

STUDIA NAD SZTUKĄ RENESANSU I BAROKU TOM XI

Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej

Redakcja
IRENA ROLSKA
KRZYSZTOF GOMBIN

LUBLIN
TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI
JANA PAWŁA II

Towarzystwo Naukowe
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
Jana Pawła II

Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego

173



ISTNIEJE OD ROKU 1934

Recenzenci
Dr hab. Waldemar Deluga, prof. UKSW
Dr hab. Henryk Gapski, prof. KUL

Redaktor książki
Barbara Grodzieńska

Projekt okładki
Zofia Kopel-Szulc

Skład komputerowy
Alina Żuk

Opracowanie ilustracji
Sebastian Zonik

Wydanie publikacji dofinansowane
przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Towarzystwo Naukowe KUL
& Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2012

ISBN 978-83-7306-585-7

ISBN 978-83-7702-578-9

TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIwersYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

ul. Gliniana 21, 20-616 Lublin, skr. poczt. 123
tel. 81 525 01 93, tel./fax 81 524 31 77
e-mail: tnkul@kul.lublin.pl <http://tn.kul.lublin.pl>
Dział Marketingu i Kolportażu tel. 81 524 51 71

Drukarnia „Tekst” s.j., ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin

LAMENT OPATOWSKI.

ROZWAŻANIA O GENEZIE I TREŚCIACH IDEOWYCH

Płaskorzeźba zwana powszechnie *Lamentem opatowskim* jest dziełem wkomponowanym w nagrobek zmarłego w 1532 r. kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, który znajduje się w transepcie kolegiaty św. Marcina w Opatowie. Wśród badaczy dominuje pogląd, że płyta powstała ok. roku 1536, w którym doszło do przekształcenia fundowanego przez kanclerza pomnika. Uważa się, że dzieło przedstawia osoby z otoczenia kanclerza, które na wieść o jego śmierci okazują smutek i głęboki żal. Jednak ikonografia płaskorzeźby, mimo wysiłków historyków sztuki, pozostaje materią nie w pełni rozpoznaną¹. Nie znamy dokładnych okoliczności powstania dzieła, nie wiemy, kim

¹ Na temat nagrobka Krzysztofa Szydłowieckiego i *Lamentu opatowskiego* pisali: [anonimowy autor], *Pomnik Krzysztofa Szydłowieckiego*, „Przegląd Naukowy” 1842, nr 3, s. 101-106; M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, t. II, Warszawa 1844, s. 304; komentarz do: *Liber geneleos illustris familie Schidlovicie MDXXXI*, wyd. T. Działyński, [Poznań 1852], b.n. s.; F.M. Sobieszczański, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony guberni radomskiej odbyta w miesiącu wrześniu 1851 roku*, Warszawa 1852; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, W. Walewski, t. VII, Warszawa 1886, s. 547; W. Łuszczkiewicz, *Kościół kolegiacki św. Marcina w Opatowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 6(1896), nr 2, s. 39; A. Janowski, *Pomnik Krzysztofa Szydłowieckiego w kolegiacie opatowskiej*, „Tygodnik Polski” 1901, nr 2, s. 13; M. Sokołowski [w:] „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 7(1903), szp. CXLVII-CLX; J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, t. II, Poznań 1912, s. 376-389, 397-439; S. Czercha, F. Kopera, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sieny i jego dzieła*, Kraków [b.r.], s. 105, 109-112; J. Bółoz Antoniowicz, „*Lament opatowski i jego twórca*”, „Prace Komisji Historji Sztuki” 2(1922), s. 123-158; M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1934, s. 1042; H. i S. Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki renesansowe. Stan, problemy i postulaty badań*, [cz. 2], „Biuletyn Historii Sztuki” 15(1953), nr 1, s. 13-15; Z. Hornung, *Rzeźba*, [w:] *Sztuka polska czasów nowożytnych*, cz. 1: *Lata 1450-1650*, Okres 2: *Rozwój sztuki polskiego Renesansu 1520-1590*, red. T. Dobrowolski, W. Molé, Warszawa 1953, s. 121-135; H. Kozakiewiczowa, *Spółka architektoniczno-rzeźbiarska de Gianotis-Cini*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21(1959), s. 171-173; W. Tomkiewicz,

był twórca ani fundator². *Lament opatowski* nie miał bezpośrednich wzorów i naśladownictw ani w sztuce polskiej, ani europejskiej. Nie odnaleziono dokumentów źródłowych dotyczących nagrobka Szydłowieckiego († 1532). Ponadto pomnik ulegał różnym przekształceniom. Inskrypcja głosi, że kanclerz kazał go wznieść sobie za życia. Jednak napis został odkuty już po śmierci Szydłowieckiego, o czym świadczy jego zakończenie³. Data 1536, umieszczona na jednej z płaskorzeźb z panopliami, potwierdza, że pewne prace prowadzono również w późniejszym czasie. Najprawdopodobniej w XVIII wieku doszło do kolejnej interwencji w strukturę pomnika. Nagrobek Szydłowieckiego zdemontowano, poddano restauracji, a następnie złożono bez ścisłego zachowania wcześniejszej formy⁴ (świadczyły o tym odwrócone

„*Lament opatowski*” (próba interpretacji treści), „Biuletyn Historii Sztuki” 22(1960), nr 4, s. 351-364; A. B o c h n a k, T. D o b r o w o l s k i, T. M a ń k o w s k i, *Rzeźba*, [w:] *Historia sztuki polskiej w zarysie*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. II: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1962, s. 125-126; M. G u t k o w s k a - R y c h l e w s k a, *Historia ubiorów*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 390-392; T. J a k i m o w i c z, *Przeszłość i terażniejszość w sztuce wieku XVI w Polsce*, [w:] *Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze*, red. J. Topolski, Łódź 1981, s. 192-193; H. K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 89-90; P. P a ła m a r z, *Dzieje kolegiaty opatowskiej w ciągu XVIII wieku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 13(1984), s. 266, przyp. 48; A. G r o m e k - G a d k o w s k a, *Dawne dzieje Opatowa. Fakty – ludzie – zdarzenia*, Opatów Kielecki [ca 1998], s. 82-84; M. Z l a t, *Sztuka polska. Renesans i manieryzm*, Warszawa 2008, s. 67-70.

² Większość historyków sztuki w twórcy widziało artystę włoskiego pochodzenia: Ł u s z c z k i e w i c z, *Kościół*, s. 38-39; Sokołowski [w:] „Sprawozdania”, szp. CLIV-CLIX; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 415-422 (Padovano); C e r c h a, *Kopera*, *Nadworny rzeźbiarz*, s. 110-111 (Cini); H o r n u n g, *Rzeźba*, s. 127 (Berrecci); K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba*, s. 172 (de Gianotis). Bołoz Antoniewicz („*Lament*” opatowski, s. 132 nn.) wywodził rzeźbiarza ze środowiska południowoniemieckiego, saskiego lub czeskiego. Natomiast Walicki i Starzyński (*Dzieje*, s. 1042) opowiedzieli się za miejscowym pochodzeniem twórcy. Za zleceniodawcę uznawano powszechnie kanclerskiego zięcia hetmana Jana Tarnowskiego. Odmienne stanowisko przyjął Tomkiewicz („*Lament opatowski*”, s. 354-358), który płaskorzeźbę związał z Piotrem Tomickim.

³ CRISTOPHORVS DE SCHYDLOVYECZ CASTELLANVS · ET CAPITANEVS CRAC(OVIENSIS) · R(EGNI) · P(OLONIAE) · CANCELLARIVS · / ET C(ETERA) · VIR MIRA(BILI) PIETATE · ET SINGVLARI PRVDENTIA INSGNIS · CVM ITA OMNIA IN VITA COMPONER / ET · VT MORTALITATIS SEMPER MEMOR ESSET MONVMENTVM HOC · QVOD CINERIB(VS) · SVIS IMMINET · / VIVENS FIERI FECIT · MORTVVS EST AVT(EM) AN(NO) · M · D · XXXII DIE PENVLTIMA DECEMBRIS · (A)ETATIS VERO SVE L / XV · COLLACRIMANTIB(VS) · VXORE LIBERIS · ET AMICIS / DVLCISS(IMIS) · FIDISS(IMIS) Q(VOQVE) FAMILIARIBUS · Inskrypcję przytaczają: S. S t a r o w o l s k i, *Monumenta Sarmatarum viam universae carnis ingressorum*, Kraków 1655, s. 508; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 378.

⁴ Sokołowski [w:] „Sprawozdania”, szp. CXLVII-CXLVIII, CLIII-CLIV; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 378, 382, 389-390, 393-394, 397-398; K o z a k i e w i c z o w a,

woluty czy gzyms w zwieńczeniu). Do ostatniego przekształcenia zabytku doszło w trakcie prac konserwatorskich przeprowadzonych w 2007 r., których celem było m.in. zrekonstruowanie pierwotnej formy dzieła.

Pomnik kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego jest nagrobkiem przyściennym. Jego kompozycja jest symetryczna, trójosiowa. Część środkowa została wysunięta do przodu w dolnej partii, tworząc dwustopniową podstawę pod pulpitowo nachyloną płytę nagrobną dygnitarza. Skrzydła boczne są dużo węższe od części centralnej. Pomnik stoi na prostym cokole. Nad nim na osi znajduje się płaskorzeźba ze sceną określaną jako *Lament*, a po jej bokach znalazły się płyciny z panopliami. Wyżej została umieszczona płyta przedstawiająca kanclerza w pełnej zbroi Maksymiliańskiej, dzierżącego rodową chorągiew z Odrowążem udostojnionym przez Maksymiliana I⁵ oraz miecz. Po bokach znalazły się przedstawienia św.św. Krzysztofa i Zygmunta. Dwustopniowe zwieńczenie składa się z tablicy inskrypcyjnej, ujętej po bokach dwoma puttami trzymającymi tarcze z Odrowążem, oraz figury Chrystusa na niewielkim postumencie flankowanym przez spływy wolutowe w formie delfinów. Do niedawna w górnej partii pomnika znajdowała się również płyta z przedstawieniem Zygmunta Szydłowieckiego, zmarłego w niemowlęctwie syna kanclerza.

Płaskorzeźba umieszczona pod płytą z przedstawieniem kanclerza ma wydłużone proporcje, a jej kompozycja składa się z trzech części. W środkowej ukazano stół, przy którym siedzi ośmiu mężczyzn. Za siedzącymi stoją kolejni. Na blacie znajdują się różne przedmioty: arkusze pergaminu, książka (lub

Spółka, s. 172-173 (autorka przedstawiła rysunkową propozycję rekonstrukcji pierwotnego stanu nagrobka); T o m k i e w i c z, „*Lament opatowski*”, s. 358 (badacz wysunął przypuszczenie, że do zmian mogło dojść jeszcze w XVII wieku po wojnach szwedzkich); K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba*, s. 88; P a ł a m a r z, *Dzieje*, s. 266. Wymienieni historycy sztuki nie byli zgodni co do charakteru i chronologii przekształceń nagrobka Krzysztofa Szydłowieckiego.

⁵ Doszło do tego w 1515 r. Szydłowiecki otrzymał od cesarza tytuł barona i nowy herb. Do rodowego Odrowąża monarcha dodał ziejącego ogniem smoka, związanego z Orderem Przewróconego Smoka. Szydłowiecki został zaliczony do grona kawalerów tego znaku i otrzymał prawo do używania nowego herbu „na chorągwiach, zamkach, nagrobkach, pieczęciach, sygnetach, pomnikach, pierścieniach, budowlach etc.”. K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 200-206, 741-744; G.-P. B a b i a k, *Odrowąż kanclerza Szydłowieckiego*, „Przegląd Humanistyczny” 41(1997), nr 5 (344), s. 107-108; por. także: M. B o g u c k a, *Mąż stanu czy zdrajca? Na marginesie sporów o Krzysztofa Szydłowieckiego i polską dyplomację początków XVI wieku*, [w:] *Aetas media aetas moderna. Studia ofiarowane profesorowi Henrykowi Samsonowiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Bartoszewicz, W. Fałkowski, H. Manikowska [i in.], Warszawa 2000, s. 397; J. P t a k, *Chorągiew w komunikacji społecznej w Polsce piastowskiej i jagiellońskiej*, Lublin 2002, s. 256.

złożony dokument) oraz przybory do pisania – dwa pióra, kałamarz. Pod stołem leży, waruje lub stoi siedem psów. Wśród zgromadzonych osób zapanowało poruszenie, co podkreślają nachylone ku sobie sylwetki oraz twarze zajęte ożywioną rozmową. Mężczyzna przedstawiony w samym środku kompozycji, z przejęciem wznosi wzrok ku górze. Z lewej strony podchodzi właśnie do stołu człowiek, ku któremu kierują się trzy znajdujące się najbliżej niego osoby ze środkowej grupy. Po drugiej stronie blatu stoją kolejni dwaj mężczyźni, którzy z uwagą przysłuchują się rozmowie. W bocznych częściach kompozycji prawie wszystkie przedstawione osoby stoją. Przy nogach mężczyzn z prawej strony leżą dwie wiole, zaraz obok dziecko opiera się o przewrócony na bok bęben. Na posadzce siedzi człowiek, wspierający się na kosturze. Po drugiej stronie widzimy trzech mężczyzn, stojących już w drugim planie, oraz trzy sokoły, które przysiadły u ich stóp. Skrajna grupa trzech mężczyzn odziana jest w długie, powłóczyste szaty, które prawdopodobnie stanowią oznakę ich zawodu (ludzie nauki, humaniści). Wiadomość, która poruszyła zgromadzonych w centrum kompozycji, wywołała jeszcze większe emocje wśród tych, którzy zostali przedstawieni w bocznych partiach. Jeden z mężczyzn po prawej podnosi obie ręce na znak rozpacz. Po lewej stronie widzimy człowieka odwróconego do nas plecami, który odchyła głowę do tyłu i przykładą dłoń do twarzy, próbując ukryć łzy. Obok niego stoi inny, który okazuje żal, wznosząc oczy ku niebu i wyciągając w górę prawą rękę⁶.

1. ZAGADNIENIE GENEZY FORMALNEJ

Dotychczasowe badania nad genezą formalną przedstawienia zdeterminowane były w znacznym stopniu interpretacją ikonograficzną dzieła. Identyfikacja tematu jako zbiorowego żalu wywołanego wieścią o śmierci kanclerza Szydłowieckiego⁷, kierowała uwagę badaczy na przedstawienia „lamentów”

⁶ Kieszkowski (*Kanclerz*, s. 423) tak scharakteryzował emocje malujące się na twarzach i w gestach postaci *Lamentu*: „W środku pełen skupienia i powagi smutek, któremu w następnych szeregach towarzyszy głośny płacz i lament, na krańcach zaś skrzydeł żalność miarkowana wolą i rezygnacją...”.

⁷ Różnice w interpretacji dotyczyły raczej szczegółów żałobnego przedstawienia. Anonimowy autor publikujący w „Przeglądzie Naukowym” (s. 102) oraz Łuszczkiewicz (*Kościół*, s. 38) uważali, że ukazano tu stypę pogrzebową. Sobieszczański (*Wycieczka*, s. 70) widział w zgromadzeniu „dwór i miejscowych”, którzy na wieść o śmierci kanclerza okazali smutek i żal. Sokołowski ([w:] „Sprawozdania”, szp. CLVI-CLVII) pisał o okazujących smutek członkach senatu i innych reprezentantach narodu, Kieszkowski (*Kanclerz*, s. 402) – o plastycznej

występujące powszechnie w sztuce sepulkralnej antyku, średniowiecza oraz czasów odrodzenia. Przywoływano więc przykłady zabytków ukształtowanych w kręgu sztuki północnej, z którymi mógł zetknąć się fundator oraz autor dzieła⁸. Dostrzeżono również inne, potencjalne źródło inspiracji, jakim były analogiczne włoskie przedstawienia renesansowe. Wpływy te mogły dotrzeć na nasze ziemie wraz z artystami przybywającymi nad Wisłę z Półwyspu Apenińskiego.

Gotyckie nagrobki tumbowe z figurami w typie *pleurants* występowały powszechnie w krajach Europy łacińskiej, szczególnie we Francji, Hiszpanii, ale również w krajach niemieckich oraz na Śląsku⁹. Na naszych ziemiach postacie tzw. płaczków pojawiły się na bokach gotyckich tumb królewskich na Wawelu: Władysława Łokietka, Kazimierza Wielkiego, Władysława Jagiełły i Kazimierza Jagiellończyka. Najstarszy z nagrobków nawiązuje do typu ukształtowanego jeszcze w XIII wieku. Stożące parami w arkadach osoby tworzą kondukt pogrzebowy. W ceremonii biorą udział: m.in. biskup w szatach pontyfikalnych oraz diakon z otwartą księgą liturgiczną, para zakonników z takim samym atrybutem, a także ekspresyjnie gestykulujące żałobnice z odkrytymi głowami. Odmienny sens mają przedstawienia na bokach tumbi Kazimierza Wielkiego. W arkadach ukazano dostojników ubranych w stroje dworskie, siedzących na niskich ławach i prowadzących spokojną dysputę. Nie są to postacie płaczków w dosłownym słowa znaczeniu, więc przykład ten powinien znaleźć się poza naszymi rozważaniami. Inaczej wygląda sytuacja w dekoracji ścian tumb Władysława Jagiełły i Kazimierza Jagiellończyka. Zostały one podzielone na płyciny, w których przedstawiono parami żałobni-

syntezie żalu całej Polski. Natomiast Bożo Antoniewicz („Lament” opatowski, s. 123) wyraził pogląd, że są tu obecne wyłącznie wyższe stany. Kopera i Cercha (*Nadworny rzeźbiarz*, s. 110) widzieli tu dworzan, którym zabawę, grę w kości, przerwała smutna nowina. Natomiast Tomkiewicz („Lament” opatowski, s. 362-363) interpretował przedstawienie jako kontaminację dwóch tematów: żalu wywołanego wieścią o śmierci Szydlowieckiego oraz smutku spowodowanego wieścią o zdobyciu wyspy Rodos przez Turków.

⁸ Pisali już o tym: Sokołowski [w:] „Sprawozdania”, szp. CLVI-CLVII; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 405-406, 411-414 (ten drugi przeanalizował problem bardzo dogłębnie).

⁹ P. Q u a r r é, *Les Pleurants dans l'art du Moyen Age en Europe*, Dijon 1971, s. 57-71; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 406-409, 411-414; P. S k u b i s z e w s k i, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 30-38; J. K ę b ł o w s k i, *Nagrobki gotyckie na Śląsku*, Poznań 1969, s. 45-65; t e n ż e, *Treści ideowe gotyckich nagrobków na Śląsku*, Poznań 1970, s. 16-29, 42-61, 98-102; P. M r o z o w s k i, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 72-74, 77-80, 82-89, 95-100.

ków trzymających herby. Mimika i gesty wyrażają silne emocje, żal, płacz¹⁰.

Dekoracje bocznych ścian gotyckich tumb posiadały umowny charakter i rzadko występowały tu wielofiguralne kompozycje. Postacie żałobników na nagrobkach tego typu umieszczano zazwyczaj w arkadkach pojedynczo lub grupami. Były więc one wyizolowane z otoczenia. Istotną rolę pełniła architektura, symbolizująca przeważnie budowlę sakralną, w której ramy wtłoczone były figury. Początkowo ukazane tu osoby łączyły się w kondukt pogrzebowy, prowadzony przez duchownych. Przedstawienie ceremonii kościelnych stanowiło dopełnienie wizerunku zdobiącego wierzchnią płytę, prezentującego zmarłego leżącego na marach w trakcie liturgii pogrzebowej¹¹. Z czasem wątek konduktu stopniowo zaczął zanikać, a płaczkowie (oznaczający raz oplakujących władcę dworzan, innym razem przedstawicieli ziem czy stanów) wyrażali dodatkowo inne treści, np. polityczno-ustrojowe¹².

Twórca *Lamentu opatowskiego* stworzył dzieło w zupełnie innym duchu. Powstała scena zbiorowa o przemyślanej, scentralizowanej kompozycji. Jest ona jednorodna i ma symultaniczny, fabularny charakter. Schematyczny podział przestrzeni dokonany za pomocą motywów architektonicznych zniknął. Artysta starał się dać złudzenie głębi poprzez wprowadzenie kilku planów.

¹⁰ A. Misiągżanka, *Kilka uwag o grobowcu Łokietka*, „Przegląd Powszechny” 46(1929), t. 184, s. 56-59; K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagiełły*, „Rocznik Krakowski” 33(1953), z. 1, s. 10-11, 21, 34-35; P. Skubiszewski, [rec. publ.] K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagiełły*, „Rocznik Krakowski”, tom XXXIII, zesz. 1, Kraków 1953 – „Biuletyn Historii Sztuki” 18(1956), nr 1, s. 162-164; T. Dobrowolski, *Uwagi o nagrobku Władysława Jagiełły*, „Rocznik Historii Sztuki” 1(1956), s. 11-12, 14-15, 74-75; P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 22-24, 30-38; T. Dobrowolski, *Geneza nagrobka Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 37(1975), nr 3, s. 203, 208-209; E. Śnieżyńska-Stolot, *Nagrobek Kazimierza Wielkiego w katedrze wawelskiej*, (Studia do Dziejów Wawelu 4) Kraków 1978, s. 3, 66-67, 75-77, 86-88, 91; M. Skubiszewska, *Program ikonograficzny nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej*, (Studia do Dziejów Wawelu 4), Kraków 1978, s. 120, 127-128; J. Kowalczyk, *Filip Kallimach i Wit Stosz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 45(1983), nr 1, s. 6-9; J. Gałkowski, *Treści ideowe ścian bocznych grobowców wawelskich. Z kręgu średniowiecznej ikonografii królewskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 41(1993), z. 4, s. 126-128; Mrozowski, *Polskie nagrobki*, s. 176-183; A. Boczkowska, *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów*, Warszawa 1993, s. 88-93, 100-101, 278-279.

¹¹ Tumba, na której płycie wierzchniej znajduje się wyobrażenie zmarłego, ma bardziej złożoną, wielowątkową symbolikę. Omawia ją: Kębiłowski, *Treści ideowe*, s. 26-28.

¹² Kębiłowski, *Treści ideowe*, s. 32-34, 38; Gałkowski, *Treści ideowe*, s. 128-132.

Mamy tu do czynienia z przedstawieniem o charakterze zdecydowanie nowożytnym. Jednak najbardziej znacząca różnica dotyczy samego tematu. W płaskorzeźbie z nagrobka Szydłowieckiego akcja dzieje się we wnętrzu świeckim (nie jest to wyrażone wprost, ale raczej zasugerowane). Nie zawiera ona żadnych aluzji odnoszących się do ceremonii czy obyczajów pogrzebowych. Z przedstawieniami średniowiecznymi łączy *Lament* obecność kilku postaci, które okazują silne emocje oraz powszechnie występujący smutek i powaga. Twórca opatowskiego dzieła zapewne znał wawelskie tumby, ale nie traktował ich jako wzoru dla swoich postaci. Inspiracje musiał czerpać z innych źródeł.

Lament opatowski zdradza dużo więcej analogii z dziełami włoskiego renesansu. W dotychczasowych opracowaniach wskazywano na dwa zabytki o podobnej tematyce: płaskorzeźbę z nagrobka Franceski Tuornabuoni (obecnie Bargello, Florencja) przypisywaną Andrei del Verrocchio lub jego naśladowcy oraz fragment fryzu z fasady Ospedale del Ceppo w Pistoia autorstwa Santiago Buglioni¹³. Jednak po przyjrzeniu się obu dziełom, trzeba wyciągnąć wnioski, że i tutaj podobieństwo jest tylko ogólne. W płaskorzeźbach włoskich przedstawiono umierającego (Bargello) czy zmarłego (Pistoia) na łożu w otoczeniu innych osób. Wątku tego nie ma w Opatowie. *Lament* nad Franceską Tuornabuoni został przedstawiony z dużą dawką dramatyzmu. Artysta wzorował się prawdopodobnie na jednym z antycznych sarkofagów przedstawiających śmierć Alkestis, na których wyobrażany był w wymowny sposób ów patos¹⁴. Z kolei fryz z Ospedale del Ceppo przedstawia *Siedem uczynków miłosierdzia względem ciała* (jeden z nich nakazuje, by umarłych

¹³ K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 409-411, 420-422; B o ł o z A n t o n i e w i c z, „*Lament*” opatowski, s. 126; B o c h n a k, D o b r o w o ł s k i, M a ń k o w s k i, *Rzeźba*, s. 125-126; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba*, s. 90. Por. także: G. P a s s a v a n t, *Verrocchio Sculptures, Paintings and Drawings*, Complete edition, London 1969, s. 181-183; A. B u t t e r f i e l d, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven-London [1997], s. 237-239; A. M a r q u a n d, *Unpublished Documents Relating to the Ceppo Hospital at Pistoia*, „*American Journal of Archaeology*” 22(1918), nr 4, s. 367-368.

¹⁴ F. S c h o t t m ü l l e r, *Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antike Vorbilder*, „*Repertorium für Kunstwissenschaft*” 25(1902), s. 402; *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, sous la direction de A. Michel*, t. IV: *La Renaissance*, P. 1, Paris 1909, s. 132; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 421. Autorzy ci wskazują na sarkofag przechowywany w Villa Faustina w Cannes. Należy on jednak do większej grupy, w której użyty został ten sam schemat kompozycyjny. Sarkofagi przedstawiające mit o Alkestis omawiają m.in.: S. W o o d, *Alcestis on Roman Sarcophagi*, „*American Journal of Archaeology*” 82(1978), nr 4, s. 499-510; D. G r a s s i n g e r, *Die mythologischen Sarkophage*, Erster Thiel: *Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, Berlin 1999, s. 110-128, 227-234.

pogrzebać). Ma więc wydźwięk religijno-moralny. Przedstawienie zostało pozbawione ładunku emocjonalnego. Ponadto fryz Ospedale del Ceppo nie jest dziełem sztuki sepulkralnej, przez co ma on drugorzędne znaczenie dla naszej analizy.

Do wymienionych dzieł włoskich można dodać płaskorzeźbę ze sceną lamentu z nagrobka Francesca Sassettiego w Sta. Trinita we Florencji, dłuta artysty z kręgu Giuliana da Sangallo. Widzimy tam m.in. zmarłego na łożu i lamentujące nad nim kobiety. Okazują one rozpacz poprzez żywą gestykulację. Ich rozwiane włosy i szaty oraz wyciągnięte dramatycznie ręce podkreślają tragizm sceny. Kompozycja płaskorzeźby, a także szczegóły zostały zapożyczone wiernie z tzw. sarkofagów Meleagra, przedstawiających śmierć tego mitycznego bohatera¹⁵. To właśnie jeden z tych rzymskich zabytków, przechowywanych m.in. w Luwrze, Musei Capitolini (Stanza dei Filosofi), Mediolanie (Coll. Simonetti), był inspiracją dla Giotto i Pisana¹⁶, a później artystów renesansowych. Dodajmy, że taki sam schemat użyty został również w jednym z rzymskich sarkofagów Achillesa, gdzie ukazano opłakiwanie Hektora (Ostia Antica, Museo)¹⁷.

Płaskorzeźba przedstawiająca opłakiwanie zmarłego, znalazła się ponadto w dziecięcym nagrobku Andrei Bonifacio w Santi Severino e Sossio w Neapolu, dziele Bartoloméa Ordóñeza i Diega de Siloe¹⁸. Jednak nie ma tutaj bezpośrednich analogii z opatowską płytą.

Interesujący nas temat pojawił się także w nagrobku Girolama della Torre (zm. 1506) i jego syna Marc Antonia (zm. 1511) w S. Fermo Maggiore w Weronie, dłuta Andrei Briosco, zwanego Riccio. Pomnik zawiera cykl ośmiu brązowych płaskorzeźb, wśród których wyobrażono m.in. chorobę i śmierć

¹⁵ U. M i d d e l d o r f, *Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino*, „The Art Bulletin” 16(1934), nr 2, s. 107, 112; A. W a r b u r g, *Testament Francesca Sassettiego*, [w:] t e n ż e, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, Gdańsk 2010, s. 184-185, 371; F. S a x l, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius. Liber monumentorum Romanae urbis et aliorum locorum*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 4(1940/1941), nr 1/2, s. 27-29; E. P a n o f s k y, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964, s. 73. Dzieło wiązane było z twórczością Bertolda lub warsztatem Simone del Carpino, który realizował koncepcję Giuliano da Sangalla.

¹⁶ A. B u s h - B r o w n, *Giotto. Two Problems in the Origin of His Style*, „The Art Bulletin” 34(1952), nr 1, s. 42-46.

¹⁷ G r a s s i n g e r, *Die mythologischen*, s. 50-57, 204-205.

¹⁸ H.E. W e t h e y, *The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*, „The Art Bulletin” 25(1943), nr 3, s. 231-233.

della Torre w otoczeniu uczniów. Riccio nie kopiował gotowych wzorów, ale starał się tworzyć w duchu antyku i dlatego nagrobek della Torrów różni się w sposobie ukazania lamentu nad ciałem zmarłego od wcześniej wymienionych zabytków¹⁹. Ponadto artysta wprowadził nowe wątki odpowiadające atmosferze intelektualnej swoich czasów.

Temat opłakiwania zmarłego we włoskiej rzeźbie sepulkralnej był podejmowany stosunkowo rzadko. Przedstawienia te wpisują się jednak w ogólny nurt sztuki renesansowej, odwołującej się do antyku. Zabytki rzymskie dogłębnie studiowano, kopiowano poszczególne motywy oraz całe kompozycje, nawet jeśli odbiegały w pewnym stopniu od renesansowych ideałów piękna. W Italii antyczna rzeźba, również sarkofagowa, była przedmiotem zainteresowania nie tylko artystów, ale również kolekcjonerów. Studia starożytnicze zyskały tam więc aprobatę, czy nawet zachętę ze strony możnych zlecniodawców²⁰. Inaczej było na naszych ziemiach. Starożytne z pochodzenia przedstawienie lamentu nad zmarłym mogło teoretycznie przywędrować do Krakowa w szkicowniku włoskiego artysty. Jednak dla ówczesnego, typowego polskiego odbiorcy sztuki entuzjazm dla zabytków antycznych był obcy. Opatowska płaskorzeźba nie tylko nie spełnia wymogów stylistyczno-formalnych stawianych artystom włoskim, ale również jej tematyka jest na wskroś oryginalna, wolna od antycznego ducha. Zaadoptowano nie tyle sam temat opłakiwania znany z terenów Italii, ile niektóre występujące tam elementy. Gest uniesionych rąk czy dłoni przyłożonej do twarzy stanowiły jedno z najbardziej charakterystycznych występujących tam motywów. Sposób ukazania rozmaitych odcieni żalu czy rozpacz w Opatowie jest jednak inny niż w analogicznych dziełach renesansowych. Jeżeli więc twórca *Lamentu* korzystał z jakiegoś włoskiego wzornika, to traktował zawarte w nim szkice w sposób luźny.

Mimo to *Lament opatowski* stanowi świadectwo ewolucji, jaka dokonywała się wśród polskich zlecniodawców i artystów działających na naszych terenach w konfrontacji z ideami przeniesionymi przez twórców włoskich na północ, za Alpy. W płaskorzeźbie opatowskiej ich wpływ jest wyraźny, jednak jeszcze nie na tyle silny, by można było mówić o pełnym zrozumieniu

¹⁹ F. Saxl, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, „Journal of the Warburg Institute” 2(1939), nr 4, s. 358-359; J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958, s. 104, 346.

²⁰ Zbiory tego typu gromadziła m.in. rzymska rodzina Della Valle. Por. S. Mosakowski, *Kaplica Zygmuntońska (1515-1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007, s. 148-149.

i przyswojeniu nowych idei. Poza tym *Lament* powstał w środowisku, które sztuce stawiało inne wymagania i cele. Do sfery ikonograficznej przykładano w nim zaś szczególną wagę.

2. PROBLEMATYKA IKONOGRAFICZNA

W tym miejscu wypada nam się zastanowić, czy omówione wcześniej dzieła sztuki sepulkralnej mogły w jakimś stopniu zainspirować twórcę koncepcji ikonograficznej *Lamentu opatowskiego* i w jakim stopniu jego ikonografia pozostaje w związku z tamtymi przedstawieniami. Już wcześniej zauważyliśmy, że żadne z nich nie stało się bezpośrednim wzorem opatowskiego dzieła. Zrezygnowano z ukazania płaczu nad martwym ciałem. Najważniejszy stał się bowiem wątek panegiryczny, mówiący o wielkim kanclerzu i światłym możnowładcy. Poszukiwanie źródeł pisanych, które mogłyby dostarczyć jakiegoś klucza interpretacyjnego, nie przyniosło zadowalających rezultatów²¹. Pewne tropy możemy jednak odnaleźć poza sferą twórczości funerealnej.

Przedmioty umieszczone w płaskorzeźbie opatowskiej na blacie stołu, błędnie określane jako listy przynoszące wieść o śmierci Szydłowieckiego, występują w ikonografii urzędu kanclerskiego²². Ukształtowała się ona w pełni w końcu XVI wieku. Kanclerzy portretowano najczęściej w ujęciu *en*

²¹ Wskazywano na związek płaskorzeźby z *Liber geneleos* rodziny Szydłowieckich (Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki*, s. 14-15; Kozakiewiczowa, *Rzeźba*, s. 90), jednak nawet gdyby to powiązanie było bezsporne, to treść panegiryku odnosiłaby się tylko do jednego z pobocznych wątków przedstawienia i nie tłumaczyłaby jego sensu jako całości. Ogólnie o inspiracji dziełem literackim, poezją epitafijną i trenoidalną pisali: Bołoz Antoniewicz, „*Lament*” opatowski, s. 123-124 oraz Walicki, *Staryński*, *Dzieje*, s. 1042.

²² Władysław Tomkiewicz („*Lament opatowski*”, s. 356) związał już wcześniej te atrybuty (pióro, kałamarz, pieczęć) z ikonografią kanclerską. Uznał jednak, że odnoszą się one do Piotra Tomickiego (pełnił on funkcję podkanclerzego w latach 1515-1535. Por. *Urzednicy centralni i nadworni Polski XIV-XVIII wieku*. Spisy, oprac. K. Chłapowski, S. Ciara, Ł. Kądziała [i in.], red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1992, s. 108). Przedmioty te zostały przedstawione bezpośrednio przed osobą identyfikowaną przez niego z biskupem. Tomkiewicz błędnie interpretował leżące na stole zwoje pergaminu, które łączą się ewidentnie z omawianą ikonografią. Nie są to bowiem listy, jak przyjmował za starszymi autorami („*Lament opatowski*”, s. 360, 362-363; zob. także: Sobieszczański, *Wycieczka archeologiczna*, s. 70; *Grobowiec Szydłowieckich*, s. 39; Kieszowski, *Kanclerz*, s. 398-399), ale dokumenty. Zwoje leżą zaś w przedstawieniu przed kilkoma osobami, a nie wyłącznie przed jedną, utożsamianą z podkanclerzym.

przed przy stole przykrytym ciężkim obrusem, choć występował także wariant z postacią siedzącą. Stół służył do wyeksponowania kanclerskiego insygnium – tłoku pieczętnego oraz dodatkowych oznak urzędu: dyplomów (z reguły z przywieszoną pieczęcią), kodeksów prawa oraz przyborów do pisania²³. W czasach Krzysztofa Szydłowieckiego ta formuła prawdopodobnie jeszcze się nie wykształciła, jednak jej elementy widoczne są w niektórych przedstawieniach. Stanisław Samostrzelnik w portrecie tego dygnitarza, umieszczonym na tzw. przywileju opatowskim (1519), ograniczył się do jednego atrybutu kanclerskiego. Szydłowiecki klęczy jako pobożny rycerz w pełnej zbroi, dzierżąc chorągiew. Jedynym znakiem pełnionego urzędu jest mieszek na pieczęć przypięty do boku. Nie zobaczymy już tego elementu w żadnym z późniejszych przedstawień. Tłok pieczętny należało bowiem należycie wyeksponować²⁴. Samostrzelnik w miniaturze *Misericordia Domini z Modlitewnika Gasztołda* (1528) przedstawił już kanclerza Wielkiego Księstwa Litewskiego z pieczęcią na łańcuchu zawieszonym na piersi²⁵. Dojrzałą formę portretu kanclerskiego w sztuce sepulkralnej możemy odnaleźć dopiero w nagrobku hetmana i kanclerza wielkiego koronnego Stanisława Żółkiewskiego z lat trzydziestych XVII wieku. Żółkiewski stoi tam przodem do widza przy stoliku okrytym długim obrusem, trzymając w dłoniach atrybuty urzędów: buławę i tłok pieczętny²⁶.

Dla naszej analizy duże znaczenie mają drzeworyty *Statutu* Jana Łaskiego (1506), które stanowią najstarszy zachowany przykład ikonografii urzędu kanclerskiego²⁷. Kanclerz został ukazany na trzech z pięciu grafik. Na karcie tytułowej ukazano tego urzędnika przed królem na majestacie. Scena roz-

²³ J. P o k o r a, *Wątek kanclerski w drzeworytach „Statutów” Łaskiego i Sarnickiego*, [w:] t e n ż e, *Psy, błazny, dzieci, królowie... Studia nad sztuką XV-XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 107. Stół należał w tym czasie do typowych rekwizytów obowiązujących w malarstwie portretowym. Por. K. P i w o c k i, *Zagadnienie rodzimości sztuki polskiej późnego renesansu*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, red. nauk. T.S. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 233-235.

²⁴ P o k o r a, *Wątek kanclerski*, s. 93.

²⁵ Tamże, s. 92.

²⁶ J.T. P e t r u s, *Kierunki malarstwa portretowego w Polsce w wieku XVI*, [w:] *Portret typu sarmackiego wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, red. E. Zawadzka [i in.], (Seminaria Niedzickie, t. 2), Kraków 1985, s. 66; J. P o k o r a, „On piersi swemi ojczyznę zastoił”. *Pomnik nagrobny kanclerza i hetmana wielkiego koronnego Stanisława Żółkiewskiego*, [w:] *Ocalić dla przyszłości. Studia ofiarowane profesorowi Ryszardowi Brykowskiemu*, red. P. Paszkiewicz [i in.], Warszawa 2003, s. 202-203, 208; t e n ż e, *Pomniki nagrobne kanclerzy i hetmanów wielkich koronnych Jana Zamoyskiego oraz Stanisława Żółkiewskiego*, [w:] *Psy, błazny, dzieci, królowie...*, s. 123-130.

²⁷ P o k o r a, *Wątek kanclerski*, s. 104.

grywa się w komnacie. Monarcha siedzi na jednostopniowym ciężkim, wysokim tronie. Ubrany w długą szubę, trzyma berło w prawej, a jabłko w lewej dłoni, na głowie nosi zaś otwartą koronę. Kanclerz z odkrytą głową składa przed królem ceremonialny ukłon. W rękach trzyma różne przedmioty: dyplom, piórnik, kałamarz, wielką pieczęć oraz biret²⁸.

Król na majestacie wraz z kanclerzem znaleźli się ponadto w centrum kompozycji drzeworytu, określanego jako *Sejm polski*. Jego kompozycja ma odzwierciedlać strukturę państwa oraz system władzy. Monarchę otacza potrójny krąg: senatorów i posłów ziemskich, 25 tarcz z herbami państwa, prowincji, ziem i lenn Królestwa Polskiego oraz strefy kosmograficznej. Kanclerz dzierży dyplom z przywieszoną pieczęcią wielką koronną, połączone dwoma rzemykami piórnik i kałamarz oraz tłok pieczętny²⁹.

Artysta-grafik wykorzystał więc w drzeworytach *Statutu* cały arsenał atrybutów określających kompetencje kanclerza oraz charakter jego pracy. W *Lamentie* postąpiono w podobny sposób, rozkładając narzędzia pracy urzędniczej na blacie stołu. Porównując obydwie zabytki, można wyróżnić jeszcze bardziej ogólne podobieństwo. W obu dziełach, poprzez miejsce poszczególnych osób czy grup w kompozycji, ich postawę oraz gesty, znalazła odbicie idea społeczeństwa ukształtowanego hierarchicznie. W przedstawieniach sejmu polskiego najważniejszą osobą jest król zasiadający na majestacie. Przy nim siedzą senatorowie zgodnie z ustanowionym porządkiem oraz ministrowie. Po połączeniu się stanów dalsze miejsca zajmowali według ustalonej kolejności posłowie ziemscy³⁰. Drzeworyt ze *Statutu Łaskiego*, gdzie został wyobrażony Aleksander Jagiellończyk w sejmie, ma kompozycję symetryczną i scentralizowaną. Monarcha zasiadł na podwyższeniu. Dystans między nim a senatorami został podkreślony również poprzez odsunięcie ich krzesel od tronu. Jeszcze większa odległość dzieli od króla posłów. Ich status podkreśla ponadto postawa stojąca. Hierarchia społeczna jest widoczna również w płaskorzeźbie opatowskiej. Najważniejsze osoby siedzą za stołem. Za ich plecami stoją ci, którzy pełnią drugorzędną rolę. Niższą rangę mają ludzie przedstawieni w bocznych partiach kompozycji. Wszyscy oni stoją ewentualnie siedzą na ziemi.

W świetle powyższej analizy można wyciągnąć wniosek, że w pierwszych dekadach XVI wieku stół, jako atrybut urzędu kanclerskiego poza *Lamentem*

²⁸ Tamże, s. 85-86.

²⁹ Tamże, s. 86-87.

³⁰ J. L i l e y k o, *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Warszawa 2003, s. 14.

nie wystąpił. W dziele tym pełni on jednak istotną funkcję płaszczyzny, służącej do wyeksponowania przedmiotów związanych z pełnionym urzędem. Mebel ten organizuje strukturę przedstawienia. Podobny schemat pojawi się w polskiej sztuce dopiero kilkadziesiąt lat później. Dwie grafiki umieszczone w *Statutach y metryce przywilejów koronnych* (Kraków 1594), opracowanych przez Stanisława Sarnickiego, są najbliższe opatowskiej płaskorzeźbie pod względem kompozycyjnym, a po części także ikonograficznym. Pierwsza przedstawia sąd ziemski. Za stołem nakrytym obrusem siedzi trzech mężczyzn (sędzia, podsądek, pisarz?). Na blacie znajdują się: zamknięta księga, otwarty na niezapisanej stronie kodeks, rozwinięty zwój pergaminu oraz przybory do pisania. Druga grafika przedstawia sąd komisarski. Przy okrągłym stole, nakrytym długim obrusem, siedzi pięciu mężczyzn. Jeden z nich trzyma w dłoni zwój. Na blacie leży otwarta książka, kałamarz z piórem oraz dzwonek (?). Atrybuty leżące na stole odnoszą się do sfery prawa: w płaskorzeźbie opatowskiej do jego stanowienia, zaś do jego egzekwowania w grafikach druku Sarnickiego³¹. W *Lamencie* atrybuty kanclerskie zostały użyte dla podkreślenia szczególnej roli Krzysztofa Szydłowieckiego w państwie. Przypominały one o tym, że mamy tu do czynienia z wybitnym mężem stanu, na którego barkach spoczywał los Rzeczypospolitej. Wzmacniały one panegiryczny ton przedstawienia. Identyfikowały ponadto grupę przedstawioną przy stole, jako najbliższy krąg urzędniczy kanclerza wielkiego koronnego.

Grupa mężczyzn siedzących przy stole tworzy pewną zbiorowość. W gronie tym nie mógł się znaleźć, jak nieraz sugerowano, Zygmunt I³². W sztuce tego czasu, szczególnie tej oficjalnej, propagandowej, monarcha bardzo często był ukazywany na majestacie lub z atrybutami, które go jednoznacznie identyfikowały. Źródłem dla tego typu przedstawień była zapewne dworska etykieta³³. Określała ona dystans dzielący króla od tych, którzy dopuszczeni zostali przed jego oblicze. Oczywiście *Lament opatowski* należy do zupełnie innej kategorii. Gdyby chciano ukazać Zygmunta I wśród poddanych, bardziej odpowiednia mogłaby być „półoficjalna” formuła, jaką widzimy w Sali Pod Przeglądem Wojska na Zamku Królewskim na Wawelu. Fryz namalowany

³¹ Na temat prawniczych kompetencji kanclerza pisze: P o k o r a, *Wątek kanclerski*, s. 90-91.

³² Między innymi: K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 400; B o ł o z A n t o n i e - w i c z, „*Lament*” opatowski, s. 123; T o m k i e w i c z, „*Lament opatowski*”, s. 354-358, 360.

³³ Na temat ceremoniału na dworze Zygmunta I pisał ostatnio M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 186-190.

przez Antoniego z Wrocławia w 1535 r., przedstawia Zygmunta I siedzącego na specjalnym krześle, przed którym defilują różne formacje wojskowe. Monarchę otaczają dworzanie (wszyscy oni stoją). Postawa władcy oraz mebel pełniący rolę tronu są, jak to sformułował Mieczysław Morka, „wizualnymi znakami godności i majestatu królewskiego”³⁴. Choć nagrobek Krzysztofa Szydłowieckiego miał charakter prywatny, nie mógł naruszać ogólnie przyjętych konwencji przedstawiania. Stanowił przecież dzieło reprezentacyjne i w pewnym sensie propagandowe, wystawione przed oczy wielu osób przybywających do kolegiaty.

Uwzględniając powyższe spostrzeżenia, moglibyśmy przyjąć, że w środkowej części kompozycji *Lamentu* ukazano najbliższych współpracowników kanclerza, których tragiczna wieść o jego zgonie zastała w trakcie pełnienia funkcji publicznych, na co wskazywałaby obecność psów świadczących o wiernej służbie³⁵. Jednak za stołem siedzi osiem osób, a zwierząt jest tylko siedem. Mężczyzna w centrum kompozycji musi więc pełnić nadrzędną funkcję względem pozostałych. Można więc założyć, z dużą dozą prawdopodobieństwa, że mamy tu do czynienia z osobą Krzysztofa Szydłowieckiego, ukazaną w królewskiej kancelarii. Z tego spostrzeżenia wynika natomiast, wbrew temu, co dotychczas pisano, że płaskorzeźba mogła powstać na zlecenie samego kanclerza.

Z powyższych obserwacji wynika ponadto, że opatowska płaskorzeźba nie przedstawia, jak dotychczas sądzono, zbiorowego żalu wywołanego wieścią o śmierci kanclerza Szydłowieckiego. Mamy tu do czynienia z przedstawieniem jakiegoś dramatycznego epizodu z jego życia. *Lament opatowski* zawsze interpretowany był w kontekście funeralnym, co wydawało się uzasadnione z metodologicznego punktu widzenia. Stanowi on istotną część pomnika nagrobnego, więc jego temat powinien się odnosić, przynajmniej w jakimś stopniu, do zagadnienia śmierci. Gdy przyjrzymy się gestykulacji i mimice osób ukazanych w dziele, znajdziemy wyraźne analogie z ikonografią „lamentów”, aczkolwiek stopień ekspresji nie jest aż tak duży, jak chcieli to widzieć

³⁴ Tamże, s. 136-137.

³⁵ Wśród mężczyzn ukazanych w płaskorzeźbie doszukiwano się oprócz Zygmunta I, także Piotra Tomickiego czy Jana Tarnowskiego. Do tego typu hipotez należy podchodzić z dużą dozą ostrożności. Choć zachowały się portrety podkanclerzego i hetmana, to zbieżność może być przypadkowa. Nawet samodzielne portrety nie zawsze oddawały rysy twarzy portretowanego, o czym świadczy list Fabiana Wojanowskiego z 22 listopada 1531 r. do Jana Dantyszka. Píše on wprost o wykonanym dla Dantyszka medalu: „[...] jeśli się nie czytało napisu naokoło, nie poznalibyśmy, kogo przedstawia”. Por. M o r k a, *Sztuka dworu*, s. 401.

dotychczasowi badacze. Plastyczny język „opłakiwania” został skodyfikowany już w starożytności i przeniknął do gotyckiej i renesansowej sztuki sepulkralnej. Z tego samego zestawu środków korzystała również plastyka religijna, by wspomnieć temat lamentu nad zdjętym z krzyża ciałem Chrystusa, ukazywanym w podobny sposób zarówno w kręgu kultury łacińskiej, jak i bizantyńskiej. Do występujących powszechnie gestów wyrażających lament i rozpacz należało: wykonywanie gwałtownych ruchów, podnoszenie dłoni do twarzy (występował wariant figury stojącej i siedzącej) lub przyciskanie jej do ust, splatanie dłoni, okrywanie głowy woalką na znak żałoby, podnoszenie ramion wysoko do góry, obejmowanie się lamentujących, okazywanie smutku³⁶. W scenach ukazywano ponadto kobiety rwące włosy, czy postać siedzącą na ziemi w geście rezygnacji. Przedstawienia omawianego typu nie zawsze obejmowały cały wymieniony repertuar środków. Zaprezentowany stopień ekspresji również bywał różny. W opatowskiej płaskorzeźbie wspomniane gesty wykonuje zaledwie kilka osób. Wzniesione obie ręce ma tylko jeden człowiek, kolejny podnosi w górę jedną rękę, następny dłoń przykładą do twarzy. Również postać na prawo od stołu, która siedzi na ziemi, mogła być zaczerpnięta z dzieł omawianego gatunku. Smutek i zaduma występują już jednak powszechnie, i to one decydują o charakterze przedstawienia.

Nasuwa się podejrzenie, że w tle opatowskiej płaskorzeźby leży jakaś tragedia osobista Szydłowieckiego. Zwróćmy uwagę na okoliczności powstania zespołu nagrobków kolegiaty opatowskiej, do którego należą dziecięce nagrobki Ludwika Mikołaja (ufundowany w 1525 r.) oraz Zygmunta (z 1527 r.). Kanclerzowi niewątpliwie zależało na pozostawieniu męskiego potomka³⁷. Jednak w ostatnich latach życia urodziło się mu, a następnie zmarło w niemowlęctwie czterech synów. W tym okresie pochował również swojego brata, który zmarł nie zostawiwszy męskiego potomka. Prawdopodobnie już wtedy Szydłowieckiemu towarzyszyło przekonanie, że może odejść z tego świata jako ostatni męski przedstawiciel rodu. Jego obawy potwierdziły się niedługo potem³⁸.

³⁶ Gesty wyrażające rozpacz w tego typu przedstawieniach skatalogował: H. M a g u i r e, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, „Dumbarton Oaks Papers” 31(1977), s. 123-174.

³⁷ Świadczy o tym wymownie list Tomickiego do kanclerza, napisany po narodzinach czwartej córki z rządu, w którym pisze: „Za dobre uważać powinniśmy to, co Niebo nam zsyła. Ten, Który wszystkim rządzi, wie najlepiej, co nam najbardziej potrzebne, a trzeba mieć nadzieję, że po kilku córkach przyjdzie nareszcie i syn” (za: K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 298).

³⁸ K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 264, 275-276, 278-280, 296-300.

Fakt ufundowania nagrobków obu chłopcom jest tym bardziej znamienny, że nie istniała jeszcze wtedy „moda” na tego typu pomniczki³⁹. Za inicjatywą kanclerza stał nie tylko żal po śmierci ukochanego dziecka. Tragedię powiększało również to, że była to utrata potomka – dziedzica fortuny oraz herbu. Rodowy „klejnot” był istotnym składnikiem tego typu przedstawień nagrobnych. Płyta nagrobna Zygmunta Szydłowieckiego została połączona z pomnikiem ojca prawdopodobnie ok. 1536 r., o czym świadczą znajdujące się tam wizerunki świętych patronów ojca i syna⁴⁰. Idąc tym tropem, musimylibyśmy przyjąć, że *Lament opatowski* przedstawia ojca zboląłego po śmierci syna, któremu towarzyszą ludzie z jego bezpośredniego otoczenia, okazujący żal nad przedwcześnie zgastą nadzieją na przedłużenie istnienia możnego rodu. Hipoteza ta budzi jednak wątpliwości.

Bez wątpienia dramatem kanclerza była śmierć kolejnych synów. Jednak płaskorzeźba, a szczególnie jej część środkowa sugeruje, że zaistniała sytuacja ma wydźwięk bardziej powszechny, odnoszący się do spraw politycznych i państwowych. Tomkiewicz widział w tej scenie kontaminację dwóch wątków: lamentu na wieść o śmierci Szydłowieckiego oraz reakcji Zygmunta I, senatorów oraz kanclerza na wiadomość o zdobyciu wyspy Rodos przez Turków⁴¹. Badacz oparł swoją hipotezę na wydany w 1603 r., z inicjatywy wnuka Krzysztofa Szydłowieckiego – Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”, dziele *Genealogia atque familia ducum Radivilonum*, które zawierało przekazy dotyczące życia jego słynnego dziada. W źródle tym podano informację o okolicznościach powrotu Szydłowieckiego z pielgrzymki do Jerozolimy. Jego droga wiodła przez Rodos, gdzie się zatrzymał i walczył z Turkami u boku joannitów. Gdy wiele lat później na dwór Zygmunta I, który właśnie brał udział w obradach senatu, dotarła wieść o poddaniu wyspy muzułmańskim najeźdźcom, król i senatorowie pogrążyli się w smutku, natomiast Szydłowiecki „[...] niezwykle się zatrwożył i zalał łzami, ponieważ bardzo ubolewał nad tak przykrym zdarzeniem. Z tego powodu także kilka dni żałosnych w domu spędził...”. Ta dramatyczna reakcja kanclerza spotkała się „[...] z cichą obmową ze strony zazdrośników i niektórych senatorów,

³⁹ M. K o ł a k o w s k a, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, [w:] *Studia renesansowe*, t. I, Wrocław 1956, s. 246-247, 254-255; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba*, s. 50; Z ł a t, *Sztuka polska*, s. 67.

⁴⁰ Kozakiewiczowa (*Spółka*, s. 173; *Rzeźba*, s. 88) wyraziła opinię, że płyta nagrobna Zygmunta Szydłowieckiego została połączona z pomnikiem ojca dopiero w początkach XVIII wieku. Nie podała jednak żadnych argumentów, które by tę tezę poparły.

⁴¹ T o m k i e w i c z, „*Lament opatowski*”, s. 362-363.

którzy mu wyrzucali słabość ducha”. Po kilku dniach wrócił do swoich obowiązków, a senatorom i oponentom wyjaśnił przyczyny swojego postępowania. Wieszczył również, że na skutek braku porozumienia władców chrześcijańskich Turcy zagrożą stolicom państw europejskich. Natomiast ojczyznę przestrzegł, by była w pogotowiu⁴².

Płaskorzeźba opatowska nie przedstawia ani żalu spowodowanego wieścią o śmierci kanclerza, ani obradującego senatu, co bardzo osłabia hipotezę Tomkiewicza. Nie można jej jednak w całości odrzucić, gdyż zawiera istotny trop interpretacyjny. Radziwiłłowski druk ukazał się kilkadziesiąt lat po śmierci Szydłowieckiego, a podana tam informacja mogła być nieścisła. Jednak najważniejsze jest ogólne przesłanie przekazanej tu relacji. Kanclerz osobiście przeżywał klęski wojsk chrześcijańskich walczących z tureckim najeźdźcą (jeszcze za życia Szydłowieckiego wojska węgierskie poniosły klęskę pod Mohaczem). Jako orędownik zorganizowania krucjaty antytyreckiej, przestrzegał przed niebezpieczeństwem grożącym ojczyźnie. Płaskorzeźba opatowska może mieć zatem charakter przedstawienia historycznego, aczkolwiek o dość oryginalnym przesłaniu. Występujące w renesansowej plastyce nagrobnej sceny historyczne ograniczają się w zasadzie do tryumfów, opowiadają o sukcesach militarnych i politycznych. W płaskorzeźbie opatowskiej jest inaczej. Można jednak odnaleźć w niej gloryfikujący kanclerza sens, przywołując słowa autora *Genealogii* Radziwiłłów, który uznał wspomnianą dramatyczną reakcję Szydłowieckiego za przejaw „[...] jego wielkoduszności, a zarazem miłości ku ojczyźnie”⁴³.

W tym kontekście również płyta nagrobna z wizerunkiem kanclerza nabiera głębszego znaczenia. Krzysztof Szydłowiecki został ukazany jako rycerz dzierżący w prawej dłoni rodową chorągiew. Uniesiony w górę palec wskazujący z sygnetem ozdobionym odziedziczonym po przodkach Odrowążem, kieruje naszą uwagę na płat chorągwi. Widniejący na niej herb, nadany przez Maksymiliana I, nawiązuje do walki św. Jerzego ze smakiem. Pośrednio świadczy również o poglądach politycznych kanclerza, zwolennika Habsburgów i rozprawy zbrojnej państw chrześcijańskich z Turkami.

⁴² Tamże, s. 362.

⁴³ Tamże.

PODSUMOWANIE

Lament opatowski to zabytek wyjątkowy. Jego wartość artystyczna była na ogół wysoko oceniana. Zdawano sobie jednocześnie sprawę z mankamentów technicznych dzieła⁴⁴. Zdradza ono braki w edukacji artystycznej, np. w zakresie perspektywy czy studiów anatomicznych. Jednak wpływ włoskiego odrodzenia na nią jest ewidentny. Po raz pierwszy na ziemiach polskich pojawiła się w sztuce sepulkralnej wielofiguralna świecka scena o wyraźnie uchwytnym nowożytnym charakterze. Jednocześnie twórca płaskorzeźby nadał dziełu indywidualny rys, różny od dzieł powstałych w Italii.

Artyści włoscy chętnie powielali kompozycje antyczne lub tworzyli w ich duchu. Jednak obecne w ich dziełach wątki mitologiczne zupełnie nie interesowały twórcy koncepcji ikonograficznej *Lamentu*. W płaskorzeźbie przywołano ważne sfery aktywności najwybitniejszego przedstawiciela rodu Szydłowieckich: jako kanclerza, polityka oraz możnego pana i protektora. W ostatnich latach życia śmierć zabrała mu czterech synów, którym zamierzał przekazać swoje dziedzictwo. Odchodził więc z tego świata jako ostatni męski przedstawiciel rodu. W centrum kompozycji ukazano najprawdopodobniej właśnie jego, w otoczeniu wiernych współpracowników oraz sług. Nastrój smutku i powagi ciąży nad całym zgromadzeniem. Nie ma solidnych przesłanek, które pomogłyby we właściwym odczytaniu tematu dzieła. Związek z ikonografią kanclerską sugeruje jednak, że mamy do czynienia ze sferą życia politycznego. Z tą płaszczyzną wiążą się poglądy Szydłowieckiego jako zwolennika Maksymiliana I, który jasno opowiadał się za krucjatą przeciwko Turkom. Sukcesy militarne wyznawców Allaha w chrześcijańskiej Europie stawały się smutnym dowodem słuszności jego zapatrywań, czego ślad odnajdujemy we wspomnianej historii rodu Radziwiłłów. Tłem dla sceny ukazanej w opatowskiej płaskorzeźbie było zapewne wydarzenie historyczne, zdobycie Rodos albo klęska pod Mohaczem.

Wszelkie interpretacje opatowskiej płaskorzeźby niosą za sobą duże ryzyko błędu. Trafnie ujął to Władysław Tomkiewicz, który stwierdził, że „wobec braku materiałów dokumentarnych stanowi ona zagadkę, której rozwiązanie

⁴⁴ Sokołowski [w:] „Sprawozdania”, szp. CLVIII; K i e s z k o w s k i, *Kanclerz*, s. 423-427; B o ł o z A n t o n i e w i c z, „*Lament*” opatowski, s. 127, 129-131; K o z a k i e w i c z o w i e, *Polskie nagrobki*, s. 14-15; K o z a k i e w i c z o w a, *Spółka*, s. 172; T o m k i e w i c z, „*Lament opatowski*”, s. 363; K o z a k i e w i c z o w a, *Rzeźba*, s. 90.

będzie zawsze mniej lub więcej hipotetyczne”⁴⁵. Podjęcie dalszych badań stanowi więc postulat najwyższej wagi.

The Opatów Lament: deliberations on the origin and ideological content

S u m m a r y

In the transept of the collegiate St Martin Church in Opatów there is a Renaissance wall tomb monument to Chancellor Krzysztof Szydłowiecki (died 1532). Into the tomb a relief commonly called *The Opatów Lament* is introduced. Among researchers the view is dominant that it shows people who belonged to the Chancellor's circle, and who, having received the news about his death, manifest their sorrow and profound grief. However, such an interpretation is doubtful. Interpreting the iconographic program is difficult because of the lack of direct models or imitations, both in Polish and European sepulchral art, as well as of source documents concerning the tomb.

Research into the formal origin of the tomb that has been conducted until now was to a large extent determined by the iconographic interpretation of the work. Identification of the subject as sorrow manifested by a crowd of people directed the researchers' attention to the scenes of "laments" occurring commonly in ancient, medieval and Renaissance sepulchral art. But against this background the *Opatów Lament* is distinguished by its original conception, and the similarities are only superficial.

The Opatów relief does not show – as it has been thought up till now – a crowd manifesting their grief caused by Chancellor Krzysztof Szydłowiecki's death. Such objects as a desk, sheets of parchment, writing instruments that may be seen in the relief direct our attention towards the iconography of the Chancellor's Office that started being formed at the beginning of the 16th century. We may assume that in all probability Szydłowiecki is presented here, surrounded by his loyal associates, which is indicated by the presence and the number of dogs lying down under the table. The subject of the relief is probably connected with some tragic political event, which is shown by the sadness prevailing in the group. This conjecture seems to be endorsed by a fragment of the work *Genealogia atque familia ducum Radivilonum* published in 1603 on the initiative of the Chancellor's grandson Mikołaj Krzysztof Radziwiłł "Sierotka". It contains a description of Krzysztof Szydłowiecki's despair caused by the news that Muslim troops captured Rhodes. We may assume then that the Opatów relief shows the sorrow of the Chancellor, famous for his anti-Turkish views, and of his circle, at the news of a defeat of a Christian army.

Translated by Tadeusz Karłowicz

⁴⁵ Tomkiewicz, „Lament opatowski”, s. 353.



1. Nagrobek Krzysztofa Szydłowieckiego, Opatów, kolegiata; fot. autor



2. Płyta nagrobna z wizerunkiem kanclerza Szydłowieckiego, fragment; fot. autor



3. *Lament opatowski*, część centralna (za komunikatem M. Sokołowskiego w t. 7 (1903) „Sprawozdań Komisji Historii Sztuki”)



4. Fragment kompozycji z postacią identyfikowaną przez niektórych badaczy z Zygmuntem I; fot. autor



5. Pióro i zwój pergaminu, przedmioty umieszczone na blacie stołu, *Lament opatowski*; fot. autor



6. Kancelarz przed królem, *Statut Jana Łaskiego*, 1506 r.
(ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL); fot. A. Adamczuk



7. Sejm polski, *Statut Jana Łaskiego*
(ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL); fot. A. Adamczuk



8. Sąd ziemski, *Statuta y metrika przywilejów koronnych* (Kraków 1594), oprac. S. Sarnicki (ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL); fot. A. Adamczuk



9. Sąd komisarski, *Statuta y metrika przywilejów koronnych* (ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL); fot. A. Adamczuk