

KATARZYNA MIKOCCA-RACHUBOWA

MISTRZ NAGROBKA PROVANY – RZEŹBIARZ KRAKOWSKI
PRZEŁOMU XVI I XVII WIEKU*

I. STAN BADAŃ

Wśród wytworów małopolskiego środowiska rzeźbiarskiego schyłku XVI w. spotykamy grupę nagrobków odbijających od ogółu powstających wówczas dzieł znacznie wyższym poziomem wykonania, dużą skalą i monumentalnością wyrazu, o oryginalnym na tle ówczesnej rzeźby obliczu artystycznym. Występujące między nimi podobieństwa jednoznacznie wskazują na wspólnego autora.

W dotychczasowej literaturze zespół ten nie znalazł wyczerpującego opracowania – poświęcano mu jedynie drobne wzmianki w pracach zajmujących się różnymi zagadnieniami rzeźby tego okresu. Początek badaniom nad tym problemem dał Gwido Chmarzyński w 1928 r.¹, łącząc jako dzieła jednego warsztatu nagrobki biskupa Piotra Kostki (zm. 1595) w pokatedralnym kościele Św. Trójcy w Chełmży i Marcina Leśniowolskiego (zm. 1593) w kościele Mariackim w Krakowie oraz podkreślając bliskie związki łączące z nimi piętrowy nagrobek Andrzeja (zm. 1593) i Katarzyny (zm. 1601) Opalińskich w Radlinie i pomnik Prospera Provany (zm. 1584) w kościele Dominikanów w Krakowie.

Kolejni badacze dokonywali zmian w tym składzie, zaprzeczając występowaniu pewnych zauważonych przez Chmarzyńskiego związków² i poszerzając grupę o inne dzieła. Krystyna Sinko powiązała z nagrobkami Kostki, Leśniowolskiego i Provany nagrobek Macieja (zm. 1541) i Jadwigi (zm. 1559) Opalińskich w Kościanie (radliński pomnik wiążąc z nimi dość luźno)³, a nieco później dołączyła doń nagrobek Łysików-Dobryszowskich w kościele Mariackim w Krakowie (z 1613)⁴. Gwido Chmarzyński⁵ i Zbigniew Hornung⁶ do nagrobków Provany, Leśniowolskiego i Kostki dorzucili nagrobek Andrzeja Stadnickiego (zm. 1608) w kościele Dominikanów w Krakowie, pomijając nagrobek Opalińskich w Radlinie, uznany za dzieło prowincjonalne. Nagrobek Stadnickiego brany jest także pod uwagę przez Lepiarczyka⁷ i Fischingera⁸. Helena Kozakiewiczowa, najpełniej charakteryzująca ten zespół, wymienia w jego składzie nagrobki Provany, Leśniowolskiego, Kostki i Opalińskich w Radlinie, odrzucając nagrobek w Kościanie i pomijając pomnik Stadnickiego⁹ (też Eckhardtówna¹⁰). Jan Skuratowicz włącza do grupy

* Artykuł ten powstał na podstawie rozprawy doktorskiej na temat: „Mistrz Nagrobka Leśniowolskiego, rzeźbiarz krakowski przełomu XVI i XVII w. i jego warsztat”, przygotowanej pod kierunkiem Prof. dr. hab. Mariusza Karpowicza i obronionej w 1980 r. Panom: Prof. dr. hab. Jerzemu Kowalczykowi, Prof. dr. hab. Mieczysławowi Zlatowi i Prof. dr. Jerzemu Łozińskiemu składam głębokie podziękowanie za cenne uwagi wpływające na ostateczny kształt artykułu.

¹ G. Chmarzyński, *Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży*, „Pomerania” III: 1928, s. 111.

² B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu, jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 92 – zaprzeczył istnieniu bliskich związków między nagrobkami Kostki i Leśniowolskiego, podkreślając je zaś Z. Kieszkowski, J. Zachwatowicz, *Sprawozdanie z objazdu województwa pomorskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” (cyt. dalej: „BHSiK”) II: 1933, s. 15–16.

³ K. Sinko, *Hieronim Canavesi*, „Rocznik Krakowski” XXVII: 1936, s. 160.

⁴ K. Sinko-Popielowa, *Tajemnica nagrobka Spytka Jordana*, „Sprawozdania Warszawskiego Towarzystwa Naukowego” II: XX, 1937, s. 66.

⁵ G. Chmarzyński, *Rzeźba*, [w:] *Sztuka polska czasów nowożytnych*, pod. red. W. Tomkiewicza, cz. I: *Lata 1450–1650*, Warszawa 1952, s. 193.

⁶ Z. Hornung, *Rzeźba*, *Ibid.*, s. 129–130.

⁷ J. Lepiarczyk, *Znaczenie Krakowa dla sztuki renesansu w Polsce*, [w:] *Krakowskie Odrodzenie*, pod red. J. Dąbrowskiego, Kraków 1954, s. 131.

⁸ A. Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 82–83.

⁹ H. Kozakiewiczowa, *Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” (cyt. dalej: „BHS”) XVII: 1955, nr 1, s. 30–32.

¹⁰ J. Eckhardtówna, *Pomnik grobowy Stefana Batorego. Problem środowiska i fundatora*, „BHS” XVII: 1955, nr 1, s. 148.

oba nagrobki Opalińskich¹¹ (też Kębłowski¹²), a Władysław Tatariewicz łączy nawet z nagrobkiem Leśniowolskiego, jako dzieło tego samego warsztatu, pomnik prymasa Karnkowskiego w Kaliszu (1611 r.)¹³. Irena Burnatowa podkreśla wspólne cechy nagrobków Provany, Leśniowolskiego i Wawrzyńca Spytka Jordana (1603 r., kościół Św. Katarzyny w Krakowie), nie wysnuwając jednak wniosku o ich wspólnym autorstwie¹⁴.

W literaturze grupa ta określana jest ogólnie jako „autonomicznie polska, późnorenesansowa rzeźba”¹⁵, będąca syntezą wzorów włoskich (zwłaszcza sansovinowskich), motywów niderlandzkich i pewnych elementów rodzimych¹⁶. Podkreśla się jej związki ze sztuką tworzących w Polsce Włochów — Berrecciego, Padovana i Canavesiego, z twórczością Jana Michałowicza i dziełami Santi Guccio¹⁷.

Autorstwo całego zespołu lub pojedynczych dzieł przypisywane jest zgodnie nie znanemu bliżej warsztatowi krakowskiemu¹⁸, którego działalność stanowi „przykład promieniowania krakowskiego centrum sztuki nagrobnej na Wielkopolskę i Pomorze — ślady kontrofensywy skierowanej ku Gdańskowi”¹⁹. W sprawie atrybucji całej grupy konkretnemu artyście — pomijając przypisywanie pojedynczych dzieł Bartłomiejowi Ridolfiemu²⁰ czy Willemowi van den Blocke²¹ — wysunął hipotezę Zbigniew Hornung, wskazując na Ambrożego Meazzięgo z Mediolanu²². Sprzeciwiła się temu Helena Kozakiewiczowa²³ uważając, podobnie jak dawniejsi badacze, że autorem zespołu był twórca miejscowy, żyty z tradycją warsztatów Padovana, Michałowicza i Guccio, a odznaczający się jednocześnie samodzielną koncepcją twórczą.

Nazwisko artysty pozostaje więc nadal nie znane. Wobec niemożności jego ustalenia określamy tu twórcę omawianej grupy jako „Mistrza Nagrobka Provany” — od dzieła zajmującego w jego znanym nam dorobku pierwszoplanowe miejsce, tak ze względu na czas powstania i wzorcową rolę w stosunku do pozostałych, jak i wybitne walory artystyczne, sytuujące go na czołowej pozycji w zespole.

II. DANE HISTORYCZNE

Nagrobek Prospera Provany²⁴, starosty będzińskiego, administratora żup wielickich i bocheńskich, poczmistrza koronnego, zmarłego w 1584 r., stoi w kaplicy Św. Józefa, zwanej kaplicą Provanów²⁵, krakowskiego kościoła Dominikanów, a ufundowany został przez współpracowników zmarłego: Miko-

¹¹ J. Skuratowicz, *Renesansowe kaplice grobowe z XVI i I połowy XVII w. w Wielkopolsce*, [w:] *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, pod. red. T. Rudkowskiego, Poznań 1970, s. 59.

¹² J. Kębłowski, *Rzeźba (renesansowa w Wielkopolsce)*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. I: *Do roku 1793*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1969, s. 656.

¹³ W. Tatariewicz, *Nagrobki z figurami kłęczącymi*, [w:] tegoż, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 417.

¹⁴ I. Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krakowie*, [w:] *Studia Renesansowe*, pod red. M. Walickiego, t. IV, Wrocław 1964, s. 119–124.

¹⁵ Chmarzyński, *Rzeźba ...*, s. 193.

¹⁶ S. Dettloff, *Rzeźba polska do początku XVIII w.*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. II, Warszawa [1932], s. 567; Sinko, *Canavesi ...*, s. 160; Chmarzyński, *Rzeźba ...*, s. 193; Z. Kępiński, G. Chmarzyński, *Sztuka polskiego odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej*, [w:] *Materiały dyskusyjne Sesji Naukowej Odrodzenia*, Warszawa 1953, s. 51; T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1959, s. 330.

¹⁷ Chmarzyński, *Nagrobek ...*, s. 109; Kieszkowski, *Zachwatowicz, op. cit.*, s. 16; K. Sinko, *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933, s. 55; W. Kieszkowski, *Santi Gucci Fiorentino. Uwagi na marginesie pracy dr Sinko*, „BHSiK” III: 1934, s. 141–143, przyp. 12 s. 151; J. Pagaczewski, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, „Rocznik Krakowski” XXVIII: 1937, s. 53; Chmarzyński, *Rzeźba ...*, s. 193; Hornung, *Rzeźba ...*, s. 130; Lepiarczyk, *op. cit.*, s. 131; Kozakiewiczowa, *op. cit.*, s. 30–31; A. Bochnak, T. Dobrowolski, T. Mańkowski, *Rzeźba renesansowa i manierystyczna*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, pod. red. T. Dobrowolskiego, t. II: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1965, s. 190; Fischinger, *op. cit.*, s. 82–83.

¹⁸ Eckhardtówna, *op. cit.*, s. 148; Kozakiewiczowa, *op. cit.*, s. 30, 32; Tatariewicz, *op. cit.*, s. 417; L. Krzyżanowski, *Rzeźba kamienna na Pomorzu w II połowie XVI i I połowie XVII w.*, „BHS” XXIX: 1967, nr 4, s. 589; Fischinger, *op. cit.*, s. 82; J. Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 258; M. Karpowicz, *Rzeźba około roku 1600–1630*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 71; *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (cyt. dalej: KZS), t. XI: *Województwo bydgoskie*, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, z. 16: *Powiat toruński*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1972, s. 16.

¹⁹ Eckhardtówna, *op. cit.*, s. 148.

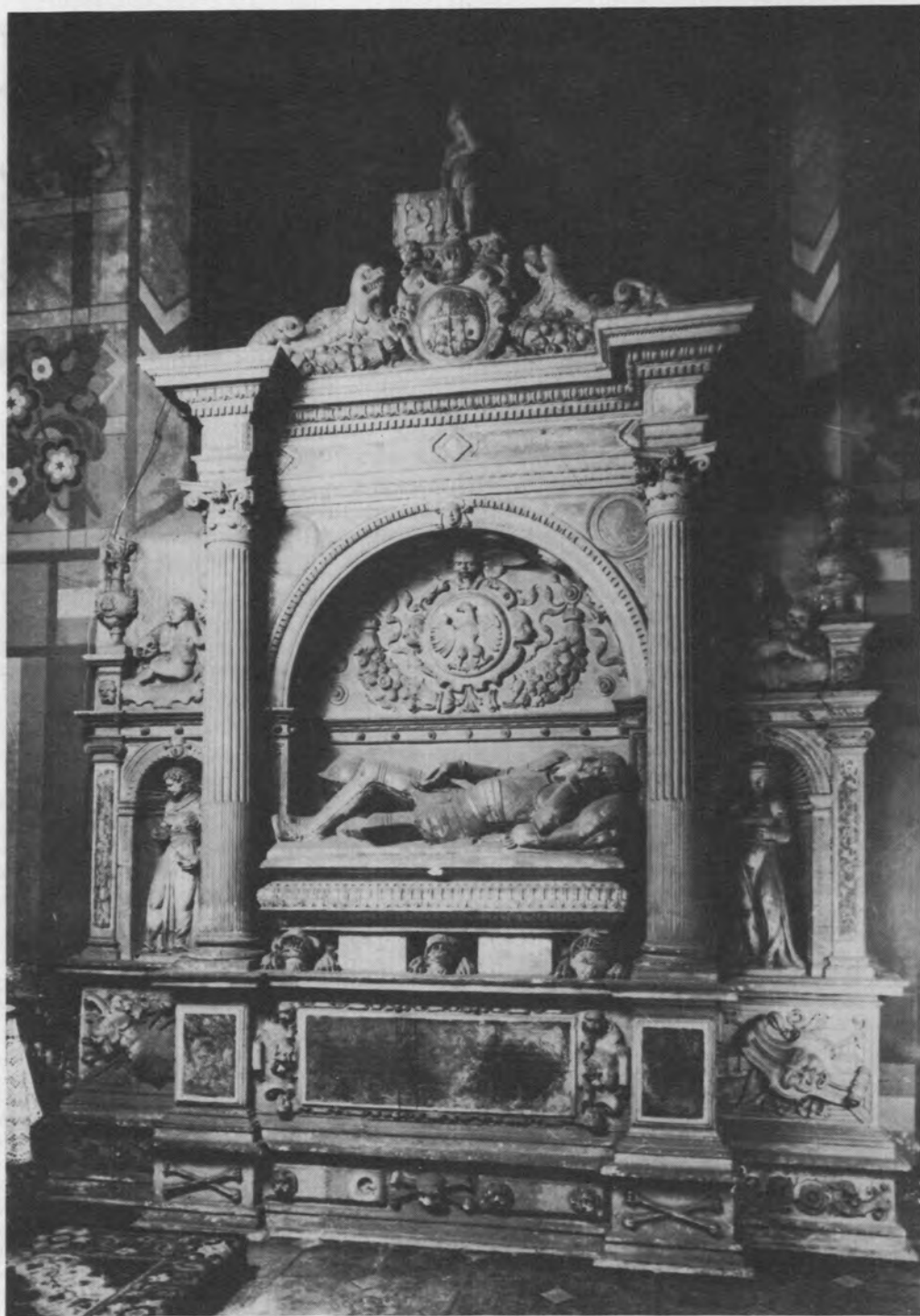
²⁰ F. Kopera, *Rzeźba w schyłku Odrodzenia i w epoce baroku*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. III: *Od roku 1572 do 1795*, Warszawa [1928], s. 414 — przypisuje mu nagrobek Leśniowolskiego.

²¹ R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert*, Berlin 1913, s. 158 — przypisuje mu nagrobek Kostki.

²² Hornung, *Rzeźba ...*, s. 130.

²³ Kozakiewiczowa, *op. cit.*, s. 32.

²⁴ Prócz prac wymieniających go w składzie grupy por.: M. i S. Cerchowie, F. Kopera, *Pomniki Krakowa*, t. II, Kraków 1904, s. 231; A. Lauterbach, *Die Renaissance in Krakau*, München 1911, s. 83–84; *Zabytki Sztuki w Polsce*, t. I: *Kraków, kościół*



1. Nagrobek Prospera Provany (zm. 1584) w kościele Dominikanów w Krakowie.

i klasztor OO. Dominikanów, opr. L. Lepszy, S. Tomkowicz, Kraków 1924, s. 17–18; Dobrowolski, *op. cit.*, s. 330; KZS, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. III: *Kościół i klasztor Środmięcia 2*, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1978, s. 133–134; H. i S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 204, 222; K. Mikocka, *Nagrobki Stefana Batorego i Anny Jagiellonki w katedrze wawelskiej. Kilka uwag i hipotez*, „Rocznik Historii Sztuki” XIV: 1984, s. 85–88.

²⁵ KZS IV, cz. III, s. 133. Kaplica zmieniła kilkakrotnie wezwanie i właścicieli – w końcu XV w. przeszła w posiadanie rodziny Szafranców, z którymi Provanowie byli spowinowaceni (Archiwum Klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie, K. Jucewicz, *Notatki o kościele dominikanów w Krakowie wraz z kaplicą różańcową i o pomnikach w nich się znajdujących* ..., 1898–1904, s. 14, 15; M. Rawicz-Witanowski, *Będzin*, „Wędrowiec” XXXVII: 1899, nr 40 z 25 IX (7 X), s. 795.

łaja Korycińskiego i Jana Baptystę Cetysa²⁶ (według inskrypcji nagrobnej²⁷). Powstał prawdopodobnie w latach 1548–1590²⁸.

Nagrobek Marcina Leśniowolskiego²⁹, kasztelana podlaskiego, starosty łosickiego i zatorskiego, zmarłego 16 lub 17 stycznia 1593 r.³⁰, znajduje się w dobudowanej do południowej nawy kościoła Mariackiego w Krakowie kaplicy noszącej dziś wezwanie Św. Walentego, która w końcu XVI w. przeszła pod opiekę Leśniowolskich³¹. Nagrobek wystawiła (jak głosi napis nagrobny³²) żona zmarłego Anna Oborska, najprawdopodobniej bezpośrednio po jego śmierci, może jeszcze w 1593 r.³³

Nagrobek Piotra Kostki³⁴, biskupa chełmińskiego zmarłego 25 stycznia 1595 r.³⁵, znajduje się w kościele pokatedralnym w Chełmży, przy północnej ścianie prezbiterium. Fundowali go, według inskrypcji nagrobnej, „frater et patruales” zmarłego³⁶, którymi byli prawdopodobnie: stryjeczny brat biskupa Paweł Kostka³⁷ oraz bratankowie – Mikołaj, Stanisław, Jerzy i Krzysztof Kostkowie³⁸. Dzieło powstało prawdopodobnie w latach 1595–1598, najpóźniej do 1607 r.³⁹

Piętrowy nagrobek Andrzeja Opalińskiego i jego żony Katarzyny z Kościeleckich⁴⁰ znajduje się

²⁶ Por.: Mikocka, *op. cit.*, s. 88 przyp. 11.

²⁷ Por. aneks I.

²⁸ Por.: Mikocka, *op. cit.*, s. 88 przyp. 12.

²⁹ Prócz prac wzmiankujących go na tle całej grupy por.: Cerchowie, Kopera, *op. cit.*, s. 229–230; Lauterbach, *op. cit.*, s. 83; W. Tatarakiewicz, *Srebrny nagrobek Marcina Leśniowolskiego*, [w:] tegoż, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 443–444; KZS, t. IV: *Miasto Kraków, cz. II: Kościoły i klasztory Śródmieścia I*, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1971, s. 71; M. Zlat, *Typy osobowości w polskiej sztuce XVI w.*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 265.

³⁰ H. Kowalska, *Leśniowolski Marcin*, [w:] *Polski słownik biograficzny* (cyt. dalej: PSB), t. XVII, Wrocław 1972, s. 181–184.

³¹ KZS IV, cz. II, s. 2, 4 – nosiła ona wówczas wezwanie św. Michała (Kowalska, *op. cit.*, s. 184). Marcin Leśniowolski został w niej pochowany 29 III 1593 r. (H. Barycz, *Kronika mieszczanina krakowskiego z lat 1575–1595*, Kraków 1930, s. 132–133). W kaplicy pochowano też jego syna Pawła (zm. 1632) oraz prawdopodobnie także drugiego syna Marcina (zm. 1643), który przed śmiercią uposażył rodową kaplicę (Archiwum Kościoła Mariackiego w Krakowie, vol. XXII: *Summa sub tutela Archipresbiteri*, fasc. 46 *Akta do fundacji Leśniowolskich*, nr 3, nr D).

³² Por. aneks II.

³³ Por.: Mikocka, *op. cit.*, s. 88 przyp. 13.

³⁴ Prócz monograficznej pracy Chmarzyńskiego (*Nagrobek ...*, s. 100–111) i prac cyt. wyżej por. też: J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, t. II: *Kulmerland und Löbau*, Danzig 1887–1895, s. 140, 153; J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. I: *Uebersicht der Kunstgeschichte der Provinz Posen*, Berlin 1898, s. 106 przyp. 2; G. Bezold, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*, [w:] *Handbuch der Architektur*, t. II, cz. 7, Stuttgart 1900, s. 251; A. Kuhn, *Allgemeine Kunstgeschichte*, „Plastik” II, 1909, s. 634; G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preussen*, München 1952, s. 83 (wszyscy widzą w nim wpływy sztuki włoskiej). Por. też: M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po województwie pomorskim*, Lwów–Warszawa 1924, s. 63, 169; J. Eckhardtówna, *Grupa nagrobków barokowych w stylu Florisa na Pomorzu i w Wielkopolsce*, „BHSiK” II, 1933–1934, s. 66 przyp. 8; G. Chmarzyński, *Sztuka pomorska*, [w:] *Słownik geograficzny państwa polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, pod red. S. Arnolda, t. I, Warszawa 1937, z. 4, szp. 384, z. 8 szp. 914, z. 9 szp. 963. Ostatnio też M. Dorawa, *Katedra Św. Trójcy w Chełmży. Dzieje budowy, architektura, wyposażenie*, Warszawa 1975, s. 33.

³⁵ A. Tomczak, *Kostka Piotr*, [w:] PSB, t. XIV, Wrocław 1968, s. 353–355.

³⁶ Por. aneks III.

³⁷ Z pięciu rodzonych braci biskupa wszyscy zmarli przed 1595 r.; nie żył wówczas również żaden z jego braci stryjecznych (por. W. Dworzaczek, *Genealogia*, Warszawa 1959, tabl. 127; T. Glemma, *Piotr Kostka, lata młodości i działalność polityczna 1532–1595*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” LXI: 1959, z. 2, s. 17–18 i tabl. II s. 210, s. 347 tabl. I oraz s. 348 tabl. III; S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. VII, Warszawa 1910, s. 317). Ojciec biskupa miał jednak też brata stryjecznego Jana, o którym biskup wyrażał się jako o swym bliskim krewnym (Glemma, *op. cit.*, s. 43), z jego dwóch synów Stanisław (później kanonizowany) zm. w 1568 r., a Paweł, chorąży ciechanowski, dopiero w 1607 r. (K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. V, Lipsk 1840, s. 310–311). Ów Paweł, stryjeczny bratanek ojca biskupa, był więc jedyną osobą, do której mogło się odnosić określenie „frater”.

³⁸ Spośród żyjących w 1595 r. bratanków biskupa ich udział w fundacji jest najbardziej prawdopodobny. Mikołaj Kostka, opat pelpliński, administrator diecezji po śmierci stryja i biskup nominat chełmiński (A. Liedtke, *Kostka Mikołaj*, [w:] PSB, t. XIV, Wrocław 1968, s. 353) był szczególnie faworyzowany przez stryja; pozostali trzej byli dziećmi stryjecznego brata biskupa, Krzysztofa, wojewody pomorskiego, z którym utrzymywał on bliskie stosunki. Stanisław, podskarbi pruski (zm. 1602) – por. A. Tomczak, *Kostka Stanisław*, [w:] PSB, t. XIV, Wrocław 1968, s. 357–358; Jerzy, wojewoda malborski (zm. 1611) – por. tenże, *Kostka Jerzy*, *Ibid.*, s. 349–350 i Krzysztof, kasztelan biecki i starosta kościerski (zm. 1603), Kostkowie dokonali też wspólnie innej fundacji na rzecz klasztoru Bernardynów w Nowem (Liedtke, *op. cit.*, s. 352).

³⁹ Data śmierci Pawła Kostki, głównego spośród grupy fundatorów, podawana jest jako rok 1598 (Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 1322: J. Posselius, *Rerum Polonicarum et Pruthenicarum sub regibus quinque gestarum libri duo*, 1623 r., s. 151), 1601 (Glemma, *op. cit.*, s. 347 tabl. I) lub 1607 (Niesiecki, *op. cit.*, s. 311; Uruski, *op. cit.*, s. 314; T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. XXX, Poznań 1907, s. 82 i 84). Przedział ten można zawęzić ze względu na datę śmierci Stanisława Kostki (1602), którego udział w fundacji jest wielce prawdopodobny.

⁴⁰ Prócz prac wymieniających go na tle grupy por.: Kohte, *op. cit.*, t. III, Berlin 1896, s. 302–303; A. Dubowski, *Zabytkowe kościoły Wielkopolski*, Poznań 1956, s. 233–234; KZS, t. V: *Województwo poznańskie*, pod red. T. Ruszczyńskiej i A. Sławskiej, z. 5: *Powiat jarociński*, opr. A. Kodurowa, Warszawa 1959, s. 16; Kębiłowski, *op. cit.*, s. 654–666; Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 222. Też – przy okazji omawiania kaplicy – Skuratowicz, *op. cit.*, s. 56–57, 61 (uważa, że wzorowano na nim nagrobek Gostomskich w Środzie) i Łoziński, *op. cit.*, s. 255–259.

w kaplicy Opalińskich przy kościele parafialnym w Radlinie. Andrzej Opaliński, marszałek wielki koronny i generał wielkopolski, zmarł 3 marca 1593 r.⁴¹, a nagrobek ufundowała mu żona (według napisu nagrobnego⁴²), przypuszczalnie w latach 1593–1601 r.⁴³ Pomnik stanął w kaplicy fundowanej prawdopodobnie przez Opalińską po śmierci marszałka, a ukończonej około 1600 r.⁴⁴ Po śmierci Opalińskiej jej synowie Andrzej i Łukasz przekształcili nagrobek włączając doń płytę z wizerunkiem matki⁴⁵. Ta druga faza budowy pomnika miała miejsce w latach 1601–1605⁴⁶, a jej wynikiem jest oglądana obecnie piętrowa konstrukcja.

III. DZIEŁA

Nagrobek Prospera Provany (il. 1), dzieło znacznych rozmiarów (ok. 5,60 m wysokości i 4,18 m szerokości), został wykonany z szarawego piaskowca i czerwonego marmuru (figura zmarłego, wykładziny). Jego kompozycję oparto na trójosiowym schemacie, złożonym z części środkowej, mieszczącej wnękę arkadową z figurą zmarłego leżącą na sarkofagu, i skrzydeł bocznych, niższych i węższych, gdzie w konchowych niszach stoją dwie figury alegoryczne. Część środkową flankuje para korynckich kolumn o kanelowanych trzonach, stojących na wysuniętym w środkowej części cokole, które wspierają wyłamane nad nimi belkowanie, podtrzymujące zwieńczenie w formie dekoracyjnej nastawy, gdzie kartusz z herbami obcymi, umieszczony między festonami o końcach przytrzymywanych przez pary profilowych masek i lwich główek, flankują dwa duże, pełnoplastyczne gryfy. Poziomy podział nagrobka wyznacza gzyms biegnący na wysokości impostów przez wnękę arkadową i przechodzący do skrzydeł bocznych, nad którym w części środkowej – nad posągiem zmarłego, umieszczono kartusz z Orłem (nadanym Provanie wraz z nadaniem mu indygenatu), otoczony przez dwa festony o końcach zawieszonych na różnej wysokości, a w skrzydłach nad figurami alegorycznymi umieszczono sploty zakończone płonącymi amforami na postumentach, na których siedzą putta z czaszkami.

Pośrodku dwustrefowego cokołu ulokowano tablicę inskrypcyjną w ozdobnym obramieniu, a w polach bocznych – duże motywy panopliowe zawieszane na pierścieniach (kirys na tle skrzyżowanego oręża i tarczę z głową Meduzy na tle łuku, kołczanu i strzał); na bocznych ścianach środkowej części oglądamy układy z przedstawieniami instrumentów muzycznych (skrzypce, lutnia, róg), a dolną, wąską strefę zdobi rząd czaszek i skrzyżowanych piszczei, lwich główek i par ulistnionych gryfów, przykutych do guzów. Nagrobek zdobią ponadto takie wyobrażenia fantastycznych zwierząt, jak gryfy o długich szyjach przechodzących w żyłkowanie liści nakrywających sploty, krokodyl, których łby widoczne są spod sarkofagu, a także różne maski i główki, rozety w podłtuchu arkady (jest ich osiem w układzie I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII), rzędy rozetek i guzów oraz ornamentalne sznury kymationów, perełek, astragalu, cekinów, ząbków i żłobków, a całości dopełniają kolorowe wykładziny obudowy z wzorami kół i rombów.

Nagrobek Provany jest dziełem wyraźnie tektonicznym, odznaczającym się zwartą i jasną konstrukcją, w której przejrzystość określono zależności między poszczególnymi partiami. Główny nacisk położono na część środkową, której przewagę zapewniają zarówno znaczne w stosunku do skrzydeł rozmiary i bardziej dekoracyjne rozwiązanie, jak też zamknięcie rozbudowanym zwieńczeniem i ograniczenie kolumnami. Kolumny stanowią dominantę całej kompozycji, a ich wertykalizm równoważony jest przez horyzontalne linie belkowania i gzymsów, dzielących całość na różnych wysokościach; podobnie pionową oś arkady równoważy układ sarkofagu z leżącą figurą. W rezultacie dzieło cechuje równowaga kompozycyjna i harmonia podkreślana przez ściśle przestrzeganie zasad osiowości i symetrii, a widoczna

⁴¹ W. Dworzaczek, *Opaliński Andrzej*, [w:] PSB, t. XXIV, Wrocław 1979, s. 72–78.

⁴² Por. aneks IV.

⁴³ Katarzyna Opalińska zmarła 20 VII 1601 r. (Dworzaczek, *Opaliński Andrzej* ..., s. 77).

⁴⁴ Opaliński w testamentie życzył sobie być pochowany w kościele radińskim, nic o kaplicy nie wspominając, a kompozycja nagrobka jest ściśle podziałem kaplicy podporządkowana – Łoziński, *op. cit.*, s. 255–256 (zauważyli to już: Kozakiewiczowa, *op. cit.*, s. 32 i Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 222). Niektórzy badacze uważają, że fundacji kaplicy mógł dokonać marszałek za życia – por. *Przegląd zabytków województwa poznańskiego*, Poznań (1958), s. 43 (mpis pow.); KZS V, z. 5, s. 14; Skuratowicz, *op. cit.*, s. 56–57.

⁴⁵ Inskrypcja głosi, że pomnik ufundowali synowie zmarłej: Andrzej, prepozyt płocki, i Łukasz, starosta leżajski – por. aneks IV. Por. też: J. Łukasiewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych, kościółków, kaplic, klasztorów ... w dawnej diecezji poznańskiej*, t. II, Poznań 1859, s. 229; Kohte, *op. cit.*, t. III, s. 303; Skuratowicz, *op. cit.*, s. 57 przyp. 25. Kozakiewiczowa, *op. cit.*, s. 32, nie wspomina o późniejszym wykonaniu płyty z figurą Katarzyny.

⁴⁶ Andrzej Opaliński w 1605 r. został sekretarzem wielkim koronnym, a w 1608 r. biskupem poznańskim W. Dworzaczek, *Opaliński Andrzej* (biskup poznański, zm. 1623), [w:] PSB, t. XXIV, Wrocław 1979, s. 78–81.

zarówno w ukształtowaniu całości, jak i w rozmieszczeniu drobnych nawet niekiedy szczegółów dekoracyjnych. Mimo szerokiego zasobu stosowanych form zdobniczych dekoracja została tu użyta z umiarem, a jej rozmiary i sposób rozmieszczenia mają na celu podkreślenie podziałów architektury.

W nagrobku widoczne jest dążenie do oddania wrażenia maksymalnej przestrzenności i głębi, czemu służy kilkupłaszczyznowe rozplanowanie poszczególnych partii kompozycji i mnożenie efektów światłocieniowych. Tendencje te przejawiają się w wysunięciu ku przodowi środkowej partii, wyłamaniu fragmentów cokołu i belkowania, zestawianiu ze sobą głębokiej wnęki arkadowej i wydatnych kolumn. Elementy dekoracyjne, głęboko cięte i miękko modelowane, zostały tu opracowane w głębokim, wyraźnie odrywającym się od tła reliefie lub wręcz pełnoplastycznie. Elementy te pozbawione są na ogół większych płaszczyzn w wyniku nakładania na siebie poszczególnych detali, wycinania, wyginania i zwiżania ich brzegów, pogrubiania konturów i odchylania ich od tła. Maski mają wyraźnie zaznaczone wydatne partie policzków, nosów i wypukłych czoł oraz plastyczne, falujące pasemka włosów i włosów. W sposobie kształtowania form roślinnych widać również dążenie do oddania ich brylowatości przez stosowanie pełnoplastycznych form owoców i kwiatów w grubych, ciężko opadających festonach, rozczłonkowanie mięsistych liści fałdami i nacięciami. Także w dekoracyjnych obramieniach kartuszy i tablic – plastycznych, oderwanych od tła, miękko pozwijanych w grube rolwerki – oraz w drobnych formach ornamentalnych, starano się oddać ich plastykę i trójwymiarowość.

Cechy te widoczne są również w sposobie kształtowania rzeźby figuralnej. Pełnoplastyczna figura rycerza, przedstawionego w pełnej zbroi, z hełmem u stóp i mieczem, leżącego w swobodnej pozie, z górną partią ciała uniesioną nieco przez wsparcie na poduszce, ze zwiększającym przestrzenność ujęcia przełożeniem prawej, zgiętej w kolanie nogi i układem rąk, z których jedna podpira głowę, a druga dzierży rękociąg ułamanej części uzbrojenia, ma twarz pociągłą w wysokim czołem, prostym nosem, z zamkniętymi oczyma i ustami okolonymi przez opadające z obu stron wąsy i długą, rozwidloną brodę, których miękko układające się, plastyczne pasma określone zostały przez linearne nacięcia i wałczkowate zgrubienia, podobnie jak krótkie, skręcone kosmyki włosów. Alegoryczne figury kobiece, personifikujące Iustitię i Prudentię, stoją w pełnym wdzięku kontrapoście, nadającym układom pewnej dynamiki. Iustitia, z przewiązanymi oczyma, mieczem w prawej i zapewne z wagą w lewej ręce⁴⁷, ubrana jest w szatę, której pokryty łuską stanik imitujący pancerz miękko opina piersi, a od talii tkanina układa się w opływające ciało drobne fałdy, pozwalające na odczytanie kształtu okrywanych nóg. Szata Prudentii, przedstawionej z owiniętym dookoła lewej ręki węzem i naczyniem w prawej, z przerzuconą przez lewe ramię draperią, luźno układa się na piersiach i zebrana w talii opada miękko w drobnych fałdach, odsłaniając palce stóp. Jej owalna, miękko modelowana twarz o delikatnych rysach, okolona jest przez szesane do tyłu krótkie kosmyki plastycznych, sfalowanych włosów.

Nagrobek Prowany uległ zniszczeniom w czasie pożaru Krakowa w lipcu 1850 r.⁴⁸ Na rycinie przekazującej jego wygląd po pożarze⁴⁹ widoczne są uszkodzenia rąk obu figur alegorycznych, zniszczenia fragmentów belkowania, narożników gzymsów filarków przyarkadowych i dolnej części cokołu. U góry cokołu widnieje na gzymsie rząd guzów, których obecnie brak. Należy się więc liczyć z uzupełnieniami pewnych partii nagrobka, głównie cokołu i rzeźby figuralnej, a występujące obecnie spękania i ubytki pewnych partii dzieła, m.in. w posągu zmarłego i dekoracji cokołu, znacznie utrudniają badania.

Przechodząc do omówienia trzech pozostałych nagrobków należy wyjaśnić, że pomnik radliński będzie nas tu interesować jako pierwotny, pojedynczy nagrobek Andrzeja Opalińskiego, niższy od obecnie oglądanego o fragment poświęcony żonie – tak w partii środkowej, jak i w dostosowanych do niej rozmiarami skrzydłach bocznych. Jego stosunek do podziałów kaplicy był wówczas bardziej harmonijny – górny gzyms belkowania pokrywał się z linią architrawu ścian, a zwieńczenie nie wdzierало się w strefę kopuły. Inna niż w pozostałych dziełach dyspozycja przestrzenna, z załamaniem skrzydeł bocznych, mniejszym wysunięciem partii środkowej, i znaczna wysokość cokołu zostały tu wywołane koniecznością dostosowania nagrobka do kształtu i podziałów ośmiościennej kaplicy.

Wszystkie trzy nagrobki – Leśniowskiego, Opalińskiego i Kostki (il. 2, 3, 4) – powstałe prawie w tym samym czasie (ok. 1595 r.), są monumentalnymi dziełami znacznych rozmiarów (nagrobek Leśniowskiego ok. 6,95 m wysokości i 4,80 m szerokości, Kostki ok. 6,40 m i 4,35 m, zbliżone wymiary miał

⁴⁷ Obecnie figura trzyma drewniany miecz, dorobiony w miejsce dawnego, a wagi brak. Figury Prudentii i Iustitii identyfikowane są mylnie w KZS IV, cz. III, s. 134 jako personifikacje Kościoła i Synagogi.

⁴⁸ (W. Kalinka), *Historia pożaru miasta Krakowa*, Kraków 1850, s. 88.

⁴⁹ Rycina K. Balickiego – por. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Zbiory Graficzne, teka 320 I nr J 21044, repr. w: Kalinka, *op. cit.*; *Smutna pamiątka pożaru Krakowa w dniu 18 lipca 1850*, Kraków [b.r.], ryc. 5. Wnętrze kaplicy odrestaurowano przed 1890 r. (J. Muczkowski, *Kościół Św. Trójcy w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” XX: 1926, s. 54–56).



2. Nagrobek Andrzeja (zm. 1593) i Katarzyny (zm. 1601) Opalińskich w Radlinie.

zapewne także pierwotny, pojedynczy pomnik Opalińskiego). Ich obudowy zostały wykonane z szarawego piaskowca, figury zmarłych – z czerwonego marmuru, z użyciem marmurów kolorowych (włoskiego, ciemnoszarego, kremowego)⁵⁰ oraz alabastru i stiuku. Na nagrobku Leśniowskiego zachowały się ponadto ślady złocień i polichromii (pierwotnej?).

Kompozycja ich została oparta na takim samym schemacie jak nagrobek Provany. Różnią się od niego formą kolumn – w nagrobkach Leśniowskiego i Kostki są to identyczne kolumny korynckie

⁵⁰ Są to wydobywane w Małopolsce wapienie zbite dewońskie, nazywane obiegowo (mylnie) marmurami.



3. Nagrobek Marcjana Leśniowskiego (zm. 1593) w kościele Mariackim w Krakowie.

o gładkich, ozdobionych pierścieniami trzonach i głowicach złożonych z szerokich, płaskich liści. W nagrobku Opalińskiego zastosowano pierwotnie najprawdopodobniej również takie same kolumny⁵¹, a forma obecnych pochodzi z czasów XIX-wiecznej restauracji⁵². Inne, niż w pomniku Prowany, jest w nich ukształtowanie belkowania, z charakterystyczną płaszczyzną podniebia gzymsu, podział wnęki

⁵¹ Kolumny o gładkich trzonach wyobrażono na rycinie w „Tygodniku Ilustrowanym” VI: 1862, nr 146 z 12 VII, s. 13, przekazującej ówczesny wygląd nagrobka.

⁵² (b.a.), *Kaplica Opalińskich w Radlinie*, „Kuryer Poznański” XVIII: 1889, nr 182 z 10 VIII, s.n. l. podaje, że przed restauracją nagrobka (przeprowadzoną w latach 1887–1889) „dwa marmurowe filary rzeźbione popękane były we wszystkich kierunkach i prawie zwapnione”.

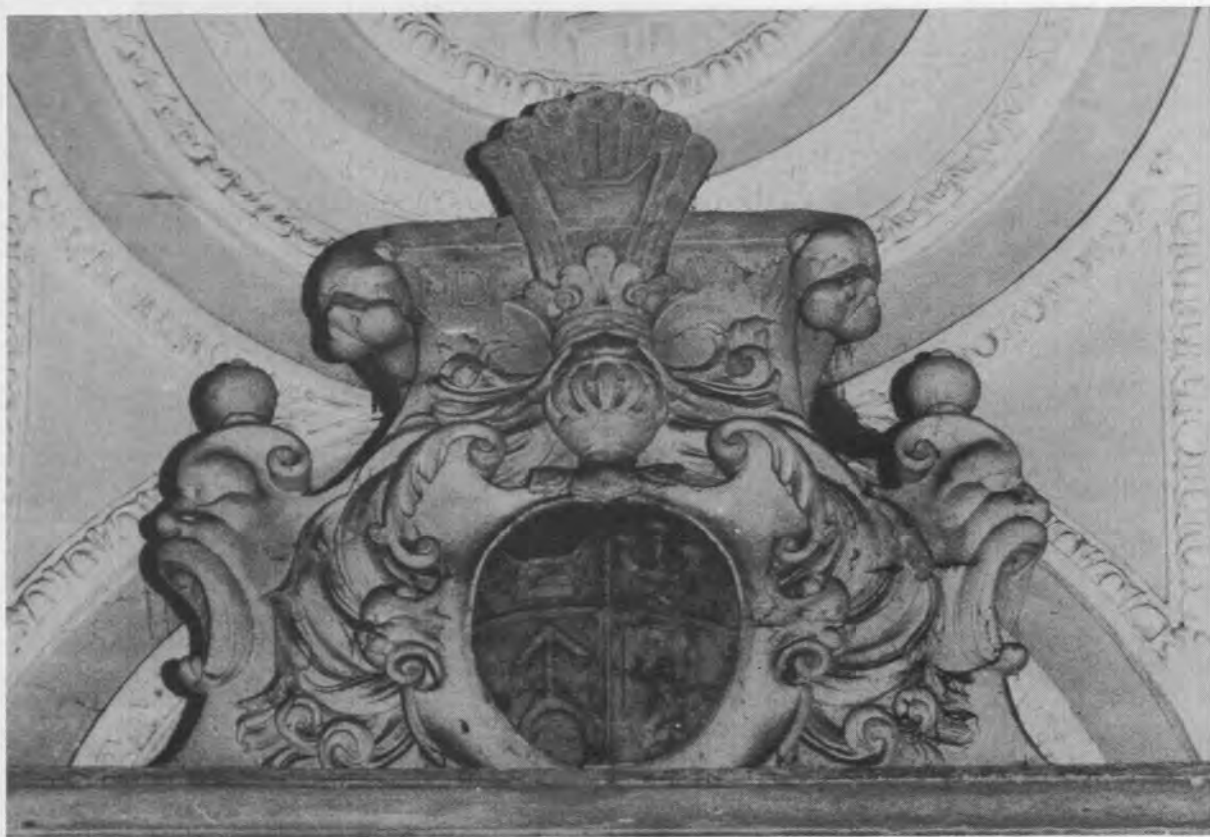


4. Nagrobek Piotra Kostki (zm. 1595) w kościele pokatedralnym w Chełmży.

i skrzydeł horyzontalnie na różnej wysokości⁵³ oraz umieszczenie nad przedstawieniami zmarłych tonda z reliefowym przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem.

W nagrobkach tych oglądamy prócz dwóch figur alegorycznych, stojących w konchowych niszach skrzydeł, także po dwa następne przedstawienia tego rodzaju, usytuowane w górnej strefie skrzydeł na splywach – w nagrobkach Kostki i Opalińskiego, czy jako pólężące przedstawienia reliefowe w przyłu-

⁵³ W nagrobku biskupa Kostki linie tych podziałów pokrywają się; w pomniku Leśniowolskiego gzyms dzielący skrzydła biegnie powyżej poziomu impostów arkady; w nagrobkach Kostki i Leśniowolskiego brak w bocznych skrzydłach podpór zewnętrznych dzwigających architrav, które występują w nagrobkach Provany i Opalińskich.



5. Nagrobek Opalińskich w Radlinie – zwieńczenie.

czach arkady – w nagrobku Leśniowolskiego, gdzie na sphywach stoją geniusze z pochodniami, wsparte na tarczach herbowych, oraz po trzy inne posągi alegoryczne, stojące w każdym nagrobku po bokach i u szczytu zwieńczenia (w Radlinie brak obecnie posągu u szczytu, który stał tu pierwotnie)⁵⁴. W każdym z trzech nagrobków występowało więc po siedem figur alegorycznych. W nagrobkach Leśniowolskiego i Kostki posągi te przedstawiają kobiety ubrane w długie szaty, personifikujące Cnoty teologiczne i kardynalne⁵⁵; przy każdej umieszczono określający ją napis, który odnosi się zarazem do osoby zmarłego: „Fide munitus”, „Spe certus”, „Charitate solidus”, „Temperantia castus”, „Prudentia sagax”, „Iusticia [sic!] rectus”, „Fortitudine tutus”⁵⁶; podpisów brak jedynie przy dwóch figurach stojących w niszach nagrobka Leśniowolskiego.

W nagrobku radlińskim oglądamy obecnie w tych miejscach sześć posągów świętych, ustawionych tu w czasie restauracji dzieła w latach 1887–1889⁵⁷. Z całkowitym prawdopodobieństwem można przyjąć,

⁵⁴ Posąg ten został prawdopodobnie usunięty w czasie włączania do nagrobka płyty poświęconej Katarzynie Opalińskiej – przy nowej wysokości dzieła nie mieścił się pod kopułą kaplicy. Na XIX-wiecznej rycinie przedstawiającej pomnik przed restauracją brak figury u szczytu (E. Raczyński, *Kościół ze Wspomnień Wielkopolskich*, Poznań 1857, ryc. 13 – G. Dobler wg rys. J. Radolińskiej; „Tygodnik Ilustrowany”, *op. cit.*, ryc. na s. 13), a wzmianki z tego czasu wspominają również o sześciu jedynie posągach („Kuryer Poznański”, *op. cit.*).

⁵⁵ W zwieńczeniach stoją: Wiara (Fides) – z kielichem w prawej ręce, lewą przytrzymująca krzyż; Nadzieja (Spes) – w nagrobku Kostki ze złożonymi rękoma i widocznym z tyłu fragmentem kotwicy lub steru i Miłość Bliźniego (Caritas) – z dwojgiem dzieci, z których jedno trzyma na ręku. Niżej, w bocznych skrzydłach: Umiarkowanie (Temperantia) – dolewająca wody z dzbanu do kielicha z winem; Roztropność (Prudentia) – z węzłem owiniętym dookoła ręki i zwierciadłem w drugiej dłoni (obecnie uszkodzonym), Sprawiedliwość (Iustitia) – z wagą i mieczem (w pomniku Kostki brak obecnie atrybutów) i Męstwo (Fortitudo) – ze złamaną kolumną, w pomniku Kostki przedstawione w szacie stylizowanej na antyczną zbroję i w helmie. W nagrobku Leśniowolskiego dwa ostatnie przedstawienia usytuowane zostały w przyłuczach arkady.

⁵⁶ W nagrobku Leśniowolskiego posągi Wiary i Nadziei zostały zamienione miejscami – dla Wiary przeznaczono miejsce u szczytu zwieńczenia oznaczone napisem, a dla Nadziei postument z lewej strony, umieszczono je zaś odwrotnie; mogło to nastąpić może w czasie restauracji dzieła w latach 1898–1900.

⁵⁷ Restaurację przeprowadził z fundacji ówczesnego właściciela Radlina, Hugona Radolińskiego, rzeźbiarz Władysław Marcinkowski (KZS V, z. 5, s. 15–16); zrekonstruowano wówczas wystrój rzeźbiarski kaplicy, zamurowano okna znajdujące się pierwotnie z obu stron nagrobka (por. „Kuryer Poznański”, *op. cit.*) oraz odnowiono i partiami uzupełniono zniszczony pomnik, gdzie wynikiem tej rekonstrukcji są posągi śś. Hugona, Kazimierza, Łucji, Jadwigi, Jerzego i Stanisława.

że posągi te zastąpiły stojące tu pierwotnie figury Cnót wraz z określającymi je podpisami. Przemawia za tym rycina przedstawiająca wygląd nagrobka przed restauracją, na której oglądamy figury kobiece w długich szatach⁵⁸ oraz zachowany u szczytu zwieńczenia napis „Fide munit(us)” (il. 5), odnoszący się do ustawionego w tym miejscu posągu Wiary⁵⁹.

Bogata dekoracja pokrywająca obudowę architektoniczną nagrobków została zgromadzona, podobnie jak w nagrobku Provany, głównie na zwieńczeniach w formie nastaw z motywami heraldycznymi⁶⁰ i wysokich cokółach, na których umieszczono po trzy tablice inskrypcyjne, rozmieszczone w części środkowej i pod skrzydłami bocznymi. Należy ona do tego samego repertuaru, co motywy zdobiące nagrobek Provany. Oglądamy tu figury pełnoplastycznych gryfów, w nagrobku Leśniowskiego usytuowanych antytetycznie w zwieńczeniu i leżących na splywach, różnego rodzaju antropo- i zoomorficzne maski i główki, motywy roślinne: festony owocowo-liściaste-kwiatowe, liściaste fryzy, pojedyncze liście, rozety, kwiaty, winne grona, motywy roślinno-kandelabrowe, panopliowe, amfory, wazony, kule na postumentach. Dekoracji dopełniają ozdobnie ukształtowane obramienia kartuszy herbowych i tablic inskrypcyjnych oraz liczne motywy ornamentalne: cekiny, kymationy, perełki, astragale, kostki i ząbki, których sznury biegną na gzymsach i archiwoltach, otaczają tonda, pola kasetonów i kartuszy, tworzą pierścienie na kolumnach. Efekty kolorystyczne wynikające z zastosowania wielobarwnego materiału potęguje wykładanie płaszczyn piaskowcowej obudowy kolorowym marmurem z wzorami kół i owali na belkowaniach i licach pilastrów. Dodać należy, że przy stałym repertuarze stosowanych form nie spotykamy się tu ze zjawiskiem szablonowości; poszczególne elementy traktowane są indywidualnie, nawet w dziełach przeznaczonych dla różnych, odległych od siebie miejscowości, w sposób świadczący o dużej inwencji twórcy.

Za wspólnym wykonawstwem tych trzech dzieł, a także ich bezpośrednim związkiem z nagrobkiem Prospera Provany przemawia nie tylko podobna kompozycja całości i analogiczna dyspozycja takich samych elementów, ale przede wszystkim identyczny sposób opracowania partii figuralnych i kształtowania detalu zdobniczego.

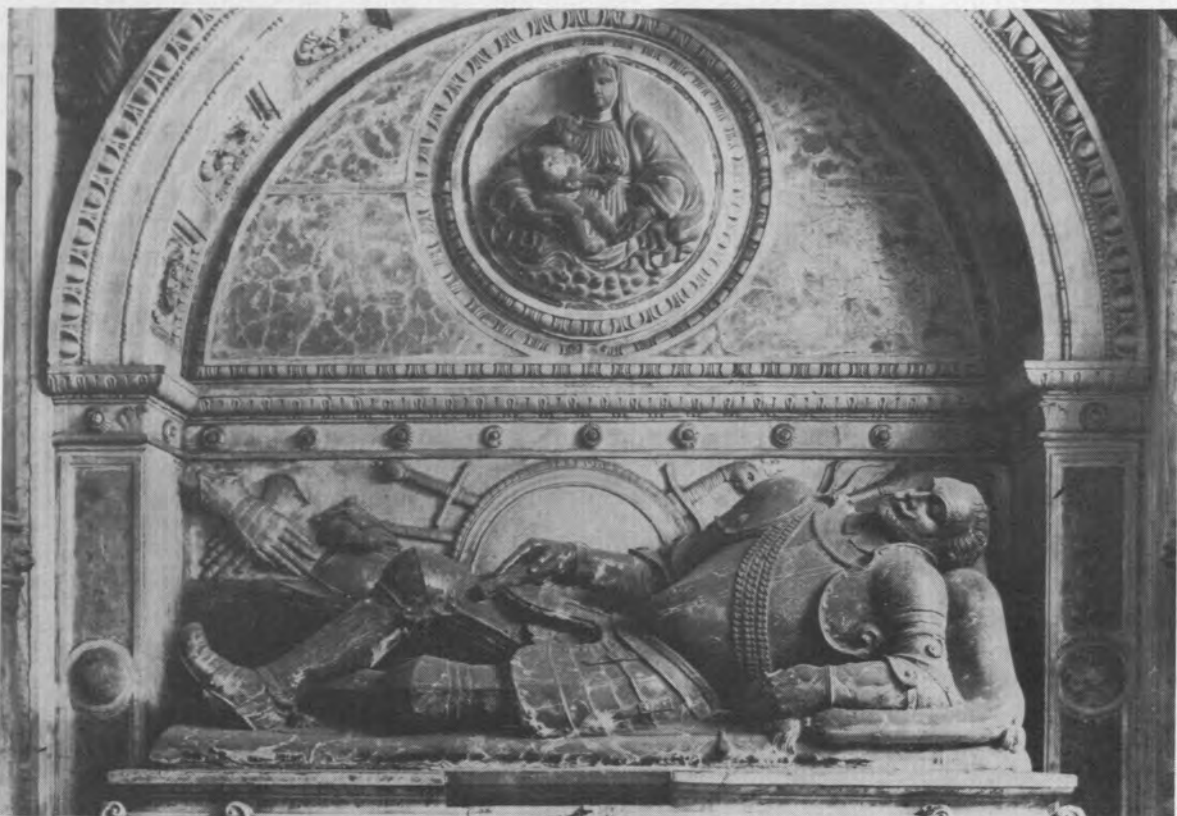
Wszystkie trzy figury (il. 6, 7, 8) – dwaj rycerze w identycznych zbrojach płytowych, z czterofolgowymi taszkami przymocowanymi bezpośrednio do dolnego brzegu napierśnika, ozdobionych przy nałokciach i nakolankach skrzydełkami oraz biegnącym skośnie przez pierś potrójnym rzędem łańcucha pendentu, w butach z ostrogami, z hełmem leżącym u stóp, oraz biskup w stroju pontyfikalnym, w infule, z łańcuchem na piersiach, z pierścieniami na dłoniach, z leżącym obok pastorałem – spoczywają na płytach w analogicznych, swobodnych pozach, z górną partią ciała uniesioną na poduszce, z jedną nogą zgiętą w kolanie i przerzuconą przez drugą, trzymając w ręce ułamaną rękoięć buławy czy buzdyganu lub księgę; Opaliński i Kostka drugą ręką podpierają głowę, a oczy mają otwarte (il. 9, 10). W tle za figurą Leśniowskiego umieszczono panoplion, a za Kostką – reliefową płytę z „panopliami duchownymi”: leżącą na tle ksiąg infułą, pastorałem, dzbanem, misą i kielichem z hostią.

Twarze wszystkich trzech posągów ukształtowane są w podobny sposób, nie odbiegający od sposobu opracowania głowy figury Provany. Poszczególne fragmenty wyrzeźbiono wyraźnie i ostro, głębokie cięcia dłuta podkreślają partie czoła, nosa, ust i oczodołów, z oczyma obwiedzionymi wałeczkami powiek pod ostro zarysowanymi łukami półkolistych brwi, które zbiegają się nad prostym i wąskim u nasady nosem, z opracowaną w charakterystyczny sposób partią nozdrzy, od którego odchodzą linie lekko wystających kości policzkowych. Ich brody i wąsy składają się z miętko rzeźbionych, równoległych pasemek, oddanych przy pomocy plastycznych, wałeczkowatych zgrubień i nacięć, a fryzury Leśniowskiego i Opalińskiego – zaczesane do tyłu włosy ułożone w rzędy krótkich, falujących kosmyków – są zupełnie identyczne. U Leśniowskiego wysokie, lekko zmarszczone czoło i krótki, wysunięty, mocno zarysowany podbródek nadają obliczu wyraz powagi i skupienia oraz znamionują ukrytą energię; jego szczuple dłonie mają smukłe, długie palce, sugerujące pewną nerwowość, z wyraźnie zaznaczonymi przez linearne nacięcia zgięciami stawów i zakończone lekko zaokrąglonymi płytkami paznokci. Twarzom Opalińskiego i Kostki pionowe zmarszczki między brwiami nadają wyraz zadumy. Oblicze biskupa to twarz starego człowieka, zmęczonego życiem i trawiącymi go chorobami, odznaczająca się pewną rezygnacją – otwarte oczy, podkreślone głębokimi fałdami, zapatrzone w odległe, poza-

⁵⁸ Raczyński, *op. cit.*, ryc. 13.

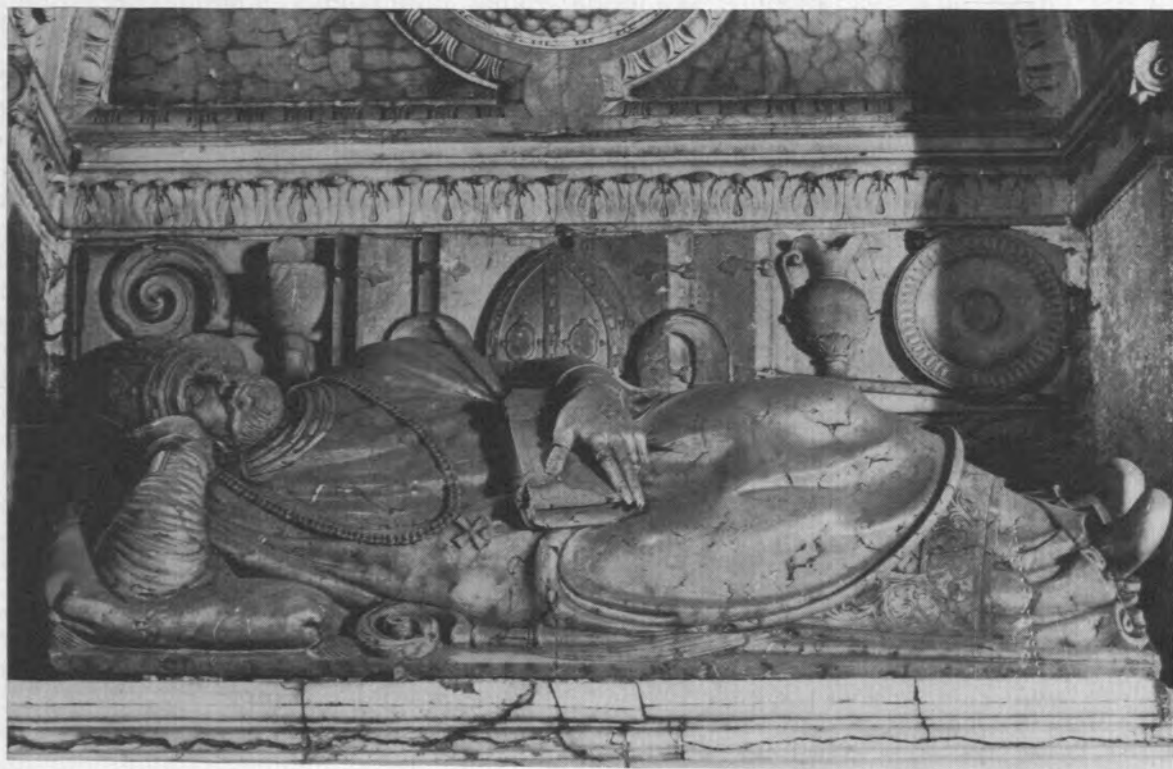
⁵⁹ Por. przyp. 54.

⁶⁰ W nagrobku Leśniowskiego: kartusz czteropolowy z herbami Roch, Prawdzic, Rogala i Junosza i literami MLCP (Martinus Leśniowski Castellanus Podlachiae) oraz herbem Roch w klejnocie (Roch także w bocznych skrzydłach i na ścianie cokołu); w nagrobku Kostki: kartusz z herbem Dąbrowa, ozdobiony infułą i pastorałem (także na bocznych ścianach cokołu); w nagrobku Opalińskich: kartusz czteropolowy z herbami Łódzia, Ogończyk, Godziemba i Rawicz (ponadto nad figurą Katarzyny Opalińskiej dwa kartusze z herbami Łódzia i Ogończyk).



6. Nagrobek Marcina Leśniowskiego – figura zmarłego.

7. Nagrobek Piotra Kostki – figura zmarłego.





8. Nagrobek Opalińskich w Radlinie — posąg Andrzeja Opalińskiego.

ziemskie sprawy, określają jego przynależność do innego, niedostępnego świata, a w jego dłoniach obciążonych rękawiczkami jedynie pojedyncze, graficzne nacięcia wydobycją kształt z gładkich powierzchni. Mimo tych wyraźnych różnicowań, wydaje się, że mamy tu jednak do czynienia nie z naturalistyczną indywidualizacją poszczególnych przedstawień, ale raczej z ich idealizowanym typizowaniem.

W umieszczonych nad posągami tondach twarz Madonny ukształtowana została analogicznie jak oblicza zmarłych. Tonda w pomnikach Kostki i Opalińskiego są zupełnie identyczne, a Madonna w nagrobku Leśniowolskiego (gdzie detal ten jest najlepiej zachowany i nie pociągnięty pobiałą), w udrapowanej na piersiach sukni, układającej się w rurkowate fałdy, z głową i ramionami okrytymi welonem miękko opadającym w fałdach tworzących przy łokciach zwoje o skomplikowanym układzie, jest niewątpliwie najlepszym spośród trzech przedstawień.

Wydaje się, że utworami tej samej ręki co posągi zmarłych i tonda są dwie figury alegoryczne w konchowych niszach skrzydeł nagrobka Kostki — Iustitia i Prudentia (il. 11). Ich pozy są symetrycznym odbiciem względem osi nagrobka, obie stoją w kontrapoście, zwrócone lekko ku środkowi kompozycji; prawej, opuszczonej ręce Iustitii trzymającej miecz odpowiada lewa ręka Prudentii z owiniętym wokół węzłem, a ręce obu figur od strony osi nagrobka, obecnie uszkodzone, uniesione były w identyczny sposób. Głowy obu posągów odznaczają się podobnym modelunkiem: owalne twarze o szerokich czołach, drobnych ustach i bródkach, gdzie lekko skośne łuki silnie podkreślonych brwi zbiegają się nad wąskim, prostym nosem, a podłużne oczy podkreślono plastycznymi wałeczkami powiek, okolone są krótkimi włosami o pasemkach zaznaczonych za pomocą wałeczkowatych zgrubień i nacięć. Szata Iustitii sprawia wrażenie wykonanej ze skóry lub pergaminu — sztywny materiał układa się w suche fałdy o odstających brzegach, a przy pasku tworzy koncentryczne kręgi. Suknia Prudentii jest miękko drapowana na piersiach i zebrana w talii paskiem, a opada w miękkich fałdach, przez które przeświecają kolana.

Pięć pozostałych alegorycznych posągów biskupiego nagrobka odznacza się zdecydowanie niższym poziomem wykonania i tworzy dość jednolity pod względem formy zespół (il. 12). Ich okrągłe, schematyczne twarze pozbawione są głębszego wyrazu, identyczne fryzury spięte zostały nad czołem rozetką, a w modelowanych schematycznie szatach grube fałdy ogólnie i płasko kształtowane oraz płytko cięte, wydają się istnieć niezależnie od okrywanych kształtów; ich układ jest niekiedy pozbawiony logiki, szczególnie



9. Nagrobek Piotra Kostki — głowa posągu biskupa.

10. Nagrobek Opalińskich w Radlinie — głowa posągu Andrzeja Opalińskiego.





11. Nagrobek Piotra Kostki – figura Prudentii w niszy lewego skrzydła.

u figur w zwieńczeniu, gdzie draperia na sukniach, pozbawiona punktu zaczepienia, zamiast miękko opadać, układa się sztywno. Te znacznie słabsze od pozostałych figury wydają się zbliżone w jakiś sposób do przedstawień w przyłuczach nagrobka Leśniowolskiego – mają za duże twarze o mało subtelnym rysach, wielkich, okrągłych oczach, zbyt szerokich ustach i nisko umieszczonych, odstających uszach, o zaledwie ogólnie zaznaczonych pasmach krótkich włosów. Ich modelowane bardzo ogólnie szaty układają się w grube fałdy, zacierające anatomię postaci, oblepiając kształty ugiętych w kolanach nóg. Zostały one jednak upozowane na linii łuku archiwolty dość wdzięcznie, prezentując atrybuty w sposób pełen swobody.

Figury w zwieńczeniu nagrobka Leśniowolskiego są prawie niewidoczne dla widza. Dzieje się tak ze względu na małe rozmiary kaplicy i znaczną wysokość nagrobka, co uniemożliwia osiągnięcie odpowiedniej perspektywy, a ponadto umieszczone są na tle okna, a więc ocienione. Wydaje się jednak, że są one w jakimś stopniu zbliżone do figur w przyłuczach.

Stojące w skrzydłach nagrobka Leśniowolskiego figury Temperantii i Prudentii (il. 13), wysokim poziomem wykonania wyraźnie przewyższają pozostałą rzeźbę figuralną omawianych nagrobków. Stoją one w swobodnym, wdzięcznym kontrapoście, nadającym płynności i dynamiki ich układom, w lekkim zwrocie ku środkowi kompozycji, w wyraźnie ze sobą korespondujących pozach. Ich okrągłe, lekko uśmiechnięte oblicza o plastycznych, bryłowatych formach miękko modelowanych i polerowanych partii wypukłych policzków i czoł, o małych ustach i okrągłych, wyraźnie zaznaczonych podbródkach, o migdałowatego



12. Nagrobek Piotra Kostki – figura Temperantii w górnej strefie prawego skrzydła.

kształtu oczach osadzonych pod łukami cienkich, mocno zarysowanych brwi otaczają miękkie, plastyczne pukle lekko falujących kosmyków ułożonych w różne fryzury, a u Temperantii ozdobione perełkami i wstęgami. Obie mają delikatne dłonie o smukłych, długich palcach; ubrane są w długie szaty udrapowane ze swobodną elegancją, w których dobrze oddany został efekt miękkiej, płynnie leżącej się tkaniny, ułożonej w drobne, miękko modelowane fałdy, dające wrażenie spokoju i pewnej klasycyzacji i pozwalające na odczytanie kształtów okrywanego ciała. W partiach przeświecających przez materię kolan, głównie u Prudentii, widać dużą wirtuozerię i wysoki poziom umiejętności ich twórcy.

Składające się na rzeźbiarską dekorację nagrobków motywy kształtowane są w sposób nie pozostawiający wątpliwości co do ich wspólnego autorstwa, tożsamego z wykonawstwem nagrobka Provany.

W zwieńczeniach (il. 14, 15) oglądamy dwie maski opracowane w zupełnie identyczny sposób – o brylowatych, plastycznych formach pełnych policzków, szerokich nozdrzach i głęboko osadzonych pod szerokimi brwiami lekko skośnych oczach, z wypukłym czołem i groźnym wyrazem nadanym przez zmarszczki między brwiami. W nagrobku Leśniowskiego występują też spłaszczone głowy gryfów o cofniętym czole i małych uszach, a w pomnikach Kostki i Opalińskiego – identyczne, zbliżone do znanych ze zwieńczenia nagrobka Provany, groteskowe maski liściaste z długimi wąsami, w „ceowych” diademach, podtrzymujące kule. We wszystkich trzech dziełach spotykamy podobne główki aniołków o stulonych skrzydełkach i analogicznie opracowane kobiece główki, ozdobione niekiedy draperią lub podtrzymujące wazony, które w nagrobkach Kostki i Opalińskiego umieszczone zostały nad tondem.



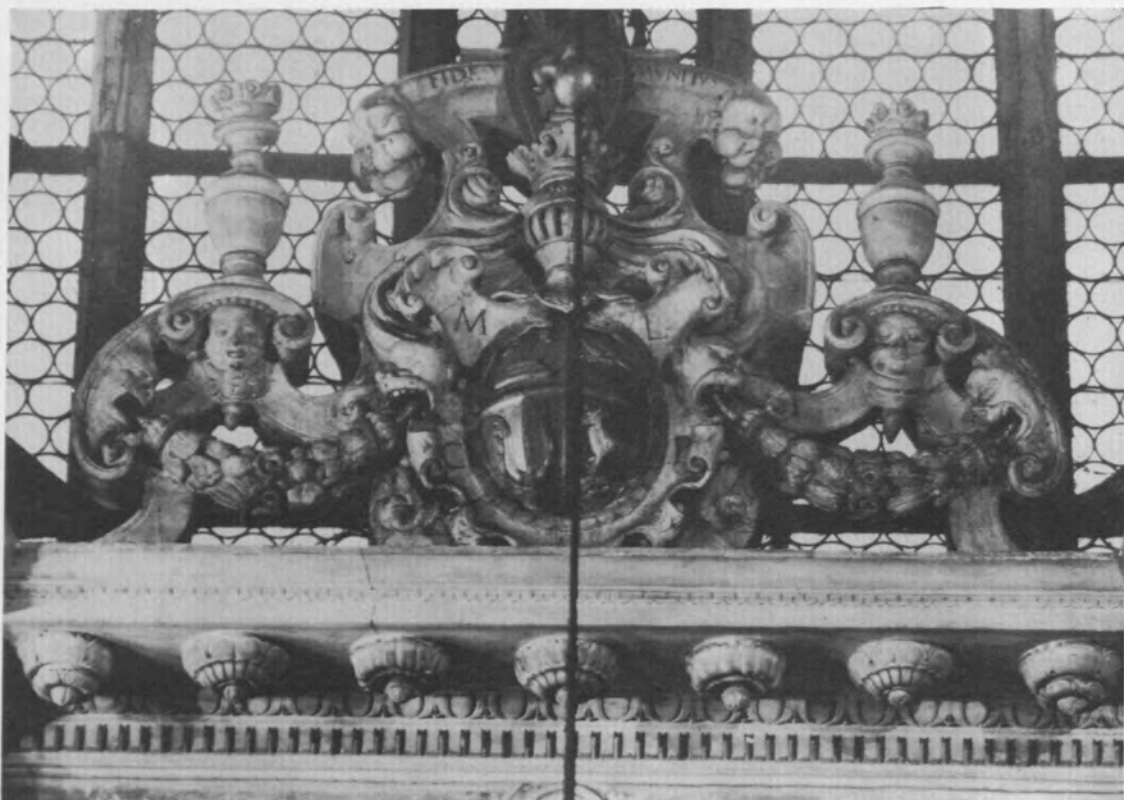
13. Nagrobek Marcina Leśniowolskiego – figura Prudentii w niszy lewego skrzydła.

Grube, ciężko opadające, pełnoplastyczne festony owocowo-liściasto-kwiatowe, o końcach ujętych w puklowane nasadniki, są wyraźną reminiscencją form zastosowanych w nagrobku Provany, podobnie jak motywy z ułożonych rozetowo owoców i winnych gron, zdobiące zwieńczenie nagrobka Kostki, którego boczne krawędzie dekorują naddatki z parami liściastych esownic przedzielonych tarczką.

Oglądamy tu także fryzy złożone z listków charakterystycznego kształtu (il. 16) – o trójdzielnych, odgiętych u wierzchołka blaszkach, pogrubionych wałeczkim brzegach o „pętelkowatej” linii konturu, porozdzielanych pałeczkami; tak kształtowane listki tworzą też pierścienie na trzonach kolumn, a rozmieszczone w różnych miejscach pojedyncze liście – mięsiste, o postrzępionych, miękko falujących brzegach i żyłkowanych blaszkach, rzeźbione są w sposób znany z pomnika Provany.

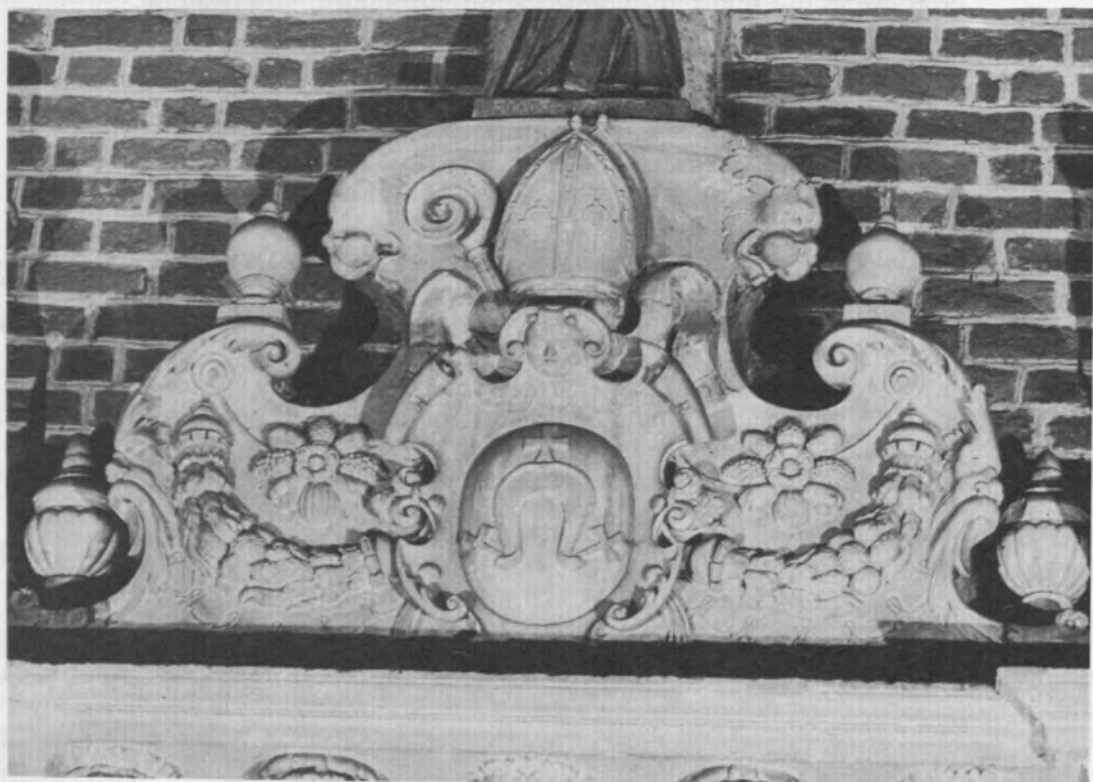
Podłucza arkad zdobią rozety w kasetonach – jest ich zawsze osiem, w nagrobku Leśniowolskiego występują w układzie IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, w nagrobku Kostki: XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXIV, XXIII, XII, XXI, w nagrobku Opalińskiego: XXI, XXII, XXIV, XXIII, XXIII, XXIV, XXII, XXI. Występują też na podniebiach gzymsów: w pomniku Leśniowolskiego jest ich tam siedem (XVII, XVIII, XIX, XX, XIX, XVIII, XVII), a u Kostki i Opalińskiego po pięć (w Chelmieży XXV, XXVI, XXVII, XXVI, XXV)⁶¹; są także w podłuczu dwulucznej wnęki pomnika radlińskiego, w formie bliskiej rozetom w nagrobku Provany.

⁶¹ W nagrobku radlińskim na podniebiu gzymsu widoczne są ślady występujących tam dawniej pięciu rozet, z których zachowała się jedynie środkowa.



14. Nagrobek Marcina Leśniowskiego – zwieńczenie.

15. Nagrobek Piotra Kostki – zwieńczenie.





16. Nagrobek Opalińskich w Radlinie – fryz liściasty.

We wszystkich dziełach są one kształtowane w podobny sposób – składają się z różnego rodzaju mięsistych płatków, żyłkowanych lub ponacinanych, ułożonych w kilku rzędach i odgiętych w różnych płaszczyznach wokół zamkniętego lub otwierającego się pąka. Ich kształty są niekiedy zupełnie identyczne: rozetom XXI, XXII, XXIII, XXIV z podłucza arkady w Chełmży odpowiadają takie same rozety w podłuczu nagrobka w Radlinie, a najprawdopodobniej również nie zachowane rozety na podniebiu gzymsu w Radlinie były identyczne z chełmyńskimi, za czym przemawia forma środkowej z nich. W Chełmży i Radlinie zastosowano identyczne konsolki w kluczach arkad, a w podłuczach wnek nagrobków Opalińskiego i Leśniowolskiego występuje identyczny kielichowaty parzysty motyw rozdzielający rozety.

W nagrobkach Kostki i Leśniowolskiego identyczne są główce kolumn, złożone z szerokich, płaskich liści i ich trzony – gładkie, ozdobione pierścieniami. Bardzo sobie bliskie są główce filarków w pomnikach Leśniowolskiego i Opalińskiego, z wygiętym łukowato kymationem i rzędem listków, do których zbliżają się kapitele w nagrobku w Chełmży. Zupełnie identyczne formy ma plastyczny ornament złożony z cekinów poprzedzielanych liśćmi akantu i perełkami, miękko wygięty na archiwolcie nagrobka Kostki (il. 17) i na wałku we wnęce pomnika Opalińskiego; archiwolty w nagrobkach Leśniowolskiego i Opalińskiego dekorowane są w analogiczny sposób. Dekoracyjne obramienia kartuszy i tablic inskrypcyjnych zostały ukształtowane we wszystkich dziełach w identyczny sposób: ich brzegi są głęboko powycinane, wygięte i luźno pozwijane w różnego rodzaju rolwerki, „ceowe” motywy i wolutowe skręty, ozdobione nitami i główkami gwoździ, a kontur mają podkreślony rowkiem imitującym wykończenie ich metalową taśmą. Szczególną uwagę zwraca piękny motyw misternie przeplecionych wstęg i taśm, zdobiący boki środkowej tablicy na cokole nagrobka w Radlinie (il. 18).

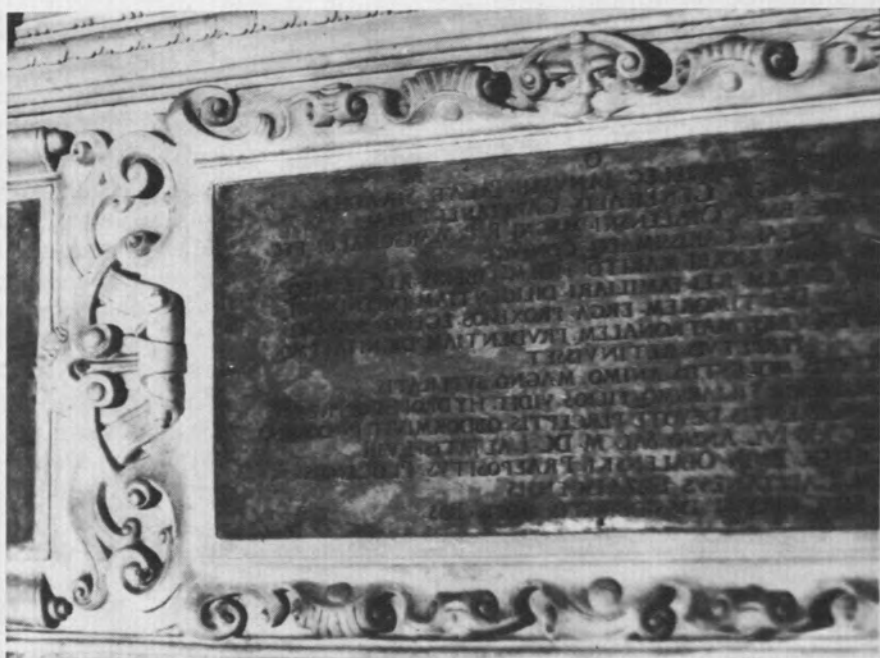
Z powyższych rozważań wynika, że omawiane nagrobki były dziełem zespołowym⁶². Ich wykonawcą był warsztat złożony z co najmniej trzech rzeźbiarzy. Sam mistrz, kierownik pracowni, wykonał zapewne najważniejsze fragmenty pomników: figury zmarłych oraz część posągów alegorycznych (Iustitię i Prudentię w nagrobku Kostki) i tonda z przedstawieniem kultowym. Dziełem innego twórcy były słabsze partie rzeźby figuralnej (pozostałe posągi w nagrobku Piotra Kostki i figury w przyłuczach i zwieńczeniu nagrobka Leśniowolskiego). Stojące na najwyższym poziomie posągi Temperantii i Prudentii w niszach bocznych nagrobka Leśniowolskiego wskazują na dłuto innego jeszcze artysty. Któryś z nich, lub jeszcze inny wykonawca, był autorem dekoracyjnego detalu.

Dodana do nagrobka Andrzeja Opalińskiego w kilka lat później płyta z wizerunkiem jego żony (il. 19) – figurą kobiety leżącej na tle płytkiej wnęki dwułucznej, odznaczającą się wyraźnie usztywnionym w stosunku do pozostałych figur układem (mimo lekkiego uniesienia górnej partii ciała wspartej na poduszce i zgięcia prawego kolana) – jest najprawdopodobniej dziełem tego samego artysty co pozostałe posągi zmarłych. Katarzyna Opalińska ubrana jest w długą suknię, spiętą w talii ozdobnym pasem, która opada w dość głęboko ciętych, gęstych, równoległych fałdach, opływających ciało w sposób oddający ogólny zarys jego kształtu; ma narzucony na głowę i opadający na ramiona welon z zakrywającą szyję podwiką, a na piersiach medalion. Jej twarz – o wyraźnie opracowanych za pomocą głębokich cięć i miękkiego modelunku partiach policzków, brody, nosa i głębokich oczodołów, w których pod ostro zarysowanymi półkolistymi łukami cienkich brwi, zbiegających się zmarszczką u nasady nosa osadzono szeroko otwarte oczy obwiedzione plastycznymi wałeczkami powiek – jest twarzą starej kobiety, z widoczną w rysach pewną ociężałością i zmęczeniem, które to wrażenie pogłębia fałda podwójnego podbródka i wąskie, zaciśnięte usta.

⁶² W kwestii zespołowego wykonywania rzeźb w dobie baroku por. ostatnio: K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 22–25.

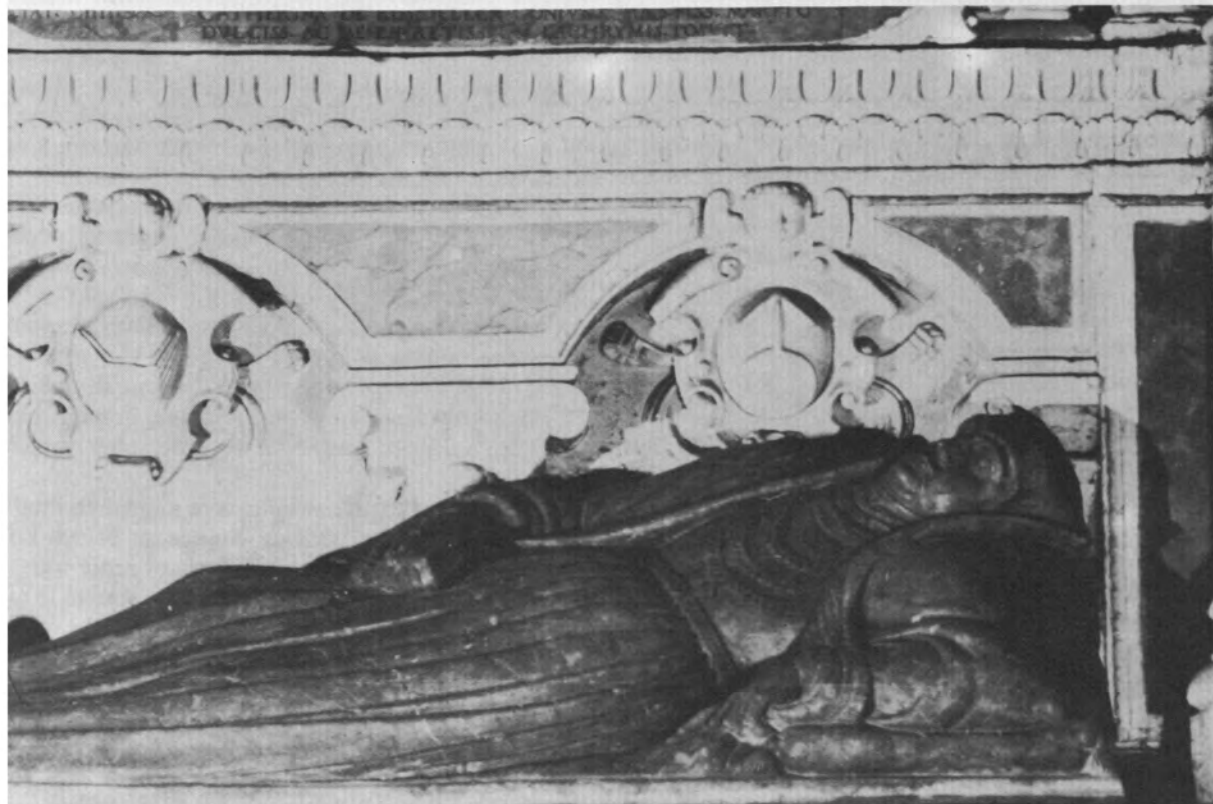


17. Nagrobek Piotra Kostki — partia środkowa z dekoracją archiwolty.



18. Nagrobek Opalińskich w Radlinie – fragment obramienia tablicy na cokole.

19. Nagrobek Opalińskich w Radlinie – figura Katarzyny Opalińskiej.



* * *

Pomnik Opalińskiej ograniczony był z góry brakiem miejsca w kaplicy, w czym należy chyba upatrywać przyczyn ufundowania go w takiej wersji, a nie jako oddzielnego nagrobka. Z lewej strony stał tu ołtarz (usytuowany inaczej, niż obecnie⁶³), z prawej — drewniana ława-stalle, dostosowana półkolistym kształtem do planu budowli⁶⁴, a naprzeciw wejścia miał stanąć (lub już stał) monumentalny pomnik marszałka; włączenie doń pomnika jego żony było więc jedynym możliwym rozwiązaniem.

Wysokość nagrobka Opalińskiego można było zwiększyć w niewielkim jedynie zakresie, dostrajając górny gzyms jego belkowania do gzymsu ścian kaplicy, dlatego posąg zmarłej nie mógł leżeć ani na sarkofagu, ani pod arkadą, a zastosowana wneka dwułuczna stanowi dlań jedynie tło. Przy nowej wysokości musiano usunąć mający stać u szczytu posąg Wiary, nie mieszczący się teraz po kopułę kaplicy, a także przeniesiono napis odnoszący się do Opalińskiego ze środkowej płyty cokołu pod jego wizerunek, przepisując go na wąskiej tablicy, dostosowanej kształtem do sarkofagu. Nie chcąc opuścić niczego z pierwotnej wersji, stłoczono tekst. Napis ten ustąpił miejsca odnoszącej się do Katarzyny znacznie krótszej inskrypcji, rozmieszczonej obecnie dość luźno na dużej tablicy. Do nowej skali dzieła dostosowano wymiary kolumn i skrzydeł bocznych, w których być może wówczas wprowadzono poszerzające je pilastry z ornamentem kandelabrowym.

Nie można stwierdzić z całą pewnością, czy zmian dokonano demontując nagrobek już ustawiony w kaplicy, czy też zmieniono jego koncepcję w chwili gdy był już ukończony, a jeszcze nie stał w przeznaczonym miejscu; to drugie przypuszczenie wydaje się chyba bardziej prawdopodobne.

Przy dokładnej analizie form nagrobków Leśniowolskiego i Kostki zauważamy w nich również pewne zastanawiające niejednołitości. W nagrobku Marcina Leśniowolskiego dwie figury alegoryczne stojące w zwieńczeniu zasłaniają niemal całkowicie pełnoplastyczne posągi gryfów, które, biorąc pod uwagę ich rozmiary i sposób opracowania, nie były chyba przeznaczone do tego drugoplanowego usytuowania. Wstawienie w przyłuczach arkady reliefowych przedstawień Iustitii i Fortitudo, niezbyt dobrze się tam mieszczących i odbiegających znacznie niższym poziomem od pozostałej rzeźby figuralnej, spowodowało przeładowanie środkowej partii nagrobka. Te odstające od całości kompozycji posągi — tak w przyłuczach, jak w zwieńczeniu — łączy wspólny element, jakim są określające je napisy, w odróżnieniu od integralnie związanych z pomnikiem figur w niszach bocznych skrzydeł, przy których podobnych inskrypcji brak. Nasuwa się tu nieodparcie na myśl przypuszczenie o wtórnym włączeniu do nagrobka pięciu przedstawień alegorycznych celem wzbogacenia jego programu.

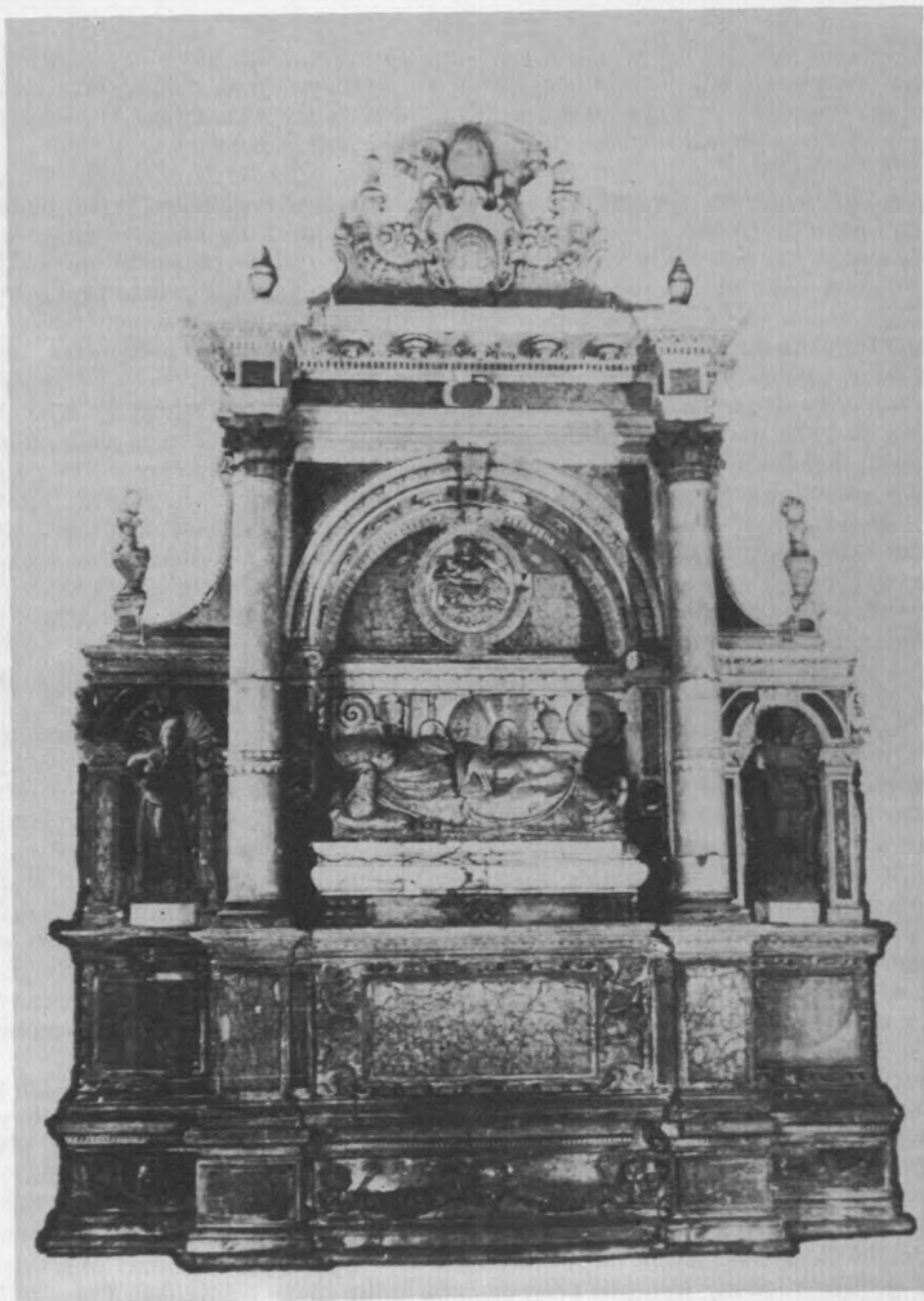
Podobne zjawisko ma miejsce w nagrobku Piotra Kostki, gdzie niektóre fragmenty wyraźnie odstają od reszty. Takimi nieintegralnymi elementami są trzy nisze z figurami alegorycznymi, w górnej strefie skrzydeł i u szczytu zwieńczenia, które zostały wymurowane w ścianie kościoła, przy której stoi nagrobek. Dla zmieszczenia dwóch z nich musiano w górnej strefie skrzydeł poszerzyć ścianki spływów — ich końce pozbawione są dekoracji i noszą wyraźne ślady łączenia z resztą. Dwa wazony w zwieńczeniu są wręcz wciśnięte między brzeg nastawy a stojące po bokach postumenty⁶⁵, same zaś postumenty — masywne, o urywających się nagle wałkach profili — wydają się przeznaczone do jakiejś większej całości i włączone tu raczej przypadkowo. Również cokoły pod figurami w skrzydłach nagrobka nie pasują do miejsc, w których stoją — są niestarannie ucięte i wtłoczone w zbyt dla nich wąskie spływy.

Z dużym prawdopodobieństwem można przypuścić (il. 20), że pierwotne zwieńczenie nagrobka miała stanowić jedynie dekoracyjna nastawa i umieszczone po jej bokach dwa wazony stojące na osiach kolumn, a górną strefę skrzydeł — ścianki spływów zakończone amforami. Spośród siedmiu obecnie występujących tu posągów alegorycznych projektowano prawdopodobnie tylko dwa, które miały stanąć w niszach konchowych. Posągami tymi były, jak się wydaje, personifikacje Iustitii i Prudentii, stojące tu obecnie. Są one związane osobą wykonawcy z posągiem biskupa i tondem z wizerunkiem Madonny, a więc cała rzeźba figuralna pierwotnie zdobiąca nagrobek byłaby utworem jednego dłuta. Posągi te łączy poza tym

⁶³ Obecny ołtarz, z figurami śś. Katarzyny i Andrzeja — patronów zmarłych — pochodzi z 1. połowy XVII w. (KZS V, z. 5, s. 16) i został przeniesiony prawdopodobnie w czasie XIX-wiecznej restauracji, kiedy to zamurowano dwa okna znajdujące się z obu stron nagrobka („Kurier Poznański”, *op. cit.*) i przebito okno w ścianie, przy której stał dawniej.

⁶⁴ Obecnie stojąca w kaplicy ława jest współczesna ołtarzowi i pochodzi z 1. połowy XVII w. (KZS V, z. 5, s. 16).

⁶⁵ Na rycinie pochodzącej z początków XX w. (Bezold, *op. cit.*, s. 249 i il. 302; też Chmarzyński, *Nagrobek...*, ryc. 1) wazony te stoją na wylamanej części belkowania, przylegającej do ściany, zupełnie prawie niewidoczne dla widza; to ich usytuowanie również nie wydaje się pierwotne.



20. Nagrobek Piotra Kostki – hipotetyczna rekonstrukcja stanu pierwotnego.

bliska analogia układu kompozycyjnego względem osi nagrobka, przemawiająca za przeznaczeniem ich do ustawienia właśnie w tym miejscu; wśród grupy pozostałych, znacznie słabszych pięciu figur, nie znajdujemy tak blisko ze sobą związanej pary.

Sposób włączenia do obu nagrobków nowych elementów wskazuje, że w chwili dokonywania zmian musiały one być już w swej pierwotnej wersji ukończone, a przebudowa mogła nastąpić najpóźniej w czasie ustawiania ich w kościołach. Przeprowadzanie zmian w ustawionych już pomnikach wymagałoby demontażu pewnych partii, grożącego ich uszkodzeniem. Zauważmy, że przy tych pierwotnych układach kompozycja nagrobków Leśniowolskiego i Kostki stanowiła bezpośrednie odbicie schematu pomnika Prospera Provany.

* * *

Prócz omówionych czterech nagrobków, dawniej już łączonych przez badaczy w grupę, wśród krakowskiej rzeźby końca XVI w. można wyłowić kilka dalszych, nie wiązanych z nimi dotychczas dzieł. Jednym z nich wydają się niektóre partie dekoracji rzeźbiarskiej domu przy ul. Kanoniczej 21 w Krakowie.

Dom ten, zwany kamienicą „dziekańską” (il. 21), poddany wnikliwej analizie przez Andrzeja Fischingera, pierwotnie gotycki, w końcu XVI w. został przebudowany przez użytkującego go wówczas kanonika Skarszewskiego, a jego ówczesny wygląd przetrwał bez większych przekształceń do chwili obecnej⁶⁶. Jest to budowla czteroskrzydłowa, założona wokół dziedzińca o kształcie zbliżonym do trapezu, gdzie budynkowi frontowemu, pierwotnie dwupiętrowemu, podporządkowano jednopiętrowe oficyny: południową z galerią i krótszą od niej północną oraz dwa dekoracyjne skrzydła utworzone z muru z krużgankami – zachodnie i północne.

Przebudowę prowadzono w dwóch fazach. Autorem pierwszej, dokonanej w latach 1582–1588, kiedy powstały skrzydła wschodnie i południowe oraz krótka oficyna północna zakończona ryzalitem z niewielką loggią, był Santi Gucci. Do fazy tej Fischinger zalicza takie elementy rzeźbiarskiej dekoracji, jak: portal główny budowli, obramienia okien fasady, portal w przejściu do kaplicy na II piętrze, portale wewnętrzne złożone z profilowych ram z belkowaniem i kartuszem we fryzie oraz rozetki na płycinach filarków i konsolki spinające archiwolty krużganków w skrzydłach wschodnim i południowym, a także pięć kartuszy herbowych spośród dziesięciu zdobiących pierwotnie piętro galerii⁶⁷ – umieszczenie wśród nich kartusza z herbem biskupa Myszkowskiego datowałoby według niego powstanie tej grupy na lata przed 1591 r.⁶⁸

Druga faza przebudowy kamienicy, dokonana w latach 1591–1592, była według Fischingera „niezbyt szczęśliwym uzupełnieniem pierwszej” przez warsztat Santi Gucciego. Wzniesiono wówczas od zachodu i północy dwa krużgankowe skrzydła zakłócające w pewien sposób regularny, dośrodkowy rytm galerii skrzydła południowego i osłabiające znaczenie loggii w skrzydle północnym. Ich dekoracja odbiega od wzniesionych uprzednio inną formą konsolek w archiwoltach i brakiem rozetek w płycinach filarków⁶⁹. Do tego etapu budowy Fischinger zalicza też pozostałą część dekoracji rzeźbiarskiej: pięć kartuszy herbowych, nieco innych niż powstałe poprzednio, oraz bogato zdobiony portal w przejściu z krużganku do antykamery na pierwszym piętrze skrzydła wschodniego⁷⁰.

Przedmiotem naszych rozważań będzie właśnie ten drugi etap prac. Elementem, którego przynależność doń wydaje się bezsporna, jest wykonany z piaskowca portal na piętrze skrzydła wschodniego (il. 22), o symetrycznej kompozycji, z nałożonych na węgary dwóch jońskich pilastrów jednostronnie zdwojonych, wspierających nadproże w formie rozbudowanego belkowania, ze zwieńczeniem mieszczącym tablicę z ciemnowiśniowego marmuru z napisem, określającym inicjatora przebudowy i datę jej ukończenia – 1592 r.⁷¹ i kartuszem z herbem Skarszewskiego Leszczyc u szczytu.

W dekoracji portalu znajdujemy wiele elementów świadczących o bliskich analogiach z grupą naszych nagrobków, przejawiających się tak we wspólnym repertuarze form, jak i w podobnym sposobie ich kształtowania. Dekoracja portalu, oddana w głębokim reliefie, odznacza się dużą plastycznością i wyraźnie odrywa się od tła; cechuje ją precyzja i staranność wykonania, świadczące o dobrym poziomie umiejętności twórcy. Fryz belkowania zdobi uskrzydłona główka, od której odchodzą dwa grube owocowo-liściaste festony o końcach ujętych w nasadniki i dwie groteskowe, ulistnione maski – taki układ oglądamy w identycznej formie na cokole nagrobka w Chełmży, a w postaci zbliżonej w pomniku Leśniowolskiego; same festony wyraźnie przypominają formy znane z nagrobka Provany. Typ twarzy aniołka – szerokiej, o miękko ukształtowanych plastycznych partiach wypukłego czoła, okrągłych policzków, małej bródki i oczach obwiedzionych wałeczkami lekko przedłużonych ku skroniom powiek, podobnie jak maski na fryzie i w płycinach pilastrów – o zmarszczonym czole i wykrzywionych w grymasie ustach, brodate lub w „ceowych” diademach, czy lwie maski o lekko skośnych oczach, małych uszach, z naroślą u nasady nosa, są zupełnie identyczne z odpowiednimi partiami dekoracji tamtych dzieł. Przykute do tablicy w zwieńczeniu dwa gryfy o łukowato wygiętych ciałach przechodzą-

⁶⁶ Fischinger, *op. cit.*, s. 28–34. Też: Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 203, 216.

⁶⁷ Obecnie kartuszy jest 12, a ich układ pochodzi z 1899 r.; dwa z nich, z herbem Zadora, dodano w połowie XVII w. i wówczas też prawdopodobnie zmieniono ich pierwotne rozmieszczenie (Fischinger, *op. cit.*, s. 32 i s. 123 przyp. 103).

⁶⁸ Fischinger, *op. cit.*, s. 33.

⁶⁹ Rozetki zdobiące obecnie filarki są wynikiem odnowienia kamienicy w 1899 r. – por. Fischinger, *op. cit.*, s. 32, też S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki wieku XVI i XVII*, Wien 1899, tabl. 2.

⁷⁰ Fischinger, *op. cit.*, s. 33–34.

⁷¹ Por. aneks V.



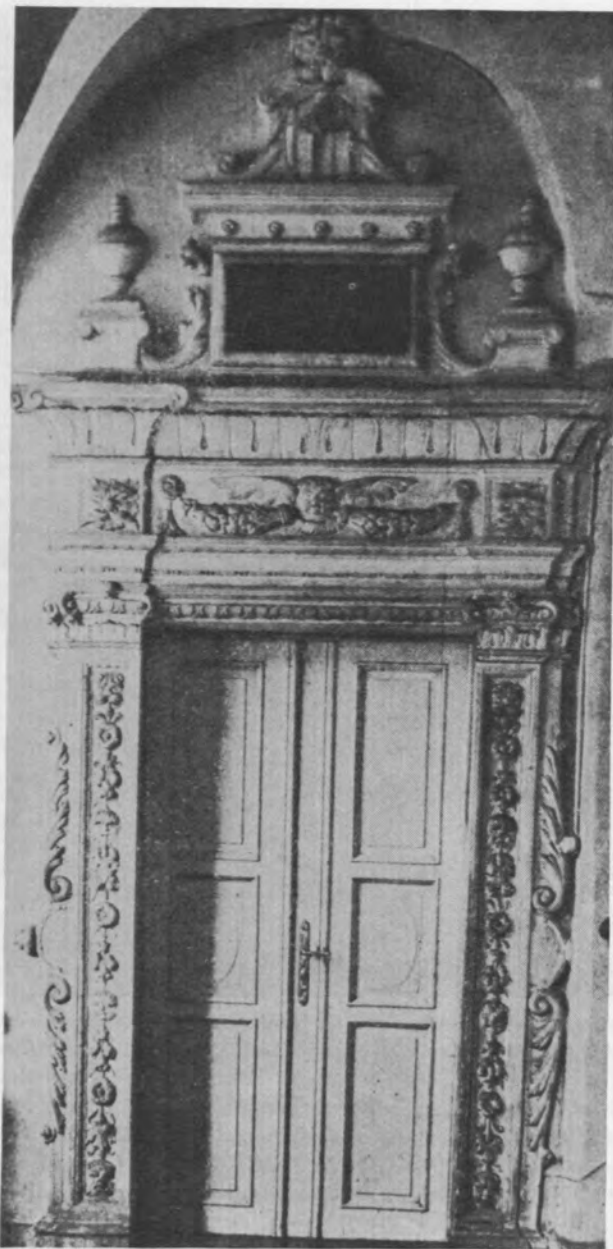
21. Kamienica „dziekańska” przy ul. Kanoniczej 21 w Krakowie – fasada.

cych w liście, tworzących linie spływów między obramieniem tablicy a dwoma ustawionymi na osiach pilastrów wazonami, są zadziwiająco bliskie gryfom na spływach i na cokole nagrobka Provany. Zdobiące lica pilastrów zwieszenia z masek, pęków owoców i liści na wstęgach oraz umieszczone przy bocznych krawędziach naddatki w formie par liściastych esownic przykutych do tarczki, fryz liściasty i pojedyncze listki kształtowane są w sposób wskazujący na bliskie związki z dekoracją tamtych nagrobków – mięsiste, rozczłonkowane blaszki listków o postrzępionych, miękko falujących końcach, czy szerokie, płaskie formy liści z rozwidloną żyłką (jak w głowicach kolumn nagrobków Kostki i Leśniowolskiego), czy też trójdzielne kształty listków w głowicach pilastrów, o „pętelkowatej” linii pogrubionych wałeczkiem brzegów – nie pozostawiają w tym zakresie żadnych wątpliwości.

Innym elementem kamienicy z dekoracją rzeźbiarską jest portal wejściowy (il. 23), znajdujący się również w skrzydle wschodnim. Spory dotyczące jego autorstwa spotykamy w literaturze od dawna⁷². Fischinger uważa go za dzieło Santi Gucciego, na podstawie analogii ze znanym jedynie z opisu portalem pałacu w Łobzowie oraz z pewnymi motywami pawilonów w Książu Wielkim⁷³. Umotywowanie tej atrybucji nie wydaje się przekonujące. Porównanie portalu z dziełem łobzowskim, określanym dość ogólnie

⁷² Starsza literatura przyjmuje za W. Wdowiszewskim (*Gabryel Słoński, architekt krakowski XVI wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” V: 1896, s. 4), że portal ten wykonał Gabriel Słoński ok. 1550 r. W nowszej jest on najczęściej datowany prawidłowo (m.in. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 287; Burnatowa, *op. cit.*, s. 113–118; M. Borusiewicz-Lisowska, *O renesansowych portalach krakowskich*, „Rocznik Krakowski” XXXIX: 1968, s. 75). Przyczyny błędnego datowania dzieła wyjaśnia Fischinger, *op. cit.*, s. 123 przyp. 100.

⁷³ Fischinger, *op. cit.*, s. 31–32.



22. Kamienica „dziekańska” — portal I piętra w skrzydle wschodnim.

jako portal z dwiema kolumnami po bokach i fundacyjną tablicą z napisem u góry⁷⁴, czy wymienienie kilku obiegowo stosowanych w rzeźbie układów nie może stanowić tu decydującego argumentu.

Portal główny kamienicy dziekańskiej, wykonany z piaskowca, składa się z półkoliście zamkniętej arkady, ujętej po bokach dwiema wtopionymi częściowo w mur kolumnami kompozytowymi, stojącymi na postumentach o gładkich trzonach przykutych w połowie do ściany czterema kłamrami rustyki, a od połowy wysokości jednostronnie zdwojonych półkami pilastrów. Podtrzymują one rozbudowane

⁷⁴ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, dz. XVIII: *Lustracje i rewizje dóbr królewskich*, nr 67: *Inwentarz Wielkorządów Krakowskich...*, sub data 15 mensis novembris Anno 1736 weryfikowany i spisany, s. 196–216; *Pałac Łobzowski*, s. 201: „Item przy tych odrzwiach od dziedzica są po bokach dwie kolumny kamienne, u których spod jednej od dołu pedestal i cyrkul odpadniony, u góry zaś między temi kolumnami jest w kamieniu napis”. Por. też: W. Kieszkowski, *Zamek królewski w Łobzowie*, „BHSiK” IV, 1935–1936, s. 13 pisze, że w zamku był „portal z dwiema kolumnami po bokach i fundacyjną tablicą u góry z napisem”.



23. Kamienica „dzickańska” – portal główny.

belkowanie z wydatnym gzymsem, którego wysunięty architrav tworzy charakterystyczną płaszczyznę podniebia. Górna strefa portalu, której podstawę wyznacza linia nasady łuku, pokryta jest dekoracją. Ściśle symetryczna kompozycja odznacza się zwartą i jasną konstrukcją, którą cechuje statyka i równowaga i gdzie widoczne są tendencje do akcentowania przestrzenności w przykuciu do ściany trzonów kolumn, wysunięciu nadproża czy załamaniu gzymsu belkowania. Tendencje te wyrażają się również w sposobie kształtowania dekoracji, zastosowanej z umiarem i podporządkowanej architekturze, oddanej w głębokim reliefie i mimo pokrycia pobiałą, zacierającą delikatne linie drobnego detalu, odznaczającej się precyzją odkucia i dobrym poziomem wykonania. Dekoracja ta zdradza wyraźne i bezpośrednie pokrewieństwo z twórczością warsztatu Mistrza Nagrobka Provany. Spośród umieszczonych w kasetonach podłuczna arkady dziesięciu rozet, w układzie XII, XI, XV, XXI, II, XXI, XV, XI, XII, rozdzielonych kielichowym motywem, występującym w identycznej formie w tym samym miejscu w nagrobkach Leśniowolskiego i Opalińskiego, rozeta XII odpowiada rozecie XII w podłuczcu nagrobka Leśniowolskiego, rozeta XI – rozecie XI tamże, rozetą XV zbliżona jest do rozety XV tamże. a rozeta

XXI przypomina układem płatków rozetę XXI w nagrobku Kostki i nieco rozetę IV w podłuczu nagrobka Provany; rozeta II jest podobna do II w nagrobku Provany, a małe rozetki na belkowaniu mają kształt bliski rozecie V w podłuczu pomnika Provany. Klucz arkady zdobi konsolka (łącząca archiwoltę z nadprożem) z groteskową maską lwia, należąca do tego samego typu co maski tworzące pierścienie na kolumnach nagrobka Leśniowolskiego i zdobiące cokół nagrobka Provany. Na archiwoltę nałożono sznur plastycznie wygiętych cekinów poprzedzielanych liśćmi akantu – motyw znany z nagrobka Kostki – a bardziej spłaszczone formy tego ornamentu zdobiące nadproże nawiązują raczej do dekoracji przyarkadowych filarek pomnika Provany. Umieszczone przy bocznych krawędziach nadatki, złożone z par liściastych esownic rozdzielonych spłaszczoną tarczką, zbliżają się do takiego motywu w nagrobku Kostki, a listki fryzu biegnącego nad archiwoltą i przechodzącego na głowice kolumn – o trójdzielnych blaszkach, o odgiętych wierzchołkach i ząbkowanych, pogrubionych wałeczkami – nie pozostawiają wątpliwości co do bezpośredniego pokrewieństwa z fryzami liściastymi naszych dzieł. W przyłuczach arkady znajdują się kolistе tarcze w ozdobnych rolwerkowych obramieniach, w których umieszczono pojedyncze rozetki⁷⁵, a dekoracji dopełniają: obramienie kartusza z herbem Leszczyca na fryzie belkowania⁷⁶, rozdzielającego napis „Procul este profani”⁷⁷, pojedyncze rozetki i ornamentalne pasy kymationu, ząbków i astragal, biegnące na gzymsach i wokół płycin fryzu i archiwolty.

Innym elementem dekoracji rzeźbiarskiej, wykonanym w drugiej fazie przebudowy kamienicy, jest grupa pięciu kartuszy herbowych, których obramienia – o konturze podkreślonym biegnącym wzdłuż brzegów rowkiem, powycinane, wygięte i zwijające się w drobniejsze od innych rolwerki – nie są zbyt odległe w sposobie kształtowania od kartusza w zwieńczeniu nagrobka biskupa Kostki. Prócz herbu kardynała Jerzego Radziwiła, który datuje ich powstanie na okres po 1591 r.⁷⁸, umieszczono tu herby Polski i Litwy oraz herb Trąby, należący zapewne do kanonika Sebastiana Brzezińskiego⁷⁹, i Rawicz – prawdopodobnie dziekana krakowskiego Erazma Dębińskiego⁸⁰.

Do tej fazy przebudowy kamienicy zaliczyć należy również dekorację sgraffitową, składającą się z motywów geometrycznych, odkrytą na elewacji pierwszego piętra i zrekonstruowaną w 1934 r.⁸¹

W świetle powyższego z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że prace przy przebudowie kamienicy dziekańskiej w latach 1591–1592 prowadził warsztat Mistrza Nagrobka Provany, mający zapewne, jak większość krakowskich pracowni tego czasu, profil muratorsko-rzeźbiarski, a formy detalu rzeźbiarskiego określają go jako ogniwo łączące nagrobek Prospera Provany z grupą trzech pozostałych pomników z połowy lat dziewięćdziesiątych XVI w.

Innym utworem, który można by, jak się wydaje, związać z warsztatem naszego Mistrza, jest epitafium Jana Vertemy⁸² (il. 24) – kupca włoskiego prowadzącego swoje interesy w Krakowie i tu zmarłego 25 marca 1588 r. – które znajduje się w południowym ramieniu krużganków krakowskiego klasztoru Franciszkanów. Fundowali je, jak głosi napis epitafijny⁸³, nie znani z nazwiska przyjaciele zmarłego,

⁷⁵ Może stanowiły one nie tylko element dekoracyjny, ale aluzję do herbu Poraj Marcina Izdbieńskiego, członka kapituły krakowskiej, od 1571 r. scholastyka krakowskiego, mogącego mieć wpływ na wybór wykonawcy.

⁷⁶ Obecnie oglądany kartusz jest kopią z czasów restauracji 1899 r. – por. S. Tomkowicz, *Kronika konserwatorska za r. 1899*, [w:] *Kalendarz krakowski Józefa Czecha*, Kraków 1900, s. 79–80.

⁷⁷ Napis ten jest cytatem z Wergiliusza – por.: L. Sternbach, *Uwagi o napisach domów krakowskich*, [w:] *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. I, Kraków 1900, s. 329.

⁷⁸ Data objęcia przez niego biskupstwa krakowskiego po Myszkowskim – por. Fischinger, *op. cit.*, s. 34.

⁷⁹ Por. T. Glemma, *Brzeziński Sebastian*, [w:] *PSB*, t. III, Kraków 1937, s. 41.

⁸⁰ Por. Niesiecki, *op. cit.*, t. III, Lipsk 1839, s. 321; L. Łętowski, *Katalog biskupów, pralatów i kanoników krakowskich*, t. II, Kraków 1852, s. 168; A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. IV, Warszawa 1901, s. 213.

⁸¹ B. Treter, *Kronika konserwatorska*, „Rocznik Krakowski” XXVII: 1936, s. 183; *Zabytki sgraffita w Krakowie (w kamienicy Dziekańskiej przy ul. Kanoniczej)*, „Światowit”, 1934, nr 45, s. 21; Fischinger, *op. cit.*, s. 125, przyp. 98; A. Bogdanowska, *Metoda i wyniki badań wystroju malarskiego budynków przy ul. Kanoniczej w Krakowie*, [w:] *Zagadnienia badawcze i projektowe zespołu ulicy Kanoniczej w Krakowie*, Kraków 1971; T. Rudkowski, *Polskie sgraffita renesansowe. Stan i problemy badań*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 582.

⁸² Wspomina o nim wizytacja kościoła przeprowadzona w 1596 r. przez Jana Donata Caputo (Archiwum Klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie, *Visitatio totius Provinciae Maioris e Minoris Poloniae ... Anno Domini 1596 sexto*, k. 6) i wzmianki w późniejszych inwentarzach kościelnych. Krótki opis i rycina w: Odrzywolski, *op. cit.*, tabl. 51A; Cerchowie, *Kopera*, *op. cit.*, t. II, s. 228 i ryc.; KZS IV, cz. II, s. 125. Terminem „epitafium” w tym wypadku i we wszystkich następnych przykładach określane są konstrukcje zawieszane na ścianie, niezależnie od stopnia rozbudowania ich struktury architektonicznej czy sposobu ujęcia przedstawienia zmarłego – w odróżnieniu od „nagrobka” – pomnika stojącego (rzeczywiście lub symbolicznie) na grobie zmarłego, związanego z ziemią (por.: T. Chrzanowski, *Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opolskim*, Warszawa 1974, s. 110; też: P. Schoenen, *Epitaph*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. V, Stuttgart 1967, szp. 872–921, gdzie jako przykłady epitafiów podaje rozbudowane struktury, mieszczące nawet niekiedy sarkofagi z leżącymi figurami zmarłych).

⁸³ Por. aneks VI.



24. Epitafium Jana Vertemy (zm. 1588) w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie.

prawopodobnie niedługo po jego śmierci. Dzieło nie ucierpiało chyba zbyt podczas pożarów niszczących kościół i klasztor w 1655 r. i w 1850 r.⁸⁴; w końcu XIX w. było prawdopodobnie, tak jak większość nagrobków i epitafiów kościelnych, restaurowane⁸⁵. W literaturze spotykamy oprócz podkreślania dobrego poziomu wykonania epitafium⁸⁶, wzmianki akcentujące jego związki z fantastycznymi wzorami niderlandzkimi, zwłaszcza Cornelisa Florisa⁸⁷. Andrzej Fischinger zalicza je do „zwartej stylistycznie grupy zabytków architektoniczno-rzeźbiarskich”, powstałych pod wpływem sztuki Gucciego⁸⁸.

⁸⁴ Por. Archiwum Klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie, fasc. IX, s. 14; Kalinka, *op. cit.*, s. 91–92.

⁸⁵ Archiwum Klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie, *Materiały do historii OO. Franciszkanów w Polsce*, t. XXII: *Inwentarz kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Ołtarze, pomniki ...*, 1922, s. 515.

⁸⁶ Cerchowie, Kopera, *op. cit.*, t. II, s. 228; Burnatowa, *op. cit.*, s. 125.

⁸⁷ Dobrowolski, *op. cit.*, s. 335.

⁸⁸ Fischinger, *op. cit.*, s. 84.

Epitafium Vertemy, wykonane z piaskowca i wiśniowego marmuru, o wymiarach 2,12 m × 1,12 m, odznacza się symetryczną, dwustrefową kompozycją. Jego obramienie zwięza się pośrodku, oddzielając górną, węższą część, w której we wklęsłym medalionie umieszczono reliefowe, ujęte *en trois quarts*, popiersie zmarłego, od dolnej – zajętej przez wypukłą owalną tablicę inskrypcyjną. Oś układu wyznacza umieszczony u góry kartusz z herbem zmarłego (Orzeł i Wieża), u dołu fantastyczna uskrzydłona maska z trzymanym w ustach pękiem owoców nakrytym liściem i główka aniołka pośrodku.

Dekoracja epitafium, ukształtowana pełnoplastycznie lub w głębokim reliefie, rozmieszczona została ściśle symetrycznie, a składają się na nią: lwie maski, fantastyczne stwory o chłopięcych główkach i liściastych torsach ozdobionych maskami, przykute do tablicy inskrypcyjnej, kymation joński i jego przestylizowane formy otaczające medalion i ramujące tablice oraz ukształtowanie brzegów – powycinanych, wygiętych, pozwijających dekoracyjnie w parzyste „ceowe” motywy zwieńczone tarczką, pokryte łuską rolwerki i przegwożdżone nitami rozcięcia, z których wylaniają się kule. Widoczne jest tu dążenie do oddania przestrzenności, przejawiające się w sfalowaniu powierzchni przez zestawienie wypukłej tablicy z wklęsłym medalionem i w zastosowaniu w detalu rzeźby pełnoplastycznej i głębokiego reliefu. Zarówno te cechy, jak też dobry poziom wykonania dzieła i precyzja odkucia detalu zbliżają to epitafium do naszej grupy, ale decydujących argumentów dostarcza tu porównanie poszczególnych fragmentów.

Oddany w głębokim reliefie portret Vertemy – gdzie twarz o szerokim czole, przeciętym poziomymi, graficznie zaznaczonymi zmarszczkami, składa się z plastycznych, miękko modelowanych głębokimi cięciami dłuta partii policzków, prostego nosa i ust, z silnie podkreślonych łukami brwi, zbiegających się nad cienkim u nasady nosem, otwartych oczu, obwiedzionych wałeczkami powiek przedłużonych lekko ku skroniom, z krótkiej brody i wąsów ukształtowanych za pomocą plastycznych, lekko falujących kosmyków o zaznaczonych wałeczkowatymi zgrubieniami pasemkach – jest niewątpliwie dziełem tego samego dłuta, co głowa posągu Marcina Leśniowolskiego. Chłopięce twarze fantastycznych stworów są identyczne z głową putta ze spływu nagrobka Provany; maski u dołu obramienia i na torsach liściastych stworów wykazują również związki z odpowiednimi partiami dekoracji tego nagrobka, podobnie jak pęk owoców i liście o postrzępionych, miękko falujących brzegach. Natomiast lwie maski o rozbudowanej dolnej partii i groźnie zmarszczonym, wypukłym czole, lekko skośnych oczach, osadzonych głęboko pod wydatnymi łukami brwi, są bliskie maskom ze zwieńczeń nagrobków Leśniowolskiego, Kostki i Opalińskiego; podobnie jak sposób kształtowania brzegów obramień.

Do dorobku Mistrza Nagrobka Provany należałoby chyba włączyć również epitafium Jana i Anny Orzelskich⁸⁹ (il. 25), które znajduje się w kościele parafialnym w Kościanie, zawieszona na północnej ścianie filara stojącego naprzeciw ołtarza głównego. Wystawił je – jak głosi napis na tablicy epitafijnej⁹⁰ – Jan Orzelski, starosta kościański, sobie i żonie Annie ze Strykowskich w 1595 r.⁹¹ W dotychczasowej literaturze było ono uważane za utwór nieznanego artysty krakowskiego⁹² lub łączone z warsztatem, który wykonał sąsiadujący z nim nagrobek Macieja i Jadwigi Opalińskich⁹³.

Epitafium zostało wykonane z piaskowca i czerwonego marmuru. Jego kompozycję określają kompozytowe kolumny o kanelowanych trzonach, stojące na wysuniętych postumentach i dźwigające wylamane belkowanie z płaszczyzną podniebia gzymsu, nad którym umieszczono dekoracyjną nastawę z czteropolowym kartuszem herbowym⁹⁴ i wazonem u szczytu. Po bokach zwieńczenia, na osi kolumn, dwa putta prezentują tarcze herbowe. Między kolumnami umieszczono dwa owalne medaliony ze zwróconymi ku sobie popiersiowymi wizerunkami zmarłych małżonków, niżej zaś widnieje tablica z napisem, a drugą inskrypcję umieszczono na fryzie belkowania⁹⁵.

Stosowana z umiarem dekoracja została tu wyraźnie podporządkowana architekturze. Belkowanie zdobi więć roślinna, wychodząca z ust centralnie usytuowanej maski, dwie główki nałożone na ryzality oraz pięć rozet na podniebiu gzymsu; przy zakolumnowych pilastrach znajdują się boczne naddatki

⁸⁹ O nim: Kohte, *op. cit.*, t. III, s. 161; Dubowski, *op. cit.*, s. 90; KZS, t. V: *Dawne województwo poznańskie*, pod red. T. Ruszczyńskiej i A. Sławskiej, z. 10: *Dawny powiat kościański*, opr. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1980, s. 50. Też: *Annales domus Orzelsciae ...*, [w:] *Zbiór pamiątek*, wyd. W. S. Broel-Plater, t. IV, Warszawa 1859 (repr.).

⁹⁰ Por. aneks VII.

⁹¹ Jan Orzelski zmarł w 1612 r., a jego żona w 1593 (w 1596 r. ożenił się powtórnie) – por. M. Pełczyński, *Orzelski Jan*, [w:] PSB, t. XXIV, Wrocław 1979, s. 301–303. O zwyczaju stawiania nagrobka zmarłej żonie (zwłaszcza jeśli była pierwsza i pozostawiła dzieci) przez męża, który kazał na nim wyobrażać również siebie por. M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962, s. 278.

⁹² Kęmbłowski, *op. cit.*, s. 651.

⁹³ KZS V, z. 10, s. 50.

⁹⁴ Herby: Dryja (Orzelskich), Korzbok (Strykowskich), Sulima i Glaubicz.

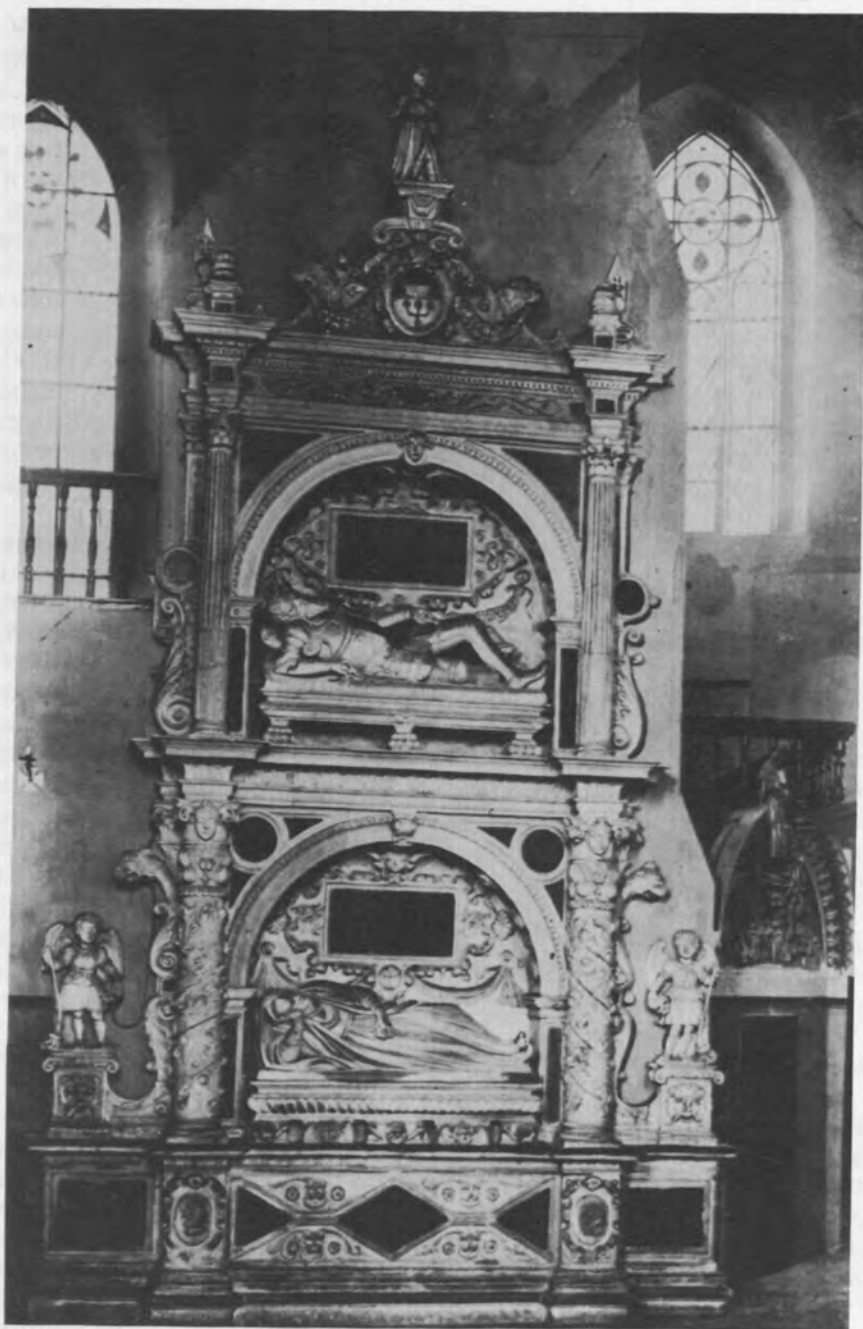
⁹⁵ Por. aneks VII.



25. Epitafium Jana i Anny Orzelskich w Kościanie (1595).

w formie liściastych esownic, a dekorację dolnej partii dzieła stanowią trupie czaszki, główka aniołka i główki zdobiące wsporniki. Całości dopełniają ozdobne obramienia medalionów i tablicy inskrypcyjnej – głęboko wycięte, powyginane i luźno zwinięte w proste, kielichowate lub rozczłonkowane wałeczkami rolwerki – oraz marmurowe inkrustacje płaszczyzn obudowy. Wizerunki zmarłych, oddane w głębokim reliefie, wyraźnie odrywają się od tła i wykraczają niekiedy poza granice zakreślone ramą medalionu. W lewym polu umieszczono profilowo ujęte popiersie mężczyzny w zbroi, o podgolonych wysoko włosach, z krótką brodą i podkreślonymi wąsami, patrzącego w twarz żony. Kobieta, ujęta *en trois quarts*, zwrócona jest w kierunku ołtarza; przedstawiono ją w stroju dworskim – z kryzą i zakrywającym gors sukni naszyjnikiem z medalionem oraz w okrywającej czepiec i opadającej na ramiona chuście.

Dzieło to pod względem układu stanowi jakby zminiaturyzowaną i uproszczoną wersję nagrobków naszej grupy, do których wyraźnie nawiązuje flankowaniem części środkowej przez wysunięte kolumny, rozbudowanym belkowaniem z płaszczyzną podniebia gzymsu i układem form zwieńczenia, a także tendencją do przestrzennego traktowania całości kompozycji i akcentowania plastyki poszczególnych jej



26. Nagrobek Macieja i Jadwigi Opalińskich w Kościanie (ok. 1590).

elementów. Zdobiące kościańskie epitafium główki, o okrągłych, miękko modelowanych twarzach z szerokimi czołami, drobnymi nosami i ustami, o okrągłych bródkach, z krótkimi, opadającymi na czoło włosami, są identyczne z główkami oglądanymi w tamtych dziełach, podobnie jak putta w zwieńczeniu, które typem twarzy i stroju przywodzą na myśl przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem w tondach. Szczególnie bliskie związki łączą to epitafium z nagrobkiem biskupa Kostki (boczne naddatki, identyczne rozety na podniebiu gzymsu) i Opalińskich w Radlinie; widzimy też tutaj pewne analogie z dekoracją portalu I piętra kamienicy dziekańskiej. Bliski dziełom naszej grupy jest tu sposób kształtowania obramień. Partie figuralne epitafium zdradzają rękę tego samego twórcy, który wykonał wizerunki Kostki, Opalińskiego i Leśniowskiego: podobny jest sposób opracowania oczu, mocno zarysowanych łuków brwi czy nosa – wąskiego u nasady, z lekko rozbudowaną partią nozdrzy, a także sposób odkucia włosów, wąsów i brody Orzelskiego, złożonych z plastycznych, wałeczkowatych, lekko skrzyżowanych kos-



27. Nagrobek Andrzeja Stadnickiego (zm. 1608) w kościele Dominikanów w Krakowie.

myków. Wizerunek Orzelskiej wykazuje bliskie pokrewieństwo z przedstawieniem nagrobnym Katarzyny Opalińskiej, a o dobrym poziomie umiejętności jego twórcy świadczy sposób odkucia takich szczegółów, jak misterny naszyjnik na piersiach.

IV. KRĄG ODDZIAŁYWANIA SZTUKI MISTRZA NAGROBKA PROVANY

Z tworzącymi ścisłą grupę nagrobkami Provany, Kostki, Leśniowskiego i Opalińskich w Radlinie niektórzy badacze łączą dalsze dzieła, uważając je niekiedy za prace tego samego artysty. Są to nagrobki: Opalińskich w Kościanie, Andrzeja Stadnickiego w Krakowie, Katarzyny Ossolińskiej w Warszawie oraz krakowskie epitafium Łysików-Dobryszowskich.



28. Nagrobek Katarzyny Ossolińskiej (zm. 1607) w kościele Dominikanów w Warszawie, wygląd przed 1944.

Piętrowy nagrobek Macieja Opalińskiego (zm. 1541) i jego żony Jadwigi z Lubrańskich (zm. 1558) (il. 26) w kościele parafialnym w Kościanie⁹⁶ został ufundowany, według napisu na tablicy nagrobnej⁹⁷, przez syna zmarłych Andrzeja Opalińskiego, marszałka wielkiego koronnego. Czas jego powstania określany był na przełom XVI i XVII wieku⁹⁸ lub na ok. 1590 r.⁹⁹ Najszerzym przedziałem są lata 1578 – 1593, kiedy fundator piastował wymienioną w napisie godność generała wielkopolskiego¹⁰⁰.

⁹⁶ O nim por.: H. Ehrenberg, *Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen*, Posen 1893, s. 71; Kohte, *op. cit.*, t. III, s. 160 (widzi w nim wpływy włoskie i niemieckie); Dettloff, *op. cit.*, s. 566; Z. Hornung, *Geneza i rozwój polskiego dwuosobowego nagrobka renesansowego (komunikat)*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” VII: 1952, s. 32; Dubowski, *op. cit.*, s. 90; A. Kurzątkowska, *Mauzoleum Firlejów w Bejskach – wybitne dzieło „manieryzmu pińczowskiego”*, „BHS” XXX, 1968, nr 1, s. 122; Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 222; KZS V, z. 10, s. 50.

⁹⁷ Por. aneks VIII.

⁹⁸ Sinko-Popielowa, *Tajemnica nagrobka...*, s. 66 przyp. 2.

⁹⁹ Kozakiewiczowa, *op. cit.*, s. 32; Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 222; KZS V, z. 10, s. 50. Kęłowski (*op. cit.*, s. 656) uważa, że powstał on na kilka lat przed nagrobkiem w Radlinie; Dettloff (*op. cit.*, s. 566) datuje go na 1560 r., a *Zabytki Wielkopolski*, Poznań 1929, s. 226 – na połowę XVI w.

¹⁰⁰ Por. Dworzaczek, *Opaliński Andrzej...*, s. 73.



29. Nagrobek Katarzyny Ossolińskiej, wygląd obecny.

Wykonany z piaskowca, z wykładzinami z czerwonego marmuru, pomnik o jednoosiowej kompozycji składa się z dwóch ustawionych piętrowo na niewysokim cokole analogicznych części, z których każda mieści wnękę arkadową flankowaną przez dwie kolumny, z leżącym na sarkofagu posągiem rycerza w górnej, kobiety – w dolnej. Całość zamyka zwieńczenie. Nagrobek ten wydaje się obcy dziełom naszej grupy ze względu na odmienny schemat i nieharmonijny układ wnęk arkadowych, gdzie postacie zmarłych, wtłoczone w zbyt dla nich małą przestrzeń, znacznie przekraczają linie wyznaczone impostami arkad, a ozdobne obramienia umieszczonych w nich tablic wypełniają bez reszty ściany. Zbyt dekoracyjny jest charakter dolnej partii, gdzie bujne i malownicze zdobnictwo przybiera zupełnie uderzające formy, szczególnie na trzonach kolumn oplecionych spiralną wicią roślinną z winnymi gronami, liśćmi i spletanymi pędami, których główki stanowią kobiece głowy i torsy ze sznurami naszyjników.

Pewne cechy tego nagrobka bliskie są jednak twórczości naszego Mistrza, a szczególne analogie łączą go z nagrobkiem Provany, głównie w kompozycji górnej partii. Również dolna partia — z kolistymi wykładzinami w przyłuczach, dekoracją archiwolty, grubymi, ciężko opadającymi festonami, zawieszonymi na guzach, czy ornamentem cekinowym na licach zakolumnowych pilastrów — zbliża go do krakowskiego pomnika. Z pozostałymi nagrobkami naszej grupy łączą go formy lwich masek, liściastych fryzów, obramień tablic, a także rzeźby figuralnej — by porównać choćby posąg Macieja Opalińskiego z figurami nagrobnymi jego syna i Marcina Leśniowskiego. Wspomnieć też należy o analogiach między pomnikiem Opalińskich a umieszczonym vis-à-vis niego epitafium Orzelskich — z podobną ogólną konstrukcją obudowy z kanelowanymi kolumnami, bocznymi naddatkami i analogiczną wicią na fryzie. W pomniku kościańskim są również widoczne tendencje do przestrzennego rozplanowania architektury przez wysunięcie partii kolumn i belkowania, zastosowanie głębokich wnęk arkadowych i pełnoplastycznych figur, a także przez opracowanie dekoracji w głębokim reliefie lub wręcz w pełnej rzeźbie.

Wydaje się, że nagrobek ten, stojący na dość odległym miejscu od dzieł Mistrza Nagrobka Provany, przede wszystkim ze względu na wystąpienie w nim pewnych form i tendencji powodujących niekiedy dominację zdobnictwa nad konstrukcją, można jednak ostrożnie zaliczyć do szeroko rozumianego kręgu oddziaływania sztuki naszego artysty.

Pomnik Andrzeja Piotra Stadnickiego¹⁰¹ (zm. 1608) (il. 27) w kaplicy Św. Piusa (dawniej Różańcowa, obecnie zakrystia kościelna)¹⁰² krakowskiego kościoła Dominikanów, fundowała jego żona Zofia z Sienińskich¹⁰³, prawdopodobnie wkrótce po jego śmierci.

Nagrobek Katarzyny z Kosińskich Ossolińskiej¹⁰⁴ (zm. 1607) (il. 28) w południowej nawie warszawskiego kościoła Dominikanów, fundował jej mąż, Jan Zbigniew Ossoliński, wojewoda podlaski¹⁰⁵, najprawdopodobniej również w 1608 r.¹⁰⁶ Oba zachowały się w stanie różnym od pierwotnego. Pomnik Stadnickiego uległ zniszczeniu w połowie XIX w. podczas pożaru kościoła, z czym wiąże się rekonstrukcja sporych jego partii¹⁰⁷, a nagrobek Ossolińskiej został w czasie ostatniej wojny uszkodzony tak silnie (il. 29), że jedynie przekazy ikonograficzne są w stanie oddać dawny jego wygląd¹⁰⁸.

Wykonane z piaskowca i czerwonego marmuru (figury zmarłych, wykładziny), oparte zostały na takim samym, trójosiowym, symetrycznym układzie, z wysuniętą ku przodowi częścią środkową (mieszczącą figury zmarłych w arkadowych niszach, umieszczone na sarkofagach, z zawieszonym wyżej wizerunkiem Madonny lub kartuszem herbowym) oddzieloną kolumnami od niższych i węższych od niej skrzydeł bocznych, z wysokim cokołem i zwieńczeniem. W obu nagrobkach znajdowało się pierwotnie po siedem figur personifikujących Cnoty, z których w nagrobku Stadnickiego oglądamy obecnie jedynie posągi Caritas i Prudentii w skrzydłach; dalsze figury stały prawdopodobnie na końcach festonów markujących spływy w górnej strefie skrzydeł i w zwieńczeniu, gdzie dziś widzimy trzy puste postumenty. W nagrobku Ossolińskiej posągi Cnót znajdowały się w tych samych miejscach¹⁰⁹, a ich pozy, układ

¹⁰¹ O nim por.: Cerchowie, Kopera, *op. cit.*, t. III, s. 265; Lepsi, Tomkowicz, *op. cit.*, s. 159–160; S. Tomkowicz, *Kaplice kościoła OO. Dominikanów*, „Rocznik Krakowski” XX: 1926, s. 86–87; Dobrowolski, *op. cit.*, s. 329, 333; Burnatowa, *op. cit.*, s. 127; KZS IV, cz. III, s. 137–138.

¹⁰² Kaplica była restaurowana w początkach XVII w. przez Zofię z Sienińskich Stadnicką, żonę Andrzeja Piotra — KZS IV, cz. III, s. 137.

¹⁰³ Według inskrypcji nagrobnej — por. aneks IX.

¹⁰⁴ O nim por.: „Tygodnik Ilustrowany” 1875, ser. 2, nr 415 z 11 XII, s. 375 i ryc. na s. 373; W. Czajewski, *Katedra Św. Jana w Warszawie*, Warszawa 1899, s. 119 (wymienia go mylnie w katedrze); F. Kurowski, *Pamiętki miasta Warszawy z rękopisu wydał E. Szwankowski*, t. II, Warszawa 1949, s. 119; D. Kaczmarzyk, *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*, Warszawa 1958, s. 117 poz. 615 (przypisuje go warsztatowi warszawskiemu); Z. Kossakowska-Szanajca, *Warszawskie nagrobki z XVI i XVII w.*, [w:] *Szkice nowomiejskie*, pod red. O. Puciaty, H. i E. Szwankowskich, S. Żaryna, Warszawa 1961, s. 169; A. Gradowska, *Nagrobki renesansowe na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” VIII: 1964, s. 245–246. Jedynym badaczem, który zauważył (marginesowo) związek między tym nagrobkiem a naszą grupą był W. Kieszkowski (*Santi Gucci...*, *loc. cit.*), łączący go z nagrobkiem Stadnickiego.

¹⁰⁵ Według inskrypcji nagrobnej — por. aneks X.

¹⁰⁶ Ossolińska zmarła pod koniec 1607 r.; jej mąż w pamiętniku (Z. Ossoliński), *Pamiętnik... wojewody sandomierskiego*, zm. 1623, wyd. W. Kętrzyński, Lwów 1879, s. 26 (też: Z. Ossoliński, *Pamiętnik*, opr. J. Długosz, Warszawa 1983, s. 47) — pisze, że zmarła po Bożym Narodzeniu, a jej pogrzeb odbył się 12 II 1608 r. (17 VII 1608 r. ożenił się ponownie).

¹⁰⁷ Por. zdjęcie W. Łozińskiego w pracy Tomkowicza (*Kaplice kościoła OO. Dominikanów...*, s. 87) i I. Kriegera w pracy Kieszkowskiego (*Santi Gucci...*, s. 138) — w nagrobku po pożarze brakowało m.in. obudowy lewego skrzydła, które rekonstruowano dopiero w 1957 r. (KZS IV, cz. III, s. 137); nadal brakuje m.in. festonowych spływów w górnej partii bocznych skrzydeł, widocznych na rycinie Cerchy z 1901 r. (Cerchowie, Kopera, *op. cit.*, t. II, ryc. b.nr) i innych detali.

¹⁰⁸ Kieszkowski, *Santi Gucci...*, il. 4 oraz fot. w zbiorach Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie.

¹⁰⁹ Por. Kieszkowski, *Santi Gucci...*, il. 4 — pięć figur personifikujących Cnoty stoi w bocznych skrzydłach i u szczytu nagrobka, a po bokach zwieńczenia widoczne są dwa puste postumenty po pozostałych. Identyfikację figur uniemożliwia brak atrybutów, stwierdzić można jedynie, że w prawym skrzydle stały: u góry Caritas, u dołu Prudentia.

szat i typ twarzy wykazywały z tamtymi bezsporne analogie, podobnie jak ich identyczne, stożkowe podstawy¹¹⁰.

Co do tego, że oba nagrobki wykonane zostały w tym samym warsztacie i według tego samego wzoru nie pozostawiają wątpliwości również takie elementy, jak: identyczne formy kolumn i szczytów, takie samo wykończenie spływów z nałożonymi na nie tabliczkami w obramieniach, analogicznie kształtowane fryzy liściaste i naddatki boczne, taki sam wzór wykładzin obudowy i form cokołu i sarkofagów.

Z dziełami Mistrza Nagrobka Provany łączy nagrobki Stadnickiego i Ossolińskiej analogia schematu kompozycyjnego całości i dyspozycji poszczególnych elementów. Katarzyna Ossolińska przedstawiona została jako leżąca w usztywnionej pozie, z otwartymi oczyma — może pod wpływem wizerunku Opalińskiej w pomniku radlińskim, którego echem jest tu być może znaczna wysokość cokołu nagrobka. Pomnik Stadnickiego natomiast wykazuje bliższe zależności od znajdującego się w tym samym kościele nagrobka Prospera Provany.

Od dzieł naszego Mistrza zdecydowanie różni je natomiast znacznie niższy poziom wykonania. Słabe, nieudolnie kształtowane figury alegoryczne, o zdradzających dość prymitywne dłuto detalach twarzy i rąk, są zupełnie nieporównywalne z najlepszymi partiami figuralnymi dzieł naszej grupy, podobnie jak grubo kuty ornament i fragmenty dekoracji, na której tle korzystniej odbijają jedynie duże, plastycznie ukształtowane groteskowe maski na cokole pomnika Stadnickiego¹¹¹. Zastosowanie takich elementów, jak zwieńczenia w formie trójkątnych, przerwanych szczytów, kompozytowe kolumny o trzonach pokrytych u dołu groteskową dekoracją, ujęcie wizerunków zmarłych jako przedstawień reliefowych, choć umieszczonych na sarkofagach, są obce twórczości naszego artysty, podobnie jak ogólny charakter obu dzieł, wynikający z nadmiernie użytej dekoracji i wyraźnych wpływów sztuki Santi Guccio, spopularyzowanej przez rzesze jego uczniów i naśladowców, a widocznych szczególnie w ruchliwej, półsiedzącej pozie Stadnickiego¹¹². Ich twórca, działający w bliskim otoczeniu Mistrza Nagrobka Provany i pod jego wyraźnym wpływem, był może jednym z jego uczniów lub współpracowników, którzy w czasie samodzielnej już działalności przetwarzali stosowane przez niego schematy w duchu tendencji powszechnych w środowisku małopolskim tego czasu, dodając pewne motywy zaczerpnięte z wzorników i inne, charakterystyczne dla nowej już epoki.

Epitafium Marcina Łysika-Dobryszowskiego, burgrabiego krakowskiego (zm. 1613), i jego żony Urszuli z Lipnickich (zm. 1596) (il. 30) znajduje się w kościele Mariackim w Krakowie¹¹³, a zostało wystawione przez Marcina za życia¹¹⁴. W literaturze kilkakrotnie podkreślano jego związki z innymi dziełami krakowskimi¹¹⁵.

Wykonane z piaskowca i czerwonego marmuru (figury zmarłych, wykładziny), o dwuosiowej kompozycji połączonej wspólnym zwieńczeniem, między trzema kompozytowymi kolumnami, prezentuje w dwóch półkoliście zamkniętych wnękach, z tablicami inskrypcyjnymi na parapetach, półpostaciowe wizerunki zmarłych. W ogólnej dyspozycji epitafium widać — w zestawieniu wysuniętych kolumn i wyłamanego belkowania z wnękami i cofniętym gzymsem z charakterystyczną płaszczyzną podniebia — pewne tendencje do przestrzennego rozplanowania całości. Zwieńczenie, zakomponowane w formie dekoracyjnej nastawy z umieszczonym centralnie kartuszem herbowym w ozdobnym obramieniu, od którego odchodzą plastyczne festony o końcach podtrzymywanych przez nałożone na brzeg profilowe maski, jest niewątpliwym odwzorowaniem odpowiednich partii nagrobków Provany i Leśniowskiego, podobnie jak zbliżone do dzieł naszej grupy kształtowanie ornamentu groteskowego na bocznych listwach, przypominającego ornament na pilastrach portalu I piętra kamienicy diekańskiej w Krakowie czy nagrobka w Radlinie. Kompozycja całości wydaje się w jakiś sposób nawiązywać do układu form epitafium Orzelskich w Kościanie. Jednak ściśle wiązanie tego epitafium z dziełami naszej grupy, jak to zrobiła Krystyna Sinko, nie wydaje się słuszne. Nie pozwala na to ani odmienny charakter całości, ani zupełnie różny sposób opracowania partii figuralnych i większości motywów dekoracyjnych.

¹¹⁰ Por. materiał ikonograficzny cyt. w przyp. 107 i 108.

¹¹¹ Widoczna jest wyraźna zależność od wzorów Cornelisa Florisa (por. Hedicke, *Cornelis Floris...*, *passim*), a charakterem ogólnym zbliżone są do motywów dekorujących w tych miejscach cokol nagrobka Provany.

¹¹² Por. Fischinger, *op. cit.*, s. 88.

¹¹³ O nim por.: K. Bąkowski, *Kościół N. P. Maryi w Krakowie*, Kraków 1913, s. 50; Dobrowolski, *op. cit.*, s. 331, KZS IV, cz. II, s. 20–21.

¹¹⁴ Według napisu epitafijnego — por. aneks XI.

¹¹⁵ Cerchowicz, *Kopera*, *op. cit.*, t. II, s. 234 — z epitafium Montelupich i Cellarich; Sinko-Popielowa, *Tajemnica nagrobka...*, s. 65–66 i Burnatowa, *op. cit.*, s. 126–127 — z nagrobkiem Spytka Jordana; M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 46 — z epitafium Montelupich.

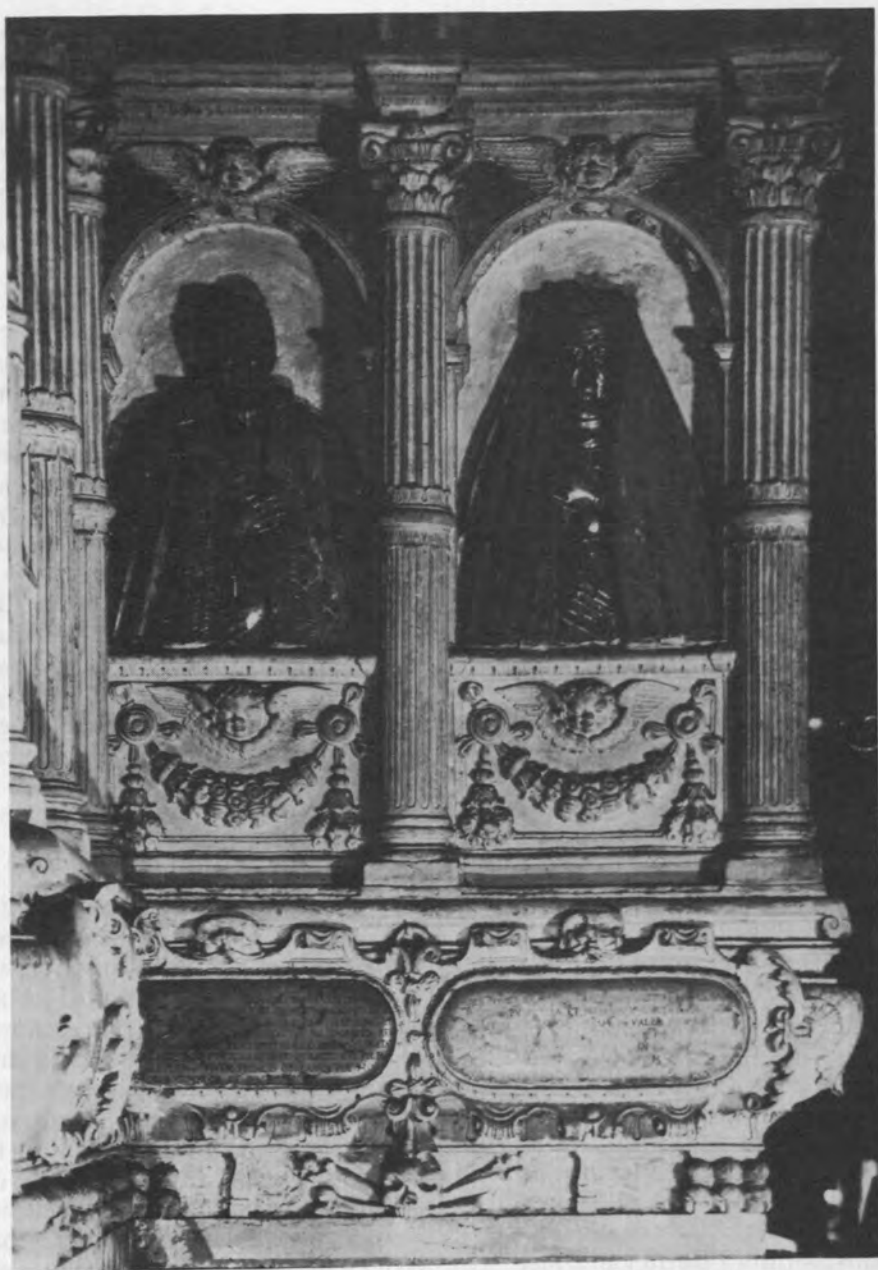


30. Epitafium Marcina i Urszuli Łysików-Dobryszowskich w kościele Mariackim w Krakowie (przed 1613).

Dziełem, które dotychczas nie było w żaden sposób wiązane z naszą grupą, a które wydaje się pozostawać w bliskim z nią związku, jest zachodnia część epitafium Montelupich¹¹⁶ (il. 31), usytuowanego w południowo-zachodnim narożniku prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Zawieszona przy łuku tęczy, jest pomnikiem Waleriana Montelupiego (zm. 1613) i jego żony Anny z Moreckich (zm. 1609). Od dawna było przedmiotem zainteresowania badaczy, podkreślających bądź jego związki ze sztuką Santi Gucciego, bądź dzielące go od niej różnice¹¹⁷. Nie została dotychczas wyjaśniona sprawa

¹¹⁶ To, że epitafium Montelupich nie stanowi integralnej całości, ale składa się z dwóch oddzielnych części, zauważył F. Kopera – por. Cerchowie, Kopera, *op. cit.*, t. II, s. 233–234.

¹¹⁷ Por.: S. Tomkowicz, *Powiat krakowski*, [w:] *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. II, Kraków 1906, s. 69; Sinko, *Santi Gucci...*, s. 36–37; Sinko-Popielowa, *op. cit.*, s. 64–65; A. Bochnak, *Kraków renesansowy*, [w:] *Kraków, jego dzieje i sztuka*, pod. red. J. Dąbrowskiego, Warszawa 1965, s. 262; Dobrowolski, *op. cit.*, s. 329; Burnatowa, *op. cit.*, s. 126; Fischinger, *op. cit.*, s. 72–74; KZS IV, cz. II, s. 17; Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 204, 223; J. Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland*, Oxford 1976, s. 51.



31. Epitafium Waleriana i Anny Montelupich w kościele Mariackim w Krakowie (przed 1613).

czasu powstania dzieła¹¹⁸ – wydaje się, że tę część epitafium wraz ze stallami wzniosł Walerian Montelupi po śmierci żony, między 1609 a 1613 r.¹¹⁹

¹¹⁸ Fischinger, *op. cit.*, s. 73 uważa, że ta część epitafium została ufundowana przez synów Waleriana Montelupiego po 1613 r.; KZS IV, cz. II, s. 17 – że ufundował ją Walerian przed 1613 r.; Rożek, *op. cit.*, s. 22–25 – że powstała najwcześniej w 1614 r. jako fundacja synów Waleriana i Anny.

¹¹⁹ Por. teksty napisów epitafijnych – aneks XII. Napis na pomniku Anny, z którym epitafium Waleriana stanowi integralną całość, określa go jako fundatora; inny fragment głosi, że Walerian spoczywa „in hoc tumulo a se facto”. Fragment inskrypcji mówiący, że jego synowie „hoc monumentum posuerunt” należałoby chyba odnieść jedynie do samej tablicy, włączonej do epitafium po 1613 r. Podobnie co do wcześniejszej, południowej części epitafium, którą wzniosł Sebastian Montelupi po śmierci swej żony Urszuli, między 1586 a 1600 r. – tekst na tablicy Urszuli określa go jako fundatora, całe podwójne epitafium stanowi całość, a tekst na drugiej tablicy mówi, że Sebastian spoczywa „in hoc monumentum, quod vivens paravit”; dalsza część napisu głosząca, że Walerian Montelupi „epitaphium posuit” odnosilaby się chyba jedynie do napisu epitafijnego, włączonego tu prawdopodobnie po śmierci Sebastiana.

Epitafium to, wykonane z piaskowca i czerwonego marmuru (figury zmarłych, wykładziny), składa się z umieszczonej na cokole i zamkniętej rozbudowanym zwieńczeniem partii o dwuosiowej kompozycji, gdzie między korynckimi kolumnami o kanelowanych trzonach, przewiązanych pierścieniami, umieszczono obok siebie w dwóch półkoliście zamkniętych wnękach, o zdobionych parapetach, półpostaciowe wizerunki zmarłych. W zwieńczeniu, u którego szczytu i z boku stoją figury personifikujące Temperantię i Fortitudo¹²⁰, umieszczono centralnie kartusz herbowy, a na lekko wybrzuszonym w kształt sarkofagu cokole, pod przedstawieniami zmarłych – dwie tablice inskrypcyjne. Z tą partią epitafium integralnie związane są czterosiedziskowe stalle z wysokimi zapleckami, zajmujące całą dolną część narożnika prezbiterium.

Ta zachodnia część epitafium Montelupich miała być wzorowana na wcześniejszej, południowej partii – pomniku Sebastiana i Urszuli Montelupich – od której jednak znacznie się różni przede wszystkim mniejszą ozdobnością: tła przedstawień figuralnych nie są dekorowane, brak jest dekoracji na impostach belkowania i w przyłuczach wnęk, nie ma filarków o przewiązanych trzonach. Inna jest dekoracja parapetów wnęk, które tutaj zdobią grube, plastyczne festony, ciężko opadające ku dołowi, ze zwisającymi po bokach pękami owoców oraz główki aniołków, inne kształtowanie obramień tablic – o głęboko wyciętych brzegach, pozwijanych luźno w grube rolwerki o pofałdowanej powierzchni, ozdobione nitami, tarczками i wąsatymi maskami w diademach – czy kartusza w zwieńczeniu o „blaszanych” formach, z „ceowymi” wolutami i nałożonymi na brzeg pełnoplastycznymi maskami zwierzęcymi o rozbudowanej dolnej partii. Elementy te, podobnie jak formy rozet, liściastych fryzów, wzorów wykładzin obudowy o kolistych, romboidalnych i prostokątnych kształtach, czy pewne takie cechy, jak podkreślanie przestrzenności i efekty światłocieniowe uzyskiwane poprzez plastykę kształtowania detalu i kilkupłaszczyznowość ujęć, które twórca starał się nadać dziełu mimo ograniczeń spowodowanych koniecznością dostosowania się do wcześniejszej partii epitafium, są bliskie dziełom naszej grupy. Jednak sposób odkucia pewnych partii, zwłaszcza rzeźby figuralnej, wyraźnie od nich odbiega. W kwestii autorstwa starszej części epitafium Montelupich należy przyjąć za Andrzejem Fischingerem, że jest ona dziełem warsztatu Santi Guccio. Natomiast przekształcenie dzieła, prawdopodobnie około 10 lat później, z dodaniem pomnika Waleriana i Anny oraz stall, zostało dokonane przypuszczalnie przez warsztat działający w kręgu oddziaływania sztuki Mistrza Nagrobka Provany.

Pewien wpływ twórczości naszego Mistrza zaznaczył się również, jak się wydaje, w niektórych partiach wystroju rzeźbiarskiego kaplicy Tarnowskiej przy kolegiacie w Łowiczu (il. 32). Kaplica ta, fundowana przez prymasa Jana Tarnowskiego (zm. 1604) zapisem testamentowym jako rodzinne mauzoleum, została wzniesiona w latach 1609–1611¹²¹. Uważana jest za dzieło muratorów chełmińskich, ozdobione elementami sprowadzonymi z Krakowa i Pińczowa¹²², a część jej wyposażenia wskazuje na autorstwo gdańskiego warsztatu van den Blocka¹²³. Pierwotny wystrój kaplicy nie zachował się, pozostały z niego jedynie fragmenty rzeźbionej dekoracji, zastosowanej wtórnie w niewłaściwym układzie¹²⁴, zdradzające powiązania z dziełami naszej grupy. Wmurowane w ściany aedicule z posągami ewangelistów są pod względem kompozycyjnym echem rozwiązania skrzydeł nagrobka Opalińskich w Radlinie¹²⁵. Pilasterki flankujące nisze mają główce ozdobione kymationem jońskim z rzędem listków, a lica są dekorowane ornamentem kandelabrowym wyrastającym z wazy; zarówno wzór tej dekoracji, jak sposób kucia zbliżają ją do dzieła radlińskiego. Ornament kandelabrowy na listwach wmurowanych w ściany kaplicy prezentuje układy analogiczne do stosowanych w dziełach Mistrza Nagrobka Provany, przede wszystkim w portalu I piętra kamienicy dziekańskiej w Krakowie, ale sposób kształtowania tych partii jest w Łowiczu zdecydowanie grubszy i mniej precyzyjny. Inne elementy wystroju kaplicy, jak stożkowate postumenty pod posągami, ozdobione liśćmi (jak w skrzydłach nagrobka Stadnickiego i Osolińskiej), czy szerokie, płaskie liście o odgiętych wierzchołkach na gzymsach aedicul również zbliżają się do pewnych fragmentów dzieł naszego Mistrza.

¹²⁰ W epitafium Montelupich występują trzy figury alegoryczne: Prudentia, Temperantia i Fortitudo – KZS IV, cz. II, s. 18 podaje, że dwie ostatnie zostały przeniesione do epitafium Waleriana i Anny ze starszej, południowej części pomnika.

¹²¹ O kaplicy por.: J. Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici polscy od r. 1000 aż do 1821*, t. III, Poznań 1889, s. 554; W. Kwiatkowski, *Prymasowska kapituła i kolegiata w Łowiczu (1433–1938)*, Warszawa 1939, s. 84; KZS, t. II: *Województwo łódzkie*, pod red. J. Łozińskiego, z. 9: *Powiat łowicki*, opr. S. Kozakiewicz i J. A. Miłobędzki, Warszawa 1954, s. 135; S. Narębski, *Kaplica renesansowa we Włocławku i jej związki z kaplicą Firlejowską w Bejskach*, Bydgoszcz 1961, s. 27–28; Łoziński, *op. cit.*, s. 137–138.

¹²² W. Kieszkowski, *Lapidarium renesansowe w Arkadii. Ze studiów nad sztuką Jana Michałowicza z Urzędowa*, „BHS” XII, 1950, nr 1–4, s. 102 i przyp. 135; KZS II, z. 5, s. 29, 135; Łoziński, *op. cit.*, s. 137–138.

¹²³ L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke*, „BHS” XX: 1958, nr 3–4, s. 291–293; Z. Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki” I: 1959, s. 112–116.

¹²⁴ Narębski, *op. cit.*, s. 28 przyp. 38; Łoziński, *op. cit.*, s. 137.

¹²⁵ Zwrócił na to uwagę Łoziński, *op. cit.*, s. 137.



32. Kaplica Tarnowskich przy kolegiacie w Łowiczu – fragment wystroju (ok. 1611).

* * *

W wyniku powyższych rozważań, na znany nam dorobek artystyczny warsztatu Mistrza Nagrobka Provany składałyby się: cztery nagrobki, dwa epitafia oraz jedna praca architektoniczno-rzeźbiarska. Dorobek ów przedstawiałby się więc następująco:

- nagrobek Prospera Provany w kościele Dominikanów w Krakowie, lata 1584–1590
- epitafium Jana Vertemy w klasztorze Franciszkanów w Krakowie, po 25 III 1588 r.
- drugi etap przebudowy kamienicy kapitulnej przy ul. Kanoniczej 21 w Krakowie, lata 1591–1592
- nagrobek Marcina Leśniowolskiego w kościele Mariackim w Krakowie, po 17 I 1593 r.
- nagrobek Andrzeja Opalińskiego w kościele parafialnym w Radlinie, po 3 III 1593 – przed 20 VII 1601 r., oraz pomnik Katarzyny Opalińskiej, tamże, po 20 VII 1601 – przed 1605 r.
- nagrobek Piotra Kostki w katedrze w Chełmży, po 25 I 1595 r. – przed 1607 r.
- epitafium Jana i Anny Orzelskich w kościele parafialnym w Kościanie, 1595 r.

Do dzieł powstałych w kręgu oddziaływania sztuki Mistrza należałoby zaliczyć:

- nagrobek Macieja i Jadwigi Opalińskich w Kościele, po 1578 r. – przed 1593 r.
- nagrobek Andrzeja Stadnickiego w kościele Dominikanów w Krakowie, po 19 X 1608 r.
- nagrobek Katarzyny Ossolińskiej w kościele Dominikanów w Warszawie, 1608 r.
- pewne partie wystroju rzeźbiarskiego kaplicy Tarnowskich w Łowiczu, lata 1609–1611
- epitafium Waleriana i Anny Montelupich w kościele Mariackim w Krakowie, prawdopodobnie między 1609 a 1613 r.
- epitafium Marcina i Urszuli Łysików-Dobryszowskich w kościele Mariackim w Krakowie, przed 1613 r.

V. GENEZA SZTUKI MISTRZA NAGROBKA PROVANY

W świetle dotychczasowych badań o Mistrzu Nagrobka Provany wiadomo jedynie, że działał on na terenie Krakowa. Słuszne wydaje się więc rozpoczęcie omawiania źródeł jego sztuki właśnie na gruncie środowiska krakowskiego – Krakowa i szerzej Małopolski.

Schemat kompozycyjny omawianych nagrobków nawiązuje do klasycznego układu łuku triumfalnego, który według definicji Lecha Kalinowskiego polega na: „zastosowaniu takich proporcji, by przelot środkowy i przeloty boczne zamknięte były łukami półkolistymi, by archiwolta przelotu środkowego grzbietem dotykała belkowania [...], by gzymsy architektury wtórnej biegly w przedłużeniu nasady głowic pilastrów ramowych”¹²⁶. Schemat ten nie uwzględnia jednak elementu, o którym mówi dalsza część definicji, a mianowicie pól nad przelotami bocznymi, które powinny mieć kształt „kwadratu, niekiedy z wpisany kołem i leżącego między głowicami pilastrów ramowych prostokąta”¹²⁷, a które tu zostały zastąpione ściankami spływów. To niedociągnięcie skrzydeł bocznych do wysokości przelotu środkowego w celu przekrycia ich wspólnym belkowaniem stanowi poważne odstępstwo.

Układ naszych dzieł można też rozpatrywać jako kompozycję dwupłaszczyznową, gdzie w pierwszym planie zastosowano wielki porządek kolumnowy, a w drugim mały pilastrówy. Biorąc pod uwagę ten drugoplanowy podział z arkadą pośrodku i dwoma niższymi od niej polami prostokątnymi po bokach, nakrytymi architrawem biegnącym na wysokości impostów archiwolty, nasuwa się przypuszczenie o jego analogii do schematu serliany. Brak prostokątnych otworów po bokach arkady, zastąpionych zamkniętymi polami, w których umieszczono nisze z posągami, nie wydaje się przeszkodą w takim określeniu tego układu¹²⁸.

Trójosiowe kompozycje architektoniczno-rzeźbiarskie występowały na gruncie krakowskim już w pierwszej połowie XVI w., w sztuce Berrecciego i jego kręgu¹²⁹, różniły się one jednak od układu naszych nagrobków jednakową wysokością partii środkowej i bocznych skrzydeł oraz płaszczyznowym charakterem całości. Bliższe wzory znaleźć można wśród utworów Padovana¹³⁰ – w projektowanym przez niego ołtarzu głównym katedry wawelskiej (tzw. „bodzentyńskim”), z lat 1545–1548¹³¹, zastosowano trójosiowy układ z wnęką arkadową w środkowej partii, wyższej od skrzydeł bocznych i powiązanej z nimi spływami, natomiast w nagrobku dwóch Janów Tarnowskich (1561–1573, katedra w Tarnowie)¹³², mimo równej wysokości poszczególnych części, środkowa została zaakcentowana przez ograniczenie dwiema kolumnami i silne wysunięcie ku przodowi.

¹²⁶ L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. II, Kraków 1961, s. 36.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Takie właśnie serliany – z zamkniętymi skrzydłami bocznymi, mieszczącymi nisze z posągami, spotyka się w sztuce włoskiej, m.in. w twórczości Andrea Palladio (por. proj. fasady Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia, oryginał w Museo Civico w Vicenzy, czy boczną elewację Loggia del Capitaniato w Vicenzy). Też: S. Wiliński, *Serliana*, cz. III: *Motywy palladiański*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XIII: 1968, z. 4, s. 397–398, 401.

¹²⁹ O nim: *Berrecci Bartolomeo* (opr. Red.), [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I: A–C, Wrocław 1971, s. 141–143; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 23–79, 80–92. Por. kompozycję ścian wewnętrznych kaplicy Zygmuntowskiej, gdzie podział partii środkowej nie pokrywa się z podziałem skrzydeł, podobnie jak ma to miejsce w nagrobku Leśniowski.

¹³⁰ O nim por. ostatnio: L. Kalinowski, *Padovano Giovanni Maria*, [w:] *PSB*, t. XXV, Wrocław 1980, s. 8–10; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 93–127.

¹³¹ A. Bochnak (*Mecenat artystyczny Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. II, Kraków 1961, s. 225) oraz J. Kowalczyk (*Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 105) za autora projektu ołtarza uważają Jana Marię Padovana. Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 41 przyjmują autorstwo Jana Ciniego. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 102–103 pisze, że został on zaprojektowany przez Padovana i Ciniego, a Fischinger w recenzji z tej pracy („Folia Historiae Artium” XXIII: 1987, s. 180) zaleca rezerwę w określeniu jego autorstwa.

¹³² O nim por.: J. Dutkiewicz, *Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie*, Tarnów 1932, s. 32–51; ostatnio: Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 115–119.

Pewne analogie łączą nagrobki naszej grupy z dziełami Jana Michałowicza¹³³, którego twórczość stanowiła zresztą pod pewnymi względami kontynuację rozwiązań berrecciowskich i padovanowskich. Dla Michałowicza szczególnie charakterystyczne było stosowanie trójosiowej kompozycji, mieszczącej w środkowej części wnękę zamkniętą półkuliście, a po bokach skrzydła, nad którymi centralna partia górowała zarówno rozmiarami, jak i wysunięciem ku przodowi (por. nagrobek biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego, ok. 1563, katedra wawelska)¹³⁴. Artysta ten stosował ponadto często w swoich dziełach takie elementy, jak: charakterystycznie ukształtowane gzymsy belkowania z wysuniętym i ozdobionym rozetami podniebieniem¹³⁵, zdwojone cokoły i zwieńczenia w formie dekoracyjnych nastaw¹³⁶ czy półkuliście zamknięte wnęki o podłęczach dekorowanych rozetami, z wyraźnie zaznaczonym poziomym podziałem¹³⁷. Również oryginalne dwułuczne zamknięcie wnęki ozdobionej dwoma kartuszami herbowymi, jakie zastosowano w radlińskim nagrobku Opalińskiej, wydaje się echem podobnego rozwiązania w michałowiczowskich nagrobkach: biskupa Filipa Padniewskiego (1572–1575, katedra wawelska)¹³⁸ (il. 33, 34) czy może raczej Jana Leżeńskiego (zm. 1573) w Chełmie (Chełmo k. Radomska)¹³⁹ (il. 35) – podobnie jak spływy łączące skrzydła z partią środkową¹⁴⁰. Częste w nagrobkach naszej grupy kolumny o trzonach gładkich, ozdobionych pierścieniami, występują w nagrobku Padniewskiego i w tempietcie zdobiącym szczyt nagrobka Zebrzydowskiego¹⁴¹. Natomiast ujmowanie trzonów podpór klamrami, stosowane w sztuce krakowskiej od połowy XVI w.¹⁴², w dziełach związanych z Michałowiczem występuje w nagrobku Jana Stanisława Tarnowskiego w Chrobrzu (1569), w portalu domu przy ul. Floriańskiej 3 w Krakowie¹⁴³ czy w portalu zamku prymasów w Łowiczu (1580–1583)¹⁴⁴. W twórczości Michałowicza można upatrywać również źródeł zastosowania w nagrobku Opalińskich w Kościanie kolumn o dekorowanych trzonach – bezpośrednim wzorem mógłby tu być pomnik Zebrzydowskiego, w którym Michałowicz być może wzorował się na berecciowskim nagrobku Tomickiego. Stosowane przez Michałowicza rozwiązania rozpowszechniły się zresztą w rzeźbie przełomu XVI i XVII w. w twórczości jego uczniów i naśladowców, a ich echa wystąpiły w wielu utworach tego okresu¹⁴⁵.

¹³³ O nim: Pagaczewski, *op. cit.*, s. 1–84; E. Kozłowska-Tomczyk, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Warszawa 1967; A. Bochnak, *Michałowicz Jan*, [w:] PSB, t. XX, Wrocław 1975, s. 635–636; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 139–152; K. Mikocka-Rachubowa, *Michałowicz Jan*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. V: *Le–M*, Warszawa 1993, s. 507–511.

¹³⁴ Pagaczewski, *op. cit.*, s. 16–26; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 142–143.

¹³⁵ Może przejęte z rozwiązań berrecciowskich – por. oratorium Pawła Kaufmana przy kościele Mariackim w Krakowie, ok. 1520, czy mensa ołtarza w kaplicy Tomickiego; naśladuje to później Padovano w gzymsie cokołowym tabernakulum znajdującego się obecnie w kościele Mariackim (por. A. Fischinger, *Główne kierunki włoskiej twórczości renesansowej w Polsce w XVI w.*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 209).

¹³⁶ Por. nagrobek biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej, ok. 1557–1560 (Pagaczewski, *op. cit.*, s. 8–16, il. 1–11; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 140–141).

¹³⁷ Por. nagrobki Izdbieńskiego, Zebrzydowskiego oraz braci Wolskich (d. w katedrze warszawskiej) i Jana S. Tarnowskiego w Chrobrzu (1569) – o nim: W. Kieszkowski, *Nagrobki w Chrobrzu i ich przypuszczalny autor Jan Michałowicz z Urzędowa*, „BHSiK” II: 1933, nr 2, s. 120–124. Taki podział wnęki wystąpił też wcześniej w nagrobku biskupa Samuela Maciejowskiego (1552, katedra wawelska) czy w innej już nieco skali w nagrobku Jana Olbrachta (ok. 1501, katedra wawelska) – o nim: A. Fischinger, *Nagrobek Jana Olbrachta i początki rzeźby renesansowej w Polsce*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 451–466.

¹³⁸ Pagaczewski, *op. cit.*, s. 30–38; Kozłowska-Tomczyk, *op. cit.*, s. 23–30, il. 49–56; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 143–145.

¹³⁹ Kieszkowski, *Lapidarium...*, s. 81–82 – uważa, że pomnik Leżeńskiego był „szkicem” do nagrobka Padniewskiego.

¹⁴⁰ O dawnym wyglądzie nagrobka biskupa Padniewskiego, w którym występowały spływy, por.: *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, opr. A. Rottermund, Warszawa 1970, il. 19: ryc. F. M. Lanciego z 1832 r.; A. Rottermund, *Nowe przekazy ikonograficzne do kaplicy Potockich (d. Padniewskiego) w katedrze na Wawelu*, „BHS” XXXII, 1970, nr 2, s. 199–201; J. Szablowski, *O pierwotnym wyglądzie kaplicy grobowej Filipa Padniewskiego w katedrze wawelskiej. Ze studiów nad twórczością Jana Michałowicza z Urzędowa*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowej Oddziału PAN w Krakowie”, 1966, s. 173–174; tenże, *Jeszcze kilka słów o michałowiczowskim wyposażeniu wnętrza mauzoleum Filipa Padniewskiego na Wawelu*, *Ibid.*, 1971, s. 139–141.

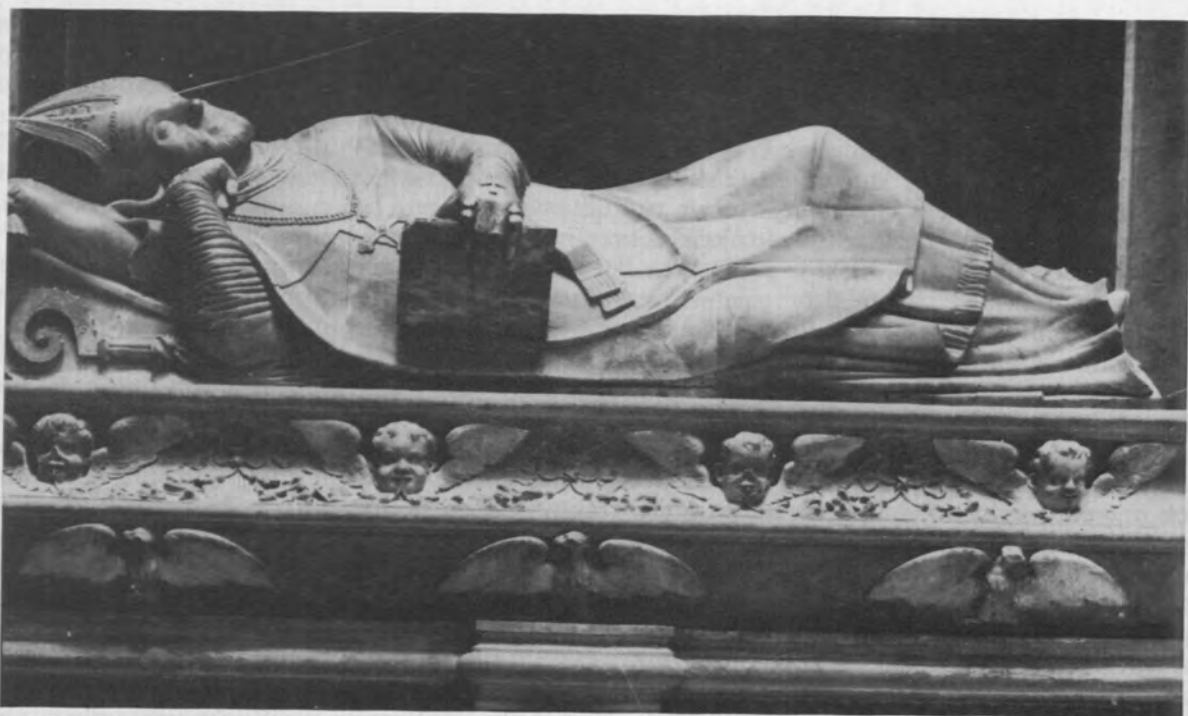
¹⁴¹ Kolumny takie używane były w Krakowie w XVI w. sporadycznie, były za to popularne w naszej sztuce w początkach XVII w. (nagrobki: Gostomskich w Środzie, ok. 1600; Goślickiego w Poznaniu, 1607; Stanisława Krasińskiego w Płocku, ok. 1616 i in.).

¹⁴² M.in. portal kamienicy Montelupich, Rynek 7 (ok. 1557, Galeazzo Guicciardini – por. też M. Kretschmerowa, *Portale domów krakowskich XVII i XVIII wieku*, Kraków 1957, *passim*).

¹⁴³ Portal ten datowany jest hipotetycznie na lata 1575–1580 (Burnatowa, *op. cit.*, s. 87). Kowalczyk, *op. cit.*, s. 70 uważa, że mógł on powstać już w latach 60.

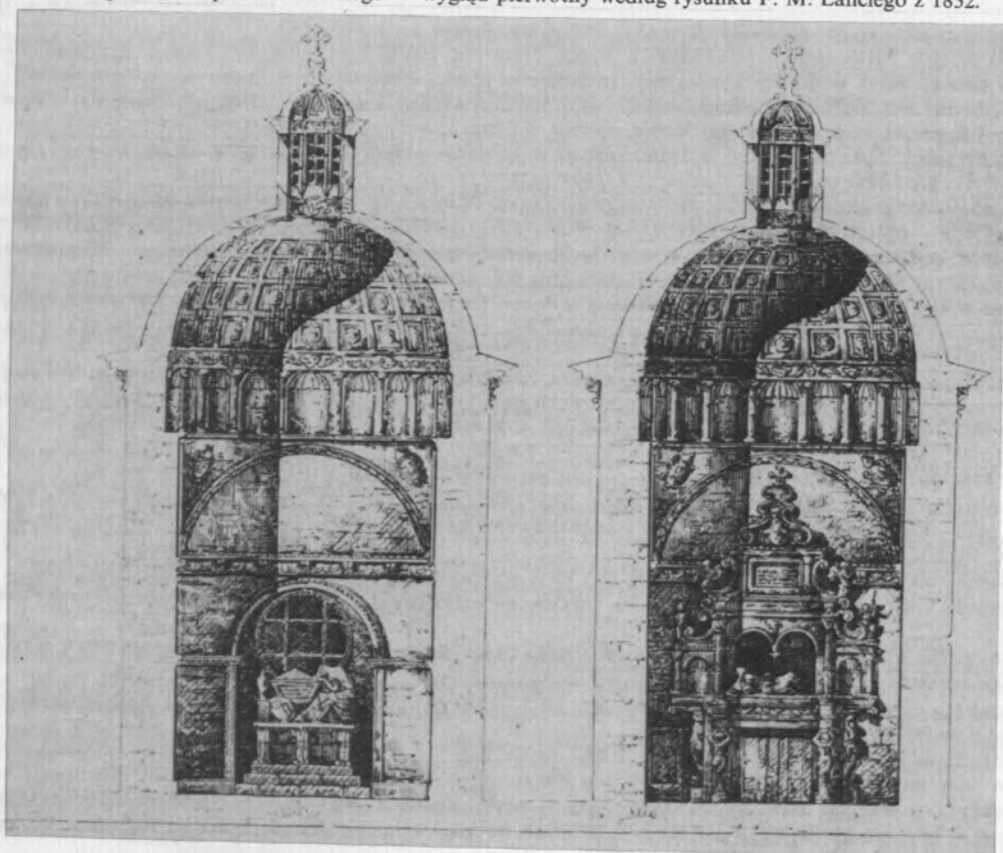
¹⁴⁴ Kieszkowski, *Lapidarium...*, s. 50–51, il. 49–50.

¹⁴⁵ Por. m.in. ołtarz katedry łwowskiej (1592, Jan Biały), nagrobek Górków w Poznaniu (1574, Hieronim Canavesi) oraz nagrobek Pawła Głogowskiego w Płocku, ok. 1580 (skrzydła boczne i podniebie gzymsu) czy epitafium Franckowiczów i Lodwigowej na elewacji kościoła Mariackiego w Krakowie (skrzydła boczne, podniebie gzymsu, kolumny o gładkich trzonach).



33. Nagrobek Filipa Padniewskiego w katedrze wawelskiej (1575, Jan Michałowicz z Urzędowa) – figura zmarłego.

34. Nagrobek Filipa Padniewskiego – wygląd pierwotny według rysunku F. M. Lanciego z 1832.





35. Nagrobek Jana Leżeńskieho (zm. 1573) w Chełmie k. Radomska.

Nie może budzić wątpliwości przypuszczenie o przejściu ze środowiska krakowskiego wzoru nagrobka piętrowego – samodzielnego i oryginalnego dzieła sztuki polskiej¹⁴⁶, który pojawił się tu w latach trzydziestych XVI w.¹⁴⁷, a w drugiej jego połowie upowszechnił się w kręgach bogatej szlachty i magnaterii. Zastosowany w nagrobku Opalińskich pomysł przekonstruowania pomnika pojedynczego na piętrowy również był w Krakowie znany – zrodził się prawdopodobnie w kręgu Padovana¹⁴⁸, a podobnych zabiegów dokonywano też później¹⁴⁹. Piętrowy nagrobek w Kościanie, z ustawionymi jedna nad drugą wnękami arkadowymi, w których leżą na sarkofagach posągi zmarłych, nie jest, jak mogłoby się wydawać, zależny od powszechnych w 4. ćwierci wieku nagrobków małżeńskich z kręgu Santi Guccio. Stosowane w nich prostokątne, płytkie wnęki, mieszczące ukośnie ustawione płyty z reliefowymi wizerunkami zmarłych, są pomnikowi kościańskiemu zdecydowanie obce. Bliskie analogie łączą natomiast jego schemat kompozycyjny z nagrobkiem królewskim w kaplicy Zygmuntovej.

Obok monumentalnych struktur nagrobnych, w omawianej przez nas grupie dzieł występują też kompozycje drobniejsze – epitafia. Prezentowany przez nie typ, wywodzący się ze sztuki włoskiej, pojawił się w Krakowie około połowy wieku w dwóch odmianach: jako epitafium łączące napis, znak herbowy i portret zmarłego (jak w epitafiach Vertemy i Orzelskich) oraz jako typ pozbawiony wizerunku

¹⁴⁶ Kozakiewiczowa, *Renesansowe nagrobki...*, s. 3–47.

¹⁴⁷ Nagrobek dwóch Janów (Jana i Jana Amora) Tarnowskich w Tarnowie, wykonany w latach 30. XVI w. w warsztacie Berrecciego, przekształcony w 1561 r. na podwójny pulpitowy nagrobek trzech Janów Tarnowskich (z dodaniem pomniczka Jana Aleksandra Tarnowskiego, zm. 1515) – por.: A Fischinger, *Ze studiów nad twórczością Bartłomieja Berrecciego i jego warsztatem. Nagrobki Szydłowieckich i Tarnowskich*, „Folia Historiae Artium” X: 1974, s. 117–134; teńże, *Główne kierunki...*, s. 204. Też: Białostocki, *op. cit.*, s. 56–57.

¹⁴⁸ Por. nagrobek dwóch Janów Tarnowskich (Jana i Jana Krzysztofa) w Tarnowie, gdzie pojedynczy pomnik z lat 1561–1570 przebudowany został po 1567 r. na podwójny; nagrobek królewski w kaplicy Zygmuntovej w Krakowie – proj. przebudowy z 1571 r. (uk. 1575) – por. Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 51–52.

¹⁴⁹ Por. nagrobki: Czarnkowskich w Czarnkowie (1570–1580), Modliszewskich w Łomży, Oleśnickich na Św. Krzyżu (przebudowa 1620) i in.

zmarłego¹⁵⁰. Epitafium z wizerunkiem zmarłego w formie biustu w medalionie było bardzo popularne w Krakowie w 2. połowie XVI w., a pojawiło się w kręgu sztuki Jana z Piacenzy¹⁵¹ (antykwizujące ujęcie profilowe). Pomysł epitafium małżeńskiego z dwoma medalionami również nie był w Krakowie nowy, jeśli porównać epitafium Mikołaja i Barbary Korycińskich z 1560 r. w kruzgankach dominikańskich.

Prócz inspiracji, jaką dla rzeźbiarza tworzącego w określonym środowisku stanowiły dzieła z najbliższego otoczenia, rozważyć należy również możliwość wpływu na jego sztukę rozpowszechnionych w tym czasie wzorów graficznych, przenoszących na teren całej Europy rozwiązania włoskie, niemieckie, francuskie i niderlandzkie¹⁵². W krakowskim środowisku, gdzie większość twórców stanowili Włosi, najchętniej posługiwano się włoskimi wzornikami, traktatami architektonicznymi i kompendiami ornamentalnymi, a do ich popularności przyczyniło się także wprowadzenie do statutu cechu z 1591 r.¹⁵³ obowiązku znajomości porządków i form architektury klasycznej przez kandydata na mistrza. Dużą popularnością cieszyło się tu bogato ilustrowane dzieło Sebastiana Serlia, a wzory stąd czerpane nigdy nie były kopiowane – kompilowano i przekształcano elementy pochodzące z kilku z nich lub, jeśli wzór stanowiła pojedyncza rycina, była ona w dużym stopniu trawestowana¹⁵⁴.

Do przedstawień zawartych w traktacie Serlia odnieść też można schemat kompozycyjny obudowy naszych nagrobków. Na uwagę zasługuje rycina w III księdze, wyobrażająca watykańską loggię projektu Bramantego¹⁵⁵, gdzie wielkim porządkiem kolumnowym ujęto półkolistą arkadę i pola boczne, podzielone poziomym gzymsem biegnącym na wysokości jej impostów i mieszczące nisze; w dziełach naszej grupy pominięto występującą tu górną strefę skrzydeł. Podobne układy prezentują też inne ryciny traktatu: zamieszczony w IV księdze projekt łuku triumfalnego w porządku doryckim¹⁵⁶, projekty fasad pałacowych¹⁵⁷, łuk triumfalny w porządku jońskim w księdze VII¹⁵⁸ czy też niektóre projekty portali, zamieszczone w *Extraordinario libro...*, w serii „porte dilicate”¹⁵⁹. Na uwagę zasługuje też zamieszczona w księdze III rycina budowli antycznej, której fasada (w porządku doryckim) prezentuje taki częściowo przetworzony w naszych dziełach układ, zbliżony do nich dodatkowo zaznaczeniem impostów przy niszach bocznych¹⁶⁰. W IV księdze traktatu Serlio zamieścił wzorcowy projekt fasady kościoła bazylikowego¹⁶¹ (il. 36), gdzie w dolnej kondygnacji wystąpił schemat zredukowany w naszych utworach o górną strefę bocznych pól, natomiast w górnej umieszczono zakończone postumentami ścianki spływów. Wydaje się, że ta właśnie rycina mogła stanowić bezpośrednią inspirację dla naszego twórcy, który w kompozycji swoich nagrobków do układu przejętego z dolnej partii fasady przeniósł z górnej motyw spływu.

Co do poszczególnych elementów obudowy naszych nagrobków, można również z dużym prawdopodobieństwem przyjąć jako wzór dzieło bolończyka. Na jednej z kart traktatu zamieszczono dwie ryciny przedstawiające belkowanie dla porządku korynckiego¹⁶² (il. 37), a na innej wzorcowy projekt tegoż¹⁶³. Serlio zamieścił dwie odmiany takiego belkowania – jońską (z ząbkowaniem) i dorycką (z modylionami), gdyż przeciwstawiał się łączeniu w jednym dziele elementów tych dwóch wariantów¹⁶⁴. W nagrobkach naszej grupy w porządku korynckim występuje belkowanie według wzoru Serlia na wersję jońską¹⁶⁵ (il. 38): na trójczłonowym architrawie bieżą pasy perełkowania i astragalu, a między fryzem i gzymsem

¹⁵⁰ M.in. B. Wolff-Łozińska, J. Z. Łoziński, *Sarmacka galeria antenatów w Brzezinach*, [w:] *Granice sztuki*, Warszawa 1972, s. 90–91.

¹⁵¹ Por. J. Bołoz-Antoniewicz, *Joannes Piacentinus i jego dzieła w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” II: 1922, s. LXXXV–LXXXVII. Też: Z. Hornung, *Nowe aspekty twórczości rzeźbiarskiej Gucciego*, „BHS” XVII, 1955, nr 2, s. 279–280 (przypisuje je Gucciemu).

¹⁵² Spośród bogatej literatury na ten temat por. choćby: E. Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956.

¹⁵³ F. Piekosiński, *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa (1507–1795)*, t. II, Kraków 1892, z. 2, s. 641, nr 1560; Z. Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX wieku*, Wrocław 1954, s. 47; J. Kowalczyk, *Włoskie traktaty architektoniczne jako źródło majstersztyków krakowskich*, „BHS” XXX, 1968, nr 2, s. 173–184.

¹⁵⁴ J. Kowalczyk, *Portale serliańskie w Polsce*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XV, 1970, nr 1, s. 43 nn.; tenże, *Sebastiano Serlio...*, s. 267–269. Też: M. Kurzątkowski, *Pierwowzór graficzny szczytu kościoła pobernardyńskiego w Lublinie i pałacu w Gardzienicach*, „BHS” XXIV, 1962, nr 1, s. 75.

¹⁵⁵ S. Serlio, *Il terzo libro di...*, Venetia 1544, s. 142.

¹⁵⁶ S. Serlio, *Regole generali di architettura...*, Venetia 1544, k. 27.

¹⁵⁷ *Ibid.*, k. 33 (w kondygnacji górnej), k. 52 (w kondygnacji dolnej).

¹⁵⁸ S. Serlio, *Il settimo libro...*, Francofurti ad Moenum, 1575, s. 121.

¹⁵⁹ S. Serlio, *Extraordinario libro di architettura...*, Venetia 1566, „porte dilicate”, nr 18, 19.

¹⁶⁰ Serlio, *Il terzo libro...*, s. 71.

¹⁶¹ Serlio, *Regole generali...*, k. 54.

¹⁶² *Ibid.*, k. 48.

¹⁶³ *Ibid.*, k. 51.

¹⁶⁴ Por. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio...*, s. 71.

¹⁶⁵ Serlio, *Regole generali...*, k. 48 (ryc. górna).

pas ząbków i kymationu jońskiego. Natomiast na gzymsie górnym występuje pas kymationu lesbijskiego, przejęty zapewne z ryciny z projektem wzorcowym belkowania¹⁶⁶. Również charakterystyczne dla naszych nagrobków podniebie gzymsu ozdobione rozetami mogło być – bezpośrednio lub poprzez sztukę Michałowicza – odwzorowaniem rycin Serlia, na których oglądamy silnie wysunięte gzymsy koronujące, z wyraźnie zaznaczoną płaszczyzną podniebia¹⁶⁷.

Co do kolumn z trzonami ujętymi w rustykowane klamry (jak w portalu kamienicy dziekańskiej) przypomnieć należy, że właśnie Serlio był najwybitniejszym teoretykiem w tej materii i pod względem stosowania rustyki najsilniej oddziałł na sztukę krajów północnych¹⁶⁸. W *Extraordinario libro...* zamieścił liczne wzory portali z opaskami i klamrami na trzonach podpór, nie udało się jednak znaleźć bezpośredniego wzoru dla naszych dzieł, a jedynie ogólne podobieństwa typu.

W zakresie drobniejszych elementów przypuszczalne pierwowzory znajdujemy również u Serlia. Na kartach jego traktatu występują zarówno głowice, w których poniżej jońskiej woluty biegnie pas kymationu jońskiego i żłobków¹⁶⁹ (il. 39) (takie kapitele mają filarki w nagrobku Kostki), jak też głowice z wygiętym pasem kymationu, rzędem listków i abakusem o łukowatej krawędzi (jak w nagrobkach Leśniowolskiego, Kostki i Opalińskich)¹⁷⁰ (il. 40, 41).

Na repertuar form dekorujących omawiane dzieła składają się w większości motywy znane w XVI w. rzeźbie krakowskiej. Putta z czaszkami¹⁷¹, geniusze śmierci z pochodniami¹⁷² i pojedyncze trupie czaszki¹⁷³ pojawiły się tu po połowie wieku, a szczególnie rozpowszechniły w 4. jego ćwierci. Geniusze w nagrobku Leśniowolskiego mogły zostać przejęte z pomnika biskupa Padniewskiego, w którym takie właśnie postacie, trzymające w jednej ręce pochodnie, a drugą przytrzymujące herbowy kartusz, stały dawniej na końcach splywów¹⁷⁴ (putta i aniołki prezentujące tarcze herbowe były zresztą motywem stosowanym w ówczesnej rzeźbie obiegowej)¹⁷⁵. Umieszczone na splywach nagrobka Provany putta z czaszkami mogły być odwzorowaniem jakiegoś przekazu graficznego, może Florisa¹⁷⁶ – chociaż ten genetycznie włoski, przejęty przez sztukę północną motyw¹⁷⁷ był również popularny w sztuce środowiska krakowskiego tego czasu. Także północnego, najpewniej florisowskiego pochodzenia mogą być dekoracje cokołu i groteskowe motywy na kolumnach nagrobków Stadnickiego i Ossolińskiej¹⁷⁸. Podobnie powszechnie używane były wszelkiego rodzaju motywy panopliowe. Dla niektórych z nich znajdujemy bliskie analogie, na przykład panoplium z kirysem na cokole nagrobka Provany przypomina dekorację portalu zamku w Niepołomicach (może lata sześćdziesiąte XVI w.)¹⁷⁹ lub nawet baldachim nagrobka Jagiełły¹⁸⁰; panoplium na bocznej ścianie cokołu nagrobka Leśniowolskiego, z zawieszonym na pierścieniu kołczanem na tle łuku i strzały ma swój odpowiednik w podobnym motywie na cokole

¹⁶⁶ *Ibid.*, k. 51.

¹⁶⁷ *Ibid.* Też: Serlio, *Il terzo libro...*, s. 103; tenże, *Regole generali...*, s. 20, 40.

¹⁶⁸ Kowalczyk, *Sebastiano Serlio...*, s. 73–79. Kolumny o trzonach przykutych do ściany klamrami rustyki występują również u Palladia (por. J. Q. Hughes, *Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, Vicenza 1796, Venezia 1968*, t. I tabl. 24, t. III tabl. 28, 40).

¹⁶⁹ Serlio, *Regole generali...*, k. 42, 47 – wzór Serlia na taki kapitel; może również k. 37 – kompilacja tego wzoru z fryzem żłobkowym.

¹⁷⁰ Serlio, *Regole generali...*, k. 38 verso; tenże, *Il terzo libro...*, s. 129, 313.

¹⁷¹ Por. Cerchowie, Kopera, *op. cit.*, t. II, s. 232 (epitafium Franckowiczów i Lodowigowej); Sinko-Popielowa, *Zaginiony nagrobek...*, s. 79 (nagrobek św. Jacka); M. Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i I poł. XVII w.*, [w:] *Studia Renesansowe*, pod red. M. Walickiego, t. I, Wrocław 1956, s. 231–256.

¹⁷² Motyw antyczny, częsty w nagrobkach włoskich od końca XV w. – A. Grisebach, *Römische Porträtbusten der Gegenreformation*, Leipzig 1936, s. 33. Por. m.in. nagrobek dwóch Janów Tarnowskich w Tarnowie, epitafium Elżbiety Pieniążkowej (zm. 1579) w krużgankach dominikańskich w Krakowie.

¹⁷³ Por. pojedyncze czaszki, występujące podobnie jak w dziełach naszej grupy, na cokołach i pod sarkofagami w nagrobkach: Zygmunta Augusta (1574–1575), Walentego Dembińskiego (1584, katedra wawelska), Firlejów w Janowcu (1586–1587).

¹⁷⁴ Por. *Katalog rysunków...*, il. 19.

¹⁷⁵ Por. nagrobki: biskupa Tomickiego (1533, katedra wawelska), biskupa Noskowskiego (przed 1561, kolegiata w Pułtusku), Walentego Dembińskiego i in.

¹⁷⁶ Por. Hedicke, *op. cit.*, *passim*.

¹⁷⁷ Por. J. Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 117–118.

¹⁷⁸ Por. Hedicke, *op. cit.*, *passim*. Też: W. Dietterlin, *Architectura und Ausstheilung der v. Seulen...*, Nürnberg 1593, ryc. 9, 19.

¹⁷⁹ Sinko, *Santi Gucci...*, s. 43–44 datuje ją na pocz. XVII w. i przypisuje szkole Gucciego; W. Kieszkowski, *Dzieje budowy zamku w Niepołomicach za panowania Zygmunta Augusta 1550–1571*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, 1935, s. 13–14, 16 – odnosi ją do 1552 r. i wiąże z Tomaszem Grzymałą; Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 37 – znajduje tu pewne elementy sztuki Gucciego.

¹⁸⁰ Por. J. Kowalczyk, *Triumf i slawa wojenna all'antica w Polsce w XVI w.*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 303 il. 13.



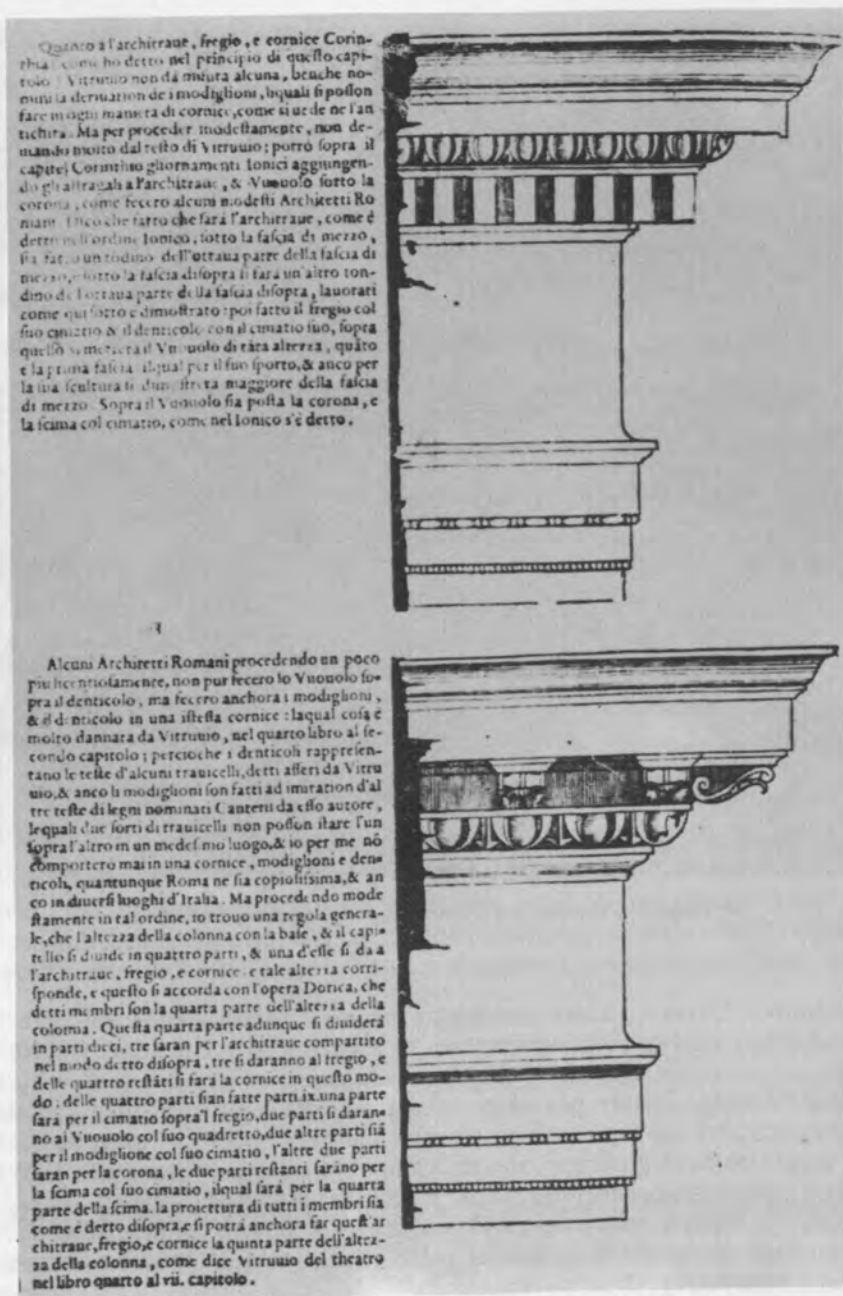
36. Sebastiano Serlio, wzorcowy projekt fasady kościoła bazylikowego.
Wg S. Serlio, *Regole generali di architettura*, k. 54.

nagrobka Górków w Poznaniu (1574, Hieronim Canavesi)¹⁸¹. W rozpowszechnionych wówczas przekazach graficznych odnajdujemy też poszczególne motywy znane z naszych dzieł: m.in. skrzyżowane szable o rękojeściach w kształcie główek gryfów, łuki i kołczany zawieszane na pierścieniach itp.¹⁸² W stosunku do bardziej skomplikowanych układów, na przykład umieszczonego na nagrobku Provany panoplium z głową Meduzy na tarczy¹⁸³ czy dekoracji złożonej z instrumentów muzycznych lub elementów na cokole nagrobka Stadnickiego, należałoby raczej przyjąć inne niż krakowskie źródła.

¹⁸¹ O nim: Sinko, *Canavesi...*, s. 139–141 i ostatnio: Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 129–130.

¹⁸² M.in. u Caldara Polidoro da Caravaggio (*Libro de diversi trophæi di...*, Romae 1586, ryc. 32, 34, 35, 36), Cornelisa Bosa (S. Schèle, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm 1965, pl. 56, nr 208–214, zwł. nr 213, 214), Jeana Mignon (H. Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*, [b.m.] 1969, il. J.M. 10), czy Dominika Custosa (*Augustissimorum imperatorum...*, Innsbruck 1601, m.in. k. 15).

¹⁸³ Jeden z motywów antycznych, wiążących się z triumfem wojennym – por. Kowalczyk, *Triumpf...*, s. 304.



37. Sebastiano Serlio, wzór belkowania dla porządku korynckiego.

Wg S. Serlio, *Regole generali di architettura*, k. 48.

Niespotykany w rzeźbie krakowskiej elementem jest umieszczona za figurą biskupa Kostki płyta z „panopliami duchownymi”, będąca transpozycją motywu części uzbrojenia, umieszczanych tradycyjnie przy figurach rycerzy w elementy charakteryzujące osobę stanu duchownego.

Pośród wielu form zoomorficznych, zdobiących nasze nagrobki, szczególnie charakterystyczne są duże, pełnoplastycznie ukształtowane fantastyczne stwory w pomniku Leśniowolskiego, które wydają się wprowadzone do krakowskiej rzeźby właśnie przez ten nagrobek, a ich reperkusje, w bardziej już ozdobnych i malowniczych formach, wystąpiły tu w samym końcu wieku¹⁸⁴. Inne drobniejsze motywy tego rodzaju znajdują swoje pierwowzory albo na krakowskim gruncie – na przykład delfinki o skręconym wolutowo ogonie, tworzące spływy w nagrobku Leśniowolskiego¹⁸⁵, czy pary gryfów przykutych

¹⁸⁴ W nagrobkach tzw. „grupy Bejse”: Firlejów w Bejskach, Mniszchów w Radzynie, Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach.

¹⁸⁵ Por. epitafium Pawła Głogowskiego w Płocku (ok. 1580), nagrobek Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej.



38. Nagrobek Marcina Leśniowskiego – fragment belkowania.

do cekinów w nagrobku Provany, które przywodzą na myśl formy stosowane przez Michałowicza, a będące echem dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej – albo wśród rycin Serlia (główki delfinów przy krawędziach bocznych nagrobka Kostki)¹⁸⁶. Gryfy o ciele przechodzącym w motyw roślinny, tworzące spływy w nagrobku Provany, zostały prawdopodobnie przejęte z jakiegoś niderlandzkiego wzornika, choć w Krakowie przedstawienia tego rodzaju również nie były obce¹⁸⁷. Także dla herm w epitafium Vertemy źródłem mógł być wzór graficzny; zresztą kompozycja całego obramienia tego epitafium zdradza pokrewieństwo z grafiką, najpewniej francuską¹⁸⁸, chociaż podobne ujęcia spotykane są też w sztuce kręgu Michałowicza¹⁸⁹. Motyw wszelkiego rodzaju masek i główek, obficie stosowany w utworach naszej grupy, występował obiegowo w ówczesnej rzeźbie krakowskiej. Obok główek aniołków, najliczniejszych w dekoracji relikwiarzy, ołtarzy i nagrobków¹⁹⁰, w ostatniej ćwierci wieku pojawiły się główki kobiece z draperiami i w diademach¹⁹¹. Również motyw maski wplecionej w obramienie tablicy inskrypcyjnej powtarzał się często i uważany jest za motyw rodzimy¹⁹². Jeśli chodzi o bezpośrednie inspiracje, to tu także widzimy pewne analogie ze sztuką Michałowicza. Zdobiące nagrobek Leśniowskiego i Provany maski profilowe ulistnione, zakończone wolutami i nałożone na brzeg zwieńczenia wydają się odbiciem masek w nagrobkach biskupów Izdbieńskiego czy Zebrzydowskiego (na trzonach kolumn i w konsolkach w kluczu arkady); obramienie kartusza herbowego z maską u góry w zwieńczeniu

¹⁸⁶ Serlio, *Regole generali...*, k. 46.

¹⁸⁷ Burnatowa, *op. cit.*, s. 94–95, 202.

¹⁸⁸ Por. Zerner, *op. cit.*, il. A.F. 47–48 – grafika Antonio Fantuzziego z 1543 r.

¹⁸⁹ M.in. w nagrobku biskupa Padniewskiego (*Katalog rysunków, loc. cit.*) czy ołtarzu katedry lwowskiej, dłuta Jana Białego.

¹⁹⁰ Burnatowa, *op. cit.*, s. 28.

¹⁹¹ Burnatowa, *op. cit.*, s. 72; por. nagrobki Zygmunta Augusta (1574–1575), Katarzyny z Rapów Fogelwederowej na elewacji kościoła Mariackiego w Krakowie (1575), Arnulfa i Stanisława Uchańskich w Uchaniach (ok. 1590), Stefana Batorego w katedrze wawelskiej (1595).

¹⁹² Burnatowa, *op. cit.*, s. 123.

nagrobka Kostki jest identyczne z obramieniami kartuszy w nagrobku biskupa Padniewskiego. Nałożone na brzegi zwieńczeń łwie głowy o otwartych paszczach były również w Krakowie znane, m.in. w dziełach Canavesiego¹⁹³. Natomiast w portalu I piętra kamienicy diekańskiej w Krakowie oglądamy maski ulistnione zupełnie identyczne z maskami w michałowiczowskim nagrobku Padniewskiego – na wspornikach i trzonach kolumn.

Motyw maski nałożonej na brzeg zwieńczenia odnajdujemy też na rycinach traktatu Serlia¹⁹⁴ (il. 42). Interesującą, a nie zauważaną dotychczas możliwość inspiracji w tym zakresie stanowią wzory graficzne artystów ze szkoły Fontainebleau z lat czterdziestych XVI w. (Jeana Mignon¹⁹⁵ (il. 43), Antonio Fantuzzi¹⁹⁶, Nicoletto Rosex da Modena¹⁹⁷ i in.¹⁹⁸), przenoszących na teren całej Europy motywy zastosowane m.in. w dekoracji stiukowej Galerii Franciszka I w zamku w Fontainebleau, gdzie oglądamy identyczne z detalami naszych nagrobków profilowe maski ulistnione, skręcone u góry i dołu w woluty, gryfy z głowami osadzonymi na długich szyjach, delfiny o skręconych ogonach, groteskowe maski liściaste *en face*, puciołowate maski lwów i gryfów, a także girlandy z owoców, kwiatów i liści. Niektóre z tych motywów stosowane były następnie obiegowo w grafice tego czasu¹⁹⁹.

Grube, plastycznie ukształtowane i ciężko opadające festony, zakończone puklowanymi nasadnikami, od których odchodzą sznury zawieszenia są motywem szczególnie charakterystycznym dla naszej grupy, wywodzącym się ze sztuki antyku, popularnym w okresie renesansu i baroku, w rzeźbie krakowskiej występującym od początku XVI w., najpierw w formie przedstawień reliefowych, później bardziej plastycznych. Na uwagę zasługuje fakt umieszczenia po raz pierwszy punktów przyczepu festonów na różnej wysokości właśnie w nagrobku Provany²⁰⁰. Charakterystyczny układ festonów zawieszonych przy główce aniołka (nagrobki Leśniowolskiego i Kostki) został może przejęty z nagrobka Padniewskiego, choć w podobnej formie zastosowano go też m.in. w drobińskim nagrobku Kryskich²⁰¹.

Liściaste fryzy, częste w naszych dziełach, były w Krakowie w użyciu od połowy XVI w.²⁰² Rysunek i kształt ich listków – o trójdzielnych, odgiętych u wierzchołków blaszkach, brzegach o „pętelkowatej” linii, pogrubionych wałeczkiem – jest bliski dekoracji dzieł Padovana i innych utworów krakowskich 3. ćwierci wieku²⁰³, a zupełnie różny od form fryzów gucciowskich²⁰⁴. Wydaje się, że bezpośredniego wzoru dla tych listków należy szukać na kartach traktatu Serlia²⁰⁵.

Powszechne w sztuce renesansu dekorowanie podłuczcy arkad i podniebi gzymsów rozetami zostało przez naszą grupę przejęte może bezpośrednio ze sztuki Michałowicza, wraz z samym elementem podniebia i półkoliście zamkniętej wnęki²⁰⁶; przemawiałby może za tym także kształt niektórych rozet (np. „wirująca” rozeta w nagrobku Kostki ma odpowiednik w podłuczcu arkady wejściowej do kaplicy Zebrzydowskiego²⁰⁷ i na podniebiu kopuły kaplicy prymasa Uchańskiego w Łowiczu²⁰⁸). Inne rozety,

¹⁹³ Por. nagrobek Rokossowskiego (zm. 1580) w Szamotułach (KZS, t. V, z. 23: *Powiat szamotułski*, opr. R. i J. Juraszowie, Warszawa 1960, s. 28 i il. 122). O Canavesim ostatnio: A. Fischinger, *Canavesi Hieronim*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. I, s. 289–290; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 128–138.

¹⁹⁴ Serlio, *Regole generali...*, k. 61.

¹⁹⁵ Por. Zerner, *op. cit.*, il. J.M. 36.

¹⁹⁶ Por. Zerner, *op. cit.*, il. A.F. 46, 78.

¹⁹⁷ Por. R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, cz. I: 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1925, k. 30.

¹⁹⁸ Por. *ibid.*, k. 118, 159.

¹⁹⁹ Profilowe maski liściaste oglądamy również u Hieronima Cocka (*Compentimentorum quod vocant multiplex genus...*, 1566, nr 162, 164) i Cornelisa Bosa (Schèle, *op. cit.*, pl. 67 il. 270, 277).

²⁰⁰ Burnatowa, *op. cit.*, s. 122.

²⁰¹ Z lat 60. XVI w. – o nim ostatnio: K. Mikocka-Rachubowa, *Nagrobek rodziny Kryskich w Drobinie. Kilka uwag*, „Rocznik Mazowiecki” [w druku].

²⁰² Burnatowa, *op. cit.*, s. 222.

²⁰³ Por. pochodząca z lat sześćdziesiątych XVI w. obudowa nagrobka Barbary Tarnowskiej w Tarnowie, nagrobek Kryskich w Drobinie, pomnik nieznannej kobiety w kruczkach dominikańskich w Krakowie (KZS IV cz. III, il. 780).

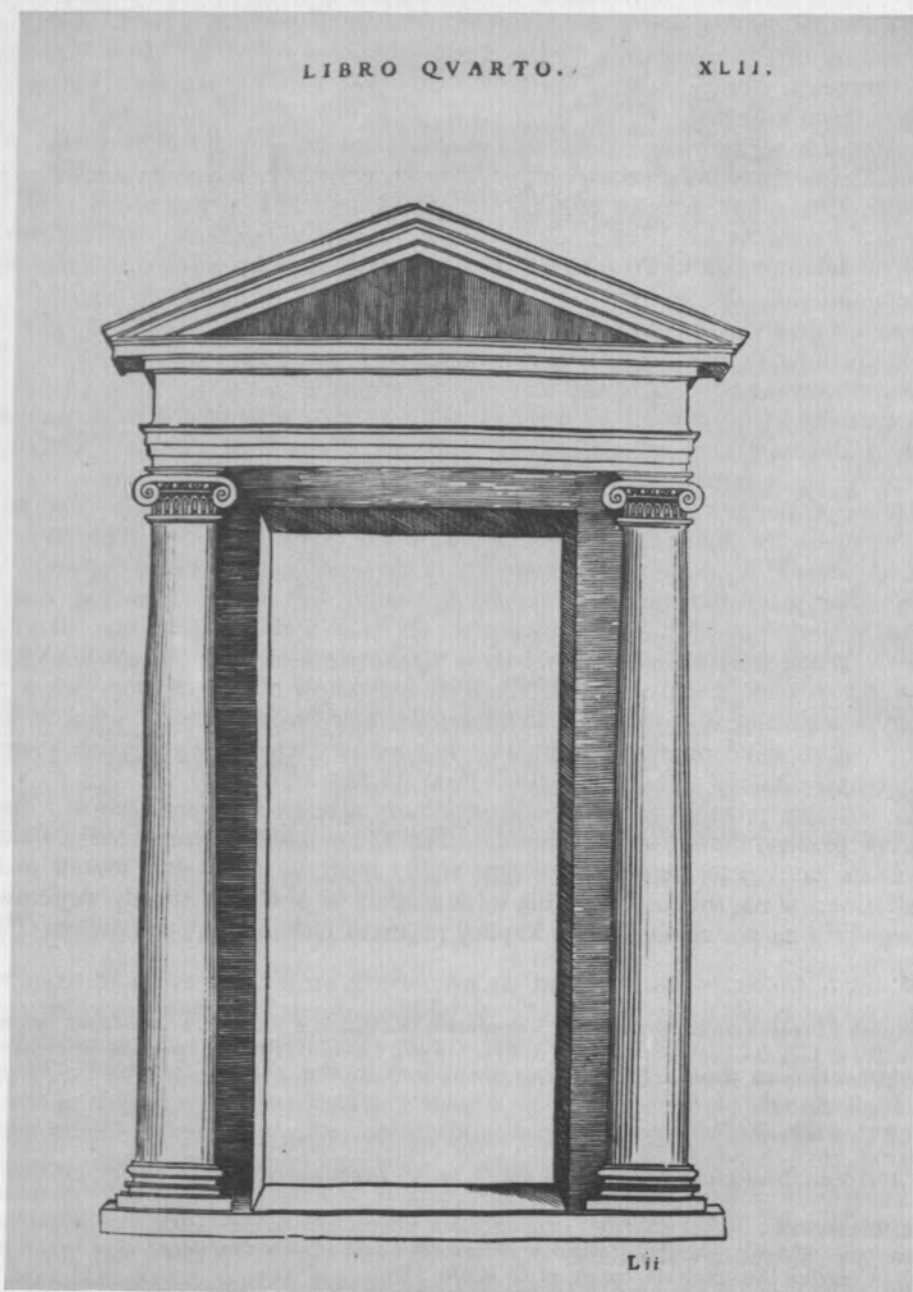
²⁰⁴ Jest to jeden z motywów błędnie uważanych za charakterystyczny dla sztuki kręgu Guccio; często stosowany był również poza zasięgiem wpływu tego artysty.

²⁰⁵ Serlio, *Regole generali...*, k. 48, 62 v, 137; Serlio, *Il terzo libro...*, s. 125 (C), 129 (H), 313 (F). Na rycinach Serlia występują też często szerokie, płaskie liście o odgiętym wierzchołku, takie jak w głowicach naszych nagrobków (*passim*).

²⁰⁶ O motywie rozet w XVI-wiecznej sztuce krakowskiej por.: B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich I połowy XVI w. Dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, s. 196; Burnatowa, *op. cit.*, s. 26. B. Daszyńska (Stalle kościoła N.P. Marii w Krakowie na tle współczesnej rzeźby krakowskiej i ich związki z rycinami, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” L: 1949, 269) pisze, że rozety w nagrobkach Leśniowolskiego i Kostki nawiązują do form rozet na podniebiu baldachimu stall radzieckich w kościele Mariackim (stalle fundowane 1521, kasetony z rozetami 1586– KZS IV, cz. II, s. 22 i f. 209–211).

²⁰⁷ Pagaczewski, *op. cit.*, s. 40 il. 26.

²⁰⁸ Pagaczewski, *op. cit.*, s. 73 il. 52.

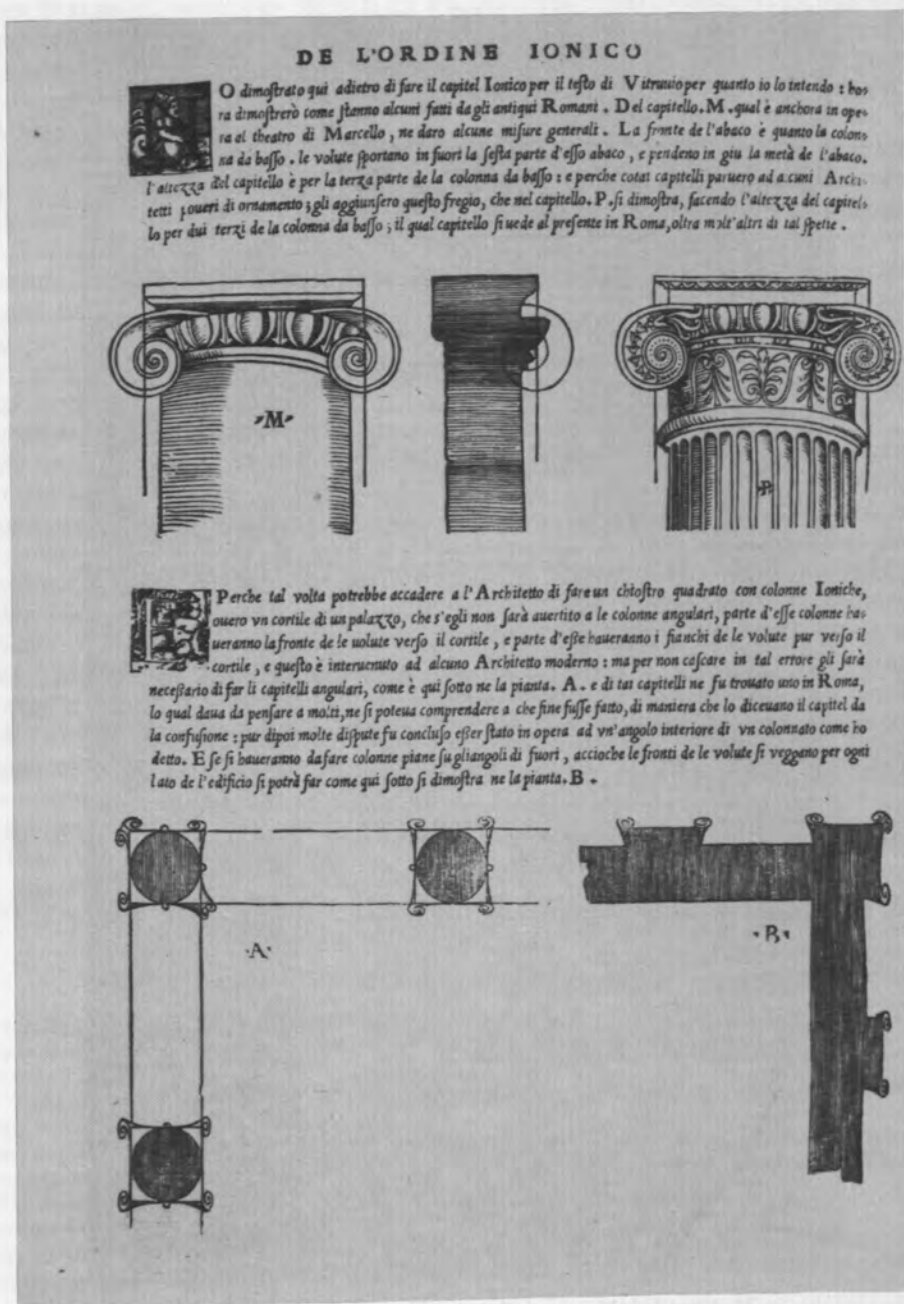


39. Sebastiano Serlio, projekt portalu jońskiego.
Wg S. Serlio, *Regole generali di architettura*, k. 42.

złożone z jednego rzędu wygiętych płatków, odnajdujemy w nagrobku Elżbiety Firlejówny w Bejskach (1580 – 1589, warsztat Canavesiego), gdzie fryz belkowania zdobi wić roślinna wychodząca od centralnie ułożonej maski – jak w kościańskich pomnikach Opalińskich i Orzelskich.

Woluty z liśćmi akantu, liściaste esownice, podobnie jak element złożony z dwóch liściastych esownic przykuty do kartusza lub tablicy, tworzący w dziełach naszego Mistrza boczne naddatki były motywami popularnymi w sztuce krakowskiej 2. połowy wieku. Podkreślanie boków nagrobków i portali naddatkami, Irena Burnatowa, badająca ornament krakowski, uznała za motyw rodzimy – nie spotykany ani we Włoszech, ani w sztuce północnej²⁰⁹, a częsty w 4. ćwierci wieku. Występuje on też w dziełach

²⁰⁹ Burnatowa, *op. cit.*, s. 73 il. 52.



40. Sebastiano Serlio, projekt kapitelu jońskiego.
Wg S. Serlio, *Regole generali di architettura*, k. 38v.

związanych z Santi Guccim, ale należy podkreślić, że ma on tam zupełnie odmienny charakter, będąc elementem wyraźnie architektonicznym, w którym esownice zastąpione zostały pilasterkami o przewiązanych pierścieniami trzonach.

Szczególnie ulubionym przez Mistrza Nagrobka Provany motywem ornamentalnym był sznur plastycznie ukształtowanych cekinów, poprzedzielanych liśćmi akantu z perełkami, który odbiega nieco sposobem opracowania od podobnych form spotykanych w innych dziełach krakowskich²¹⁰. Jego pier-

²¹⁰ Por. nagrobki Górków w Poznaniu, Andrzeja Kośli w Kraśniku, portale krakowskich kamienic (ul. Sławkowska 4 – w sieni, Św. Jana 12, Rynek 20), kaplice: Św. Jacka i Pana Jezusa przy kościele Św. Barbary w Krakowie, Tęczyńskich w Staszowie, Branickich w Niepołomicach.



41. Nagrobek Marcina Leśniowolskiego — kapitel pilasterka.

wowzorów można by się dopatrzeć w dekoracji niszy nagrobka Tomickiego²¹¹ lub sztychach Fontainebleau²¹² (il. 44) czy też w ornamencie dekorującym obrzeża ścian tarczowych kaplicy Zygmunto-
skiej²¹³, ułożonym, podobnie jak w naszych dziełach, na wałku archiwolty.

Swoje źródła w sztuce krakowskiej mają też takie elementy zdobnicze naszych nagrobków, jak ornament roślinno-kandelabrowy na licach pilastrów czy zwieszenia pęków owoców i różnych gro-

²¹¹ O nim: J. Eckhardtówna, *Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu i jego twórca*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1937, nr 3, s. 130–138 i ostatnio: Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 52–56.

²¹² Zwróciła na to uwagę Burnatowa (*op. cit.*, s. 116–119), nie podając konkretnych pierwowzorów. Wzory takie znajdujemy m.in. u A. Fantuzziego (Zerner, *op. cit.*, il. A.F. 51) i J. Mignon (Zerner *op. cit.*, il. J.M. 36), też: Berliner, *op. cit.*, k. 120.

²¹³ Por. A. Bochnak, *Kaplica Zygmuntowska*, Warszawa 1960, il. 8, 9.

teskowych form. Staranny, precyzyjny sposób ich kucia stawia te partie dekoracji obok utworów Michałowicza czy nagrobka Kryskich w Drobinie. Również w Krakowie należy szukać genezy takich form, jak: płonące amfory, wazy, amfory z kwiatami i ozdobne kule²¹⁴; występowanie podobnych motywów w sztuce kręgu Guccio wynikało chyba raczej ze wspólnego źródła zapożyczeń, niż z jakichś bezpośrednich inspiracji²¹⁵.

W dziełach naszego artysty obramienia kartuszy i tablic kształtowane są w charakterystyczny sposób: ich brzegi są głęboko powycinane, twardo odgięte i pozwijane w różnego rodzaju rolwerki, „ceowe” motywy i wolutowe skręty, ozdobione nitami i imitacją główek gwoździ, a kontur podkreślono rowkiem, imitującym wykończenie ich metalową taśmą. Ornament zawijany pojawił się w Krakowie po połowie XVI w. na podstawie wzorów włoskich²¹⁶, a formowanie go w taki, jak w naszych dziełach, „północny”, sposób wystąpiło w twórczości Jana Michałowicza. Najbliższe charakterowi utworów naszego Mistrza są kartusze w pomniku biskupa Padniewskiego²¹⁷. Należy podkreślić, że taki sposób kształtowania obramień jest zupełnym przeciwieństwem występującego w dziełach Guccio ornamentu zawijanego, o „skórzanych” formach niezbyt głęboko wyciętych brzegów, zawijanych w rytmicznie powtarzające się wałeczki, a wywodzącego się ze sztuki włoskiej²¹⁸.

Także wiele innych, bardzo już drobnych elementów dekoracyjnych w naszych nagrobkach można wywieść ze sztuki krakowskiej²¹⁹, a dla wzorów ornamentalnych, jak: kymationy lesbijskie²²⁰, przestyliżowane kymationy jońskie²²¹, fryzy żłobkowe²²² czy takie motywy, jak spięte pierścieniem parzyste zwinięcia rozciętego brzegu²²³, znajdujemy pierwowzory także w traktacie Sebastiana Serlia.

W dekoracji nagrobków zwracają uwagę dyskretnie stosowane efekty kolorystyczne, osiągnęte przez stosowanie różnobarwnych materiałów, inkrustacje szarej, piaskowcowej obudowy kolorowym marmurem i polichromie. Wykładanie płaszczyzn architektonicznych kolorowymi marmurami, zaczerpnięte ze sztuki weneckiej, przeniósł do Polski Jan Maria Padovano (nagrobki dwóch Janów Tarnowskich i Barbary Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie)²²⁴, stosował Michałowicz (nagrobek Padniewskiego), Canavesi (nagrobek Górków w Poznaniu) i inni. Dodać należy, że występujące w sztuce Guccio kolorowe wykładziny (nagrobek Batorego, stalle w kaplicy Mariackiej) mają zupełnie inny charakter – swoim rozbitym, dywanowym wzorem zbliżają się raczej do dzieł środowiska florenckiego²²⁵. Zachowane na nagrobku Leśniowolskiego ślady złocień i polichromii są być może pierwotne i może w ten sposób były też zdobione inne dzieła naszej grupy, lecz jak większość dekoracji tego typu – nietrwałej i najbardziej narażonej na zniszczenie – nie dotrwały do naszych czasów. Polichromie były stosowane przez warsztat Berreccio²²⁶ i przez Michałowicza²²⁷, występowały w wielu nagrobkach z XVI i początków

²¹⁴ Płonące amfory pojawiają się w dekoracji nagrobka S. Maleszowskiego (1555) i G. Guicciardiniego (1557) w krakowskich krugankach dominikańskich (o nich: Bołoz-Antoniewicz, *op. cit.*, s. LXXXV–LXXXVII; Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 81–82 uważa je za bliskie twórczości Guccio) i występują później m.in. w nagrobkach Noskowskiego w Pułtusku, Górków w Poznaniu, Rokossowskiego w Szamotułach. Amfory z kwiatkami: w epitafium Franckowiczów i Lodovigowej, nagrobku Kryskich. Wazy – na attyce Sukiennic (1556–1560).

²¹⁵ Daty powstania dzieł Guccio prezentujących takie motywy, podobne do oglądanych w dziełach naszej grupy, są im na ogół współczesne (np. płonące amfory w nagrobkach Firlejów w Janowcu – 1587, Andrzeja Kośli w Kraśniku – po 1589, Batorego – 1595), a elementy takie są w nich kształtowane w inny nieco sposób.

²¹⁶ W nagrobku Piotra Boratyńskiego w katedrze wawelskiej (ok. 1559) – Burnatowa, *op. cit.*, s. 75.

²¹⁷ Podobny sposób kształtowania tego ornamentu występuje również później u Canavesiego – por. nagrobki: Górków w Poznaniu (1574), Jana Mrowińskiego (1577, kościół Św. Katarzyny w Krakowie), Jakuba Rokossowskiego w Szamotułach (1580).

²¹⁸ Na taką jego formę zwracają uwagę: Burnatowa, *op. cit.*, s. 111 i Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 101 i in.

²¹⁹ Np. parzyste zwinięcia rozciętych brzegów, skute pierścieniem – por. nagrobki: Guicciardiniego, Kryskich, Górków; przestyliżowany joński kymation – por. kasetony kopuły kaplicy Zygmuntowskiej i nagrobek Kryskich, i in.

²²⁰ Serlio, *Regole generali...*, k. 51.

²²¹ Serlio, *Regole generali...*, k. 51 v i in.

²²² Serlio, *Il terzo libro...*, s. 117, 133, 139 i in.

²²³ Serlio, *Regole generali...*, k. 47.

²²⁴ Po raz pierwszy zastosowano to w nagrobku Samuela Maciejowskiego (1552, katedra wawelska), przypisywanym Padovanu we współpracy z Canavesim (Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 113). O nagrobku Tarnowskiej – ostatnio: Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 56–59 i Fischinger (rec. z jw.), s. 178.

²²⁵ Por. Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 104.

²²⁶ Kaplica biskupa Tomickiego (1530) – por. Łoziński, *op. cit.*, s. 47.

²²⁷ Nagrobek Urszuli z Maciejowskich Leżeńkiej w Brzezinach (M. Sokołowski, *Komentarz do nagrobka w Brzezinach*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” VII: 1903, szp. CXLII – pisząc o śladach polichromii uznaje ją za pierwotną; obecnie niewidoczna ze względu na późniejsze przemalowanie – Pagaczewski, *op. cit.*, s. 30); nagrobek biskupa Zebrzydowskiego w katedrze wawelskiej (Kozłowska-Tomczyk, *op. cit.*, s. 21); nagrobek Jana S. Tarnowskiego w Chrobrzu (Kieszkowski, *Nagrobki w Chrobrzu...*, s. 121–131); kaplica Uchańskiego w Łowiczu (Kieszkowski, *Lapidarium...*, s. 98 przyp. 100).



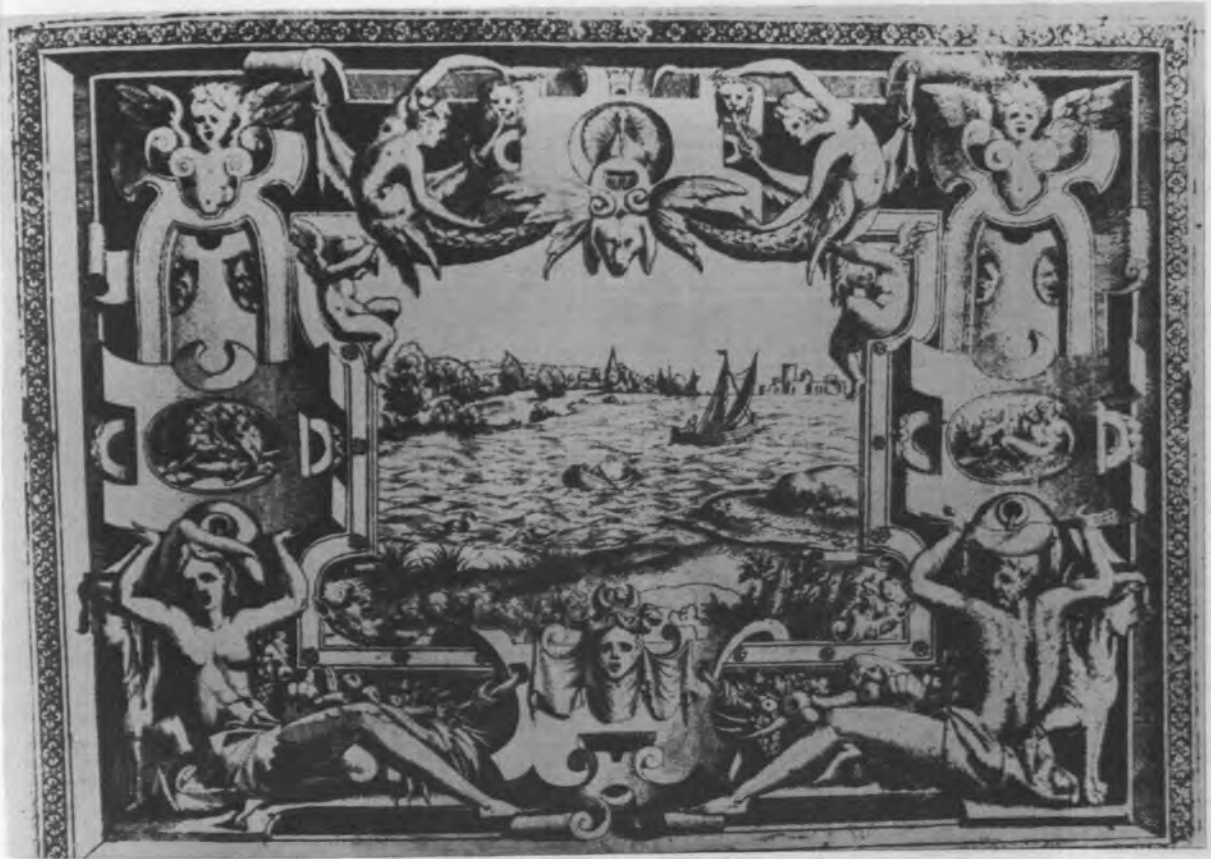
42. Sebastiano Serlio, maski zdobiące zwieńczenie w projekcie kominka.
Wg S. Serlio, *Regole generali di architettura*, k. 61.

XVII w.²²⁸ i wydaje się, że były w tym czasie powszechne²²⁹. Dekoracja sgraffitowa, zdobiąca elewację kamienicy przy ul. Kanoniczej 21 w Krakowie, była popularna w Małopolsce od połowy XVI w.²³⁰ Szczególne znaczenie dla naszych rozważań ma stwierdzony ostatnio fakt powszechnego występowania

²²⁸ M.in. nagrobki Arnulfa i Stanisława Uchańskich w Uchaniach (J. Kieszkowski, *Kościół w Uchaniach i jego zabytki*, [w:] tegoż, *Artyści obcy w służbie polskiej*, Lwów 1922, s. 77), Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach (*Ibid.*, s. 81), Ostrogskich w Tarnowie (P. Krakowski, *Pomnik nagrobny książąt Ostrogskich w Tarnowie*, [w:] *Studia Renesansowe*, pod red. M. Walickiego, t. II, Wrocław 1957, s. 285) i in. O efektach kolorystycznych rzeźby 2. połowy XVI w., osiągniętych za pomocą polichromii i stosowania różnobarwnych materiałów por. m.in.: M. Gębarowicz, *Artyści przedsiębiorcy epoki renesansu*, „BHS” XXX, 1969, nr 3, s. 272–273.

²²⁹ Wbrew sądowi Pagaczewskiego (*op. cit.*, s. 30); większość tej nietrwalej i najbardziej narażonej na zniszczenia dekoracji nie dotrwała do naszych czasów.

²³⁰ Ostatnio Rudkowski, *op. cit.*, s. 575–590.



43. Jean Mignon, rycina z motywem masek.

sgraffit na elewacjach kamienic przy ul. Kanoniczej²³¹, mający oczywiste znaczenie dla ozdobienia w taki sposób również tej budowli. Źródło dla wzoru sgraffita na fasadzie naszej kamienicy stanowiła jedna z rycin serliańskich. W IV księdze Serlio zamieścił wzory rustyki²³² (il. 45), spośród których przyjęto wzór oznaczony numerem VII, lekko go jedynie przetwarzając przez podzielenie środkowego prostokąta poziomą linią²³³.

W rzeźbie krakowskiej należy szukać pierwowzoru dla inskrypcji na belkowaniu nagrobka Piotra Kostki, której tekst został przejęty z nagrobka biskupa Padniewskiego, ułożony dlań specjalnie przez Jana Kochanowskiego²³⁴, a także dla napisu na portalu I. piętra kamienicy przy ul. Kanoniczej 21²³⁵.

W nagrobkach naszego Mistrza wizerunki zmarłych są ujęte jako posągi pełnoplastyczne, leżące na sarkofagach w naturalnej pozie, ze zgiętą i przełożoną swobodnie nogą oraz głową podpartą ręką. W odniesieniu do nagrobków rycerskich, w których figury zmarłych prezentują kinetyczny typ „posan-sovinowski”, niewątpliwym pierwowzorem był posąg Zygmunta Starego w kaplicy Zygmuntowskiej (ok. 1530)²³⁶. Wprawdzie ten berrecciowski schemat był stosowany również później przez Padovana i Michałowicza, ale rozwiązania tych artystów odbiegają od królewskiego wzoru bardziej usztywnioną

²³¹ Rudkowski, *op. cit.*, s. 582.

²³² Serlio, *Regole generali...*, k. 16 v.

²³³ Kowalczyk, *Serlio...*, s. 118, zwraca uwagę jedynie na przejęcie tego wzoru w sgraffitach na ścianach dworu Branickich w Branicach (1603); podkreśla też dużą rolę wzorów z IV księgi Serlio dla kompozycji sgraffit w Polsce (*Ibid.*, s. 273).

²³⁴ O napisie epitafijnym dla Padniewskiego por.: *Jana Kochanowskiego dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe*, t. III, Warszawa 1884, s. 240. Też: Pagaczewski, *op. cit.*, s. 35; T. Kruszczyńska, *Funeralna poezja Jana Kochanowskiego na tle poetyki renesansowej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego. Prace Literackie”, I. Seria A, nr 2, 1956, s. 177, 183–184.

²³⁵ Napis „Sibi amico et posteritati” widnieje też na fryzie portalu domu przy ul. Mikołajskiej 10 w Krakowie (por. F. Mączyński, *Ze starego Krakowa. Ulice, bramy, sienie*, Kraków 1908, ryc. 13; Kretschmerowa, *op. cit.*, s. 9).

²³⁶ O nim por.: A. Fischinger, *Ze studiów nad rzeźbą figuralną kaplicy Zygmuntowskiej. Pomnik króla Zygmunta I*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. IV, Kraków 1978, s. 213–244.



44. Antonio Fantuzzi, rycina z motywem sznura cekinów.

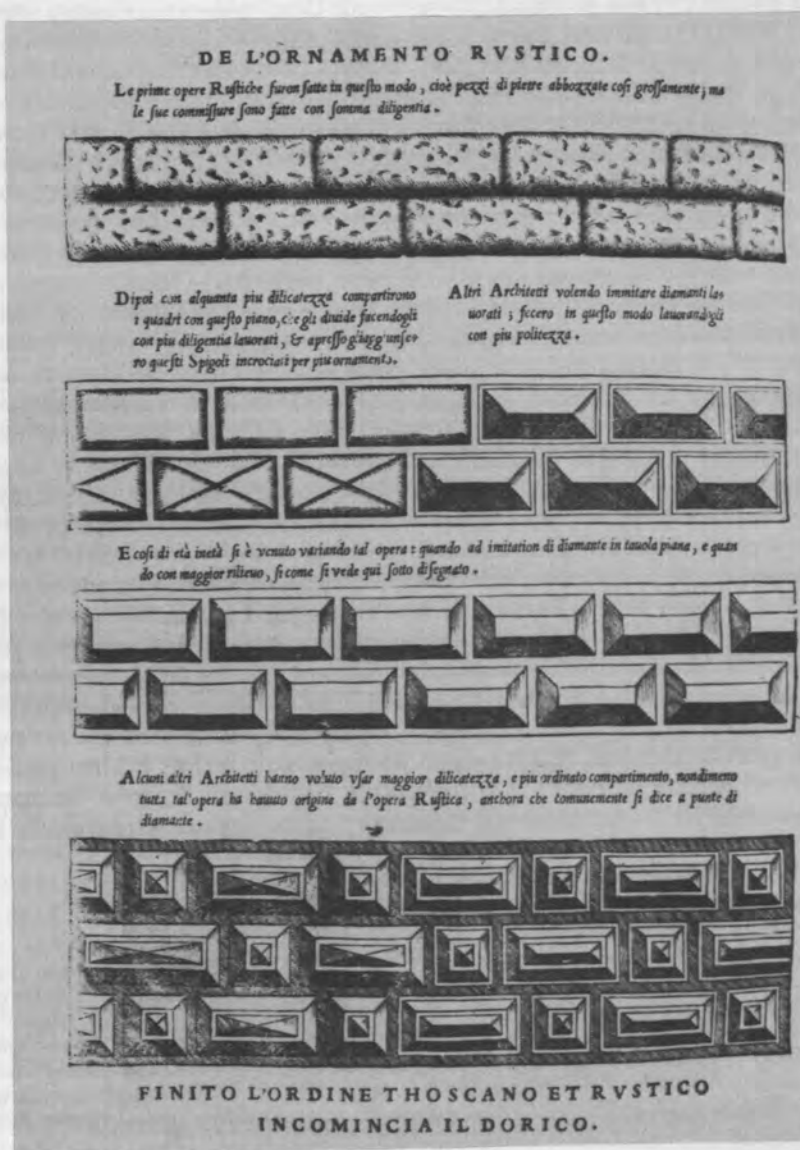
pozą i ułożeniem głowy na przedłużeniu poziomej prawie osi tułowia. Natomiast posągi Leśniowski i Opaliński stanowią bezpośrednie naśladownictwo figury królewskiej, przejmując jej ożywioną pozę, stanowiącą jakby zatrzymanie momentu unoszenia się na ręce opartej na poduszce, z charakterystycznym bezwładnym odrzuceniem głowy na wspierające ramię; analogiczne jest też ułożenie nóg oraz rąk prezentujących oznaki godności. Tak bliskiego odwzorowania posągu Zygmunta I nie było chyba w rzeźbie krakowskiej przez pół wieku – jedynie figura Walentego Dembińskiego (zm. 1584) w katedrze wawelskiej prezentuje podobny układ²³⁷. Nawet posąg Zygmunta Augusta wydaje się w swej kompozycji bardziej odległy od posągu ojca niż figury naszej grupy.

Wizerunek nagrobny Piotra Kostki prezentuje uspokojoną pozę „sansovinowską”, z przełożoną nogą i ręką podpierającą głowę. Układ taki, zapoczątkowany w naszej rzeźbie posągiem biskupa Tomickiego (1535, katedra wawelska), stanowił przez cały wiek XVI schemat obowiązujący w przedstawieniach wyższego duchowieństwa²³⁸, a kontynuowany był nawet sporadycznie w wieku XVII²³⁹.

²³⁷ O nim por.: KZS, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. I: *Wawel*, pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1965, s. 91.

²³⁸ Zlat, *op. cit.*, s. 270.

²³⁹ Por. nagrobki biskupów: Goślickiego (1607) i Nowodworskiego (1634) w katedrze poznańskiej, Lipskiego (1631) w katedrze wawelskiej.



45. Sebastiano Serlio, wzory rustyki. Wg S. Serlio, *Regole generali di architettura*, k. 16v.

Przez cały ten czas nie notuje się większych odstępstw od przyjętej reguły; indywidualność artysty mogła sobie pozwolić jedynie na drobne warianty układu rąk czy nóg, nie wykraczające jednak poza ramy przyjętej konwencji. Interesującą sprawą jest zagadnienie bezpośredniego wzorca dla przedstawienia biskupa Kostki. Od razu, ze względu na wyraźne różnice, można wykluczyć posągi biskupów Maciejowskiego (1552) i Konarskiego (1576, Canavesi), jak również figury Tomickiego i Gamrata, z którymi łączy go podobieństwo raczej pośrednie. Posąg Kostki jest natomiast bardzo bliski figurom Michałowiczowskim, a niewątpliwym wzorem była dla jego twórcy figura biskupa Padniewskiego, prezentująca identyczny układ – ze skrzyżowanymi nogami, znacznym uniesieniem lewego kolana, podparciem głowy jedną ręką i podobnym ułożeniem drugiej, trzymającej księgę. Zbliżony jest także sposób kształtowania szat obu posągów: układają się w duże płaszczyzny i są miękko udrapowane przy szyi i na rękawach.

Figury kobiece również nawiązują do pewnych rozwiązań XVI-wiecznej rzeźby krakowskiej – dzieł Bereckiego czy Michałowicza. We wszystkich, podobnie jak w dziełach naszej grupy, zauważamy brak przełożenia nogi, a jedynie jej mniej lub bardziej silne zgięcie w kolanie i podobny układ rąk, z których jedna, zgięta w łokciu, spoczywa na płycie, jak u Opalińskiej w Radlinie (por. figura Urszuli Leżeńskiej

w Brzezinach, 1563–1568)²⁴⁰, lub podpira głowę – jak Opalińska w Kościanie (Barbara Tarnowska w Tarnowie, ok. 1527–1533, warsztat Berecciego), a druga przytrzymuje modlitewnik lub rękawiczki. Charakterystyczne jest tu pewne usztywnienie pozy, którym posąg Opalińskiej odbiega od tych wzorów, posunięte jeszcze dalej w dziełach naśladowców naszego Mistrza (figura Ossolińskiej w Warszawie).

Sprawą zasługującą na szczególną uwagę jest przedstawienie biskupa Kostki i obojga Opalińskich w Radlinie, a także Ossolińskiej w Warszawie, leżących w pozach wskazujących na uspienie, z otwartymi oczyma. Zjawisko to jest na gruncie rzeźby krakowskiej tego czasu czymś niespotykanym (nie można z nim łączyć motywu otwartych oczu u figur przedstawionych w ruchliwej „posansovinowskiej” pozie czy w nagrobkach dziecięcych), a szerzej zostanie omówione w dalszych partiach pracy.

Nad wizerunkami zmarłych umieszczano albo kartusz herbowy – zjawisko częste w XVI-wiecznej sztuce krakowskiej²⁴¹, albo reliefowe przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem w tondzie, powszechne w pierwszej fazie krakowskiego renesansu (por. nagrobki: Zygmunta Starego, Barbary Tarnowskiej, biskupa Tomickiego)²⁴², w drugiej połowie wieku zastępowane często reliefem ze sceną Zmartwychwstania, Sądu Ostatecznego lub Wniebowstąpienia (nagrobek Jana St. Tarnowskiego w Chrobrzu) czy krucyfiksem (pomnik biskupa Padniewskiego), które pojawiają się znów w końcu wieku²⁴³. Rolę wzoru dla takiego przedstawienia w naszych dziełach pełniły prawdopodobnie tonda w nagrobku Zygmunta Starego i w padovanowskim cyborium znajdującym się w kościele Mariackim w Krakowie²⁴⁴.

W skład rzeźby figuralnej omawianych dzieł wchodzi też przedstawienia personifikujące Cnoty, które występowały w rzeźbie krakowskiej od około połowy wieku²⁴⁵, najczęściej jako pełnoplastyczne figury stojące w szczytu nagrobków (por. Iustitia w pomniku Gamrata) – rzadziej w niszach bocznych skrzydeł (por. nagrobek dwóch Janów Tarnowskich w Tarnowie, z posągami Iustitii i Prudentii w skrzydłach oraz Fides u szczytu), gdzie znacznie częściej umieszczano figury świętych patronów i proroków²⁴⁶. Reliefowe przedstawienia Cnót w przyłuczach arkady²⁴⁷ były dość rozpowszechnione, zarówno w nagrobkach²⁴⁸, jak w portalach kamienic²⁴⁹, a pozy figur w przyłuczach nagrobka Leśniowskiego są wyraźnym odbiciem ich układów; tu więc należy upatrywać ich źródeł. Co do pozostałych przedstawień, jest bardzo prawdopodobne, że ich twórca posługiwał się jakimś cyklem grafik; ryciny o takim temacie były w XVI w. bardzo liczne²⁵⁰, a w przypadku najlepszych figur – Temperantii i Prudentii w nagrobku Leśniowskiego – pierwowzoru należałoby chyba szukać wśród grafik flamandzkich²⁵¹.

²⁴⁰ Por. Pagaczewski, *op. cit.*, s. 28–30; Kozłowska-Tomczyk, *op. cit.*, s. 10–13, il. 3; Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 141–142.

²⁴¹ W wielu dziełach, poczynając od nagrobka Jana Olbrachta (ok. 1505, katedra wawelska), przez nagrobki Michałowicza (Zebrzydowski, Jana S. Tarnowskiego, Urszuli Leżeńskiej), do pomników ostatniej ćwierci wieku (Walentego Dembińskiego).

²⁴² Z nagrobka Tomickiego motyw ten został przejęty w nagrobku prymasa Andrzeja Krzyckiego w Gnieźnie, 1537 (por. Z. Świechowski, L. Krzyżanowski, *Nagrobki i epitafia [katedry gnieźnieńskiej]*, [w:] *Katedra gnieźnieńska*, pod red. A. Świechowskiej, Poznań 1970, t. I, s. 201) – dzieło Jana Marii Padovana (por. M. Rożek, *Jan Maria Padovano twórcą nagrobka prymasa Andrzeja Krzyckiego w Gnieźnie*, „BHS” XIV, 1983, nr 1, s. 49–54); też: w nagrobku biskupa Dzierżgowskiego (tamże) i biskupa Gamrata (w katedrze wawelskiej). O motywie tym por.: M. Hauptmann, *Der Tondo. Ursprung Bedeutung und Geschichte des italienischen Runbildes in Relief und Malerei*, Frankfurt a. Main 1936, gł. s. 111–174.

²⁴³ Pod wpływem kontrreformacji – por. m.in.: E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente...*, Paris 1951, s. 29, 38; J. B. Knipping, *The Iconography of the Counter Reformation in Netherlands. Heaven on Earth*, t. II, Leiden 1974, s. 245–283; Też: M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980, s. 144 n.

²⁴⁴ Dawniej uważane za cyborium wykonane do katedry wawelskiej, a znajdujące się od początku XVII w. w kościele Mariackim w Krakowie – por. Kozakiewiczowie, *op. cit.*, s. 145. Ostatnio Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 107–108 nie podtrzymała tej hipotezy.

²⁴⁵ Zlat, *op. cit.*, s. 265 przyp. 46 – wyjątkowo w nagrobkach rycerskich, częściej przy figurach biskupów.

²⁴⁶ Por. figury świętych patronów w nagrobkach: Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie, Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej, Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze wawelskiej, Andrzeja Noskowskiego w kolegiacie w Pułtusk.

²⁴⁷ Dla koncepcji pochodnych od łuku triumfalnego popularne było umieszczanie w tym miejscu postaci Victorii (por.: K. Reismann, *Die Entwicklung der Liegefiguren in der Architekturplastik von Michelangelo bis zum Klassizismus*, [w:] *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, s. 371–400) lub geniuszy chwasty z pochodniami (Kowalczyk, *Triumf...*, s. 305).

²⁴⁸ M.in. w kręgu Michałowicza nagrobki: Izdbieńskiego, Zebrzydowskiego, Tarnowskiego w Chrobrzu (przedstawienia Wiary i Sprawiedliwości).

²⁴⁹ Kamienice krakowskie przy ul. Floriańskiej 14, czy Rynek 7 (w sieni, przeniesiony z sąsiedniej kamienicy Rynek 8).

²⁵⁰ Por.: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings and Woodcuts ca 1450–1700*, Amsterdam [b.r.]; tenże, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca 1400–1700*, Amsterdam [b.r.], *passim*. Też: A. Bartsch, *Le Peintre Graveurs*, Vienne 1802–1821, *passim*. Ryciny z przedstawieniami Cnót znajdowały się w prywatnych zbiorach tak artystów, jak zleceniodawców (por. m.in. Rożek, *Mecenat...*, s. 178–179).

²⁵¹ Por. cykl przedstawień Cnót Martina de Vos (1532–1603) – „Aux quatre vents” (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Zbiory Graficzne, teka 210 I; Biblioteka PAN w Krakowie, Zbiory Graficzne), Też: ryciny Lamberta Lombarda (1506–1566) z cyklem posągów Sybill (Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Gabinet Rycin, Zbiory Potockich, t. 1138, nr 64–83) – o nim: *Lambert Lombard et son temps*, Liège 1966.

Na specjalną uwagę zasługuje fakt występowania w nagrobkach Leśniowolskiego, Kostki i Opalińskich w Radlinie, a także prawdopodobnie Stadnickiego i Ossolińskiej, kompletu – siedmiu – personifikacji Cnót teologicznych i kardynałnych, co jest na tle rzeźby krakowskiej tego czasu zjawiskiem zupełnie wyjątkowym²⁵². Istniało wprawdzie w Krakowie w ostatniej ćwierci XVI w. dzieło prezentujące podobny komplet alegorii – był nim nie zachowany, drugi nagrobek św. Jacka, ustawiony w 1583 r. w kościele Dominikanów i w 1629 r. zastąpiony innym²⁵³ – trudno jednak stwierdzić, czy wchodzące w jego skład posągi, zastosowane zresztą w zupełnie odmiennej strukturze, mogły stanowić dla naszych dzieł inspirację w zakresie programu.

Mimo że dla wielu spośród stosowanych przez nasz warsztat rozwiązań i użytych motywów można znaleźć bezpośrednie pierwowzory na gruncie krakowskim, a jego związek z tym środowiskiem jest bezsporny, to wyraźnie należy powiedzieć, że sztuka Mistrza Nagrobka Provany odznacza się na jego tle zupełnie indywidualnym wyrazem. W swym ogólnym charakterze wydaje się dość odległa tak od dzieł Berecciego, jak od manierystycznie nieraz zachwianych w proporcjach i przeładowanych dekoracją utworów Jana Michałowicza. Wzory czerpane z twórczości tych artystów w zakresie form i układów kompozycyjnych poddane tu zostały swoistemu przetworzeniu w sposób nadający całości dzieła zupełnie odrębnego oblicza. Chcąc znaleźć na gruncie krakowskim jakieś analogie co do tego „oblicza stylowego” twórczości naszego Mistrza – mając przy tym pełną świadomość ryzyka wysnucia mylnych wniosków przy dysponowaniu jako materiałem porównawczym fragmentarycznie przecież zachowaną spuścizną rzeźbiarską tych czasów, niedostatecznie przy tym rozpoznaną w kwestii bezspornych atrybucji – należałoby chyba wskazać na *oeuvre* Jana Marii Padovana i jego kręgu, którego klasycyzującemu stylowi, przestrzenności i plastyce form dzieła naszej grupy wydają się najbliższe.

Ponieważ wiele elementów twórczości Mistrza Nagrobka Provany łączy się z XVI-wieczną rzeźbą krakowską jedynie ogólnie bądź też nie znajduje w niej żadnych analogii, należy podjąć próbę odniesienia jej do sztuki innych środowisk artystycznych Europy.

* * *

W dotychczasowej literaturze typ prezentowany przez nasze nagrobki bywa najczęściej łączony z pochodzącymi z około 1505 r. pomnikami kardynałów Ascanio Sforzy (zm. 1503) i Girolama Basso della Rovere (zm. 1507) (il. 46) w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie, dłuta Andrea Sansovino²⁵⁴. Wprawdzie ogólny schemat kompozycyjny i układ figur zmarłych wykazują tu pewne związki, ale ewentualne zapożyczenia są raczej pośrednie, a analogie dość odległe i ogólne.

Ze sztuką innych środowisk Italii nie starano się dotychczas wiązać dzieł naszej grupy, poza wskazaniem przez Hornunga na Ambrożego Meazziego jako ich wykonawcę, co sugerowałoby jakieś związki z Mediolanem i Lombardią²⁵⁵. Idąc jednak śladem pewnych dość wyraźnych powiązań ogólnego charakteru twórczości naszego artysty z utworami pochodzącego z Veneto Jana Marii Padovana, należałoby skierować uwagę ku sztuce XVI-wiecznej Wenecji, gdzie renesans został zapoczątkowany w ostatniej ćwierci XV w. działalnością artystyczną rodziny Lombardich, a zasadniczy zwrot przyniosło przybycie tu po Sacco di Roma artystów z Rzymu, przenoszących wpływy dojrzałego renesansu²⁵⁶. W dziełach weneckich znajdujemy pewne rozwiązania i tendencje, z którymi twórczość Mistrza Nagrobka Provany wykazuje jakieś analogie.

²⁵² Przed nagrobkami Mistrza Nagrobka Provany nie spotykamy tu dzieła prezentującego pełny poczet takich personifikacji (por. też: Zlat, *op. cit.*, s. 265). Temat Cnót popularny był na północy Rzeczypospolitej, w orbicie oddziaływania sztuki gdańskiej – por. pięć posągów Cnót w epitafium Kostków w Lisewie, 1571 (KZS, t. XI: *Województwo bydgoskie*, z. 4: *Powiat chełmiński*, opr. T. Mroczo, Warszawa 1976, s. 106 i f. 320), a także siedem personifikacji Cnót w nagrobku Jana i Chryściana Strobandów w Toruniu, z lat 90. XVI w., Willem van den Blocke oraz siedem personifikacji Cnót w epitafium Mochingera w Toruniu. Zespoły takie spotykamy w rzeźbie flamandzkiej, por. m.in. brązowy nagrobek kardynała Erarda de la Mare, zm. 1538, w katedrze w Liège, wyk. ok. 1535 przez Pierre Lecomte'a, z siedmioma personifikacjami Cnót teologicznych i kardynałnych w niszach, z inskrypcjami (por. A. N. Didron, *Iconographie des quatres vertus cardinales*, „Annales Archeologiques” XX: 1860, s. 78).

²⁵³ K. Sinko-Popielowa, *Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” IX: 1948, s. 65–88; Ś. Swiszcowski, *Rekonstrukcja nagrobka św. Jacka*, *Ibid.*, s. 86–87; Gębarowicz, *Studia nad...*, s. 66.

²⁵⁴ O ich schemacie kompozycyjnym por.: W. Deiseroth, *Der Triumphbogen als grosse Form in der Renaissancebaukunst Italiens (Studien zur Entwicklungsgeschichte der profanen und sakralen Schauffront des 15. und frühen 16. Jahrhunderts)*, München 1970, s. 194–196. O nawiązaniu przez nagrobek Kostki do tego schematu por. Chmarzyński, *Nagrobek...*, s. 105–106; w stosunku do opartego na podobnym schemacie nagrobka Batorego analogię tę podkreślili: Sinko, *Santi Gucci...*, s. 61–62; Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 101.

²⁵⁵ Hornung, *Rzeźba...*, s. 130.

²⁵⁶ Prócz dawnych prac L. Planisciga por.: J. Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, t. II: *Italian Renaissance Sculpture*, London 1963, s. 87–96; t. III: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, s. 78–85.

W fasadzie budynku Logetty przy dzwonnicy Bazyliki Św. Marka (1538–1540, Jacopo Sansovino) (il. 47), zastosowano trójosiowe schematy zaadaptowane z układu łuku triumfalnego o – podobnie jak w naszych dziełach – nieco ciężkich, przysadzistych proporcjach, złożone z półkoliście zamkniętej arkady pośrodku i partii bocznych mieszczących nisze z posągami (1545)²⁵⁷. Podobny schemat zastosowano też m.in. w projekcie fasady Scuola Grande della Misericordia (po 1570, Jacopo Sansovino, atrybuowany niekiedy Palladiowi)²⁵⁸ (il. 48), gdzie zredukowano pola nad przelotami bocznymi, podobnie jak ma to miejsce w naszych dziełach. Trójosiowe kompozycje z półkolistą arkadą i oddzielonymi od niej przez kolumny bocznymi skrzydłami, mieszczącymi półkoliście zamknięte nisze, oglądamy też w licznych projektach portali²⁵⁹ i łuków triumfalnych²⁶⁰, a w bocznej elewacji Loggia del Capitaniato w Vicenzy (1571–1572, Andrea Palladio)²⁶¹ (il. 49) zastosowano schemat serliany, któremu szczególnie bliski jest drugoplanowy podział w kompozycji naszych nagrobków. Trójosiowe układy, do których zbliża się ich kompozycja, występują też w fasadach weneckich pałaców (m.in. Palazzo Grimani a San Luca nad Canale Grande, ok. 1550 i Palazzo Cornaro a San Polo, dzieła Michele Sanmichelego)²⁶².

W sztuce Wenecji częste są też kolumny korynckie o gładkich trzonach (Logetta, fasada Biblioteki Św. Marka), kolumny rystykowane, wywodzące się ze sztuki włoskiej²⁶³, a na terenie Veneto występujące zarówno w czołowych dziełach (sansovinowska fasada mennicy – La Zecca – w Wenecji), jak w obiektach mniej eksponowanych (fasada pałacyku Casa Longobarda w Assolo Veneto, ok. 1580), a także kolumny o trzonach pokrytych w dolnej partii dekoracją (fasada Scuola Grande di San Rocco, 1549) oraz cały szereg form zdobniczych, zastosowanych w naszych nagrobkach, jak: plastyczne festony z owoców i liści zawieszane na wstęgach (fasada Logetty, fryz Biblioteki Św. Marka, dekoracje licznych ołtarzy), ornament złożony ze sznura cekinów poprzedzielanych liśćmi akantu (ołtarz Sakramentu w San Giuliano, 1577–1578²⁶⁴ (il. 50), ołtarz rodziny Dolfin w San Salvatore, ok. 1585²⁶⁵ (il. 51) – na archiwoltach i licach pilastrów; sale Pałacu Dożów²⁶⁶ – gdzie ramuje pola plafonów; dekoracja Loggi del Capitaniato w Vicenzy²⁶⁷), pewne motywy i układy panopliowe (dekoracja sal Pałacu Dożów, portalu Arsenau, metop belkowania Biblioteki Św. Marka – tu m.in. panoplion z głową Meduzy na tarczy, ułożonej na tle skrzyżowanego oręża, jak w dekoracji nagrobka Provany). Nawet tak powszechny w sztuce północnej, głównie kręgu Florisa, motyw wanitatywny, jakim są aniołki z czaszkami gaszące pochodnie, spotykamy w weneckim nagrobku biskupa Jacopo Pesaro (1524), w bazylice Santa Maria Gloriosa dei Frari. Również „północny”, jak mogłoby się wydawać, sposób kształtowania obramień kartuszy i tablic w dziełach naszej grupy oglądamy w nagrobku doży Francesco Veniera w San Salvatore (Jacopo Sansovino) w dwóch kartuszach w rolwerkowych obramieniach, z nitami i wstęgami, po obu stronach łuku arkady²⁶⁸, a w innych dziełach weneckich takie drobne elementy, jak przestylizowany kymation joński²⁶⁹, motyw podwójnego zwoju spiętego pierścieniem²⁷⁰, czy pewne charakterystyczne formy rozet²⁷¹.

Wśród wykładzin z kolorowego marmuru, charakterystycznych dla sztuki weneckiej, spotykamy powtórzone w naszych nagrobkach wzory, złożone z kół (nagrobek Jacopo Pesaro, 1524, Santa Maria Gloriosa dei Frari; fasada Scuola Grande di San Rocco, 1517–1560)²⁷², kół i rombów (nagrobek

²⁵⁷ Ostatnio: J. B. Bury, *The Loggetta in 1540*, „The Burlington Magazine” 122, 1980, nr 930, s. 631–635.

²⁵⁸ Oryginał w Museo Civico w Vicenzy nr D 18r – repr.: G. G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, il. 101; tenże, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venezia 1966, il. 208 i 209.

²⁵⁹ Np. Andrea Palladio – por. m.in. Hughes, *op. cit.*, t. I, tabl. 38.

²⁶⁰ Por. Zorzi, *Le opere...*, m.in. il. 139, 141.

²⁶¹ A. Venditti, *La Loggia del Capitaniato*, Vicenza 1969.

²⁶² Por. D. Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven–London 1975, s. 142 i il. 100; E. Bassi, *Palazzi di Venezia*, Venezia 1976, s. 334 i il. 477–451.

²⁶³ Por. L. Heydenreich, *Il bugnato rustico nel Quattro e nel Cinquecento*, „Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio” II: 1960, s. 41; E. Gombrich, *Zur Werke Giulio Romanos*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, N.F., VIII: 1934, s. 38, IX, 1935, s. 143.

²⁶⁴ Por. W. Timofiewitsch, *Girolamo Campagna. Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600*, München 1972, il. 2–3 i s. 235–236.

²⁶⁵ *Ibid.*, s. 249–251 i il. 34–37.

²⁶⁶ Por. Zorzi, *Le opere...*, il. 116–117.

²⁶⁷ Venditti, *op. cit.*

²⁶⁸ Por. L. Pittoni, *Jacopo Sansovino scultore*, Venezia 1909, il. 82.

²⁶⁹ M.in. w kaplicy chórowej w San Sebastiano, ok. 1510 – por. J. Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart 1926, s. 158.

²⁷⁰ M.in. w dekoracji stropów Pałacu Dożów: w Sali Grimani i w Sali Erizzo – por. W. Wolters, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und in Veneto*, Berlin 1968, il. 2, 3.

²⁷¹ Por. dekoracje stropów sal Pałacu Dożów (*Ibid.*), niektóre projektowane przez Serlia (*Ibid.*, s. 41 n.; Kowalczyk, *Serlio...*, s. 31).

²⁷² Por. R. von Malsburg, *Die Architektur des Scuola Grande di San Rocco in Venedig*, Heidelberg 1976.

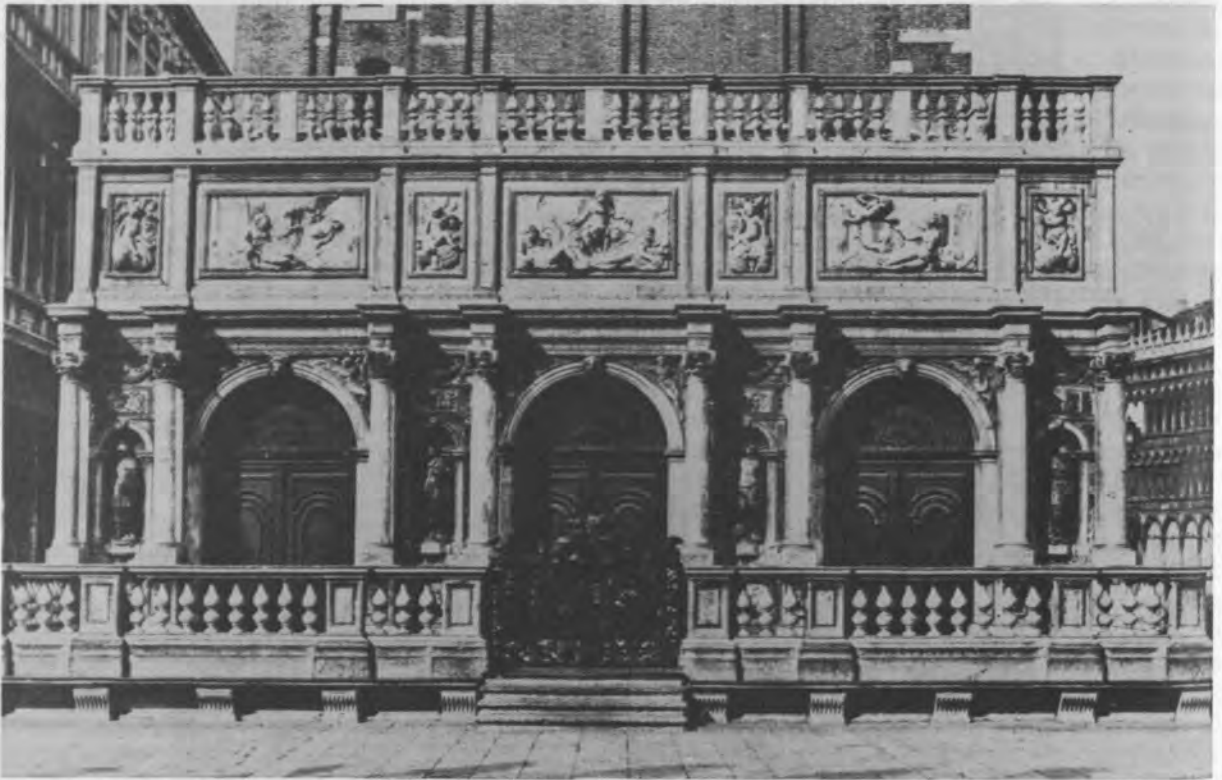


46. Nagrobek Ascanio Sforzy (zm. 1503) w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie (Andrea Sansovino).

G. B. Bonziego w Santi Giovanni e Paolo, 1525) czy też rombów i owali (nagrobek Antonio Veniera, ok. 1556 w San Salvatore). Podkreślić należy, że wykładzina z wzorem kół i rombów na predelli ołtarza rodziny Pesaro w Santa Maria Gloriosa dei Frari jest szczególnie bliska dekoracji nagrobków Opalińskich w Kościanie i epitafium Montelupich (stalle)²⁷³.

W zakresie rzeźby figuralnej analogie z nagrobkami weneckimi mają charakter pośredni, wynikający ze wspólnego stosowania „sansovinowskiego” wzoru, a źródłem bezpośredniej inspiracji dla twórcy naszych dzieł były tu raczej pomniki krakowskie. Nie sposób jednak nie wspomnieć w tym miejscu o nagrobku, a właściwie zawieszonym na ścianie dużych rozmiarów epitafium biskupa Jacopo Pesaro

²⁷³ H. Decker, *Venedig. Antlitz und Kunst der Stadt...*, Wien 1952, il. 115.



47. Logetta przy dzwonnicy Bazyliki Św. Marka w Wenecji (1538–1540, 1545, Jacopo Sansovino).

(zm. 1547) w bazylice dei Frari, wykonanym w 1524 r. przez Tullio Lombardo²⁷⁴, gdzie pełnoplastyczny posąg zmarłego spoczywa na sarkofagu w pozie „sansovinowskiej”, podpierając głowę ręką, z otwartymi oczyma – podobnie jak figury w nagrobkach naszej grupy.

Przedstawienia Cnót były w sztuce weneckiej tematem bardzo popularnym, a całe zespoły takich personifikacji – dla których w Krakowie nie można znaleźć analogii – występują we wszystkich prawie nagrobkach weneckich dożów bądź w postaci pełnoplastycznych posągów w bocznych skrzydłach, bądź też jako reliefowe przedstawienia na ścianach tumb i sarkofagów²⁷⁵, a moda ta znalazła też tu odbicie w rzeźbie architektonicznej²⁷⁶ i w malarstwie ściennym²⁷⁷.

Podobieństwa między dziełami naszej grupy a sztuką Wenecji dotyczą nie tylko schematów kompozycyjnych czy repertuaru zastosowanych form zdobniczych, ale także, co najistotniejsze, sposobu ich interpretacji. Nagrobki nasze łączy z dziełami weneckimi analogia ogólnego charakteru stylowego, polegającego na dążeniu do monumentalizacji form, osiągananej tak w wyniku nadawania dziełom wielkiej skali, jak i przez połączenie pełnej harmonii i równowagi kompozycyjnej architektury, ukształtowanej przestrzennie i światłocieniowo, z bogatą, a zarazem pełną umiaru dekoracją²⁷⁸. Wyrazem tych tenden-

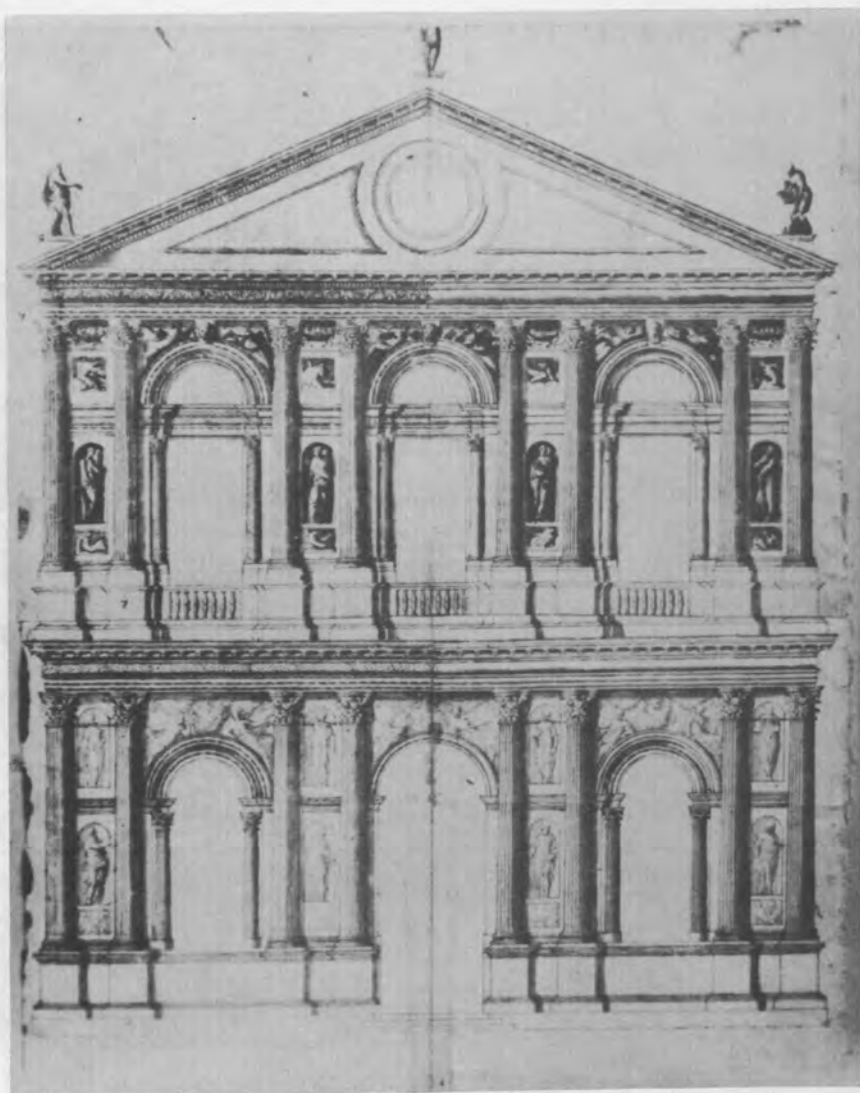
²⁷⁴ Por. G. B. Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate...*, t. II, [b.m.], 1822–1824, s. 131–132; A. Sartori, *S. M. Gloriosa dei Frari*, Venezia, Padova [1956], s. 27–28.

²⁷⁵ Por. nagrobki w kościele Santi Giovanni e Paolo: Andrea Vendramina (1492–1495, przeniesiony tu w XIX w. z kościoła Servi – o nim: W. S. Sheard, *The Tomb of Doge Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, cz. 1–2, New Haven 1971) – 5 przedstawień Cnót w niszach na sarkofagu; Leonardo Loredana; G. B. Bonziogo (1525) – 4 przedstawienia w niszach na podstawie sarkofagu; Niccolo Marcello (1485–1490, przeniesiony tu z kościoła Santa Marina) – 4 personifikacje; Giovanniego Mocenigo (ok. 1500) – 2 personifikacje. W kościele San Salvatore: nagrobek Antonio Veniera (ok. 1556). W Santa Maria dei Frari: nagrobek Niccolo Trona (ok. 1480 – o nim por. D. Pincus, *The Tomb of Doge Nicolo Tron and Venetian Renaissance Ruler Imagery*, „Art the Ape of Nature”, 1981, s. 127–150). O wpływie kontreformacji na rzeźbę nagrobną północnych Włoch i upodobnieniu kompozycji nagrobków do retabulów ołtarzowych por.: K. B. Hiesinger, *The Fregoso Monument. A Study in Sixteenth Century Tomb Monuments and Catholic Reform*, „The Burlington Magazine” 118, 1976, nr 878, s. 283–293.

²⁷⁶ Por. m.in. posągi dłuta Antonio Bregno na Porta della Carta przy Pałacu Dożów.

²⁷⁷ Por. malowidła w Palazzo Corner–Spinelli (Giorgio Vasari).

²⁷⁸ Por. m.in. Pope-Hennessy, *op. cit.*, t. II, s. 87–96; t. III, s. 78–85. Też: Deiseroth, *op. cit.*, s. 186–189; Ch. Seymour, *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, London 1966 (Pelican History of Art, t. XXVI), s. 197–201.



48. Projekt fasady Scuola Grande della Misericordia (po 1570, Andrea Palladio).

cji, czytelnych w naszych dziełach, jest m.in. zastosowanie w weneckiej Logetcie silnego wysunięcia ku przodowi kolumn wraz z fragmentami belkowania i cokołu czy występujące w fasadzie Biblioteki Św. Marka zestawienie silnie wysuniętego gzymsu z głębokimi otworami arkad, wywołujące światłocieniowe efekty oraz plastyczne ukształtowanie dekoracji fryzu²⁷⁹.

Niewątpliwe i bezpośrednie analogie łączą w tym zakresie nagrobki naszej grupy z dziełami Jacopo Tatti, zwanego Sansovino (1486–1570)²⁸⁰, twórcy najwspanialszych budowli weneckiego dojrzalego renesansu, głównego architekta i rzeźbiarza Republiki Weneckiej. Ten florentczyk z pochodzenia, mający za sobą rzymską szkołę Bramantego i Rafaela²⁸¹, przybył tu w 1527 r. Ulegając wpływom weneckiego

²⁷⁹ Por. W. Lotz, *Sansovinos Bibliothek von S. Marco und die Stadtbaukunst der Renaissance*, [w:] *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert*, Berlin 1967, s. 336–343.

²⁸⁰ O nim: Pittoni, *op. cit.*; G. Lorenzetti, *Jacopo Sansovino scultore*, Venezia 1910; L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921; F. Saponi, *Jacopo Tatti detto il Sansovino*, Roma 1928; G. Mariacher, *Il Sansovino*, Milano 1962; Pope-Hennessy, *op. cit.*, t. III, s. 78 nn.; T. Temanza, *Le vite dei piu celebri architetti e scultori veneziani che fiorovino nel secolo decimosesto*, Milano 1966, s. 70–72 i 196–268; M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del'500 a Venezia*, Padova 1969; Howard, *op. cit.*, (rec.: D. Lewis, „The Burlington Magazine”, 121, 1979, nr 910, s. 38–41); D. Lewis, *Jacopo Sansovino, Sculptor of Venice*, [w:] *Titian. His World and his Legacy*, New York 1982, s. 133–190.

²⁸¹ Por.: M. Du Bose Garrard, *The Early Sculpture of Jacopo Sansovino: Florence and Rome*, Baltimore 1970; W. Lotz, *The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings*, [w:] tegoż, *Studies in Italian Renaissance Architecture*, 1977, s. 140–151.



49. Loggia del Capitaniato w Vicenzy (1571 – 1572, Andrea Palladio).

środowiska, Sansovino swoim tworzonym tu dziełom nadawał, obok charakterystycznej monumentalizacji klasycyzujących, przestrzennie ukształtowanych kompozycji, oryginalną interpretację – stosując światłocieniowe efekty tak w architekturze, jak w licznie nagromadzonych szczegółach dekoracyjnych o wydatnej plastyce oraz kolorowe inkrustacje, zgodnie z weneckim zamiłowaniem do barwy i światła.

Główne założenia sztuki Sansovina znalazły kontynuację w dziełach jego następców, wzbogacane o pewne elementy wczesnego baroku. Nasze nagrobki, wykazujące związki ze sztuką dojrzałego renesansu weneckiego drugiej i trzeciej ćwierci XVI w. znajdują analogie również w utworach im współczesnych, jak m.in. nagrobek doży Marino Grimani i jego żony Morosiny (1601 – 1604, San Giuseppe di Castello)²⁸² – o wyraźnie tektonicznej obudowie, z potężnymi kolumnami korynckimi o gładkich trzonach i głowicach złożonych z szerokich, płaskich liści, silnie wysuniętymi ku przodowi i podtrzymującymi wylamane nad nimi belkowanie. Figury zmarłych przedstawiono tu jako leżące na sarkofagach z otwartymi oczyma, a w zwieńczeniu stoi siedem personifikacji Cnót. Figuralne partie tego nagrobka są dziełem Girolamo Campagni, rzeźbiarza i architekta działającego w Wenecji od 1571 r.²⁸³, którego sposób modelowania przywodzi na myśl pewne partie naszych dzieł²⁸⁴.

²⁸² Timofiewitsch, *Girolamo Campagna...*, il. 79–81.

²⁸³ O nim: P. Rossi, *Girolamo Campagna*, Verona 1968; Timofiewitsch, *op. cit.*

²⁸⁴ Por. figurę Madonny z Dzieciątkiem (1595–1596) i rzeźby ołtarza głównego (1592–1593) w San Giorgio Maggiore z rzeźbą figuralną dzieł naszej grupy, czy też pewne partie ołtarza rodziny Dolfin (1586–1588) w San Salvatore – plastyczne festony, formy ornamentalne, ogólny charakter całości.



50. Ołtarz Sakramentu w San Giuliano w Wenecji (1577–1578) – partia centralna.

W świetle tych zapożyczeń nieco inaczej należałoby chyba widzieć analogie między twórczością Mistrza Nagrobka Provany a krakowskimi dziełami artystów pochodzących z Veneto (jak Jan Maria Padovano), a także jego stosunek do traktatu Sebastiana Serlia, który, jak wiemy, zbierał materiały do swego dzieła właśnie w Wenecji, dokąd przybył w 1528 r. i gdzie w roku 1537 wydał swoją IV księgę. Jego ryciny dokumentowały problemy nurtujące weneckie środowisko artystyczne tego czasu²⁸⁵, a cały szereg zawartych w traktacie wzorów opartych zostało na dziełach weneckich. Można więc przypuścić, że niektóre spośród wyżej zauważonych analogii mogły się niekiedy sprowadzać do czerpania z tego samego źródła, podobnie jak w wypadku stwierdzonych wyżej związków między dekoracją dzieł naszej grupy a zdobnictwem szkoły Fontainebleau, którego relacje ze sztuką Wenecji zostały już zauważone przez badaczy²⁸⁶.

²⁸⁵ Kowalczyk, *Sebastiano Serlio...*, s. 30 n., 47–50.

²⁸⁶ Por. A. Blunt, *I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella della scuola di Fontainebleau*, „Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio” X: 1968, s. 153–163 i il. 115–132.



51. Ołtarz rodziny Dolfin w San Salvatore w Wenecji (1585–1588, Girolamo Campagna) – partia centralna.

VI. TREŚCI IDEOWE I FUNDATORZY

Programy ideowe nagrobków naszej grupy, z kompozycją opartą na schemacie łuku triumfalnego, z figurą zmarłego leżącą pod arkadą w pozie „sansovinowskiej” i z posągami personifikującymi Cnoty, wydają się raczej konwencjonalne i nieodbiegające od treści dzieł powstających w Krakowie przez cały wiek XVI – gdzie począwszy od trzeciej jego ćwierci, pod wpływem szerzących się prądów kontrreformacji, niektórym motywom znanym w ikonografii renesansowej nadawano nowe znaczenie. W programach omawianych tu dzieł wystąpiło jednak kilka zjawisk wymagających większej uwagi.

Zastanawiający jest fakt usztywnienia pozy figury Katarzyny Opalińskiej, ubranej w szatę zbliżoną krojem do zakonnego habitu, wobec ożywienia ruchem wizerunków nagrobnych rycerzy. Zjawiska tego nie można chyba tłumaczyć jedynie stosownością przedstawiania w ten sposób kobiety-matrony, gdyż w wielu XVI-wiecznych pomnikach panie przedstawiane były w układach bardziej swobodnych. Wydaje się, że pewien wpływ mogło mieć na to częste sięganie przez kontrreformację do tematów i rozwiązań

średniowiecznych²⁸⁷. Ten nawrót do średniowiecza, charakterystyczny dla sztuki około roku 1600 dał się zauważyć również w rzeźbie²⁸⁸, a znanymi jego przykładami są nagrobki bernardyńskie²⁸⁹, a może także twórczość anonimowego Mistra Wyprostowanych Postaci²⁹⁰.

Elementem zasługującym na szczególną uwagę jest przedstawienie w naszych nagrobkach zmarłych jako postaci leżących w pozie „sansovinowskiej” – wskazującej na uspienie – z otwartymi oczyma (wizerunki Kostki i obojga Opalińskich). Jest to zjawisko niespotykane na gruncie rzeźby krakowskiej tego czasu. Niektóre posągi nagrobne mają wprawdzie oczy półprzymknięte, lecz należy to raczej uznać za manierę przedstawiania w ten sposób oczu zamkniętych celem dobitnego podkreślenia stanu snu i wykluczenia przypuszczenia o śmierci²⁹¹. Motyw otwartych oczu spotykamy też u kilku figur reliefowych, ujętych w ruchliwej, „posansovinowskiej” pozie – są to jednak wyobrażenia postaci odpoczywających na jawie, u których otwarte oczy są obok śmiełego zaznaczenia ruchu ciała dobitnym podkreśleniem faktu życia²⁹². Figury leżące z otwartymi oczyma występują w kilku nagrobkach dziecięcych, ale tu motyw ów wiąże się z ideą „vanitas”, nabierając sensu melancholijnej kontemplacji²⁹³. Posągi leżące w pozie „sansovinowskiej” mają oczy zamknięte²⁹⁴.

Co do ewentualnych analogii w rzeźbie europejskiej tego czasu, to liczne przedstawienia postaci leżących w nagrobkach z otwartymi oczyma i głową podpartą ręką spotykamy w rzeźbie włoskiej; wynikają tam one jednak najczęściej z innych założeń ideowych, mając aspekt melancholijny²⁹⁵, które w polskich nagrobkach na ogół braknie (można go odnieść jedynie do pojedynczych przykładów, takich jak pomnik Henryka Rybyscha w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu, 1534–1539)²⁹⁶.

Do nielicznych wyjątków, w którymi dzieła naszej grupy mogłyby mieć jakieś związki, należy wspominać już epitafium biskupa Jacopo Pesaro w kościele dei Frari w Wenecji, gdzie zmarłego przedstawiono jako leżącego w pozie „sansovinowskiej”, z otwartymi oczyma, a gdzie aspekt melancholijny zadumy, jak się wydaje, nie występuje. W sztuce północnoeuropejskiej przykładami takimi mogłyby być przedstawienia arcybiskupów Adolfa i Antoniego von Schauenburg (z lat 1556–1561) (il. 52) w ich pomnikach dłuta Cornelisa Florisa w katedrze w Kolonii²⁹⁷ czy króla Danii Fryderyka I w nagrobku w katedrze w Szlezwig (po 1553)²⁹⁸.

Zastosowanie tego motywu można by tłumaczyć w różny sposób. Mogło być powodowane chęcią przedstawienia zmarłego jako oczekującego na zmartwychwstanie – nie w stanie snu, jak ma to miejsce w odniesieniu do oczu zamkniętych, lecz czuwania²⁹⁹. Może też występuje tu znany z nagrobków średniowiecznych treściowy wątek prezentacji, antycypujący prezentację zmarłego przed obliczem Boga, gdzie postać przedstawiona jako żywa, z otwartymi oczyma, była wyrazem wiary w zmartwychwstanie

²⁸⁷ Mâle, *op. cit.*, s. 333–382; Knipping, *op. cit.*, s. 267–312.

²⁸⁸ Por. J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy XVII w.*, „Folia Historiae Artium” V: 1968, s. 71–130; A. M. Olszewski, *Parę uwag o tradycjach gotyckich w rzeźbie małopolskiej okresu renesansu i baroku*, „BHS” XXXII, 1970, nr 2, s. 161–163. Też: T. Chrzanowski, „Neogotyki około roku 1600”, *próba interpretacji*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 75–112.

²⁸⁹ Nagrobki: bł. Michała Gedroycia w kościele Św. Marka i bł. Szymona z Lipnicy w kościele Bernardynów w Krakowie oraz bł. Jana z Dukli w kościele Bernardynów we Lwowie i bł. Rafała z Proszowic u Bernardynów w Warcie – por. Samek, *op. cit.*, s. 100–101. Kobięciami ich odpowiednikami są pomniki nagrobne Marianny Baranowskiej w Kurzelowie (Samek, *op. cit.*, s. 125 przyp. 281) i Zofii Kazanowskiej w Kazanowie (Karpowicz, *Rzeźba...*, s. 72).

²⁹⁰ Karpowicz, *Rzeźba...*, s. 72.

²⁹¹ M. Zlat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 103 n. Ma to miejsce w posągach nagrobnych Zygmunta Starego (ok. 1533), biskupa Tomickiego (ok. 1533), prymasa Krzyckiego (ok. 1537), biskupa Zebrzydowskiego (1563).

²⁹² Zlat, *Leżące figury...*, s. 107. Por. nagrobki: Stanisława Maleszowskiego (zm. 1555, krużganki dominikańskie w Krakowie), Hieronima Koneckiego (zm. 1564, Końskie), Jana Mrowińskiego (zm. 1577, kościół Św. Katarzyny w Krakowie), Andrzeja Górki (1574, katedra w Poznaniu).

²⁹³ Por. Kołakowska, *op. cit.*, zvl. s. 247–251. Są to m.in. nagrobki: Jana Aleksandra Tarnowskiego w Tarnowie i Kasi Pileckiej w Pilicy.

²⁹⁴ Wyjątkiem jest nagrobek Jana Leżeńskiego (zm. 1573) w Chełmie (Chełmo k. Radomska), wiązany z kręgiem Jana Michałowicza, gdzie zmarłego przedstawiono z otwartymi oczyma, zaznaczonymi jedynie przez rozsuniecie powiek, bez rysu żenic (o nim: Kieszkowski, *Lapidarium...*, s. 81–82).

²⁹⁵ Zlat, *Leżące figury...*, s. 108 przypis 44.

²⁹⁶ Por. M. Zlat, *Śląska rzeźba nagrobkowa XVI wieku wobec włoskiego renesansu*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, s. 26.

²⁹⁷ O nich por.: A. Schnütgen, *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg im Dome zu Köln*, „Zeitschrift für Christliche Kunst” III, Düsseldorf 1890, s. 105, 108; G. Kauffman, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1970 („Propyläen Kunstgeschichte”, t. VIII), s. 281 i il. 252 a i b.

²⁹⁸ Por. G. von Osten, H. Vey, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500–1600*, Harmondsworth 1969 („Pelican History of Art”), s. 280.

²⁹⁹ Zlat, *Leżące figury...*, s. 104.



52. Figura nagrobna arcybiskupa Adolfa von Schauenburg w katedrze w Kolonii (1556–1561, Cornelis Floris).

i żywot wieczny³⁰⁰, obrazując zarazem dogmat „widzenia uszczęśliwiającego” („visio Dei”), osiąganego bezpośrednio po rozłączeniu się duszy z ciałem³⁰¹. Ponieważ w nagrobkach naszej grupy, gdzie zjawisko to występuje, albo brak jest przedstawienia kultowego (u Opalińskiej), albo postać zmarłego nie ma z nim kontaktu (pomniki Kostki i Opalińskiego), a wzrok zmarłego kieruje się na ołtarz stojący w najbliższym sąsiedztwie nagrobka³⁰², można by tu widzieć zobrazowanie idei „wieczystego uczestnictwa” zmarłego w nabożeństwach odbywających się w kościele, stanowiącego manifestację wiary w „communio sanctorum” (świętych obcowanie) – współuczestnictwo w ofierze Chrystusa obok osób żywych, biorących udział w obrzędach, także dusz zbawionych i cierpiących w czyszczeniu³⁰³. Możliwe też, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem „wieczystej adoracji”, wyrażającej się poprzez przedstawienie zmarłego pogrążonego w modlitwie kierowanej bądź ku wizerunkowi kultowemu umieszczonemu w nagrobku, bądź ku elementowi zewnętrznemu, najczęściej ołtarzowi³⁰⁴. Ponieważ jednak ta barokowa już idea, łączona zwykle raczej z figurami klęczącymi ze złożonymi rękoma, zostałaby w naszej grupie zastosowana do dawnego schematu postaci leżącej, gdzie oznaką adoracji byłby jedynie kierunek wzroku – podobnie jak ma to miejsce w epitafijnych przedstawieniach popiersiowych³⁰⁵, należałoby przyjąć, że nagrobki nasze odznaczają się na tle polskiej rzeźby absolutną oryginalnością we wprowadzeniu do

³⁰⁰ Por. J. Kębłowski, *Treści ideowe gotyckich nagrobków na Śląsku*, Poznań 1970, s. 24 nn.

³⁰¹ Por. J. Dreścik, *Epitafium Jana Leopoldy. Próba interpretacji treści*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, z. XIV, 1977, s. 34–35.

³⁰² W przypadku nagrobka biskupa Kostki jest to ołtarz główny katedry chełmyńskiej (obecny pochodzi z ok. 1650 r., o poprzednim brak wzmianek źródłowych); w kaplicy Opalińskich w Radlinie ołtarz był pierwotnie usytuowany inaczej niż obecnie (por. przyp. 41), a figury zmarłych miały z nim kontakt wzrokowy.

³⁰³ Por. Dreścik, *op. cit.*, s. 35–36 – nauka o świętych obcowaniu była silnie atakowana przez kościoły reformowane.

³⁰⁴ Por. L. Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” IV: 1940; H. s’ Jacob, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954, s. 142–144. Też: Karpowicz, *Rzeźba...*, s. 66, 68.

³⁰⁵ Por. J. Szczepańska, *Malowane portrety epitafijne na Mazowszu XVII i początku XVIII w.*, „Rocznik Mazowiecki” II: 1969, s. 256–257.

dawnego schematu formalnego nowatorskiego aspektu ideowego, który wystąpiłby tu zresztą od razu w pełnej formie (wyobrażenie zmarłego ma bezpośredni kontakt z ołtarzem, a dla dopełnienia kompozycji nagrobka konieczny staje się element zewnętrzny – co jest cechą charakterystyczną już dla sztuki baroku)³⁰⁶. Wobec niemożności ostatecznego rozstrzygnięcia tej kwestii, problem jednoznacznej interpretacji tego zjawiska w odniesieniu do naszych dzieł pozostaje otwarty.

Na marginesie można dodać, co do ewentualnych analogii w rzeźbie europejskiej tego czasu, że weneckie epitafium biskupa Pesaro znajduje się na ścianie nawy w pobliżu prezbiterium, a postać zmarłego spogląda w stronę ołtarza głównego bazyliki, bezpośrednio ku znajdującej się w pobliżu przegrody chórowej z przedstawieniami religijnymi.

Innym interesującym zagadnieniem jest fakt zastosowania w nagrobkach naszej grupy kompletu personifikacji Cnót – teologicznych i kardynalnych, co na gruncie rzeźby krakowskiej, gdzie obok posągów świętych i proroków pojawiły się jedynie pojedyncze przedstawienia tego typu, było również niespotykane. Pod przedstawieniami Cnót w nagrobkach Leśniowskiego, Kostki i dawniej również Opalińskich w Radlinie umieszczono określające je napisy, odnoszące się zarazem do osób zmarłych³⁰⁷. W nagrobku Kostki, na fryzie belkowania, widnieje ponadto napis: „Urna tuo satis hac Kostka / est pro corpore magna / virtus mausolea supra est / omnesque colossos”, mówiący o cnocie „wyższej nad wszelkie wielkości”, a na jednej z tablic cokołu: „Virtus ex sepulcro / lucet nec ulli corruptioni est obnoxia”. Program treściowy naszych dzieł akcentuje więc szczególnie silnie cnotę jako najwyższą wartość.

Personifikacje Cnót, spotykane w średniowiecznej Francji na fasadach kościołów obok przedstawień Występków (cykle Psychomachii w sztuce romańskiej, w XIII w. Cnoty panujące nad Występkami, u schyłku Średniowiecza przedstawianie siedmiu Cnót teologicznych i kardynalnych w opozycji do siedmiu grzechów głównych), do rzeźby sepulkralnej wkroczyły w 1. tercji XIV w. we Włoszech, a po roku 1500 rozprzestrzeniły się w całej Europie, stając się tematem obiegowym i wypierając bardziej dewocyjne przedstawienia żałobników czy strażników grobu³⁰⁸. Początkowo towarzyszyły zmarłemu w nagrobku w znaczeniu transcendentnym, uczestnicząc przy jego śmierci i mając mu pomóc w zdobyciu przyszłego szczęścia³⁰⁹. Proces stopniowej laicyzacji rzeźby funeralnej, do której zaczęły przenikać pierwiastki biograficzne dotyczące zmarłego, powodujący zmianę ukierunkowania programu nagrobka z „prospektywnego” w „retrospektywny”, spowodował też zmianę znaczenia nadawanego tematowi Cnót, których rozpowszechnienie uznano za jedną z innowacji w nagrobkach czasów Odrodzenia³¹⁰. Miał on stanowić umoralniającą alegorię, wprowadzaną dla uczczenia charakteru i osiągnięć zmarłego w jego życiu doczesnym.

Przyczyn zastosowania w programie naszych nagrobków kompletu personifikacji Cnót można by jednak upatrywać, jak się wydaje, nie tylko w chęci gloryfikowania pełnego cnót życia czy nawet we wpływie ideologii kontrreformacji, kładącej szczególny nacisk na doskonalenie życia doczesnego, stanowiącego próg do wiecznego szczęścia. Jednym ze źródeł mogła być w tym wypadku może również etyka stoicka, uważająca cnotę za jedyne prawdziwe dobro, które jest niepodzielne – nie można jej stopniować, różnicować ani dzielić, nie ma różnicy między sprawiedliwością, męstwem czy roztropnością³¹¹. Nauka ta miała w XVI w. licznych zwolenników, głównie na Północy, a najwybitniejszym przedstawicielem tego szesnastowiecznego stoicyzmu był Justus Lipsius z Lowanium (1547–1606), który nadał mu interpretację chrześcijańską³¹². Nauka Lipsiusa znalazła recepcję również w Polsce – wśród naszych

³⁰⁶ W dotychczasowej literaturze zjawisko „wieczystej adoracji” przy przedstawieniu zmarłego leżącego w nagrobku z otwartymi oczyma, jako zmiana treści przy zastosowaniu dawnego schematu formalnego, wiązane było z dziełami pochodzącymi z ok. 1620 r. – nagrobkami Zbigniewa Oleśnickiego na Św. Krzyżu, 1620–1628 (Karpowicz, *Rzeźba...*, s. 68–69) czy Erazma Danigiela (zm. 1624) w kościele Mariackim w Krakowie (M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 37). Przypomnieć należy, że pierwsze figury klęczące w małopolskiej rzeźbie adorują wizerunek kultowy umieszczony w nagrobku (Braniccy w Niepołomicach, Firlejowie w Bejskach) i dopiero posąg prymasa Baranowskiego (zm. 1615) w katedrze w Gnieźnie zwraca się ku ołtarzowi (o nim por.: Świechowski, Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 203; Łoziński, *op. cit.*, s. 269–270 i s. 190 przyp. 25).

³⁰⁷ Umieszczenie napisów mogło wynikać z uchwał soboru trydenckiego, zalecającego unikania w dziełach sztuki wszelkich elementów, które mogłyby zostać niewłaściwie zinterpretowane przez odbiorcę – por. A. Liedtke, *Sztuka sakralna w okresie renesansu i manieryzmu*, [w:] *Historia Kościoła w Polsce*, pod red. B. Kumora i Z. Obertyńskiego, t. I, cz. 2, Poznań 1974, s. 133–134.

³⁰⁸ M.in. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I, Paris 1955, s. 163, 175, 187 n.

³⁰⁹ s'Jacob, *op. cit.*, s. 209–215.

³¹⁰ E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London [1964], s. 74 nn.; tenże, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 229–230.

³¹¹ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1970, s. 120–123; L. Joachimowicz, *Seneka*, Warszawa 1977, s. 25–27.

³¹² Tatarkiewicz, *op. cit.*, t. II, s. 13–14. Też: L. Zanta, *La renaissance du stoicisme au XVIe siècle*, Paris 1914, *passim*; V. A. Nordman, *Justus Lipsius als Geschichtsforscher und Geschichtslehrer*, Helsinki 1932; J. L. Saunders, *Justus Lipsius. The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York 1955, zwł. s. 101–106.

filozofów było kilku wybitnych reprezentantów tego kierunku (Jakub Górski, Adam Burski)³¹³. Uniwersytet łoański cieszył się dużą powagą w świecie katolickim, a jego wydział teologiczny dostarczał Kościołowi potrydenckiemu wielu współpracowników. Dużą popularność zdobyło mu także to, że przygotowywał młodzież do życia publicznego, stawiając udział w nim na pierwszym miejscu. Wielu polskich magnatów pobierało tam nauki³¹⁴, spełniając niedozwony przy wpisie warunek katolickiego wyznania wiary³¹⁵. Wpływ nauki Lipsiusa mógł więc może być przyczyną skłaniającą do opracowania programu treściowego nagrobków, który akcentował szczególnie cnotę jako wartość najwyższą i wykorzystania do jego realizacji znanego od dawna wzoru ikonograficznego, jakim był motyw Cnot.

Problem ten, tutaj z konieczności jedynie zasygnalizowany, wymaga szerszego omówienia i rozwinienia w innym już miejscu.

Podsumowując nasze uwagi należy stwierdzić, że na programy treściowe omawianych przez nas nagrobków wywarły duży wpływ aktualne tendencje kontrreformacyjne, powodujące włączenie tu wielu elementów nie spotykanych przedtem na gruncie krakowskim i nadanie motywom dawniej stosowanym nowego znaczenia. Tendencje te sprawiły, że dzieła Mistra Nagrobka Proваны mają szczególny charakter, łącząc tradycyjną na ogół formę z nowatorskimi treściami i stojąc przez to jakby na pograniczu dwóch epok stylowych, będąc zarazem dokumentem kontrreformacji i niezwykle wyraźnym przykładem jej oddziaływania na sztukę.

* * *

W następstwie wyodrębnienia wśród dzieł krakowskiej rzeźby przełomu wieków grupy pomników o jednakowych programach formalnych i treściowych nasuwa się pytanie o powody tych zbieżności.

Podstawową przyczyną wszelkich zachodzących tu analogii był zapewne fakt wykonywania tych dzieł w jednym warsztacie rzeźbiarskim, gdzie powielenie tego samego schematu zasadniczego z drobnymi jedynie wariantami nie stanowiło przeszkody wobec przeznaczenia nagrobków dla odległych od siebie miejscowości. Kilkakrotne powtórzenie tego samego wzoru musiało nastąpić za zgodą lub na życzenie fundatorów dzieł — jest mało prawdopodobne, aby mistrz dokonał tego samowolnie. Jego rola mogła się tu jedynie ograniczyć do wskazania wzoru osobie zamawiającej poprzez prezentację innego, właśnie wykonywanego lub już wykończonego dzieła. Po odrzuceniu roli przypadku, który mógłby tu być najprostszym wytłumaczeniem wszelkich zbieżności, interesująca byłaby próba określenia powodu zwrócenia się przez różne osoby do tego samego artysty (niezależnie od możliwości wyboru kierowanego jego uznaną być może renomą) i zamówienia dzieł o takich samych programach. Pamiętać bowiem należy o wpływie, jaki w tych czasach na kształt dzieła sztuki mogła mieć wola fundatora. W pewnych wypadkach ograniczał się on jedynie do wskazania ogólnego typu utworu³¹⁶, którego wybór pozostawiano niekiedy samemu artyście³¹⁷; często jednak ingerencja ta sięgała znacznie dalej³¹⁸, a co do nagrobków,

³¹³ Tatariewicz, *op. cit.*, t. II, s. 37; W. Wąsik, *Historia filozofii polskiej*, t. I, Warszawa 1958, s. 113–122. O recepcji nauk Lipsiusa w Polsce świadczy fakt polskiego wydania jego dzieł w 1600 r. (J. Piotrowicz, *O stałości ksiąg dwoje*). Por. też: A. Kempfi, *O tłumaczeniach Justusa Lipsiusa w piśmiennictwie staropolskim*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej”, Seria A, z. 5, 1962, s. 41–68.

³¹⁴ Por. metryka wpisów uniwersytetu: *Matricule de l'Université de Louvain*, publiée par A. Schillings, t. IV, Bruxelles 1966 (wpisy od lutego 1528 do lutego 1569); *Ibid.*, t. V, Bruxelles 1962 (od lutego 1616 do lutego 1651). Por. też: S. Kot, *Stosunki Polaków z uniwersytetem łoańskim*, Lwów 1927, *passim*; H. Barycz, *Z dziejów polskich wędrówek naukowych za granicę*, Wrocław 1969, m.in. s. 214, 250, 314, 327, 339.

³¹⁵ Kot, *op. cit.*, s. 16; Barycz, *op. cit.*, s. 334.

³¹⁶ Por. Sinko-Popielowa, *Tajemnica nagrobka...*, s. 70; rzeźbiarze przedkładali zamawiającym do wyboru albumy z rysunkami, które stanowiły podstawę do sporządzenia przez artystę szkicowego projektu z kosztorysem; też K. Estreicher, J. Pagaczewski, *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?* „Rocznik Krakowski” XXVIII: 1937, s. 20.

³¹⁷ J. Pelc, W. Tomkiewicz, *Rola mecenatu w rozwoju kultury i literatury polskiej w czasach renesansu i baroku*, [w:] *Problemy Literatury Staropolskiej*, seria 2, Wrocław 1973, s. 170 n.

³¹⁸ Por.: Zygmunt Stary, będący na równi z Berreccim twórcą programu kaplicy Zygmuntowskiej (L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Studia do Dziejów Wawelu*, t. II, Kraków 1961, s. 61 nn.); Jan Zamoyski, omawiający szczegółowo z Morandem plan urbanistyczny i architekturę Zamościa (J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, „Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki” VI: 1968, s. 113–137, zwł. s. 118 nn.). Por. też A. Lutostańska, *Przyczynek do mecenatu artystycznego Krzysztofa Ossolińskiego na tle badań nad zamkiem w Ujeździe*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” VIII: 1963, z. 1, s. 32 nn.; W. Kret, „Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae”. *Problematyka artystyczna i ideowa palacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*, „BHS” XXVII: 1965, s. 187–190; S. Mossakowski, *Treść dekoracji renesansowego palacu na Wawelu*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 349–380.

wiele zachowanych przekazów świadczy o stawianych przez fundatorów żądaniach wzorowania ich na dziełach już istniejących³¹⁹.

Elementem integrującym różne osoby i stanowiącym podstawę wzajemnego polecenia sobie przez nie artyści lub wskazywania wzoru zamawianego dzieła sztuki mogły tu być związki rodzinne³²⁰. Łączyły one rodziny Opalińskich i Kostków – w tym czasie najbliższe poprzez osobę Anny Pileckiej³²¹, związanej też z rodziną Stadnickiego³²²; Stadnickiego i Ossolińskiej³²³, Ossolińskiej i Provanów³²⁴, a także, nieco już luźniejsze, rodziny Provanów i Stadnickich³²⁵, Stadnickich i Leśniowolskich³²⁶, Ossolińskich i Opalińskich³²⁷ oraz Provanów i Leśniowolskich³²⁸.

Bardziej interesujące są tu jednak relacje innego rodzaju. Omawiane dzieła są pomnikami przedstawicieli najwyższej warstwy społecznej ówczesnej Rzeczypospolitej, należących bądź do starych magnackich rodów (Kostkowie, Opalińscy), bądź przyczyniających się do ich potęgi (Leśniowolski). Tak Andrzej Opaliński, jak Marcin Leśniowolski i Piotr Kostka byli senatorami, a zarazem znanymi regalistami. Zygmunt III, od kiedy zaczął wyzwać się spod kuratelii Jana Zamoyskiego i wyraźnie przechodzić na pozycje polityki habsburskiej, starał się stworzyć wokół siebie na gruncie wspólnych zapatrywań politycznych, religijnych i powiązań rodzinnych dość nieliczną grupę zaufanych osób – z reguły zawziętych kontrreformatorów, blisko związanych z jezuitami i kołami episkopatu. Osoby te wywierały ogromny wpływ na jego politykę wewnętrzną, zagraniczną i religijną³²⁹, a przez ogół szlachty były zniechęcone zarówno ze względu na przypisywane im projekty wzmocnienia władzy królewskiej, jak i popieranie jezuickiego kursu polityki wyznaniowej. Stronnictwo to, kierowane głównie przez Andrzeja Opalińskiego, występowało na zewnątrz jako grupa silnie zintegrowana³³⁰, a przynależność doń powo-

³¹⁹ Por. nagrobki biskupów: Lubrańskiego i Konarskiego, Gamrata i Tomickiego, Buczackiego i Choińskiego czy królów Zygmunta Augusta i Zygmunta Starego. W XVII w. biskup Wawrzyniec Gościński w testamencie (1607) żądał nagrobka wzorowanego na pomniku biskupa Konarskiego (R. Weimann, *Testamenta episcoporum et canonicorum Posnaniensium*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” XXXVII: 1911; J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. I: *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań 1959, s. 288), nagrobek arcybiskupa Jana Tarnowskiego (1670) naśladował pomnik arcybiskupa Jana Zamoyskiego (1615) (M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 128–131), a Stefan Koryciński, kanclerz w. koronny wyraził w testamencie z 1657 r. życzenie, by jego nagrobek wykonano na wzór królewskich pomników zygmuntowych (M. Rożek, *Nieistniejący kościół Św. Szczepana w Krakowie*, „BHS” XXXVI: 1974, nr 3, s. 219–220; K. Targosz, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975, s. 60; J. Z. Łoziński, *Polskie mauzolea renesansowe*, [w:] *Renesans, sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 410). Nagrobki Zygmuntoów były zresztą wzorem dla przeważającej większości pomników rycerskich powstających w XVI, a także XVII w. (por. Zlat, *Typy osobowości...*, s. 261 n.).

³²⁰ Na związki takie, jako podstawę wzajemnych poleceń sobie artystów przez członków rodzin spokrewnionych, zwrócili uwagę m.in.: Eckhardtówna, *Pomnik grobowy...*, s. 148; Łoziński, *Grobowe kaplice...*, s. 201–202 przyp. 191. O istnieniu w XVI i XVII w. niezwykle silnie rozwiniętego poczucia wspólnoty rodzinnej i rodowej, implikującego postawę polityczną, moralną i religijną poszczególnych przedstawicieli magnaterii i szlachty por. m.in.: W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1974 (wyd. IV), s. 171 n.; Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, Łódź 1975, s. 156 nn.; W. Czaplinski, J. Długosz, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976, s. 31.

³²¹ Żona Łukasza Opalińskiego, będącej wdową po dwóch Kostkach (również córka Anny Pileckiej i Krzysztofa Kostki, Zofia, wyszła za Piotra Opalińskiego, woj. poznańskiego) – S. Okolski, *Orbis Poloni*, t. II, Cracoviae 1641–1645, s. 166; B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, wyd. J. Turowski, Kraków 1858, s. 415, 487; Niesiecki, *op. cit.*, t. VII Lipsk, 1841, s. 112, 308; Boniecki, *op. cit.*, t. XI, Warszawa 1907, s. 354; Dworzaczek, *Genealogia...*, tabl. 103, 113, 127; Czaplinski, *Opaliński Łukasz...*, s. 92.

³²² Ciotka Anny Pileckiej, Katarzyna, była żoną Stanisława Stadnickiego, ojca Andrzeja Piotra – Żychliński, *Złota księga...*, t. III, Poznań 1881, s. 262.

³²³ Zofia z Sienińskich Stadnicka, żona Andrzeja Piotra, była ciotką pierwszej żony Jana Zbigniewa Ossolińskiego, Jadwigi Sienińskiej – Żychliński, *op. cit.*, t. III, s. 263, 342–343, t. VIII, Poznań 1886, tabl. „Sienińscy”; Dworzaczek, *Genealogia...*, tabl. 144.

³²⁴ Żona Prospera Provany, Elżbieta Jerzykowiczówna, była ciotką Katarzyny z Kosińskich Ossolińskiej – Boniecki, *op. cit.*, t. XI, s. 373; Uruski, *op. cit.*, t. V, Warszawa 1908, s. 264, t. VII, Warszawa 1910, s. 273.

³²⁵ Córka Barbary Provanówny-Dembińskiej, Marianna, była żoną Marka Stadnickiego, podczaszego krakowskiego – Żychliński, *op. cit.*, t. III, s. 261.

³²⁶ Żona Stanisława Stadnickiego, kasztelana przemyskiego, brata Andrzeja Piotra, była Helena Leśniowolska, bratanica Marcina Leśniowolskiego (Niesiecki, *op. cit.*, t. VI, Lipsk 1841, s. 49, t. VIII, Lipsk 1841, s. 478).

³²⁷ Piotr Opaliński, wojewoda poznański, był bratem ciotecznym Jerzego Ossolińskiego (Ossoliński, *Pamiętnik... wojewody sandomierskiego...*, s. 62).

³²⁸ Marcin Leśniowolski był spowinowacony z Provaną przez Dembińskich h. Rawicz – córka Provany była żoną Andrzeja Samuela Dembińskiego (m.in. Kowalska, *op. cit.*, s. 181).

³²⁹ Por.: A. Sokołowski, *Przed rokoszem. Studium historyczne z czasów Zygmunta III*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności”, t. XV, Kraków 1882; A. Strzelecki, *Sejm z roku 1605*, Kraków 1921, *passim*; K. Lepszy, *Walka stronnictw w pierwszych latach panowania Zygmunta III*, Kraków 1929, *passim*; tenże, *Rzeczypospolita Polska w dobie sejmów inkwizycyjnych 1589–1592*, Kraków 1939, *passim*; J. Maciszewski, *Wojna domowa w Polsce (1606–1609)*, cz. I, Wrocław 1960, s. 75–79; W. Czaplinski, *O Polsce siedemnastowiecznej*, Warszawa 1966, s. 130 n.

³³⁰ Maciszewski, *op. cit.*, *passim*; Lepszy, *Walka stronnictw...*, *passim*.

dowała wytwarzanie się między jego członkami bliskich związków (dla przykładu: Marcin Leśniowski, jeden z najbardziej zaufanych i oddanych królowi przedstawicieli szlachty, utrzymywał bliskie i ożywione stosunki z Andrzejem Opalińskim, z którym łączyły go zresztą więzy przyjaźni)³³¹.

Na szczególną uwagę zasługuje głęboka religijność wszystkich tych osób i ich bliski związek z Kościołem, a szczególnie z zakonem jezuitów, mającym w otoczeniu króla największe wpływy³³². Andrzej Opaliński, jako gorliwy katolik, został wysunięty na jedno ze znaczniejszych stanowisk w państwie, jako przeciwwaga dla opozycji wielkopolskiej, złożonej głównie z różnowierców; gorliwym katolikiem był też jego syn Łukasz. Biskup Kostka należał do najwybitniejszych przedstawicieli episkopatu potrydenckiego, mającego być głównym realizatorem wewnętrznej reformy katolickiego Kościoła, a jego działalność na polu kontrreformacji była wielokrotnie podkreślana z uznaniem przez współczesnych³³³. Co do fundatorów jego nagrobka, to Paweł Kostka czynił liczne fundacje kościelne i pod koniec życia miał wstąpić do zakonu jezuitów³³⁴, a Mikołaj Kostka administrował diecezją po śmierci stryja i otrzymał nominację na biskupstwo chełmińskie³³⁵. Silnie związany ze stronnictwem katolickim i jezuitami był także Marcin Leśniowski, prefekt założonego w 1592 r. przez Piotra Skargę Bractwa Miłosierdzia Św. Łukasza³³⁶.

Na marginesie wspomnieć można o fakcie utrzymywania przez rodziny fundatorów nagrobków kontaktów z uniwersytetem łoańskim, na który wyjeżdżali Kostkowie, Leśniowscy³³⁷ i Opalińscy³³⁸, jak również z samym Lipsiusem. Na szczególną uwagę zasługuje korespondencja między Lipsiusem a przedstawicielami rodziny Kostków – Krzysztofem, wojewodą pomorskim³³⁹, i jego synem Stanisławem³⁴⁰, jednym z fundatorów chełmińskiego nagrobka.

Częste posługiwanie się przez naszego artystę wzorami serliańskimi mogło mieć przyczyny nie tylko w ich popularności w środowisku, ale też być może w fakcie ich znajomości przez fundatorów, na przykład Andrzej Opaliński miał w swej bibliotece tom złożony z pięciu ksiąg tego właśnie traktatu³⁴¹.

VII. MIEJSCE W SZTUCE POLSKIEJ

W pracach poświęconych twórczości Santi Gucciego, zmarłego w 1600 r. artysty pochodzenia florenckiego, którego sztuka zdominowała jakoby działalność rzeźbiarską małopolskiego środowiska przełomu XVI i XVII w., wśród licznych przypisywanych mu dzieł i utworów powstałych pod jego bezpośrednim wpływem wymieniane są również nagrobki stanowiące temat naszych rozważań. Uznane one zostały za dzieła współpracownika lub naśladowcy Gucciego, którego od jego prac miałyby odróżniać jedynie „dość oschła wyrazistość form architektonicznych”, a łączyć z nimi „zapożyczenie niemal wszystkich motywów zdobniczych”³⁴².

Styl Gucciego odznacza się supremacją płaszczyznowej, traktowanej w malarski sposób dekoracji nad podobnie opracowaną konstrukcją obudowy. Zasadnicze cechy jego twórczości: afunkcjonalizm architektury, antynaturalizm rzeźby, linearyzm i płaszczyznowość w traktowaniu form, wywodzących się z florenckiego środowiska artystycznego schyłku XV i 1. połowy XVI w., składają się na sztukę pełną dynamiki i manierystycznej nienaturalności, mającej na celu spotęgowanie efektów dekoracyjnych³⁴³. Natomiast w twórczości Mistrza Nagrobka Provany, tkwiącej korzeniami w sztuce dojrzałego renesansu weneckiego, na plan pierwszy została wysunięta światłocieniowa, plastyczna architektura, której przestrzenność akcentowana jest przez wysuwanie i cofanie poszczególnych członów, a wielopłaszczyznowe

³³¹ Por. Kowalska, *op. cit.*, s. 182–183; podobnie blisko związany działalnością polityczną z Andrzejem Opalińskim był Zbigniew Ossoliński (Niesiecki, *op. cit.*, t. VII, s. 153).

³³² Por. C. Lechicki, *Mecenat Zygmunta III i życie umysłowe na jego dworze*, Warszawa 1931, s. 102–144; Czapliński, *Długosz, op. cit.*, s. 47 nn.

³³³ Por. A. Duryewski, *Pamiętka niezszła już zeszłego Domu Jaśnie Wielmożnych Panów na Rostkowie y Sztembergu Kostków*, Kraków 1702, s. 52; L. Boratyński, *I. A. Caligarii muntii apostolici in Polonia epistolae et acta*, [w:] *Monumenta Poloniae Vaticana*, t. IV, Cracovia 1915, s. 60 nr 287; Glemma, *Piotr Kostka...*, s. 186; Tomczak, *Kostka Piotr...*, s. 353–355.

³³⁴ Posselius, *op. cit.*, s. 86; Niesiecki, *op. cit.*, t. V, s. 300–311.

³³⁵ Liedtke, *op. cit.*, s. 353.

³³⁶ Kowalska, *op. cit.*, s. 184.

³³⁷ Kot, *op. cit.*, s. 17, 23, 25; Glemma, *Piotr Kostka...*, s. 17.

³³⁸ *Matricule de l'Université...*, t. V, s. 165.

³³⁹ Glemma, *Piotr Kostka...*, s. 15.

³⁴⁰ Posselius, *op. cit.*, s. 542; Kot, *op. cit.*, s. 9; Tomczak, *Kostka Stanisław...*, s. 358.

³⁴¹ Kowalczyk, *Sebastiano Serlio...*, s. 280, nr 11.

³⁴² Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 83. Por. też: A. Fischinger, *Gucci Santi*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. II, Wrocław 1975, s. 512.

³⁴³ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 90.

i plastycznie traktowane formy dekoracyjne mają na celu jej podkreślenie. Dzieła naszego artysty odznaczają się jasnością i przejrzystością konstrukcji, a wrażenie monumentalności i statyki jest w nich osiągnięte dzięki harmonii i równowadze kompozycyjnej. Stanowią one zupełne przeciwieństwo anty-strukturalnej, linearno-dekoracyjnej i walorowo-dynamicznej manieri Gucciego, kontynuowanej przez jego licznych uczniów i naśladowców w kierunku daleko posuniętego afunkcjonalizmu i ozdobności.

Zarówno schemat konstrukcji obudowy, jak szczegóły dekoracyjne prac Mistrza Nagrobka Provany, jeśli znajdują jakieś prototypy w środowisku krakowskim, to przeważnie w rozwiązaniach pochodzących z drugiej i trzeciej ćwierci wieku, niezależnych od gucciowskich – ewentualne analogie mogłyby w tym wypadku wynikać raczej z faktu korzystania przez obu twórców z tego samego źródła. Jedynie w niektórych dziełach luźniej związanych z naszą grupą (nagrobki Stadnickiego i Ossolińskiej) zaznaczyły się w jakiś sposób pewne „pogucciowskie” tendencje. Poruszane w literaturze zagadnienie analogii między nagrobkiem Provany a gucciowskim pomnikiem Stefana Batorego zostało omówione w innym miejscu³⁴⁴.

W nagrobkach Leśniowolskiego, Kostki i Opalińskich czytelne są natomiast pewne tendencje proto-barokowe, takie jak: akcentowanie tektoniki przez mocne, pogrubione podpory, wyraźne określenie relacji przestrzennych i zależności między poszczególnymi członami kompozycji, położenie nacisku na architekturę przy jednoczesnym stopniowym ograniczaniu dekoracji, stosowanie takich elementów, jak ciężkie belkowania o załamujących się profilach czy – już w dziełach pozostających w kręgu oddziaływania warsztatu – przerwane szczyty. Tendencje takie, rozwinięte i spotęgowane, wystąpiły w należących do wczesnobarokowego nurtu sztuki krakowskiej dziełach artystów dworskich: Trevana, Reitina, Castellego – o bardziej europejskim i zdecydowanie już barokowym obliczu, stanowiących krańcową przeciwwagę dla twórczości pogucciowskich warsztatów.

W rzeźbie krakowskiej XVI w. zarysowały się, jak wiadomo, dwie główne orientacje artystyczne kształtowane przez przybywających tu włoskich mistrzów³⁴⁵. Jedną z nich była orientacja reprezentowana przez artystów florenckich, którą w pierwszej połowie wieku tworzyła działalność warsztatu Bartolomeo Berrecciego, a w drugiej – sztuka kręgu Santi Gucciego. Drugą był kierunek północnowłoski, na który składał się nurt inspirowany przez sztukę lombardzką, a reprezentowany głównie przez utwory Hieronima Canavesiego i licznie działających w Polsce od połowy wieku Komasków, Tessyńczyków i Gryzończyków oraz drugi nurt, obejmujący działalność artystów pochodzących z Veneto, zapoczątkowany twórczością Jana Marii Padovana.

Po połowie wieku obok sztuki wprowadzanej przez artystów włoskich i noszącej charakterystyczne piętno ich rodzinnych środowisk formować się zaczął w Krakowie nurt artystyczny o swoistym obliczu, asymilujący niektóre formy włoskie, przejmowane z utworów Berrecciego, Padovana i Canavesiego i wzbogacający je o elementy czerpane tak ze sztuki północnej, jak z rozpowszechnionych wówczas wzorów graficznych, a także o pewne formy rodzime. Nurt ten, charakteryzowany najlepiej twórczością Jana Michałowicza, kontynuowany był przez twórców środowiska małopolskiego przełomu XVI i XVII w. Na specjalną uwagę zasługuje tu silna indywidualność artystyczna, jaką był anonimowy dotychczas autor tzw. „grupy Bejsc”: kaplicy i nagrobka Mikołaja i Elżbiety Firlejów w Bejskach (1593–1600), nagrobka Pawła i Anny Uchańskich w Uchaniach oraz Mikołaja i Zofii Mniszchów w Radzynie (oba z początku XVII w.)³⁴⁶. W dziełach tych wyraźnie podkreślana jest tektonika i jasno określone relacje przestrzenne między poszczególnymi partiami, a uwagę zwraca mięsiste, światłocieniowe opracowanie dekoracji. Stosowane są tu pełnoplastyczne posągi leżące na sarkofagach we wnękach o wyraźnie zaznaczonej głębokości, a także cały szereg elementów przywołujących na myśl dzieła naszej grupy (pełnoplastyczne smocze głowy, głowy gryfów na długich szyjach, gładkie, przewiązane pierścieniem trzony kolumn w Radzynie i usztywnione pozy figur kobiecych), od których oddala je jednak przerost wybudowanej dekoracji, rozwiniętej do nieprawdopodobnych wręcz rozmiarów i przetwarzanie w swoistej manierze pewnych wspólnych elementów, czerpanych ze środowiska małopolskiego. Sztuka tego artysty wyrasta z tradycji rzeźby krakowskiej o szczególnie silnych znamionach twórczości Micha-

³⁴⁴ Mikocka, *Nagrobki...*, s. 81–103.

³⁴⁵ Ostatnio: Fischinger, *Główne kierunki...*, s. 195–211.

³⁴⁶ F. Stoloł, *Nikiel Tomasz*, [w:] PSB, t. XXIII, Wrocław 1978, s. 111–112 wiąże hipotetycznie „grupę Bejsc” z warsztatem Tomasza Nikla (por. też: Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 85 i s. 135 przyp. 310). W nagrobku w Bejskach pierwotnie występowały dwie postacie zmarłych leżących na sarkofagach, które w 1605 r. zastąpiono płytami z figurami kłęczącymi (por. F. Stoloł, *Testament Tomasza Nikla. Przyczynek do dziejów pińczowskich warsztatów budowlanych i kamieniarsko-rzeźbiarskich na przełomie wieków XVI i XVII*), „BHS” XXXII, 1970, nr 3/4, s. 235–237; Łoziński, *op. cit.*, s. 129–130. „Mistrz grupy Bejsc”, podobnie jak inne ówczesne osobowości twórcze – rodzina Świątkowiczów, Kasper Fodyga, Tomasz Nikiel, Andrzej Jastrząbek – uważane są przeważnie za ukształtowane pod mniej lub bardziej wyraźnym wpływem Gucciego (por. m.in. Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 81–86; Kozakiewiczowie, *op. cit.*, zvl. s. 202–205).

łowicza, a podobne tendencje czytelne są też w szeregu innych dzieł tego czasu³⁴⁷. To dążenie do nasilania dekoracyjnych efektów i ich stopniowej dominacji nad konstrukcją było z jednej strony wynikiem rozwinięcia cech występujących już w utworach Michałowicza, a z drugiej powodowane wpływem wyraźnie zaznaczających się w środowisku tendencji „pogucciowskich”.

Działalność artystyczna Mistrza Nagrobka Provany, należąca do jednego z nurtów orientacji północnowłoskiej i kontynuująca tradycję krakowskiej rzeźby drugiej i trzeciej ćwierci XVI w., wzbogacanej o elementy przejmowane ze sztuki weneckiej i wzorów graficznych, zajmuje ważną pozycję w sztuce małopolskiej przełomu wieków. Dzieła naszego artysty sytuują się na pozycji pośredniej między dwoma biegunami, jakie stanowiły: z jednej strony sztuka kręgu Gucciego, z drugiej — wczesnobarokowa twórczość artystów dworskich, a jego działalność stanowi znaczące ogniwo w łańcuchu rozwojowym krakowskiej rzeźby, będąc pomostem między jej XVI-wiecznymi osiągnięciami a pochodzącymi z przełomu wieków utworami należącymi do schyłkowego, „późnorenesansowego” nurtu.

ANEKSY

I. Inskrypcja na nagrobku Prospera Provany (zm. 1584) w kościele Dominikanów w Krakowie.

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. PROSPER PROVANA APUD SUOS MAIORUM NOBILITATE CLARUS APUD EXTEROS / VIRTUTIS SPLENDORE CLARIOR CUM TRIBUS SUM[m]IS POLONORUM REGIBUS / SIGISMUNDO AUGUSTO HENRICO VALESIO STEPHANO BATHOREO UNI UNGARORU[m] / IOANNI SECUNDO SUA FIDE ATQUE INDUSTRIA PROBATA AMPLISSIMA / MUNERA ADMINISTRASSET IN HIS SALINARUM CRACOVIENSIU[m] PRAEFECTURAM / QUAM INGENTI PROVENTU[m] AUXIT DESPERATO IN HAC MORTALI VITA / HONESTISSIMORUM LABORUM PRAEMIO AD IMMORTALEM UNDE RERUM / PRAEMIUM RECTAE VITAE MUNERE DEFUNCTOS MANET AVOLAVIT DIE XX / MENSIS SEPTEMBRIS A[n]NO D[omi]NI MDLXXX QUARTO / G[enerosi] NICOLA[us] KORICINSKI ET IOAN[nes] BAPT[ista] CUTIS CURATORES TESTAMEN[t]i P[osuerunt].”

II. Inskrypcje na nagrobku Marcina Leśniowskiego (zm. 1593) w kościele Mariackim w Krakowie.

Środkowa tablica cokołu:

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. MAGNIFICO D[omino] MARTINO LIESNOWOLSKI DE OBORY / FLORENTISS[imo] SENATORI, SOLERTISS[imo] IUDICI / OPTIMARUM PARTIUM EQUITI OMNIBUS AMABILI / CASTELLANO PODLACHIAE LOSS[iczensi] ZATOR[zienski] CAPITAN[em] AD SUMMAM GLORIAM FLORESCENTI / ANNA OBORSKA DE KUFLOW / LUCTUOSA CONIU[gi] AMANTISSIMI CONIUGI / IN IPSO VITAE HONORUQ[ue] CURSU EXTINCTO / P[osuit] / PETRICOVIAE 17 IAN[uari] 1593 NATU 45 AN[n]O TRIBUNALIS / REGNI MARSALCUS SECUNDUM.”

Po bokach: „MORIENDUM UT VIVAS”, „DECIDENDU[m] UT EXURGAS”.

Tablica na cokole lewego skrzydła:

„CONSENSU OMNIUM / ORTHODOXA PIETATE EXCELL[ens] / NATURAE MUNERIBUS SINGULAR[is] INGENY GLORIA PR[a]ESTANS / IUDICIORU[m] MODERATOR INSIGN[is] GRAVIS PRUDENSQ[ue] SENATO[r].”

Tablica na cokole prawego skrzydła:

„REGIBUS HENRICO I INTIMUS / STEPHANO I PERGRATUS / SIGISMUN[di] III DUX ITINERIS / AUTHOR REGNI POL[oniae] SCEPTRA / CAPESENDI / REIP[ublicae] MAGIS QUAM SIBI NATUS”.

Na belkowaniu:

„NEQUAQ[ue] UT SOLENT MORI IGNAVI MORTUUS EST ISTE II REGUM III”.

Na podstawie sarkofagu:

„INVIDET NATURA OMNI / PRAESTANTIAE”, „VITAE BREVITATEM IM[m]ORTALI / FAMA COMPENSAT”.

Przy posągach alegorycznych:

„FIDE MUNITUS”, „SPE CERTUS”, „CHARITATE SOLIDUS”, „IUSTICIA [sic] RECTUS”, „FORTITUDINE TUTUS”.

³⁴⁷ Por. m.in.: nagrobek Wawrzyńca Spytka Jordana (ok. 1603, kościół Św. Katarzyny w Krakowie) — KZS, t. IV: *Miasto Kraków, cz. IV: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory I*, pod red. I. Rejduch-Samkowej i J. Samka, Warszawa 1987, s. 112–113, il. 729–734; dwa epitafia kanoników: Jana Gałczyńskiego i Gabriela Wysockiego oraz Wincentego Oczki i Tomasza Josickiego (1612, katedra w Gnieźnie) — KZS, t. V: *Województwo poznańskie*, pod red. Rusczyńskiej i A. Sławskiej, z. 3: *Powiat gnieźnieński*, opr. T. Rusczyńska, A. Sławska i inni, Warszawa 1963, s. 23 i il. 388, s. 21, 27 i il. 384; epitafium Piotra Seccusa (zm. 1610, w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie) — KZS IV, cz. II, s. 123 i il. 677 (mylnie określane jako epitafium Zofii Seccusowej) i in.

III. Inskrypcje na nagrobku Piotra Kostki (zm. 1595) w kościele pokatedralnym w Chełmży.

Środkowa tablica cokołu:

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. IRREPRAEHENSIBILI EPISCOPO, INTEGERRIMO SENATORI / ELOQUENTISSIMO SCRIPTORI DOMI ET FORIS / CLARISSIMO PETRO KOSTHKA EPISCOPO CULMEN[si] FRATER ET PATRUELES MOERENTES POSUERU[n]t / VIXIT ANNOS LXII MORTUUS LUBAVIAE MENSE / IANUARIO DIE XXV ANNO DOMINI MDXCV / BEATI MORTUI QUI IN DOMINO MORIUNTUR”.

Tablica na cokole lewego skrzydła:

„BONI CUIUSQ[ue] IUDITIO / PIETATE PRAESTANS ERU/DITIONE EXCELLENS MORIB[us] / INTEGER CONSILIO RECTUS / IN SENATU GRAVIS DOMI / IUCUNDUS UBIQUE VENE/RANDUS”.

Tablica na cokole prawego skrzydła:

„POLONORUM QUATUOR REGUM / SIGISMUNDI AUGUSTI / IAGELONY CUIUS ERAT/ SECRETARIUS HENRICI / VALESII A QUO EPISCOPUS / CREATUS STEPHANI BATOREI / ET SIGISMUNDI TERTII / QUORUM ERAT SENATOR / TESTIMONIIS AMPLISSIMIS DECORATUS” – dwa końcowe wiersze napisu zatarte, tu cytowane za: J. Posselius, *Rerum Polonicarum et Pruthenicarum sub regibus quinque gestarum libri duo*, 1623 r., s. 425 (B. Czartoryskich w Krakowie, rkps 1322).

U dołu środkowej części cokołu:

„VIRTUS EX SEPULCRO/ LUCET NEC ULLI CORUPTIONI EST OBNOXIA”, „ANGUSTOS TERMINOS / HUMANAЕ VITAE DILA/TAT BENE ACTA VITA”.

Na belkowaniu:

„URNA TUO SATIS HAC KOSTKA / EST PRO CORPORE MAGNA / VIRTUS MAUSOLEA SUPRA EST / OMNESQUE COLOSSOS”.

Pod posągami alegorycznymi:

„SPE CERTUS”, „CHARITATE SOLIDUS”, „FIDE MUNITUS”, „TEMPERANTIA CASTUS”, „FORTITUDINE TUTUS”, „IUSTITIA RECTUS”, „PRUDENTIA SAGAX”.

IV. Inskrypcje na nagrobku Andrzeja (zm. 1593) i Katarzyny (zm. 1601) Opalińskich w Radlinie.

Sarkofag Andrzeja Opalińskiego:

„ILL[ustrissimo] ET MAG[nifico] D[omino] ANDREAE DE BNIN OPALENSKI IN RADLINO ET WŁOSZAKOWICE / HAEREDI ETC[etera] VIRO ACRI IUDICIO CONDILIO SAPIENTIAQ[ue] PRAESTANTISS[imo] IN LABORIB[us] PRO / REPUB[lica] ASSIDUO IUSTITIAE PACISQ[ue] TUENDAE STUDIOSS[imo] SIGIS[mundo] AUG[usto] HENRICO STEPHANO / SIGIS[mundo] III POL[oniae] REGIB[us] PONTT[ifico] MAX[imiliano] IMPP[eratore] CAETERISQ[ue] EXTERIS PRINCIPIB[us] VALDE CHARO / QUI CU[m] PER MULTOS HONORIS GRADUS SUM[ma] CU[m] LAUDE ET ADMIRATIONE OMNIU[m] IN REPUB[lica] PO/LONA DECURISSET SUPREMI MARSCHALCI GENERALIS MAIORIS POLON[iae] CAPITANEI SENATORISQ[ue] IN/TEGERR[imis] TEMPORIB[us] DIFICILL[ibus] OB TRIA INTERREGNA CREBROSQ[ue] MOTUS OFFICIO FUNCTUS / IN FLORENTI VITAE FORTUNAEQ[ue] / CURSU REIPUB[licae] TU[m] GRAVITER LABORANTE SALUBERRIMISQ[ue] / EIUS CONSILIIS EGENTE RARO ADMODU[m] EXE[m]PLO PIE DEVOTE ET INTREPIDE OMNIB[us] ECCL[esi]ae CATHOL[icae] / SACRAMENTIS MUNITUS MAXIMO CU[m] SUORU[m] BONORU[m] OMNIU[m] LUCTU AC PATRIAE GRAVI VULNE /RE IN D[omi]NO OB DORMIVIT IN ARCE POSN[aniensis] DIE III MARTII HORA CIRCITER XVI AN[n]O SAL[utis] MDXCIII / AETAT[is] LIIII CATHERINA DE KOSCIELECZ CONIUNX MAESTISS[ima] MARITO / DULCIS[is] AC BENE MOERE[n]TISS[imi] CU[m] LACHRYMIS POSUIT”.

Na cokole nagrobka:

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. CATHARINAE DE KOSCIELECZ IANUSII PALAT[ini] SIRADIEN[si]/ET MAIORIS POLON[iae] GENERALIS CAPITANEI FILIAE / ANDREAE DE BNIN OPALENSKI MAGNI R[e]publicae P[oloniae] MARSCHALCI ETC[etera] / UNICAE CARISSIMAEQ[ue] CONIUGI / QUAE CUM ANNIS XXXIII MARITO FIDEM LIBERIS RECTE PIEQ[ue] EDUCANDIS CURAM REI FAMILIARI DILIGENTIAM IMPENDISSET / IN OMNI VITA DEI TIMOREM ERGA PROXIMOS EGENOS MAXIME / CHARITATEM UBIQ[ue] / MATRONALEM PRUDENTIAM DIGNITATEMQ[ue] / PERPETUO RETINUISSET / VIDUITATIS MOLESTIIS ANIMO MAGNO SUPERATIS / POSTQUAM FILIORU[m] FILIARUMQ[ue] FILIOS VIDIT HYDROPISSI OPRESSA / ECL[esi]ae SACRAMENTIS DEVOTE PERCEPTIS OB DORMIVIT IN DOMINO / DIE XX IUL[ii] ANNO SAL[utis] MDCI AETATIS LVIII / ANDREAS DE BNIN OPALENSKI PRAEPOSITUS PLOCENSIS / ET LUCAS CAPITANEUS LEZAISCENSIS / FILY MATRI DESIDERATIS[is] MOER[entes] POS[uerunt]”.

V. Napis na portalu I pietra kamienicy przy ul. Kanoniczej 21 w Krakowie.

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. SIBI AMICIS ET POSTERI/TATI STANISLAUS SKARS/CHEWSKI CRACO[viensis] PLOCEN[sis] / CANONICUS DOMUM HANC / EXAEDIFICAVIT MDXCII”.

VI. Napis na epitafium Jana Vertemy (zm. 1588) w klasztorze OO.Franciszkanów w Krakowie.

„IOAN[n]ES BAPTISTA VERTEMA / PLURII CELEBRI RHAETORU[m] OPPI/DO NATUS VIR NOBILITATE SED PIE/TATE IMPRIMIS AC PROBITATE CLARUS / QUI TRACTANDORUM NEGOTIOR SUORU[m] / CAUSA IN POLONIAM PROPECTUS ILLIS NO[n] / CONFECTIS SED REPENTINA AC IMPRO / VISA MORTE SUBLATUS HIC FAMILIARIU[m] / AMICORUM CURA ET PIETAE TUMULA/TUR DIE XXV MARTII AN[n]I D[omi]NI MD/LXXX OCTAVI AETATIS SVAE VL”.

VII. Napis na epitafium Jana i Anny Orzelskich w Kościanie (1595).

„IOANNES ORZELSKI CAPITANEUS COSTENSIS / SIBI ET ANNAE A STRIKOW CONSORTI HANC / SEDEM ATQUE REQUIEM LABORU[m] PERPETUA / VIVENS POS[uit] AN[n]O ORBIS REDEMPTI MDXCV”.
„CONIUGES PERPETUA CONCORDIA DEVICIT”.

VIII. Napisy na nagrobku Macieja i Jadwigi Opalińskich w Kościanie.

„MATTHIAE DE BNIN OPALINSKI PATRI / HEDVIGI DE LUBRANIECZ MATRI / ANDREAS DE BNIN OPALINSKI SUPRE/MUS REGNI POLONIAE MARSCHALCUS / MAIORIS POL[oniae] GENERALIS SRZEMEN[sis] LEZAYSCENSISQ[ue] ETC[ae]tera] CAPITA/NEUS FILIUS PIO SUCCENSUS AFFEC/TU POSUIT”.
„OBIIT PATER ANNO DOMINI / MDXLI DOMINICA INVO/CAVIT / MATER VERO ANNO MDLVIII / DIE NATIVITATIS BEATAE / MARIAE VIRGINIS”.

IX. Napis na nagrobku Andrzeja Piotra Stadnickiego (zm. 1608) w kościele Dominikanów w Krakowie.

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. MAGNIFICO D[omi]NO ANDREAE PETRO STADNICKI DE SMIGROD / PERANTIQUA ET CLARISSIMA STIRPE ORIUNDO VIRO PIETATE / ET PRUDENTIA EXIMIA ATQUE ANIMI MAGNITUDE MORUQ[ue] / FACILITATE SINGULARI DE REGE REP[ublicae] AMICIS OPTIME MOERITO / RELIGIONIS AVITATE ORDINISQUE SACRI PROPUGNATORI ACERIMO / QUI VIX EX MOSCOVIA REVERSUS MANE REBUS DIVINIS CRA/COVIAE PERACTIS SUBITA VI MORBI OPPRESSUS EX HAC MO[r]tali VITA AD ILLAM AETERNAM COMMIGRAVIT VIXIT ANNIS / XXXVIII MORITUR ANNO DOMINI 1608 DIE 19 OCTO/BRIS ZOPHIA SENINSKA HOC AMORIS ET DESIDERII MONU/MENTUM CONIUGI CARISSIMO MOERENS CUM LACHRIMIS P[osuit]”.

X. Napis na nagrobku Katarzyny Ossolińskiej (zm. 1607) w kościele Dominikanów w Warszawie.

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. CATERINAE DE LISSOW KOSINSKIEY CONIUGI / SUI CHARISSIMAE IO[ann]ES SBIGNEUS OSSOLINSKY / PALATINUS PODLACHIAE STANISLAVOVIENSIS / DOBRZINENSISQ[ue] CAPITANEUS MONUMENTUM / HOC AMORIS SUI INTEGERRIMI MAESTUS / POSUIT ANNO SALUTIS NOSTRAE MDCVII”.

XI. Napis na epitafium Marcina i Urszuli Łysików-Dobryzowskich w kościele Mariackim w Krakowie.

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. MARTINUS LYSSIK-DOBRISOWSKI BUR/GRABIUS CASTRI CRACOVIEN[sis] TOTÓ FERRE / VITAE SVAE CURICULO IN AULA REGUM POL/LONIAE TRANSACTO ILLIS ET REIPUBLICAE / OPERA BENE NAVATA DE ECCLESSIS ET PAUPE/RUM XENODOCETYS OPTIME MERITUS IN HOC MONUMENTUM A SE FACTUM ILLATUS / CORPORIS RESURECTIONEM PRAESTOLATUR / VIXIT ANNIS LXXIII OBIIT ANNO A CHRISTO NATO / MDCXIII DIE VI DECEMBRIS FESTO S[ancti] NICOLAI”.

„D[eo] O[ptimo] M[aximo]. URSULA FILIA OLIM ERASMI LIPNICZKI PHILOSOPHIAE AC MEDICINE DOCTORIS CONIUNX / VERO G[enerosi] MARTINI DOBRISOWSKI BURGRA/BY CASTRI CRACOVIEN[si] PIENTISSIMA PUDI/CISSIMA AC HONESTISSIMA MATRONA PLURI/BUS AN[n]IS IN CONCORDI MATRIMONIO EXAC/TIS MAGNUM SUI APUD OMNES DESIDERATUM / RELIQUENS VITAM CUM MORTE COMUTAVIT / ANNO A CHRISTO NATO MDXCVI DIE 12 IUNII AETATIS SVAE XXXII”.

XII. Napisy na epitafium Waleriana i Anny Montelupich w kościele Mariackim w Krakowie.

„VALERIUS MONTELUPI DE MARI NOBILIS FLORENTINUS HENRICI STEPHANI ET SIGISMUNDI III POL[orum] REGUM POSTAE PRAEFECTUS INDIGENATU REGNI POLONIAE OB SUA MERITA ADSCRIPTUS VIR INDUSTRIA PRUDENTIA ET SUMMA PATIENTIA INSIGNIS LIBERALITATE ERGA EGENOS CLARUS TARCINII AD COMITIA REGNI GENERALIA EUNDO DIEM FUNCTUS 6 DECEMB[ris] ANNO DOMINI 1613 AETATIS SVAE 65 IN HOC TUMULO A SE FACTO QUIESCIT CUI FILII MOESTI IN SIGNUM FILIALIS OBSERVANTIAE HOC MONUMENTUM POSUERUNT”.

„ANNAE NOBILIS LUCAE MORECKI MED[icinae] DOCT[ori] FILIAE MATRONAE PIETATE PUDICITIA ET MORUM PROBITATE CONSPICUAE AD BEATAM TRANSLATAE VITAM VALERIANUS MONTELUPI DE MARI FLORENT[inus] INCOLA REGNI POLONIAE CONIUGI SVAE AMANTISSIMAE HOC AMORIS CONIUGALIS MONUMENTUM MOESTUS POSUIT ANNO D[omini] MDCIX DIE 28 OCTOBR[is] AETATIS SVAE XXXVII CONIUGI XXII”.

MAÎTRE DU TOMBEAU DE PROVANA, SCULPTEUR CRACOVIEŃ DU DÉTOUR DES XVI^e — XVII^e SIÈCLES

Résumé

Parmi les œuvres sculpturales réalisées à Cracovie à la fin du XVI^e siècle, il existe un groupe marqué par une monumentalité particulière, une grande échelle, une haute qualité d'exécution et une valeur artistique originale. Les traits similaires de ces œuvres donnent lieu à leur attribuer la même paternité. Dans les publications parues jusqu'ici, ce groupe des sculptures n'était que mentionné, et on y associait quatre tombeaux: de Prosper Provana (décédé en 1584) dans l'église des Dominicains à Cracovie, de Marcin Leśniowski (décédé en 1593) dans l'église Notre-Dame à Cracovie, de l'évêque Piotr Kostka (décédé en 1593) dans l'église postcathédrale de la Trinité à Chelmsza et, enfin, le tombeau étagé d'Andrzej (décédé en 1593) et Katarzyna (décédée en 1601) Opaliński à Radlin. Vu que le nom de l'auteur de ces monuments funéraires reste toujours inconnu, nous avons décidé de l'appeler Maître du Tombeau de Provana, étant donné que ce tombeau passe pour l'œuvre la plus importante parmi toutes les réalisations de cet artiste, qui nous sont connues.

Le tombeau de Prosper Provana, staroste de Będzin, maître des postes de la Couronne, fut fondé par deux compagnons du défunt, Mikołaj Koryciński et Jan Baptysta Cetys, et il fut réalisé probablement entre 1584 et 1590. Quant au tombeau de Marcin Leśniowski, châtelain de Podlasie, staroste de Łosice et Zator, c'est sa veuve, Anna Oborska, qui le fit construire soit juste après la mort de son époux, c'est-à-dire en 1593, soit quelques ans plus tard. Le monument funéraire à Piotr Kostka, évêque de Chelmsno, fut érigé aux frais des *frater et patruelles* du défunt — peut-être de son cousin paternel, Paweł Kostka, et des neveux: Mikołaj, Jerzy et Krzysztof Kostka — et il fut réalisé probablement en 1595—1598. Le tombeau des Opaliński avait été élevé en deux étapes: initialement ce fut le monument funéraire à Andrzej Opaliński, grand maréchal de la Couronne et général de la Grande Pologne, fondé par sa veuve, Katarzyna, entre 1593 et 1601. Après la mort de la fondatrice, ses deux fils, Andrzej et Łukasz, firent encadrer au monument une plaque avec l'effigie de leur mère (1601—1605).

Les tombeaux en question sont des œuvres sculpturales d'une grande échelle (plus de 6 m de hauteur et plus de 4 m de largeur), exécutés en calcaire et en marbre rouge avec des applications d'albâtre et de stuc. Leur composition est basée sur le schéma triaxial, la figure du défunt étant couchée sur le sarcophage, dans une niche à arcade (Kostka et les Opaliński sont représentés aux yeux ouverts), et les sculptures allégoriques se trouvant dans les ailes et au sommet. Les tombeaux sont visiblement tectoniques, leur construction est nette et transparente, tandis que la composition, harmonieuse et équilibrée. L'espace de leur architecture, modelée par le clair-obscur, est accentué au moyens des éléments particuliers étant mis soit en avant, soit en arrière et à l'aide des formes décoratives plastiquement élaborées occupant de grandes surfaces.

Ce qui porte à croire que ces monuments funéraires furent réalisés dans le même atelier, ce ne sont pas seulement les analogies de la composition de l'ensemble et de la disposition des éléments similaires, mais également la manière identique dont sont élaborées les parties figuratives et le façonnage des détails ornementaux. Les tombeaux de Leśniowski, Kostka et Opaliński (celui-ci dans sa première version — en tant que tombeau singulier) sont très rapprochés et ils furent réalisés dans la même période, c'est-à-dire vers 1595. Les éléments qui les distinguent du tombeau de Provana, sont les suivants: l'application des colonnes et de l'entablement différents, l'installation d'un médaillon avec la Vierge et l'Enfant, au lieu d'un motif héraldique, situé au-dessus des effigies des défunts, et la présence de sept figures allégoriques à la place de deux, comme c'est le cas du tombeau de Provana, personnifiant les Vertus et décorant les ailes, le sommet (tombeaux de Kostka et Opaliński) et les vousoirs de l'arcade (tombeau de Leśniowski). Au-dessous des personifications se trouvent les inscriptions qui se réfèrent à la fois aux défunts: „Fide munitus”, „Spe certus”, „Charitate solidus”, „Temperantia castus”, „Prudentia sagax”, „Iusticia (sic) rectus”, „Fortitudine tutus”. On observe l'absence de telles inscriptions dans les niches latérales du tombeau de Leśniowski et de celui des Opaliński à Radlin où sont placées maintenant des figures de saints qui datent du temps de la restauration effectuée au XIX^e siècle. Elles remplacèrent les statues préexistantes des *Vertus*, comme en témoignent l'inscription „Fide munitus” conservée au sommet et la gravure représentant l'ancienne image du même tombeau.

Les tombeaux en question sont des œuvres collectives, et il faut admettre que chacun d'eux ait été exécuté par au moins trois artistes. Sans doute, le maître-sculpteur réalisa par lui-même les parties les plus importantes, à savoir les effigies des défunts, certaines figures allégoriques (*Iustitia* et *Prudentia* dans les niches latérales du tombeau de Kostka) et les médaillons avec l'image de la Vierge. Par contre, il faut attribuer la réalisation des sculptures moins importantes à un autre artiste: cela concerne les autres personifications décorant le tombeau de Piotr Kostka et les figures aux vousoirs et au sommet du tombeau de Leśniowski. Les statues de *Temperantia* et de *Prudentia*, du niveau artistique le plus élevé, dans les niches latérales du tombeau de Leśniowski, se distinguent visiblement des œuvres des sculpteurs cracoviens de cette époque et elles devaient être exécutées par un troisième artiste. L'un de ces trois sculpteurs ou un quatrième devait être l'auteur de détail décoratif.

Le problème très important est celui du changement de l'aspect même des monuments, qui s'est produit depuis le temps de leur érection. Excepté les modifications considérables dues aux travaux de restauration et de reconstruction dont fut l'objet le tombeau des Opaliński à Radlin, très endommagé, et sauf la restauration moins importante qu'eut subie le tombeau de Prosper Provana, détérioré en 1850 à la suite de l'incendie de Cracovie, trois autres: d'Andrzej Opaliński, de Marcin Leśniowski et de Piotr Kostka furent reconstruits encore à l'époque de leur érection. Après le décès de Katarzyna Opalińska, fut exécuté le monument funéraire que l'on décida d'incorporer au tombeau de l'époux de la défunte. Pour le faire, on adapta les dimensions des colonnes et des ailes aux nouvelles proportions de la construction, élevant la figure de la *Foi* du sommet et insérant une inscription se référant à la personne du maréchal sur une plaque étroite encadrée au-dessous de l'effigie du défunt. Cependant, probablement postérieurement, cinq personifications des Vertus furent ajoutées au tombeau de Leśniowski afin d'enrichir son programme décoratif: deux d'entre elles furent placées sous forme de reliefs aux vousoirs de l'arcade où elles ne sont pas d'ailleurs bien renfermées. Trois autres figures trouvèrent leur place au sommet de façon à voiler presque complètement les griffons, ces derniers étant à l'origine situés aux axes des colonnes. Toutes ces sculptures sont revêtues d'inscriptions, sauf deux statues, conçues probablement séparément, se trouvant dans les niches latérales. Le tombeau de Piotr Kostka n'aurait originellement possédé que deux figures allégoriques dans les niches à conque latérales, à savoir celles qui s'y trouvent jusqu'à maintenant. Cinq autres figures furent incluses à la composition postérieurement, ce qui nécessita d'enfoncer des niches dans le mur de l'église pour abriter les sculptures, de prolonger les parois des ailerons sur les flancs, d'éliminer des vases qui, selon le concept originel, devaient se trouver aux axes des colonnes. La façon dont tous les éléments nouveaux furent introduits aux monuments, démontre que ces modifications eurent lieu au moment où la version originale était déjà achevée, et la reconstruction même des tombeaux ne devait pas être faite plus tard qu'au temps de leur mise en place. Il est à noter que la composition de ces tombeaux en version originelle reflétait directement le schéma du tombeau de Prosper Provana.

À ces quatre monuments funéraires, qui déjà autrefois étaient considérés comme similaires, on peut y associer encore quelques autres exemples tels que: certaines parties de la maison au 21 de la rue Kanonicza à Cracovie, qui datent de 1591 – 1592 (le portail intérieur au premier étage dans l'aile est de la construction, le portail principal, cinq parmi dix cartouches armoriales décorant l'étage du cloître du côté de la cour) et portent à croire qu'ils furent réalisés par le même atelier pendant la deuxième étape de la reconstruction de l'édifice; l'épithaphe de Jan Vertema (décédé en 1588) dans le cloître du couvent franciscain à Cracovie; l'épithaphe de Jan et Anna Orzelski dans l'église paroissiale à Kościan, commandée en 1595 du vivant de Jan Orzelski, staroste de la ville de Kościan.

La sculpture cracovienne de la charnière du XVI^e et du XVII^e siècles nous permet de distinguer quelques œuvres que l'on peut associer à celles réalisées par l'atelier du Maître du Tombeau de Provana, surtout en ce qui concerne leur analogie avec les schémas de composition et l'arrangement d'éléments similaires, mais qui divergent par une qualité d'exécution visiblement plus mauvaise et par la présence des traits étrangers à l'atelier du Maître, comme par exemple l'excès d'éléments décoratifs par rapport à toute la construction. Parmi les œuvres créées par les ateliers soumis à l'influence de l'art du Maître il faut citer: le tombeau étagé des parents d'Andrzej Opaliński, grand maréchal de la Couronne, à savoir de Maciej (décédé en 1541) et de Jadwiga (décédée en 1558) Opaliński, dans l'église paroissiale à Kościan, qui fut fondé par ledit Andrzej entre 1578 et 1593; le tombeau d'Andrzej Piotr Stadnicki (décédé en 1608) dans l'église des Dominicains à Cracovie, fondé par Zofia née Sienińska, la veuve du défunt; le tombeau de Katarzyna Ossolińska née Kosińska (décédée en 1607) dans l'église des Dominicains à Varsovie, fondé par son époux, Jan Zbigniew Ossoliński. Les deux dernières œuvres furent réalisées en 1608 par le même atelier de sculpture d'après le schéma presque identique. L'épithaphe de Marcin Łysik Dobryzowski (décédé en 1613) et de son épouse, Urszula, dans l'église Notre-Dame à Cracovie, fondée du vivant de Marcin; la partie ouest de l'épithaphe des Montelupi dans le chœur de l'église Notre-Dame à Cracovie, constituant le monument funéraire à Walerian Montelupi (décédé en 1613) et à son épouse, Anna (décédée en 1609), commandé probablement du vivant de Walerian, vers 1609 – 1613; certaines parties de la décoration sculpturale dans la chapelle des Tarnowski, auprès de la collégiale de Tarnów, construite en 1609 – 1611.

En étudiant la genèse de l'art du Maître du Tombeau de Provana dans le contexte artistique cracovien et, plus largement, celui de toute la Petite Pologne où se développait son activité, nous trouvons plusieurs analogies avec les formes et schémas de composition caractéristiques pour cet artiste en ce qui concerne le cadre architectural soit la sculpture figurale, soit l'arrangement de plusieurs motifs ornementaux accessoires. Nous découvrons aussi les prototypes de certains éléments décoratifs de ces tombeaux dans le traité de Sebastiano Serlio et dans les gravures des artistes de l'école de Fontainebleau. En parlant du caractère général de l'art du Maître du Tombeau de Provana, il faut dire qu'il est le plus rapproché du style classicisant, de l'ampleur et de la plasticité de formes propres à Giovanni Maria Padovano et à son milieu artistique. Si l'on essaie de comparer l'art de notre Maître avec l'art européen contemporain, on en trouve les plus proches analogies à Venise, surtout parmi les œuvres du 2^e et du 3^e quart du XVI^e siècle (par exemple le schéma de composition du cadre architectural est rapproché des ouvrages suivants: la façade de la Logette, le projet de la façade de la Scuola Grande della Misericordia, les façades des palais vénitiens, les projets de plusieurs portails et arcs de triomphe, la façade latérale de la Loggia del Capitaniato à Vicence; les éléments particuliers du cadre architectural et les formes décoratives ont des analogies avec les façades de la Logette, de la Bibliothèque Sain-Marc, de la Zecca, de la Casa Longobarda à Assolo Veneto, et aussi avec les autels des églises Saint-Sauveur et S. Giuliano à Venise, avec les salles du palais des Doges, le portail de l'Arsenal et bien d'autres; analogue est aussi le revêtement en marbres polychromes tant caractéristique pour les tombeaux et autels vénitiens). Il faut signaler aussi l'épithaphe de l'évêque Jacopo Pesaro (décédé en 1547) en basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari (réalisé par Tullio Lombardo en 1524) où la figure en ronde bosse du défunt repose, les yeux ouverts, en pose „sansovinienne” sur le sarcophage. Nous devons souligner également la présence des personifications des Vertus, sujet très populaire dans l'art vénitien, comme en témoigne tout un peuple de telles figures sur les tombeaux des doges (ce qui se manifesta par la suite en sculpture architecturale et en peinture murale). Les analogies avec l'art vénitien ne se rapportent pas qu'aux schémas et au choix de formes, mais également à la façon dont les formes sont interprétées, ce qui s'exprime par la tendance à la monumentalité, celle-ci étant obtenue grâce à de grandes dimensions et à l'union harmonieuse de l'architecture conçue respectivement et d'une décoration à la fois riche et modérée.

Il existe, sans doute, des analogies directes entre les œuvres du Maître du Tombeau de Provana et celles de Jacopo Tatti dit Sansovino (1486 – 1570). Les influences des idées artistiques de ce dernier sont visibles chez ses successeurs, par exemple tel Girolamo Campagna (actif à Venise dès 1571) aux œuvres duquel semblent être proches les réalisations du sculpteur cracovien. Peut-être, dans ce contexte, faudrait-il considérer autrement les analogies entre l'œuvre du Maître et les œuvres des artistes provenant du Veneto, comme par exemple G.-M. Padovano et son attitude à l'égard du traité de Sebastiano Serlio, qui avait rassemblé les matériaux pour son ouvrage à Venise et y présenta les problèmes absorbant le milieu artistique vénitien de cette époque. De même, il existe des analogies entre l'œuvre du Maître et l'art ornemental de l'école de Fontainebleau dont les affinités avec l'art de Venise sont déjà connus.

Dans les programmes conceptuels du groupe des sculptures que nous examinons, qui semblent être plutôt conventionnels et ne diffèrent pas beaucoup du concept des œuvres réalisées à Cracovie durant tout le XVI^e siècle, nous remarquons quelques phénomènes méritant une plus grande attention. Le raidissement des poses des figures féminines (de Katarzyna Opalińska et de Katarzyna Ossolińska) en draperies ressemblant aux habits de religieuses et, en même temps, les poses en mouvement des figures des chevaliers, peuvent être considérés comme un symptôme du retour à l'art médiéval, qui se manifestait vers 1600 et concernait aussi la sculpture. La représentation des défunts sous forme des figures couchées, les yeux ouverts, en pose „sansovinienne”, étrangère à la sculpture cracovienne, tandis qu'en art italien associée à l'aspect mélancolique qui manque aux œuvres du Maître du Tombeau de Provana, devait être le résultat de l'intention de l'artiste de présenter les personnages en attente de la résurrection, non endormis mais veillants, ou bien encore en pose connue des tombeaux médiévaux où le défunt, les yeux ouverts, se présente devant Dieu ce qui reflète la croyance à la résurrection et traduit le dogme de *visio Dei*. Ce phénomène concerne aussi les monuments funéraires attribués au Maître, mais on y observe soit l'absence du contexte cultuel, soit l'isolement du personnage du défunt de ce contexte, ses yeux étant tournés vers l'autel se trouvant à proximité du tombeau. Cela peut être lié à l'idée de „l'éternelle participation” du défunt à la messe célébrée dans l'église où, à côté des vivants, sont présentes aussi les âmes sauvées et celles qui expient au Purgatoire. Peut-être y s'agit-il du phénomène de „l'éternelle adoration”, idée baroque associée plutôt aux figures agenouillées, avec les mains jointes, plongées en prière et tournées vers l'image de culte placée sur le tombeau même ou bien, vers l'autel. L'application de ce concept novateur à l'ancien schéma formel où la seule marque de l'adoration était le sens du regard du personnage couché, est un phénomène tout à fait neuf, surtout dans le cas où il y a un contact direct entre l'effigie du défunt et l'autel, celui-ci étant un élément extérieur nécessaire à compléter la composition. Vu l'impossibilité de faire ici une conclusion définitive, la question de l'interprétation univoque de ce phénomène reste toujours ouverte.

En ce qui concerne le rôle des personnifications des vertus, associées aux monuments funéraires dont nous nous occupons dans la présente étude, avec des inscriptions se trouvant au-dessous et accentuant, chacune, une vertu particulière, nous y apercevons non seulement la volonté de glorifier la vie vertueuse ou bien la recherche de la perfection dans la vie temporelle, idée tant caractéristique de la Contre-Réforme. Il peut s'agir ici de l'influence de l'éthique stoïque considérant la vertu comme un vrai bien qui ne se gradue, ni ne se différencie, ni ne se divise. Cette philosophie avait de nombreux partisans au XVI^e siècle, surtout dans le Nord de l'Europe. Le plus grand représentant du stoïsme de cette époque fut Juste Lipse (1547–1606) de Louvain, qui donna à cette philosophie l'interprétation chrétienne, et ses idées trouvèrent aussi des adeptes en Pologne. Les œuvres Maître du Tombeau de Provana, qui sont un net exemple de l'influence idéologique de la Contre-Réforme sur l'art, ont un caractère exceptionnel parce qu'ils unissent la forme traditionnelle au contenu novateur ce qui les situe à la charnière de deux époques.

Les tombeaux en questions furent commandés pour les représentants de la plus haute classe sociale de l'ancienne Pologne, membres de vieilles familles magnates, étant à la fois sénateurs et fonctionnaires de la Couronne. Ils appartenaient à un cercle étroit d'hommes de confiance du roi Sigismond III, dont plusieurs contre-réformistes acharnés ayant de bonnes relations avec les Jésuites et les milieux proches à l'épiscopat. Ils formaient un parti fondé sur leurs idées politiques et religieuses communes et sur leurs liens de parenté. Il faut noter que la conscience d'adhérer à un tel parti les incitait à entretenir de très vives relations mondaines (comme par exemple entre Marcin Leśniowski et Andrzej Opaliński). Il convient aussi de signaler l'existence des liens de parenté très étroits entre les Opaliński, les Kostka et M^{me} Ossolińska, ainsi que la parenté entre les Provana, les Leśniowski, les Stadnicki et M^{me} Ossolińska, celle-ci étant aussi apparentée aux Stadnicki, tandis que Stadnicki, lui, était apparenté aux Leśniowski et M^{me} Ossolińska. Rappelons que les familles des fondateurs des susdits tombeaux entretenaient des contacts avec l'université de Louvain où étudièrent les Kostka, les Leśniowski et les Opaliński, et avec Lipse même (voir la correspondance entre celui-ci et l'un des descendants des Kostka, fondateur du tombeau à Chelmża).

Le Maître du Tombeau de Provana est l'artiste dont l'œuvre occupe une place importante dans la sculpture de la Petite Pologne à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècles. Il compense l'œuvre, considéré comme dominant, de l'artiste florentin de cette époque, Santi Gucci, plein de dynamisme et d'affectation maniériste, continué par ses nombreux disciples et imitateurs, qui le firent aboutir à un fonctionnalisme et à une ornementation excessives. Dans les œuvres de notre artiste on observe certaines tendances protobaroques qui, développées et intensifiées, se manifestèrent dans les œuvres des artistes de la cour, d'un aspect plus européen et absolument novateur; c'est pourquoi nous pouvons situer l'art du Maître du Tombeau de Provana en position médiane, entre deux pôles. Appartenant à l'un des courants artistiques issus de l'art nord-italien représenté par les artistes provenant du Veneto et initié par Giovanni Maria Padovano, le Maître du Tombeau de Provana continue cette tradition artistique de 2^e et du 3^e quart du XVI^e siècle qu'il enrichit d'éléments empruntés aux œuvres vénitiennes et aux modèles graphiques. Beaucoup de ses solutions étaient reprises, au début du XVII^e siècle, non seulement par les ateliers de sculpture de la région de Cracovie, mais aussi par ceux qui étaient plus éloignés du rayonnement de son art. L'œuvre du Maître du Tombeau de Provana constitue donc un chaînon essentiel dans l'histoire de la sculpture cracovienne, tel un pont reliant les chefs-d'œuvre du XVI^e siècle et ceux qui furent créés à la charnière de deux siècles et appartiennent au courant décadent de la „Renaissance tardive”.