

DR MIECZYŚLAW SKRUDLIK

TOMASZ DOLABELLA

KRAKÓW
1914

DR MIECZYSLAW SKRUDLIK

TOMASZ DOLABELLA

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-82

KRAKÓW

1914



ODBITKA Z XVI ROCZNIKA KRAKOWSKIEGO

20.646

DRUKARNIA „CZASU“ POD ZARZĄDEM ALEKSANDRA ŚWIERZYŃSKIEGO

Artystyczna twórczość Dolabelli dotychczas nie została opracowana. Kolejami jego życia zajął się pierwszy Ambroży Grabowski. Obficie przez niego zebrany materiał powtórzył następnie z małymi uzupełnieniami Edward Rastawiecki w swym Słowniku malarzy polskich. Ważny materiał z ksiąg cechowych wydobył Wilhelm Gąsiorowski w pracy o cechach krakowskich. Stanisław Tomkiewicz zbadał obrazy bielańskie w swej monografii o Bielanach, a Józef Muczkowski uzupełniając badanie poprzednie, zajął się stosunkiem Dolabelli do Antoniego Vassilacchiego. Prof. Jerzy hr. Mycielski objął działalność artystyczną naszego malarza w Wenecyi, wykazując zależność od wielkich jej mistrzów.

Najważniejszym źródłem do życia Dolabelli są materiały archiwalne klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie, a w szczególności „Liber consiliorum conventus

Cracoviensis“ (folio kart 439). Część pierwsza zawiera zapiski od 1596—1616 r., druga do r. 1684. Część trzecia zawierająca zapiski do r. 1772 zaginęła prawdopodobnie w pożarze, który nawiedził ten klasztor w r. 1850. Część czwarta obejmuje zapiski od r. 1772 do 1888. Wiadomości dotyczące Dolabelli znajdują się w części II. (karta 17 do 263). Ważnym źródłem do działalności Dolabelli jest również znajdująca się w archiwum Dominikańskim w Krakowie *Necrographia* O. Waleryana Lituanidesa magistra tegoż konwentu rozpoczęta w roku 1615. i prowadzona przez niego do r. 1635., a następnie uzupełniana przez następców. Zapiski odnoszące się do Dolabelli mieszczą się na karcie 7-mej. Oprócz tych głównych źródeł, rozrzucone są wzmianki o Dolabelli we współczesnych drukach, które wymienione będą w ciągu niniejszej rozprawy.

I.

WSTĘP.

Wyrosto i rozkwitło malarstwo w Polsce wyłącznie pod wpływami czeskimi i niemieckimi, gdyż pojawiające się sporadycznie wpływy flamandzkie odgrywały daleko mniejszą rolę — i ten kierunek na wskrós duchowo i zewnętrznie średniowieczny przetrwał u nas niezmiernie długo aż po sam koniec XVI stulecia. Zamarłe w swej ojczyźnie malarstwo niemieckie, żyło dalej w Polsce. Dopiero pierwsze lata XVII w. stanowią chwilę przełomowe. Wtargnęły wówczas po raz pierwszy potężną falą wpływy włoskie w malarstwo nasze, zmieniły jego charakter, wykreśliły mu kierunek na dwa blisko stulecia. Przed rokiem 1600 mówić można jedynie o nikłych echach malarstwa włoskiego, jakie przedostały się do nas pośrednio przez Czechy, lub też przez późniejszych malarzy niemieckich ¹⁾.

Zmiana decydująca nastąpiła dopiero z chwilą pojawienia się Tomasza Dolabelli. Wprawdzie już przed nim spotykamy się w Polsce z nazwiskami malarzy Włochów, ale wiadomości o nich przechowane są bardzo skąpe i problematyczne; nie przechowało się po nich nic zgoła, i przeszli zupełnie bez znaczenia, nie wywierając na twórczość malarską u nas żadnego wpływu ²⁾.

W XVI wieku próby szukania nowych, ożywczych źródeł w malarstwie, wyjścia po za obręb cechowych wzorów są niesłychanie rzadkie. Żadnych pod tym względem poważnych korzyści nie przyniosły wędrówki młodzieży polskiej do uniwersytetów włoskich, a możnych panów do wód gorących w Caldore koło Verony.

Zaledwie dwa są znane w tym wieku wypadki wędrówek artystów polskich do Włoch, wbrew dotychczasowym praktykom malarzy krakowskich, którzy zobowiązani przepisami cechowymi do dwuletniej wędrówki, po ukończeniu nauki u swego mistrza, szli zawsze na Zachód. Jednakże obydwaj ci artyści, z malarstwem w Polsce nie mają nic wspólnego.

Pierwszy z nich Marcin Teofil za młodu wywędrowawszy z kraju, już nigdy do Polski nie wrócił, drugi Jan Ziarnko z górą dwadzieścia lat przesiedział w Paryżu ³⁾.

Pomimo nawiązania licznych i ścisłych stosunków ekonomicznych, kulturalnych i politycznych z Włochami, pomimo napływu architektów, rzeźbiarzy, rzemieślników, kupców włoskich, których potężna fala migracji datuje się szczególnie od wyjazdu Bony ⁴⁾, malarstwo nasze szło wciąż utartymi szlakami ⁵⁾.



Fig. 1. Tomasz Dolabella: Portret Stanisława Tęczyńskiego w Krzeszowicach.
Pałac hr. Potockich.

Działy tutaj niewątpliwie czynniki psychologiczne. Od początku istnienia swego w Polsce, malarstwo miało wyłącznie jeden cel dewocyjny zaspokajania potrzeb kościołów i wiernych. Odcięte od wielkich środowisk ruchu artystycznego, malarstwo nasze powtarzało z małymi zmianami raz przyjęte typy i przedstawienia; nie zabiły go wprawdzie przepisy, nie skostniało ono w formułkach, jak to się stało w prowincjach ruskich i litewskich, zmieniło się pod wpływem sztuki czeskiej, niemieckiej i staro-flamandzkiej, ale różnic w gruncie rzeczy znacznych nie było. Mieszkaństwo, lud przywykł do tego rodzaju dzieł, do tego raz wytworzonego typu świętości; zmian nie pragnął — przeciwnie, były mu obce i wrogie.

Dwór królewski około siebie nie skupiał ożywionego ruchu malarskiego, a co najważniejsze, Jagiellonowie wszyscy byli pod tym względem zdecydowanymi reacyjonistami. Jagiełło wyniósłszy ze swej ojczyzny zamiłowanie do pstrego, bogatego, a ponurego malarstwa rusko-bizantyńskiego, hołdował mu przez całe życie; następcy zaś jego lubowali się w podobnie jaskrawem i surowem malarstwie Niemiec średniowiecznych. Odnosi się to nie tylko do obrazów religijnych; portret, którego rozwój poczyna się od czasów Zygmunta I, o wzory niemieckie oparty, odpowiadał im również najwięcej swą wyrazistością, ścisłością i surowym naturalizmem.

Trwałe nawiązanie stosunków z malarzami włoskimi, a szczególnie weneckimi, rozpoczyna się dopiero z chwilą wstąpienia na tron Zygmunta III. Niewątpliwie, zaprowadzenie stałego połączenia pocztowego pomiędzy Wenecją a Krakowem, odgrywało tutaj ważną rolę.

Jak świadczy o tem korespondencja przechowana w archiwum kościoła św.

Jana w Warszawie, zamówił król do wielkiego ołtarza tegoż kościoła obraz w Wenecyi u Palmy młodszego, przedstawiający Madonnę z dzieckiem, ze św. Janem i Stanisławem biskupem⁶⁾.

Na zamku krakowskim począł Zygmunt III tworzyć galerię obrazów, wśród których przeważały dzieła włoskie. Utrzymywał też w tym celu specjalnych agentów za granicą; w skupowaniu dzieł sztuki niewątpliwie pomocnym był mu też ks. Tomasz Treter, poeta i malarz, sekretarz Stefana Batorego i jego własny, który w Rzymie dwadzieścia pięć lat przesiadzał⁷⁾, jak również ks. Andrzej Batory, Jezuita Antoni Possewin⁸⁾ i legat papieski Henryk Gaetano⁹⁾. wreszcie Stanisław Reszka¹⁰⁾.

W stosunki ze synem wielkiego Jacopa Tintoretta, Domenikiem wszedł hetman Zamoyski, zamawiając u niego jeszcze przed r. 1600 obrazy ołtarzowe do kolegiaty swej w Zamościu¹¹⁾.

Wenecyaninem lub przynajmniej artystą na wzorach weneckich wykształconym był również twórca portretu hetmana, znajdującego się dzisiaj w korytarzu łączącym galerię Uffizzi i Pitti¹²⁾.

Już w pierwszych latach panowania Zygmunta Wazy począł się budzić w Polsce żywszy ruch artystyczny, a szczególnie w podupadającym już Krakowie, żyjącym resztkami dawnej świetności.

Przodującego stanowiska pod tym względem nie utracił Kraków nawet po przeniesieniu stolicy państwa do Warszawy, przez cały prawie ciąg XVII stulecia, pomimo klęsk straszliwych, zupełnej ruiny, spowodowanej szwedzkim oblężeniem¹³⁾.

Cech malarski, który w połowie XV stulecia doszedł do szczytu swego rozwoju, utrzymywał się na tem stanowisku jeszcze z początkiem XVI w., począł następnie szybko upadać, ustępując stanowczo na drugi plan. Miejsce jego zajęły



Fig. 2 Tomasz Dolabella: Portret Marcina Szyszkowskiego biskupa krakowskiego.
Krużganki klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie.

teraz wybitne siły obce, które gromadząc około siebie uczniów, wytwarzały własne szkoły. Z dworu królewskiego przeniósł się ruch ten szybko na magnackie rezydencje, klasztory i kościoły, których mnożąca się wciąż ilość wytwarzała wielkie zapotrzebowanie dzieł malarskich.

Raz rozbudzony ruch promieniując z Krakowa, wywołał żywszą twórczość artystyczną w Warszawie, nawet i w głębokiej Litwie, a także i we Lwowie, gdzie król przez nadanie w r. 1596 przywileju bractwu katolickich malarzy, stworzył silną ostoję dla malarstwa opartego o południowe i zachodnie wzory, i przyczynił się w ten sposób do wyrugowania, przynajmniej z rzymsko-katolickich kościołów, przeważających tam dotychczas wzorów bizantyńsko-ruskich.

Zainteresowanie się sztuką a malarstwem w szczególności stało się bez porównania szerszem niż w okresie poprzednim. Mnożą się galerie po rezydencjach magnackich, ludzie z warstw rządzących wchodzi w bezpośredni stosunek ze sztuką, próbując sił swych na polu twórczości artystycznej, pojawia się dyletantyzm.

Artystą amatorem był sam król; zajmowało go żywo złotnictwo, tokarstwo, wspominają o tem świadkowie blisko niego stojący, jak Stanisław Albrecht Radziwiłł, kanclerz w. lit. w swych pamiętnikach i referendarz koronny Jan Lipski¹⁴⁾, również nuncyusz papieski kardynał Valenti¹⁵⁾, mówi, że często można było zastać króla pracującego nad jakimś obrazem lub rysunkiem¹⁶⁾.

Poprawnie rysował na miedzi zmarły w r. 1639 Samuel ks. Sanguszko. Przechował się po nim w bibliotece dzikowskiej modlitewnik, postaciami świętych ozdobiony, pod którymi widnieje napis: „per me S. Sangusko delineatae“¹⁷⁾.

Do tych malarzy dyletantów należał jeszcze znany w historii naszej Paweł

Grodzicki generał artylerji koronnej, twórca dwóch obrazów w kościele pojuzickim w Poznaniu¹⁸⁾.

Obok króla występuje jeszcze jeden poważny znawca i mecenas malarstwa Mikołaj Wolski, marszałek koronny, blizki przyjaciel Zygmunta III i pomocnik jego w zabawkach alchemicznych, „perpetuus viator“, co zgonił Niemcy całe, Belgię, Francję, Anglię i Włochy badając wszystko, skupując dzieła sztuki, werbując artystów do Polski¹⁹⁾. Włoscy architekci stawiali mu pałace w Krzepicach, gdzie zebrał poważną galerję obrazów, w Olkuszu. Rabsztynie, Kłobucku i Aksmanicach²⁰⁾. Powoli zmieniały się upodobania, przygotowywał się grunt do przyjęcia nowej sztuki — aż wreszcie zawitała ona do nas z Tomaszem Dolabellą.

Przybyło malarstwo włoskie do Polski już w chwili swego upadku.

Pierwsza jego fala jednakże przyplęnęła stamtąd, gdzie ruch artystyczny wrzał jeszcze najżywiej, gdzie anemia myśli i uczuć, bezduszny manieryzm i eklektyzm nie zabił jeszcze do cna twórczości. Świetna, niebywale wspaniała przeszłość malarstwa Wenecji była jeszcze za blisko, aby upadek tej sztuki mógł być całkowity²¹⁾.

Za tą falą przybywa około połowy XVII stulecia druga, wpływów rzymsko-bolońskich, która powtórnie, choć słabiej uderzyła jeszcze przy końcu wieku.

Trzecia zawitała w XVIII w. wraz z artystami polskiej narodowości, którzy do Włoch na długie wędrowali studia.

W historii malarstwa polskiego XVII stulecia wybitną i decydującą rolę odgrywa Dolabella.

Znaczna część spuścizny artystycznej jego zniknęła w zawieruchach krajowych, niszczała w pożarach Krakowa. Jednakże to co pozostało, wyraźnie ujawnia charakter jego twórczości i znaczenie dla malarstwa w Polsce.

II.

KOLEJE ŻYCIA DOLLABELLI.

Wiadomości odnoszące się do jego życia są bardzo skąpe, w szczególności nic prawie nie wiemy o pierwszych trzydziestu latach. Urodził się Tomaso Dolabella około r. 1570 w Belluno²²⁾, miasteczku u podnóża Alp leżącym, a dawnej Rzeczypospolitej weneckiej podległym, gdzie też stale przebywał ojciec jego Mikołaj²³⁾.

Bardzo wcześnie przybyć musiał do Wenecji i tutaj wstąpił, jak podaje zupełnie mu współczesny artysta i kronikarz malarstwa weneckiego Carlo Ridolfi do pracowni Antoniego Vassilacchiego. Ten Grek z pochodzenia, zwany Aliense urodził się na wyspie Milo, jednej z wysp archipelagu w r. 1556. Z ojcem swym jeszcze jako dziecko przybył Antoni do Wenecji. Oczarowany kolorytem Veronesa wstąpił naprzód do jego pracowni, lecz wkrótce przeniósł się do Tintoretta²⁴⁾.

Był to artysta niezmiernie płodny, ale drugorzędny. Dzieła jego w Palazzo Ducale giną zupełnie wśród natłoku dzieł pierwszorzędnych, ani też nie wybijają się pośród płócien współczesnych mu epigonów wielkiego malarstwa epoki poprzedniej.

Eklektyk, u którego jednakże najwyraźniej występuje wpływ Veronesa, bez żadnych właściwości indywidualnych, nie wpłynął zupełnie na swego ucznia, mógł w nim jedynie wyrobić tylko pewne skłonności, wskazać bogactwo kolorytu i kompozycji Veronesa, gwałtowność i potęgę Tintoretta.

Dolabella pomagał swemu mistrzowi w pracy, gdyż Aliense sam nie mógł podołać licznym zamówieniom; malował razem z nim freski w kościele SS. Apostołów w Wenecji.

W r. 1672 przebudowano gruntownie kościół Apostołów i zniszczono wtedy freski Dolabelli doszczętnie. To są jedyne wiadomości, jakie przechowały się o życiu i twórczości artysty w Wenecji.

Podobno Zygmunt III, który u Vassilacchiego zamówił parę obrazów, starał się go sprowadzić na swój dwór²⁵⁾. Ridolfi podaje, że Aliense odmówił zaszczytnemu wezwaniu, polecił natomiast swego ucznia Dolabellę.

Twierdzenie Ambrożego Grabowskiego, że Dolabella przybył do Polski około r. 1600, uzyskało zupełne poparcie w zapisce, którą odnalazł dr. Stanisław Tomkowicz w rachunkach dworu królewskiego. Zanotowano tam pod r. 1602 iż dano „10 zł. na płótno Tomaszowi malarzowi, który obrazy do gmachów króla IMC maluje²⁶⁾”. Wliczony w poczet dworzan mieszkał Dolabella na zamku, gdzie też miał początkowo swoją pracownię i cała jego twórczość w pierwszych latach pobytu w Krakowie związana jest wyłącznie z dworem królewskim. Głównym jego zadaniem stało się upamiętnianie ważnych wydarzeń z dziejów panowania Zygmunta III i dekoracja komnat wawelskich.

Stosunki na dworze królewskim układały się pomyślnie i łatwo dla przybysza; szybko też otrzymał tytuł malarza nadwornego, gdyż już na najwcześniej w Polsce powstałych obrazach podpisuje się: „pictor regius“.

Zygmunt III chętnie w otoczeniu malarzy i muzyków przebywający, czego mu nie zapomnieli wytknąć zwolennicy Zebrzydowskiego, iż z artystami „poufale, nad powagę niby majestatu obcował“²⁷⁾, okazywał Dolabelli wielką przychyłność

i szczerze zainteresowanie się jego twórczością²⁸).

Pewny też poparcia króla – przybysz gotuje się spokojnie do starcia z cechem malarskim rozpoczynając walkę od jawnego lekceważenia pocziwych majstrów krakowskich. Żywy temperament południowca przeradzał się u Dolabelli często w kłótniwość i pieniacką zaciekłość szczególnie w kwestyach pieniężnych. Już w r. 1602 wikła się w jakiś nieznany bliżej proces²⁹); Szybko popada również w konflikt z rajcami miejskimi, odmawiając płacenia podatku³⁰). Uchyła się też stale od wszelkich obowiązków i ciężarów miejskich, zasłaniając się swą przynależnością do dworu królewskiego.

Z liczną kolonią włoską w Krakowie Dolabella nie utrzymywał stosunków. Współzawodnictwo jego niebezpiecznym było nawet dla włoskich artystów. To też nierzadko napotkać można ich nazwiska wśród wrogów nadwornego malarza. Natomiast garnął się Tomasz do bogatego patrycyatu miejskiego, wśród którego znalazł też dla siebie żonę. Była nią córka znakomitego drukarza krakowskiego Jędrzeja i Jadwigi z domu Prężynówniej Piotrkowczyków³¹).

W r. 1606 wstąpił z nią Dolabella w związku małżeńskie. Na uroczystość weselną przyjaciel artysty, Szkot z pochodzenia³²), stale w Krakowie mieszkający Andrzej Lechowicz (Loeaechius), rymotwórca piszący po łacinie i w języku polskim, napisał szumne epithalamium, które wyszło z drukarni ojca panny młodej³³).

Ożeniwszy się opuścił Dolabella swoje mieszkanie na zamku, gdzie tylko pozostała jego pracownia i sprowadził się do domu Przybyłkowskiego przy ulicy Szerokiej³⁴).

Począwszy od r. 1608 zatargi artysty z cechem malarzy poczynają przybierać

coraz ostrzejszy charakter. Z tegoż roku przechowany w aktach cechowych protokół posiedzenia, zaznacza wyraźnie, że cech rzuconą rękawicę przyjął i postanowił bronić się twardo: „Pan Franciszek Śniadecki obiecał wszystkim PP. braciéy dobrowolnie, jako niema więcej brać do tarcia farb chłopców tich, co na zamku farby czierali, gdyż są w malarstwie podejrzeni“³⁵).

Stosunki z cechem poprawiły się nieco, zresztą na krótki tylko czas, gdy malarz królewski zdecydował się w r. 1614 wstąpić do cechu³⁶). Walka przycichła tak dalece, iż cech wystął naszego Weneccyanina wraz z innymi malarzami do króla, celem uzyskania potwierdzenia praw cechowych³⁷).

Przy ulicy Szerokiej mieszkał Dolabella nie długo, poczem wynajął dom pod „Trójcą św.“ przy ulicy Stolarskiej (Nr. 4)³⁸). Po pewnym czasie opuścił jednakże i to mieszkanie.

W r. 1618 nawiązał Dolabella bliższe stosunki z klasztorem OO. Dominikanów w Krakowie, w stosunkach z którym pozostał już do końca życia.

Tegoż mianowicie roku, 13 stycznia wynajął mu konwent dom pod wezwaniem św. Łukasza przy ulicy Stolarskiej, zaś w następnym roku zawarł z artystą ważną umowę w sprawie dekoracji kaplicy św. Jacka przy kościele św. Trójcy³⁹) i o wyzłocenie wielkiego ołtarza⁴⁰).

Zgoda z cechem urwała się. Dolabella w tym czasie musiał się dać mu tego we znaki, skoro majstrzy zdecydowali się na krok stanowczy i zanieśli skargę do króla⁴¹). Nie poskutkowała ona jednakże, księgi cechowe wciąż notują jakieś żale i pretensje malarzy krakowskich, którzy w r. 1638 ponawiają skargę do króla. Z początku cech broni się energicznie, nie przebieając w środkach, robi wszystko, aby przybysza zniszczyć, ale



Fig. 3. Tomasz Dolabella; Portret biskupa krakowskiego Marcina Szyszkowskiego.

bezsukutecznie. Powód zaś tej zawziętej i do ostatnich niemal chwil życia Dolabelli ciągnącej się walki, leżał w chciwości Włocha, który zagarniając wszystkie roboty dla siebie, groził cechowi zupełną ruiną finansową.

Majstrowie krakowscy byli wobec niego bezsilni; nie pomogły skargi do króla zanoszone, nie skutkowało puszczenie w obieg oszczerstw na artystę.

Dolabella wykształcony na świetnych wzorach weneckich, na dziełach Veronesa, Tintoretta, Bassanów, dziecko artystycznej kultury Włoch, mający w pamięci żywo wspaniałe wzory, przesiąknięty tradycją tej wielkiej sztuki, górował bezwzględnie nad malarzami polskimi, wyrobieniem artystycznym i opanowaniem techniki. Wielkie jego płótna, nacechowane bogactwem kompozycji, świetnością słonecznego kolorytu, pociągały wszystkich, imponowały swemi nowymi, w Polsce zgoła dotychczas nieznanymi wartościami. Artysta protegowany przez króla, biskupów, zakony, otrzymywał ze wsząd ogromną ilość zamówień, malował dla dworu, kościołów, klasztorów, nawet dla mieszczan¹²⁾, a że przytem był na zarobek zachłanny i robota szła mu łatwo i szybko, przeto przyjmował liczne zamówienia i robił tanio, podejmował się nawet robót z malarstwem nie związanych, złocił ołtarze¹³⁾, przybory kościelne, puszczał się wreszcie na spekulacye finansowe, skupując kamienice¹⁴⁾, zapewne i grunta, pieniając się o każdy złoty, procesując na prawo i lewo, nawet z rodziną swej żony¹⁵⁾.

Postępował podobnie, jak całe to mrowisko włoskie, wygnane nadzieją obfitych a łatwych zysków z ojczyzny słońcem spalonej, gdzie jeden drugiego łokciem potraçał, dla którego Polska stała się jeźli nie ziemią obiecaną, to przynajmniej dojną krową.

Zapełniwszy Kraków gwarnym i ruchliwym tłumem, zepchnęli Włosi resztki Niemców na plan ostatni, zagarniając w chciwe ręce wszystkie korzystne spekulacye, dając w zamian Polsce swą wiekową kulturę, swe wyrobienie i siły artystyczne, co prawda odnośnie do malarstwa niepierwszorzędne.

Ostatecznie walka Dolabelli z cechem skończyła się całkowitą klęską malarzy krakowskich. Już samo przyjęcie Dolabelli do cechu, było znacznym ustępstwem ze strony zgromadzenia malarzy, gdyż Dolabella nie posiadał zasadniczego warunku przyjęcia — obywatelstwa miejskiego. Zapisał się zaś nasz Wenecyanin do cechu, powodowany niewątpliwie jakimś rachubami, zapewne nadzieją korzyści, a kiedy zamówienia obficie płynąć poczęły, usunął się z cechu, choć członkiem jego nominalnie pozostał, obowiązków jednak żadnych nie spełniał¹⁶⁾.

Pod koniec życia artysty, cech straciwszy już zupełnie energię bojową, z całą biernością wystawił mu świadectwo, potrzebne do uzyskania obywatelstwa miejskiego, iż obowiązki członka spełniał „przykładnie i skrupulatnie“¹⁷⁾.

Pozostał majstrom krakowskim jedyny sposób zemsty nie obrać Tomasza starszym cechu, istotnie też w spisach nazwisk przełożonych nazwiska jego nie widać.

W r. 1618 nawiązawszy stosunki z Dominikanami oddał się Dolabella całkiem na usługi zakonu tworząc olbrzymie obrazy dla kościoła i budynków klasztornych. Gwałtowność i temperament Włocha, musiały nieraz ojcom dać się we znaki, skoro w r. 1622, 27 kwietnia, gdy odnowili z nim i jego sąsiadami umowę o najem mieszkania, zastrzegli sobie, że wynajmują mu dom pod warunkiem „ut pacifice vivat et conversetur inter se. Quod si aliquid intervenerit controversia iure

dirimendi litem, non autem tumultibus, sub paena dissolutionis et nullitatis contractus...“⁴⁸⁾.

W r. 1623 Dominikanie wypowiedzieli

larz pozostał już do końca życia⁵⁰⁾, pomimo, że w r. 1630 prymas Wężyk oddał mu w dożywocie dom należący do kapituły gnieźnieńskiej, jedynie z zastrzeże-



Fig. 4. Tomasz Dolabella: Matka Boska ze św. Stanisławem Kostką i św. Alojzym. Zakrytya kościoła św. Barbary w Krakowie.

Dolabelli mieszkanie w domu, w którym mieszkał dotychczas wraz z rodziną swej żony⁴⁹⁾, wynajęli mu natomiast inne, w kamienicy również przy ulicy Stolarskiej, pod wezwaniem św. Tomasza, gdzie ma-

niem mieszkania dla siebie na czas pobytu w Krakowie i z warunkiem zwrotu tegoż domu swym następcom⁵¹⁾.

Przy końcu 1640 r. począł Dolabella robić starania o uzyskanie obywatelstwa



Fig 5. Tomasz Dolabella: Anioł z relikwiarzem. Kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

miejskiego. Nie powodowało nim zresztą ani przywiązanie do miasta i chęć ponoszenia należnych ciężarów, tylko znowu kwestye pieniężne.

W tym bowiem roku umarła mu żona, pozostawiając syna Stefana i dwie, czy też trzy córki. Siostra Agnieszki, Jądwigia Piotrkowczykówna przełożona klasztoru Dominikanek przy kościele św. Trójcy, na mocy prawa magdeburskiego upomniała się o wydanie jej wyprawy (gierady) po zmarłej, szacując jej wartość na 10 tysięcy złp. O polubownem załatwieniu sprawy naturalnie nie mogło być mowy i siostra zmarłej wytoczyła proces w urzędzie radzieckim krakowskim. Dolabella proces przegrał, zaapelował jednak od wyroku do sądów królewskich, zastaniając się wilkierzem o gieradzie, który mu zapewniał utrzymanie się przy niej. Urząd radziecki uznał jednak powołanie się na wilkierz (plebiscitum) za nieważne, ponieważ przysługiwał on tylko obywatelom miejskim (civis). Dolabella zaś był tylko mieszkańcem (incola). Wskutek apelacji zapadł wyrok królewski, wydany w Warszawie dnia 30 lipca w r. 1641. Na mocy tego wyroku Dolabella utrzymał się przy gieradzie, nałożono nań tylko obowiązek wypłacenia skarżącej 600 złp., w przeciągu czterech miesięcy, a w razie nie dotrzymania tego terminu musiałyby wypłacić całą sumę, w kwocie 10.000 złp.⁵²⁾. Równocześnie z wyrokiem królewskim, otrzymał Dolabella przywilejem Władysława IV obywatelstwo krakowskie⁵³⁾.

Przez cały czas swego pobytu w Polsce, mieszkał Dolabella stale w Krakowie⁵⁴⁾, opuszczając miasto tylko z konieczności, na krótki przeciąg czasu; jedynie letnie miesiące spędzał na folwarku we wsi Łęg pod Mogiłą, gdzie sprawował urząd wójtowski⁵⁵⁾. Nie ustawał w pracy, nawet gdy przekroczył siedm-

dziesiąty rok życia, doczekał się jeszcze wstąpienia na tron Jana Kazimierza, który zatwierdził sędziwemu artyście tytuł malarza nadwornego. Po pół wiekowej pracy w Polsce, umarł jako ośmdziesięcioletni starzec 27 stycznia 1650 r. zostawiwszy po sobie znaczną istotnie spuściznę artystyczną, rozgłośnie imię, znane nawet w odległych zagrodach szlacheckich⁵⁶).

Dominikanie wyprawili malarzowi trzech królów polskich wspaniały pogrzeb, zwłoki jego złożyli w kościele św. Trójcy, w kaplicy Chrystusa Ukrzyżowanego, przed ołtarzem miłosierdzia Pańskiego⁵⁷) a brat Waleryan Lithuanides w Necrograffii klasztornej szeroko rozpisał się o zasługach zmarłego: „Eodem die et anno (27 Januarii 1650) obiit D. Thomas Dolabella Italus ex statu Venetorum pictor regum Poloniae Sigismundi III, Vladislai IV, Joannis Casimiri, qui in arte sua neminem suo tempore parem habuit, testimonio omnium pictorum.

Cuius fama in arte sua non solum in Polonia, sed in Germania, Italia et Gallia divulgata fertur. Hic vir per 50 circiter annos in domo conventus dicta S. Thomae manens, multa suae gratitudinis in eodem conventu et in eclesia reliquit monumenta, tandem aetatis suae prope octogenarius anno et die ut supra obiit. Sepultus est in Eclesia nostra ante altare misericordiae dicto Niedziela“⁵⁸).

Przybył Tomasz Dolabella do Wene-cyi o zachodzie wielkiego jej malarstwa. Nie był to zdecydowany już upadek, ale powolne chylenie się ku zachodowi. Zapewne nie żył już wtedy Veronese, Tintoretto był starcem nad grobem stojącym, Jacopo Bassano dobiegał końca swych lat, jedynie Leandro Bassano stał u szczytu swej twórczości. Powoli w miejsce artystów pierwszorzędного znaczenia wysuwają się epigoni, artyści drugorzęd-



Fig. 6. Tomasz Dolabella: Anioł z relikwiarzem. Kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

ni. Malarstwo przestało iść naprzód; wielka przeszłość ciążyła nad niem bezwzględnie, stała się jego jedynym wzorem. To też sztuka wenecka wiodła dalej swe własne, odrębne życie; tradycje sztuki Tintoretta i Veronesa nie dopuszczały prądów akademii rzymsko-bolońskiej i naturalizmu Corravaglia.

Po śmierci Jacopa Tintoretta wysunął się znany już za życia ojca syn jego Domenico Tintoretto (1562 – 1637) i Jacopo Negretti zwany Palma Giovine (1544 – 1628) syn Giulia i blizki krewny Starszego Palmy (Vecchio)¹⁹). Cechuje ich obu dekoracyjny rozmach, przeszłością przekazany, szybkość i łatwość ale i płytkość techniki. Domenico zachował kolorystyczną żywość, a przedewszystkiem zaznaczył się, jak i młodo zmarła siostra jego Marietta (1560 – 1590) jako wybitny portrecista.

Dłuższy pobyt w Rzymie Palmy młodszego odbił się słabo w jego twórczości, po powrocie do Wenecyi szedł znowu

wiernie za wzorami ojczystymi, głównie Veronesem, i upodobania te przekazał uczniom swym Markowi Boschini i słynnemu dekoratorowi Andrea Michaeli zw. Vicentino.

Z latami przenikać poczęły nieznacznie do Wenecyi nieznanne tu dotychczas, wpływy Bolonii i Rzymu, głównie zaś Genui i Flandryi; zaznaczyły się jednakże słabo, gdyż same nie wiele miały sił i nie uleczyły one anemii sztuki weneckiej, na którą cierpiała przez cały ciąg XVII stulecia, aż do powtórnego objawienia się sił twórczych w wieku następnym.

Wśród takiego otoczenia kształcił się Dolabella zapatrzony w przeszłość, w Tintoretta, Veronesa, Bassanów, kopiując ich dzieła, obojętny na wszelkie nowinki. Ta zależność od malarstwa epoki poprzedniej miała swą dobrą stronę, Tomasz zachował moc, intensywność kolorytu, który u współczesnych mu, niewyłączając Palmy młodszego, tracił coraz więcej na sile, stawał się blade, mdły i słodkawy.

III.

OBRAZ Z PALAZZO DUCALE. – OBRAZY HISTORYCZNE.

Zanim przystąpimy do opisu i analizy dzieł Dolabelli w Polsce przechowanych, przypatrzeć się nam trzeba bliżej obrazowi z Palazzo Ducale, uchodzącemu dotychczas za dzieło naszego malarza.

Po r. 1574 ozdobiono salę Senatu (dei Pregadi) w pałacu dożów, wspaniałym sufitem, wykonanym według planów Sortego.

W pośrodku sufitu umieszczono obraz Tintoretta: Wenecya, królowa mórz, odbiera podarunki od bóstw morskich; z prawej strony obraz Girolama Gambaraty i Aliensego: Doża i senat biorą w opiekę historyków i poetów, na lewo umiesz-

czono „kuźnię wulkanu“ Vicentina, nad tronem zaś doży i widniejącym po za nim obrazem Tintoretta „Aniołowie unoszący ciało Chrystusa“, owalny obraz, przedstawiający dożę Cicogna (1589-1595), na kolanach przed Najś. Sakramentem, noszący wybitne piętno twórczości Antoniego Vassilacchiego, który Rastawiecki opierając się o Fuesslego⁶⁰), przypisał naszemu malarzowi. Notatka Fuesslego, nieznajdująca poparcia w żadnych źródłach archiwalnych, ani w dawniejszych dokumentach drukowanych, nie przedstawia żadnej zgoda wartości. Wymieniony już kronikarz malarstwa weneckiego Carlo

Ridolfi, ani jednym słowem nie wspomina, jakoby to był obraz Dolabelli, nie mówi nawet o jakimkolwiek udziale Tomasa w tej pracy. Stylistyczna analiza obrazu dowodzi dobitnie, że jest to dzieło Vassilacchiego, przy którym może pomagali mu jego uczniowie, malując mniej ważne części obrazu, zaznaczając architekturę, draperye i t. d.

Vassilacchi był eklektykiem, u którego jednakże przeważał wpływ Veronesa, zwłaszcza pod względem kolorytu. Otóż „Adoracyę N. Sakramentu“ cechuje właśnie ta zależność od barw i tonacji Pawła Veronesa, które pod pędzlem Aliensa stały się blade, mdłe i płytkie. Dolabella pod tym względem góruje stale nad swym mistrzem, zachowując siłę i intensywność barw. Malarz nasz ma po za tem stale skłonność do Tintoretowskiego wydłużania figur, czego zgoła nie widać na obrazie w pałacu dożów. Kompozycya całości jest również wybitnie Vassilacchiego.

Aliense malując swe wielkie dekoracyjne płótna, stale dzielił obraz na trzy części, z których środkowa stanowi zawsze centrum akcji. Tę cechę posiada jego „Adoracya Magów“ w Palazzo Ducale, i „Poddanie się Brescii i Bergamo“. Trójdzielność kompozycyi występuje także w „Adoracyi N. Sakramentu“, tylko format płótna nie pozwalał artyście rozwinąć jej wzdłuż, więc ułożył ją warstwami nad sobą, wyraźnie odgraniczając je liniami architektury.

Część najwyższą stanowi bogate tło architektoniczne, z widniejącem po za niem błękitem nieba i zbity około kolumn tłum ludu; w części środkowej widnieje ołtarz z tabernakulum, po nad którym unosi się kielich z hostyą, oświetloną jasnym snopem promieni, padającym z niebios; na stopniach wysoko podniesionych klęczy doża i prokuratoro-

rowie Rzeczypospolitej; część dolną stanowi grupa klęczących urzędników i lud Wenecyi. „Adoracya N. Sakramentu“ jest bezsprzecznie dziełem Antoniego Vassilacchiego, kompozycyjnie i kolorystycznie, swą jasnością, a zarazem płytkością barw, niezmiernie dla niego charakterystycznym.

W początkach swej działalności w Polsce był Dolabella wyłącznie malarzem historycznym i dekoratorem komnat wawelskich; obrazów o treści religijnej w pierwszym dziesiętku lat artysta nie tworzył, a przynajmniej nie zachowały się one i źródła milczą też o nich. Przybywszy do Polski, trafił na czasy zawieruchy politycznej, na lata wojny szwedzkiej (1601 do 1611), wielkiego kircholmskiego zwycięstwa (1605), zaskoczył go rokosz Zbrzydowskiego (1606–1608), przeżył najświetniejsze chwile panowania Zygmunta III: zwycięstwo Żółkiewskiego pod Kłuszynem (1610)⁶¹⁾, poddanie się Smoleńska (1611) w końcu tryumfalny wjazd Żółkiewskiego do Warszawy.

Z ostatnich dwóch wydarzeń zaczerpnął treść do swych historycznych obrazów, powstały więc one po roku 1611 a jeszcze przed r. 1607 miał ponoć wykonać: Wzięcie do niewoli arcyksięcia Maksymiliana rakuskiego pod Byczyną w r. 1588 i koronacyę Zygmunta III.

Cztery te potężne rozmiarami płótna, przeznaczone pierwotnie do zamku krakowskiego, z chwilą przeniesienia na stałe stolicy do Warszawy, umieszczono w salach tamtejszego zamku⁶²⁾. (Podobno w sali obrad).

O dwóch wspominają opisy Warszawy z r. 1659 i 1730, mówi o nich również⁶³⁾, historyk królewicza Władysława, Stanisław Kobierzycki⁶⁴⁾.

Nie wiadomo, co stało się z „Koronacyą Zygmunta III“ i „Wzięciem do niewoli Maksymiliana“. Natomiast znane są losy dwóch następnych obrazów. Na usil-

ne naleganie cara Piotra, w czasie jego pobytu w Warszawie, August II darował mu obrazy te związane z historią walk moskiewskich.

Przez długi czas utrzymywało się przekonanie, jakoby Piotr kazał je zniszczyć⁶³⁾. Ostatnimi jednak czasy, pojawiły się wieści, iż obrazy te znajdują się w zamku carskim w Gatczyźnie, którego podwoje naturalnie nie stoją otworem dla badaczy⁶⁴⁾.

Milczą wszystkie opisy, jak wyglądała „Zdobycie Smoleńska“, czy artysta przedstawił tutaj moment szturm na szaniec miasta, czy też finał ostateczny, oddanie kluczy miasta. Do obu rodzajów przedstawień miał Dolabella liczne wzory w Wenecji, stał mu zapewne żywo w pamięci obraz Francesca Bassana w pałacu dożów „Zdobycie Padwy“, nocny szturm wojsk republikańskich na mury miasta, przy świetle błyskawic i wystrzałów armatnich, poddanie się Brescii i Bergama, Antonia Vassilacchiego.

Może pod wpływem „Zdobycia Smoleńska“ powstał artystycznie nie przedstawiający znacznej wartości, ale ważny historycznie obraz nieznanego malarza pierwszej połowy XVII w. „Poddanie się Schina z wojskiem moskiewskim królowi Władysławowi IV pod Smoleńskiem w r. 1633“⁶⁵⁾.

Z historią walk polskich około Smoleńska, wiąże się jeszcze jedyny znany miedzioryt Dolabelli, powstały w roku zdobycia miasta, będący apoteozą Zygmunta III, przedstawiający króla na koniu, na tle widniejącego w dali Smoleńska⁶⁶⁾.

Według obrazu Dolabelli, zwanego powszechnie „tryumfem Żółkiewskiego“ wykonał Tomasz Makowski sztycharz osiadły w Nieświerzcu na Litwie, dzisiaj niezmiernie już rzadką rycinę⁶⁷⁾.

Bitwa pod Kluszyńem położyła kres panowaniu dynastii Szujskich. W czasie,

gdy pod Smoleńskiem toczyły się jeszcze rokowania pokojowe, hetman Żółkiewski ruszywszy gwałtownym pochodem zajął nagle Moskwę i wziął do niewoli rodzinę carską.

Z Moskwy, wiodąc ze sobą jeńców, podążył hetman do Warszawy; 29 października 1611 r. odbył się w stolicy tryumfalny wjazd zwycięskiego wodza, na zamek, gdzie król, senat i postowie oczekiwali tryumfatora. Hetman wprowadził jeńców do sali sejmowej i przedstawił ich ceremonialnie królowi i stanom. Ten to właśnie moment przedstawił Dolabella. Na umieszczonym w głębi sali tronie zasiadł król w koronacyjnym stroju, a przed nim stojący sędziwy hetman dworskim ruchem przedstawia królowi carów Szujskich. Pod ścianami sali tłum postów, a przed nimi na ławkach senatorowie.

Twarze wszystkich oddał malarz z portretową ścisłością, wierny historycznie jest król, Żółkiewski, Wasyl Szujski ubrany w ciężką długą szatę, przygarbiony, o twarzy okrągłej, potężnym, garbatym nosie, szerokich ustach, i przystrzyżonej brodzie⁷⁰⁾.

Obrazy treści historycznej i historyczno-dewocyjnej naszego malarza zdobiły także prezbiterium cysterskiego kościoła w Mogile pod Krakowem⁷¹⁾. Jeden z nich przedstawiał Zygmunta III, otoczonego synami i dworem, zanoszącego modły do cudownego krucyfixu, znajdującego się w kościele klasztorным⁷²⁾, drugi zaś biskupa Iwona oddającego klucze klasztoru pierwszemu opatowi Piotrowi z Lubiąża.

Obrazy te spłonęły w czasie pożaru kościoła w r. 1743.

Powszechnie utrzymuje się tradycja, jakoby obrazy te zamówił opat Piasecki przed r. 1644. W nagrodę za swą pracę miał Dolabella otrzymać wójtostwo i folwark we wsi Łęg. Być może, że istotnie

dopiero Piasecki odstąpił malarzowi tę część majątku klasztornego. Jednakże obrazy z Mogiły powstały niewątpliwie już w latach 1621 – 1625; Zapewne w związku z tem stoi odstąpienie przez Wężyka artyście kamienicy prymasowskiej w Krakowie, gdyż wiadomo, że Wężyk przed objęciem katedry biskupiej w Przemyślu a potem arcybiskupstwa gnieźnieńskiego był opatem mogińskim⁷³⁾.

Zupełnie drugorzędny malarz Albert Maliśkiewicz ozdobił pomiędzy r. 1622 a 1626 drewniany kościół św. Marcina we wsi Witowie pod Piotrkowem czteremastoma małymi obrazami, malowanymi olejno na drzewie; na jednym z nich odkrył Lesser sygnaturę i datę: „Anno Domini 1622 pinxit Albertus Maliskiewicz“. Obrazy te rozproszyły się zupełnie, zaledwie jeden, dla nas jednakże najważniejszy, bo będący kopją obrazu Dolabelli: „Zygmunt III przed cudownym krucyfiksem w Mogile“, dostał się naprzód do zbiorów Aleksandra Lessera w Warszawie, a stąd do Muzeum Narodowego w Krakowie.

Zapewne kopia Maliśkiewicza nie oddaje wiernie oryginału, malarz może rzecz sobie uprościć, opuścić pewne postacie, zmienić tło, całość wykonał dość grubo i niezdarnie, ogólnie jednakże o kompozycji Dolabelli dał z pewnością dokładne wyobrażenie.

Do cyklu obrazów historycznych Dolabelli należały jeszcze malowidła zdobiące pałac biskupów krakowskich w Kielcach.

Zamówił je kanclerz wielki koronny biskup Jakób Zadzik, który w r. 1640 rozpoczął gruntowną przebudowę tej letniej rezydencji biskupów krakowskich. Roboty przeciągnęły się lat parę, kierowali nimi po śmierci Zadzika, Piotr Gembicki i kardynał Jan Aleksander Lipski. W bogato urządzonych pokojach t. zw. kró-



Fig. 7. Tomasz Dolabella: Anioł. Kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

lewskich, umieszczono na suficie dwa olejno na płótnie malowane obrazy Doblabbelli, ujęte w ciężkie, drewniane, pozłacane ramy⁷⁴); treść jednego z nich, odświeżała mroczne lata reakcji katolickiej, walk zawziętych z innowiercami, a poddyktował mu ją biskup Zadzik. chcąc upamiętnić wystąpienie swoje na sejmie 19 kwietnia w r. 1638 w Warszawie z oskarżeniem na Aryanów o znieważenie figury ukrzyżowanego Chrystusa w Rakowie.

W r. 1638 Falikowski i Babiszecki, uczniowie szkoły aryańskiej w Rakowie w Sandomierskiem, potłukli w głównej siedzibie ruchu aryańskiego w Polsce, kamieniami krzyż drewniany, stojący za miastem. Rodzice i władza szkolna ukarali ich za to, sejm jednakże, przed którym Zadzik oskarżył całą rakowszczyznę o zbrodnię obrażonego majestatu Boskiego, pomimo przysięgi złożonej przez Jakóba Sienieńskiego siedmdziesięcioletniego starca, właściciela miasta i posła na sejm, że bez jego wiedzy i woli uczniowie dopuścili się swawoli, mimo protestu i świadectwa katolików, sprawę tę przyjął a senat 1 maja 1638 r. wydał wyrok znoszący kościół szkołę i drukarnię aryańską w Rakowie, pod karą 10.000 złp. i w ten sposób zadał cios stanowczy całemu wyznaniu.

Obraz kompozycyjnie przypomina zupełnie „Carów Szujskich przed Zygmuntem III“, tylko scena odbywa się tutaj na wolnym powietrzu, zresztą układ całości jest identyczny. W głębi na tronie, pod baldachimem zasiadł Władysław IV, odziany w bogaty strój hiszpański, obok niego stanął sekretarz wielki koronny ks. Wojciech Mikołaj z Oleksowa, Gniewosz opat koprzywnicki, późniejszy biskup kujawski, przy nim prymas Jan Wężyk. Z lewej strony króla biskup Zadzik przedkłada rzecz sejmowi, obok niego siedzą Stanisław Grochowski arcybiskup lwowski i Stanisław Koniec-

polski, kasztelan krakowski, hetman w. koronny. Na wprost króla zasiedli w fotelach ministrowie, z lewej strony koronni: Jerzy Ossoliński, podkanclerzy, podskarbi Jan Mikołaj Daniłowicz, marszałek nadworny Stanisław Przyjemski, z prawej zaś strony litewscy: Ludwik Aleksander Radziwiłł, marszałek, kanclerz w. l. Albert Stanisław Radziwiłł, podkanclerzy Stefan Pac, podskarbi Mikołaj Tryzna i Lew Kazimierz Sapieha marszałek nadworny.

Na planie pierwszym, w miejscu niezajętym krzesłami stoją w dwóch grupach Aryanie, między którymi z lewej strony stojący Jakób Sienieński kasztelan żarnowiecki, podniósłszy prawą rękę składa przysięgę⁷⁵).

Niestety ważny ten historycznie obraz znajduje się dzisiaj w stanie opłakanym. Płótno podarło się, farby zczerniały, odpadały. Z obrazu drugiego, o którym wspomina inwentarz pałacu biskupiego w Kielcach z r. 1668 nazywając go „konterfektem transakcyi moskiewskiej“ (zdaje się zawarcie traktatu wiazemskiego) powstały zaledwie szczątki, niktłe zarysy przedmiotów i postaci, pozwalające z trudnością dostrzec gromadę osób w polskich i zagranicznych strojach, zgrupowanych około stołu⁷⁶).

Przyczyną ruiny obrazów była gospodarka moskiewska w pałacu biskupim po rozbiorach Polski. Gmach zamieniono na lazaret wojskowy, potem ulokował się tutaj rząd gubernialny, w końcu sąd. Pałac ulegał niezliczonym przeróbkom i zmianom; przedzielano sale, burzono mury w innych, od czasu do czasu przypomniano sobie nawet o obrazach i „restaurowano“ je w barbarzyński sposób⁷⁷).

Zachowane w Kielcach obrazy, rycina Makowskiego. wreszcie kopia Maliśkiewiczza, pozwalają wyrobić sobie jasny sąd o historycznych kompozycjach Dola-

belli. Artysta kładł tutaj nacisk stanowiący na kronikarską i portretową ścisłość. Gdy przedstawia wnętrze sali z tłumem postaci, stara się o to usilnie, aby jak największa ilość figur wychodziła jednako wyraźnie, aby jedna nie zostawiała drugiej, aby widz miał jasny przegląd wszystkich szczegółów. Dlatego też formuje całość w kształt kwadratu lub prostokąta. Wynika stąd cały szereg błędów kompozycyjnych, rysunkowych i kolorystycznych.

Wytycznej swej linii podporządkowuje Dolabella wartości artystyczne, zaniedbuje perspektywę linearną i powietrzną, dokłada starań, aby każda figura, czy jest na planie pierwszym, czy ostatnim, wychodziła zarówno zdecydowanie, zamykając zaś całość w kwadrat, stwarza kompozycję, sztywną, martwą, nienaturalną, co potęgują jeszcze dziwaczne zwroty postaci, stojących prawie bez ruchu, mające jednakże swą logikę i cel, t. j. pokazanie rysów twarzy.

Historyczne obrazy Dolabelli, były to właściwie zbiorowe portrety, gdzie akcja grała rolę całkiem drugorzędną. Było to raczej pokazywanie pewnych ludzi w danej chwili, a nie zaś chwili samej. Był mu ten rodzaj kompozycji podyktowany i narzucony przez zamawiających te obrazy. Niekiedy tylko z pod tego nacisku gwałtem wybuchnie temperament malarski artysty, każe się mu popisać przepychem barwnym, rzucić jakąś żywą plamę wzorzystej materii, czy opony lub dywanu i sukni.

Jeżeli zestawimy n. p. „Oskarżenie Aryan“, „Carów Szujskich“ z kompozycyjnie bardzo mu bliskim obrazem przypisywanym Tycyanowi „Sobór trydencki“ w Louvrze, uderzy nas odrazu ogromna różnica, wynikająca stąd, że pierwsze

z tych obrazów tworzył artysta, ubiegający się, czy też zmuszony do ścisłości historycznej, drugi zaś — artysta, który nie umiał podporządkowywać wymagań artystycznych jakimkolwiek innym względom. Postacie historyczne były u Tycyana tylko wartościami malarskimi; nacisk położył nie na ich portretową wierność, ale na zespolenie w jedną harmonię barwnych plam strojów z jasnymi ścianami świątyni.

Odbiegały także obrazy historyczne Dolabelli od dzieł Tintoretta, dla którego również jedyną wartość przedstawiało bujne życie barw. Robusti stwarzał kompozycje historyczne może nie ściśle, ale odpowiadające najzupełniej swemu przekonaniu i gwałtownemu temperamentowi.

W r. 1595, 29 stycznia gwałtowny pożar zniszczył znaczną część zamku krakowskiego. Katastrofa nawiedziła powtórnie Wawel w czerwcu tegoż samego roku Ocalała wówczas jedynie południowo-wschodnia część gmachu Należało zatem przystąpić do restauracji zniszczonych części i ich wewnętrznego urządzenia. Smak epoki domagał się wprowadzenia do odnowionych sal jaknajwięcej obrazów, malowanych al fresco lub olejno na płótnie. Umieszczono je na ścianach, sklepieniach, ujmując w bogato rzeźbione ramy barokowe lub stiukowe. Krakowscy malarze cechowi zadaniu temu naturalnie podołaćby nie mogli, i tutaj może leży główny powód sprowadzenia Dolabelli do Polski. Z licznych jego dekoracyjnych obrazów, w których zapewne sceny historyczne mięszały się z allegorycznymi i mitologicznymi nic się zgoła nie zachowało. Część ich przeniesiono do Warszawy, resztę pochłonęły pożary, lub zrabowali najeźdźcy⁷⁸).

IV.

PORTRETY DOLABELLI.

Jak podaje Ridolfi, ważną rolę w twórczości Dolabelli miał grać portret. Trzeba temu wierzyć, wynikało to bowiem z tradycji sztuki wśród której wychował się nasz malarz, i z jego stanowiska na dworze.

Nie zachował się niestety ani jeden portret Zygmunta III i Władysława IV, któryby można przypisać Dolabelli. Portretowe popiersie Władysława IV i Cecylii Renaty, znajdujące się w Wilanowie, dotychczas uchodzące za dzieła naszego malarza⁷⁹⁾, są z XVII stulecia pochodzącymi kopiami portretów króla i królowej, opartymi wybitnie o wzory flamandzkie. Oryginał portretu króla, przedstawionego w całej postaci, znajduje się w zamku cesarskim w Wiedniu.

Wiadomości o innych, dziś już nie istniejących Dolabelli portretach Wazów, nie opierają się na żadnych źródłach archiwalnych.

W zakrystyi kościoła OO. Dominikanów w Krakowie, znajdować się miał portret Władysława IV, który Ambroży Grabowski przypisał Dolabelli. Po roku 1850 portret ten zniknął, nie zniszczył on w czasie pożaru kościoła, gdyż zakrystya ocalała, podobno dostał się do zbiorów naczelnika powiatu Tomasza Zielińskiego w Kielcach, gdzie również, jak podaje Żegota Pauli, znajdował się drugi portret tegoż króla, w koronacyjnym stroju, pierwotnie ze zbiorów J. N. Niemcewicza pochodzący, „prześliczny wizerunek do pół figury w rodzaju van Dycka, z wielką starannością wykonany“. W czym Dolabella mógł przypomnieć Paulemu flamandzkiego mistrza, tego badacz ten nie podaje⁸⁰⁾.

W kieleckich zbiorach, dziś całkowicie rozprószonych, znajdować się miał dalej przypisywany powszechnie Dolabelli portret jakiegoś Dominikanina (prawdopodobnie Fabiana Birkowskiego) kaznodziei Władysława IV. Natomiast pewną jest wiadomość o dwóch identycznych zdaje się zupełnie portretach własnych artysty. Umieścił je malarz, nie wiążąc z kompozycją całości na nieistniejących już obrazach z roku 1613 „Gniew Boży i Sąd ostateczny⁸¹⁾).

Dzisiaj zaledwie tylko cztery portrety można przypisać z całą pewnością Tomaszowi Dolabelli: t. j. portret własny, o którym będzie mowa przy opisie obrazów z kaplicy św. Jacka w kościele św. Trójcy, i portrety historyka Pia-seckiego, biskupa Szyszkowskiego i młodego Stanisława Tęczyńskiego.



Fig. 8. T. Dolabella. Anioł.
Kaplica św. Jacka w kościele
OO. Dominikanów w Krakowie.

W kościele OO. Cystersów w Mogile, znajduje się z roku 1645 pochodzące epitafium biskupa Pawła Piaseckiego († 1649), wystawione jeszcze za jego życia.

W górnym medalionie grobowca, umieszczono olejny na blasze malowany portret tego biskupa⁸⁹). Zasadniczą cechą portretów Tintoretta w porównaniu z portretami Tycjana jest ich uproszczenie.

Tintoretto opuszcza wszelkie akcesorya, ich uzupełnienie, bogate tła, pejzaż, książęce szaty. Znikają dostojne ruchy, znika, a przynajmniej staje się bardzo rzadkim portret całej postaci. Krajobraz, architekturę zastępuje ciemne, prawie czarne tło, z którego wyłaniają się potężnie malowane popiersia, mocnymi liniami zaznaczone rysy. Złocistą karnację Tycjana zastąpił Tintoretto, surowszymi tonami brunatnymi. Wiernie za nim poszedł jego syn Domenico, tylko malował pobieżniej, podkreślając rysy twarzy i fałdowania sukien twardymi, sztywnymi liniami, tonami czerwonymi cynobru zmieniał i osłabiał poważną, brunatną karnację portretów swego ojca.

Wyraźny wpływ Jakóba Tintoretta występuje również w portretach Bassanów, Jacopa, Francesca, i najzdolniejszego z nich Leandra, który po śmierci Tintoretta, podtrzymywał sławę wielkiego portretowego malarstwa Wenecji. Za tymi wzorami szedł ściśle Dolabella w portrecie Piaseckiego.

Z ciemnego tła występuje wyraziście poważna, surowa niemal głowa biskupa, o wybitnych rysach twarzy, uwydatnionych pewnie przeprowadzonymi liniami. Karnacja ciemna, o dominujących tonach brunatnych.

Portret Piaseckiego jest jednym z najlepszych dzieł Dolabelli, wolnym od zwykłej u tego malarza pobieżności; a pamiętać trzeba, że gdy go tworzył, miał już przeszło lat siedmdziesiąt.

Wybitnie weneckim jest portret Stanisława Tęczyńskiego, (fig. 1) ostatniego potomka tego rodu, zmarłego młodo skutkiem ran zadanych na polowaniu przez dzika. Znajduje on się w pałacu hr. Potockich w Krzeszowicach, dokąd się dostał z zamku tenczyńskiego. Malarz przedstawił Tęczyńskiego, jako magnackie pacholę, bogato strojne w sobolowy kołpak, długą białą futrem podbitą delię, w wysokie węgierskie buty. Kolorystyczną przeciwagę do jasnych tonów stroju stanowi stół, nakryty pysznym, ciemnym perskim dywanem. Przypisanie tego portretu przez Rastawieckiego Dolabelli, poczęło w ostatnich czasach budzić pewną wątpliwość i skłonność do przypuszczeń, jakoby to było



Fig. 9. T. Dolabella: Aniol. Kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie



dzieło Leandra Bassana. Przeczy jednak temu stanowczo zestawienie dat. Portret Tęczyńskiego powstał niewątpliwie po jego śmierci, a więc po r. 1634, Leandro zaś umarł już w 1622 roku.

Portret jest dziełem o znacznej wartości artystycznej, nie wolnym jednak od zasadniczych błędów rysunkowych i od zapoznania wymagań perspektywicznych, z czym właśnie bardzo często spotkamy się u Dolabelli. Dość przypatrzeć się błędnemu perspektywnie rysunkowi posadzki w głębi portretu, aby dojść do przekonania, że twórcą portretu mógł być jedynie malarz, o weneckie oparty wzory, u którego jednakże długi pobyt w Polsce nie pozostał bez ujemnego wpływu. Te same bez wyjątku błędy cechują wszystkie nasze obrazy cechowe tego czasu.

Twierdzenie Rastawieckiego wobec tego, należy uznać za niewątpliwie słuszne. Bezspornym dziełem Dolabelli jest portret biskupa krakowskiego, Marcina Szyszkowskiego (1617—1630) pomieszczony w krużgankach klasztoru Franciszkańskiego. Dokładny opis tego portretu podał już dr. Stanisław Tomkowicz⁸⁴⁾. Biskup przedstawiony jest w postaci stojącej, prawie naturalnej wielkości, tło stanowi ciemno-zielona kotara, podszyta różowym jedwabiem a z po za

jej fałdów wylaniają się w głębi kolumny. Szyszkowski ubrany jest w czarną sutannę i rękawicę koronką obszytą, w prawej ręce trzyma popielatą rękawicę, w lewej wspartej o stół nakryty zieloną materią, biały faszcykuł (fig. 3).

Gdy zestawimy portret Szyszkowskiego z portretem mogińskim, uderzy nas identyczny sposób traktowania twarzy i podkreślania rysów zapomocą silnych, zdecydowanych linii; zbliżona jest nawet karnacja ciała, jest ona nieco bledszą aniżeli na portrecie Piaseckiego, choć tonacje brunatne i tutaj przeważają. U Szyszkowskiego na ciemne, jednostajne tło nie pozwalała już sama wielkość płótna, które przyniatałoby kolorystycznie całość, malarz musiał się także liczyć z upodobaniem epoki, z zamiłowaniem nadawania portretom jak najwięcej reprezentacyjnego charakteru.

Wpływ Tintoretta ujawnia się tutaj wybitnie w proporcjach ciała, w smukłej postaci, w wydłużeniu głowy, nieco może za małej w stosunku do całości.

Słusznie zauważył dr. Tomkowicz, że portret Szyszkowskiego był wzorem dla znacznie zresztą słabszych od niego portretów biskupów Lipskiego, kardynała Jana Alberta Wazy, a nawet poprzednika Szyszkowskiego, biskupa Tylickiego⁸⁵⁾.

V.

OBRAZY Z KOŚCIOŁA OO. FRANCISZKANÓW, ŚW. BARBARY, Z KATEDRY WAWELSKIEJ I KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY.

Pierwsze obrazy Dolabelli o treści religijnej powstały w latach 1610—1613.

Nadworny malarz nawiązał w tym czasie stosunki z krakowskimi Zakonami OO. Jezuitów przy kościele św. Barbary, Franciszkanami, Dominikanami, Regularnymi

Kanonikami przy kościele Bożego Ciała, Augustyanami przy kościele św. Katarzyny, w końcu z Kamedułami na Bielanych pod Krakowem.

W pożarze kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie w lipcu 1850 r. spło-



Fig. 10. Paweł Veronese: Zwiastowanie. Wenecja, Akademia.

nęły dwa potężnych rozmiarów obrazy Dolabelli⁸⁵). Były to wotywnie malowidła, które artysta w ofierze złożył kościołowi. Na każdym z tych płócien umieścił Dolabella u dołu swój portret i podpis: „Pinxit Thomas Dolabella Venet. Pictor S. R. M. A. D. 1613“. Były one zapewne już w początkach zeszłego wieku bardzo zniszczone, skarży się bowiem Grabowski, iż z powodu wysokości w jakiej są umieszczone „trudny jest dostęp dla oczyszczenia ich z pyłu i stąd to nie wydają się tak pięknymi, jakimi je talent artysty mieć chciał⁸⁶).

Jeden z tych obrazów przedstawiał Sąd ostateczny, drugi piorunami w ziemię bijącego Chrystusa. Pierwsze te, tego rodzaju i rozmiarów kompozycje w Polsce, „którym się cudzoziemskie gieniusze dziwiają i chwalą“⁸⁷), zdumiały nawet króla Stanisława Augusta⁸⁸), przypominały zaś wielce Tintoretta“. (Władysław Łuszczkiewicz: *Malarstwo religijne w Polsce*. s. 162).

W krużgankach klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie, znajduje się z XVIII wieku pochodząca kopia Chrystusa pioruny ciskającego (t. zw. Gniew Boży), zgodna najzupełniej z opisem oryginału⁸⁹). „A po drugiej stronie zagniewanie Boskie na grzeszników, świat dla złości ich gubić zamyślające, gdzie Ś. Franciszek z Ś. Dominikiem prezentowani od Nayśw. Panny sławieni gniew Boski tamują“. (Pruszcz: *Kleynoty m. Krakowa*. Kraków 1745, str. 25)⁹⁰). *

Kopia ta nosi wszystkie cechy malarstwa XVIII wieku, koloryt jej chłodny, o srebrnych, zimnych tonach, metalowych przebłyskach, barwy płynne, rozlewne, karnacja ciał blada, różowo-żółta, w cieniach czerwono-brunatna. O kolorycie oryginału pojęcia z niej wynieść nie można, natomiast kompozycja figuralna jest wiernie zachowana. Spotykamy tutaj za-

ledwie cztery postacie; u szczytu, wśród obłoków zasiadł Chrystus, o surowej zagniewanej twarzy, dzierżący w prawej ręce pioruny, grotami skierowane ku ziemi, która w postaci błękitnego globu widnieje w dolnej części obrazu. U stóp Chrystusa klęczy, w błękitny płaszcz otulona, prosząca Madonna, niżej św. Franciszek, blady, ascetyczny, podnosi błagalne ręce, po drugiej stronie klęczy św. Dominik; u kolan jego leży pies, trzymając w pysku dymiącą pochodnię, „canis Domini“.

Uderza w tym obrazie doskonały układ całości, prosta, spokojna kompozycja w trójkąt ujęta. Niestety „Gniew Boży“ nie był oryginalnym dziełem Dolabelli, ale kopią obrazu Marca Vecellia znajdującego się na sklepieniu zakrystyi kościoła San Giovanni e Paolo w Wenecyi. Na obrazie z krużganków Dominikańskich nie ma wprawdzie puttów i aniołów, których spotykamy na weneckim obrazie, ale jest to niezawodnie uproszczenie kopisty. Na obrazie Dolabelli z pewnością znajdują się one musiały: wskazują na to już same wymiary płótna, które w razie opuszczenia tych dodatkowych postaci, wykazywałyby nieznośne luki w kompozycji, w zapelnieniu przestrzeni⁹¹).

Zbliżone do siebie kompozycyjnie przedstawienia Madonny i świętych błagających Chrystusa były w Wenecyi około połowy XVI w. i w początkach XVII stulecia bardzo częste, spotkać się z nimi można w obrazach Tintoretta i Palmy młodszego.

Obraz drugi przedstawiał „sąd straszny Boski, zmartwychwstanie umarłych, okropności mąk piekielnych“⁹²). Wzorem do niego był może obraz Tintoretta z Santa Maria dell'Orto w Wenecyi, lub Sąd ostateczny Palmy młodszego z pałacu dożów. Przypuszczenie pierwsze jest, zdaje się, słuszniejsze, gdyż kształt i rozmiary płó-



Tomasz Dolabella: Św. Jacek.
Presbiteryum kościoła OO. Dominikanów w Krakowie.

tna Dolabelli zgadzają się z obrazem Jacopa Tintoretta; Palma przeciwnie rozciągnął swą kompozycję w szerz płótna⁹³).

Jeden z obrazów, które Dolabella malował dla Jezuitów, zachował się w zakrystyi kościoła św. Barbary, mniej więcej z lat 1616 — 1618. Inne natomiast

malował Dolabella obraz przedstawiający ukoronowaną Matkę Boską, w chwale niebieskiej, zanoszącą modły do Chrystusa, otoczoną świętymi: Boromeuszem, Ignacym Lojolą, Kosmą, Janem Kantym, Stanisławem Kostką, Kazimierzem i Eleazarem. Wzorem od tego obrazu mógł być dla naszego malarza obraz Tycjana,



Fig. 11. Tomasz Dolabella: Św. Jacek wypędza szatana. Kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

gdzieś zaginęły, wiadomość tylko o nich przekazał Wielewicki⁹⁴).

Najwcześniejszy, z r. 1612 pochodzący przedstawiał świętych zakonu jezuitckiego, następny „bł. Stanisław Kostka, bł. Alojzy i św. Ksawery“ powstał w roku 1618.⁹⁵).

Prócz tego dla kongregacyi sodalisów Maryańskich przy kościele św. Barbary

„Madonna w gloryi z sześciu świętymi“, dziś w Pinakotece rzymskiej⁹⁶).

Znajdujący się w zakrystyi kościoła św. Barbary obraz, przedstawia unoszącą się wśród obłoków Matkę Bożą, otoczoną aniołami i modlących się do Niej św. Alojzego i św. Stanisława Kostkę (fig. 4).

Pominąwszy wybitnie siedemnastowieczny koloryt obrazu, jest on wyraźnie

zależny od Tycyana „Madonny ze świętymi Franciszkiem, Blasiusem i donatorem“ z kościoła San Domenico w Ankonie. W obu obrazach kompozycja ujęta jest w trójkąt, którego wierzchołek stanowi postać Madonny, podstawę zaś figury świętych. U Tycyana trzecia w dole obrazu postać donatora, skutkiem odpo-

Opuścił natomiast krajobraz Tycyana, zastąpił go przepojonymi światłem obłokami, zastaniając nimi całe tło; głowę zaś św. Stanisława skopiował wiernie z obrazu znajdującego się w bocznym ołtarzu kościoła św. Barbary, który Jezuitzi otrzymali z Rzymu w r. 1600⁹⁷).

W kościele św. Barbary znajdowały



Fig 12. Tomasz Dolabella. Św. Jacek głoszący ewangelię.
Kaplica świętego Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

wiedniego jej umiejscowienia, nie rozbija tego geometrycznego założenia, stanowi z postacią świętego jedną całość.

Od Tycyana przejął też Dolabella wiernie typ Dzieciątka i Madonny, zachował dokładnie Jej ruch nawet sfałdowanie szat, a dalej ruch lewej ręki św. Franciszka, który dał swemu św. Stanisławowi Kostce.

się trzy większych rozmiarów obrazu, zczerniałe zupełnie, przedstawiające: Męczeństwo św. Katarzyny Aleksandryjskiej, św. Franciszka Ksawerego, apostoła Indyi i powołanie do zakonu Jezuitów św. Franciszka Borgiasza, księcia Gandyi.

Obrazy te wraz z czwartym: „Madonna z Dzieciątkiem, św. Józefem i św. Męczennikami“, własnością klasztoru rów-



Fig. 13. Tomasz Dolabella: Matka Boska objawiająca się św. Jackowi.
Kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

niez będącym, oddano w roku bieżącym do restauracji p. J. K. Zielińskiemu.

Po obmyciu ich, okazało się, iż są to niewątpliwie dzieła Dolabelli. Dwa pierwsze obrazy pierwotnie znajdowały się w klasztorze i pomyślane były jako fryzy. W XVIII wieku zamieniono je na wielkie obrazy kościelne przez dosztukowanie do nich płótna i zaznaczenia na niem krajobrazu, zupełnie zresztą nie wiążącego się z kompozycją.

Męczeństwo św. Katarzyny pochodzi zapewne z lat 1619—1622. Koloryt, poszczególne postacie, szczególnie aniołów są tutaj całkowicie zbliżone do obrazów z kaplicy św. Jacka. Św. Franciszek Ksawery układem całości przypomina obraz o treści odnoszącej się do misyjnej działalności św. Jacka, znajdujący się w kaplicy pod wezwaniem tegoż świętego, przy kościele św. Trójcy. Z lat nieco późniejszych (1635 - 1640) pochodzi „Madonna z świętymi męczenniczkami“, wybitnie Tintorettowska i „Powołanie św. Franciszka Borgiasza“, obraz daleko słabszy od poprzednich, sztywniejszy kompo-

zycyjnie i rysunkowo, nad którym przeważnie z pewnością pracowali uczniowie Dolabelli.

W r. 1616 umieszczono w katedrze na Wawelu siedmnaście obrazów Dolabelli, o treści odnoszącej się do życia N. Panny, św. Stanisława biskupa i św. Wacława⁹⁸).

Wieki minione były względem zażytków epok poprzednich bezwzględne. W chwili narodzin nowej sztuki, nowego stylu, dzieła dawniejsze traciły na wartości, niszczone je, przerabiano, dostosowywano na gwałt do świeżych przekonań artystycznych.

Szczególnie barok miał ogromny rozpęd w tym kierunku. Gdy na zmiany gruntowe nie pozwalały względy techniczne, czy też finansowe, starano się nadać np. gotyckiemu kościołowi barokowe piętno, przez wprowadzenie nowych ołtarzy, olbrzymich rozmiarów obrazów dla pokrycia ścian. Z dekoracyjnymi płótnami tego rodzaju, spotkać się można dzisiaj jeszcze w kościele Bożego Ciała, u św. Katarzyny, były one niegdyś w kościele

Panny Maryi i u Dominikanów, początek zaś dała ruchowi temu katedra, zamawiając obrazy u Dolabelli.

W czterech wielkich kompozycjach, przedstawił malarz sceny z życia biskupa-męczennika, pięć dalej jednakowej wielkości obrazów i dwa mniejsze opowiadały o cudach św. Stanisława. Do czterech następnych dostarczyła treści artystycznie legenda o św. Wacławie.

Równocześnie w ołtarzach katedry umieszczono dwa „Zwiastowania“. Obrazy te szybko uległy zniszczeniu, lub też przeniesiono je gdzieindziej, gdyż późniejsze opisy katedry milczą o nich zupełnie.

W latach 1614–1622 za przeorstwa O. Koniuszowskiego, pracował Dolabella przeważnie dla Dominikanów krakowskich. W kościele św. Trójcy nie ocalał jednakże ani jeden obraz, zachowały się zaledwie w kaplicy św. Jacka i refektarzu klasztornym, dokąd nie wtargnęły płomienie w 1850 r. Czy pomiędzy obrazami, które wisiały niegdyś ponad arkadami nawy głównej kościoła Dominikańskiego, wzdłuż całej świątyni, były dzieła Dolabelli, dzisiaj napewno stwierdzić nie można. Ambroży Grabowski, stanowczej odpowiedzi nie daje, a zapewnienia innych badaczy nie są wiarygodne⁹⁹).

Natomiast istnieją zupełnie pewne wiadomości o obrazach Dolabelli, zdobiących niegdyś kaplice kościoła św. Trójcy.

W kaplicy św. Jana Ewangelisty, znajdował się znacznych rozmiarów obraz Dolabelli: „św. Stanisław, wiodący Piotrowina przed sąd Bolesława Śmiałego“, sygnowany: „Tom. Dolabella pinxit“.

Dwa obrazy zdobiły kaplicę św. Jana Chrzyciela: „Chrzest Chrystusa“ i „Powitanie św. Jacka, przybywającego z Rzymu do Krakowa¹⁰⁰“.

O pierwszym wiadomo tylko tyle, że u dołu płótna artysta, „odmalował siebie

w pobożnej postaci“, a więc nie był to portret, jak w obrazach Franciszkańskich, ale dał tutaj Dolabella, zapewne swój wizerunek w postaci klęczącej¹⁰¹).

Może za wzór posłużył mu Tycyana „Chrzest Chrystusa“ w Kapitolińskiej pinakotece, na którym donator Giovanni Ram, patrzy na scenę, składając ręce do modlitwy.

Wotywnym był obraz drugi, jak to głosił napis u dołu płótna umieszczony:

„Thomas Dolabella Pictor Regius, divinissimo Hyacintho obtulit, A. 1620“, a przedstawiał tłumem duchowieństwa i ludu otoczonego Leszka Białego, zgijnającego kolana przed św. Jackiem¹⁰²).

Pamięci ojca swej żony, Andrzeja Piotrkowczyka, zmarłego w 1620 r., poświęcił Dolabella, następny obraz historii św. Jacka dotyczący. Na obrazie widniał napis: „Thomas Dolabella Pictor Regius pro defuncto Patre conjugis propriae Andreae Petricovii obtulit. Oretur pro eo. A. 1620“. Była to znacznych rozmiarów bogata kompozycja: Na tronie zasiadł Klemens VIII, otoczony kardynałami, przyjmując poselstwo polskie. Obok sztandaru z wizerunkiem świętego, który trzymał ksiądz, należący do orszaku poselskiego, ukląkł Stanisław Miński, wojewoda łęczycki, poseł Zygmunta III i całego narodu, prosząc o wpisanie św. Jacka w poczet świętych, obok niego klęcząc, wręczał papieżowi pisma wierzytelne Dominikanin Seweryn Lubomlezyk, prokurator kanonizacyi.

Obraz ten znajdował się w kaplicy P. Jezusa Ukrzyżowanego.

Zapiski archiwalne podają następnie wiadomość o dziewiętnastu obrazach naszego malarza, przedstawiających czyny świętych zakonu Dominikańskiego, które zdobiły niegdyś krużganki klasztoru. Kapitularz Dominikański posiadał również nieznanne bliżej obrazy Dolabelli¹⁰³). Część tych płócien uległa z biegiem lat



Fig 15. Jacopo Tintoretto: Gody w Kanie. Wenecya Santa Maria della Salute.

zniszczeniu, zastąpiono je przeto w pierwszej połowie XVIII stulecia kopiami, reszta za przeora Cypryana Sapeckiego,

w latach 1714–1726 uległa całkowitemu przemalowaniu¹⁰¹⁾, w końcu pochłonął je pożar w 1850 r.

VI.

OBRAZY Z KAPLICY ŚWIĘTEGO JACKA.

Cechuje życie religijne epoki kontrreformacji, wzmoczenie się czci dla świętych; do grobów ich ciągnęły tłumne pielgrzymki, pod ich wezwaniem stawiano kościoły i kaplice, zdobiąc je posągami patronów, obrazami ich życia i cudów. Dewocyjny ruch ten ogarnął również i Polskę, której poczet narodowych świętych, pomnożył kanonizowany w 1594 r. za staraniem Zygmunta III, Jacek Odrowąż.

Zewsząd płynąć poczęły wówczas hojne dary na budowę i dekorację kaplicy świętego, przy kościele Domikańskim; najznaczniejszy złożyła Zofia Stadnicka, zapisując na ten cel 12.500 złp.

W 1619 roku, po odbytej z Dolabella naradzie, powierzyli Dominikanie, artyście dekorację wnętrza kaplicy „*quatenus pictoria indiget manu*“. Artysta nasz skomponował dla kaplicy św. Jacka jedynaście obrazów, związał je z całością kaplicy, której punkt dośrodkowy stanowiła trumna świętego; pracował zaś nad nimi jeszcze w początkach 1625 roku.

Na ścianach umieścił sześć malowanych olejno na płótnie aniołów, dwa znacznie większych rozmiarów obrazy, o treści odnoszącej się do misyjnej działalności św. Jacka, wprawiono w framugi kaplicy, trzy zaś mniejsze w lunety.

Nacisk główny położył malarz na ścianę wschodnią, stanowiącą tło dla ołtarza z trumną; tutaj pomieścił dwóch wspartych aniołów, trzymających relikwiarze. Pierwszy (fig. 5.) rostry, silny, strojny w ja-

sno-pomarańczową suknię, iskrzącą się na rękawach i piersiach w złoto oprawionymi kamieniami, dzierży relikwiarz w kształcie ręki¹⁰⁵⁾.

Z pod wierzchniej sukni splywa biała spodnia szata, spięta klamrami pereł po nad kolanami, ujmując nogi i podkreślając ich dorodne kształty.

Jasny błękitny płaszcz, przerzucony przez lewą rękę anioła, stanowiący kolorystyczną przeciwagę gorących tonów sukni, spada w miękkich fałdach, mieniając się skrami światła, to wpadając w głębokie cienie. Tło stanowi krajobraz z górami i niebem, zastanem jasnymi chmurami. Anioł drugi (fig. 6), trzymający relikwiarz z głową św. Jacka¹⁰⁶⁾, malowany jest w intensywnych, ciemnych barwach: suknia żółto-brunatna, płaszcz szmaragdowy, o rdzawo-czerwonej podszewce w głębi ciemny również, chmurny krajobraz. Dwaj aniołowie na ścianie przeciwległej, podtrzymują emblemata chwały świętego. Jeden (fig. 7), w cynobrowo-czerwonej wierzchniej sukni a ciemno-oliwnej spodnicy, w niebieskich sandałach, unosi w lewej ręce gałązkę lauru. Ciało całe wygięte lekko w lewą stronę; w szatach drugiego anioła przeważają barwy jasno-błękitne i czerwone (fig. 9). Najslabiej wykonany jest anioł na ścianie północnej (fig. 8); barwy tu jednostajnie ciemno-brunatne, zaledwie gdzieniegdzie urozmaicone czerwonymi plamami. Nogi błędne w rysunku, nienaturalnie ustawione, fałszywe w skręceniach, gną i łamią się. Anioł szósty

dzisiaj już nie istnieje, zastąpiono go nowym obrazem. Anioły te należą do najlepszych z zachowanych dzieł Dolabelli.

Koloryt ciepły, śmiałość i pewność rysunku łączą się tutaj z prawdziwie wenecką wytwornością. Takiej sumienności w przeprowadzeniu kompozycji, w odda-

wiednie umiejscowienie krajobrazu w tle, zesunięciu go w dół, a wysunięciu nieba, obłoków, błękitu.

U Dolabelli w pierwszych latach jego pobytu w Polsce, widać pewne wahanie się co do wyboru środków; jest on typowym eklektykiem, czerpiącym z dorobku



Fig. 16. Tomasz Dolabella: Kazanie nad jeziorem. Refektarz klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie.

waniu ruchów, jędrnego, żywego i pulsującego ciała, widocznego nawet pod fałdami ciężkich sukien nie spotkamy już później u Dolabelli.

Prostymi środkami uwydatnił artysta ruch aniołów w powietrzu, przez odpowiednie wygięcie ciała, lub zerwanie się do lotu, zapomocą silnego rozwarcia skrzydeł i wsparcia całej postaci na palcach, a przedewszystkiem przez odpo-

całej sztuki weneckiej XVI w. Później idzie już w jednym zdecydowanym kierunku, za najsilniej w pamięci tkwiącym mu Tintorettem. W obrazach kaplicy św. Jacka ujawnia się wyraźnie zależność od św. Barbary Palmy starszego z Santa Maria Formosa, zapatrzenie się w dzieła Veronesa, w gorącość i przepych jego aniołów ze „Zwiastowania“ w Uffizzi i z Akademii weneckiej, dostojnych, o peł-

nych, miękkich kształtach kobiecych, strojnych w szaty mieniące się bogactwem złota, błękitu i purpury (fig. 10).

Dał tylko Dolabella swym aniołom bardziej męski typ, zaznaczył go silnymi kształtami ciała i charakterystyką twarzy.

Niestety stan tych obrazów, jak zresztą wszystkich innych jego dzieł, jest fa-

bez końca, a na ostatek, podobno dla lepszego zakonserwowania obrazów, posmarowano je pokostem, co naturalnie wywołać musiało gwałtowne pęknięcie płócien.

Ciepły koloryt, zamiętanie do ciemnych a mocnych, tonacji, cechuje także inne obrazy kaplicy św. Jacka. Tintoret-



Fig. 17. Tomasz Dolabella: Wyjście Żydów z Egitu. Klasztor OO. Dominikanów w Krakowie.

talny. Przemalowano je kilkakrotnie już w XVIII w., kiedy dwaj braciszczowie zakonni Cisowski i Frydrychowicz skracali sobie długie dni pobytu w klasztorze „restauracją“ starych płócien. Srogie spustoszenia zadał im następnie w minionym wieku, brat Angelo Drewaczyński, który nie zaniedbał przemalować ani jednego obrazu. Restauratorowie ci nakładali nowe warstwy farby, werniksowali, lakierowali

towska maniera, skłonność do wydłużania postaci ujawnia się już tutaj dobitnie.

Obraz w framudze ściany południowej (fig. 11), przedstawia scenę (raczej dwie, druga na planie dalszym), o której z namaszczeniem opowiada Pruszc: czarta lud zwodzącego z dębu, w którym przebywał (na wyspie dniewprowej pod Kijowem) wygnął (św. Jacek) i po teźże rzece

gonił, zakazując mu się przez Imię Pańskie wracać¹⁰⁷).

Kompozycja przeprowadzona jest tutaj umiejętnie, nacisk położony na stronę kolorystyczną obrazu. Na tle ciemnego błękitu nieba, gęstej grupy drzew i zieleni łąki, występuje wyraźnie biały habit świę-

naukę w otoczeniu różnych ras i narodów.

W lunetach nad framugami pomieścił malarz dwie zupełnie zbliżone do siebie kompozycje: „bł. Czesław przed N. P. Maryą“ i „N. P. zjawiająca się św. Jackowi“ (fig 13).



Fig 18. Tomasz Dolabella: Chrystus u Maryi i Marty. Refektarz klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie.

tego zakonodawcy i jasne barwy szat otaczających go osób, wśród których na pierwszy plan wysuwa się postać w stroju z węgierska polskim, w cynobrowej delii i brunatnym żupanie. Archaiczny i komiczny jest tutaj, mały i ciemny dyabełek, zapewne podpatrzony w obrazach naszych cechowych malarzy.

Obraz na ścianie północnej (fig. 12) jest apoteozą misyjnej działalności świętego Jacka, przedstawia go głoszącego

Koloryt tutaj ciemny, szczególnie w tle, w którym przeważa barwa ciemno-brunatna i głęboko czerwona. Moment zasadniczy tych kompozycji t. j. wizję, podkreślił malarz, idąc za Tintorettem przez wprowadzenie silnego światła otaczającego Matkę Bożą i Dziecko.

W postaciach świętych powtarza się wiernie ten sam typ, który widzieliśmy w obrazie zakrystyi św. Barbary: owalna całkiem głowa i młoda, o niewyrobionych

rysach twarz. To samo dotyczy również postaci Matki Boskiej. W prawym rogu obrazu, znajdującego się w lunecie ściany północnej, widzimy portret mężczyzny około pięćdziesięcioletniego, o wybitnie włoskim typie, w takimże stroju.

Włosy krótko ostrzyżone, silnie przylegające do czaszki, wąs i broda, wreszcie strój przemawiają za tem, że jest to własny portret artysty. Nie powiązał go malarz z akcją obrazu (podobnie, jak w portretach na obrazach u Franciszkanów); istnieje on sam dla siebie, tylko przyciemnione, ubogie barwy tła łączą portret ten kolorystycznie z całością. Tensam sposób zaznaczania rysów, podkreślenia ciemnymi liniami fałdów, skóry i pod-

krążeń oczów łączą ten własny portret malarza z nielicznymi zachowanymi jego portretami Szyszkowskiego i Tęczyńskiego brunatna zaś karnacja ciała przypomina portret Piaseckiego.

Trzeci obraz w lunecie za drzwiami do klasztoru, przedstawiający św. Jacka uzdrawiającego dwoje ślepych dzieci, przemalowano w ostatnich latach do gruntu; pod warstwami nowej farby, oryginał zaginął zupełnie.

W kościele Dominikanów, znajdują się obecnie cztery zupełnie pewne dzieła Dolabelli: „Uczta w domu Szymona“, św. Jacek przed Madonną“, „Gody w Kanie“ i „Ostatnia wieczerza“¹⁰⁸).

VII.

OBRAZY Z KOŚCIOŁA I KLASZTORU OO. DOMINIKANÓW W KRAKOWIE.

Ostatnią wieczerzę malował Tintoretto kilkakrotnie. W obrazie w San Trovaso w Wenecyi, w Scuola San Rocco, posłużyły mu za temat słowa Chrystusa: Jeden z pośród was wyda mnie. W Wieczerzy z San Giorgio Maggiore i z San Paolo, przedstawił chwilę dzielenia chleba.

Wspaniałość kompozycji Tintoretta ujawniła się z całą mocą w tych dwóch dziełach, a w obrazie z San Paolo przeszła w niepohamowane rozkiełznanie.

Wrażenie niepokoju, spotęgował Tintoretto w obrazie z San Giorgio Maggiore, wprowadzając górne ostre i sztuczne światło, oświecające scenę i tłumy aniołów wirujących, jak dymy naokoło promieni.

Olbrzymia aureola otaczająca Chrystusa czyni z Niego postać główną, dośrodkową, staje on się zasadniczym źródłem światła całego obrazu.

Pod wyraźnym wpływem Wieczerzy z San Trovaso, powstała „Ostatnia Wieczerza“ Dolabelli, umieszczona w kościele Dominikanów krakowskich, przed kaplicą św. Jacka.

Od Tintoretta przejął nasz malarz ogólny zarys kompozycji, gwałtowność ruchów kompozycji, w podobny sposób usadowił postacie około stołu. Zachował nawet architekturę tła kolumny, zastępując je w znacznej części kotarą. Zmienił dalej widoczną na obrazie Tintoretta schody, wydobył je na plan pierwszy, a rozpręstrzeniając swój obraz, uzupełnił kompozycję dodatkowymi figurami.

Niestety Ojciec Drewaczyński nie oszczędził i tego obrazu. Przemalował wszystkie twarze, zmienił do gruntu jego koloryt.

Obok wielkiego ołtarza kościoła Dominikanów, znajduje się obraz przedstawia-



Fig. 19. Francesco Bassano: Chrystus u Maryi i Marty. Florency, Uffizzi.

jący ukazującą się św. Jackowi Matkę Boską (fig. 14) o najwyraźniejszym typie malarstwa weneckiego. Kompozycyjnie łączy się on z szeregiem wizyjnych obrazów Tintoretta, z jego św. Piotrem i Pawłem z San Marciliano w Wenecji, Objawieniem Krzyża z Santa Maria dell' Orto, z Wniebowstąpieniem ze Scuola San Rocco, Madonną ze świętymi w Akademii weneckiej.

Za Tintorettem idąc, zamknął tutaj Dolabella w jednym obrazie dwie wizje: Matki Boskiej ukazującej się świętemu i drugiej, Jej tylko widocznej, Boga Ojca i Ducha św. Starał się zachować rytm kompozycji mistrza, wiążącej mocno postaci ustawione na przecinających się osiach; osłabił jednak jej wartość niedostatecznym związaniem grupy aniołów otaczających Boga Ojca sztywnym rysunkiem, zredukowaniem światła, umieszczeniem go tylko w górze obrazu, podczas gdy u Tintoretta przenika ono cały obraz. Zupełnie weneckie są w obrazie Dolabelli grające aniołki, Tintoretowskiem jest wydłużenie postaci, szczególnie Matki Boskiej, jak i sposób wydobywania blasku światła za pomocą ostrych promieni i gwałtownego obrysowania jasną barwą obłoków. Od Tintoretta przejął też Dolabella sposób potęgowania siły centrów świetlnych przez zaznaczenie szat postaci, bezpośrednio przy źródle blasku stojących, barwą jasno-żółtą lub białą.

Sztywność, twardość rysunku tła, wydłużenie postaci, które u artysty w miarę, jak zacierały mu się w pamięci dzieła Veronesa, z każdym rokiem się potęgowało, wreszcie ciężki, miejscami w ołowiane tonacje wpadający koloryt, dowodzą, że obraz ten powstał niewątpliwie w latach 1630—1635.

„Uczta w domu Szymona“ znajduje się w kaplicy Małachowskich. Cały obraz z wyjątkiem postaci Maryi Magdaleny utrzymany jest w spokojnych, cie-

mnych tonach. Tło stanowi szara ściana, zasłonięta w znacznej części zieloną oponą; przy stole na planie bliższym siedzi Chrystus w ciemno-różowej sukni i błękitnym płaszczu, za stołem zajęto miejsce kilka osób. Wszystkie toną w cieniu, z wyjątkiem faryzeusza, najbliżej Chrystusa siedzącego, którego suknia mieni się różowemi i zielonemi barwami. Na plan pierwszy wysunął malarz Maryę Magdalenę, uczynił z niej postać główną, dominującą w obrazie, podkreślił ją kolorystycznie, zaznaczając suknie świętej jasnymi barwami, podczas gdy resztę pogrążył w jednostajnych barwach o przewadze szarych tonacji.

Pokutnica uklękła na jedno kolano, obnażone ręce wyciągnęła do stóp Chrystusa; piękną, bladą twarz o zażawionych, wielkich, jasnych oczach i purpurowych zmysłowych ustach, doskonałych w rysunku, podniosła nieco w górę, spoglądając na Boskiego Mistrza.

Z kształtnej głowy świętej, spływa na ramiona i obnażony kark kaskada pysznych, złotych włosów o jedwabistym połysku. Piękną pokutnicę ustroił malarz w jasnoczerwoną, głęboko wykrojoną suknię, odsłaniając jej jędrne piersi, na ramiona zarzucił ciężki złocisto-brunatny brokatowy płaszcz, stanowiący kolorystyczne dopełnienie i tło dla jasnych włosów.

Pod względem wartości artystycznej, „Uczta Szymona“ dorównywuje aniołom z kaplicy św. Jacka, łączy się z nimi sumiennem przeprowadzeniem charakteru głów, wyrazu twarzy, czego potem u Dolabelli, gdy pocznie lubować się w kompozycjach o niezliczonej ilości postaci, już nie spotkamy.

Pomijając wybitnie wenecki, wspałały typ świętej, pyszną jest tutaj twarz faryzeusza, dumna, pewna siebie, z lekką ironią i pogardą, spoglądająca na kłęczącą kobietę. Pomysł uczty w domu

Szymona zrodził się niewątpliwie w głowie malarza jeszcze w Wenecji przed obrazami Paola Veronesa, w obliczu jego „Godów w Kanie“, dziś znajdujących się w Prado i przed obrazem z Brery.

Z madryckiego obrazu przejął Dolabella ogólny zarys kompozycji, pominął

bujnych, wspaniałych blondynek Wenecji z epoki renesansu, była dla Dolabelli postać tej świętej z Veronesa „Uczty u Szymona“ w Medyolanie. Barwy i krój szat Magdaleny u Dolabelli są prawie te same co u Veronesa, ta sama u niego suknia ciemno-różowa, w fiolet wpada-



Fig. 20. Tomasz Dolabella: Święci pustelnicy Antoni i Paweł. Refektarz klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie.

ostatni plan, architekturę tła, zredukował nieznacznie ilość postaci widocznych u Veronesa, zgrupował je podobnie, przeważnie po drugiej — od patrzącego — stronie stołu, powtórzył ogólne kolorystyczne przytłumienie, aby tem więcej spotęgować postacie na planie pierwszym.

Wzorem dla Maryi Magdaleny, do której mistrz wenecki powracał kilkakrotnie, streszczając w nich cały czar i krasę

jąca i płaszcz jasno-brunatny. U dołu obrazu Dolabelli znajdował się niegdyś podpis malarza; zniknął on w czasie ostatniej słabo przez Józefa Cholewicza dokonanej restauracji.

Zawieszono nad schodami wiodącymi do kaplicy św. Jacka Gody w Kanie Galilejskiej, (niestety z powodu niekorzystnego zawieszenia tego obrazu nie można było dać jego reprodukcji), są pod

względem układu zaledwie nieco tylko zmienionem powtórzeniem obrazu tejże samej treści Tintoretta z zakrystyi kościoła Santa Maria della Salute w Wenecyi (fig. 15).

Dolabella zachowując wiernie ugrupowanie przeważnej części osób i tło, kopiując z ledwie dostrzegalnymi modyfikacjami prawą stronę obrazu Tintoretta, zmienił jednakże znacznie lewą stronę. W weneckim obrazie stół zostawiony ciągnie się wzdłuż komnaty, u Dolabelli jest on załamany i ustawiony w poprzek sali. Zmiana ta nie jest jednakże jego oryginalnym dodatkiem, za wzór główny posłużyły mu Veronesa Gody w Kanie z Louwru, od niego przejął także szereg figur, pomiędzy nimi pannę młodą. Postać mężczyzny na planie pierwszym w adamaszkowym fotelu z obrazu krakowskiego spotkać można bardzo często u Veronesa. Widzimy go w Godach w Kanie w Dreźnie, w „Uczcie faryzeusza“ w Louwrze, w „Godach u Lewiego“ w Akademii weneckiej, wreszcie na wspomnianym obrazie z Brery. Natomiast grupa stojących i siedzących przy stole kobiet jest u Dolabelli, wierną kopią z obrazu Tintoretta. Skutkiem zmiany układu lewej strony obrazu i odmiennego ugrupowania osób powstała u Dolabelli w samym rogu płótna luka, którą należało czemś wypełnić. Dolabella umieścił tutaj wspartego na kiju mężczyznę, bardzo słabo związanego z całością, mocno przypominającego figurę ustawioną na tem samym miejscu w Wieczerzy Tintoretta z San Giorgio Maggiore. Podobnie nowowprowadzoną postacią, uzupełnił nasz malarz prawy róg swego obrazu. W obrazie renesansowym uczyty, zatytułowanej Godami w Kanie, usunął Tintoretto Chrystusa na plan przedostatni, posadził go w głębi, przy stole. Dolabella poszedł jeszcze dalej, umieszcza-

jąc Chrystusa pośród grupy osób na planie najdalszym. W obrazie z Santa Maria della Salute poszczególne barwy sukien, przedmiotów, prawie że nie istnieją, giną one zupełnie, podporządkowane pomarańczowo-żółcistemu blaskowi zachodzącego słońca, przenikającemu cały obraz. Światło to jest u Tintoretta treścią zasadniczą, wytwarza istne gody. Jestto jeden z eksperymentów tego mistrza, próba całkowitego odmateryalizowania barwy, uczynienia jej podatnej do oddawania największej subtelnych drgań świetlnych.

W Godach Tintoretta złote plamy słońca kładą się na sukniach i głowach uczujących, skrzą się w zastawionych naczyniach, przesycają każdy szczegół. Niema tutaj powtarzającego się u Tintoretta gwałtownego przechodzenia światła w cienie, przeciwnie mienią się, grają tu półtony i pół-cienie, szczególnie na białem zasłaniu stołu, przechodzące w barwy subtelnie szaro-błękitne. Tych wartości kolorystycznych nie przyjął Dolabella, utrzymał obraz w jednostajnem oświetleniu bezsłonecznego dnia, podkreślił natomiast silnie barwy sukien. Występują tutaj barwy cynobrowe, czerwień, fiolet, ciemne i jasne ugry, soczysta zieleń, tony szare, żółte, zielonkawe. Kolorystycznie przypomina obraz Dolabelli szkic Tintoretta do obrazu Santa Maria della Salute, znajdujący się w Uffizzi.

W rysunku postaci nasz artysta trzyma się ściśle Tintoretta, spotęgował nawet jego wydłużenie figur, obrysował je silnymi konturami.

Pod względem techniki zamykają Gody w Kanie jeden okres w malarstwie Dolabelli, przyjęty głównie od Veronesa, a mianowicie nakładanie skupionych farb dość grubemi, ale wyrównanemi warstwami. Później i pod tym względem pójdzie za Tintorettem, będzie malował szeroko, niezmiernie cienką warstwą roz-

puszczonej farby o mniejszym skupieniu, będzie unikał wszelkich werniksów i lazerunków. U dołu krakowskiego obrazu, po prawej stronie, znajduje się herb przedstawiający trójdzielne pole, w najwyższym z nich gwiazda, w środkowym ryba, w dolnym lemiesz; ujmuje całość pióropusz w kształcie dwóch skrzydeł,

czerzę. Pod względem kolorystycznym, w typach postaci żywo przypomina on obrazy z refektarza. Natomiast słaba niezmiernie kompozycja, skupienie i zduszenie wszystkich postaci w ciasnej przestrzeni na planie pierwszym bez jakiegokolwiek głębi tła, nieudolność w rozmieszczaniu figur, zastaniających jedna dru-



Fig. 21. Tomasz Dolabella: Aniołowie karmią św. Dominika i jego uczniów. Refektarz klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie.

w średnich polach trzeba uzupełnić nazwisko (w nawiasach przy literach) ryba nad nią gwiazda.

W około herbu litery C. K. G. C. (Caspary Koniuszewski Guardianus Cracov.?).

W kościele Dominikańskim, nad drzwiami prowadzącymi do zakrysty znajduje się jeden obraz fałszywie Dolabelli przypisywany, przedstawiający ostatnią Wie-

gą, zwróconych do widza plecami, martwość zupełna całej sceny każą przypisać obraz ten raczej uczniom lub naśladowcom Dolabelli¹⁰⁹).

Podobnie nie jest dziełem Dolabelli obraz w jednej z kaplic pomieszczony, przedstawiający Chrystusa przy studni, otoczonego grupą ludzi. W tle widnieje fałszywy krajobraz i odległe mury jakiegoś

miasta. Niewątpliwie obraz ten ma z naszym malarzem wiele wspólnego, mdły jednakże, ubogi koloryt całości, krępe, niskie postacie każą przypuszczać, że wyszedł on z pracowni jednego z uczniów Dolabelli, najprawdopodobniej Zacharyusza Dzwonowskiego.

O Tintoretta „Zbieranie manny“ z San Giorgio Maggiore w Wenecji oparł się Dolabella w swym obrazie, opowiadającym o cudownym rozmnożeniu chleba i ryb¹¹⁰) w refektarzu Dominikańskim.

Kompozycja składa się tutaj z dwóch części; pierwszą stanowi siedzący na wzgórzu pod drzewem Chrystus otoczony uczniami, drugą znacznie większą partycję płótna zajmuje pagórek, na dalszy plan cofnięty, pokryty rojnym, barwnym tłumem.

Na widnokregu, w miejscu obniżenia się linii grzbietu wzgórza, mającej w błękitnej dali miasto, najeżone szczytami domów i wieżycami kościołów. Jest to prawdopodobnie nieco zmodyfikowany widok Krakowa. Dostrzedz na mim można zarysy kościoła Franciszkanów, Dominikanów i wieżę Bożego Ciała.

Grupa uczniów i Chrystusa po lewej stronie obrazu umieszczona, bliższa perspektywie, a więc i o figurach rozmiarami znacznie większych, rzuca się jeszcze w oczy zdecydowanymi silnymi barwami, w przeciwieństwie do prawej, w głąb usuniętej strony, gdzie przeważają plamy w kolorcie niewyraźne, jasne, przechodzące w końcu w chłodną biel. Ten sposób zaznaczenia perspektywy powietrznej przejął Dolabella od Tintoretta, z jego „Manny“ z San Giorgio i Scuola San Rocco, ze „Złotego cielca“ z Santa Maria del'Orto.

W obrazie z San Giorgio Maggiore podpatrzył Dolabella ogólny charakter kolorytu, powtórzył poszczególne barwy ciemno-zieloną, brudną, jasny ugię,

czerwień cynobrową, silnie błękitną i wreszcie dominujący w malarstwie weneckim fiolet o czerwonych przebłyskach, skopiował prawie bez zmian szereg postaci po prawej stronie swego obrazu, szczególnie kobiety u stóp wzgórza siedzące. Układ i ruch całej figury i szat Chrystusa na naszym obrazie przypomina najzupełniej Mojżesza¹¹¹) z obrazu Tintoretta z San Giorgio Maggiore.

Kolorystycznie i kompozycyjnie do „Historii pięciu chlebów“ Tintoretta zbliżony jest bardzo, mniejszych znacznie rozmiarów obraz „Kazanie nad jeziorem“ (fig. 16), jeden z nielicznych obrazów Dolabelli, mało przemalowanych, z fantastycznym, wybitnie weneckim krajobrazem.

„Wyjście żydów z Egiptu“ (fig. 17) jest oryginalną kompozycją malarza, w której jednakże wpływ Tintoretta występuje szczególnie dobitnie, ujawniając się w każdym szczególe, a przede wszystkim w typach twarzy, ściągłych i spalonych, w smutkich i gibkich liniach ciał, z małymi głowami, a wreszcie w gwałtownych ruchach i namiętej gestykulacji. Żywość akcji przechodząca w niepokój wydobyta jest odpowiedniemi ugrupowaniem postaci, skupionych w jedną, kotłującą się gromadę. „Wyjście Żydów z Egiptu“ na korytarzu pierwszego piętra klasztoru przypomina kolorystycznie dzieła Tintoretta z ostatniej jego epoki, gdy popadł on w manierę t. zw. zielonego tonu i począł wprowadzać w obrazy ogólną, wszystko przenikającą zielono-żółtą poświatę. Nawet gorące barwy, czerwień, żółta i brudna straciły u Dolabelli w tym obrazie swą moc, zjednoczyły się z zielono-szarymi tonami całości. Niewątpliwie w znacznej mierze przyczyniły się do tego później nałożone kilkakrotnie werniksy.

W „Chrystusie u Maryi i Marty“ (fig. 18) w refektarzu klasztoru zetknęły się wpływy Francesca Bassana i Tintoretta.

Przedewszystkiem korzystał Dolabella z obrazu Francesca Bassana, znajdującego się w galerii Pitti we Florencji (fig. 19)¹¹²).

Dolabella przejmując tak często postacie, czy całe nawet partye z obrazów weneckich nie posługiwał się ich rycinami, co w XVII wieku było na

tomiast otwiera się przed nami widok na daleki pagórkowaty kraj obraz o bujnej roślinności. Na bliższym planie przy studni jasną plamą znaczy się postać kobiety ciągnącej wodę. Tę część płótna jak i całą prawą stronę obrazu skopiował Dolabella z obrazu Francesca Bassana. Stąd pochodzi także na pierwszy plan



Fig. 22. Tomasz Dolabella: Uczta Abrahama. Refektarz klasztoru OO Dominikanów w Krakowie.

porządku dziennym, lecz przywiezionemi ze sobą kopiami. Zachowała się zaledwie jedna z nich, właśnie z obrazu Bassana, znajdująca się obecnie w klasztorze OO. Reformatów w Krakowie. Ryciny zresztą odgrywały ważną rolę w twórczości Dolabelli.

Scena w „Chrystusie u Maryi Marty“ rozgrywa się w izbie, której brak tylnej ściany z czem spotkać się można dość często u malarzy z rodziny Bassanów, na-

wysunięty barokowy kominek z płonącym ogniem, nad którym pochyla się służąca.

Mamy rzędy na ścianie ozdobione metalowymi talerzami, miedzianymi naczyniami i na drugim planie umieszczoną grubą jejmość zajęta przy nakrytym stole przygotowaniem potraw. Zmienił natomiast Dolabella resztę obrazu z wyjątkiem postaci Marty i chłopaka stawiającego na ziemi kosz z rybami (fig. 18).

Gdy u Bassana Marya i Marta witają u progu wchodzącego Nauczyciela, nasz artysta usadowił Chrystusa pod kolumną, u stóp zaś jego usiadła zasluchana Marya Magdalena. Za wzór do tej grupy posłużył Dolabelli obraz Tintoretta z Pina-koteki monachijskiej.

Bassanowie wnieśli w malarstwo weneckie nowe zupełnie pierwiastki rodzajowe. Wielkiemu malarstwu historycznemu przeciwstawili obrazy ze scenami codziennego życia. Tematy biblijne służyły im tylko za pozór do wprowadzenia szerokiego tła krajobrazowego, zaludnionego postaciami chłopów pędzących bydło, zajętych pracą na roli.

Ilustrowali zgiełkliwe jarmarki, przedstawiali wnętrza chat zawalone gratami, sumiennie malując walające się po ziemi sprzęty, resztki jadła, o ile tylko temat pozwalał, wprowadzali wszędzie zwierzęta domowe, krowy, owce, chłopów, baby i pasterzy.

Wytworzyli oni odrębną rasę ludzi, niskich, krępych, o ciężkich, niezdarnych ruchach, przenieśli ją nawet w portrety dożów i prokuratorów republiki, zbliżyli się do starszego od nich Piotra Breughela, ale nie przyjęli jego rubasznego i drwiącego humoru, pozostając przy czysto malarskim traktowaniu wsi i jej mieszkańców.

Dolabella zanadto tkwił w wielkim malarstwie weneckim, aby realistyczne skłonności Bassanów mogły go grunto-wnie przekonać. To też wziął on z obrazu Francesca Bassana tylko bogate, barwne tło, przejął jego postacie, ale krępych ich kształtom nadał Tintorettowską smukłość, uszlachetnił ich niezdarne ruchy. Dość zestawić Martę w obu obrazach, krępą dziewczkę u Bassana, z wytworną damą u Dolabelli, wdzięcznym ruchom zapraszającą do stołu, aby zrozumieć, że wpływ malarzy rodziny da Ponte na naszego ar-

tystę był tylko powierzchowny. Powiększając obraz Francesca do rozmiarów wielkiej dekoracyjnej kompozycji pominął Dolabella wszelkie realistyczne szczegóły, jak zabite, oskubane ptactwo, walające się po ziemi krwią splamioną, walające i t. p.¹¹³⁾

Niewątpliwie pomocną mu była tutaj pamięć obrazu Tintoretta (w Monachium), tej samej treści, gdzie malarz wysunął na plan pierwszy Chrystusa i dwie kobiety, podporządkowując im resztę obrazu¹¹⁴⁾.

Podmalowywanie płótna było wówczas ogólnie przyjęte, czynił to i Tintoretto, nie przeciągał jednakże płótna tonami tak ciemnymi jak Bassanowie, którzy dopiero na prawie czarnem tle, rzutami grubymi farb, niemal gruzłami kładzionymi wydobywali postacie i zaznaczali światło.

Od Bassanów wziął Dolabella jedynie tylko efektu świetlne na naczyniach metalowych i zdolność oddawania sztucznego światła.

W refektarzu Dominikańskim znajdują się jeszcze trzy obrazy Dolabelli. Pierwszy z nich „św. pustelnicy Antoni i Paweł“, (fig. 20) przewagą barw brunatnych przypomina św. Julię i św. Franciszka Leandra Bassana z galerii cesarskiej w Wiedniu, nawet pustelników Tycyana, a szczególnie jego S. Girolamo z Brery; nie zachował jednak Dolabella żaru barw tego obrazu, spotęgowanego czerwoną plamą sukni świętego, typy natomiast wykazują zupełną zależność od Tintoretta. Za nim idąc, stworzył Dolabella ogromnych, wychudłych starców, o zapadłych oczach, wystających kościach.

Wygląd pierwotny drugiego obrazu, (fig. 21), przedstawiającego legendę tak często w ikonografii chrześcijańskiej się powtarzającą o św. Dominiku i jego uczniach, których nakarmili aniołowie, gdy chleba zabrakło w klasztorze — zatartło naj-

zupełniej dwukrotne przemalowanie w wieku XVIII i w połowie minionego stulecia. Zniszczał nietylko dawny koloryt i rysunek, ale nawet kompozycje uległy zmianom.

zatarło przynajmniej całkowicie dawnego kolorytu¹¹⁵).

Pod wpływem Bassanów powstał „Biczujący się święty“ (św. Czesław), znajdujący się w krużganku klasztoru.



Fig 23. Tomasz Dolabella: Oskarżenie Aryanów. Pałac biskupi w Kielcach.

To samo odnosi się do sąsiedniego obrazu, niewiadomo, dlaczego dotychczas „Ucztą u Lewiego“ ochrzczonego (fig. 22), a przedstawiającego właściwie patriarchę Abrahama przy uczcie. Przemalowanie poczyniło tutaj szkody nieco mniejsze, nie-

żywo przypomina Bassanów charakterystyczne dla nich ustawienie ciała, rzucające przedewszystkiem w oczy szerokie płaszczyzny pleców, ramion lub piersi. Dążenie Dolabelli za naturalistycznymi skłonnościami Bassanów odbiło się rów-

niez w sposobie pojmowania i przedstawiania aktu. Znikają tutaj bez śladu pełne i dostojne kształty, faliste linie ciał Tycyana i Veronesa. Natomiast zjawiają się suche, muskulaturą do Tintorettowskich zbliżone postacie, tylko bez ich nadmiernego wydłużenia, malarz podkreśla silnie muskularne, ścięgnię i wystające kości,

daje ciału ziemistą, ciemną karnację. Zależność Dolabelli w tym obrazie od Bassanów ujawni się szczególnie wyraźnie, jeżeli zestawimy biczownika z zdżumionym na obrazie Jacopa Bassana: „św. Roch odwiedzający chorych“ z Brery w Medyolanie.

VIII.

OBRAZY Z KOŚCIOŁA BOŻEGO CIAŁA, Z MUZEUM NARODOWEGO, Z KOŚCIOŁA ŚW. KATARZYNY, DEKORACJE WARSZAWSKIE, OBRAZY BIELAŃSKIE.

Ks. Marcin Kłoczyński, przeor Kanoników Regularnych, przy kościele Bożego Ciała, zmarły w 1644 r., zabierając się około 1634 r. do przeistoczenia wnętrza kościoła Bożego Ciała usunął przede wszystkim stary wielki ołtarz i zastąpił go nowym barokowym. Pomieszczono w nim wielkich rozmiarów obraz „Boże Narodzenie“, pędzla niewątpliwie Dolabelli, któremu Kłoczyński, powierzył zdaje się całą dekorację malarską kościoła¹¹⁶).

Tomasz stworzył obraz główny, zaś przy ołtarzach bocznych i wielkich obrazach przeznaczonych do pokrycia ścian, pracowali jego uczniowie, pomiędzy nimi przybyły około 1617 r. z Wenecyi, Werończyk, Adolf Vagioli.

„Boże Narodzenie“ kompozycyjnie składa się z dwóch części — górnej, gdzie wśród obłoków i światłości widnieje postać Boga Ojca, otoczonego chmurami aniołów, a nad nią unosi się Duch święty w postaci gołębiczy, i z dolnej właściwej sceny, wykazującej ścisłą zależność od tego rodzaju przedstawień u Bassanów, szczególnie od obrazu Jacopa z muzeum miasta Bassano; stąd też wziął Dolabella do swego obrazu po-

stacie Maryi, św. Józefa i pasterzy, traktowanych realistycznie, a nawet zastosował technikę Bassanów, ich sposób wydobywania światła zapomocą ostrych rzutów farb na ciemne zupełnie tło.

Natomiast górna część obrazu: Bóg Ojciec na tle świetlnych obłoków i postacie aniołów przypominają zupełnie obrazy Jacopa i Dominika Tintorettów; to samo powiedzieć można również i o kolorycie tej partyi, w której dominują barwy Tintoretta, różowy fiolet, jasno-brunatna, intensywnie żółta i błękitna. Ciemny podkład z biegiem lat wchłonął całkiem barwy, spowodował zupełnie zczernienie obrazu.

W Muzeum Narodowym w Krakowie, zachował się jeszcze jeden obraz Dolabelli, niewątpliwie fragment jakiejś większej, obciętej później całości, przedstawiający księdza odprawiającego mszę.

Nienaturalne wydłużenie postaci, stożkowate kształty głów, martwy koloryt wskazują, że obraz ten powstał w ostatnich latach życia artysty. Napis na odwrotnej stronie tego obrazu zachowany: „Agnes Piotrkowczykowna pinxit, Thomas Dolabella direxit“ zdaje się być późniejszym dodatkiem.



Fig. 24. Szkoła Tomasza Dolabelli; Posłuchanie św. Romualda u cesarza Ottona.
Kościół na Bielanych pod Krakowem.

Przechowały się wiadomości o paru jeszcze, dziś już nie istniejących obrazach Dolabelli.

W r. 1556 zgorzał doszczętnie kościół św. Katarzyny w Krakowie. Stopiły się nawet dzwony, runęło sklepienie w nawie głównej, spaliły się wszystkie ołtarze. Przez długi czas stał kościół w zupełnej ruinie, dopiero około 1631 r., przez Augustyanów ks. Stanisław Starczowski zajął się odnowieniem świątyni i klasztoru.

Wówczas to wzniesiono wspaniałą barokowy wielki ołtarz, ściany poczęto pokrywać obrazami.

Utrzymuje Ambroży Grabowski, iż w średnią, czy też najwyższą kondygnację nowego ołtarza wprawiono wtedy obraz Dolabelli; istotnie rachunki klasztorne z roku 1634, notują wydatek na obraz do wielkiego ołtarza, jednakże nie podają nazwiska twórcy. Kiedy w parę lat później obraz ten spłonął, zamówiono nowy u Bernardyńskiego malarza Franciszka Lekszyckiego. Dzisiaj zniknął i ten obraz, a miejsce jego zajęło płótno Wojciecha Eliasza¹¹⁷⁾, możliwym jest, że i obraz główny, który w r. 1674 zastąpiono wielką kompozycją Jędrzeja Wernesty, malował również Dolabella.

O następnym obrazie naszego artysty wspomina Komoniecki w kronice miasta Żywca. Miał Dolabella malować dla tamtejszego kościoła parafialnego obraz przedstawiający Madonnę, przeznaczony do do noszenia podczas procesji, w którym artysta „ubiory mieszczan i szlachty starą modą wyraził, jako przedtem chodzono po prostu, nieco z węgierska, w delijkach z krótkimi rękawami¹¹⁸⁾”.

W renesansie, a szczególnie w baroku, w epoce teatralnej pompy, wystawności, wszelkie uroczystości kościelne, czy też z powodu zwycięstw, wjazdu monarchów, ślubów, narodzin królewskich,

nie mogły się obejść bez szumnych mów, bicia w dzwony, walenia z dział, pochodów, łuków tryumfalnych. Dekoracja malarzka odgrywała tutaj pierwszorzędą rolę.

Płótnem, bogatą fasadę naśladowującym, zdobiono bramy wjazdowe, pokrywano małą wartość artystyczną posiadające lub nieskończone budynki.

Przywykły do tego Dolabella we Włoszech spotkał się z tem i w Polsce; sam zapewne często pracował nad tego rodzaju dekoracją.

Wierszopis Cynerski Rachtamowczyk (Popiołek)¹¹⁹⁾, wydał w r. 1641 wierszowany opis, a raczej pompatyczne objaśnienie do dekoracji Dolabelli malowanej na uroczystość wjazdu i koronacji królowej Cecylii Renaty tudzież na uroczystość narodzin infanty Zygmunta Kazimierza¹²⁰⁾.

Zdobiły one zapewne bramy tryumfalne. Wstęgi z napisami, mitologiczne postacie, allegorye, może i portrety, w ramy architektoniczne ujęte, składały się tutaj, na dekoracyjną całość.

Zapewne o nich to wspomina pani de Guebriant w swym dzienniku podróży, opisując wjazd królowej do Warszawy: „...była ona (brama) z ciesiołki, płótnem malowanym okryta — druga strona bramy, przyozdobiona była wielkim obrazem¹²¹⁾”.

Podobno wśród obrazów zdobiących niegdyś ściany kościoła N. P. Maryi, przedstawiających sceny z życia Chrystusa i Maryi, znajdowały się także dzieła Dolabelli¹²²⁾.

Za czasów biskupa Wężyka miał Dolabella pracować także dla kościołów dyecezyi przemyskiej i gnieźnieńskiej¹²³⁾.

Nie przechował się jednakże tam ani jeden obraz, któryby można powiązać z nazwiskiem naszego malarza.

W r. 1603 Mikołaj Wolski z Podhajec, marszałek w. kor. sprowadził do



Fig 25. Szkoła Tomasza Dolabelli: Przeniesienie zwłok św. Romualda.
Kościół Kamedułów na Bielanych pod Krakowem.

Polski Kamedułów i olbrzymim kosztem zbudował im kościół i erem na górze bielańskiej. Budowa kościoła przeciągała się długo, poświęcenie nastąpiło dopiero w r. 1642.

Gdy Dolabella, przystępował do dekoracji kaplic nowej świątyni był już siedm-dziesięcioletnim starcem. Robotę przyjął, porobił niezawodnie szkice, projekty, ale obrazy bezwątpienia wykonali jego uczniowie, sam artysta tylko tu i ówdzie przeprowadził korektę. Dokładniejsza analiza obrazów bielańskich, do tego właśnie musi doprowadzić wnioskowi.

Po roku 1640 zapewne, a w każdym razie po r. 1638, powstał obraz Dolabelli: „Oskarżenie Aryan“ w Kielcach (fig. 23). Zestawmy plafon ten z obrazami bielańskimi, a przekonamy się, że udział Dolabelli w tej ostatniej pracy był minimalny. Niewątpliwie wiek, zerwanie kontaktu z wielką sztuką, długie lata pobytu w Polsce zrobiły swoje — Dolabella zbarbaryzował się.

Plafon kielecki posiada z pewnością mniejszą wartość artystyczną od obrazów Dominikańskich, mimo to znać tu jeszcze rozmach, świadomość dekoratorską. Pomimo zczernienia i zniszczenia obrazu, barwy zachowały ślady swej pierwotnej kolorystycznej siły. Pomimo błędów, wynikających głównie z chęci oddania ściśle po kronikarsku sceny historycznej, kompozycja nie razi nas suchością, ratuje ją dobre zaznaczenie i wydobycie atmosfery, liczenie się sumienne z zagadnieniami perspektywy.

Natomiast w obrazach bielańskich barwy są ubogie, martwe, kompozycja wadliwa, rysunek fatalny, całość z wyjątkiem paru zaledwie obrazów — gruba i ciężka.

Przypatrzmy się im bliżej.

W kaplicy św. Benedykta, zwanej także królewską, nad bocznymi jej drzwiami

umieszczono dwa obrazy, ujęte w drewniane barokowe ramy: przedstawiające kanonizację św. Władysława króla węgierskiego i św. Benedykta w gościnie¹²⁴).

Prócz tego znajdują się tu jeszcze cztery mniejszych rozmiarów obrazy uchodzące za dzieła Dolabelli.

W kaplicy św. Romualda, zwanej Del-pacowską, którą fundował rajca krakowski Rafał del Pace¹²⁵), znajdujące się obrazy odnoszą się do życia zakonodawcy Kamedułów, dwa większe przedstawiają: Posłuchanie św. Romualda u cesarza Ottona (fig. 24), i Przeniesienie zwłok św. Romualda z Valdecastro do Fabriano (fig. 25).

Wszystkie wyżej wymienione obrazy, do których zaliczyć jeszcze należy sceny z życia Maryi z sąsiednich kaplic, są tylko grubym, nieudolnym naśladowaniem Dolabelli, jego kompozycji z pałacu kieleckiego, z klasztoru OO. Dominikanów.

Zaznaczone tutaj n. p. w tłach kraj-obrazy, drzewa, budynki, umieszczone gdzieś na krańcach horyzontu odcinają się wyraziście; malarz utrzymuje je w tych samych prawie tonach, co przedmioty na planie najbliższym, wodę w rzekach, jeziorach maluje jak prymitywista, zaznaczając fale równoległymi, wężkowatymi liniami na jaśniejszym tle. Jestto jakby zbiór spotęgowanych błędów Dolabelli. Natłok w kompozycji zmienia się w pogmatwane zbiorowisko niejasnych kształtów, linii i plam, wydłużone postacie stają się zgoła nienaturalne, twórca ich nie posiadał podstawowej znajomości anatomii.

Występujący w obrazach święci i dostojnicy robią wrażenie kalek, o dziwnie powykęcanych członkach, za krótkich rękach, nogi ich sięgają tam, gdzie u normalnych ludzi zazwyczaj znajdują się piersi, stąpają po ziemi tak niepewnie,

jakby utracili zupełnie władzę w nogach.

Podobne do siebie twarze wszystkich figur pozbawione są wszelkiego wyrazu; wszędzie powraca ten sam chudy typ, o fatalnie narysowanej głowie, której jedno oko zazwyczaj osadzone jest jaknajgłębiej w policzku, podczas gdy drugie świdruje kość czołową; szaty, materye, łamią się w sztywne, kanciaste fałdy, nie dbale zaznaczone. Malarz zapomniał o modelunku, płaskie postacie, przedmioty, zlewają się z mdłą, ubogą barwnie resztą obrazu olicznych naiwnych pobocznych scenach w chaotyczną, często zupełnie barbarzyńską całość.

Brak tutaj owych ciepłych barw Dolabelli, jego czerwieni, gorących tonów brunatnych, fioleto, soczystej zieleni i płomiennej żółtej; w obrazach bielańskich barwy zamarły, stały się blade, nikłe, nabrały ziemistych tonów, lub chłodnych, blaszanych. Farba nakładana niezdarnie, grubo, nierównymi bruzdami.

Nad dekoracją kościoła bielańskiego pracowali niezawodnie uczniowie Dolabelli, wówczas, gdy sędziwy malarz zajęty był tworzeniem obrazów do pałacu w Kielcach.

Zapewne, że nasz Wenecyanin nie jeden obraz poprawił, może nawet pewne partie sam malował; zaznaczone gdzieś silniej żywe barwy, sumienniejszy rysunek, jaśniejsza kompozycja wskazują, że uzdolniony epigon wielkiego malarstwa Wenecyi, twórca Uczty w domu

Szymona, Aniołów z kaplicy świętego Jacka, nad pracą swych uczniów czuwał i robotą kierował.

Do tych obrazów pod kierunkiem Dolabelli malowanych zaliczyć jeszcze należy górne z kaplicy św. Romualda, pomieszczone w grubości ściany; z kaplicy królewskiej „Rozdawanie jałmużny“, „Biczujący się święty“ (fig. 26), wreszcie obraz znajdujący się przy bocznym wejściu do kościoła, przedstawiający świętych zakonu kamedulskiego z Maryją Magdaleną, przypominającą tę postać z obrazu od

Dominikanów i pokrewną bardzo Maryi Magdalenie z bocznego ołtarza kościoła Bożego Ciała, ze szkoły Dolabelli również pochodzącej.

Niewątpliwie uczniowie Tomasza pomagali sobie rycinami, świadczy o tem „Sen św. Romualda“, kompozycyjnie zależny od A. Sachi.



Fig. 26. Szkoła Tomasza Dolabelli: św. Władysław. Kościół Kamedulów na Bielanych pod Krakowem.

IX.

OBRAZY BŁĘDNE RRZYPISYWANE DOLABELLI.

Kiedy Ambroży Grabowski ogłosił wyniki swych badań nad Dolabellą, szybko wzrosło zainteresowanie się tym malarzem. Pojawił się szereg artykułów i rozpraw o życiu i działalności tego artysty; były to przeważnie prace bez wartości, w których jego imieniem poczęto chrzcic wszystkie lepsze obrazy w Polsce. Z czasem fałszywe oznaczenie autorstwa uległy sprostowaniu, niektóre jednakże utrzymały się aż do chwili obecnej.

Uchodził przez jakiś czas za dzieło Dolabelli obraz Zwiastowania w kościele Kapucynów w Krakowie. Dzisiaj nie ulega już żadnej wątpliwości, że twórcą jego był Pietro Dandini¹²⁶⁾.

Sporną kwestyę, czy Zdjęcie z Krzyża (raczej złożenie do grobu), znajdujące się w prałatówce kościoła P. Maryi w Krakowie jest dziełem Dolabelli, rozstrzygnął już dostatecznie Ambroży Grabowski, podając, że na obrazie tym — zresztą typowo ośmnastowiecznym, znajdował się podpis: „Simon Czechowicz Pol. Dom. Ossol. Pictor. Romae¹²⁷⁾”.

Nic z Dolabellą wspólnego również niema obraz z Ponikwy pod Kętami, który Ambroży Grabowski przypisał naszemu malarzowi. Jest to cechowa robota z końca XVI lub samych początków XVII stulecia¹²⁸⁾.

Przez długi czas budziła również wątpliwości freskowa dekoracja kaplicy św.

Kazimierza przy katedrze wileńskiej. Za twórcę jej podawano Dolabellę, to znowu malarza Del Bene, w końcu Dankerts de Ry. Wreszcie w ostatnich latach sprawę tę rozstrzygnięto: Twórcą wielkich alfresco malowanych obrazów, sceny z życia i cuda z życia świętego Kazimierza, przedstawiających w tej kaplicy był stanowczo nadworny malarz Władysław IV Piotr Dankerts de Ry, opierający się o wzory flamandzkie, przede wszystkim z Rubensa czerpiący¹²⁹⁾.

Nie jest również dziełem Dolabelli obraz z kościoła św. Trójcy w Krakowie, który Łuszczkiewicz przypisał naszemu malarzowi, przedstawiający Rzeź Dominikanów w Sandomierzu. Obraz ten pochodzi z XVIII w., dostatecznie dowodzi tego słodkawy, mdły koloryt, zimne tonacje, skłonności do barw jasnych, wyblakłych¹³⁰⁾; prawie z całą pewnością można twierdzić, że wyszedł on z pod pędzla Cisowskiego.

W niczem Delabelli nie przypomina dalej „Lisowczyk na koniu“, niegdyś do zbiorów Sew. hr. Mielżyńskiego należąca, a dziś własność Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk¹³¹⁾, jak i malowane płynnemi, rozlewnemi farbami z końca XVII w., lub samych początków XVIII wieku pochodzące Ukrzyżowanie z Uniwersytetu Jagiellońskiego¹³²⁾.

X.

SZKOŁA DOLABELLI.

Dolabella był niewątpliwie malarzem drugorzędnym, ale niepozbawionym znacznego talentu. Długi pobyt w Polsce za-

wyrokował o wartości jego sztuki; pozbawiony kontroli malował łatwo, pomagając sobie bez skrupułów przywie-



Fig. 27. Antoni Nozani: Zamordowanie św. Wojciecha. Krużganek klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie.

zionemi ze sobą kopiami. Trafwszy w Polsce na grunt artystyczny bardzo niewyrobiony zapanował bez trudu nad naszym malarstwem cechowym, wyparł je prawie zupełnie. Ten brak jakiegokolwiek konkurencyi wpłynął również ujemnie na jego twórczość. Niewątpliwie, gdyby był pozostał w Wenecyi, nie ustąpiłby wyrobieniem artystycznym współczesnym mu epigonom, z pewnością mógłby się zmierzyć nawet z młodszym Palmą.

Polska ówczesna położyła jednak i na Dolabelli swe piętno.

Artysta przy końcu życia tworzył rzeczy słabe, zbarbaryzował się, zarażony ogólnym upadkiem kultury duchowej swego otoczenia.

Wykazaliśmy już wyżej, że wpływ dominujący wywarł na naszego malarza przede wszystkim Tintoretto, później Veronese i Bassanowie. Jako malarz religijny szedł Dolabella z początku za Veronesem, wybierał z biblii przeważnie tematy spokojne i radosne, naśladował również jego technikę, z czasem jednak zapomniał o nim, i choć obcym był mu ferment i niepokój sztuki Tintoretta, poszedł przeciw za jego kompozycjami i kolorytem.

W malarstwo w Polsce, które renesans znało jedynie za pośrednictwem nielicznych malarzy niemieckich, wniósł szeroką technikę baroku, wyrugował z kościołów obrazy cechowe, przystroił ich ściany i ołtarze kompozycjami ogromnych rozmiarów, bogatemi barwą i mnogością figur. Wyszkolił licznych uczniów i naśladowców, których nazwiska poszły jednakże w zapomnienie, tak że zaledwie parę imion zachowały dawne akta i kroniki.

Ze szkoły Dolabelli — według dawniejszych badaczy — miał wyjść przede wszystkim syn jego Stefan i córki. Są to zupełnie mityczne postaci. O córkach

wspomina przynajmniej Dominikańska kronika klasztorna¹³³), o Stefanie jedynie Siarczyński, któremu jednakże bezwzględnie ufać nie można.

Może uważał on za syna Tomasza, słynnego rytownika włoskiego, tegoż samego imienia i nazwiska?

Według Siarczyńskiego pracować miał syn Dolabelli wraz z ojcem na dworze Władysława IV, malując przedewszystkiem portrety rodziny królewskiej.

Wizerunki Jagiellonów, pędzla Stefana Dolabelli przenieść miano następnie z Wawelu do zamku warszawskiego, gdzie zdobyły pokój marmurowy. Usunięto je dopiero za Stanisława Augusta, zastępując portretami Bacciarellego.

Głoszą następnie wieści, iż Stefan malował również i portrety królów polskich do izby pańskiej (radzieckiej) w ratuszu krakowskim.

Inna natomiast wersja podaje, jakoby ich twórcą był Tomasz Dolabella¹³⁴).

Uczniem Dolabelli miał być także Marcin Blechowski¹³⁵).

Czy tak było istotnie niepodobna stwierdzić wobec zupełnego braku jakichkolwiek obrazów tego malarza. Możliwe, że Blechowski jako nadworny malarz biskupa Gębickiego był twórcą obrazu Ukrzyżowanego z wielkiego ołtarza katedry wawelskiej. W takim razie zaliczyłoby należało Blechowskiego do kierunku flamandzkiego. Zaznaczyć warto, że uczeń Blechowskiego Wenesta, którego obraz znajduje się w wielkim ołtarzu kościoła św. Katarzyny, opiera się wyłącznie o wzory flamandzkie, o Van Dycka (znał go zresztą tylko z rycin).

W pracowni Dolabelli, wykształcił się trzeciorzędny malarz Zacharyasz Dzwonowski (Zwonowski). Do cechu wpisał się w 1626 roku, jako samodzielny majster pracował od 1629 roku. Zmarł w Krakowie w 1639 r.¹³⁶).

Zachowało się ośm jego obrazów w kościele św. Katarzyny, pochodzących z lat 1630—1637, a przedstawiających sceny z życia św. Augustyna¹³⁷).

Najwięcej zbliżają się one w technice i kompozycji do bielańskich obrazów Dolabelli. Malowane nikłą, silnie rozcieńczoną warstwą farby straciły zupełnie pierwotny swój koloryt. Dominuje w nich barwa błękitna, dzisiaj skutkiem rozkładu zielona. Perspektywa linearna, prymitywna, powietrzna nie istnieje prawie. Rysunek wszędzie wadliwy, modelunek słaby, figury i przedmioty malowane są zupełnie płasko.

Uczniem Dolabelli, był również zgoła nieznany Wawrzyniec Cieszyński. W roku 1617 zawarły z nim PP. Klaryski w Starym Sączu kontrakt w sprawie wymalowania wnętrza kościoła klasztornego. Polichromia ta zniknęła bez śladu¹³⁸).

Ks. Marcin Kłoczyński, usiłując gruntownie zmienić wnętrze kościoła Bożego Ciała nieograniczył się tylko do wystawienia nowego wielkiego ołtarza. Przy ścianach i filarach świątyni ustawiono wówczas boczne ołtarze, ściany pokryto wielkimi obrazami. Część ich zniszczyła już w 1655 r., podczas oblężenia szwedzkiego, kiedy klasztor zamieniono na kwatery dla Karola Gustawa, a kościół na stajnię, zachowało się jednak sześć obrazów w presbiterium i trzy w nawach bocznych¹³⁹).

Roboty około przeistoczenia wnętrza kościoła Bożego Ciała, rozpoczęły się bardzo wcześnie, gdyż już w r. 1617 pracował tam malarz Werończyk, Adolf Vagioli, którego ogółem znane są zaledwie cztery obrazy, pomieszczone w w. XVIII w rokokowych ołtarzach naw bocznych tegoż kościoła¹⁴⁰).

Malowane na cienkim, lichem płótnie obrazy Vagiolego znajdują się dzisiaj

w opłakanym stanie; ze „św. Tadeusza“, pozostały zaledwie dostrzegalne zarysy. Z jakiej Vagioli wyszedł szkoły, wskazuje na to już wyraźnie jego „św. Karol Boremeusz i św. Kazimierz, król-wicz“¹⁴¹).

Tło stanowi krajobraz, nad nim wśród obłoków i błękitu (dzisiaj skutkiem rozkładu farb — całkiem zielonych), unosi się postać Chrystusa, wspartego na krzyżu. Po prawej stronie klęczy błagająca Matka Boska, po lewej św. Jan Chrzyciel. Za nimi, w głębi wśród powodzi światła tłumy świętych i aniołów. W dole obrazu św. Kazimierz, w królewskim purpurowym płaszczu, u kolan jego leży korona, po drugiej stronie klęczy ubrany w liturgiczne szaty św. Karol Boromeusz.

Vagioli maluje prawie zupełnie płasko modelunek u niego słabo zaznaczony szczególnie w twarzach, obrysowanych silnymi liniami, wyraźniej występuje natomiast w szatach, wydobyty szerokimi pociągnięciami pędzla.

We wszystkich obrazach Vagiolego, powtarzają się te same barwy, szczególnie umiłował sobie ciemny błękit, oraz ową, tak specjalnie wenecką barwę, którą stworzyli Tintoretto i Veronese, róż przesiąknięty tonami fioleto mieniący się czerwienią, to znowu przeblyszujący białością.

Następny obraz „Święta Rodzina“, Vagiolego cechuje prosta, nieco archaiczna kompozycja.

Postacie zajmują całą wysokość obrazu, w głębi, w tle majaczeje fantastyczny krajobraz, wzgórze zamkami najęzone, wody rozlane.

Na planie pierwszym dwunastoletni Chrystus, którego wiodą za ręce Madonna i św. Józef.

W górze, wśród światłem rozdartych obłoków unosi się Bóg Ojciec i Duch święty-gołębica, podtrzymujący nad głową Jezusa cierniową koronę.

Silny niegdyś koloryt przybrał dzisiaj blady, gobelinowy ton. W kompozycji występują dwie zaledwie barwy, przeważa różowa, jedynie płaszcz Matki Boskiej jest błękitny.

Trzeci obraz „Biczowanie“ składa się z dwóch części, z górnej sceny właściwej, a więc na podniesieniu ze stopni utworzonem widać do słupa przywiązanego Chrystusa i obok stojącego kata. Postać Chrystusa razi znacznymi błędami rysunkowymi, jest przysadzista, krępa, o niedbałych, ogólnikowych liniach, konturem tylko obwiedziona, bez żadnej plastyki. Tak samo nieudolny w ruchu jest kat biczujący.

W części dolnej grupa kobiet — wśród nich omdlała Madonna, jest wiernem powtórzeniem tejże grupy z Ukrzyżowania Jacopa Tintoretta z galerii w Schleissheim.

W ostatnim obrazie przedstawiającym św. Tadeusza widać tylko nikłe zarysy białej sukni i błękitnego płaszcza.

Znamienną cechą Vagioloego jest skromna i prosta kompozycja posługująca się małą ilością figur zajmujących stałe całą wysokość obrazu, co im nadaje cechę archaiczną.

Pochodził Vagioli z Werony, ale kształcić się musiał w Wenecji. Od Tintoretta przejął koloryt i pomimo, że malował olejno, usiłował naśladować technikę temperową swego mistrza, a rozpuszczając w oleju swe farby, wywoływał mniejsze ich skupienie, barwy jego stały się słabo odporne na działanie powietrza i szybko niszczały.

Do uczniów Dolabelli zaliczono również Łukasza Porębskiego¹⁴²) i malarzy z rodziny Proszowskich. Po bliższym zbadaniu trzeba temu zaprzeczyć. „Ukrzyżowanie“ z kościoła św. Marka sygnowane: „Lucas Porhebius A. 1618 pinxerat“, twarde, kanciaste w rysunku,

brudne w kolorycie, stwierdzają jasno, że Porębski tkwił silnie jeszcze w epoce poprzedniej. Z malarstwa nowego przejął jedynie technikę, usiłował naśladować, lecz bezskutecznie koloryt, który pozostał u niego zimny, ciężki i ciemny.

Z osiadłej w Krakowie już w pierwszej połowie XV wieku rodziny Proszowskich wyszli malarze: Marcin, Jan Chryzostom, zapewne syn poprzedniego, Warzyniec, Wojciech syn Marcina i Faustyn, zdaje się syn Jana Chryzostoma.

Najwybitniejszy wśród nich Jan Chryzostom, urodzony w Krakowie w 1597 r., nadworny malarz Jana Kazimierza, zwiedził podobno Włochy, a po powrocie do kraju, zajmował się głównie sztycharstwem¹⁴³).

Jeżeli małych rozmiarów obrazy na sklepieniach kaplic kościoła na Bielanach są istotnie dziełem Proszowskiego¹⁴⁴), w takim razie należy on całkowicie do kierunku malarstwa, opartego o wzory akademii rzymsko-bolońskiej i z Dolabellą nic wspólnego nie ma. O innych artystach tej rodziny, wobec zupełnego braku ich dzieł, nie można wydać żadnego sądu.

Uczniem Dolabelli był dalej malarz, którego Ambroży Grabowski i Rastawiecki fałszywie zowią Nucerynem (Orzeszko), nazwisko jego bowiem brzmiało Nozeni Antoni¹⁴⁵). Wiadomo o nim tylko tyle, że w r. 1649 wstąpił do cechu krakowskiego. Nozeni był z pochodzenia Włochem, urodził się jednak zapewne i studiował w Krakowie. Zachowany bowiem w kościele OO. Dominikanów obraz jego „Zamordowanie św. Wojciecha“ (fig. 26), wcale nie wskazuje na bezpośrednie zetknięcie się z wielką sztuką wenecką.

Całość kompozycji wyraźnie przemawia za tem, że Nozeni kształcił się na dziełach naszych malarzy cechowych, od nich przyjął wybitnie słowiańskie typy

swych postaci, nieco naiwny, choć jasny sposób grupowania, przysadziste, krępe kształty, skłonność do zaznaczenia w tle scen będących dalszym ciągiem głównej. Natomiast istotnie dobry koloryt, pełen różowo-żółtej poświaty, wskazuje na czerpanie z dzieł Dolabelli. Nożeni był bezsprzecznie najzdolniejszym uczniem starego Tomasza, a zarazem jest on bardzo charakterystycznym przykładem, w jaki sposób malarze nasi, nad którymi wciąż jeszcze ciążyła tradycja starej sztuki, odczuwali nowe prądy.

W obrazach ich, długo nawet po śmierci mistrza ścierały się kierunki dawnego malarstwa niemieckiego z weneckiem, do których przyłączyły się w drugiej połowie XVII w. wpływy bolońsko-rzymskie i flamandzkie. Nieliczni tylko szli zdecydowanie za pewnymi prądami i wzorami, przeważna część wahała się, próbowała wszelkich kierunków, aż wreszcie z pomięszania się tych prądów wytworzyło się malarstwo o wyraźnych cechach odrębności krajowej, związane z całością życia duchowego tych czasów, pod względem formy bardzo często dzikie, barbarzyńskie, pod względem treści cofające się wstecz do wierzeń i legend średniowiecznych.

Najwybitniejszym reprezentantem tego kierunku jest Bernardyn Franc. Lekszycki.

Po za tymi znanymi uczniami szedł za Dolabellą szereg bezimiennych jego

naśladowców, pomiędzy nimi wybitnie uzdolniony twórca obrazów malowanych olejno na drzewie w zapleckach stall¹⁴⁶⁾ kościoła Bożego Ciała, przedstawiających sceny z życia św. Augustyna, ścisłością i sumiennością rysunku górujący nad mistrzem, a zależny od niego pod względem kompozycji i kolorytu, naśladowujący jego wydłużone i smukłe postacie, dalej twórca „św. Kazimierza“ z kościoła OO. Reformatorów.

Żywo przypominają Dolabellę obrazy nad szafami w zakrystyi kościoła św. Barbary i obrazy ze scenami z życia św. Wincentego Ferreryusza z klasztoru OO. Dominikanów.

Dolabellę naśladował również twórca ciężkich, nieudolnych malowideł o treści historycznej, znajdujących się w zamku w Suchej¹⁴⁷⁾; dalej trzeciorzędny nieznanymi malarz, którego Chrystus na Krzyżu, znajduje się w kościele w Mielcu¹⁴⁸⁾; do tego wreszcie kierunku należy twórca obrazu z prezbiterium drewnianego kościółka w Chełmcu¹⁴⁹⁾.

Ślady nakoniec wpływów Dolabelli, jego bogactwa kompozycji i szerokiego dekoracyjnego rozmachu błąkają się jeszcze w obrazach żyjącego w pierwszej połowie XVIII stulecia, braciszka Dominikańskiego Kazimierza Cisowskiego, smutnej pamięci restauratora obrazów naszego Tomasza¹⁵⁰⁾.

PRZYPISY.

¹⁾ Niewątpliwie odnaleźć już można wpływy włoskie w iluminowanych rękopisach, szczególnie z czasów Zygmunta Starego; według włoskich również wzorów wykonano we Flandryi tkaniny dla Zygmunta Augusta ze scenami „Potopu“. Nie podając źródeł — mówi Ciampi (Notizie str. 88) — iż bawił w Polsce znakomity miniaturzysta, wychowaniec kardynała Grimani, Clovio. (Maryan Sokołowski, O wpływach włoskich na sztukę odrodzenia u nas Kraków, 1884). Zupełnie dalej nie sprawdzoną i mocno wątpliwą jest wiadomość, którą notuje Füssli, stale zresztą grzeszący nieściłością, jakoby na dworze Zygmunta I bawił malarz, a zarazem budowniczy Jan Chrzyciel Ferri z Padwy.

Natomiast rzeczą zupełnie pewną, że już w r. 1593 należał do cechu malarzy krakowskich Włoch Boleta, zwany Pawłem Dziulan. (Wilhelm Gąsiorowski, Cechy krakowskie str. 18).

Wczesne następnie wiadomości o malarzach-Włochach w Polsce osiadłych niewątpliwie jeszcze przy końcu XVI stulecia, pochodzą z pierwszych lat następnego wieku. Akta starej Warszawy wspominają pod r. 1601 o malarzu Piotrze Ambrozino, synu Bartłomieja murarza. (Rastawiecki, tom III. str. 110—111).

W r. 1606 należał do cechu malarzy krakowskich z Włoch przybyły Pietro Mordari zwany Mordasem. (Gąsiorowski str. 61). Księgi tegoż cechu wymieniają w zapisach z r. 1607 towarzysza sztuki malarskiej Piotra Dziarno. (Gąsiorowski str. 32).

Przytacza dalej Rastawiecki (t. III. str. 94 do 95), iż w r. 1605 należał do cechu malarzy krakowskich Zyganty Wincenty, starszy zgromadzenia w r. 1609.

Badania Gąsiorowskiego wykazały jednak, że Zyganty nie był wcale malarzem, tylko szpalernikiem. Wstąpił on do cechu w pierwszych dniach 1602 r. W r. 1610 wyjechał do Włoch, ale w następnym był już z powrotem w Krakowie.

Szpalernikiem również, a nie malarzem jak mylnie twierdzi Rastawiecki (t. I. str. 64) był Franciszek Bisaldi, starszy cechu w r. 1603. (Julian Kołaczkowski, Słownik rytowników polskich. Lwów. 1874).

Pomyłki Rastawieckiego pochodziły stąd, że bezkrytycznie przyjmował nazwiska zapisane w księgach cechu malarskiego, zapominając, iż w skład jego wchodziło nie tylko malarze, ale i ludzie innych, mniejwięcej spokrewnionych zawodów.

Już zupełnie błędną jest notatka Ciampiego (Viaggio in Polonia. Firenze r. 1831 str. 135. i Bibliogr. critica. Firenze 1839 t. II, str. 245), jakoby w r. 1605 bawił w Krakowie, pracując dla kościoła OO. Kapucynów. Włoch Piotr z Bari (Pietro Bari). Wiadomo, że Kapucynów sprowadził dopiero Sobieski, naprzód do Warszawy, a stąd przybyli oni do Krakowa.

Kopia z napisu, którą załącza Ciampi na nagrobku tego artysty wykazuje dostatecznie, że badacz pomylił się o wiek z górą, Piotr Bari należy już całkowicie do XVII. w.

Do malarzy włoskich wcześniej w Krakowie osiadłych należy jeszcze Stanisław Bogoni, zwany Pazuet, wyzwolony na towarzysza w r. 1613, Krzysztof Coreander towarzysz cechu malarskiego w roku 1615, Barro Majcher wspomniany w księgach cechowych pod r. 1629 (W. Gąsiorowski str. 14, 18, 23) wreszcie nieznanymi twórcami al fresco malowanych aniołów, emblematami męki Pańskiej trzymających, w katedrze wawelskiej.

³⁾ Marcinem Teofilem zajął się najprzód Roschmann w rękopisie przechowanej pracy: „Tirolis pictoria et statuaria“. Innsbruck 1750 r. Z uwag jego korzystali następnie liczni badacze niemieccy, uzupełniając w szczególności zebrane przez poprzednika wiadomości. U nas pisał o nim Ambroży Grabowski (w Dzienniku warszawskim z r. 1826), następnie Rastawiecki w drugim tomie swego Słownika malarzy polskich. Znaczące zamieszczenie sprawił A. Ilg, artykułem p. t. „Theophilus Polak“ w *Reportorium für Kunstwissenschaft* tom 8. 1885 r., gdzie zupełnie bezpodstawnie zidentyfikował naszego malarza z Włochem Teofilem Turri z Arezzo.

Całość twórczości artysty usiłował ogarnąć M. Bersohn w broszurze: „Martinus Theophilus Polak ein Maler des XVII Jahrhunderts. Frankfurt a M 1891.“ (w języku polskim wydane w Krakowie). Bersohn zbadał jednakże zaledwie jego obrazy znajdujące się w Innsbrucku i zestawił tylko część materiałów archiwalnych i literackich.

Ostatnimi czasy Henryk Hammer w książce „Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol“, Strassburg 1913. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, zeszyt 159) przedstawił dokładny i krytyczny obraz twórczości naszego malarza.

Nieznanym zupełnie jest rok urodzenia artysty. Nie ulega żadnej wątpliwości, że był Polakiem, stwierdzają to dobitnie współczesne mu źródła.

Mieszczanin augsburski Filip Hainhofer, który 29 kwietnia 1628 r. odwiedził jego pracownię w Innsbrucku, mówi w opisie swej podróży: „Ihrer Durchlaucht Kammermahler, il signor Martino Theofilo ein geborener Polac“, dalej w „Historia Ordinis Servitorum“ A. M. Romerso, Wiedeń 1667 (str. 156), twórca obrazu wielkiego ołtarza w kościele Serwitów w Innsbrucku nazwany jest: „nobilis quidem ex Polonia pictor“.

Również P. Tovazzi żyjący w XVIII stuleciu wspomina w „Note d'artisti Trentini“: „Martino Teofilo, polacco, pittore in Trento 1616“.

Zdaje się, że Marcin Teofil pochodził z Krakowa i tutaj czas jakiś pracował, zaś pod koniec XVI stulecia udał się w podróż artystyczną do Włoch, a jak wykazuje cała jego twórczość, studiował przede wszystkim w Wenecji i w ten sposób uprzedził o lat kilkanaście prądy artystyczne, które z chwilą przy-

bycia Dolabelli do Polski w r. 1600 miały zupełnie zmienić charakter naszego malarstwa, ożywić je przez wprowadzenie nieznanych dotychczas zupełnie wartości i wyrównanie zamarłego już malarstwa Niemiec. Opuściwszy Włochy, osiadł Marcin Teofil z początkiem XVII w. w południowym Tyrolu i przebywał tutaj mniej więcej od r. 1608–1621, pracując nad obrazami ołtarzowymi i freskami dla kościołów w Trydencie, Rovereto, Malè, Mori, Villa Lagarina, Castione w pobliżu Brentonico. Prawdopodobnie około r. 1611 wstąpił w służbę kardynała Karola z Madruz, jednakże jeszcze przed jego śmiercią (w r. 1629), najpóźniej w r. 1627 udał się do Innsbrucka na dwór arcyksięcia Leopolda V, gdzie zaraz otrzymawszy tytuł nadwornego malarza, pozostał przez szereg lat w Innsbrucku, pracując dla dworu i kościołów. Po śmierci Leopolda V (w r. 1632) pozostał dalej przy dworze w służbie arcyksiężnej Klaudyi. Ostatnie lata swego życia spędził w Brixen, gdzie też umarł dnia 5 stycznia 1639 r. Był to artysta należący do epoki przejściowej, u którego ścierały się wpływy Tycyana, Veronesa i Tintoretta z wzorami, do jakich przywykł w Polsce, z archaizmem sztuki niemieckiej. Urodzony w drugiej połowie XVI w. malarz i sztycharz Jan Ziarnko, wyjechał przy samym końcu stulecia do Włoch, następnie przeniósł się do Paryża, gdzie osiadł na stałe.

³⁾ Italia mercatoria apud Polonos. Opera Johannis Ptaśnik. Romae 1910.

Giovanni Ptaśnik, Gli Italiani a Cracovia. Roma 1909.

⁴⁾ Włoch murator Franciscus Italicus wspomniany bywa w zapiskach dworu królewicza Zygmunta już w r. 1502. W r. 1510 obejmuje kierownictwo robót na zamku krakowskim Florentczyk Franciszek della Lora; po śmierci jego prowadzi dalej budowę Bartłomiej Berrecci, a po nim Mikołaj Castilione (Stanisław Tomkowicz, Wawel, t. I.).

W służbie królewskiej znajdował się Jacopo Caraglio z Werony, medalier, złotnik i rysownik.

Przebudową Sukiennic kierował zmarły w Krakowie w r. 1573 Giovanni Podovano.

Z wybitniejszych artystów prócz wymienionych, pracowali jeszcze w XVI w. w Krakowie: Johannes Cini ze Sienny, dekorator kaplicy Zyguntowskiej i Santi Guci, twórca pomnika Batorego

⁵⁾ Tyg. il. 1866. Tom I. str. 76.

W roku 1807 zabrali obraz ten Francuzi do galeryi w Louvrze. Odzyskano go po r. 1815 (Rastawiecki III).

⁶⁾ Fr. Siarczyński, Obraz panowania Zygmunta III. 1828. t. II. str. 267–270.

⁷⁾ Rastawiecki: t. III.

⁸⁾ Rocznik krakowski 1904.

⁹⁾ Ks. Stanisław Reszka (Rescius) dziekan warszawski, sekretarz królewski, późniejszy opat jędrzejowski, zmarły w Neapolu w roku 1600 (Kronika X. Zelnera Krzysztofa. Wydał Ambroży Grabowski. Kraków, 1835) był początkowo nauczycielem filozofii w Akademii krakowskiej. Znaczną część życia strawił na poselstwach do Francji, Wenecji, Rzymu. (Józef Sołtykiewicz, O stanie akademii krakowskiej. Kraków, 1810, str. 34. i Siarczyński t. II. str. 109).

Interesujący wyjątek z listu ks. Bernarda Gołyńskiego, Jezuity, spowiednika królewskiego do ks. Reszki podał Ambroży Grabowski (Starożytności historyczne polskie t. II str. 425): „...obrazów król Imci czeka z wielką radością; dziwna rzecz, jako się w nich kocha, kiedy co udanego ma. Si erit aliquid singulare podziękujemy bardzo. Dat. Cracoviae d. 12 Juli 1588.

¹⁰⁾ Obrazy te przybyły do Polski w lecie r. 1604.

¹¹⁾ Jerzy Mycielski, Stosunki Zamoyskiego ze sztuką i artystami. Kraków, 1907.

Na dworze hetmańskim pracował nieznan bliżej Bistrucius, późniejszy malarz królewski Jan Szwankowski (Mycielski) i portrecista Jan Kasiński (Rastawiecki t. I., w lecie 1604 r).

¹²⁾ Stanisław Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w. Lwów, 1912.

¹³⁾ Oratio funebris. Cracoviae, 1633.

¹⁴⁾ Rastawiecki t. III.

¹⁵⁾ Niemcewicz w „Dziejach panowania Zygmunta III“ (t. III. str. 562) przytacza, iż pendzla króla obraz posiadał w swej galeryi hr. Aleksander Chodkiewicz.

W galeryi düsseldorfskiej znajdował się również obraz Zygmunta III., który wraz z całą galeryą przeszedł na własność króla bawarskiego Ludwika I do zbiorów zamku Schleissheim. Obecnie znajdują się w Muzeum narodowym w Monachium. Przedstawia Dzieciątko Jezus w obłokach błogosławiające śś. Ignacego Loyolę i Franciszka Ksawerego. Prof. Antoniewicz, w Roczniku Akademii Umiejętności w Krakowie rok 1904–1905. str. 82). Obraz ten

darował Zygmunt III. córce swej, wydanej za palatyna Renu. Następny obraz króla, przedstawiający św. Łucyę odnalazł prof. Antoniewicz w galeryi augsburskiej. (Rocznik Akad. 1904–1905). Nuncyusz papieski kardynał Valenti wspomina o obrazie króla „św. Katarzyna Sieneńska“ z rok 1602. (Rastawiecki t. III).

¹⁶⁾ Maryan Sokołowski, Miniatury włoskie w Bibliotece Jagiellońskiej i modlitewnik francuski ks. Samuela Sanguski. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. t. VII, szp. CCXXXIII.

¹⁷⁾ Rastawiecki, t. I. str. 187–188.

¹⁸⁾ Ludwik Zarewicz, Zakon Kamedułów. Kraków 1871. str. 139, 232.

¹⁹⁾ Polityki Aristotelesowey, to iest rząd w rzeczypospolitey przez doktora Sebastiana Petricego, medica w Krakowie 1604. ks. III. str. 147. „Godzien też pochwały wielkiej J. M. Pan Wolski, marszałek koronny terazniejszy, który krzepicki zamek y Rapsztyn wielkim kosztem połamawszy stare mury odnowił, ciosami, obrazami, słupami ozdobił; robienie skleńic weneckich kryształowych, mosiądzu z miedzi czynienia z cudzych ziem do Polski przywiódł.

²⁰⁾ W pierwszej połowie XVII stulecia spotyka się niezmiernie mało artystów o wyraźnej zależności od akademii rzymsko-bolońskiej, czy rzymsko-neapolitańskiej. Najwybitniejsi z nich Martino Altomonte, Jerzy Eleuter Sigmiginowski Dell Bene, należą już całkowicie do drugiej połowy stulecia. Szereg mniej wybitnych, przy końcu pierwszej połowy wieku żyjących, nie odegrał żadnej roli; należał do nich wspomniany już nieznan twórca aniołów z katedry wawelskiej, budowniczy i malarz Giovanni Stella pracujący na dworze Władysława IV, Bolończyk Magnavacca, z Bolonii również pochodzący Campana Giacinto, nieznan zupełnie Molvasia, w r. 1648 przybyły do Polski Francesco Benetti, (Rastawiecki t. I. II. W. Gąsiorowski, Ciampi, Notizie), nieznan twórca jednych z najlepszych dzieł XVII stulecia w Polsce: „św. Sebastjana“ z kaplicy Lubomirskich na Bielanych i „św. Franciszka“ z bocznego ołtarza głównego kościoła w Kalwaryi Zebrzydowskiej. (Nie jest zresztą wykluczonem, że twórcy tych dwóch dzieł nigdy w Polsce nie byli i tylko obrazy te z Włoch tutaj sprowadzono. Wspomnieć tutaj należy, że Czechowicz w „świętym Franciszku“, w bocznym ołtarzu kościoła OO. Kapucynów

w Krakowie, przejął postać świętego z obrazu na Kalwarii Zebrzydowskiej.

(„Imaginem Scti Francisci depinxit excellens et famosissimus pictor Varsoviensis Dnus Czechowicz, pro qua dati sunt 26 aurei“. Kronika klasztoru OO. Kapucynów, rok. 1775, str. 189).

²¹⁾ Zwany także w Polsce: Della Bella, de la Bella, Dalabella, Dollabella, Della bella, Dolabella.

²²⁾ K. Estreicher; (Bibliografia polska, część III., t. IV. str. 273. Kraków 1897), nie podając źródła twierdzi, że Tomasz urodził się około r. 1580. Opierając się jednak na rękopiśmienne źródłach klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie, wedle których Dolabella umarł w r. 1650, mając około 80 lat, można w przybliżeniu przyjąć rok 1570, jako datę urodzenia artysty.

²³⁾ Józef Muczkowski w Roczniku Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1903—1904. str. 73.

²⁴⁾ Le Maraviglie dell'arte guero le vite de gl'illustri pittori Veneti e dello stato. Describe dal Cavalier Carlo Ridolfi in Venetia 1648. t. II. str. 209—226.

Antonio Vassilacchi umarł w r. 1629, pochowany w kościele St. Vitale w Wenecji.

²⁵⁾ Ridolfi t. II. str. 209—225 „...tratto anco con la compania del Sacramento de Santi Apostoli dell'opera del soffitto: Ma essendo egli carico d'affari ritenne solo il quadro dimezzo in cui fece l'Ascesa del Signora al Cielo, la quale pero fu la maggior parte condotta de Tomaso Dolabella suo scolare (che poscia divenne pittore del Re Sigismondo III di Polonia) fuggendo Antonio voluntieri la fatica“.

²⁶⁾ Tomkowicz, Wawel, t. I. str. 352.

²⁷⁾ Rastawiecki, t. III.

²⁸⁾ Nie podobało się to również Piaseckiemu, który podaje następującą genezę skłonności króla do sztuki i artystów: „Odtąd zaś w samotniejszym ustroniu przepędzał czas (Zygmunt III) na błahych ćwiczeniach, za mistrza do nich przybrawszy sobie Mikołaja Wolskiego, podówczas starostę krzepickiego, którego bystry wprawdzie, ale niestateczny dowcip smażył się ustawicznie w dociekaniu alchemii i innych rozmaitych już poważnych, już płochych i błazeńskich kunsztów, a żadnego dostąpić nie zdołał, gdy jeden zaledwie rozpoczynszy, wnet coraz innych się chwycił i takową umysłu niestałością ogromny majątek ojczysty strwonił. Z tym to więc rozrywek swoich

urządzić poufalej król przestawał, a że we wszystkich przedsięwzięciach swoich zajęty był, poniósł niemało przez alchemię szkody, przeto zapomocą tegoż Wolskiego, sprowadził z Włoch ze znacznym nakładem, wielu sławniejszych muzyków i w słuchaniu ich symfonij, a niekiedy w kopiowaniu obrazów, nawet lat sędziwych dożywszy, szczególniejsze miał upodobanie, wybierając z pomiędzy nich, co godniejsze osoby do towarzyskiego z niemi w te chwile obcowania“. (Kronika. Kraków 1870, str. 132).

W jaki sposób Zygmunt III odnosił się do twórczości artystycznej świadczy najlepiej dokument wydany w r. 1593 dla malarza Jana Szwankowskiego:

„Non novum est, artem pictoriam primario honore atque inter liberales semper habitam fuisse, quum facultas eius non tam manuum opificio, quam ingenii et industriae viribus consistat Idcirco neque nos eam possumus referre in numerum aliarum sellularium artium, quin liberalissimam et omni honestissimo honore dignissimam censemus et pronunciamus, omnesque eos, qui ex ea aut ornamentum aut subsidia vitae quaerere sibi pulchrum duxerunt, non solum approbatione, sed favore etiam nostro benigne prosequemur“. (Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. t. V. str. 159).

²⁹⁾ Z roku 1602 w księgach miejskich zapiska, jako „Thomas Dolabella pictor S. R. M.“ mając pretensje do niejakiego „Paulum Foelicium“, kładzie areszt na tegoż skrzynię złożoną u Ryszarda Ubera. Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa.

³⁰⁾ W spisie podatków zanotowano w roku 1607: „W ulicy Szerokiej, w domu Przybytkowskim mieszkał Tomasz, malarz króla Imci, który opieką królewską zastłony podatkuszos nie płacił“. Uchyła się też stale od wszelkich obowiązków i ciężarów miejskich, zastłaniając się swą przynależnością do dworu królewskiego. (Ambroży Grabowski, Skarbniczka. Lipsk, 1854. str. 33).

³¹⁾ Drukarnia Piotrkowczyków, znana szczególnie przy końcu XVI w. i w początkach następnego stulecia znajdowała się przy ulicy Floryańskiej (Nr 15) w domu „Pod wywiórką“. (Dr Rostański, Przewodnik Kraków 1891. str. 76). Wysłała tutaj znaczna ilość klasyków rzymskich i polskich pisarzy. Drukarnia ta wraz z oficyną Cezarych stała się potem podwaliną istniejącej do dziś dnia drukarni uniwersyte-

kiej. (Bąkowski. Dzieje Krakowa. Kraków, 1911).

³²⁾ Andrzej Loeaechius (Loechius, Lechowicz) urodzić się musiał w Polsce, gdyż władał znakomicie językiem polskim. Przez jakiś czas mieszkał w Krakowie, następnie, zdaje się, przeniósł się do Wilna. Umarł prawdopodobnie poza granicami Polski, może w ojczyźnie swojej. Ambroży Grabowski (Starożytnicze wiadomości, str. 234) przytacza następujące ważniejsze jego utwory: „Muza gór wielickich“, „Nadgrobek i thren pogrzebny J. Paniej Elżbiety Chodkiewiczówny Szemethowej i pamiątka niespodzianej śmierci Hieronima Chodkiewicza syna Jana Karola Hetmana. W Wilnie w r. 1613“. „Żałoba sowita albo Pallas z utraty dobrej gospodyni żałosna. W Wilnie 1617“.

³³⁾ „Epithalamium in nuptias Thomae Dolabellae, Sigismundo III Poloniae, et Sueciae Regis a pictura Exquistoniae et Virginis Agnetis Petricoviae solertis typographi Andreae Petrikovii, Civis Crac. filiae. Amicitiae ergo ab Andrea Loeaecho Scoto F. D. Cracoviae. Anno Domini 1606. Postridie nuptiarum“. Niestychnie rzadki ten druk posiada Biblioteka Ossolińskich we Lwowie.

³⁴⁾ Na podstawie przytoczonego spisu podatków zaległych z r. 1607.

³⁵⁾ A. Grabowski, Starożytności historyczne Polskie. Kraków 1840. t. I. str. 414–424.

³⁶⁾ Grabowski, opierając się na statutach cechu malarzy krakowskich wymagających, aby każdy członek cechu posiadał obywatelstwo miejskie i na dokumencie Władysława IV nadającym Dolabelli obywatelstwo krakowskie dopiero w r. 1641, twierdził, iż Dolabella zapisał się do cechu dopiero pod koniec życia. Jednakże w aktach cechowych znajdujemy już w r. 1614 wzmiankę o zapłaceniu przez Dolabellę należnej opłaty członka: „Item wzięliśmy od p. Tomasza, malarza K. J. Mości złotych 15“. (Wilhelm Gąsiorowski, Cechy krakowskie. Kraków 1860. str. 28).

³⁷⁾ Gąsiorowski str. 28.

³⁸⁾ Rostafiński str. 79.

³⁹⁾ „Anno 1619. die 6 Aprilis conclusum est, ut Capella S. Hyacinti perficienda, quatenus pictoria indiget manu, committat famato dno Thomae pictori, qui quidem omnem deaurationem et picturas tenebitur“.

⁴⁰⁾ Pierwsze obrazy dla Dominikanów malował już około czterech lat wcześniej.

⁴¹⁾ „Tegoż samego roku (1619) die S. Trinitatis cech malarzy mając wielkie urazy

i szkody od pana Tomasza, wszyscy malarze i szkalowania nad submissyę p. Tomasza, gdy się dał wpisać na regestr malarski w suche dni S. Trinitatis, wszyscy pp. malarze zgodnie w zagajonym cechu uchwalili między sobą przy sobie mocno stać ani odstępować jeden od wszystkich, wszyscy od jednego do rozprawy z p. Tomaszem przez suplikę do K. J. M. N. M. a w tym czasie, póki się to nie stanie, żaden się z jego ramienia i podania z jego rąk albo przekupstwa tych robót, które wszystkie obsinuje, nieśmiały ważyć roboty podejmować, pod winą kamienia wosku, co sobie mocno statecznie wszyscy przyrzekli i rękoma swemi na to podpisali. Stanisław Bohenczik, Marcin Proszowski, Jacob Tobiasz Droschell, Lorenc Wada, Jan Weigelt, Cristoph Coreander“. (Gąsiorowski).

„Dnia 4 października 1638 r. była sessya z uczciwego pospólstwa, na której panowie bracia uchwalili suplikę na pana Tomasza Dolabellę do K. J. M. o ukrzywdzenie, które mają od niego z strony czeladzi, tak starsi jak i młodsi panowie bracia zezwolili“. — „Tego czasu p. Stanisław Kiełbiowicz, natenczas starszym będąc i z p. Samuelem Chmielowiczem podjąwszy na swój koszt suplikę do K. J. M. na pana Tomasza Dolabellę o ukrzywdzenie wszystkij pp. braci, oddał ją sam do rąk K. J. M. już prawie na wyjeździe z krakowskiego zamku, przy wielu mieszczanach krakowskich, a osobliwie przy Imcp. syndyku krakowskim, który ją przeczytawszy nie ganił, widząc słuszność o ukrzywdzenie wszystkich bez urazy urzędu“.

„W dzień św. Mikołaja pan Kiełbiowicz wnosi prośbę do wszystkich pp. starszych i młodszych, żądając, żeby pozwolili na mandat i respons od K. J. M. „gdyż już wiadomość J. K. M. supliki, a podług supliki mandatu ostrego na p. Tomasza Dolabellę, czego mu pp. bracia starsi i młodsi zezwolili, ale już na wszystkich koszt, gdy będzie potrzeba i okazy, salvam sobie zachowując“.

⁴²⁾ Ambr. Grabowski (Kraków i jego okolice) w rachunkach z pierwszych lat XVII w. mieszczanina krakowskiego, mającego realność na przedmieściu Garbarze odnalazł należytość zapisaną na imię naszego malarza.

⁴³⁾ Od złocenia wielkiego ołtarza (w kościele św. Trójcy), który zgorzał w r. 1668 otrzymał in toto zł 4556, a od złocenia Ciborium zł. 88. gr. 24. (Ambroży Grabowski, Starożytności historyczne. t. I. str. 420).

⁴⁴) W aktach miejskich Szydłowca z lat 1614–1650, znajdujących się obecnie w Bibl. XX. Czartoryskich w Krakowie, odnalazł Dr Jerzy Kieszkowski [Kanclerz Szydłowiecki str. 542 (48) 543 (48)] pod rokiem 1644 zapiskę odnoszącą się do Dolabelli: „Laurentius Pabiszewsky cum consorte vendit et resignat perpetuo domum Dno Thomae, Regio, Illmi Principis Dni nostri clementissimi pictori. “

⁴⁵) Procesuje się nawet jako już przeszło 70-letni starzec:

W latach 1644–1647 toczył się spór o sumę według jednej strony wynoszącą 1700 złp., a według drugiej tylko 800 złp. i o jakieś czynsze, którą to pretensję Dolabella mając do Fr. Mocniego malarza, odstąpił ją Andrzejowi Rogowskiemu. (Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa).

⁴⁶) Na posiedzeniu cechowym w roku 1640 czynią mu zarzut: „a pan Thomas Dolabella i nie bywa i nic nie dawa. a przecież mu nic nie mówią“.

⁴⁷) „Die 15 Januarii 1641 roku na żądanie p Tomasza Dolabelle, malarza K. J. M, który przez pisanie swoje, także przez osoby pewne mieszczany krakowskie prosił od naszego porządku attestacyjej, jako dawno in Congregatione między nami w cechu naszym malarskim krakowskim mistrzem cechowym i jako dość uczynił porządkom naszym według praw i przywilejów naszych, czego mu wszyscy zgodnie pozwolili i list wydali sub sigillo nostro contuberniali“. (Gąsiorowski).

⁴⁸) „Liber consiliorum“ konwentu OO. Dominikanów w Krakowie (rękopis). Oprócz tego Dominikanie „apposuerunt etiam hanc specialem conditionem R. R. P. P. pro Dno Thoma pictore et Dno Kobelecki, ut quandocunque voluerit conventus recipere mansiones ut domus eorum ad proprium usum parati sint reddere conventui“. (Tamże).

⁴⁹) „1623 die 10 Augusti. Sub eodem actu conclusum est, ut domus, in quibus dnus Andreas Petricovienis (syn drukarza, zmarłego w r. 1620) et dnus Thomas Dolabella pictor habitant, non amplius locentur“ — z dość dziwnego powodu — „ob factores gravissimos inde ad conventum defluentes cum fratrum praeiudicio et secularium fastidio“. (Dolabella, zdaje się, w stajniach do kamienicy przylegających trzymał parę koni). Liber consiliorum).

⁵⁰) Według jednej wersji był to dom przebiony z dawnego kościółka św. Tomasza,

według drugiej kościół ten zniesiono całkiem w r. 1567, (na miejscu jego ma stać obecnie kamienica oznaczona liczbą 66, a Dolabella miał mieszkać w domu wystawionym na miejscu, czy też bezpośrednio obok zburzonego kościoła.

⁵¹) Na podstawie aktu z daty Skierniewice 20 sierpnia 1630 r., przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Jana Węzyka wystawionego. Dokument ten ogłosił dr Julian Pagaczewski z notat Ludwika Zarewicza W całości wydrukowany w Sprawozdaniach komisji do badania historii sztuki w Polsce. t. VI. str. XXXII do XXXIII. „27 Februarii 1631 r. nobilis et famatus Thomas Dolabella pictor S. R. M.“ obejmuje w posiadanie dom ten leżący „in platea Castrensi“. (Tamże).

⁵²) Łagodzący wyrok królewski zapadł na tej podstawie, iż rzeczy, których zwrotu domagała się skarżąca, były za wysoko ocenione. Suknie bowiem zmarłej niszczały, kosztowności zaś, które w wyprawie otrzymała, zmarła na długo jeszcze przed śmiercią rozdała. Ambroży Grabowski, Kraków i okolice. Wyd. 6. str. 377–378.

⁵³) Współczesna kopia tego przywileju znajduje się w zbiorach rękopisów Akademii Umiejętności w Krakowie. Przytaczam wyjątek, w tłumaczeniu Ambrożego Grabowskiego:

„My (Władysław IV) wraz z przybocznymi radcami naszymi, wysłuchawszy i dokładnie rozważywszy obustronne spory, obrony prawne oraz wnioski, mając przytem na względzie, że jakkolwiek oczywiście i wyraźnie z dawnych przywilejów wielkierza i zwyczajów od niepamiętnych czasów przez najjaśn. Przodków naszych równie jak i przez Nas, pierwszej stolicy naszej krakowskiej udzielonych i potwierdzonych okazuje się, że nikt pierwiej do księgi (album) obywateli krakowskich przyjętym nie był, nie wykazawszy wprzód dostatecznie i prawnie swego rodowodu, nie wykazawszy Nam i innym najjaśniejszym królom polskim przysięgi wierności, z uwagi jednak na postugę, którą w swej sztuce malarskiej wspomniany Tomasz Dolabel'a od 40 przeszło lat najjaśn. niegdyś ojcu i poprzednikowi naszemu, równie jako i nam nie bez chwały i pilności czynił i czynić będzie, przytem za godną i słuszną rzecz ocenając, ażeby ten, który przez długi przeciąg czasu domowi naszemu królewskiemu chwalebny prac swych okazał dowód, niezwy-

kłym i pospolitym obyczajem wolności i swobody rzezczonego miasta Krakowa otrzymał i onych używał; przeto z zupełności władzy naszej królewskiej uznaliśmy tegoż egregium T. Dolabellę jako dawnego i dobrze zasłużonego naszego sługę w swej malarskiej sztuce Nam najlepiej poleconego, według wyżej wyrażonego naszego przywileju w przypuszczeniu do praw i swobód, których inni mieszczanie krakowscy używają utrzymać, jakoteż istotnie (bez żadnego na potem przywilejom, wielkierzowi i zwyczajom dawnym m. Krakowa równie jak i innych miast naszych ubliżenia) utrzymujemy go i żeby tychże praw i swobód wszystkich wolno używał, stanowimy“.

⁵⁴⁾ W ostatnich latach swego życia, zawiadywał restauracją domu pod wezwaniem św. Tomasza, skupując wapno i cegły. Długo jeszcze po śmierci artysty, dom ten jego nazywano imieniem. Jeszcze w r. 1692 zanotowano w aktach miejskich: „Lapidea dicta Dolabellae pictoris“ (Ambr. Grabowski, Kraków i jego okolice).

⁵⁵⁾ Folwark w Łęgu, który również na długie lata zatrzymał nazwę „Dolabellińskie“, należy do klasztoru OO. Cystersów w Mogile; otrzymał go artysta w dożywotnią dzierżawę, podobnie jak i wójtostwo tamtejsze w nagrodę za obrazy wymalowane dla kościoła Cystersów. W roku 1655 opat Tarnowski na skutek prośby zakonu wcielił folwark ten do funduszu klasztornego. (Monografia opactwa Cystersów w Mogile).

⁵⁶⁾ „Choć nie wisi lanczofft nowy
na mej ścianie Rubensowy,
konterfektów też nie wiele
i nie dzieło Dolabelle“.

(Ze słów Kochanowskiego o własnym w Goleniowie domu. Pieśni str. 305 Wypisał Edward Rastawiecki. Bibl. warsz. 1856. t. IV.).

⁵⁷⁾ Ołtarz ten zniesiono już w roku 1756. Śladów grobu Dolabelli skutkiem zupełnego zniszczenia kościoła w czasie ostatniego pożaru Krakowa i następnie przeprowadzonych zmian w czasie restauracji niepodobna dzisiaj odszukać. Według tradycji klasztornej grób ten ma się znajdować pod kaplicą Skrzyneckiego.

⁵⁸⁾ Sebastyan Kiełczewski w swej rękopiśmiennej kronice klasztoru mogińskiego p. t. „Series priorum Clarae Tumbae“, jako datę śmierci artysty podał rok 1652, za nim powtórzył ją następnie Ambr. Grabowski w „Krakowie i jego okolicach“ w wydaniu drugim

z roku 1830. Data ta jednak jest oczywiście mylną.

⁵⁹⁾ Corrado Ricci, *L'arte nell' Italia settentrionale*. Bergamo 1910.

⁶⁰⁾ *Künstler-Lexicon 1779*. str. 204 W wydaniu z r. 1763 natomiast wzmianki tej wcale niema.

⁶¹⁾ Niezdarnie malowany, ale ściśle oddający moment tej walki obraz, nieznanego artysty, znajduje się w kościele farnym w Żółkwi (Kościół farny w Żółkwi jego dzieje i pomniki. Lwów 1869).

⁶²⁾ Niemcewicz i dzieje panowania Zygmunta III t. II. str. 102.

⁶³⁾ „Regni Poloniae magnique Ducatus Lituaniae omniumque regionum juri polonico subjectorum novissima descriptio Andreae Cellarii gymnasii Hornani rectore. Amstelodami. Anno 1659“. str. 595:

„Arx regia, sive palatium regis satis spaciosio ambitu quadratam figuram format, conditoremque habet regem Sigismundum III ac versus orientem situm.. in eo cernuntur historiae ab Italo pictore illo celebri Dolabella pictae ut modo laudatus author indicat:

Occupatio nimirum urbis Smolenscii et actus ille publicus, quo in comitiis Versoviensibus exercitus Polonici imperator Zolkievius in senatorum Regni et aulicorum praesentia, Suiscium magnum duces Moscoviae regi captivum tradidit“.

„Warsovia physice illustrata sive de aere, aquis, locis et incolis Warsoviae eorumque moribus et morbis tractatus, cui annexum est viridarium, vel catalogus plantarum circa Warsoviam nascentium. Autore Christiano Henrico Erndtelio, phil. et medic. doctore. Dresdae 1730 str. 22“.

„Picturae antiquiores in conclavibus regiis ab Italo pictore celebri Dolabella factae narrantur. In specie occupatio urbis Smolenscii actus ille publicus, quo in comitiis Gostinensibus exercitus Poloniae imperator Zolkievius in senatorum regni praesentia, Suiscium magnum Moscoviae duces, regi captivum tradidit“.

„Ast egregia haec pictura, quod dolendum est Sarmatis, in ultimo bello Suecico, a Petro Russorum Caesare D. M. ablata et in Moscoviam transmissa fuit, quod, prout dicitur, cum monumento superius descripto patrare etiam voluit nisi indefessa contra violationem senatorum quorundam instantiae, hoc impedivissent“.

„Historia Vladislai Poloniae et Sueciae principis ejus natales et infantiam, electionem in

magnum Moscoviae ducem, bella Moscovitica, Turcica, caeterasque res gestas continens usque ad excessum Sigismundi III Poloniae Sueciaeque regis autore Stanislao a Kobierzyczo Kobierzicki, Castellano Gedanensi etc. Dan-tisci A. 1652". str. 428.

„Atque hunc regis Smolenscum expugnantis et Zolkievii Suyscium tradentis triumphum, spectare licet in palatio Varsoviensi inter auro caelata laquearia eleganter depictum peritissimi artificis Dolabellae Itali manu, expressasque ad vivum non infeliciter superstitem tunc senatorum aulicorumque ac procerum effigies ornatusque: perjucundum prefecto posteritati spectaculum, quod et magnorum virorum in Repub. optimeque de Patria meritorum civium exhiberet memoriam, et ad praeclare facta victricibus illorum Tropaeis ferus nepotes excitaret“.

Ogólnie o tych obrazach wspomina również Adam Jarzemski, muzyk królewski opisując wierszem Warszawę z r. 1643.

„... inne pokoje (zamku) okryte obrazami, wyrażającemi zwycięstwa Polaków. Uyrzysz tam wszystko, co się działo na Moskwie, uyrzysz Władysława, co Moskwę zwoiował, uspokoił Turków i Szweda“. (J. U. Niemcewicz, Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce. Warszawa 1822. t. IV).

⁶⁴⁾ Niemcewicz, Dzieje panowania Zygmunta III. Kraków 1860. t. III. str. 13.

⁶⁵⁾ Świat. Kraków 1894.

⁶⁶⁾ W Muzeum Narodowym w Krakowie. (Nr 1607).

⁶⁷⁾ W zbiorach Pawlikowskich we Lwowie (Edward Rastawiecki, Słownik rytmowników polskich. Poznań 1886. str. 42 i Julian Kołaczkowski, Słownik rytmowników polskich. Lwów 1874. str. 18). Rycina jest sygnowana: „Tom. Dolabella Pictor J. K. M. figuravit sculpsit et excudit Cracoviae 1611“. 4^o więcej.

⁶⁸⁾ W Muzeum Narodowym w Krakowie. Sygnowana: „Thom. Makow. sculp.“ (Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. t. III. str. IV).

Tomasz Makowski (1575–1630) miał drukarnię w Nieświeżu. Wysłał u niego książka, będąca właściwie dziełem sztycharzem: „De Sanctis angelis.. Neswissii apud Thomam Makowski 1609, i mapa Litwy p. t. „Magni Ducatus Lithuaniae tabula geographica“. Makowski rysował także herby do panegiryku Jerzego Wawrzyńca Boresty, wydane w Wilnie

w r. 1611, na cześć Zygmunta III i miedzioryty do Hippiki Krzysztofa Dorohostajskiego, wydanej w Poznaniu w r. 1620. (Kołaczkowski i Rastawiecki).

⁶⁹⁾ „Poddanie się Smoleńska Władysławowi IV.“ znajduje się w zamku podhoreckim, zwykle Dolabelli przypisywane jest dziełem Jana de Baan (1633 1702).

W Podhorcach przechował się także drugi jego obraz: „Szwedzi pod Wolą proszą o pokój“. (Rastawiecki).

⁷⁰⁾ Monografia opactwa Cystersów w Mogile. Praca zbiorowa. Kraków 1867.

Władysław Łuszczkiewicz, Wieś Mogiła. Kraków 1899 (Bibl. krak. Nr 10).

Walery Eliasz Radzikowski, Kraków dawny i dzisiejszy. Kraków 1902.

Ambroży Grabowski, Kraków i jego okolice. Wydanie 5-te.

Konstanty Hoszowski, Obraz życia i zasług opatów mogińskich. Kraków 1867.

Kronenberger, Wiadomość o wizerunku cudownego P. Jezusa w kościele OO Cystersów. Kraków 1893.

⁷¹⁾ Zakonnicy zapisali daty pobytu króla w klasztorze: Po raz pierwszy zawiątał Zygmunt III do Mogiły zaraz po powrocie ze Szwecji w roku 1594, 17 listopada, następnie przyjmowali go Cystersi w r. 1598, przybywającego z Wawrzyńcem Goślickim, biskupem przemyskim. Tutaj szukał król pociechy w chwili wybuchu rokoshu Zebrzydowskiego w r. 1606, w r. 1612 składał Chrystusowi dzięki za odzyskanie księstwa siewierskiego

⁷²⁾ „... significamus praesentibus literis nostris. quia nos habentes in primis rationem meritorum et operarum nobis in *abbatia Mogilnensi*.. ..praestitarum spectabilis et famati Domini Thomae Della Bella Veneti pictoris S. R. Poloniae et Sueciae Majestatis“... (Z przytoczonego już dokumentu Wężyka z r. 1630).

⁷³⁾ Żegota Pauli, Opis starożytności znajdujących się w Królestwie Polskiem Rękopis (Nr 5366 Bibl. Jagiellońska).

Władysław Łuszczkiewicz, Trzy epoki sztuki na zamku krakowskim.

⁷⁴⁾ Tyg. il. 1860. str. 436–437. „Zamek biskupów krakowskich w Kielcach przez F. M. S.“ (obieszczęński).

⁷⁵⁾ Już w roku 1852, kiedy Fr. Max Sobieszczęński zwiedzał Kielce, obrazy te były zupełnie zniszczone.

⁷⁶⁾ Wycieczka archeologiczna w niektóre strony gubernii radomskiej. Fr. Max. Sobieszkański. Bibl. Warszawska 1552. tom I. str. 469-470.

⁷⁷⁾ Tomkowicz, Wewnętrzne urządzenie zamku krakowskiego i jego losy. Kraków 1907. (Bibl. krak. Nr. 36).

Tomkowicz, Wawel. t. I. str. 352-453. Teka Grona konserwatorów Galicyi zachodniej. t. IV.

⁷⁸⁾ H. Skimborowicz i W. Gerson, Willanów dawny i teraźniejszy. str. 15

⁷⁹⁾ Falszywą okazała się także wiadomość o Dolabelli portrecie Władysława IV w pałacu Potockich (niegdyś Lubomirskich) na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. (Tyg. ilustr. 1904 str. 452. Aleksander Kraushar, Dawne pałace warszawskie). Flamandzkie pochodzenie tego portretu jest zupełnie wyraźne.

⁸⁰⁾ Ambr. Grabowski, W starożytnościach hist. pol. t. I pomieścił reprodukcję tego portretu, według rysunku Jana Nepomucena Bizańskiego z r. 1839, której jednakże niepodobna ufać. Rysownik zmienił niewątpliwie rysy artysty, stwarzając idealną głowę o ogólnikowych rysach, zmieniła dalej nieudolna wówczas jeszcze technika reprodukcji Portret Dolabelli w Rastawieckiego Słowniku malarzy, jest kopią rysunku Bizańskiego.

⁸¹⁾ Tomkowicz, Mogiła. str. 163-164. Teka Grona konserwatorów Galicyi Zachodniej t. II.

⁸²⁾ Tomkowicz, Ga'erya portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie. Kraków 1895. (Bibl. krak. Nr. 28. str. 82-83).

⁸³⁾ Malowanie „portretów“ w kilka, a nawet kilkanaście lat po śmierci danej osoby było w XVII w. nawet jeszcze w XVIII w. na porządku dziennym. Malowano wówczas portrety Wandy, Piasta, Łokietka, czasami zdążyły się pomiędzy nimi dzieła pierwszorzędnych artystów, mówi np. Klonowicz, że na zamku wawelskim znajdował się Rubensa portret Kazimierza Wielkiego. (Edward Rastawiecki. Bibl. warszawska 1856. t. IV.).

⁸⁴⁾ Wysokość obu wynosiła 10 m. 80 cm.; szerokość 6 m 60 cm. (Ambr. Grabowski, Kraków i jego okolice. Wydanie szóste, str. 156). W drugim wydaniu Krakowa i okolic z roku 1830, podaje Grabowski nieco inne wymiary wys. 20 łokci, szer. 12 łokci. Obrazy te znajdowały się w prezbiterium ponad stallami.

⁸⁵⁾ Kraków i jego okolice. Wyd. drugie. 1830 r. str. 152.

⁸⁶⁾ Piotr Hiacynth Pruszczy, Klejnoty stołecznego miasta Krakowa. Kraków 1745. str. 24. Wydanie znacznie powiększone. (Wydanie drugie ukazało się w druk. Franciszka Cezarego w r. 1650).

⁸⁷⁾ Stanisław August odwiedził klasztor i kościół Franciszkański podczas swego pobytu w Krakowie w r. 1787 po widzeniu się z Katarzyną II pod Kaniowem i cesarzem Józefem II w Korsuniu.

⁸⁸⁾ Wysokość 1 m. szerokość $\frac{1}{2}$ m.

⁸⁹⁾ Rastawiecki idąc za Grabowskim podaje mylnie zamiast św. Dominika, św. Antoniego. W szóstym wydaniu „Krakowa i jego okolic“ błąd ten sprostowano.

⁹⁰⁾ Marco Vecellio zmarł w roku 1611. Zachowało się sporo jego obrazów w Wenecji i na terra ferma. Prócz plafonu z San Giovanni e Paolo wymienić trzeba jego „Wybór Lorenza Giustiniana na patriarchę Wenecji (Palazzo Ducale, Sala de Pregadi) „Doża Leonardo Donato przed Madonną i św. Markiem“. (sala della Bussola) chiaroscuro malowane, cztery postacie alegoryczne w sali wielkiej rady pałacu dożów, malowidła w sali del Serutinio, wreszcie obrazy z kościoła San Giovanni Elemosinario di Rialto ze scenami z życia św. Wawrzyńca. (Franz Wickhoff, Kunstgeschichtliche Anzeigen 1909 Innsbruck 1910).

⁹¹⁾ Pruszczy. str. 24.

⁹²⁾ Drugi „Sąd ostateczny“ Dolabelli znajdował się w kaplicy, zwanej kapitularem, przytykającej do krużganków klasztoru OO. Dominikanów. Wielkich rozmiarów — całą ścianę zajmujący ten obraz — spłonął w roku 1850 (Barącz, Klasztor i kościół OO. Dominikanów w Krakowie Poznań 1888).

⁹³⁾ „Templum s. Barbarae ornatissimum fuit, in cuius altari imago erat praedictorum sanctorum a Thoma Dolabella Italo, regio pictore eleganter depicta“ (Ks. Jana Wielewickiego T. J. Dziennik spraw domu zakonu OO. Jezuitów u św. Barbary w Krakowie od r. 1609-1619). Kraków 1889 str. 91. Annus 1612.

⁹⁴⁾ Annus Domini 1618. „Altare s. Ignatii, elegantis structurae, depictum cum imaginibus s. Xaverii, b. Stanislai Kostka et b. Aloisii, praeter ipsius s. Patris effigiem, a Thoma Dolabella regio pictore, collocatum est sub choro parietis, versus templum parochiale 22° huius mensis Februarii, ubi quondam erat altare s. Crucis, constitit tota eius structura et pictura ac auratio florensis 600, e piorum liberalitate collectis. (Tamże str. 230).

Wielewicki stale używa słowa „imagines“ w znaczeniu wizerunków, przeto niewątpliwie mowa tu o jednym obrazie, w którym artysta przedstawił wymienionych świętych.

„Ex libro manuscripto in folio Domus professae Societatis Jesu ad sanctam Barbaram Cracoviae, cui datus est titulus: Annales sodalium Congregationis Beatae Mariae Virginis in domo professa Cracoviensi Societatis Jesu de anno millesimo sexcentesimo secundo describi caepti, in quibus in charta 68 haec de Servo Dei Joanne Cantio leguntur. Accessit praecipuum ornamentum oratorii Sodalitatis nostrae, insignis imago pro altari, opere egregio ab eccellente pictore regio Domino Thoma Dolabella picta, in qua imagine Deipara in coelestem gloriam assumpta Filio assidens et pro sodalibus interpellans, regio diademata incoronata cernitur, cui septem Congregationis nostrae tutelares vivi bonum sodalium ante thronum Dei, procurantes assistunt . . . sanctus Borromaeus.. s. Ignatius de Loiola.. s. Cosma Medicus.. beatus Joannes Cantius.. b. Stanislaus Kostka.. Casimirus.. s. Elzearius sive Eleazar... „otrzymał zaś Dolabella za obraz ten“: Ungaricis.. octo, seu florenis Polonicis decem et octo, et grossis viginti“.

Sacrorum rituum Congregatio. Romae, MDC LXXV. Deinde Cracoviae Anno Domini MDC LXXVI.

„Compendium Historiae congregationis nobilium. Anno 1744“.

Pag. 32. „Pro augenda in Deum et Sanctos pietate, pro adornando Congregationis oratorio obtulerunt Sanctorum Imagines, Perillustris et. A. R. D. Gregorius Święcicki canonicus Vilmensis et Illustrissimus D. Garwaski castellanus Plocens; capitaneus Gnesnensis et spectabilis D. Ludovicus Cromer consul Cracow. Reliquos sumptu sodalium depingebat eleganter Nobilis D. Thomas Dolabella Italus, Sigismundi III pictor“.

Pag. 39. „Ut vero hic Sanctorum Patronorum delectus innotesceret posteritati, curavit Sodalitas per patrem Congregationis pingi Imaginem ab Italo Dno Thoma Delabella pictore regio Hungaricis octo, seu florenis Polonicis decem et octo, gross. 20“.

⁹⁵⁾ X. Jarosław Rejowicz T. J., Św. Stanisław Kostka. Kraków, 1906.

⁹⁶⁾ Ogólnie pisze o nich Pruszczyk str. 5: „a potem wieku terażniejszego od biskupów sławnej pamięci Maciejowskiego, kardynała i biskupa krakowskiego Piotra Tylickiego, Marcina Szyszkowskiego, biskupów krakow-

skich i sam kościół wszystek wewnątrz wielkim kosztem odnowiony, obrazami, historyjami św. Stanisława i Wacława dokoła bardzo kosztownie przyozdobiony“.

Rationes fabricae s. 99 r. 1616 (księga rękopis. rachunków robót około kościoła katedralnego w archiwum kapit.):

„Vita s. Stanislai quatuor tabulis depicta, ex alia parte s. Venceslai quatuor et Annuntiationis duae tabulae — pictori reg. Maj. Thomae pro factura 590 flor.; aurum deauratio in extremitatibus tabularum 288. Servatio factori lignario pro extremitatibus per flor. 17 172.“

In choro majori pro tabulis miracula diversa s. Stanislai per Thomam S. R. M. pictorem expressa, pro quinque majoribus per florenos 55, promenoribus duo per flor. 45, dati sunt 365, extremitates 110; deauratio extremitatum earundum 168, Summa summarum totius expensae in picturam 3559“.

Tadeusz Wojciechowski (Kościół katedralny w Krakowie. Kraków 1900. str. 40) przytoczył powyższy wyjątek z rachunków fabryki.

⁹⁷⁾ Bliższego wymaga zestawienia, aza! i wielkie obrazy w górze, wzdłuż całego kościoła św. Trójcy, nie są płodem ręki Dolabelli“.

(Starożytności historyczne polskie t. I. str. 421).

⁹⁸⁾ Ks. Sadok Barącz, Kościół i klasztor OO Dominikanów w Krakowie. Poznań 1888. (Na podstawie opisu zabytków kościoła przez O. Wincentego Plebankowicza).

Józef Mączyński, Pamiątki z Krakowa. Kraków 1845. Część II.

⁹⁹⁾ Ambroży Grabowski, a za nim i inni badacze fałszywie zrozumiałwszy przytoczone miejsce z rękopisu Plebankowicza, podali, iż Dolabella przedstawił tutaj siebie w postaci św. Jana Chrzciciela.

„Chrzest Chrystusa“ Dolabelli, miał się znajdować również — jak mówi zresztą bardzo mało na wiarę zasługująca wieść — w kościele Franciszkanów w Krakowie. Z początkiem minionego stulecia pomieszczono go podobno w krużgankach klasztoru. Może zamówiło go bractwo włoskie, mające niegdyś kaplicę przy tymże kościele (Confraternita di S. Giovanni Battista della nazione italiana). Już w r. 1827 obraz był w zupełnej ruinie. (Przyjaciel Ludu 1840. Nr. 7. str. 49 51).

¹⁰⁰⁾ Według innych wieści: Ambroży Grabowski, Starożytności historyczne polskie. Kraków 1840. tom I str. 414–424. obraz ten

znajdował się w kaplicy św. Wincentego Ferreryusza.

¹⁰¹⁾ Barącz, Kościół Dominikanów.

¹⁰²⁾ „Item in angiportu visuntur novem decem imagines diversorum sanctorum ordinis nostri gesta representantes, a nobilissimo pictore Serenissimi Vladislai regis eformate“.

(Conventus Cracov. pag 71).

¹⁰³⁾ „Item in domo capitulari conformes locos per totum gyrum eiusdem artificii et auctori (Dolabellae) conspiciuntur icones“.

¹⁰⁴⁾ X. Michał Siejkowski, Świątynia Pańska, to jest kościół Boga w Trójcy św. Jedyne. Kraków 1743. – podaje, że w kapitulniku było 12 obrazów, nie wymienia jednak ich autora.

¹⁰⁵⁾ Dnia 31 stycznia 1625 r. opieczętowali Dominikanie relikwie. Sprawili go Dominikanie około r. 1625.

¹⁰⁶⁾ Wiernie otworzony według oryginału, darowanego przez Zygmunta III. „Teca argentea deaurata sumptuose et eleganti opera elaborata per serenissimum Sigismundum III, regem Poloniae, ex voto obtenta de Moschis victoria et capta Smolenscia meritis et intercessione sancti Hyacinthi ad reconduendum ejus sacrum caput patrono et protectori suo donata. (Liber consiliorum conv. Crac. p. 26).

¹⁰⁷⁾ P. H. Pruszczyk, Forteca monarchów. Kraków 1737. str. 103.

¹⁰⁸⁾ Dwa ostatnie przeniesiono z refektarza, dla którego Dolabella namalował ośm obrazów o treści zastosowanej do miejsca ich przeznaczenia.

¹⁰⁹⁾ W dole płótna na prawo widnieje herb Montelupich, a pod nim napis i data: „Valerius Wilczogórskiensis Montelupi Donavit MDLXXXVII“.

Podczas fatalnej restauracji, której uległ cały obraz, zniesiono również datę, zatarte C przerobiono na L. Datą istotną był r. 1637.

¹¹⁰⁾ W refektarzu Dominikańskim. O tym obrazie i „Godach w Kanie“ zapisała kronika klasztorna: „Item in refectorio eiusdem prae-nominati pictoris (Dolabellae) restant opera nobilissima et specialiter una supra mensam prioris historiam referens evangelicam quinque pannum et piscium, altera supra portam refectarii convivium Canae Galileae representat. Harum utraque alta octo et longa decem subitorum probatur“.

(Liber cons. Conv. Crac. p. 71).

¹¹¹⁾ W dole, niewidzącej w środku obrazu herb czteropolowy Montelupich, w około niego litery: M. W. B. C.

¹¹²⁾ Stary Jacopo Bassano z synami swoimi Franciszkiem, Gianbattistą, Leandrem i Gerolamem założył fabrykę obrazów, którą prowadzili następnie jego wnukowie. Kopiowano się tutaj wzajemnie, powtarzano z ledwie widocznymi zmianami bez końca te same tematy, replikę np. „Chrystusa u Maryi i Marty“ spotkać można w Uffizzi, tło zaś tego obrazu, a nawet poszczególne postacie wracają wielokrotnie w innych obrazach, po galeriach niemal całej Europy rozproszonych, z Wieczerzy w Emaus Gerolama da Ponte w Brerze medyolańskiej, w Uczcie Bogacza Leandra i powtórzeniu jej przez Francesca i Gerolama w galerii ces. w Wiedniu w Wieczerzy w Emaus Jacopa w Parmie, w Godach w Kanie Francesca we Veronie.

¹¹³⁾ To wszystko istnieje natomiast na kopii u Reformatorów.

¹¹⁴⁾ Ośmnastowieczna mocno zmodyfikowana kopia tego obrazu, może według rycin wykonana w klasztorze Reformatorów

¹¹⁵⁾ W dole płótna herb Larysz; u spodu obrazu herb Przegonia.

¹¹⁶⁾ Już Ambr. Grabowski nieśmiało przypisał obraz ten naszemu malarzowi. (Kraków i okolice, wyd. piąte, str. 194).

¹¹⁷⁾ Walery Eliaz Radzikowski, Kraków dawny i dzisiejszy str. 307–308.

Ambroży Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie str. 266

¹¹⁸⁾ Rastawiecki, Słownik.

¹¹⁹⁾ Hieronim Juszyński, Dykcyonaryusz poetów polskich Kraków 1820.

Sprawozdania komisji historii sztuki. t. IV. str. XVII.

¹²⁰⁾ Icones Amaeniss. Sereniss. atque augustiss. Dnae Caeciliae Renatae Reginae Poloniae etc. etc. d. c. g. Quibus Thomas Delabella Venet. Pictor S. R. M. inuentionem M. vero Joannes Cynerski Rachtamovius, coll. Maior, Eloqu. Profess. Tylicianus, lucem publicam carmine dedit. Cracoviae. Anno 1641.

Poemat podzielony jest na trzy części:

1) in iconem auspiciatissimi adventus in Poloniam... Caeciliae Renatae.

2) in iconem foelicissimae coronationis... Dnae Caeciliae Renatae.

3) in iconem festi natalitii ser. infantis Sigismundi Casimiri.

¹²¹⁾ Niemcewicz, Zbiór pamiętników o Polsce.

¹²²⁾ Ambroży Grabowski, Kraków i jego okolice, wyd. 6. 1900. str. 131.

Łepkowski, Z przeszłości Szkice i obrazy. Kraków 1862. str. 151.

¹²³⁾ „...quia nos habentes inprimis rationem meritum et operarum nobis in... episcopatu Praemisiensi praestitarum spectabilis et famati Domini Thomae Della Bella Veneti pictoris... S. R... Majestatis... deinde vero singulare ipsius et constans etiam in archiepiscopatu Gnesnensi studium, quo si Dominis voluerit et felicitiora tempora Rei publicae et Patriae nostrae concesserint, in exornandis Ecclesiis et altaribus, tam metropolitanae ecclesiae sponsae nostrae charissimae, quam aliarum ecclesiarum archidiocesis nostrae“... (Z dokumentu Wężyka z roku 1630).

¹²⁴⁾ Tomkowicz, Bielany. Teka Grona konserwatorów Galicyi zachodniej T. II.

Ludwik Zarewicz, Zakon Kamedułów. Kraków 1871.

¹²⁵⁾ Majętna włoska rodzina Del Pace doszła w XVII wieku do wielkiego znaczenia w Krakowie. Ostatni jej potomek Franciszek Del Pace (Delpacy) porucznik wojsk polskich, służący w pułku piechoty generała Wodzieckiego poległ pod Szczekocinami.

¹²⁶⁾ „W wielkim ołtarzu mieści się wyborny obraz Zwiastowania N. P., mniemam, że przez Piotra Dondiniego około r. 1700 w Florencyi malowany, który do tej świątyni płodów swego pędzla dostarczył“ (Ambr. Grabowski, Kraków i jego okolice, wyd. 6. str. 203).

¹²⁷⁾ Ambr. Grabowski: Kraków i jego okolice, wyd. trzecie. 1836. str. 131. Obraz pierwotnie znajdował się w kościele Panny Maryi pod małym chórem. Mimo to „Zdjęcie z krzyża“ o najwyraźniejszym typie przynależności do akademii rzymskiej wzbudziło jeszcze wątpliwości co do jego twórcy. (Jerzy Kieszkowski, Malarz Czechowicz. Przegląd Powstaniech. t. LIX. Kraków 1898).

¹²⁸⁾ Ambr. Grabowski, Wspomnienie. Wydał Stanisław Estreicher. Kraków 1909. t. II str. 308–310.

¹²⁹⁾ Długo pokutujące przypisywanie tych obrazów Dolabelli, opierało się na nic nie znaczącej notatce w Gazecie wileńskiej z r. 1812, (Nr 72. str. 15, 64).

¹³⁰⁾ „...gdy Tatarowie europscy wojsko wielkie z hetmanem Nogaiem y Celebugą do Polski wciągnęli i zaszli aż pod Lublin, do Sandomierza wpadli, wtedy brat Sadoch, gdy już otoczony był, na Jutrznii w kościele św. Jakóba w Sandomierzu, w Jutrznia jeden nowo obleczony męczeństwo świętych czytając na przy-

szły dzień nadspodziewanie litery złotem pisane obaczył w ten sposób: Sandomiria Passio quadraginta novem martyrium. ...Śpiewających Salve Regina Tatarzy wycięli“. (Pruszcz, Klejnoty. Wyd. Turowskiego).

¹³¹⁾ Katalog galerii poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Poznań 1889.

¹³²⁾ Wł. Łuszczkiewicz w „Encyklopedyi kościelnej“ przypisał ten obraz Dolabelli.

¹³³⁾ „Item in dormitorio allongavo supra fores cellarum pulchrum prebent in frontibus adspectum imagines ex Schola Cordis efigiatae, quos praenominati Dolabellae filiae inefformaverunt, ut sponsi et sponsae cordis in omnibus non absimiles habeatur representatio“. Liber consil. conv.

¹³⁴⁾ Józef Łepkowski, O zabytkach Krużwicy, Gniezna i Krakowa. Kraków 1866.

W roku 1807 magistrat już wówczas c. k. stołecznego miasta Krakowa, portrety te i obrazy „które w wyobrażeniu swym historycznym do bywszego Królestwa Polskiego swój stosunek mają“ wystawił na licytację. (Kl. Bąkowski, Kronika Krakowa 1796–1815). Nabył je podkomorzy lwowski P. Pieniążek, który po utworzeniu się Rzeczy krakowskiej portrety te darował senatowi rządzącemu. (Ambroży Grabowski, Wspomnienia tom II. str. 233), a później oddano je do szkoły malarskiej przy Instytucie technicznym. Spłonęły w r. 1850. Znajdowały się wśród nich wizerunki fantastyczne Lecha I., Lecha II., Wizimierza, Krakusa, Popiela I., Popiela II., Lecha III. Wandy, Lecha IV.. Ziemowita, Przemysława, następnie portrety królów począwszy od Władysława Łokietka do Augusta III. (Ambroży Grabowski, Dawne zabytki miasta Krakowa. Kraków 1850 str. 6).

¹³⁵⁾ Marcin Blechowski pochodził zapewne z Krakowa. Do cechu wstąpił w r. 1634, czy też dopiero w r. 1649. Starszym zgromadzenia obrano go w roku 1655 (Gąsiorowski str. 16). Tegoż roku brał udział w oszacowaniu zbioru obrazów pozostałych po Janie Paviolim, rajcy krakowskim. (Rastawiecki t. III str. 137–138). Powtórnie w r. 1663 przełożonym cechu obrany wprowadził do cechu syna swego, malarza również Jana Blechowskiego. Po raz ostatni, wspominają o nim akta cechu w jesieni 1671 r. (Gąsiorowski).

Z roku 1651 pochodzący obraz na blasze cynowej malowany, znajdował się w kaplicy Męki Pańskiej przy kościele Franciszkańskim; spłonął już w roku 1655, podczas oblężenia

szwedzkiego: „gdy nietylko w ołtarzu wielkim obrazu na blasze cynowej będącego, obrazu w ołtarzu B. V. Mariae Loretanae cudami wsławiającego się, obrazu brackiego do noszenia w procesjach świeżo kosztem znacznym sporządzonego .. pozbył; aparaty, obicia i inne ornamenta do kaplicy i bractwa należące w popiół się obrócone i nakoniec podniebienie zapadłszy się, ruinę w murach uczyniło“. (Działo się to 25 Septemb.). (Ambr. Grabowski, Starożytności hist. pol. t. I. str. 156–158).

Synem Marcina może był także malarz Jakób Blechowski, który w r. 1682 „słowy sromotliwemi i nieuczciwemi zelżył i znieważył cały cech i zgromadzenie“. (Gąsiorowski str. 15).

Jędrzej Wenesta (Waszkowicz, Tubełkowski) do cechu należał w r. 1659. Akta cechowe wymieniają nazwisko jego jeszcze w r. 1670. (Gąsiorowski).

¹³⁶⁾ Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa.

Gąsiorowski, Rastawiecki t. III. str. 197–198., Ambr. Grabowski, Przyczynek do skarbniczki archeologii str. 5–6.

¹³⁷⁾ Na obrazie „Pogrzeb św. Augustyna“ widnieje sygnatura: „Zacharias Dzwonowski. A. M. 1636“.

Na innym data: „A. D. 1631“. (Łuszczkiewicz, Kościół św. Katarzyny).

¹³⁸⁾ Był starszym cechu w r. 1630, 1632, 1639 (Gąsiorowski) akta miejskie z roku 1649 wspominają, iż miał on dom przy ul. Grodzkiej (Rastawiecki t. I. 94, t. III. 165). Współcześnie zupełnie żył w Krakowie malarz Kazimierz Cieszyński, wyzwolony na towarzysza cechu w r. 1653. (Gąsiorowski, str. 23).

¹³⁹⁾ Obrazy w prezbiterium: Boże Narodzenie, Wieczera Pańska, Zmartwychwstanie Chrystusa, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha św., Wniebowzięcie N. Panny.

W nawach: Męczenie kanoników regularnych w Czechach w czasie wojen husyckich, Święci zakonu Loterańskiego adorujący Trójcę św., alegoryczny obraz Sąd nad Chrystusem przedstawiający, wykonany według rozpowszechnionej ryciny włoskiej (identyczny tylko daleko mniejszych rozmiarów obraz, pochodzący południowo austriackich prowincji, znajdował się w roku obecnym na wystawie Adryi w Wiedniu).

¹⁴⁰⁾ Łuszczkiewicz, Kościół Bożego Ciała. Kraków 1898. str. 30–32.

¹⁴¹⁾ Obraz sygnowany w dole na wymalowa-

wanej białej karcie: „Astolphus Vagiolis Veronensis inventor fecit opus 1617“.

¹⁴²⁾ Porębowicz (Porębius, Porhebius, Porębski) Łukasz, syn Jana i Anny mieszczan bydgoskich, należał do cechu w r. 1615. Zmarł w r. 1637, licząc 43 lat.

W dziś już nie istniejącym kościele OO. Reformatów na przedmieściu Krakowa, przed furką św. Anny, znajdowała się grobowa tablica malarza, której napis podał Starowski w Monum. Sarmat. (Crac. 1655. str. 211). (Gąsiorowski, Rastawiecki t. II. str. 117. t. III. str. 370–372. Ambr. Grabowski, Okruszyny wiadomości z dziedziny sztuki. Bibl. Warsz. 1854. I. str. 411).

¹⁴³⁾ Ambroży Grabowski: Dawne zabytki miasta Krakowa. Kraków 1750. str. 163

Tenże, Ojczyście wspominki. Kraków 1845. t. I. str. 252.

Tenże, Starożytności hist. pol. str. 417.

Tenże, Biblioteka warszawska. t. III. 1852. str. 582.

Rastawiecki, t. II. str. 120; t. III. str. 375 do 376.

Ciampi, Bibliografia critica. t. II. str. 259.

„Proszowski Giov. Crisostomo, pittore polaco, vivea nel 1667. Dipinse un quadro di S. Giov. Canzio a Roma“.

W książce „Hippika“ Krzysztofa Dorohostajskiego Crac. Typis. Academicis. fol. jest rycina: Semetria albo proporcya y kształt konia w swojej mierze przystoyney obserwacyey Pana Łopreza Paemierygo kawalkatora florentskiego, a od Jana Chryzostoma Proszowskiego J. K. M. pictora delineowana i commentowana z przyczynieniem głowy ex antiquo“.

Według jego rysunków wykonano sztychy kart tytułowych książek:

„Gospodynia nieba y ziemi... od X. Jacka Liboriusza“, „Pars hiemalis concionum. . autore M. Simone Stanislao Makowski. Cracoviae 1666“. Jana Dziedzica, „Rosae Broscianae“.

¹⁴⁴⁾ Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. t. VI. str. XXXII.

¹⁴⁵⁾ Rastawiecki t. III. str. 341.

Ambr. Grabowski, Skarbniczka. str. 49. Gąsiorowski str. 68.

¹⁴⁶⁾ Sprawionych przez księdza Jacka Liboriusza.

Ambr. Grabowski, Kraków i okolice. Wyd. piąte. str. 194

¹⁴⁷⁾ Władysław IV, Zygmunt III, Jan Kazimierz, Karol XII.

Józef Łepkowski, Przegląd zabytków z okolic Krakowa. Warszawa 1863.

¹⁴⁸⁾ Teka Grona konserwatorów Galicyi zachodniej. t. I str. 378

¹⁴⁹⁾ Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce t. IV. str. LXXXIII.

¹⁵⁰⁾ O życiu jego zgoła nic niewiadomo. Data śmierci rok 1726, którą podał Ambroży Grabowski opierając się o Pruszcza, okazała się fałszywą; mówi bowiem autor „Klejnotów Krakowa“ (str 74 75):

„Trzecia kaplica Ich MM. PP. Ligęzów... w tej kaplicy jest dość obrazów różnych SS. tegoż zakonu, przez pewnego brata Kazimierza Cisowskiego konwersa tegoż zakonu malarza malowanych... A te obrazy malowane za staraniem przeora Wielebnego X. Seweryna Oczka S. T. Doktora, który mając nabożeństwo do SS. Zakonu swojego tak kanonizowanych jako y błogosławionych, czcił ich vigilie o chlebie y wodzie. Umarł we wsi konwenckiej na-

zwanej Jodłownik r. 1726. A więc ks. Oczko, a nie Cisowski umarł w roku 1726. Pruszcza mówi błędnie, jakoby obrazy świętych zakonu przedstawiające, wyszły z pod Cisowskiego pędzla. Kronika wyraźnie podaje, że sprowadzono je z Medyolanu:

„Sunt et aliae imagines a nobilioribus pictoribus factae et specialiter biblioteca centum quatuor decem numerantur imagines Mediolani depictae, representantes ordinis nostri omnes summos pontifices, cardinales, episcopos insigniores doctores eclesiae Dei et specialiter ex provincia Polonica adsumptos“.

(Conventus Cracoviensis SS Trinitatis, pag 71).

Dzisiaj zaledwie jeden obraz można temu malarzowi przypisać, mianowicie: „Zamordowani Dominikanie niosący ścięte swe głowy na ołtarz“, pod względem kolorytu należy już całkiem do XVIII.

INSTITUT
BADAŃ LITERACYJNYCH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 73
Tel. 26-68-2

Wiadomości o Dolabelli i jego szkole, prócz dzieł wymienionych w ciągu pracy, podają następujące książki:

J. Łepkowski, Sztuka. Kraków, 1872. str. 304.

Leonard Chodźko, Tableau de la Pologne ancienne et moderne. Paris, 1830. t. I. str. 147—149.

Tenże, Relazione storica della Polonia antica e moderna. Livorno 1831. tomo I. str. 71—72.

F. Pellegrini, Tre Bellunesi in Polonia nel secolo XVII. (Studii Bellunesi, periodico mensile. Anno II. Luglio 1897. Numero 7).

Ks. Ludwik Łętowski, Katalog biskupów krakowskich. Kraków 1852. t. I. str. 130—131.

Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia. Bassano 1809. str. 202.

Przyjaciel Ludu, z roku 1839 tom I. Nr 25—26, str. 192 i 206, z roku 1840 Nr 7. str. 49—51, z r. 1841 Nr 44. str. 387.

La grande Encyclopédie, Paris.

J. Łepkowski, Starożytności i pomniki Krakowa. Kraków 1847. str. 108.

Füssly, Allgemeines Künstler-Lexicon.

Encyklopedia Powszechna t. VII. Warszawa 1861, nakład Orgelbranda. str. 218.

Wielka Encyklopedia Powszechna, tom XV. Warszawa 1895. str. 734.

Dr G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1836. t. III. str. 435.

Michała Balińskiego i Tymoteusza Lipińskiego, Starożytna Polska. Warszawa 1843. str. 420.

Józef Mączyński, Kraków dawny i terazniejszy. Kraków 1854. str. 69—71.

Jan Nepomucen Bizański, Pogląd historyczny na malarstwo w dawnej Polsce. 1860, 61, 62. (Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej. Nr 3556).

Stefan Fuchs, Polemika o Wawel. (Biblioteka Warszawska). Warszawa 1901. tom III.

Ks. Ludwik Łętowski, Katedra na Wawelu. Kraków 1859. str. 63.

Dr Constantin Wurzbach, Die Kirchen der Stadt Krakau. Wien 1853.

Sebastiano Ciampi, Notizie. Lucca 1830. str. 63—64.

Tenże, Bibliografia Critica. Firenze 1839. tomo II. str. 233—234.

Rozmaitości, Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej. 1834. Nr 7.

Nowy kalendarz domowy na rok 1832. Warszawa, druk Gałęzowskiego, str. 26.



