ä t h, *Der hl. Thomas, der Apostel Indiens*, Aachen 1925; K. K ü n s t l e, *Ikongraphie der Christlichen Kunst – II: Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg 1926, s. 555-558; G. K a f t a l, D. P h i l, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Firenze 1985.

¹³ K o w a l c z y k, *Projekty i realizacje*, s. 53.

Zwraca uwagę niekonsekwencja we wprowadzaniu między grupę postaci z pierwszego planu a swobodnie namalowany pejzaż otwartego na zewnątrz budynku w prawym górnym rogu obrazu. Wyłamuje się on z wykreślonej na obrazie perspektywy, jaką mają domy z lewej strony czy też budynki będące elementami pejzażu. Tworzy to zauważalną dysharmonię. Dom Łazarza sprawia wrażenie elementu sztucznie dostawionego i odcina się od reszty kompozycji. Malarz, konstruując przedstawienie, bardziej skupił się na ukazaniu dziejącej się na obrazie akcji, podporządkowując jej logikę całości.

Swobodnie potraktowane zostało w obrazie światło. Jest ono rozproszone i trudno określić jego źródło. Postacie pierwszego planu oświetlone są silnym światłem padającym spoza obrazu, z lewej jego strony. Ukazuje się ono w formie agresywnych blików na twarzach i szatach postaci. Łatwo jednocześnie zauważyć, że jedyną postacią rzucającą cień jest postać chłopca.

Temat ikonograficzny budują następujące elementy: stojący między apostołami z rozpostartymi rękoma św. Tomasz, stojący po jego prawej stronie Chrystus, posłaniec i w dalszym planie, po prawej, dom Łazarza.

Kompozycja całego obrazu wydaje się oparta na przedstawieniach schematu ikonograficznego *Chrystus wśród dzieci*. Podobieństwo polega na zbliżonym ujęciu; grupa apostołów z lewej, z prawej Chrystus i stojące przed nim dziecko, lecz zamojski obraz traktowany jako całość przedstawia scenę, która nie ma dosłownej ikonograficznej analogii. Poszczególne sceny zostały namalowane na podstawie dwóch źródeł. Środkowa scena, przedstawiająca Chrystusa i św. Tomasza, jest transpozycją centralnej sceny obrazu Jacopo Tintoretto *Cudowne rozmnożenie chleba i ryb*¹⁴ oraz fragmentów rycin Vierixów (na podstawie rycin Bartolomeo Passeri), pochodzących z *Evangelicae Historiae Imagines*, ułożonych przez znanego jezuickiego teologa Hieronima Natali, wydanych po raz pierwszy w Antwerpii w 1593 r. Z tego dzieła pochodzi przedstawienie domu Łazarza¹⁵ oraz postać posłańca stojącego przed Chrystusem¹⁶. Różnica polega na nieco odmiennym przedstawieniu ruchu Chrystusa i znacznym odmłodzeniu posłańca, który jednak wykonuje podobny gest.

Te fragmenty znacznie różnią się kolorystyką od reszty obrazu. Są to partie najślabiej malowane, zarówno jeśli chodzi o sposób użycia koloru, jak i o kształtowanie gestu. Ruch wykonywany przez Chrystusa naśladuje gest wykonywany przez św. Tomasza – różnica polega na ułożeniu rąk i co za tym idzie, fałdów szat. Takie ustawienie miało zapewne podkreślać wymowę przedstawionej sceny. Najlepszymi artystycznie fragmentami obrazu są twarze apostołów z lewej strony obrazu, o pewnym psychicznym napięciu, płaszcz św. Tomasza i ostatni plan, wypełniony pejzażem.

Widoczne w prawym dolnym rogu obrazu kwiaty i ptaki (żurawie?) są – jak się wydaje – wynikiem twórczej inwencji zamojskiego malarza.

¹⁴ *Cudowne rozmnożenie chleba i ryb*, ok. 1545-1550; olej na płótnie; 154,9 x 407,7 cm; Metropolitan Museum of Art, New York City.

¹⁵ M. M a u q u o y - H e n d r i c k x, *De Estampes des Vierix*, cz. III. 1, Bruksela 1982, il. 2041, *Feria V; De Cananea*.

¹⁶ Tamże, il. 2050, *Feria VI; Mittuntur nucji*.

Obserwując bliżej grupę apostołów z lewej strony płótna, można odnieść wrażenie, że ich liczba została sztucznie powiększona poprzez domalowanie głów. Widać bowiem znaczące różnice w ich modelunku i ostatecznym wyrazie.

Kompozycja obrazu *Chrystus otrzymujący wiadomość o chorobie Łazarza* nosi cechy kontaminacji. Sceny pochodzące z różnych źródeł zostały połączone w sposób mechaniczny, nie tworząc ostatecznie pod względem malarskim spójnej całości.

Korzystanie z różnych źródeł inspiracji, głównie z rycin, w praktyce malarskiej było w XVII w. oczywiste, zalecane wręcz przez teoretyków sztuki potrydenckiej. Z takich pomocy korzystał Tommaso Dolabella i malarze z jego kręgu¹⁷. Różnica polega na tym, że Dolabella nie kopiował ich niewolniczo, a jedynie twórczo rozwijał na swych płótnach zapożyczone pomysły. Zamojski malarz zadowolił się w tym wypadku złożeniem obrazu z gotowych scen, nie przetwarzając ich w nową artystyczną jakość, a skupiając się przede wszystkim na przedstawieniu dziejącej się na obrazie akcji. Przeczy to dotychczasowej opinii, że zamojski cykl św. Tomasza, w porównaniu z przeciętnym poziomem warsztatu Dolabelli, a także ogólnie obrazami powstałymi na przełomie XVI i XVII w., uderza odrębnością i poziomem malarskim (pomimo znacznych różnic poziomu wykonania pomiędzy poszczególnymi obrazami cyklu, jak i różnicami pomiędzy partiami poszczególnych obrazów)¹⁸.

¹⁷ W. Tomkiewicz, *Weneckość w obrazach krakowskich Tomasza Dolabelli*, „Sprawozdanie Wydziału Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk”, z. 5, 1958, s. 35-42; M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, 9(1973), s. 89-126.

¹⁸ Białostocki, *Jan Zamojski*, s. 63.

MARCIN NYGA

MECENAT ARTYSTYCZNY OPATA BERNARDA ROSY
W ŚWIETLE JEGO BIOGRAFII
GRÜSSAUISCHE VOLLE HERBSTROSE...
WYBRANE ZAGADNIENIA

Klasztor cystersów w Krzeszowie za rządów opata Bernarda Rosy (1660-1696) był jednym z najważniejszych ośrodków religijnych i artystycznych na Śląsku. Odzwierciedla to poświęcona opactwu literatura, w której właśnie ten okres zajmuje najwięcej miejsca¹.

¹ Na temat Krzeszowa i opata Bernarda Rosy zob.: A. Rose, *Kloster Grüssau*, Stuttgart 1974; H. Dzurla, *Krzeszów*, [w:] *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. II, Poznań 1999,