



KATARZYNA PONIŃSKA* – WARSZAWA

**PRZYCZYNEK DO TWÓRCZOŚCI JACKA CHYLICKIEGO,
CZYLI NOWE USTALENIA NA TEMAT WYBRANYCH OBRAZÓW
Z CYKLU NAMALOWANEGO DO KOŚCIOŁA FRANCISZKANÓW
W ZAMOŚCIU**

**A CONTRIBUTION TO THE ARTISTIC OUTPUT OF JACEK CHYLICKI,
OR NEW FINDINGS ON SELECTED PAINTINGS FROM THE SERIES
PAINTED FOR THE FRANCISCAN CHURCH IN ZAMOŚĆ**

Abstract

A series of 15 monumental paintings decorating the interior of the Franciscan Church in Zamość was created in the early 1680s. This is indicated by archival records, which suggest the conclusion that their author was Jacek Chylicki – a painter employed by the Ordinates of Zamość, who were the founders and patrons of the temple. The series was intended to correspond in theme to its Marian invocation. The church was not spared by the turmoil of history, which led almost to its ruin, and the aforementioned series of paintings dispersed over time, which makes the issue of preservation and subject matter of some of them uncertain today. With the present-day state of research, it can be concluded that 11 of the 15 paintings still exist, although the other ones may possibly be found in the future. Researchers dealing with them so far have come to the conclusion that the creator of the Zamość composition used ready-made graphic patterns, which were readily used by painters at the time. The purpose of this article is to identify more drawings that the artist used to paint the scenes of: the Visitation of St Elizabeth, the Circumcision of Jesus and the Flight into Egypt, included in the series under discussion. Based on the examples cited in the text, it can be concluded that J. Chylicki did not use drawings belonging to a single collection, even if such a collection contained drawings of the relevant subject

* Katarzyna Ponińska – dr historii, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: k.poninska@uksw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-3555-0099>

matter, but rather utilised designs from various sources. Therefore, one has to admit that, in iconographic terms, his paintings are to a large extent adaptations of compositions created by other artists.

Keywords: Jacek Chylicki; Franciscan Church in Zamość; Visitation of St Elizabeth; Circumcision of Jesus; Flight into Egypt; Zamość

Translated by Marek Robak-Sobolewski

Historia franciszkanów w Zamościu

Franciszkanie mieli zostać sprowadzeni do Zamościa w roku 1589 przez hetmana i kanclerza wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego. Początkowo ulokowano ich na Przedmieściu Lwowskim (przy drewnianym kościele pw. Świętego Krzyża), gdzie ok. 1600 wystawili drewniany klasztor. W roku 1627 zakonnicy otrzymali plac w obrębie twierdzy od Tomasza Zamoyskiego, który 18 lutego 1636 roku określił dokładne jego granice¹. Kamień węgielny pod murowaną budowlę został

¹ E. Lorentz, *Kościół i klasztor Ojców Franciszkanów w Zamościu. Informator historyczny wydany w pierwszą rocznicę rekoncylacji kościoła dokonanej 25 marca 1994 roku przez ordynariusza diecezji zamojsko-lubaczowskiej biskupa Jana Śrutwę*, Niepokalanów 1995, s. 5-6; B. Ostrówka, *Wypożyczenie kościoła o.o. Franciszkanów. Próba rekonstrukcji*, „Zamojski Kwartalnik Kulturowy”, (2000) nr 1-2 (62-63), s. 68. Piotr Kondraciuk jako datę osadzenia franciszkanów na Przedmieściu Lwowskim podaje za Mikołajem Stworzyńskim rok 1603, w którym kościół Świętego Krzyża został przekazany przez J. Zamoyskiego braciom mniejszym. Zachowane archiwalia świadczą jednak o wcześniejszej obecności w tym miejscu zakonników, którym w 1592 roku wydano zboże ze spichlerza ordynacji. Gdy w roku 1598 prowincjał o. Rozmartowski dokonał pierwszej wizytacji konwentu, zalecił rozbudowę zbyt ciasnego już wówczas kościoła Świętego Krzyża. P. Kondraciuk, *Malarstwo sakralne w ordynacji zamojskiej w okresie baroku*, cz. II, *Doctrina et muta praedicatio. Ikonografia malarstwa sakralnego w kościołach ordynacji zamojskiej*, rozdz. II, 4.1, *Matka Boża Bolesna*, Lublin 2004 [mps w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL], s. 78-82, przyp. 277. Por. M. Stworzyński, *Opisanie Statystyczno-Historyczne Dóbr Ordynacji Zamojskiej przez Mikołaja Stworzyńskiego Archiwistę 1834 Roku*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, [S.I.] 1834 [rkps], s. 87, <https://polona.pl/item/opisanie-statystyczno-historyczne-dobr-ordynacji-zamojskiej-przez-mikolaja-stworzynskiego,NTU5OTY4Mzk2/#info:metadata> (dostęp: 18.11.2021). Por. E. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów konwentualnych w Zamościu. Architektura – sztuka – historia*, Zamość 2016, s. 13, 19, 21, 25, 37, 39, 41, 43, 45, 61. Autorka w swym nowszym i obszerniejszym opracowaniu pisze, że na kapitule w roku 1625 została wydzielona prowincja rusko-litewska, a w 1626 utworzono cztery kustodie, m.in. przemyską, do której przydzielono konwent zamojski wraz z klasztorami franciszkanów w Puszczy Solskiej (obecnie dzielnicy Biłgoraju), Sanoku, Krośnie i Szczebrzeszynie. Ponadto zauważa, że lokalizacja była wybrana zgodnie ze znajomością ówczesnych zaleceń włoskich urbanistów, ale miała też ideową wymowę maryjnej opieki nad murami miasta. Podaje również, że T. Zamoyski zobowiązał się w pisemnej umowie (spisanej 1-2 kwietnia 1631, a zatwierdzonej 26 lutego 1632 roku przez kapitułę w Korcu), że przez pięć lat będzie płacił po 1600 zł rocznie (w dwóch ratach) na budowę kościoła i klasztoru. Stąd wnioskuję, że plan założenia powstał w latach 1627-1632 i miał na celu adaptację na kościół stojącego w tym miejscu dawnego budynku giełdy.

położony 13 czerwca 1637 roku². Dnia 8 sierpnia 1643 roku, na prośbę gwardiana o. Ambrożego Wierusza, szesnastoletni wówczas ordynat Jan III Zamoyski wystawił dokument darowizny placu pod budowę klasztoru na południe od orientowanej świątyni. Zaawansowanie prac pozwoliło w roku 1649 na przeniesienie się zakonników z Przedmieścia Lwowskiego, gdzie drewniany klasztor nie nadawał się już do użytku w wyniku pożaru wzniesionego w listopadzie 1648 roku podczas napaści kozacko-tatarskiej. Po zakończeniu wszystkich niezbędnych prac biskup sufragan chełmski Mikołaj Świrski 12 marca 1665 roku dokonał konsekracji klasztoru i świątyni pw. Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie³. Ogień, który 8 stycznia 1672 roku strawił południowo-wschodnią część miasta, uszkodził również klasztor i wyposażenie kościoła. Ówczesny ordynat Marcin Zamoyski wsparł zakonników w odremontowaniu i ozdobieniu zniszczonej świątyni. Poza pracami murarskimi i snycerskimi, w latach 1681-1683 został wykonany farbami olejnymi na płótnie cykl wielkoformatowych obrazów zdobiących wnętrze⁴, których autorem był zatrudniony w tym czasie do dekoracji pałacu ordynata Jacek Chylicki⁵. Jak wspomina Ewa Lorentz, autorka jednego z opracowań dotyczących kościoła, wyposażenie świątyni tworzyło wspólny program treściowy, mający na celu chwałę jej patronki – Najświętszej Maryi Panny. Zwieńczeniem prac remon-

² Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 7. Fakt ten nie musi być równoznaczny z rozpoczęciem budowy, gdyż darowizny pieniężne na dachówkę udokumentowane w latach 40. XVII wieku świadczą, że wówczas już pokrywano świątynię dachem. Dokument oficjalnie zezwalający zakonnikom na przeniesienie się z przedmieścia Zamościa do konwentu wybudowanego w obrębie murów miejskich został wystawiony 6 marca 1655 roku. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 61, 63, 67, 97, przyp. 12.

³ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 8-9. Poza głównym patrocinium Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie kościół nosił też wezwanie świętych: Franciszka, Antoniego, Katarzyny i Barbary. Ukończenie budowy świątyni zostało stwierdzone przez o. Sebastiana Moszczyńskiego w styczniu 1662 roku podczas wizytacji prowincjalnej. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 61, 63, 66-67, 72.

⁴ E. Lorentz, na podstawie *Inwentarza sprzętów w kościele zamojskim Franciszkanów znajdujących się w roku 1819 sporządzonym przez X. Tomasza Wyszkowskiego* (Archiwum Kurii Metropolitalnej w Lublinie, AKML, sygn. Rep. 60-IV a 28), lokalizuje je na filarach nawy głównej i na ścianach prezbiterium. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 111, 113, 132, przyp. 10.

⁵ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 11. Ramy do obrazów ze wspomnianego cyklu wyrzeźbił snycarz Marcin, zatrudniony w roku 1683 do wykonania stali i ławek w prezbiterium. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 78, 87. Na autorstwo co najmniej trzech obrazów z tej serii wskazuje zawarty z malarzem kontrakt, z którego wynika, że J. Chylicki otrzymał po 60 zł za każdy z nich. J. Kowalczyk, *Chylicki Jacek*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, zesp. red. J. Maurin-Białostocka i in., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 347. Piotr Kondraciuk, powołując się na przechowywany w Bibliotece Czartoryskich spis wydatków klasztoru z lat 1680-1685, informuje, że w tym czasie konwent zapłacił malarzowi za cztery duże obrazy. Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. I, *Fundatorzy i artyści w służbie Kościoła*, s. 108, przyp. 86. Por. P. Kondraciuk, *Malarze realizujący zamówienia dla kościołów w ordynacji zamojskiej w XVII i XVIII w.*, w: *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1, Referaty, red. K. Mart, Chełm 2003, s. 247.

towo-dekoratorskich była uroczysta konsekracja świątyni, dokonana 4 września 1689 roku przez biskupa chełmskiego Stanisława Jacka Świącickiego⁶.

W niecałe 100 lat później, w roku 1782 franciszkanie, na mocy zarządzenia cesarza Józefa II, zostali zmuszeni do przeniesienia się do skasowanego zamojskiego klasztoru klarysek. Przed opuszczeniem swojego konwentu zakonnicy sporządzili w 1783 roku inwentarz jego wyposażenia, zaś 23 kwietnia w następnym roku magistrat miasta dokonał otaksowania kościoła pofranciszkańskiego, angażując w tym celu zespół złożony z zamojskich przedstawicieli odpowiednich rzemiosł⁷. W zachowanym dokumencie można odnaleźć informację na temat interesującego nas cyklu, z której wynika, że w jego skład wchodziło wówczas 15 obrazów, najprawdopodobniej oprawionych w rzeźbione ramy⁸. Do dawnego klasztoru franciszkanów w roku 1784 zostały sprowadzone ze Lwowa szarytki, które miały za zadanie sprawowanie opieki nad chorymi żołnierzami. Starania prowincjała franciszkanów o Żaboklickiego oraz ordynata Andrzeja Zamojskiego doprowadziły w roku 1787 do powrotu zakonników do ich zamojskiego kościoła i klasztoru⁹. Przebywali w nim jeszcze, gdy w roku 1794 ich kościół został zamieniony na szpital wojskowy¹⁰. W roku 1808 kościół przekształcono na skład zboża, a klasztor na kancelarię wojskową. W 1809 roku wojska Księstwa Warszawskiego, po zdobyciu miasta, utrzymały w kościele funkcje obiektów, dodając w klasztorze miejsce na szpital. Jednak na mocy dekretu wydanego 13 lutego 1812 roku przez króla saskiego i księcia warszawskiego Fryderyka Augusta skasowane w Zamościu i Szczebrzeszynie klasztory franciszkańskie, wraz z dobytkiem, miały zostać przeniesione do konwentów tej samej reguły kustodii zamojskiej w Górecku i Puszczy Solskiej¹¹. Walki o Zamość w roku 1809 i oblę-

⁶ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 18-19. Równocześnie biskup konsekrował ołtarz główny pw. Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie oraz dwa znajdujące się w ramionach transeptu – św. Franciszka od północy i św. Antoniego od południa. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 92.

⁷ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 20. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 95-96.

⁸ Inwentarz, czyli *Actum in Magistratus Advocatialis et Scabinalis Zamoscensis Die 23 Aprilis 1784 Anno*, wchodzący w skład zespołu nr 86, noszącego łaciński tytuł *Acta perpetuitatis transactionum, inscriptionum, venditorearum, intromissionum, cessionum Officii Advocatialis et Scabinalis*, jest obecnie przechowywany w Archiwum Państwowym w Lublinie (dalej: APL, Akta miasta Zamościa, sygn. 57, k. 651-653). Na karcie 652 recto (według wtórnie nadanej paginacji) można odnaleźć punkt w wykazie oznaczony numerem 19, który skreślono i zamieniono na numer 22, gdzie został wymieniony ów zespół malowideł określony po łacinie jako „Mysteria picta B[eatissimae] V[irginis] Mariae in Imaginibus Magnis cum tendiculis Sculptoreis”, czyli „Tajemnice Najświętszej Panny Marii malowane na wielkich obrazach”. Każdy z nich został wyceniony na 20 srebrnych guldenów, co dawało łączną sumę 300 srebrnych guldenów. Por. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 96, 111. Za pomoc w odczytaniu i przetłumaczeniu tekstu dziękuję p. Marcinowi Beściakowi.

⁹ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 20. Wówczas siostry miłosierdzia św. Wincentego à Paulo zajęły zamojski klasztor po klaryskach i podjęły w nim wyznaczone im zadanie opieki nad chorymi. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 95-96.

¹⁰ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 21. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 96, 139.

¹¹ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 22. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 139. S. Litak, *Atlas Kościoła łacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006, s. 408. Piotr Kondraciuk podaje za Janem Ambrożym Wadowskim, że przekazanie nastąpiło na mocy pisma

zenie w 1813 roku nie naruszyły dekoracji kościoła. W 1814 roku miasto zostało zdobyte przez Rosjan¹². W 1821 roku wyposażenie kościoła zostało usunięte i przekazane ordynatowi, a on rozdysponował je między świątynie, których był kolatorem. W tym samym roku rozebrano klasztor i dzwonnice, zaś sam kościół przebudowano na potrzeby wojska, obniżając go i dzieląc na dwie kondygnacje¹³. W kolejnych latach dokonano następnych przebudów, m.in. przed rokiem 1895 rozebrano wschodni i zachodni szczyt, całkowicie zmieniając charakter wyglądu budynku¹⁴. W czasach II Rzeczypospolitej prowincjał franciszkanów o. Alojzy Karwacki podjął starania o odzyskanie świątyni, jednak mimo przychylności władz kościelnych i cywilnych budynek nadal był przeznaczony do celów świeckich¹⁵. Podczas II wojny światowej mieścił się tu niemiecki dom żołnierza z kasynem, zaś w roku 1946 zlokalizowano w nim Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych¹⁶. W latach 70., z powodu intensywnej eksploatacji i braku remontów, stan budynku był bardzo zły. W ostatnim momencie udało się jeszcze uratować od całkowitej ruiny portal z XVII wieku. W dniu 25 marca 1994 roku franciszkanie odprawili pierwszą Mszę św. po zwróceniu im odremontowanego kościoła¹⁷.

Cykl obrazów autorstwa Jacka Chylickiego

Dramatyczne dzieje świątyni franciszkanów w Zamościu spowodowały, że niegdyś jej bogate barokowe wyposażenie uległo zniszczeniu lub rozproszeniu. Te losy nie ominęły też wspomnianego cyklu obrazów autorstwa J. Chylickiego.

biskupa lubelskiego Wojciecha Skarszewskiego z dnia 16 sierpnia 1819 roku. Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. II, rozdz. II, 2.1, *Matka Boża Loretańska*, s. 52-55, przyp. 117; rozdz. II, 4.3, *Matka Boża Szkaplerzna*, s. 87-90, przyp. 358.

¹² Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 23. Ostrówka, *Wyposażenie kościoła*, s. 68.

¹³ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 24. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 144-151. W swoim nowszym opracowaniu E. Lorentz podaje, że przekazania cyklu obrazów o tematyce maryjnej wraz z innym wyposażeniem kościoła do dyspozycji ordynata Stanisława Kostki Zamojskiego dokonano na mocy decyzji z dnia 5 sierpnia 1820 roku, podjętej przez Komisję Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (dokument jest przechowywany w Archiwum Głównym Akt Dawnych – dalej: AGAD, KRW, Wydział Artylerii i Inżynierów, sygn. 212). Wówczas to 12 obrazów miało zostać przewiezionych do kaplicy przy pałacu w Klemensowie, zaś trzy inne do kościoła Franciszkanów w Górecku (Archiwum Państwowe w Lublinie – dalej: APL, AOZ, Akta Ogólne Zakonu XX Franciszkanów, sygn. 3435, s. 86 i nn.). Obrazy przekazane do Górecka nie musiały jednak należeć do interesującego nas cyklu, ponieważ poza sceną „Wniebowzięcie” było to „Ukrzyżowanie Jezusa” i „Matka Boża Anielska”. Format ostatniego z wymienionych (3 łokcie wysokości na 1,5 łokcia szerokości) nie odpowiadał wymiarom pozostałych płócien należących do tego cyklu. Por. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 121, 132-133, przyp. 14. Dalej autorka podaje, że w tym czasie Andrzej Radwański, będący proboszczem w Sitańcu, zgłosił chęć kupienia obrazów z życia Najświętszej Maryi Panny (APL, AOZ, Akta Ogólne Zakonu XX Franciszkanów, sygn. 3435, s. 139). Tamże, s. 173, przyp. 33.

¹⁴ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 25. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 156-157.

¹⁵ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 26. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 159-160.

¹⁶ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 28. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 164.

¹⁷ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 33. Taż, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 165-168. Ostrówka. *Wyposażenie kościoła*, s. 68.

Zgodnie z ustaleniami badaczy to on był ich twórcą, chociaż można się spotkać z odosobnioną opinią, że namalował je inny malarz pozostający na usługach ordynatów zamojskich – Jan Kasiński¹⁸. Można również trafić na informację, że J. Chylicki uprawiał malarstwo ścienne¹⁹.

Jacek (lub inaczej Hiacynt) Chylicki został zatrudniony jako malarz na dworze trzeciego ordynata Jana „Sobiepana” Zamoyskiego²⁰ co najmniej od roku 1661, bo pod datą 30 sierpnia tego roku odnotował po raz pierwszy jego obecność na dworze „j. oś. Patrona” w swoim dzienniku, prowadzonym w latach 1656-1672, Bazyli Rudomicz. Wówczas chodziło o załagodzenie sporu między malarzem a Janem Kirkorowiczem, którego sługę ten pierwszy zranił, ponieważ obaj nawzajem oskarżali się o obrażę²¹. Efekty porywczego charakteru J. Chylickiego zostały odnotowane na dalszych stronach diariusza znamienitego zamościanina,

¹⁸ Autorstwo omawianej serii obrazów przypisała J. Kasińskiemu Helena Kuczyńska w swojej pracy magisterskiej poświęconej twórczości tego artysty, mimo znajomości zdania Jerzego Kowalczyka, sugerującego w tej kwestii J. Chylickiego. Badaczka nie chciała się zgodzić na zbyt późną, w jej opinii, wskazaną przez J. Kowalczyka datację malowideł na lata 70. XVII wieku. H. Kuczyńska, *Jan Kasiński – malarz ordynatów Zamojskich*, Kraków 1996 [mps w Bibliotece Jagiellońskiej], s. 82, przyp. 1. Jan Kasiński zwany Lulkowiczem (ok. 1600 – zm. przed 27 marca 1649) warsztatu uczył się być może u Tomasza Dolabelli, by 7 lipca 1625 roku zostać członkiem cechu malarzy w Krakowie. Na dworze w Zamościu zatrudnił go drugi ordynat – Tomasz Zamoyski w roku 1627. Pracował tu do końca swojego życia, później również dla jego syna – Jana „Sobiepana”. W Zamościu ożenił się z córką burgrabiego dworu, architekta Jana Jaroszewicza i został właścicielem kamienicy nr 3 przy Rynku Wielkim. Malował portrety i obrazy religijne. J. Kowalczyk, *Kasiński Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XII, red. E. Rostworowski, B. Leśnodorski i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1966-1967, s. 174.

¹⁹ Jerzy Kowalczyk w nocie dotyczącej malarza napisał, że uprawiał on „przede wszystkim malarstwo ścienne” oraz (na podstawie wspomnianego wcześniej kontraktu, por. przyp. 5) że w czasie od 7 września 1681 do 14 marca 1683 roku „wykonał przynajmniej trzy ścienne kompozycje historyczne w kość. Franciszkanów w Zamościu”. Kowalczyk, *Chylicki*, s. 347. Ewa Lorentz w jednym miejscu swej publikacji z 1995 roku określa ściany kościoła jako ozdobione polichromią o tematyce historyczno-religijnej i jako autora ściennych kompozycji wymienia J. Chylickiego, a dalej pisze o wiszących 15 obrazach dużego formatu. Lorentz, *Kościół i klasztor*, odpowiednio s. 11 i 18. W swoim nowszym opracowaniu autorka doprecyzowuje, że poza wspomnianym cyklem obrazów, J. Chylicki wraz z malarzem Mikołajem wykonał później (po zakończeniu prac budowlanych i sztukatorskich przy sklepieniach) polichromie w nawie głównej kościoła Franciszkanów w Zamościu, których istnienie potwierdza, wykonany w roku 1820, rysunek inwentaryzacyjny ukazujący przekrój podłużny świątyni. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 87, 111, 132, przyp. 12.

²⁰ Był on jedynym synem Tomasza Zamoyskiego i Katarzyny z Ostrogskich, którzy oprócz niego doczekali się dwóch córek. Jan urodził się 9 kwietnia 1627, a zmarł 7 kwietnia 1665 roku w wieku niespełna 38 lat, co przypisuje się jego chorobie wenerycznej. Nie pozostawił po sobie potomka męskiego, który mógłby przejąć ordynację, dlatego po wieloletnich sporach z sukcesorami z linii żeńskiej ordynację na mocy wyroku sejmu z roku 1674 przejęła „młodsza” linia Zamoyskich. J. Gepner, *Zamoyscy h. Jelita*, w: T. Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997, s. 467-468, gdzie wkraśl się błąd do daty przyznania ordynacji „młodszej” linii i jest „1647” zamiast „1674”. Por. M. Kozaczka, *Poczet Ordynatów Zamojskich*, Lublin 2009, s. 25-33, 36.

²¹ B. Rudomicz, *Efemeros czyli diariusz prywatny pisany w Zamościu w latach 1656-1672*, cz. 1, 1656-1664, tłum. i opr. W. Froch, Lublin 2002, s. 232. Por. P. Kondraciuk, *Twierdza Zamość*

a wyjście z wynikających z tego wielu opresji zawdzięczał, jak można się domyślać, szczególnej opiece swojego wielmożnego protektora. Bazyli Rudomicz odnotował również, że 20 lutego kolejnego roku, czyli 1662, malarz ożenił się z zamojską mieszkanką Katarzyną Braszowicówną, z którą w niedługim czasie i z nieznanymi dziś przyczynami popadł w konflikt. Spór ten został załagodzony (m.in. w obecności B. Rudomicza) ugodą zatwierdzoną sądownie 15 grudnia tego samego roku. Dnia 21 marca 1663 roku J. Chylicki został zaś oskarżony o dopuszczenie się gwałtu na siedmioletniej córce woźnego miejskiego, po czym salwował się ucieczką z miasta. Mimo pojmania²², nie stanął przed sądem. Można podejrzewać, że sprawę zatuszował ordynat, który usunął go z Zamościa, być może, zlecając mu jakieś prace na prowincji. Malarz ponownie pojawił się w mieście po około dwóch dekadach, we wrześniu roku 1681, o czym świadczy kontrakt zawarty z nim na wykonanie malowideł do kościoła Franciszkanów w Zamościu²³. Wówczas ordynatem był Marcin z „młodszej” linii Zamoyskich, która przejęła ordynację²⁴.

Pierwotna liczba namalowanych na płótnie i oprawionych w drewniane ramy obrazów jest określana, w opracowaniach im poświęconych, na 15 scen z życia Najświętszej Maryi Panny, przy czym niektórzy badacze upatrywali w nich cykl Siedmiu Radości oraz Siedmiu Boleści z łączącym je obrazem. Ich tematyka miała się też pokrywać z koronką franciszkańską i tajemnicami różańcowymi²⁵. Z taką interpretacją scen nie zgadza się Piotr Kondraciuk, stwierdzając, że wynikała ona z nieznanym tematyki istniejących przedstawień, a cykl należy rozumieć jako ukazanie najważniejszych wydarzeń z życia Matki Bożej²⁶.

Jak podaje Helena Kuczyńska, na podstawie informacji i archiwów znajdujących się w posiadaniu Marcina Zamoyskiego, część obrazów z cyklu trafiła do

i ordynat Jan Zamoyski „Sobiepan” w ikonografii, w: *Druga po Jasnej Górze. Twierdza Zamość w czasach potopu szwedzkiego*, red. P. Kondraciuk, Zamość 2006, s. 97.

²² Rudomicz, *Efemeros*, s. 250, 299. Por. Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. I, s. 98-111; tenże, *Malarze*, s. 245; tenże, *Twierdza*, s. 98, przyp. 6-7.

²³ Kowalczyk, *Chylicki*, s. 347. Por. Kondraciuk, *Malarze*, s. 247; tenże, *Twierdza*, s. 98.

²⁴ Marcin urodził się ok. 1637 roku, a zmarł 4 czerwca 1689. Mimo że wyrok sejmu w sprawie przejścia ordynacji przez „młodszą” linię zapadł w roku 1674, to do faktycznego objęcia jej przez czwartego ordynata doszło po dwóch latach – w 1676 roku. Po ostatnich grabieżczych rządach związanych z walkami o sukcesję była ona zadłużona i w złym stanie gospodarczym. Trzynastoletnia działalność nowego właściciela w ordynacji, łączona z pełnieniem przez niego różnych funkcji publicznych, pozwoliła na jej odnowienie i pozostawienie dużego i dobrze prosperującego majątku. Anna Franciszka Gnińska, z którą nowy ordynat ożenił się w roku 1675, urodziła mu ośmioro dzieci, w tym siedmiu synów, z których tylko trzech osiągnęło wiek dojrzały. W interesującym nas czasie, gdy powstawał cykl do kościoła Franciszkanów w Zamościu, w roku 1681 czwarty ordynat otrzymał z rąk Jana III Sobieskiego nominację na urząd administratora Skarbu Koronnego i wojewody lubelskiego. Jako jeden z najwierniejszych zwolenników króla, brał udział w odsieczy wiedeńskiej i w tym samym roku 1683 został podskarbnym wielkim koronnym. Gepner, *Zamoyscy*, s. 470. Kozaczka, *Poczet*, s. 35-41. Jako dzienną datę śmierci ordynata E. Lorentz podaje 17 czerwca. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 93.

²⁵ Lorentz, *Kościół i klasztor*, s. 18. Ostrówka, *Wyposażenie kościoła*, s. 70.

²⁶ Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. I, s. 108, przyp. 445; cz. II, rozdz. II, 5.2, *Sceny z życia Maryi*, s. 98-99. Kondraciuk, *Malarze*, s. 247.

kaplicy pałacowej w Klemensowie, prawdopodobnie pod koniec XVIII stulecia²⁷. W inwentarzu sporządzonym przez Marię Zamoyską we wrześniu roku 1912 wymieniono dziewięć obrazów „z pierwszej połowy XVII w.”, które zostały tam określone jako „dzieła szkoły weneckiej, zbliżone do stylu Dolabelli”. Ich tematyka to: Niepokalane Poczęcie Najświętszej Maryi Panny w typie ikonograficznym „Arbor Virginis”, „Narodziny Maryi”²⁸, „Ofiarowanie Maryi do świątyni”²⁹, „Zaślubiny Maryi ze św. Józefem”, „Nawiedzenie św. Elżbiety”, „Obrzezanie Jezusa”³⁰, „Ofiarowanie Jezusa w świątyni”, „Hołd Trzech Króli”, „Ucieczka do Egiptu” (określona również jako „Przeprawa przez Nil”). Mimo że w roku 1939 rezydencję opanowały wojska sowieckie, które zrabowały większość ruchomości, to obrazy z kaplicy miały w niej pozostać przez całą II wojnę światową, tak jak i po upaństwowieniu pałacu po wojnie. W roku 1950 cykl został przekazany lubelskiej kurii i był przechowywany w seminarium duchownym w Lublinie. Na początku lat 90. M. Zamoyski podjął starania o zwrot obrazów i w roku 1994 udało mu się odzyskać sześć płócien, bez przedstawień: „Nawiedzenie św. Elżbiety”, „Hołd Trzech Króli” i „Ucieczka do Egiptu”. Helena Kuczyńska w swoim opracowaniu z roku 1996 zwróciła uwagę, że do wspomnianego cyklu mogą należeć dwa obrazy przechowywane obecnie w kościele parafialnym pw. św. Mikołaja w Szczebrzeszynie. Jeden z nich (il. 1) ukazuje odnalezienie dwunastoletniego Jezusa wśród uczonych w świątyni jerozolimskiej, zaś drugi – Jezusa z Maryją i św. Józefem siedzących przy stole w Nazarecie³¹.

Przemawiać mają za tym zbliżone rozmiary płócien (ok. 190 × 170 cm)³² oraz zbieżność tematyki i podobny sposób malowania, określane na kartach inwentaryzatorskich stworzonych przez konserwatora zabytków w Zamościu jako szkoła włoska z okresu pierwszej połowy XVII wieku³³. Inwentarz kościoła szczebrzeszyńskiego z roku 1920, przechowywany w Archiwum Archidiecezjalnym Lubelskim, pod pozycjami oznaczonymi numerami 50 i 51 zawiera krótkie opisy wspomnianych przedstawień³⁴. Piotr Kondraciuk uzupełnił listę wymienionych tematów o sceny – „Wniebowzięcie” i „Koronacja Najświętszej Maryi Panny”, które jak stwierdza, doskonale uzupełniałyby serię obrazującą najważniejsze

²⁷ Ta informacja nie zgadza się z liczbą 14 obrazów znajdujących się jeszcze w kościele Franciszkanów według inwentarza sporządzonego w roku 1819. Por. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 111, 132, przyp. 10. Piotr Kondraciuk, powołując się na inwentarz z 3 października 1820 (pozycja nr 5), pisze o 12 obrazach przeniesionych do kaplicy w Klemensowie. Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. II, rozdz. II, 5.2, *Sceny z życia Maryi*, s. 98-99, przyp. 445. Informacja ta jest zgodna z faktami ustalonymi przez E. Lorentz. Por. przypis 13.

²⁸ Obraz jest reprodukowany w opracowaniach: Kondraciuk, *Malarze*, s. 264 oraz Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 108.

²⁹ Zdjęcie obrazu zostało opublikowane w: Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 110.

³⁰ Fotografia tej kompozycji została zamieszczona w: Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 112.

³¹ Obraz jest reprodukowany w opracowaniu: Kondraciuk, *Malarze*, s. 264.

³² Ewa Lorentz podaje, że obrazy miały format kwadratu o boku 220 cm. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 111.

³³ Kuczyńska, *Jan Kasiński*, s. 34, 82, przyp. 2-9. Karty noszą numery 3561 i 3562.

³⁴ Tamże, s. 35, 82, przyp. 10.



Il. 1. Jacek Chylicki, „Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni”, 1681-1683, obraz olejny na płótnie, kościół parafialny pw. św. Mikołaja, Szczecbrzeszyn, fot. K. Ponińska

wydarzenia z życia Matki Bożej³⁵. Helena Kuczyńska zwróciła zaś uwagę na brak w cyklu tak istotnego tematu jak „Zwiastowanie”³⁶. Zauważyła też zależność kompozycji z franciszkańskiego zespołu obrazów od przedstawień graficznych³⁷ i wskazała na wzór dla przedstawienia „Odnalezienie Jezusa w świątyni”, którym miał być jej zdaniem (il. 2) miedzioryt Jacques’a de Bie³⁸, pomimo dostrzeżenia

³⁵ Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. II, rozdz. II, 5.2, *Sceny z życia Maryi*, s. 98-99.

³⁶ Kuczyńska, *Jan Kasiński*, s. 43. Wykaz hipotetycznych tematów przedstawień, na podstawie domysłów P. Kondraciuka, E. Lorentz uzupełnia jeszcze o sceny: „Nauczanie Maryi”, „Narodzenie Pana Jezusa”, które można utożsamiać z istniejącym obrazem „Hołd Trzech Króli”, oraz „Zesłanie Ducha Świętego”. Lorentz, *Dziedzictwo franciszkanów*, s. 132, przyp. 13.

³⁷ Kuczyńska, *Jan Kasiński*, s. 41-42, 44-46.

³⁸ Tamże, s. 42. Autorce znany był egzemplarz przechowywany we Wrocławiu (nr inw. 1676), gdzie określono jego czas powstania na rok 1593. British Muzeum od roku 1930 posiada odbitkę (nr inw. 1930,1216.8.10) na papierze o wymiarach 18 × 22 cm, którą na swojej stronie datuje na ok. 1598 rok. Jacques de Bie według Martena de Vos (Starszego), *Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1930-1216-8-10 (dostęp: 18.11.2021). Miedziorytem na arkuszu w formacie 17,9 × 22 cm od roku 1885 dysponuje również Rijksmuseum w Amsterdamie (nr inw. RP-P-1885-A-9632), gdzie jest on datowany na lata 1598-

pewnych różnic, ponieważ artysta tworzący kompozycję malarską wykorzystał tylko jej fragmenty (układ postaci Jezusa, Maryi i św. Józefa oraz z w pewnym stopniu dwóch uczonych na pierwszym planie), a nie posiłkował się całością.



Il. 2. Jacques de Bie według Martena de Vos (Starszego), „Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni”, ok. 1598, miedzioryt na papierze, Rijksmuseum, Amsterdam, fot. Rijksmuseum, Amsterdam

Podobne spostrzeżenia na temat wpływu wzorów graficznych na twórczość J. Chylickiego poczynił P. Kondraciuk. Dokonał także rozróżnień stylistycznych, zauważając, że „Chylickiego cechuje przesadny weryzm w oddaniu szczegółów anatomicznych” w odróżnieniu od J. Kasińskiego, który również posługiwał się sztychami, tworząc swoje kompozycje, jednak idealizował je. Według badacza ów weryzm ma się przejawiać „np. w rysunku nadmiernie wielkich stóp z wyeksponowanymi wydłużonymi i powyginanymi palcami”. Obu malarzy różni też kolorystyka. Podczas gdy J. Kasiński chętnie używał akcentów z użyciem cynobru, to u J. Chylickiego paleta jest bardziej umiarkowana, dominują w niej złociste ugry, brązy, delikatne róże i szarości bardziej realistycznie modelowanych obłoków „z lepszym

1618. Jacques de Bie według Martena de Vos (Starszego), *Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP=-P1885--A9632-&p1=&ps12=&st-Objects&ii=0#/RP-P-1885-A-9632,0> (dostęp: 18.11.2021).

oddaniem ich głębi i zróżnicowaniem kolorytu”, co ma świadczyć o przynależności twórczości J. Chylickiego do klasycznego baroku. Co też charakterystyczne dla tego okresu w sztuce, ważną rolę w jego twórczości odgrywa światło, chociaż malarz posługuje się nim nie zawsze w sposób konsekwentny, przez oświetlanie z różnych punktów. Ponadto P. Kondraciuk stwierdza, że J. Chylicki był lepszym portrecistą niż malarzem rozbudowanych scen zbiorowych³⁹.

Wzór dla przedstawienia „Nawiedzenie”

Wymieniona wyżej grafika Jacques'a de Bie „Odnalezienie Jezusa w świątyni” należy do zespołu 51 rycin obrazujących życie, mękę i zmartwychwstanie Chrystusa zatytułowanego *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi*. Pomysłodawcą wszystkich wchodzących w jego skład kompozycji był Marten de Vos (Starszy)⁴⁰, zaś wydawcą pierwszej edycji, która ukazała się po roku 1598, Adriaen Collaert⁴¹.

³⁹ Kondraciuk, *Malarstwo*, cz. I, s. 98-111. Por. tenże, *Malarze*, s. 242, 246-248.

⁴⁰ Można spotkać się z różnorodną pisownią imienia artysty: Marten, Martin, Maarten, Maerten, który urodził się w roku 1532 w Antwerpii. Był on malarzem, rysownikiem i portrecistą. Początkowo pobierał nauki u swojego ojca Pietera de Vos, a następnie (według tradycji) u Fransa Florisa, na co jednak nie zachowały się dokumenty. Odbył podróż do Włoch (Rzym, Florencja, Wenecja), gdzie poznał miejscową sztukę i współpracował z Tintorettem. W 1558 roku wrócił do Antwerpii i w tym samym roku (Georg Kaspar Nagler podaje, że w 1559) został przyjęty do tamtejszej Gildii św. Łukasza. Większość z jego 500 znanych rysunków powstała w celu stworzenia wersji graficznych (m.in. przez Adriaena Collaerta). Zmarł 4 grudnia 1603 roku w Antwerpii. Cykl *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi*, wydany przez A. Collaerta, G.K. Nagler datuje na ok. 1593 rok. G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bilhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 23, Leipzig [1924], s. 340-349. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 34, Hrsg. H. Vollmer, Leipzig 1940, s. 555-556. E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, t. 10, Paris 1976, s. 574. C. Schuckman, *Vos, Marten de*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 32, edit. J. Turner, London 1996, s. 708-712.

⁴¹ Podobnie jak Marten de Vos urodził się w Antwerpii ok. roku 1560, zaś w 1580 roku został przyjęty w rodzinnym mieście do Gildii św. Łukasza, w której pełnił różnorodne funkcje. Początkowo zajmował się rysowaniem i rytowaniem grafik, jednak z czasem poświęcił się w większym stopniu ich wydawaniu, co było bardziej opłacalnym zajęciem. Pod koniec swojej kariery publikował reedycje lub kontynuacje serii, które odniosły sukces, co wiązało się z większym zyskiem i mniejszym ryzykiem finansowym. Jego dorobek liczy ok. 600 rycin, chociaż większość z nich została wykonana według kompozycji innych niderlandzkich artystów, takich jak chociażby Marten de Vos. Rytował w stylu podobnym do swojego teścia – Philipa Galle, z którym współpracował. Zmarł 29 czerwca 1618 roku w Antwerpii. *Allgemeines Lexikon*, Bd. 7, Hrsg. U. Thieme, Leipzig 1912, s. 210. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 3, s. 155-156. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 3, Paris 1976, s. 108. C. van Mulders, *Collaert, Adriaen*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 7, s. 556-557. M. Sellink, *Collaert, Adriaen*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20, München-Leipzig 1998, s. 272. F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, t. IV, Amsterdam [1949], s. 201. *The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, The Collaert Dynasty*, pt. I, comp. A. Diels, M. Leesberg, ed. M. Leesberg, A. Balis, Amsterdam 2005, s. lv-lxvii.

Datę można ustalić *post quem* na podstawie dedykacji zamieszczonej na rycinie tytułowej dla Albrechta VII Habsburga i Izabeli Klary Eugenii Habsburg, która we wspomnianym roku, decyzją swojego ojca – króla Hiszpanii i Portugalii Filipa II Habsburga, objęła rządy w Niderlandach⁴². Seria miała potem kilka wydań, a miedzioryty do niej wykonało kilku rytowników⁴³.

Okazuje się, że „Odnalezienie Jezusa w świątyni” nie jest jedyną sceną z zamajskiego cyklu wzorowaną na grafice z omawianej serii. Nawiązuje do niej również fragmentarycznie, jak w przypadku wcześniej opisanego przedstawienia, ilustracja „Nawiedzenie św. Elżbiety”⁴⁴. Jak wskazuje adres wydawniczy, wzorcowy miedzioryt (il. 3), tak jak poprzedni, wyrytował Jacques de Bie⁴⁵. Jest to trzecia z kolei grafika z omawianego zbioru⁴⁶, na co wskazuje cyfra umiesz-

⁴² Dedykacja na rycinie tytułowej brzmi: „SERENISSIMIS / ARCHIDVCIBVS AVSTRIÆ, / DVCIBVS BVRGVNDIÆ, / PRINCIPIBVS BELGARVM, / Adr. Collart dedicat consecratque”. Izabela Klara Eugenia Habsburg (ur. 1566 – zm. 1633) wyszła za mąż w Walencji 18 kwietnia 1599 roku za swojego kuzyna arcyksięcia Albrechta VII Habsburga (ur. 1559 – zm. 1621).

⁴³ Pełny tytuł serii wyrażony na stronie tytułowej to „VITA, PASSIO, / ET RESVRRECTIO / IESV CHRISTI, / varijs Iconibus à celeberrimo pictore / Martino de Vos expressa, / ab Adriano Collart nunc primum in æsincisis”. *The New Hollstein* wymienia sześć późniejszych jej publikacji, które ukazywały się do roku 1783. Najwięcej, bo 17 rycin do cyklu wykonał Jacques de Bie, 15 (w tym tytułową) rytował A. Collaert, ponadto Cornelis I Galle wykonał 7, Jan II Collaert i Jan Baptiste Barbé – po 6. *The New Hollstein, The Collaert Dynasty*, p. I, s. lix-lx, 144-192, nr kat. 174-224. Por. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, v. XLIV, *Maarten de Vos. Text*, comp. Ch. Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam-Amsterdam 1996, s. 69-87, nr kat. 275-325. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, v. XLV, *Maarten de Vos. Plates*, p. I, comp. Ch. Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam-Amsterdam 1995, s. 113-138, nr kat. 275-325.

⁴⁴ Obraz malowany olejno na płótnie, które ma wymiary 190 x 170 cm. Kuczyńska, *Jan Kasiński*, s. 36, il. 71. *Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa* (dalej: NID), (LBL 000 000 011 185), opr. 13.10.1981 przez Cezarego Kocota, datuje go na około połowę XVII wieku, podając, że podczas dokonywania inwentaryzacji znajdował się w kościele pomisjonarskim pw. Przemienienia Pańskiego w Lublinie, a jego właścicielem była Wyższa Szkoła Duchowna. Gdy jednak w dniu 29 kwietnia 2016 roku dowiadywałam się o to przedstawienie w lubelskiej kurii, nie udało się go wówczas znaleźć.

⁴⁵ Artysta, który używał również pisowni Bye oraz łacińskiej formy swojego nazwiska: Jacobus Biesius, urodził się w roku 1581 w Antwerpii, gdzie mieszkał, choć pracował też jako grafik i rysownik w Brukseli, Arnheim i Paryżu. W roku 1594 pobierał nauki w rodzinnym mieście u A. Collaerta, który opublikował omawianą serię, zaś w 1607 roku jest wymieniany jako członek Gildii św. Łukasza w Antwerpii. W latach 1611-1615 pracował w Brukseli dla księcia Karel van Aerschot. Około roku 1634 był wzmiankowany w Paryżu jako „graveur du roi”. Jest znany jako jeden z najlepszych sztycharzy dzieł Petera Paula Rubensa. *Allgemeines Lexikon*, Bd. 4, Hrsg. U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1910, s. 6. Hollstein, *Dutch and Flemish*, vol. II, Amsterdam [1949], s. 38. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 1, Paris 1960, s. 655. U. Römer, *Bie (Bye), Jacques de*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 10, München-Leipzig 1995, s. 521.

⁴⁶ Muzeum Brytyjskie w Londynie, które posiada interesującą nas odbitkę, datuje ją, tak jak poprzednią, na ok. 1598 rok. Jest to grafika (nr inw. 1930,1216.8.3) o wymiarach (wysokość samego przedstawienia) 17,9 x 21,5 cm, zakupiona do zbiorów w roku 1930. Jacques de Bie według Martena de Vos (Starszego), *Nawiedzenie św. Elżbiety*, <https://www.britishmuseum.org/collection/>

czona przy inskrypcji opisującej jego tematykę: „3. Exurgens Maria abiijt in montana cum festinatione in ciuitatem Iuda et intrauit in domum Zachariæ, et salutauit Elisabeth. Luc. 1”, będąca nieznacznie skróconym cytatem z Ewangelii św. Łukasza (Łk 1, 39-40) opisującym to wydarzenie⁴⁷.



Il. 3. Jacques de Bie według Martena de Vos (Starszego), „Nawiedzenie”, ok. 1598, miedzioryt na papierze, Rijksmuseum, Amsterdam, fot. Rijksmuseum, Amsterdam

W tym wypadku malarz wyraźnie zainspirował się wspomnianą kompozycją. Na pierwszym planie namalował witające się niewiasty, niemalże kopiując gesty z ryciny i nieznacznie zwiększając między nimi dystans. Powtórzył kapelusz na plecach Maryi, która jednak zamiast trzymać w prawej ręce podróży kostur (jak jest na wzorze), obejmuje nią brzemienną krewną. Dynamizm postaci podkreśla dalej niż na grafice wysunięta do tyłu lewa noga Matki Bożej, niejako z marszu

object/P_1930-1216-8-3 (dostęp: 18.11.2021). Egzemplarz miedziorytu od roku 1885 jest też w posiadaniu Rijksmuseum w Amsterdamie (nr inw. RP-P-1885-A-9625). Ma on wymiary 17,8 × 21,5 cm i jest tam datowany na lata 1598-1618. Jacques de Bie według Martena de Vos (Starszego), *Nawiedzenie św. Elżbiety*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-P-1885-A-9625&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1885-A-9625,0> (dostęp: 18.11.2021).

⁴⁷ Pod inskrypcją umieszczono w odstępach adres wydawniczy. Czytając od lewej są to napisy: „M. de Vos inuent.”; w środku: „Jacob. de Bye sculp.”; po prawej: „Adr. Collaert excud.”.

witającej św. Elżbietę. Ta ostatnia ma na głowie typowo polski kołpak z epoki, który nie występuje na sztychu, a stanowi element aktualizacji przedstawienia. Malarz powtórzył też gest uchylania kapelusza przez Zachariasza, który wita się ze św. Józefem przyciskającym prawą dłoń do piersi swoje nakrycie głowy. W tym wypadku dokonał zmiany witającej ręki gospodarza, gdyż na rycinie obaj mężczyźni ściskają sobie lewe dłonie. W wersji malarskiej mąż św. Elżbiety wyciąga w stronę gościa prawą rękę, a lewą uchyla kapelusz. Ponadto jego strój jest dłuższy i widać luźno opadający rękaw, który na miedziorycie został zatknięty za pas. Na sztychu tylko Maryja została wyróżniona aureolą, na obrazie nimb został delikatnie zaznaczony również nad głową św. Józefa.

Jeszcze mniej dokładne jest nawiązanie do tła sceny. Ogólnie zostały tu powtórzone zabudowania z grafiki, ale bez wdawania się w szczegóły i w zmienionym kształcie. Jacek Chylicki całkiem pominął widoczną na rycinie studnię wraz z otaczającymi ją zwierzętami. Rodzaj bramy wejściowej zastąpił prostszą formą mostu z obudową. W obu przypadkach pojawiły się znane z ewangelicznego tekstu góry, ale tu malarz zupełnie nie trzymał się sztychu.

Mimo że w serii grafik *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi* występują takie sceny, jak: „Obrzezanie Jezusa”, „Ofiarowanie Jezusa”, „Hołd Trzech Króli” czy „Ucieczka do Egiptu”, które spotykamy w cyklu z Zamościa, malarz w żaden sposób do nich nie nawiązał, wykorzystując, i to tylko fragmentarycznie, dwa wymienione tu miedzioryty.

Wzór dla sceny „Obrzezanie Jezusa”

Można również wskazać wzory graficzne dla dwóch kolejnych malowideł z omawianego cyklu, chociaż pochodzą one z innych źródeł. Jednym z nich jest obraz (il. 4) „Obrzezanie Jezusa”. Jak wszystkie przedstawienia z zamojskiego zespołu, został on namalowany farbami olejnymi na płótnie⁴⁸. Obecnie stanowi depozyt M. Zamoyskiego w Muzeum Zamojskim⁴⁹, a uprzednio przez pewien czas znajdował się w dawnym kościele misjonarzy pw. Przemienienia Pańskiego w Lublinie⁵⁰.

Scena ta jest ewidentnie wzorowana na rycinie o tej samej tematyce (il. 5) zamieszczonej w *Officium B. Mariae Virginis nuper reformatum, & Pij Quinti Pont. Max. iussu editum. Ad instar Breviarij Romani sub Urbano VIII. Recogniti. Cum*

⁴⁸ Jego wymiary wynoszą 192 × 172 cm. P. Kondraciuk, *Malarstwo. Katalog malarstwa sakralnego na dawnym obszarze ordynacji zamojskiej*, nr 360. Według Kuczyńska, *Jan Kasiński*, s. 36, il. 73, płótno ma format 190 × 170 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID*, (LBL 000 000 011 239), opr. 13.10.1981 przez Cezarego Kocota, podaje wymiary obrazu 190 × 171 cm, datując go na około połowę XVII wieku oraz informując, że został sprowadzony w latach 1946-1947 z należącego do Zamojskich Klemensowa. Jego zdjęcia przechowuje również Fototeka Instytutu Sztuki PAN (numery negatywów: 93400, 93401 i 93402), datując go na lata 1713-1730.

⁴⁹ Nr inw. MZ/331/Dep. Kondraciuk, *Malarstwo. Katalog*, nr 360.

⁵⁰ Informuje o tym wyżej wymieniona *Karta Inwentaryzacyjna NID*, która podaje taką lokalizację.



Il. 4. Jacek Chylicki, „Obrzezanie Jezusa”, 1681-1683, obraz olejny na płótnie, depozyt Marcina Zamojskiego w Muzeum Zamojskim, Zamość, fot. K. Ponińska

indulgentiis, wydany w Wenecji (Venetiis apud Cieras) w roku 1644⁵¹. W tym wypadku kompozycja została odtworzona znacznie dokładniej. Na pierwszym planie widzimy siedzącego na fotelu z poduszką mohela pochylonego nad stołem, na którym na dużej tacy leży Dzieciątko, podtrzymywane przez drugiego starszego mężczyznę, ubranego w kapę, z mitrą na głowie. Dokonujący zabiegu ma na nosie okulary, zaś czynność oświeca młodzieniec w albie, trzymający oburącz długą świecę, osadzoną na wysokim lichtarzu. W przypadku tej postaci malarz musiał w pewnym stopniu posiłkować się własną wyobraźnią, ponieważ na rycinie postać ta nie została ukazana w całości, jak to ma miejsce w wersji malarskiej. Drugi mężczyzna, z podobną świecą, znajduje się po przeciwnej stronie, za stołem, ale J. Chylicki zmienił jego młodzieńczą twarz z grafiki na dojrzałą z wąsami. Malarz

⁵¹ Grafika została umieszczona na stronie 56 i poprzedza modlitwę odmawianą zgodnie z liturgią godzin po południu na Nonę, rozpoczynającą się na 57 stronie *Oficjum*. Publikację posiada w swoich zbiorach m.in. Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Łodzi (sygn. oryg. XVII/58 ZS), która udostępnia ją również w wersji cyfrowej na swojej stronie. *Officium B. Mariae Virginis nuper reformatum, & Pij Quinti Pont. Max. iussu editum. Ad instar Breuiarij Romani sub Urbano VIII. Recogniti. Cum indulgentiis [...]*, <https://212.191.39.140/dlibra/publication/49202/edition/47015/content> (dostęp: 18.11.2021).

powtórzył też za ryciną kotarę zakończoną lambrekinem z chwostami, zwieszającą się nad stołem, oraz barierkę oddzielającą resztę towarzyszących obserwatorów od pierwszoplanowej sceny. Zwiększył tylko liczbę widocznych tralek, ze względu na bardziej horyzontalną formę kompozycji. Zrezygnował też z malowania tonsur akolitom otaczającym stół. Wydarzenie odbywa się w świątyni, na co wskazuje monumentalna architektura w tle, z widocznym pilastrem na wysokim postumencie, oraz arkada otwierająca się na dalszą perspektywę wnętrza, z elementami sugerującymi fragment ołtarza, z postacią podtrzymującą dwie charakterystyczne tablice przypominające tablice Przymierza, otrzymane przez Mojżesza i oznaczające, że



Il. 5. Jérôme David według Jacques'a Stelli, „Obrzezanie Jezusa”, w: *Officium B. Mariae Virginis nuper reformatum, & Pij Quinti Pont. Max. iussu editum. Ad instar Breviarij Romani sub Urbano VIII. Recogniti. Cum indulgentiis, Venetiis apud Cieras 1644*, fot. R. Słoma

obrzęd jest zgodny i został nakazany przez Mojżeszowe prawo. Można się domyślać, że niewiasta z dłońmi złożonymi jak do modlitwy, stojąca bezpośrednio za barierką to Maryja, a siwy mężczyzna za Jej prawym ramieniem to św. Józef. Wskazują na to delikatnie zaznaczone nimby, których nie znajdzie się na rycinie. Również w odróżnieniu od grafiki, w wersji malarskiej Matka Boża ma symetrycznie złożone dłonie i wzrok spuszczony w dół, w przeciwieństwie do św. Józefa, który spogląda w górę, podobnie jak mężczyźni stojący za Jej lewym ramieniem. Białogłowa namalowana za Maryją ma za Jej przykładem wzrok spuszczony na dół. Na grafice wszystkie ukazane tam postacie z zainteresowaniem spoglądają na rozgrywające się wydarzenie. Mimo wymienionych tu najważniejszych różnic, obie kompozycje są do siebie tak bardzo podobne, że nie ma wątpliwości, iż właśnie ta grafika stanowiła inspirację dla wskazanej sceny namalowanej przez J. Chylickiego.

Ryciny do *Oficjum*, według kompozycji Jacques'a Stelli⁵², wykonał Jérôme David⁵³, używający też łacińskiej wersji swojego imienia Hieronymus (stąd poja-

⁵² Urodził się we wrześniu 1596 roku w Lyonie. Był malarzem, rysownikiem, grafikiem i kolekcjonerem sztuki, wywodził się z artystycznej rodziny. Jego pochodzący z Flandrii ojciec François Stellaert (1563-1605) handlował dziełami sztuki i sam był uważany za jednego z najlepszych malarzy w Lyonie, gdzie osiadł w latach 1588-1590; zmarł jednak zbyt wcześnie, by Jacques, który był jego drugim dzieckiem, mógł pobierać u niego nauki. Rodzeństwo Jacques'a oraz dzieci jego siostry również zajmowały się sztuką. Pierwszym nauczycielem Jacques'a mógł być jego ojczym Jacques Maury, którego jego matka poślubiła po śmierci pierwszego męża, lub inny malarz – Horacy Le Blanc. W roku 1619 jest udokumentowany pobyt Stelli we Florencji, gdzie pracował dla Cosimo II de Medici do jego śmierci w 1621 roku. Na tokańskim dworze poznał m.in. Nicolasa Poussina czy Jacques'a Callota, na którego twórczości początkowo się wzorował. Po śmierci Medyceusza wyjechał do Rzymu, gdzie przebywał ponad dekadę, pracując głównie dla papieskiej rodziny Barberinich. Wykonywał tam przede wszystkim rysunki do rycin i niewielkich rozmiarów kompozycje malowane na kamieniach i metalu. Cieszył się tak dużym wzięciem, że mógł sobie pozwolić na odrzucenie propozycji przyjazdu na hiszpański dwór Filipa IV. W 1634 roku wrócił do Francji, a w 1636 otrzymał w Paryżu od kard. Armanda Jeana Richelieu zaszczytne miano malarza królewskiego na dworze Ludwika XIII, z mieszkaniem i pracownią w Luwrze. W roku 1644 został odznaczony przez rodzinę królewską Orderem Świętego Michała, co było wyróżnieniem rzadko przyznawanym artystom. Stella wypracował styl, który jest równocześnie elegancki i monumentalny. Po długiej chorobie zmarł 29 kwietnia 1657 roku w swoim mieszkaniu w Luwrze. Jego nazwisko szybko odeszło w zapomnienie, a wiele jego prac zostało później sprzedanych jako dzieła N. Poussina, z którym się przyjaźnił i stylistycznie był mu pokrewny. A. Mérot, *Stella, Jacques*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 29, s. 622-624. H. Keazor, *Stella (Stalard; Stallard; Star; Stellaert), Jacques (C.; Jaques de)*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 106, Hrsg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, München-Leipzig 2020, s. 99-101. Można się spotkać z różnicą w dacie dziennej narodzin artysty – A. Mérot podaje 19 września, zaś H. Keazor 29 września.

⁵³ Był francuskim grafikiem urodzonym między 1590 a 1600 rokiem w Vaudoy-en-Brie (region Île-de-France). Jego brat Charles również zajmował się rytownictwem. Hieronim był jednym z najpłodniejszych francuskich grafików reprodukcyjnych XVII wieku (znanych jest ok. 600 jego prac). Podobnie jak Stella jeździł do Włoch (Mediolanu czy Rzymu, gdzie przebywał w latach 1623-1625). Na podstawie jego kompozycji rytował nie tylko ryciny do *Oficjum*, ale już w 1625 roku frontispis do wydanej w Wenecji *Prose Vulgari* autorstwa rzymskiego profesora retoryki jezuita Agostino Mascardiego. Inne sztychy wykonane przez Hieronima na podstawie Stelli to siedem scen z Nowego Testamentu. Pod koniec lat 20. XVII wieku rytował w Wenecji Euganejskiej, w latach 1630-1634

wiający się w podpisach inicjał imienia rozpoczynający się na literę „H”). Wskazują na to sygnatury umieszczone na większości z ilustrujących je grafik. Znajdują się one również na miedziorycie ukazującym „Obrzezanie Jezusa”⁵⁴.

Trzeba zaznaczyć, że w omawianym *Oficjum* występują również przedstawienia: „Narodziny Maryi”, „Ofiarowanie Maryi do świątyni”, „Nawiedzenie”, „Hołd Trzech Króli” oraz „Ucieczka do Egiptu”. Jednak tylko w przypadku scen: „Narodziny Maryi”, „Ofiarowanie Maryi do świątyni” czy „Hołd Trzech Króli” można odnaleźć jakieś bardzo ogólne lub fragmentaryczne podobieństwa, które nie przesądzają o korzystaniu przez malarza z tych grafik. Dwie pozostałe kompozycje nie odpowiadają obrazom z zamojskiego cyklu franciszkańskiego o tej samej tematyce.

Wzór dla przedstawienia „Ucieczka do Egiptu”

Trzeci obraz z cyklu (il. 6), dla którego możliwe jest wskazanie wzoru, to scena przeprawy na łodzi⁵⁵, stanowiąca jeden z epizodów ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu. Widać na nim św. Józefa siedzącego w lewym dolnym rogu kompozycji. Podtrzymuje on niemalże nagie, bo osłonięte tylko pieluszką, Dzieciątko stojące na jego kolanach, które obejmując swojego domniemanego ojca za szyję, odwraca się do zwracającej się w tym kierunku Maryi, prowadzonej za lewą rękę przez anioła do brzegu. Tam dobija łódź, popychana przez przewoźnika i dociągana do brzegu bosakiem przez drugiego anioła. Trzy inne anioły, ukazane na dalszym planie, zajmują się osłem, zaś mniejsze putto, trzymając w obu dłoniach białe kwiaty (najprawdopodobniej róże), stoi między Maryją a św. Józefem i wpatruje się w Jezusa. Scena rozgrywa się w świetle dziennym, na tle rozległego krajobrazu, ukazującego linię brzegową z liściastymi drzewami i zabudowaniami. Jedynym egzotycznym akcentem jest palma, pod którą siedzi św. Józef. W kolorystyce obrazu przeważają przyszarzone błękity z odcieniami brązów i ugrów, nad którymi dominuje żywa czerwień sukni Maryi.

w Bolonii, w latach 1634 i 1636 w Genui, a 27 lutego 1637 roku pojawił się w Paryżu. Specjalizował się w grafice portretowej. Zmarł prawdopodobnie po roku 1663 w Paryżu. E. Leuschner, *David, Jérôme (Girolamo; Hieronymus)*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 24, München-Leipzig 2000, s. 440-441. Można tu znaleźć informację, że wszystkie druki Davida datowane po roku 1639 zostały opublikowane we Francji, co nie jest zgodne z publikacją *Oficjum* w roku 1644 w Wenecji. Bénédit, *Dictionnaire critique*, t. 3, s. 70 podaje, że artysta urodził się ok. 1605 w Paryżu, zaś zmarł ok. 1670 w Rzymie.

⁵⁴ Poniżej kompozycji, w jej lewym dolnym rogu na posadzce, widoczny jest napis: „J. Stella Jnu.”, wskazujący na jej pomysłodawcę, zaś po przeciwnej stronie widnieje sygnatura wykonawcy „H. David sc.”.

⁵⁵ Jak informuje *Karta Inwentaryzacyjna NID*, (LBL 100 000 022 862), opr. 15.06.2007 przez Krzysztofa Mazura, jest to obraz namalowany olejno na płótnie o wymiarach 192,5 × 170,5 cm. Został tu datowany na XVIII wiek. Wskazane miejsce przechowywania to pomieszczenia Kurii Metropolitalnej przy ul. Wyszyńskiego 2 w Lublinie, gdzie miał się znajdować od roku 1945. Jeszcze 29 kwietnia 2016 roku wskazana lokalizacja była zgodna z rzeczywistością. Obecnie, wraz ze sceną „Hołd Trzech Króli”, obraz został zwrócony spadkobiercy właścicieli i jest w posiadaniu M. Zamojskiego. Informację o ostatnim miejscu przechowywania płótna przekazał mi w dniu 5 listopada 2020 roku p. P. Kondraciuk, dyrektor Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym.



Il. 6. Jacek Chylicki, „Ucieczka do Egiptu”, 1681-1683, obraz olejny na płótnie, własność prywatna Marcina Zamoyskiego, fot. K. Ponińska

Jak już zostało wcześniej wspomniane, inspiracji do tej kompozycji malarz nie szukał ani w opisanym wcześniej cyklu zatytułowanym *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi*, ani w powyższym *Oficjum*, gdzie występują najpopularniejsze wersje tego tematu ze św. Józefem prowadzącym Maryję siedzącą z Dzieciątkiem na osiołku. W tym wypadku została wykorzystana akwaforta datowana na lata 1609-1649⁵⁶,

⁵⁶ Taką datację podaje British Museum w Londynie, które posiada jej dwa egzemplarze w swoich zbiorach. Jedna akwaforta (nr inw. X,6.24) została odbita na papierze o formacie 29,4 × 39,1 cm i wchodzi w skład kolekcji od roku 1753. François Perrier, *Ucieczka do Egiptu*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-6-24 (dostęp: 18.11.2021). Drugą odbitkę (nr inw. 1874,0808.962) o wymiarach arkusza 29,5 × 39,3 cm zakupiono do zbiorów w roku 1874. François Perrier, *Ucieczka do Egiptu*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-962 (dostęp: 18.11.2021). Znane są dwa stany tej grafiki. Na drugim usunięto jej wydawcę. A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, t. 6, Paris 1842, s. 165.

wykonana przez François Perriera⁵⁷, a wydana przez Jeana Leblonda I⁵⁸, którą J. Chylicki bardzo dokładnie odtworzył. Musiał tylko zamienić horyzontalną kompozycję na pionową, choć zbliżoną do kwadratu. W związku z tym skrajna postać przewoźnika została częściowo obcięta. Z kolei w górnej części rozbudował partię nieba, dodając jego dużą powierzchnię powyżej skrzydeł anioła prowadzącego Matkę Bożą. Tym samym dosyć dokładnie odtworzony kształt chmur został przesunięty wyżej. Kolejną różnicą jest nagość Dzieciątka, którego nie osłania

⁵⁷ François Perrier, zwany Bourguignon (Borgognone), często podpisywał swoje ryciny po łacinie Francisus Perrier Burgundus, ponieważ urodził się ok. 1594 roku w Pontarlier na terenie Burgundii. Był malarzem, rysownikiem i grafikiem. Chociaż jego ojciec był złotnikiem, a brat Guillaume – malarzem, prawdopodobnie kształcił się, podobnie jak Jacques Stella, w Lyonie u Horacego Le Blanca. Przed rokiem 1625 przybył do Rzymu, gdzie w latach 1625-1627 współpracował z Giovannim Lanfranco przy malowaniu fresku w kopule San Andrea della Valle. Poza tym nie zachowały się prawie żadne prace z wczesnego okresu jego twórczości. Przed 1629 rokiem F. Perrier wrócił do Francji, gdzie wykonał cykl fresków z życia św. Brunona dla klasztoru Kartuzów w Lyonie. Następnie w 1631 roku współpracował w Paryżu z Simonem Vouetem. W latach 1635-1645 ponownie malował freski i obrazy olejne w Rzymie, inspirowany stylem Pietra da Cortona. Miała na niego również wpływ elegancja formy w twórczości N. Poussina. W roku 1638 F. Perrier opublikował serię 100 akwafort przedstawiających antyczne posągi, zaś w 1645 roku drugą serię ukazującą antyczne płaskorzeźby. Oba wydawnictwa przyczyniły się do popularyzacji modeli antycznych w świecie zachodnim. Ponadto wydał w wersji graficznej całą dekorację willi Farnesina w Rzymie autorstwa Rafaela. W roku 1645 wrócił do Paryża, gdzie był bardzo rozchwytywanym malarzem. W tym okresie jego twórczości uwidacznia się tendencja w kierunku klasycyzacji stylu. Był jednym z założycieli powstałej w roku 1648 Akademii św. Łukasza w Paryżu. Ponadto odegrał dużą rolę we wprowadzeniu do Francji monumentalnego stylu dekoracyjnych malarzy rzymskiego baroku. Jednym z jego uczniów był Charles Le Brun. Zmarł nagle w listopadzie 1649 roku w Paryżu. Za życia bardzo ceniony i zapracowany malarz, po śmierci kojarzył się głównie z wykonanymi przez siebie rycinami reprodukcyjnymi. C. Alegret, *Perrier, François*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 24, s. 476-477. S. Hoffmann, *Perrier, François*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 95, München-Leipzig 2017, s. 164. Starsze opracowania podają, że artysta urodził się ok. 1584 lub 1590 roku w Salins, Saint-Jean-de-Losne lub Mâcon, a zmarł w lipcu 1650 roku w Paryżu. Por. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, s. 159, 161. *Allgemeines Lexikon*, Bd. 26, Hrsg. H. Vollmer, Leipzig 1932, s. 437-438. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 6, Paris 1962, s. 607. Mimo że Pontarlier jest oddalone od Mâcon o niespełna 200 km, od Saint-Jean-de-Losne o niewiele ponad 100 km, a od Salins-les-Bains niecałe 50 km, to wszystkie miejscowości są położone na terenie Burgundii.

⁵⁸ Jean Leblond I był francuskim malarzem, grafikiem i wydawcą. Wywodził się z artystycznej rodziny. Jego ojciec Nicolas Le Blond I, który zmarł w roku 1610, był wydawcą. Artystą został również jego bratanek – Jean Leblond II, a w kolejnym pokoleniu syn jego bratanka, architekt cara Piotra Wielkiego – Alexandre-Jean-Baptiste Le Blond, uważany za najwybitniejszego przedstawiciela rodziny. Jean Leblond I urodził się w Paryżu ok. 1594 roku. Swoją działalnością edytorską naśladował poczynania ojca, którego majątek i wydawnictwo odziedziczył. Sam był przede wszystkim malarzem, określonym w roku 1629 jako „peintre ordinaire du roi”, chociaż żaden z jego obrazów nie jest obecnie znany poza jednym przypisywanym mu portretem. Początkowo zatrudniał mniej wprawnych w swoim rzemiośle grafików (takich jak Jeremias Falck i Willem de Gheyn), a z czasem bardziej zdolnych (np. Abraham Bosse, Pierre Brébiette czy Jean Lepautre). Zmarł przypuszczalnie 24 maja 1666 roku w Paryżu. *Le Blond [Leblond]*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 19, s. 16. S. Jung, *Le Blond (Leblond)*, *Jean (Jean [I])*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 83, München-Leipzig 2014, s. 395-396.

pieluszka podtrzymywana przez św. Józefa. Putto z białymi kwiatami z obrazu trzyma na grafice w identyczny sposób winne grono. Ponadto J. Chylicki, jako nieistotne, pominął postacie widoczne na brzegu, na dalszym planie.

Trzeba nadmienić, że F. Perrier, który zgodnie z adresem wydawniczym był autorem kompozycji i opracował do niej matrycę, stworzył jej wersję malarską dla kościoła św. Elżbiety Węgierskiej w Paryżu⁵⁹. Akwaforta, poza sygnaturami określającymi autora i wydawcę⁶⁰, została opatrzona łacińską inskrypcją. Podpis biegnący wzdłuż dolnej krawędzi kompozycji brzmi: „J[oseph] prolem committe vadis, tibi serviet aequor, / Pectoraque his scopulis asperiora fugis”, co oznacza: „J[ózefie], powierz Dziecię falom, woda będzie ci służyć. / Tym sposobem uciekniesz przed sercami twardszymi od morskich skał”⁶¹. Mowa tu oczywiście o twardych sercach Heroda i jego siepaczy, którzy dopuścili się rzezi niewinątek na rozkaz króla. Zamojski obraz został określony w spisie z roku 1912 jako „Przeprawa przez Nil”, jednak inskrypcja z ryciny sugeruje morze. Większość słowników ikonograficznych odczytuje występującą tu wodę jako rzekę, domyślając się w niej Nilu, chociaż można się też spotkać ze wskazaniem na Jordan czy Morze Czerwone⁶². Motyw ten pojawił się w końcu XVI stulecia i nie ma żadnych podstaw w źródłach pisanych, ponieważ został stworzony przez artystów. Epizod ten szczególnie upodobali sobie malarze włoscy (jeszcze w XVIII wieku sięgał po niego Giovanni Domenico Tiepolo), a zwłaszcza graficy⁶³. Występująca na przedstawieniu palma może wskazywać nie tylko na egzotykę kraju ucieczki, ale też być wspomnieniem apokryficznego cudu, w którym brało udział to drzewo, nachylając się, żeby ułatwić skosztowanie rosnących na nim daktyli⁶⁴.

⁵⁹ Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, s. 164.

⁶⁰ W lewym dolnym rogu, poniżej kompozycji i centralnie umieszczonej inskrypcji, zostało napisane w dwóch wersach: „Franciscus Perrier pinxit et sculp. / burg.”, zaś po przeciwnej stronie: „Blondus exudit Cum Priuilegio Regis Christianissimi”. Pierwszy napis świadczy, że F. Perrier był autorem wersji malarskiej i graficznej kompozycji, która według drugiego została wydana przez J. Leblonda z przywilejem króla francuskiego.

⁶¹ Ze względów metrycznych w heksametrze zmieściła się tylko pierwsza samogłoska imienia św. Józefa na początku inskrypcji. Za tłumaczenie bardzo dziękuję p. Marcinowi Beściakowi.

⁶² S. Zuffi, *Nowy Testament. Postacie i epizody*, Warszawa 2007, s. 112 – przy opisie obrazu namalowanego w roku 1600 przez Lodovico Carraccięgo, znajdującego się w kolekcji prywatnej, stwierdza, że ukazuje on powrót (na co wskazuje wiek Jezusa) Świętej Rodziny łodzią z Egiptu przez Morze Czerwone, analogicznie do wyjścia Mojżesza z narodem wybranym do ziemi obiecanej.

⁶³ É. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*, t. 4, Paris 1951, s. 255-257 – jako jeden z przykładów przywołuje właśnie omawianą kompozycję F. Perriera. L. Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, t. II (2), Paris 1957, s. 283. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. 1, Gütersloh 1966, s. 132. W. Augustyn, *Flucht nach Ägypten*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Hrsg. O. Schmitt, Bd. 9, Stuttgart 2003, kol. 1352-1432.

⁶⁴ Opowiada o tym apokryficzna *Ewangelia Pseudo-Mateusza* (PsMt XX-XXI). Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. I/1, Lublin 1986, s. 226-227. K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, *Prinzipienlehre, Hilfsmotive Offenbarungstatsachen*, Freiburg im Breisgau 1928, s. 368. Mâle, *L'art religieux*, s. 257-258. Réau, *L'iconographie*, s. 278-279. Schiller, *Iconographie*, s. 128-129, 131-132. J.B. Knipping, *Iconography of the counter reformation*

Warto dodać, że omawiana kompozycja przeprawy Świętej Rodziny łodzią ma swój odpowiednik w innym obrazie (il. 7), malowanym olejno na płótnie, datowanym na XVIII wiek, znajdującym się w klasztorze Bernardynek w Krakowie⁶⁵. W tym wypadku naśladownictwo jest jeszcze dokładniejsze, ponieważ horyzontalny format płótna odpowiada kształtowi grafiki, w związku z czym jego twórca nie był zmuszony obcinać postaci przewoźnika na skraju płótna czy w inny sposób modyfikować kompozycji. Można tu zauważyć, że czoło Maryi osłania biała tkanina, widoczna spod płaszcza przykrywającego Jej czubek głowy i plecy, jak to ma miejsce na rycinie, a zostało pominięte przez J. Chylickiego. Jednak nagość Dzieciątka na krakowskim płótnie osłonięto pieluszką i nie widać, żeby putto wpatrzone w Jezusa trzymało cokolwiek w dłoniach. Malarz nie pominął grupy postaci znajdujących się na brzegu na dalszym planie i dokładnie odtworzył zabudowania na horyzoncie. Ponadto przepisał dosłownie inskrypcję z akwaforty, tyle że zamiast w dwóch zmieścił ją w jednym wersie.



Il. 7. „Ucieczka do Egiptu”, XVIII wiek, obraz olejny na płótnie, klasztor Bernardynek, Kraków, fot. dzięki uprzejmości Sióstr Bernardynek

in the Netherlands. Heaven on earth, vol. 2, Nieuwkoop-Leiden 1974, s. 383. Augustyn, *Flucht*, kol. 1352-1432. Zuffi, *Nowy Testament*, s. 106, 110, 113.

⁶⁵ Datacja pochodzi z *Karty Inwentaryzacyjnej NID*, (MLP 000 000 012 780), opr. w listopadzie roku 1978 przez Halinę Blak, która za *Katalogiem zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków*, cz. II, *Kościół i klasztor Śródmieścia, I*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 158, nr 24, stwierdziła, że ten barokowy obraz został gruntownie przemalowany.

Wnioski

Wskazanie wzorów graficznych dla kolejnych przedstawień namalowanych przez J. Chylickiego potwierdza, że jak wielu współczesnych mu artystów posługiwał się rycinami, tworząc swoje kompozycje malarskie. Może nie trzymał się ich niewolniczo, czasem dodając coś od siebie lub dostosowując do zamówionego formatu. Niekiedy odrzucał zbędne elementy, jak inskrypcje, często występujące na sztychach, czy drugoplanowe postacie. Na pewno wartością dodaną w jego twórczości są elementy aktualizacji. Jest nią dla przykładu grupa mężczyzn w strojach polskich na nieomawianym tu, ale należącym do cyklu przedstawieniu „Zaślubiny Maryi ze św. Józefem”. Są oni namalowani z dużym zacięciem portretowym, które może wskazywać, że są to konkretne osoby znane artyście. Innym dodatkiem jest kołpak na głowie św. Elżbiety w scenie „Nawiedzenie”, upodabniający ją do polskiej matrony.

Zastanawiający jest fakt, że w przypadku korzystania przez J. Chylickiego z rycin wykonanych przez Jacques'a de Bie, ukazujących „Nawiedzenie” i „Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni”, podobieństwo jest fragmentaryczne, w odróżnieniu od scen „Obrzezanie Jezusa” i „Ucieczka do Egiptu”, gdzie wierność wzorom jest o wiele bardziej dokładna. Czy świadczy to o wyczerpaniu inwencji twórczej u artysty malującego kolejny obraz z serii (przy czym kolejność ich powstawania nie musiała odpowiadać chronologii ukazanych wydarzeń)? Czy może wskazane tu miedzioryty z serii *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi* nie stanowiły bezpośredniego wzoru, tylko trafiły do J. Chylickiego w formie przetworzonej przez innych grafików? Wiadomo, że jak malarze korzystali z gotowych kompozycji, tak samo posługiwali się nimi graficy, zmieniając trochę zastane wzory, przekomponowując je, usuwając lub dodając inne elementy⁶⁶.

Interesująca, ale być może dość przypadkowa, jest okoliczność, że twórcy dwóch wzorcowych grafik byli Francuzami pracującymi również we Włoszech, a J. Stella i F. Perrier mieli pobierać w młodości nauki u tego samego artysty w Lyonie – Horacego Le Blanca. Wynika to oczywiście stąd, że byli niemalże rówieśnikami, urodzonymi w Lyonie lub jego okolicach, więc siłą rzeczy zainteresowanie sztuką skierowało ich do pracowni ówczesnie pracującego tam malarza. Nie musi to oczywiście oznaczać szczególnej predylekcji J. Chylickiego do sztuki francuskiej, która w tym czasie obok włoskiej szerzyła swoje wpływy w Europie, bo zapewne artysta dysponował też wzorami niderlandzkimi (za czym przemawiają elementy wykorzystane z grafik wykonanych przez Jacques'a de Bie według pomysłów Martina de Vos).

Ponadto dobór rycin może świadczyć o tym, że J. Chylicki posługiwał się zasobem, który nie musiał stanowić zwartego zespołu. Wskazuje na to wykorzystanie

⁶⁶ Przykładem może być przetwarzanie przez różnych malarzy i grafików sceny „Obrzezanie”, stworzonej przez Albrechta Dürera. Zob. K. Ponińska, *Scena „Obrzezania Jezusa” w cyklach różańcowych*, w: *Initium Sapientiae Humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. A. Skrodzka, M.M. Olszewska, Warszawa 2015, s. 110-119. Kolejnym dowodem jest inspirowanie się przez innych artystów kompozycją ukazującą „Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu”, namalowaną przez Carla Marattę. Por. K. Ponińska, *Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carlo Maratty*, „*Artifex Novus*”, (2017) nr 1, s. 26-33.

tylko jednej kompozycji z omawianego *Oficjum*, mimo że występują tam również sceny: „Narodziny Maryi”, „Ofiarowanie Maryi do świątyni”, „Nawiedzenie”, „Hołd Trzech Króli” czy „Ucieczka do Egiptu”, które nie zostały wykorzystane do namalowania omawianego cyklu. Trudno będzie stwierdzić, na ile przy doborze kompozycji do omawianych przedstawień na jej ostateczny kształt miał sam artysta, a w jakim stopniu decydował o tym zleceniodawca, który mógł oferować twórcy własne zbiory wzorów.

Można przypuszczać, że pozostałe obrazy z cyklu namalowanego przez J. Chylickiego do kościoła Franciszkanów w Zamościu również posiadają swoje odpowiedniki graficzne, które w mniejszym lub większym stopniu zostały przez niego odtworzone. Tak jak domyślali się poprzedni badacze, wydaje się bardzo prawdopodobne, że zaginione obrazy z tej serii prezentowały tak ważne sceny jak: „Zwiastowanie” (będące ilustracją wezwania świątyni), „Wniebowzięcie” i „Koronacja Najświętszej Maryi Panny” oraz trudny dziś do jednoznacznego określenia temat z życia Matki Bożej. Trzeba jednak mieć nadzieję, że uda się odnaleźć pozostałe płótna wchodzące w jej skład, co ułatwiłoby w przyszłości ich analizę. Oczywiście sam artysta wymaga sukcesywnych badań, a niniejszy artykuł stanowi tylko przyczynek do dalszego studiowania jego twórczości.

REFERENCES / BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Lublinie (APL)

Akta miasta Zamościa, sygn. 57, k. 651-653, inwentarz: *Actum in Magistratus Advocatialis et Scabinalis Zamoscensis Die 23 Aprilis 1784 Anno*, w zespole nr 86: *Acta perpetuitatis transactionum, inscriptionum, venditorearum, intromissionum, cessionum Officii Advocatialis et Scabinalis*.

Biblioteka Narodowa (BN) w Warszawie, sygn. Rps BOZ 1815, Stworzyński Mikołaj, *Opisanie Statystyczno-Historyczne Dóbr Ordynacyi Zamoyskiej przez Mikołaja Stworzyńskiego Archiwistę 1834 Roku*.

Fototeka Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN) w Warszawie, numery negatywów: 93400, 93401 i 93402.

Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID), *Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (LBL 000 000 011 185), opr. Cezary Kocot, 13.10.1981.

Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID), *Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (LBL 000 000 011 239), opr. Cezary Kocot, 13.10.1981.

Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID), *Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (LBL 000 000 022 862), opr. Krzysztof Mazur, 15.06.2007.

Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID), *Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (MLP 000 000 012 780), opr. Halina Blak, listopad 1978.

Opracowania

- Alegret Celia, *Perrier, François*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 24, edit. J. Turner, London 1996, s. 476-477.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 4, 7, 26, 34, Hrsg. U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer, Leipzig 1910-1940.
- Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. I/1, Lublin 1986.
- Augustyn Wolfgang, *Flucht nach Ägypten*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Hrsg. O. Schmitt, Bd. 9, Stuttgart 2003, kol. 1352-1432.
- Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, t. 1, 3, 6, 10, Paris 1960-1976.
- Gepner Jolanta, *Zamoyscy h. Jelita*, w: T. Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997, s. 463-490.
- Hoffmann Sabine, *Perrier, François*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 95, München-Leipzig 2017, s. 164.
- Hollstein Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, vol. II, IV, Amsterdam [1949].
- Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, vol. XLIV, Maarten de Vos. Text, comp. Ch. Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam-Amsterdam 1996.
- Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, vol. XLV, Maarten de Vos. Plates, p. I, comp. Ch. Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam-Amsterdam 1995.
- Jung Sebastian, *Le Blond (Leblond), Jean (Jean [I])*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 83, München-Leipzig 2014, s. 395-396.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, Miasto Kraków, cz. II, *Kościoty i klasztory Śródmieścia, 1*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971.
- Keazor Henry, *Stella (Stalard; Stallard; Star; Stellaert), Jacques (C.; Jaques de)*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 106, Hrsg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, München-Leipzig 2020, s. 99-101.
- Knipping John B., *Iconography of the counter reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, vol. 2, Nieuwkoop-Leiden 1974.
- Kondraciuk Piotr, *Malarstwo sakralne w ordynacji zamojskiej w okresie baroku*, Lublin 2004 [mps w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL].
- Kondraciuk Piotr, *Malarze realizujący zamówienia dla kościołów w ordynacji zamojskiej w XVII i XVIII w.*, w: *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1, *Referaty*, red. K. Mart, Chełm 2003.
- Kondraciuk Piotr, *Twierdza Zamość i ordynat Jan Zamoyski „Sobiepan” w ikonografii*, w: *Druga po Jasnej Górze. Twierdza Zamość w czasach potopu szwedzkiego*, red. P. Kondraciuk, Zamość 2006.
- Kowalczyk Jerzy, *Chylicki Jacek*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, zesp. red. J. Maurin-Białostocka i in., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 347.
- Kowalczyk Jerzy, *Kasiński Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XII, red. E. Rostworowski, B. Leśnodorski i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1966-1967, s. 174.
- Kozaczka Marian, *Poczet Ordynatów Zamojskich*, Lublin 2009.

- Kuczyńska Helena, *Jan Kasiński – malarz ordynatów Zamoyskich*, Kraków 1996 [mps w Bibliotece Jagiellońskiej].
- Künstle Karl, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, *Prinzipienlehre, Hilfsmotive Offenbarungstatsachen*, Freiburg im Breisgau 1928.
- Le Blond [Leblond]*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 19, edit. J. Turner, London 1996, s. 16.
- Leuschner Eckhard, *David, Jérôme (Girolamo; Hieronymus)*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 24, München-Leipzig 2000, s. 440-441.
- Litak Stanisław, *Atlas Kościoła łacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006.
- Lorentz Ewa, *Dziedzictwo franciszkanów konwentualnych w Zamościu. Architektura – sztuka – historia*, Zamość 2016.
- Lorentz Ewa, *Kościół i klasztor Ojców Franciszkanów w Zamościu. Informator historyczny wydany w pierwszą rocznicę rekonyliacji kościoła dokonanej 25 marca 1994 roku przez ordynariusza diecezji zamojsko-lubaczowskiej biskupa Jana Śrutwę*, Niepokalanów 1995.
- Mâle Émile, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*, t. 4, Paris 1951.
- Mérot Alain, *Stella, Jacques*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 29, edit. J. Turner, London 1996, s. 622-624.
- Mulders Christine van, *Collaert Adriaen*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 7, edit. J. Turner, London 1996, s. 556-557.
- Nagler Georg Kaspar, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bilhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 3, 23, Leipzig [1924].
- Officium B. Mariae Virginis nuper reformatum, & Pij Quinti Pont. Max. iussu editum. Ad instar Breviarij Romani sub Urbano VIII. Recogniti. Cum indulgentiis*, Venetiis apud Cieras 1644.
- Ostrówka Beata, *Wyposażenie kościoła o.o. Franciszkanów. Próba rekonstrukcji*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, (2000) nr 1-2 (62-63), s. 68-71.
- Ponińska Katarzyna, *Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carlo Maratty*, „Artifex Novus”, (2017) nr 1, s. 26-33.
- Ponińska Katarzyna, *Scena „Obrzezania Jezusa” w cyklach różańcowych*, w: *Initium Sapientiae Humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. A. Skrodzka, M.M. Olszewska, Warszawa 2015, s. 110-119.
- Réau Louis, *L'iconographie de l'art chrétien*, t. II (2), Paris 1957.
- Robert-Dumesnil Alexandre-Pierre-François, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, t. 6, Paris 1842.
- Römer Uta, *Bie (Bye), Jacques de*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 10, München-Leipzig 1995, s. 521.
- Rudomicz Bazyli, *Efemerus czyli diariusz prywatny pisany w Zamościu w latach 1656-1672*, cz. 1, 1656-1664, tłum. i opr. W. Froch, Lublin 2002.
- Schiller Gertrude, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966.
- Schuckman Christiaan, *Vos, Marten de*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 32, edit. J. Turner, London 1996, s. 708-712.

- Sellink Manfred, *Collaert, Adriaen*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20, München-Leipzig 1998, s. 272.
- The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, The Collaert Dynasty*, pt. I, comp. A. Diels, M. Leesberg, ed. M. Leesberg, A. Balis, Amsterdam 2005.
- Zuffi Stefano, *Nowy Testament. Postacie i epizody*, Warszawa 2007.

Netografia

- Bie Jacques de według Martena de Vos (Starszego), *Nawiedzenie św. Elżbiety*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1930-1216-8-3 (dostęp: 18.11.2021).
- Bie Jacques de według Martena de Vos (Starszego), *Nawiedzenie św. Elżbiety*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP=-P1885--A9625-&p1=&ps12=&st-Objects&ii=0#/RP-P-1885-A-9625,0> (dostęp: 18.11.2021).
- Bie Jacques de według Martena de Vos (Starszego), *Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1930-1216-8-10 (dostęp: 18.11.2021).
- Bie Jacques de według Martena de Vos (Starszego), *Odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-P-1885-A-9632&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1885-A-9632,0> (dostęp: 18.11.2021).
- Officium B. Mariae Virginis nuper reformatum, & Pij Quinti Pont. Max. iussu editum. Ad instar Breuiarij Romani sub Urbano VIII. Recogniti. Cum indulgentiis [...]*, <https://212.191.39.140/dlibra/publication/49202/edition/47015/content> (dostęp: 18.11.2021).
- Ponińska Katarzyna, *Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carlo Maratty*, <https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/an/article/view/6318/5762> (dostęp: 18.11.2021).
- Perrier François, *Ucieczka do Egiptu*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-6-24 (dostęp: 18.11.2021).
- Perrier François, *Ucieczka do Egiptu*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-962 (dostęp: 18.11.2021).
- Stworzyński Mikołaj, *Opisanie Statystyczno-Historyczne Dóbr Ordynacyi Zamoyskiej przez Mikołaja Stworzyńskiego Archiwistę 1834 Roku*, <https://polona.pl/item/opisanie-statystyczno-historyczne-dobr-ordynacyi-zamoyskiej-przez-mikolaja-stworzynskiego,NTU5OTY4Mzk/2/#info:metadata> (dostęp: 18.11.2021).

PRZYCZYNEK DO TWÓRCZOŚCI JACKA CHYLICKIEGO, CZYLI NOWE USTALENIA NA TEMAT WYBRANYCH OBRAZÓW Z CYKLU NAMALOWANEGO DO KOŚCIOŁA FRANCISZKANÓW W ZAMOŚCIU

Streszczenie

Na początku lat 80. XVII wieku powstał cykl 15 monumentalnych płócien dekorujących wnętrze kościoła Franciszkanów w Zamościu. Wskazują na to archiwalne zapisy, na których podstawie można wnioskować, że ich autorem był Jacek Chylicki – malarz zatrudniony przez ordynatów zamojskich, będących fundatorami i kolatorami świątyni. Seria miała odpowiadać tematyką jej maryjnemu wezwaniu. Kościół nie został oszczędzony przez zawieruchy dziejowe, które doprowadziły niemalże do jego ruiny, a wspomniany zespół obrazów z czasem uległ rozproszeniu i dziś nie ma pewności co do zachowania i tematyki niektórych z nich. Przy dzisiejszym stanie badań można stwierdzić, że istnieje 11 spośród 15 płócien, ale nie jest wykluczone, że z czasem uda się zlokalizować pozostałe. Badacze zajmujący się nimi dotychczas doszli do przekonania, że twórca kompozycji z Zamościa posługiwał się gotowymi wzorami graficznymi, które w tym czasie były chętnie wykorzystywane przez malarzy. Celem niniejszego artykułu jest wskazanie kolejnych rycin, którymi posiłkował się artysta, malując sceny: „Nawiedzenie św. Elżbiety”, „Obrzezanie Jezusa” i „Ucieczka do Egiptu”, wchodzące w skład omawianej serii. Na podstawie przytoczonych w tekście przykładów można wyciągnąć wnioski, że J. Chylicki nie stosował grafik należących do jednego zbioru, nawet jeśli zawierał on ryciny o odpowiedniej tematyce, ale sięgał do wzorów pochodzących z różnych źródeł. Trzeba zatem stwierdzić, że namalowane przez niego obrazy pod względem ikonograficznym w znacznym stopniu stanowią trawestacje kompozycji stworzonych przez innych artystów.

Słowa kluczowe: Jacek Chylicki; kościół Franciszkanów w Zamościu; Nawiedzenie św. Elżbiety; Obrzezanie Jezusa; Ucieczka do Egiptu; wzory graficzne