

JERZY ŻMUDZIŃSKI* – KRAKÓW

**ZE STUDIÓW NAD MALARSKIM WYSTROJEM KOŚCIOŁA
PARAFIALNEGO W KRAŚNIKU – DZIEŁA TOMASZA
DOLABELLI I JANA KASIŃSKIEGO**

Sanktuarium Wniebowzięcia NMP w Kraśniku, świątynia o bogatych tradycjach, łącząca przez znaczącą część swoich dziejów funkcję kościoła parafialnego i klasztornego, posiada bardzo cenne wyposażenie¹, niemal w każdej dziedzinie sztuki ważne i reprezentacyjne dla zasadniczych nurtów i problemów polskiej twórczości artystycznej czasów nowożytnych. Przynajmniej w dwóch zakresach zachowane tu dzieła należą do kreacji ważnych w skali ogólnopolskiej: chodzi o snycerkę i malarstwo sztalugowe. W obu przypadkach mamy w Kraśniku znaczące dzieła powstałe w stosunkowo krótkim okresie czasu, w latach szczególnej pomyślności miasta, parafii i klasztoru kanoników regularnych laterańskich: w I połowie XVII wieku (zanim wojny połowy stulecia, a przede wszystkim najazd kozacki w 1648 roku i pożar miasta w 1657 roku, przyczyniły się do upadku tego ośrodka), gdy konwent objęty reformą wewnętrzną zakonu, znalazł się pod kierownictwem energicznie działających zarządzających, zarówno na szczeblu krakowskiej kongregacji, do której klasztor należał, jak i na szczeblu lokalnym, w Kraśniku², ale także pod opieką hojnych kolatorów – Zamoyskich, będących jego opiekunami od 1604 roku, kiedy to kanclerz Jan Zamoyski nabył miasto i włączył je do Ordynacji Zamojskiej (do której przynależało do 1866 roku). Dzięki temu parafia kraśnicka mogła się w 1. połowie XVII znaleźć w awangardzie położonych na obszarze diecezji krakowskiej świątyń, których rządcy jako pierwsi dążyli do gruntownej przemiany i modernizacji wystroju i wyposażenia, w du-

* Jerzy Żmudziński – mgr historii sztuki; prac. muzeum klasztoru Paulinów na Jasnej Górze.

¹ Pełną informację na temat wystroju i wyposażenia kościoła podaje – w pewnym stopniu dalej aktualny: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, *Województwo lubelskie*, z. 9, *Powiat kraśnicki*, Inwentaryzację przeprowadziły Izabella Galicka i Ewa Rowińska, Warszawa 1961, s. 11-22 i liczne il. Szereg nowych informacji na temat kościoła zawiera zbiorowa praca: *Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku*, red. J. Zamorski, Kraśnik 2015.

² Na temat pozycji klasztoru w Kraśniku w obrębie kongregacji oraz dziejów konwentu w tym okresie zob. przede wszystkim: K. Łatak, *Kongregacja krakowska kanoników regularnych laterańskich na przestrzeni dziejów*, Kraków 2002, s. 54-55, 106-111.

chu reformowanego potrydenckiego Kościoła. Do gmachu o średniowiecznej genezie wprowadzono nowoczesne dzieła sztuki wielkich rozmiarów, i tematem i formą sugestywnie oddziałujące na widza – dominują one po dzień dzisiejszy we wnętrzu i nadają kościołowi bardzo wyrazisty charakter. O efekcie całości decydują przede wszystkim dwa snycerskie ołtarze (główny i boczny – dawniej bracki Matki Boskiej Różańcowej w kaplicy św. Walentego)³, ich wystrój rzeźbiarski i malarski oraz kilka samodzielnych, wielkoformatowych dzieł malarstwa sztalugowego o ogromnej skali. To właśnie tym ostatnim zabytkom, powstałym w stosunkowo krótkim okresie czasu: w II połowie lat 20. i na początku lat 30. XVII wieku i w dotychczasowej literaturze powiązanych – na podstawie źródeł i oczywistych analogii – z Tomaszem Dolabellą (około 1570–1650) i Janem Kasińskim (około 1600–1649), poświęcony zostanie niniejszy artykuł. Zagadnienie pozostałych dzieł malarstwa, zarówno z tego samego okresu, ale nie łączących się bezpośrednio z twórczością wyszczególnionych w tytule artystów (obrazy w stallach i w ławie kolatorskiej, a także niektóre dzieła samodzielne, w tym wielkich formatów – np. *Sąd nad Jezusem*), jak i późniejszych, z XVIII wieku, a także kilku interesujących polichromii ściennych, wymagałoby odrębnej analizy. Warto się więc skupić na kilku dziełach kluczowych, co ważne – w większości dość dobrze rozpoznanych od strony konserwatorskiej – których znaczenie wykracza daleko poza mury świątyni kraśnickiej. Ich historyczny kontekst został wstępnie rozpoznany, postawiono pewne hipotezy odnośnie autorstwa niektórych z nich, brak jest jednak rozstrzygnięć biorących pod uwagę aktualny stan wiedzy na temat malarstwa polskiego, głównie małopolskiego, a przede wszystkim krakowskiego I połowy XVII wieku.

Na terenie diecezji krakowskiej, podobnie zresztą, jak na obszarze innych diecezji polskich (ciągle pozostających w orbicie artystycznych wpływów dawnej stolicy państwa – mimo faktycznych przenosin dworu królewskiego do Warszawy), działania podjęte w Kraśniku miały poniekąd charakter wzorcowy. W drugim i trzecim dziesięcioleciu XVII wieku rozpoczął się proces odnowy wyposażenia ruchomego kościołów, zgodnie z wymogami sformułowanymi w II połowie XVI wieku przez licznych teoretyków i praktyków reformy Kościoła zapoczątkowanej obradami soboru trydenckiego. Zmiany te obejmowały z jednej strony wymianę średniowiecznych elementów wyposażenia na nowożytne, spełniające wspomniane wymogi (w miejsce gotyckich poliptyków pojawiały się okazałe ołtarze główne ze szczególnie wyeksponowanym tabernakulum, w świątyniach zakonnych często łączyło się to z rezygnacją z przegrody ołtarzowej odcinającej dostęp laikatu do chóru), z drugiej wprowadzanie zupełnie nowych dzieł, nie mających odpowiedników w dekoracji kościołów we wcześniejszych epokach – dużych serii wielkich rozmiarów, dobrze czytelnych ze sporej odległości, samodzielnych obrazów religijnych, wieszanych na ścianach prezbiteriów, naw i kaplic, najczęściej o tematyce hagiograficznej lub ewangelicznej, nierzadko o skomplikowanych programach ikonograficznych, częściowo o treści symbolicznej,

³ Dzieła te zyskały właściwe naświetlenie w pracy M. Wardzyńskiego, *Ze studiów nad snycerstwem krakowskim i małopolskim około roku 1630*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 5, red. J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2004, s. 63-69, il. 1-2 na s. 87-88.

objaśnianych licznymi inskrypcjami. Dzieła takie – co oczywiste – zamawiano u artystów dysponujących najbardziej nowoczesnym warsztatem, co w praktyce oznaczało mniej lub bardziej powierzchowną znajomość malarstwa włoskiego i powszechnych jako źródła kompozycji rycin, przede wszystkim niderlandzkich. Na terenie Krakowa pierwszeństwo w tego rodzaju dekoracji posiadała katedra wawelska, gdzie w 1616 roku zawieszono w nawie głównej i prezbiterium cykl kilkunastu dużych obrazów ze scenami z życia śś. Stanisława i Wacława, zrealizowanych przez wspomnianego już weneckiego malarza czynnego w Krakowie od około 1598 roku, Tomasza Dolabellę⁴. Bardzo szybko zmiany tego rodzaju objęły wystroje krakowskich kościołów zakonnych: najpierw franciszkańskiego i dominikańskiego (jeszcze przed 1620), a potem – na podkrakowskim Kazimierzu: kanoników regularnych i augustiańskiego (głównie od lat 20. XVII stulecia). Często zmiany te, realizowane były przez dłuższy czas i etapami: w miarę zbierania niemałych przecież funduszy do tego potrzebnych oraz z uwagi na ograniczone „moce przerobowe” wiodących krakowskich warsztatów, które były w stanie uporać się od strony technicznej i artystycznej z tak poważnymi zamówieniami (w I tercji XVII wieku niewiele było w Krakowie artystów mogących sobie poradzić z specyficznymi zleceniami na wykonywanie serii wielkoformatowych obrazów religijnych). Najczęściej przekształcenia wewnątrz kościołów łączyły się z reformą życia klasztornego i były – podobnie jak przekształcenia architektury – inspirowane przez wizytacje (zarówno biskupie, jak i wewnętrzne, zakonne), a motorem zmian byli przede wszystkim wybitni duchowni zarządzający świątyniami i wspólnotami, ale też bractwa, których rozwój w I połowie XVII wieku był ważnym elementem ożywienia życia religijnego parafii obsługiwanych przez poszczególne kościoły.

W kazimierskim kościele i klasztorze kanoników regularnych reforma zarówno życia zakonnego, jak i wystroju świątyni przypadała na długi czas prepozytury Marcina Kłoczyńskiego (1612–1644). Kłoczyński, przewodniczący kongregacji klasztorów zwanej krakowską, osobiście dokonywał wizytacji konwentu kraśnickiego, podporządkowanego prepozyturze krakowskiej od 1618 roku⁵: data tej wizytacji nie jest zupełnie pewna, choć przyjmuje się, że jej zakończenie nastąpiło

⁴ Zob. K.J. Czyżewski, *Barokizacja czy modernizacja? Przemiany katedry krakowskiej po Soborze Trydenckim*, w: *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3-4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 56-57, il. 3 na tabl. 7; tamże na s. 39 nn. ogólne uwagi dotyczące przemian wewnątrz kościelnych w Polsce w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku.

⁵ Łatak, *Kongregacja krakowska*, s. 53-55 i 110. Kongregacja funkcjonowała z przerwami od XVI wieku, pierwsza kapituła generalna, na której zapadły decyzję o jej oficjalnym utworzeniu, odbyła się w 1628 roku, a zatwierdzenie papieża Urbana VIII datowane jest na 1644 rok. Podporządkowanie klasztoru w Kraśniku prepozyturze krakowskiej, trwające od 1618 roku, spowodowane było „trudną sytuacją personalną i ekonomiczną” domu kraśnickiego. Można hipotetycznie przyjąć, że pierwsze zmiany w funkcjonowaniu konwentu w Kraśniku, wynikające z tego ścisłego powiązania z Krakowem, miały miejsce już niedługo po 1618 roku, choć zapewne nie dotyczyło to sprawy wystroju kościoła, istniały bowiem z pewnością inne, ważniejsze problemy do rozwiązania. Niemniej w Kraśniku musiano się na bieżąco orientować, że dla kościoła krakowskiego zamawiane są nowe ołtarze i duże obrazy na ściany świątyni.

w 1628 roku⁶. W tym czasie z wielką intensywnością prowadzone już były prace przy wystroju kazimierskiego kościoła Bożego Ciała⁷, nie trudno się więc domyśleć się, że wizytator zasugerował kanonikom kraśnickim rozpoczęcie (czy zintensyfikowanie) takich prac w ich konwencie. Czy jakiś duchowny na miejscu w Kraśniku odegrał podobną rolę jak sam Kłoczyński w kazimierskim kościele p.w. Bożego Ciała? Wiadomo, że od 1628 roku (jeśli nie wcześniej?) przełożonym klasztoru w Kraśniku był – uważany za bardzo zasłużonego dla tego miejsca – Jan Baptysta Malonowski (zamordowany przez Kozaków w czasie napadu na miasto w 1648 roku, prepozytem przestał być już wcześniej, ale nie wiadomo dokładnie kiedy zrzekł się tej funkcji)⁸. Jednak najwyraźniej modernizację rozpoczęto już co najmniej w 1626 roku, być może za jego poprzednika (był nim Albert Tarnovius – Tarnowski⁹), jak o tym świadczy data na jednym z trzech wielkich obrazów Dolabelli zamówionych do kościoła i po dziś dzień wiszących w nawie świątyni (*Msza dziękczynna*). W rezultacie klasztor kraśnicki jakby „dogonił” stołeczny konwent, być może było to spowodowane zaangażowaniem ponadprzeciętnie zamożnego fundatora jakim był ordynat i właściciel miasta Tomasz Zamoyski, ale też oczywiście mniejszymi rozmiarami świątyni. W każdym razie, o ile wielkoformatowe obrazy Dolabelli pojawiły się na Kazimierzu w 1627 roku¹⁰ o tyle w Kraśniku najwyraźniej nastąpiło to już rok wcześniej – w 1626 roku (taka chronologia mogła wynikać po prostu z „napiętego kalendarza” zamówień weneckiego mistrza), zaś krakowski ołtarz główny zrealizowany w latach 1634–1637 wyprzedzony został o dobrych kilka lat przez ołtarz kraśnicki, istniejący już w 1630 roku (skoro, jak zobaczymy, w 1631 roku wykonywano przeznaczony do niego obraz). Rytm prac wydaje się więc podobny w kazimierskim kościele p.w. Bożego Ciała i w Kraśniku, znamieny wydaje się także fakt, że w obu przypadkach pierwsze zmiany zapoczątkowane zostały – przynajmniej formalnie – przez bractwa i na ich potrzeby. Na Kazimierzu w Krakowie już w 1617 roku Bractwo Najświętszego Sakramentu zamówiło u Dolabelli chorągiew (zapewne trzeba ją identyfikować z zachowanym do dziś okazałym feretronem w snycerskiej oprawie, z dwoma efektownymi obrazami¹¹), choć mniej więcej w tym samym czasie (w 1615 i 1617 roku) konwent zamówił u słabo rozpoznanego na polskim gruncie

⁶ E. Zielińska, *Siedemnastowieczna pieczęć klasztoru kanoników regularnych laterańskich w Kraśniku*, w: *Pieczęć w Polsce średniowiecznej i nowożytnej. Zbiór studiów*, red. P. Dymmel, Lublin 1998, s. 67.

⁷ Rozmach i chronologię prac pozwalają prześledzić niemal kompletnie zachowane źródła rachunkowe konwentu z tego okresu – zob. F. Stolot, *Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 44 (1973) s. 63-96 (wydatki notowano od 1616 roku).

⁸ Zielińska, *Siedemnastowieczna pieczęć*, s. 66-67; K. Łatak, *Kongregacja krakowska*, s. 111, podaje datę 1641, jako koniec rządów Malonowskiego.

⁹ Zielińska, *Siedemnastowieczna pieczęć*, s. 67, przypis 15. Nie ma podstaw, aby przypuszczać, że Tarnowski był nieudolnym rządcą kościoła, wiadomo, że później, w latach 1631-1638, kierował klasztorom kanoników regularnych w Suchej – por. Łatak, *Kongregacja krakowska*, s. 129-130.

¹⁰ Stolot, *Nie wykorzystane źródło*, s. 83 i 88.

¹¹ Zagadnienie to omówiłem bardziej szczegółowo w referacie: J. Żmudziński, *Malarstwo Tomasza Dolabelli w kościele Bożego Ciała w Krakowie*, w: *Bazylika Bożego Ciała w Krakowie. Z dziejów odnowy* [w druku].

malarza z Werony, Astolfa Vagioli, pierwsze obrazy ołtarzowe¹². Dolabellę kanonicy kazimierscy zatrudnili dopiero w 1627 roku, czemu się trudno dziwić, zważywszy na to, że od 1618 roku pracował on z wielką intensywnością dla krakowskiego konwentu dominikanów, realizując do około 1625 roku kilka wielkich cykli obrazów, w tym prestiżowe zamówienie w postaci dekoracji malarskiej kaplicy św. Jacka. Gdy tylko te prace zakończył, zainteresowały się nim inne klasztory w stolicy, a następnie polecały domom zakonnym poza nią. Zapewne dlatego w 1626 roku pracował dla Kraśnika – dla miejscowego Bractwa Różańcowego – a w 1627 roku dla konwentu kazimierskiego, malując tam za 150 złotych dwie ogromne kompozycje, jak zanotowano tyle zapłacono „malarzowi królewskiemu za dwa obrazy przed Virginum to jest za Ordinem Apostolicum, i za ś. Tomasza Kantauryjskiego”¹³. Można przypuszczać, że proporcjonalnie podobna musiała być wartość zamówienia kraśnickiego.

O pracach Dolabelli dla Kraśnika mówimy jako o potwierdzonym fakcie, ale pamiętać trzeba że nie dysponujemy w tym przypadku żadnym zapisem źródłowym. Dzięki opracowaniom Władysława Tomkiewicza¹⁴, który szczegółowo poddał analizie zarówno ikonografię (co zwalnia nas w tym miejscu z jej omówienia), jak i – nieco pobieżniej – styl trzech wielkich obrazów z kościoła w Kraśniku (*Sąd mistyczny*, 270×340 cm; *Procesja różańcowa*, 270×360 cm; *Msza dziękczynna*, 268×359 cm), nie mamy żadnych wątpliwości, że są to dzieła weneckiego malarza pracującego w Krakowie. Ich niezwykle rozbudowany program, odnoszący się do kultu Matki Boskiej Różańcowej, wymagał starannego przemyślenia ikonografii dzieł. W Kraśniku w 1609 roku, na mocy zatwierdzenia krakowskiego biskupa Piotra Tylickiego, erygowane zostało Bractwo Różańcowe¹⁵, do którego należał m.in. właściciel miasta i kolator kościoła, Tomasz Zamoyski. Mimo, że napis na trzecim obrazie z tego cyklu wyraźnie mówi o zamówieniu dzieł przez Bractwo, to w nim można upatrywać fundatora tego przedsięwzięcia. Musiało być on istotne dla kanoników regularnych skoro chyba wyprzedziło wszystkie inne: ideowa wymowa tych malowideł jest bardzo dobitna, ilustrują one zagrożenie ludzkości grzechami, pokazują Kościół walczący i triumfujący, podkreślają rolę świętych, eksponują popularne zakony i ich patronów, zauważają szczególną rolę pośrednictwa Matki Boskiej i kultu różańca, znaczenie papieżstwa, wprowadzają elementy aktualizacji, znane postacie (w tym twórcy Ordynacji – kanclerza Jana Zamoyskiego) itd. Obrazy, te niezależnie od tego, gdzie były eksponowane (zdaniem Tomkiewicza pierwotnie znajdowały się w kaplicy brackiej¹⁶), stanowiły

¹² Stolot, *Nie wykorzystane źródło*, s. 76.

¹³ Tamże, s. 89.

¹⁴ W. Tomkiewicz, *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 23 (1961) nr 2, s. 136-148, nieznacznie zmieniony przedruk w: W. Tomkiewicz, *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 204-215, przypisy na s. 255, il. 56-58; atrybucja obrazów kraśnickich Dolabelli, zaproponowana i podparta wiarygodnymi argumentami przez Tomkiewicza, jak najbardziej wytrzymała próbę czasu, czego niestety nie można powiedzieć o wielu innych propozycjach atrybucyjnych tego uczonego.

¹⁵ Łatak, *Kongregacja krakowska*, s. 110.

¹⁶ Tomkiewicz, *Pędzlem rozmaitym*, s. 212.

znakomitą, sugestywną, artystycznie dojrzałą, malarsko efektowną ilustrację katechezę tak charakterystycznej dla doby potrydenckiej.

Trzy obrazy z Kraśnika trzeba uznać za jedne z najwybitniejszych w całym *ouvre* Dolabelli. Twórczość tego malarza nie była dotychczas oceniona zbyt sprawiedliwie, także przez głównego badacza jego dzieł Władysława Tomkiewicza. Ten wybitny uczony sformułował pewną zasadniczą tezę interpretującą całą twórczość weneckiego malarza. Uznał on, że Dolabella, artysta przeciętny i drugorzędny – choć sprawny – w miarę pobytu w Polsce, ale dość szybko, bo już w latach 20. XVII wieku, obniżył znacznie poziom wykonywanych prac, w coraz większym stopniu posługiwał się miejscowymi pomocnikami, odchodził od osiągnięć malarstwa weneckiego doby manieryzmu i starał się podporządkowywać miejscowym gustom, bez umiaru stosując zabieg aktualizacji – w rezultacie, jak to określali dawniej badacze – „sarmatyzował się”. Z tonu artykułu Tomkiewicza poświęconego obrazom kraśnickim wynika – choć nie zostało to *explicite* wyrażone – że dzieła te traktował uczony jako jedne z najwybitniejszych (i w dużej części własnoręcznych) osiągnięć weneckiego mistrza, nie wykazujących znamion upadku, wręcz przeciwnie, ilustrujących jednoznaczny rodowód wenecki artysty.

Jednak Władysław Tomkiewicz nie zdefiniował w swoich pracach najbardziej istotnych cech indywidualnego stylu malarza, co było przyczyną sporych pomyłek atrybucyjnych. Badania prowadzone w ostatnich latach pozwoliły na nieco bardziej precyzyjne określenie typowych znamion dzieł artysty i co za tym idzie: na rewizję wielu atrybucji¹⁷ (autor niniejszego opracowania uważa za najważniejsze dla identyfikacji dzieł malarza: specyficzną szkicową technikę pracy pędzlem w połączeniu z technologiczną budową dzieł oraz niepowtarzalną, ekspresyjną manierę charakteryzowania twarzy postaci). Dostrzeżenie dających się zdefiniować cech indywidualnego stylu Dolabelli pozwala też odnieść się do dotychczasowych atrybucji innych poza trzema opisanymi, zachowanych w kościele w Kraśniku obrazów. Autorzy *Katalogu zabytków...* postawili bowiem kilka tego rodzaju hipotez: Dolabelli, lub jego warsztatowi, przypisali m.in. dwa obrazy w częściach bocznych ponad bramkami ołtarza głównego (ukazujące *Mszę św.* oraz *Przyjmowanie komunii św. przez dostojników świeckich*)¹⁸, a zachowując jeszcze większą ostrożność – jego kręgowi – obrazy w stallach i w ławie kolatorskiej¹⁹.

Nasza obecna wiedza na temat stylu weneckiego malarza pozwala przypisać mu z dużą pewnością dwa sporych rozmiarów, zawieszane wysoko na końcach naw bocznych, obrazy przedstawiające *Św. Augustyna* i *Św. Monikę*²⁰, a także – tu

¹⁷ Zob. przede wszystkim dwa artykuły: J. Żmudziński, *O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedulów na Bielanach w Krakowie*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 12 (2009) s. 123-144 oraz J. Żmudziński, *Jak malował Tomasz Dolabella i co nowego wniósł do sztuki polskiej pierwszej połowy XVII wieku?* w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 493-508, il. 1-16 na s. 509-524. Autor przygotowuje obecnie nową monografię malarza.

¹⁸ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 16-17, il. 47, 48.

¹⁹ Tamże, s. 18.

²⁰ Tamże, s. 19, bez sugestii w zakresie autorstwa, il. 45-46; Marek Cwieka, Mateusz Cwieka,

już z pewnymi wątpliwościami – małe obrazy w ołtarzu głównym (możliwe, że widoczne różnice pomiędzy nimi wynikają z odmiennej konwencji: mniejsze obrazy w ołtarzu, bardziej „zagęszczone” kompozycyjnie niż przedstawienia świętych, malowane są bardziej drobniawo, być może z udziałem warsztatu?). Innych, spośród zachowanych w Kraśniku prac przypisywanych dotychczas kręgowi Dolabelli, nie da się z nim obecnie powiązać. Zaś z dużą ostrożnością posługiwać się trzeba pojęciem „szkoły” czy „kręgu” Dolabelli, dawniej wybitnie nadużywanym dla określenia wielu datowanych na 2. ćwierć XVII w. dzieł malarstwa polskiego, które nie wykazują jednak bezpośredniej zależności od indywidualnych, wyszczególnionych wyżej cech twórczości weneckiego malarza.

Podsumowując: w kościele w Kraśniku, biorąc pod uwagę aktualny stan badań nad Dolabellą, stwierdzamy obecność siedmiu obrazów z pracowni artysty (zrealizowanych z bardzo dużym lub dużym jego udziałem), co wzbogaca naszą wiedzę o jego twórczości o kilka istotnych dzieł (szczególnie dotyczy to obrazów *Św. Augustyna* i *Św. Moniki*). Datowanie tych wszystkich prac wydaje się podobne: trzeba brać pod uwagę bliskie okolice 1626 roku, może lata 1626–1627 (?). Jak za chwilę zobaczymy dobrze koresponduje to z naszą obecną wiedzą na temat datowania ołtarza głównego świątyni, w którym dwa z tych obrazów zostały umieszczone.

Dzieje powstawania malarskiej dekoracji tego znakomitego snycerskiego retabulum, ściśle wiążą się z zagadnieniem obecności w kościele w Kraśniku dzieł drugiego z wymienionych wcześniej malarzy: Jana Kasińskiego²¹. Wiemy o nim niewiele, choć wzmianki archiwalne pozwalają go uznać za artystę wysoko cenionego przez współczesnych. Wiadomo, że 7 III 1625 roku zwrócił się do cechu malarzy krakowskich z żądaniem przyjęcia do cechu (ale nie wiadomo gdzie się kształcił). Być może od 1626 był malarzem nadwornym ordynata Tomasza Zamoyskiego w Zamościu, bardzo wysoko opłacanym (700 zł rocznie – w chwili śmierci Kasińskiego w 1649 roku kolejny ordynat winny był jego bliskim sumę 3000 złotych). W Zamościu został zięciem wziętego miejscowego architekta i burgrabiego dworu, Jana Jaroszewicza, który go bardzo popierał. Kasiński sporo zajmował się malarstwem portretowym (wskazano kilka hipotetycznych dzieł tego rodzaju z nim powiązanych), a także religijnym, realizując prace dla kościołów Ordynacji. Musiał być odpowiedzialnym i wyrobionym twórcą, skoro w liściach zachowały się informacje o sprowadzaniu specjalnie dla niego odpowiedniej jakości farb²². Spośród różnych zachowanych realizacji z nim związanych,

Ze skarbcza świątyni, w: *Kościół, Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku*, red. J. Zamorski, Kraśnik 2015, il. 65-66. Obrazy te sprawiają wrażenie ołtarzowych, wtórnie wymontowanych z retabulów, ale możliwe, że od początku pełniły one rolę samodzielnych malowideł zawieszonych na ścianach kościoła, albo też planowane ołtarze nie zostały nigdy zrealizowane – zagadnienie to wymaga dalszych badań.

²¹ Podstawowe informacje na temat Kasińskiego zebrał po II wojnie światowej dwukrotnie Jerzy Kowalczyk w biogramach artysty: *Kasiński Jan, zwany Lulkowicz (ok. 1600-1649), malarz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966-1967, s. 174; J. Kowalczyk, *Kasiński Jan, zw. Lulkowicz, malarz, ur. ok. 1600, zm. przed 27III 1649 Zamość*, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. 3, Wrocław 1979, s. 377.

²² J. Kowalczyk, *Koronacja Najświętszej Marii Panny w Kraśniku – dzieło Jana Kasińskiego*,

jedna nie budzi wątpliwości jako praca jego autorstwa: chodzi o wielki obraz *Koronacji NMP* (358 x 187 cm), obecnie wiszący na ścianie nawy kościoła w Kraśniku, a pierwotnie bez wątpliwości należący do ołtarza głównego tej świątyni, zachowany w dobrym stanie, gruntownie konserwowany w 1970 roku i omówiony w osobnej rozprawie przez Jana Kowalczyka.

Warszawski uczoney poddał analizie, znaną częściowo już wcześniej, korespondencję teścia malarza, Jana Jaroszewicza z Tomaszem Zamoyskim, datowaną na początek 1631 roku. Wynika z niej jednoznacznie, że autorem wspomnianego obrazu do ołtarza głównego w Kraśniku był Kasiński – realizacja tej pracy przypadłaby zapewne na wspomniany 1631 rok²³. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na fakt, że w styczniu 1631 roku ołtarz główny kościoła w Kraśniku musiał być już całkowicie ukończony (poza głównymi obrazami). Można domniemywać, że prace przy nim rozpoczęto znacznie wcześniej, może nawet w tym samym czasie (lub wcześniej), co przy trzech wielkich obrazach zrealizowanych w warsztacie Dolabelli. Jan Samek przed laty, niestety bez powołania się na konkretne źródło, podał informację, że ołtarz kraśnicki zrealizowany został „prawdopodobnie” przez snycerza Jakuba Piszczarka, o którym nic bliżej nie wiadomo, a czas powstania retabulum określił na lata 1621-1630²⁴ (data początkowa wydaje się bardzo wczesna). Michał Wardzyński, który poddał gruntownej analizie to wybitne dzieło małej architektury i snycerki, nie kwestionował tej informacji choć podszedł od niej z pewną ostrożnością²⁵. Dla nas istotne jest, że informacja ta pozwala dość wcześnie datować dwa niewielkie obrazy z przedstawieniami *Mszy św.*, w dolnej kondygnacji retabulum, które wiązać można z warsztatem Dolabelli – a mianowicie na czas współczesny realizacji trzech wielkich malowideł, czyli na lata około 1626-1627. Jest zupełnie prawdopodobne, że główny ołtarz istniał już w tym czasie (budowa jego okazałej struktury i dekoracji, podobnie jak to było w przypadku ołtarza w kazimierskim kościele kanoników regularnych, mogła trwać kilka lat). Najwidoczniej stawiając ołtarz, próbowano do ozdobienia go malowidłami zaangażować – tak jak nieco później w Krakowie – Dolabellę. Jednak zajęty wenecki mistrz nie był chyba w stanie podołać tylu zamówieniom i największemu obrazowi ołtarza kraśnickiego przyszło czekać przynajmniej trzy lata na malarza, które byłyby godny wykonać to reprezentacyjne zlecenie.

Zanim powiemy kilka słów o stylu obrazu Kasińskiego, trzeba jeszcze uświadomić sobie, że o dziełach tego malarza – poza Kraśnikiem – wiemy coraz więcej. Pomijając niepewne w identyfikacji portrety możemy stwierdzić, że na podstawie zapisu źródłowego z 1628 roku (co prawda nie do końca jednoznacznego), można z Kasińskim związać cykl czterech obrazów zawierających sceny z dziejów św. Tomasza Apostoła, wiszących obecnie w prezbiterium katedry, dawniej kolegiaty w Zamościu. Kwestia autorstwa tych obrazów posiada obszerną literaturę²⁶, uzna-

„Roczniki Humanistyczne”, 42 (1994) z. 4, s. 141-142.

²³ Tamże, s. 140-141.

²⁴ J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984, s. 153-154.

²⁵ Wardzyński, *Ze studiów nad snycerstwem*, s. 63.

²⁶ Podsumowanie stanu wiedzy o tych obrazach przynoszą dwa studia Tomasza Bulewicza: *Uwagi na temat ikonografii cyklu Dzieje św. Tomasza Apostoła z kolegiaty zamojskiej na przykła-*

wano je przede wszystkim za dzieła malarza ze środowiska weneckiego (konkretnie warsztatu Domenico Tintoretto lub jego kręgu), jednak w świetle naszej wiedzy o cechach stylowych dzieł Kasińskiego, wynikającej ze znajomości jego nie budzącego wątpliwości obrazu w Kraśniku, nie ma powodów aby wątpić w autorstwo tego artysty odnośnie obrazów zamojskich (choć z ostatecznym werdyktem przyjedzie poczekać do ich gruntownej konserwacji – podobnie wstrzymać się należy z rewizją atrybucji Kasińskiemu kilka interesujących dzieł malarstwa religijnego z obszaru Ordynacji Zamojskiej, jakie zidentyfikował w swojej pracy badacz malarstwa nowożytnego na obszarze Ordynacji – Piotr Kondraciuk²⁷).

W literaturze dotychczasowej pojawiała się sugestia o wykształceniu Kasińskiego w krakowskim warsztacie Dolabelli. Jednak mimo, że obaj prezentują ten sam kierunek „weneckiego”, czy już raczej „wenetyzującego” malarstwa, różnią się na tyle znacznie, że trudno byłoby przyjąć zapożyczenie wzorców wziętych z malarstwa Dolabelli w dziełach Kasińskiego. Dolabella jest bardzo ekspresyjny, maluje szybko i pobieżnie, zamiast posługiwać się stonowanym, delikatnym światłocieniem, woli zarysowywać duże partie kompozycji szkicowymi, rysunkowym pociągnięciami pędzla, kształtując kompozycje błyskawicznie, dzięki technicznemu zabiegowi, jakim jest akcentowanie w pierwszej kolejności wysoko położonych światła na ciemnym tle gruntu i podmalowania. Typy twarzy postaci Dolabelli są powtarzalne i doskonale rozpoznawalne, dzięki ekspresyjnej deformacji, stawiającej je niekiedy na granicy karykatury – co umożliwiałoby jednak artyście akcentowanie ekstatycznych, pełnych napiętności emocji i społecznego statusu bohaterów. W obrazie Kasińskiego, przy pewnych podobieństwach do Dolabelli w zakresie kompozycji (co jest oczywiste przy korzystaniu z tych samych czy podobnych wzorów graficznych), kolorystyki i ogólnej aury świetlnej (tego typowego dla Wenecji nienaturalnego, zlocistego światła), widać istotne różnice: wykonanie jest staranne i równe, bez partii szkicowych, postacie bardziej uspokojone i uduchowione, o smukłych, momentami zwiewnych proporcjach, rysy twarzy delikatniejsze, staranny światłocień dominuje nad szkicowym rysunkiem. Wydaje się, że w obu przypadkach mamy do czynienia z nawiązywaniem do malarstwa weneckiego doby późnego manieryzmu, ale są to raczej zjawiska równoległe, a nie wynikające z siebie.

Za wcześnie jest aby wyrokować w tej sprawie, ale nie można wykluczyć, iż Kasiński wykształcił się bezpośrednio w Wenecji (może właśnie w pracowni zmarłego w 1635 Domenico Tintoretto?), a niewykluczone, że potem w Krakowie przejściowo współpracował też z Dolabellą. Jednak do Kraśnika zawitał z Zamościa, a jeśli był polecony przez Dolabellę, to raczej najpierw na stanowisko dworskiego malarza Ordynacji, niż bezpośrednio kontynuatora prac w Kraśniku. Za-

dzie obrazu Chrystus otrzymujący wiadomość o chorobie Łazarza, „Roczniki Humanistyczne”, 52 (2004) z. 4, s. 498-502; T. Bulewicz, *Uwagi o tzw. Cyklu z dziejami św. Tomasza Apostoła z kolegiaty zamojskiej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 8: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, Część 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 207-225, il. 1-27 na s. 226-248.

²⁷Zob. P. Kondraciuk, *Włoskie inspiracje w malarstwie sakralnym na obszarze Ordynacji Zamojskiej w I połowie XVII wieku*, w: „*Pod niebem północy*”. *Z dziejów polsko-włoskich związków artystycznych*, red. P. Kondraciuk, Zamość 2010, s. 32-38.

trudnienie i wysoka ocena malarza o takim wykształceniu na dworze Zamoyskich jest zupełnie zrozumiałe, zważywszy na fakt o wiele wcześniejszego zamawiania przez Jana Zamoyskiego obrazów do kolegiaty zamojskiej bezpośrednio w pracowni Domenico Tintoretta (co wiązało się zresztą z wieloma problemami wynikającymi z faktu braku pełnego porozumienia między polskim zleceniodawcą a weneckim artystą²⁸), ale także ogólnej orientacji artystycznej bliskiego Zamoyskim jako punkt odniesienia dworu królewskiego Zygmunta III Wazy, dla którego aż do pierwszych lat XVII wieku sprowadzano z Wenecji na Wawel liczne, specjalnie zamówione dzieła Antonio Vasilacchiego zwanego Aliense (bezpośredniego nauczyciela Dolabelli) i Jacopo Palmy Młodszego²⁹.

Podobnie jak to było w przypadku prób wiązania kolejnych obrazów w Kraśniku z Dolabellą, autorzy *Katalogu zabytków...* wysunęli pewną sugestię także odnośnie ewentualnych dzieł Kasińskiego w tej świątyni. Właściwie sugestia ta wzięła się z pomyłki i złaczenia znanej już w tym czasie wzmianki o malowaniu przez Kasińskiego obrazu w kościele kanoników regularnych, z mniejszym wyobrażeniem *Koronacji NMP* w górnej kondygnacji ołtarza w kaplicy Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (dawniej należącej do Bractwa Różańcowego)³⁰. Warto przyrzeć się temu retabulum, które – podobnie jak główny ołtarz – zostało omówione przez Michała Wardzyńskiego: warszawski badacz skłonny jest widzieć w obu dziełach snycerki pracę tego samego warsztatu o podobnej stylistyce, mniejsze retabulum określił jako „ufundowane przed rokiem 1631”, a w zdobiących go obrazach widział – nie analizując tej sprawy dokładnie – dzieła Kasińskiego³¹. Ostatnio ołtarzem szczegółowo zajęła się autorka odrębnej monografii poświęconej zabytkom powiązanym z kraśnickim Bractwem Różańcowym i jego kaplicą, Alicja Szubartowska, która – choć przede wszystkim rzetelnie zajęła się omówieniem programu ikonograficznego i treści ideowych fundacji – odniosła się też do atrybucji części z opisywanych w swojej pracy dzieł malarstwa, dopuszczając w niektórych przypadkach ostrożnie autorstwo Kasińskiego³². Przypomnijmy,

²⁸ Por. m.in. J. Kowalczyk, *Kłopoty Jana Zamoyskiego z weneckim malarzem (O obrazach Domenica Tintoretta dla kolegiaty w Zamościu)*, „Studia i Materiały Lubelskie”, 7 (1974) s. 6-26.

²⁹ Zob. K. Kuczman, *Przełom wawelski*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 175.

³⁰ *Katalog zabytków w Polsce*, s. 17; Kowalczyk, *Koronacja*, s. 142. Jerzy Kowalczyk świadomie pozostawił nierozstrzygniętą kwestię autorstwa Kasińskiego odnośnie drugiej *Koronacji NMP* z ołtarza w kaplicy, skupiając się na wielkim obrazie pochodzącym z ołtarza głównego („Nie przesądzając sprawy, czy wskazany przez autorów *Katalogu* obraz mógł wyjść spod pędzla Kasińskiego, należy stwierdzić, że wymiary przytoczone w liście arch. Jaroszewicza wskazują na inny obraz”).

³¹ Wardzyński, *Ze studiów nad snycerstwem*, s. 68; takie datowanie – przed 1631 – wszyscy autorzy powtarzają za *Katalogiem sztuki w Polsce*, s. 17. Już wcześniej Jerzy Kowalczyk w 1979 roku w biografii Kasińskiego zamieszczonym w *Słowniku artystów polskich* (s. 377) zauważył: „Przypisuje mu się obrazy w ołtarzu MB Nieustającej Pomocy w kaplicy przy farze w Kraśniku: *Koronacja NMP* w zwieńczeniu i *NMP z Dzieciątkiem i Świętymi Augustynem, Apolonią i Agnieszką w predelli*”.

³² A. Szubartowska, *Kaplica Matki Boskiej Różańcowej w Kraśniku*, Lublin 2015, s. 21-62 i liczne il. Por. s. 30, gdzie Kasińskiemu przypisano obraz *św. Walentego*, niegdyś znajdujący się w tym ołtarzu, a obecnie przechowywany na plebanii. Należy jednak zauważyć, że na 4 stronie okładki książki fragment obrazu w predelli opisany jest jako dzieło „warsztatu Tomasza Dolabelli”.

że ołtarz w kaplicy zdobiony jest kilkoma interesującymi malowidłami: w parti predelli główny obraz to poziomo rozciągnięte przedstawienie *Matki Boskiej i św. Augustyna, Apolonii i Agnieszki*, zaś po jego bokach widnieją zakomponowane w owalach wyobrażenia *Wizji św. Marcina* i *Wizji św. Mikołaja*. W kolejnej kondygnacji ołtarza, w jego części centralnej znajdowały się pierwotnie dwa obrazy: patrona kaplicy – *św. Walentego* oraz – znajdujący się na zasuwie – obraz *Matki Boskiej Różańcowej* (pierwszy obecnie na plebanii, drugi w ołtarzu głównym świątyni); w retabulum w kaplicy pozostały natomiast na swoich miejscach dwa małe owalne obrazy w „uszach” flankujących z boku retabulum: z wyobrażeniem *św. Katarzyny ze Sieny* i *św. Teresy z Avilla*, a także dwa obrazy w następnej, trzeciej kondygnacji, na osi – *Koronacji NMP*, a w zwieńczeniu powyżej – *św. Tomasa*. Spośród tego całego zespołu obrazów historycznie wiążących się z ołtarzem brackim, tylko najważniejsze dzieło (dziś w ołtarzu głównym świątyni), czyli *Matka Boska Różańcowa*, poddane zostało gruntownej konserwacji³³, dzięki której odsłonięto pierwotną warstwę malarską (zakrytą do niedawna prawie w całości – poza twarzami postaci – metalową sukienką) oraz zbadano pigmenty wyraźnie datujące obraz na 1. połowę XVIII wieku (czemu przeczy bardzo konserwatywny styl obrazu)³⁴. Wydaje się, że jeśli wyłączyć z tego zespołu na razie obraz *Św. Walentego*³⁵ (choć bliższa jego analiza, dokonana z uwzględnieniem rozpoznania konserwatorskiego, może zmienić tę opinię) i – z konieczności – *Matkę Boską Różańcową*, to trzeba uznać cały ten zespół za jednorodny stylistycznie i czasowo i powiązać go z twórczością Kasińskiego (na pewno nie Dolabelli). To sprawne malarstwo religijne, pozbawione jakichkolwiek naleciałości tradycji średniowiecznej, wykorzystuje formuły kompozycyjne popularne w kręgu potrydenckiej ikonografii rozpowszechnianej przez grafikę (ekstazy i widzenia świętych). Są to dzieła malarza dobrze zorientowanego w typowej weneckiej kolorystyce i efektownie odtwarzającego głębokie odcienie tkanin w kolorach różu, szafiru czy szmaragdowej zieleni, umiejętnie i starannie posługującego się delikatnym światłocieniem, potrafiącego dzięki laserunkom dobrze oddać głębię i przestrzenność kształtów, ale też za pomocą nieco grubiej kładzonej farby zaakcentować błyski światła na krawędziach form. Wydaje się, że styl tych obrazów dobrze odpowiada indywidualnemu stylowi Kasińskiego, który można obserwować w wielkim obrazie *Koronacji NMP* dawniej w ołtarzu głównym świątyni.

Szczególnie wysoki poziom starannego malarskiego opracowania znamionuje najważniejszą kompozycję w tym zespole – ujawniony w pełnej okazałości obraz *Matki Boskiej Różańcowej*. Był on dotychczas, niedostępny analizie, uważany za

³³ Informacja o tych pracach (cyt. za tamże, przypis 110 na s. 50): *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich, Obraz tablicowy. Matka Boska Różańcowa z Dzieciątkiem. Kościół Parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP w Kraśniku*, oprac. J. Kunert i K. Olesiejuk, Kraków 2014 (serdecznie dziękuję p. Kindze Olesiejuk za udostępnienie mi dokumentacji konserwatorskiej obrazu). Inne informacje na temat aktualnej konserwacji zabytków kościoła w Kraśniku publikowane są w formie sprawozdań na łamach periodyku „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Lubelskiego”, 13 (2011) i nn.

³⁴ Por. Ćwieka, *Ze skarbcza świątyni*, il. 50 oraz Szubartowska, *Kaplica Matki Boskiej Różańcowej*, s. 44 il.

³⁵ Tamże, s. 30 il.

dzieło wczesne, chronologicznie powiązane z czasem powstania Bractwa (1609)³⁶. W tym najwcześniejszym okresie rozwoju kultu Matki Boskiej Różańcowej w Polsce spotykamy się z obrazami importowanymi z Rzymu (np. w krakowskiej katedrze czy kościele dominikanów)³⁷. Podobnie jak konserwowany obraz z Kraśnika, były one przeważnie malowane na deskach. Jednak interesujący nas wizerunek, poziomem przewyższający średniej klasy rzymskie realizacje³⁸, może być uznany za dzieło późniejsze, albo powiązane z Kasińskim i czasem ok. 1631 roku, albo – na co wskazywałyby użyte w obrazie pigmenty – pochodzące z I. połowy XVIII wieku. Problem wymaga dalszych badań monograficznych.

Omówiony tu został wycinek dziejów malarstwa w kościele kraśnickim, być może najbardziej interesujący z artystycznego, ale też historycznego punktu widzenia – jest bowiem dokumentem szczególnej aktywności gospodarzy świątyni w okresie wyjątkowej pozycji miasta i kraśnickiego kościoła. Jest rzeczą charakterystyczną, iż ten spory, liczący ponad 15 sztuk zespół obrazów zrealizowanych w latach około 1626-1631, w pracowniach dwóch twórców: Tomasza Dolabelli i Jana Kasińskiego, jest jednoznacznie manifestacją znajomości osiągnięć malarstwa włoskiego, konkretnie weneckiego, niewiele wyprzedzającego czasowo lata realizacji, przypadającego na przełom XVI i XVII wieku. Jeśli wziąć pod uwagę, że w kościele w Kraśniku przechowywany jest dobrej klasy obraz *Chrystusa Salvatora Mundi*, uważany za dzieło weneckiego malarstwa XVI wieku, omówiony bardziej szczegółowo przed laty przez Marcina Kalecińskiego³⁹ (niewątpliwie niższej klasy niż wskazane przez tego autora podobne dzieła wiązane z Parisem Bordone⁴⁰, natomiast nie przewyższający poziomem artystycznym prac Kasińskiego⁴¹), to trzeba wyraźnie powiedzieć, że wystrój kościoła kanoników regular-

³⁶ Zob. M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie typu ikonograficznego obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 379 – ściśle mówiąc, autor przywołuje jedynie przy wzmiankowanym obrazie Bractwo wraz z datą jego powstania.

³⁷ Tamże, s. 373-376.

³⁸ Por. *Tavole miracolose. Le Icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, [katalog wystawy] *Roma, Palazzo di Venezia, Sala Regia, 13 novembre – 15 dicembre 2012*, Roma 2012, poz. kat. i il. 7 na s. 82, 9 na s. 83-84, 16 na s. 88, 19 na s. 90, 20-21 na s. 91-92.

³⁹ M. Kaleciński, *Nieznane dzieła malarstwa weneckiego XVI wieku w polskich zbiorach kościelnych*, w: *Malarstwo weneckie 1500–1750. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26-27 XI 1999*, Toruń 2001, s. 4-44, il. 1 na s. 44. Być może ta atrybucja wymagałaby rewizji w świetle ostatnich wyników badań nad malarstwem w Kraśniku, jednak jest to osobne zadanie badawcze.

⁴⁰ Por. N. Penny, *The Sixteenth Century Italian Painting*, vol. 2: *Venice 1540-1600*, London 2008, poz. kat. NG 1845 na s. 52-55, zob. il. na s. 53 i 54.

⁴¹ Kaleciński (*Nieznane dzieła*, s. 44) zauważył, że autor obrazu malując architektoniczne tło, dosłownie przerysował z traktatu architektonicznego Sebastiano Serlio, wydanego w 1540 roku w Wenecji, antyczny kapitel kompozytowy, co miało być „dodatkowym argumentem przemawiającym za uznaniem obrazu *Salvator Mundi* z fary w Kraśniku za dzieło powstałe w bezpośrednim otoczeniu artystycznym Parisa Bordona”. Warto tu zauważyć, że w świetle badań Jerzego Kowalczyka, teść Kasińskiego, wybitny architekt Jan Jaroszewicz, należał do grupy polskich twórców, którzy z pewnością posługiwali się dostępnym bez problemów w polskich bibliotekach traktatem Serlio – zob. J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973 (Studia z historii sztuki, T. XVI),

nych, zrealizowany co prawda w orbicie świetnego dworu ordynatów zamojskich, ale przecież adresowany w pierwszym rzędzie do mieszkańców Kraśnika, jest świadomą, stojącą na wysokim poziomie realizacją zaleceń reformującego się po Trydencie Kościoła katolickiego i zarazem manifestacją italianizmu tak ważnego dla sztuki polskiej XVI i XVII wieku.

słowa kluczowe: Tomasz Dolabella; Jana Kasiński; Kraśnik

BIBLIOGRAFIA

- Bulewicz T., *Uwagi na temat ikonografii cyklu Dzieje św. Tomasza Apostoła z kolegiaty zamojskiej na przykładzie obrazu Chrystus otrzymujący wiadomość o chorobie Łazarza*, „Roczniki Humanistyczne”, 52 (2004) z. 4, s. 498-502.
- Bulewicz T., *Uwagi o tzw. Cyklu z dziejami św. Tomasza Apostoła z kolegiaty zamojskiej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 8: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, Część 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 207-248.
- Czyżewski K. J., *Barokizacja czy modernizacja? Przemiany katedry krakowskiej po Soborze Trydenckim*, w: *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3-4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007.
- Kaleciński M., *Nieznane dzieła malarstwa weneckiego XVI wieku w polskich zbiorach kościelnych*, w: *Malarstwo weneckie 1500-1750. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26-27 XI 1999*, Toruń 2001, s. 41-44.
- Kondraciuk P., *Włoskie inspiracje w malarstwie sakralnym na obszarze Ordynacji Zamojskiej w I połowie XVII wieku*, w: „*Pod niebem północy*”. *Z dziejów polsko-włoskich związków artystycznych*, red. P. Kondraciuk, Zamość 2010.
- Kornecki M., *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie typu ikonograficznego obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992.
- Kowalczyk J., *Kasiński Jan, zw. Lulkowicz, malarz, ur. ok. 1600, zm. przed 27 III 1649 Zamość*, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. 3, Wrocław 1979, s. 377.
- Kowalczyk J., *Kasiński Jan, zwany Lulkowicz (ok. 1600-1649), malarz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966-1967, s. 174.
- Kowalczyk J., *Koronacja Najświętszej Maryi Panny w Kraśniku – dzieło Jana Kasińskiego*, „Roczniki Humanistyczne”, 42 (1994) z. 4, s. 141-142.
- Kowalczyk J., *Kłopoty Jana Zamojskiego z weneckim malarzem (O obrazach Domenica Tintoretta dla kolegiaty w Zamościu)*, „Studia i Materiały Lubelskie”, 7 (1974) s. 6-26.

s. 259 i inne, tamże na il. 38-39 wspomniany kapitel u Serlio (według wydania 1562 roku) i jego przerys dokonany przez Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego z 1678 roku.

- Kowalczyk J., *Sebastian Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Kuczman K., *Przełom wawelski*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1993, Warszawa 1994.
- Łatak K., *Kongregacja krakowska kanoników regularnych laterańskich na przestrzeni dziejów*, Kraków 2002.
- Penny N., *The Sixteenth Century Italian Painting*, vol. 2: *Venice 1540-1600*, London 2008.
- Stolot F., *Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 44 (1973) s. 63-96.
- Szubartowska A., *Kaplica Matki Boskiej Różańcowej w Kraśniku*, Lublin 2015.
- Tomkiewicz W., *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 23 (1961) nr 2, s. 136-148.
- Tomkiewicz W., *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970.
- Wardzyński M., *Ze studiów nad snycerstwem krakowskim i małopolskim około roku 1630*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 5, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2004.
- Zielińska E., *Siedemnastowieczna pieczęć klasztoru kanoników regularnych laterańskich w Kraśniku*, w: *Pieczęć w Polsce średniowiecznej i nowożytnej. Zbiór studiów*, red. P. Dymmel, Lublin 1998.
- Żmudziński J., *Jak malował Tomasz Dolabella i co nowego wniósł do sztuki polskiej pierwszej połowy XVII wieku?* w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 493-524.
- Żmudziński J., *O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedułów na Bielanach w Krakowie*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 12 (2009) s. 123-144.

THE STUDY OF THE PAINTINGS IN THE PARISH CHURCH IN KRAŚNIK (WORKS BY TOMASZ DOLABELLA AND JAN KASIŃSKI)

Summary

The following article discusses the paintings of the former Canons Regular church in Kraśnik. The analysis results in the conclusion that the church interior reflects the particular activity of the then-hosts of the church – the Zamoyski family – during the period in which the town and the church held a significant position. The paintings (over 15), done in the studios of two painters: Tomasz Dolabella and Jan Kasiński in the years 1626-1631, are an example of the influence of Venetian paintings developing at the turn of the 17th century; at the same time, they constitute the effective implementation of the reform recommendations made by the Council of Trent.

Keywords: Tomasz Dolabella; Jan Kasiński; Kraśnik

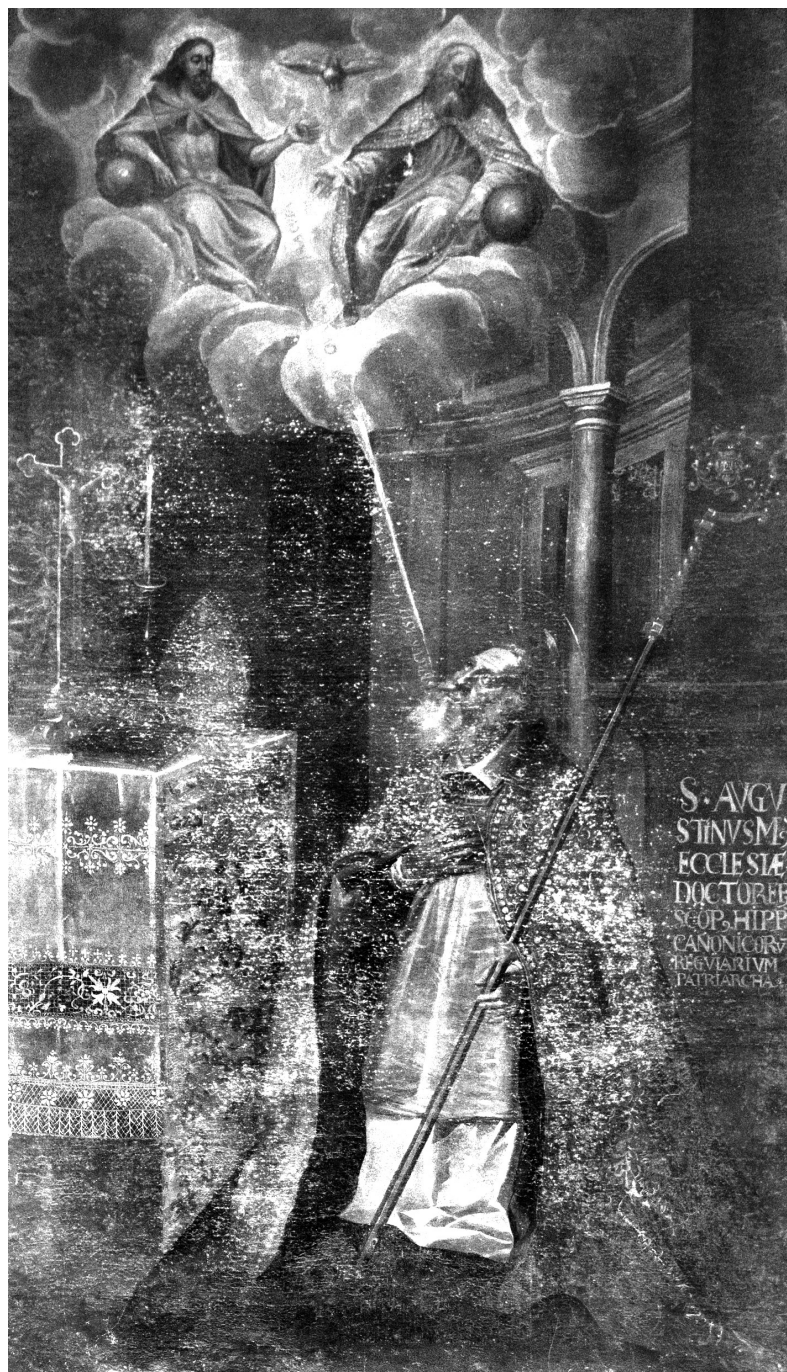
Translated by Aneta Kiper



Il. 1. Tomasz Dolabella, Sąd mistyczny (fragment górnej części obrazu), ok. 1626. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP. Fot. Janusz Kozina.



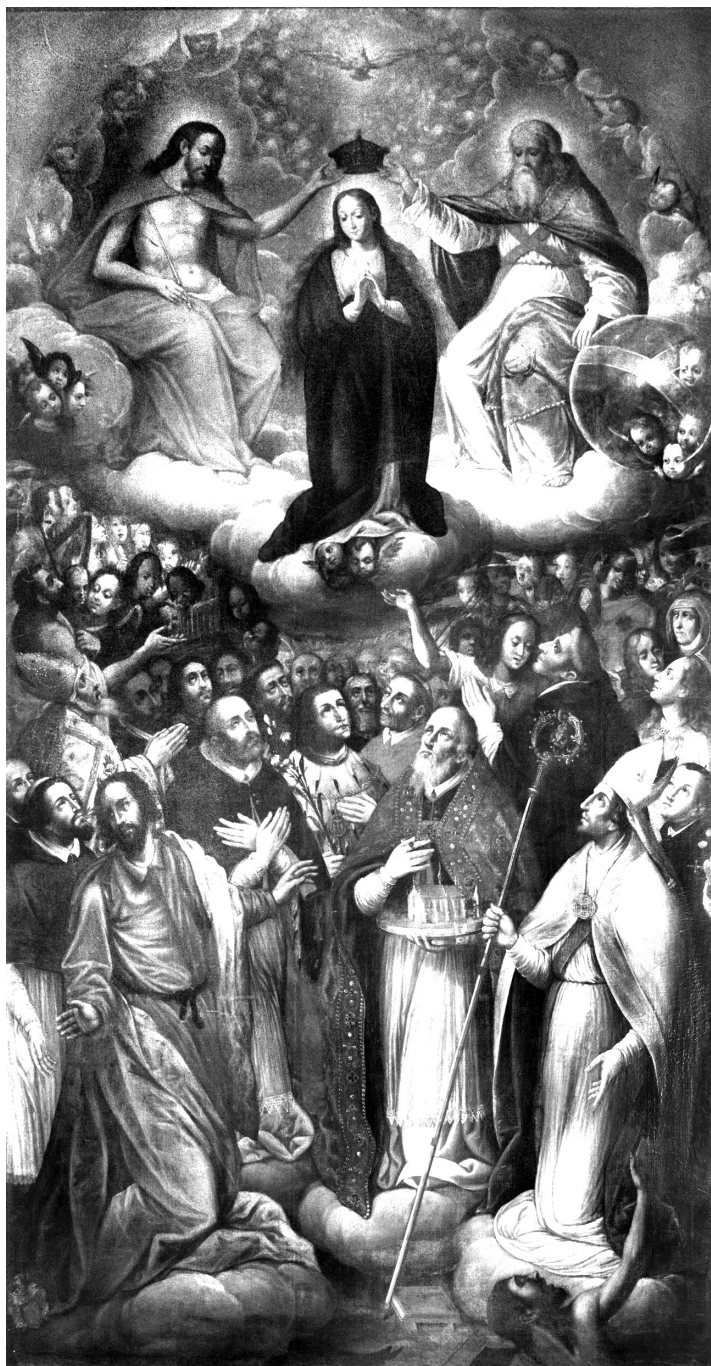
Il. 2. Tomasz Dolabella, Msza dziękczynna, ok. 1626. Krasnik, kościół Wniebowzięcia NMP. Fot. Janusz Kozina.



Il. 3. Tomasz Dolabella, Św. Augustyn, ok.1626. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP.
Fot. Janusz Kozina.



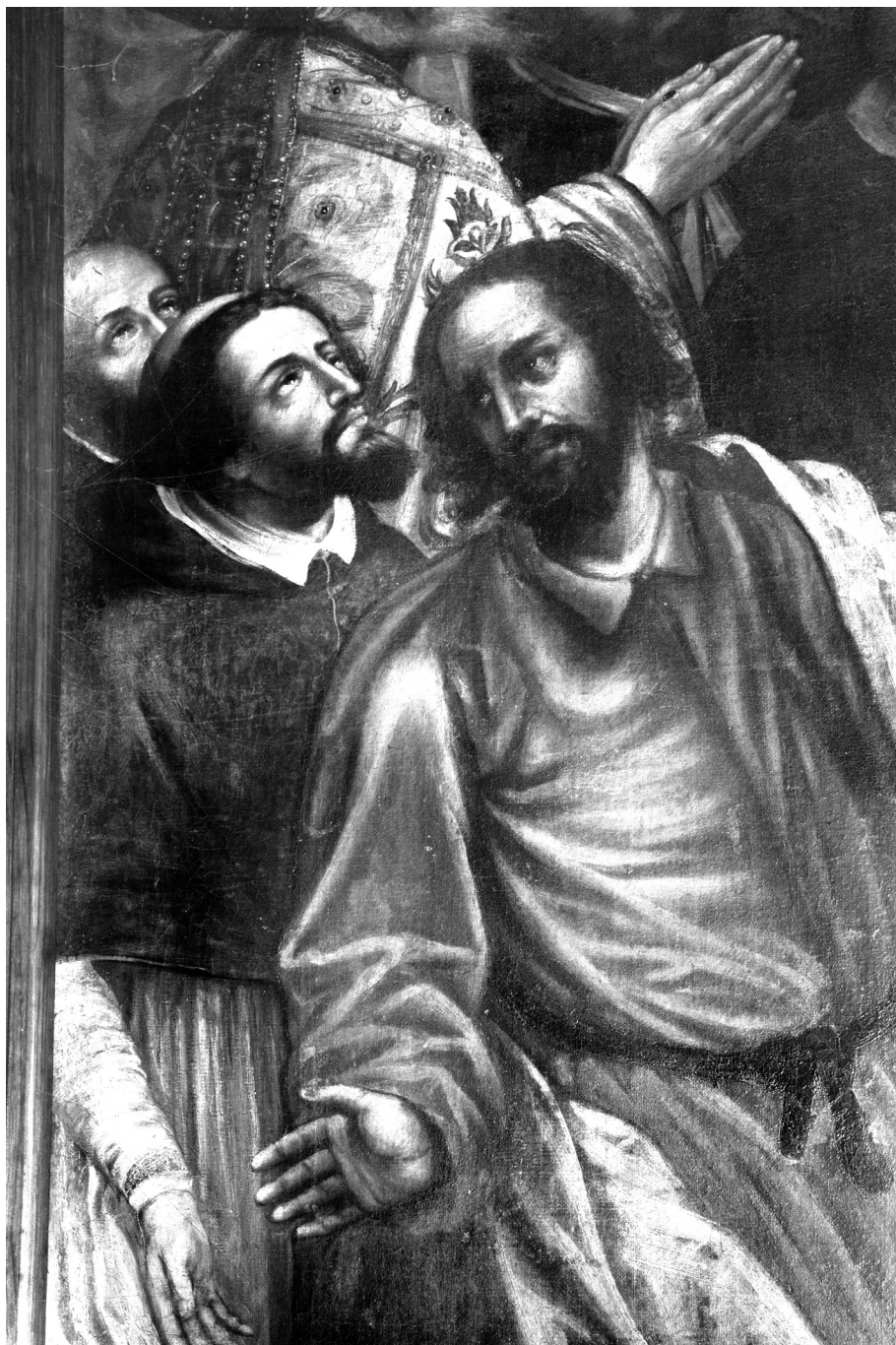
Il. 4. Przyjmowanie komunii św. przez dostojników świeckich, warsztat Tomasz Dolabelli, ok. 1626-1627. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP, ołtarz główny. Fot. Janusz Kozima.



Il. 5. Koronacja NMP, obraz dawniej w ołtarzu głównym, Jan Kasiński, 1631. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP. Fot. Janusz Kozina.



Il. 6. Koronacja NMP, fragment z przedstawieniem św. Stanisława z Piotrowinem, Jan Kasiński, 1631. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP. Fot. Janusz Kozina.



Il. 7. Koronacja NMP, fragment z przedstawieniem św. Tomasza, Jan Kasiński, 1631. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP. Fot. Janusz Kozina.



Il. 8. Matka Boska Różańcowa, obraz dawniej w ołtarzu kaplicy św. Walentego (ob. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy), Jan Kasiński (?), ok. 1631 r. Kraśnik, kościół Wniebowzięcia NMP, ołtarz główny. Fot. wg Szubartowska, *Kaplica*.