

ALEKSANDER STANKIEWICZ¹

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID ID: 0000-0001-6707-7166

„BITWA POD LEPANTO” TOMASZA DOLABELLI Z KAPLICY RÓŻAŃCOWEJ PRZY KOŚCIELE PODOMINIKAŃSKIM W POZNANIU²

“THE BATTLE OF LEPANTO” BY TOMASSO DOLABELLA FROM THE ROSARY CHAPEL IN
THE FORMER DOMINICAN CHURCH IN POZNAŃ

Abstract

The Article deals with the circumstances of ordering in 1632 a painting “The Battle of Lepanto” with Tomasso Dolabella. This work has so far received numerous references in literature, but the proposed manifold interpretations have aroused discussion among researchers. The painting was originally exposed in the Rosary chapel next to the former Dominican church in Poznań, as part of an ideological program, referring to the cult of Our Lady of the Snows and Saint Jack. The Foundation of the Rosary Brotherhood was part of the tradition of commemorating the Battle of Lepanto, which was considered a victory gained through the intercession of the Mother of God.

Keywords: Tomasso Dolabella, battle of Lepanto, Italian painting, Salus Populi Romani, counter-reformation

Abstrakt

Artykuł omawia okoliczności zamówienia w roku 1632 u malarza Tomasza Dolabelli obrazu „Bitwa pod Lepanto”. Dzieło to jak dotąd doczekało się licznych wzmianek w literaturze naukowej, ale jego interpretacja oraz okoliczności powstania budziły dyskusję wśród badaczy. Obraz pierwotnie znajdował się w kaplicy różańcowej przy dawnym kościele dominikanów w Poznaniu i był elementem programu ideowego, odwołującego się do kultu Matki Bożej Śnieżnej oraz św. Jacka. Fundacja bractwa różańcowego wpisywała się w tradycję upamiętnienia bitwy pod Lepanto, która była uznawana za zwycięstwo odniesione dzięki wstawiennictwu Matki Bożej.

Słowa kluczowe: Tomasso Dolabella, bitwa pod Lepanto, malarstwo włoskie, Matka Boża Różańcowa, kontrreformacja

¹ Dr Aleksander Stankiewicz, asystent w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. E-mail: olekstankiewicz@wp.pl.

² Artykuł powstał w oparciu o badania zabytkoznawcze i kwerendy biblioteczne przeprowadzone w Rzymie w latach 2016 i 2018, możliwe dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich. Fundacji Lanckorońskich. Za udostępnienie zdjęć obrazu „Bitwa pod Lepanto” dziękuję kierownicze Działu Dokumentacji Fotograficznej Zamku Królewskiego na Wawelu, pani Marcie Golik-Gryglas.

WPROWADZENIE

Obraz „Bitwa pod Lepanto”, przechowywany od roku 1927 jako depozyt w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu (Wilczyński 2003, 200), ze względu na swoje rozmiary (305 × 651 cm) oraz wartość historyczną budził zainteresowanie badaczy już w okresie międzywojennym (il. 1). Zdania na temat jego autorstwa, czasu powstania, a przede wszystkim – tematyki i wymowy ideowej jak dotąd były podzielone. Na podstawie analizy formalnej jako jego twórcę wskazywano Tomasza Dolabellę (Batowski 1915, 375; Skrudlik 1930, 191, 194; Tomkiewicz 1951, 88; Tomkiewicz 1959, 50-52) lub tylko jego warsztat (Mańkowski 1939, 173; Tomkiewicz 1961, 143; Gębarowicz 1981, 162). Wszyscy byli zgodni co do tego, że w tworzeniu kompozycji morskiej batalii artysta posłużył się rycinami (Skrudlik

il. 1



1930, 191), które udało się rozpoznać jako prace Martina Roty oraz Phillipa Galle (*Malarstwo polskie* 1971, 338; Morka 1984, 211-212; Kozak 1990, 90). Początkowo datowano obraz na lata 1620-1625 (Tomkiewicz 1951, 88; Tomkiewicz 1959, 50-52). Dopiero Irena Laskowska w swojej niepublikowanej pracy magisterskiej, na podstawie źródeł archiwalnych ustaliła, że namalowanie obrazu zlecono Tomaszowi Dolabelli i że był ukończony przed lipcem 1632 roku (*Malarstwo polskie* 1971, 338-339). Fakt, że istnieją archiwalia dotyczące zabytku, nie uchronił jednak w przyszłości badaczy przed stawianiem na jego temat błędnych, wzajemnie wykluczających się hipotez.

O ile wszyscy autorzy są zgodni co do tego, że po prawej stronie płótna ukazano bitwę morską pod Lepanto, to pojawiło się kilka interpretacji jego lewej partii z wizerunkiem procesji różańcowej. Według Władysława Tomkiewicza obraz



„Bitwa pod Lepanto” miałby powstać z okazji zwycięstwa polskich wojsk nad turecką armią pod Chocimiem w roku 1621, które akurat wypadło w pięćdziesiątą rocznicę morskiego starcia. W dniu chocimskiej *victorii* w Krakowie zorganizowano również procesję różańcową. Na obrazie zatem widniałoby przedstawienie procesji rzymskiej z papieżem oraz krakowskiej po zwycięstwie chocimskim. Tomkiewicz uznał ponadto, że klęczącym magnatem w centrum kompozycji jest hetman Stanisław Lubomirski. By uprawdopodobnić swój wywód sugerował także, że ten magnat na pewno zamówił obraz do klasztoru dominikanów krakowskich, którzy z jakiegoś nieznanego powodu po pewnym czasie odesłali go do Poznania (Tomkiewicz 1951, 88; Tomkiewicz 1959, 50-52). Według Andrzeja Ryszkiewicza, który miał dostęp do maszynopisu Laskowskiej, Dolabella na zamówienie poznańskich dominikanów miałby ukazać dwie procesje – rzymską i polską równocześnie. W zakonniku trzymającym książkę dopatrywał się ówczesnego przeora, w brodatym szlachcicu ponad nim domyślał się marszałka wielkiego koronnego Stanisława Przyjemskiego, a w klęczącym – tak jak Tomkiewicz – Stanisława Lubomirskiego (*Malarstwo polskie* 1971, 338; Maison i Szafraniec 1987, 50). Z kolei Mariusz Karpowicz uznał, że nawet jeśli fundatorem płótna był Przyjemski, to ma ono i tak związek z bitwą chocimską i krakowską procesją (Karpowicz 1975, 24). Natomiast autorzy katalogu wystawy poświęconej odsieczy wiedeńskiej zanotowali, że na obrazie poza bitwą przedstawiono procesję odbywaną w Rzymie, a klęczącym magnatem jest Stanisław Przyjemski (Kozak 1990, 89-90). Część badaczy przyjęła propozycję co do wizerunku magnata, ale pisząc o ukazaniu procesji rzymskiej i krakowskiej (Krzysztofowicz-Kozakowska i Stolot 2000, 64; Mikocka-Rachubowa 2020). Dzieło było ponadto wspominane i datowane na rok 1632 w publikacjach poświęconych twórczości Dolabelli (Żmudziński 2016, 245; Żmudziński 2017, 367-388; *Dolabella* 2020, 96, 201) lub krakowskiemu bractwu różańcowemu (Czyżewski i Walczak 2016, 146).

Z przytoczonego stanu badań wynika, że wciąż duże wątpliwości budzi sprawa interpretacji przedstawienia. Nie są znane dokładne okoliczności jego powstania ani nawet pierwotne miejsce eksponowania i związana z tym wymowa ideowa. Obecnie płótno wydaje się być wyabstrahowane nie tylko z przestrzeni, w której miało być zawieszone, ale też konkretnego kontekstu. Nie wzmiankowano we wcześniej wspomnianych publikacjach źródeł, na które powołała się Laskowska, przechowywanych w Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, a które były wykorzystane przy okazji prac inwentaryzacyjnych (*Katalog Zabytków Sztuki* 2002, 128). Niestety, obecnie nie da się wiążąco stwierdzić, jak duży wkład w namalowanie płótna miał sam Dolabella, a jaki jego współpracownicy. Można przyjąć, że większość partii samej procesji wyszła spod pędzla artysty, o czym świadczy nerwowy, ekspresyjny sposób nakładania farby oraz charakterystyczna dla Dolabelli kolorystyka, szczególnie czerwieni i zieleni (Żmudziński 2012). Podobny problem rozdzźwięku między dowodem źródłowym a analizą formalną można dostrzec w innym związanym z malarzem dziele, jakim są zamówione w roku 1643 skrzydła do

ołtarza bractwa różańcowego przy farze w Żywcu, które według XVIII-wiecznej kroniki wójta Andrzeja Komonieckiego, korzystającego często ze starych dokumentów, były zamówione u Dolabelli (Komoniecki 1987, 177³; *Katalog zabytków sztuki* 1948, 220-224). Poziom artystyczny przedstawień św.św. Jacka, Dominika, Katarzyny Sienieńskiej i Róży Limańskiej oraz scen ukazujących Matkę Bożą ratującą wiernych od utonięcia, zarazy, w trakcie wojny oraz przy adoracji obrazu maryjnego jest poprawny, ale trudno uznać je za pracę malarza.

1. HISTORIA ZAMÓWIENIA OBRAZU PRZEZ POZNAŃSKICH DOMINIKANÓW

Poznański klasztor dominikanów, ufundowany w roku 1244, po kryzysie w wieku XVI, w początku kolejnego stulecia usiłował konkurować z innymi polskimi konwentami pod względem liczebności zakonników. W początku wieku XVII dorównać mu już mogły tylko placówki w Wilnie i Lublinie, a przewyższał jedynie konwent krakowski (Kłoczowski 1973, 117). W tym czasie, od roku 1614 przeorem był Łukasz z Szamotuł (zm. ok. 1624), który studiował teologię w latach 1599 i 1600 w Rzymie oraz prawdopodobnie w Paryżu, w roku 1618 został kandydatem na prowincjała (Kłoczowski 1973, 143), a po swojej śmierci był uznawany za świętobliwego (Ruszel 1641, 84). W latach 1615-1622 sfinansował budowę przy kościele klasztornym nakrytej trzema kopułami i zdobionej piętrową loggią monumentalnej kaplicy św. Jacka (il. 2, Gałka 2001, 213), klatki schodowej, biblioteki oraz przebudowę kaplicy różańcowej, istniejącej od 1. poł. XV wieku i rozbudowanej w wieku XVI. Impulsem do tych inwestycji była kanonizacja Odrowąża w roku 1594 oraz chęć współzawodnictwa z konwentem krakowskim, w którym w latach 1614-1625 także wzniesiono nową kaplicę świętego. Niestety, poznański zabytek rozebrano częściowo już w wieku XIX (Stankiewicz 2015, 64). Kaplica bracka, skomunikowana z kościołem i klasztornym krużgankiem, swój obecny neogotycki wygląd uzyskała w wyniku przebudowy z lat 1900-1901 (Kurzawa 2004, 285).

Fundacja obrazu „Bitwa pod Lepanto” wieńczyła inwestycje dominikanów, zmierzające do stworzenia oprawy artystycznej dla nabożeństw bractwa różańcowego oraz kultu Matki Bożej i św. Jacka. Działalność konfraterni różańcowej, propagowanej przez Zakon Kaznodziejski oparta była na zaleceniach zawartych w publikacjach, które poza opisem modlitwy różańcowej regulowały również wygląd i wyposażenie kaplic brackich. W wydany w roku 1583 polskim tłumaczeniu *Różańca pospolicie Różanego Wianka* Ludwika z Grenady odnotowano, że w kaplicy powinny się znaleźć ołtarz lub wizerunek Matki Bożej, najlepiej z przedstawieniami tajemnic różańcowych (Kopeć 1997, 361-362). Abraham Bzowski pisał, by oprócz wizerunku maryjnego umieszczać w niej podobiznę św. Dominika

³ „Tego ołtarza malowanie robił i złożył niejaki Włoch Dolabella nazwany, który starą modą ślachty i mieszczan wyraził, jako przedtym tu chodzono po prostu, nieco z węgierska, w delijkach z krótkimi rękawami”. Zapewne chodziło kronikarzowi o odpowiednio „dawne” i rozpoznawalne nazwisko twórcy, choć nie można wykluczyć tu udziału któregoś z uczniów malarza. Być może badania konserwatorskie rozwiąły by wątpliwości.



il. 2

(Bzowski 1606). Informacje te powtórzono następnie w późniejszych zaleceniach (Andrzejewicz 1627; Flaga 2004, 175-177; Dolczewska 1975), ale w żadnym z nich nie wspomniano, by prezentować też wizerunek bitwy pod Lepanto.

Powyższe wskazówki miały wpływ na inwestycje, jakich podjęli się domnikanie oraz świeccy członkowie poznańskiego bractwa. W roku 1621 zawarto z Krzysztofem Rödlem umowę na wykonanie nowego, nieistniejącego obecnie ołtarza głównego kaplicy (Podmostko 2004), który w ciągu sześciu lat ozdobiono srebrnymi płytami ilustrującymi tajemnice różańcowe, przechowywanymi obec-

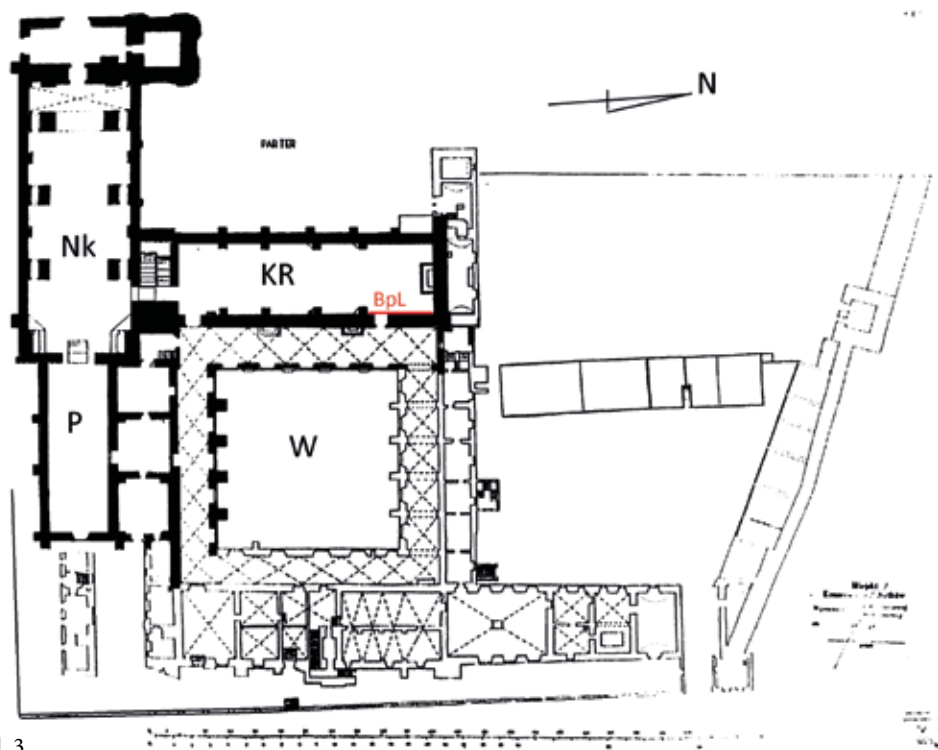
nie w zbiorach Muzeum Zamku w Kórniku (Dolczewska 1975), a także parę ołtarzy bocznych, o czym informuje *Księga Arcybractwa Różańca Świętego* (AAP AZ 5/7, 11r). Następca przeora Łukasza, Jan Paweł z Czarnekowa, zlecił w 1630 roku namalowanie obrazu Matki Bożej Śnieżnej do głównego ołtarza (AAP AZ 5/7, k. 5v-6r). Rok później do kaplicy brackiej oraz do prezbiterium kościoła wykonano rzeźbione stalle; te z chóru zakonnego zdobione scenami z życia św.św. Dominika i Jacka (AAP AZ 5/7, 5-5v).

Decyzja zamówienia obrazu „Bitwa pod Lepanto” miała charakter uroczysty. 4 czerwca 1632 roku, „za czasu przeorostwa Wielebnego Oycy Jacka Chorińskiego S. Theologi Bakałarza a Promotora o. Bernatha Skępskiego (...) zesłi się dosyć gromadnie” [członkowie bractwa – AS]. „Pod tenże akt uradzili aby obraz wielki od samego sklepu aż do listwy przy ołtarzu wielkim nad wrotami kaplicznymi był malowany od Pana Tomasza Dolabelli w Krakowie, na którym ma być wyrażona wojna Turecka z kościołem Catholickim za czasu *Pii Quinti Pontifici Maximi y victoria* odniesiona przez Różaniec...” (AAP AZ 5/7, 10v,11). Płótno wzmiankowano następnie w roku 1635⁴: „Obraz na ścianie przy ołtarzu wielkim zwycięstwa Najświętszej Panny wielki bardzo od ziemi aż pod sklepienie nawysz na szersz raz od filara aż oto drugiego filara z ramą wokoło złocistą sztuką piękną y kosztowną od Pana Dolabelle w Krakowie malowany za dwieście złotych” (AAP AZ 5/7, 54r). Z przytoczonych wzmianek wynika, że obraz nie był gotowy w lipcu 1632, jak chcieli tego niektórzy badacze, ale został dopiero zamówiony w czerwcu tamtego roku. Najwcześniejsza wzmianka o jego istnieniu pochodzi z roku 1635, co utrudnia wskazanie dokładnego czasu realizacji zamówienia. Był eksponowany przy wspomnianym srebrnym ołtarzu brackim z obrazem Matki Bożej, na ścianie nad zachowanym do dzisiaj przejściem łączącym krużganek i kaplicę różańcową (il. 3, BpL).

Kronika nie informuje o tym, jaka procesja została namalowana. Pewne jest tylko to, że chodziło o ukazanie zwycięstwa w bitwie pod Lepanto, odniesionego dzięki modlitwie różańcowej o wstawiennictwo Matki Bożej. Nie ma mowy o dyspozycjach dotyczących tego, kto może zostać ukazany na obrazie, choć nie można przecież wykluczyć, że dokładne wytyczne zostały podane w liście do wykonawcy. Tym samym należy odrzucić pomysły tych badaczy, którzy dowodzili, że „Bitwa pod Lepanto” miałaby jakikolwiek związek z bitwą chocimską, osobą Stanisława Lubomirskiego czy też procesją krakowską z roku 1621, gdyż po prostu przeczą temu źródła. Nie sprzyjałyby temu zresztą także atmosfera rywalizacji między poznańskim i krakowskim konwentem.

Pomysłodawcami i fundatorami obrazu mogli być tylko opiekunowie lub starsi bractwa różańcowego. Wśród nich wymieniono Macieja Łubieńskiego, biskupa poznańskiego w latach 1627-1631, oraz zmarłego w r. 1627 Adama Sędziwoja Czarnekowskiego, wojewodę łęczyckiego i komandora poznańskich joannitów, którzy raczej nie mieli wpływu na zamówienie (AAP AZ 5/7, 1). Wspomniano też

⁴ W kronice podano rok 1625, ale biorąc pod uwagę, że wcześniejsze informacje umieszczono po roku 1632, a późniejsze pod rokiem 1639, jest to zapewne pomyłka i datą prawidłową jest rok 1635.



il. 3

marszałka Stanisława Przyjemskiego (zm. 1642), jednego z najbogatszych magnatów w dawnych województwach poznańskim i kaliskim (Dworzaczek 1986). Być może to on został wyobrażony na płótnie w pozycji klęczącej jako główny darczyńca. Pomysłodawcą programu ideowego przedstawienia mógł być wzmiankowany w źródle przeor Jacek Choryński, kaznodzieja, a także autor kazania pogrzebowego z roku 1628 ku czci teścia Przyjemskiego, wojewody Czarnkowskiego, na podstawie którego skomponowano program ikonograficzny cynowego sarkofagu tego magnata (Eckhardt 1956, 349). Dominikanin z pewnością doceniał znacznie retoryki wpływającej na charakter dzieł sztuki, mających za pomocą perswazji przekonać wiernych do wyznania katolickiego.

2. ROCZNICA BITWY POD LEPANTO JAKO TRIUMF RÓŻAŃCA I KOŚCIOŁA

Poznańska „Bitwa pod Lepanto” jest jednym z trzech znanych w polskim malarstwie nowożytnym obrazów ukazujących to starcie. Pierwszym była „Procesja różańcowa” z roku 1626 wiązana z Dolabellą, powstała na zamówienie Tomasza Zamoyskiego do kościoła kanoników regularnych w Kraśniku (Tomkiewicz 1961; Żmudziński 2017). Drugie przedstawienie, namalowane w roku 1672 do krużganek klasztoru dominikańskiego w Warszawie przez Tomasza Muszyńskiego, ukazuje modlącego się papieża Piusa V oraz procesję, która odbyła się w dniu zwycięstwa

na ulicach Rzymu (Laskowska 1964, 268). Wszystkie trzy odwołują się do wydarzeń, które miały miejsce kilkadziesiąt lat wcześniej.

Zagrożenie tureckie w basenie Morza Śródziemnego w wieku XVI osiągnęło swój punkt krytyczny, a okręty muzułmanów zaczęły bezpośrednio zagrażać Rzymowi. W odpowiedzi na wzrost potęgi Imperium Osmańskiego, papież Pius V zawiązał w Rzymie w roku 1570 Ligę Świętą, w skład której weszły Królestwo Hiszpanii, Republika Wenecka oraz Państwo Kościelne; pomoc obiecały również Zakon Maltański i Genua (Braudel 1973, 1014-1020, 1029-1030). Państwa sprzymierzone zorganizowały flotę pod dowództwem Juana de Austrii, którą wysłano przeciwko statkom sułtana Selima II. 7 października 1571 roku pod Lepanto (obecnie Nafpaktos w Grecji) doszło do bitwy morskiej, zakończonej klęską muzułmanów (Braudel 1973, 1068-1102).

Sukces stał się impulsem dla ogromnej liczby inicjatyw religijnych i artystycznych w całej chrześcijańskiej Europie Zachodniej, ale dla zrozumienia kontekstu poznawskiej „Bitwy pod Lepanto” największe znaczenie będą miały uroczystości i sposoby upamiętnienia zwycięstwa w Wenecji, z której pochodził Dolabella, oraz Rzymie, który jako siedziba papieżstwa miał znaczący wpływ na większość kościelnych fundacji artystycznych w państwach katolickich. Rocznicą bitwy pod Lepanto dla weneccjan nabrała charakteru święta nie tylko religijnego, ale i państwowego. Z tego powodu karnawał w roku 1572 był obchodzony w sposób szczególny. Święto Republiki uświetniła architektura okazjonalna, koncerty muzyczne, przedstawienia teatralne i ruchome obrazy ukazujące sceny zawiązania sojuszu, samej walki i klęski Turków (Gombrich 1967, 64-67; Gibellini 2008, 49-51; Fenlon 2014, 229-330). Ponieważ zwycięstwo pod Lepanto nastąpiło 7 października, dzień św. Justyny Męczenniczki, patronki Padwy oraz Wenecji, w kolejne rocznice organizowano specjalną procesję z udziałem doży i Signorii, rozpoczynającą się w bazylice S. Marco, a kończącą w kościele S. Giustina (Fenlon 2014, 71-72). Ważnym punktem na jej trasie było nabożeństwo w kaplicy różańcowej przy dominikańskim kościele SS. Giovanni e Paolo. Niezachowane freski autorstwa Tintoretta zdobiące jej wnętrze przedstawiały zwycięstwo pod Lepanto jako wynik zawiązania Ligi Świętej (Gombrich 1967, 64-67; Gibellini 2008, 49-51; Fenlon 2014, 71-72, 221-223). Na pamiątkę tego sukcesu militarnego bramy weneckiego arsenału uzyskały formę łuku triumfalnego przyozdobionego lwem św. Marka (Gibellini 2008, 152). Bitwa morska stała się tematem licznych obrazów alegorycznych i religijnych (Muir 1979, 29-31), w tym także scen batalistycznych wykonanych do Pałacu Dożów w Wenecji. Obrazy te Dolabella mógł znać, skoro przy dekoracji pałacu pracował jego mistrz, Antonio Vassillacchi (Tomkiewicz 1959, 11-12; Żmudziński 2009, 130). Malarz zaczerpnął zresztą ekspresyjny, nonszalancki sposób malowania od weneckich artystów działających w 2. poł. XVI w. (Żmudziński 2012).

Niezwykle bogatą oprawę zyskały uroczyste obchody rocznicy triumfu pod Lepanto w Rzymie. Papież Pius V w dniu bitwy w intencji zwycięstwa poprowadził procesję religijną z obrazem Matki Bożej Śnieżnej (*Salus Populi Romani*) i nabo-

żeństwo różańcowe w rzymskim kościele S. Maria sopra Minerva (Davis 1962, 323, 340; Scorza 2012, 180). Zorganizowano także triumfalny wjazd do Wiecznego Miasta dowódcy wojsk papieskich Marcantonio Colonna, połączony z procesją poświęconą Matce Bożej i Imieniu Jezus (Schraven 2017). Z tej okazji w roku 1575 wykonano w kościele S. Maria in Aracoeli drewniany, bogato zdobiony rzeźbiorymi herbami papieża, miasta, państw sojuszników oraz podobizną Matki Bożej strop, a nad wejściem do tej szacownej świątyni wmurowano płytę z inskrypcją upamiętniającą zwycięstwo. W Palazzo Publico umieszczono pomnik Colonna (Capotorti 2006, 32, 34; Anderson 2013, 132-145), a ponadto triumf chrześcijaństwa uczczono pamiątkowymi medalami i zleceniem Giorgiowi Vasariemu namalowania bitwy w Sala Regia w pałacu watykańskim (1572). Dzień 7 października papież Pius V ustanowił obchodzonym powszechnie wspomnieniem Matki Bożej Zwycięskiej oraz wprowadził do litanii loretańskiej wezwanie „Wspomożenie wiernych, módl się za nami”. Grzegorz XIII zmienił wspomnienie na święto Matki Bożej Różańcowej, a w pierwszą niedzielę października wyznaczył święto Różańca Świętego (Scorza 2012, 144, 153, 158, 185).

Inicjatywy artystyczne i uroczystości w Rzymie odwołujące się do pokonania Turków nie miały charakteru jednorazowego. Poza obchodami kolejnych rocznic zwycięstwa, triumf pod Lepanto został wykorzystany w trakcie obchodów dwóch jubileuszów świętych ogłaszanych przez papieża. W roku 1575 w trakcie rzymskiej procesji w pierwszą niedzielę października niesiono prócz wyobrażeń tajemnic różańcowych także wizerunki morskiej bitwy (Black 2004, 222). Z kolei w trakcie obchodów jubileuszu roku 1625 zdecydowano się na rozbudowanie oprawy



Esemplare del Talamo di sopra descritto

il. 4

ceremonii brackiej, którą uświetniły tymczasowo wzniesione bramy triumfalne oraz ołtarze zdobione emblematami i herbami papieża Urbana VIII. Całość programu miała na jego życzenie odwoływać się do historii odbicia przez chrześcijan Jerozolimy (Delbeke 2008, 141-142). Kluczowym elementem pochodu był baldachim (*talamo*) zaprojektowany przez Orazio Torrianię, który składał się z czterech kręconych kolumn podtrzymujących kopułę, pod którą umieszczono obraz z Matką Bożą Różańcową, unoszony przez rzeźbione postacie aniołów trzymających różańce oraz adorujących ją świętych Dominika i Katarzynę Sienieńską (il. 4, Lavin 2012, 372). Projekt Orazio Torrianię mógł stać się pierwowzorem baldachimu z bazyliki św. Piotra na Watykanie⁵ (Lavin 2012, 105-107, 140, 373).

⁵ Także Baldacchino zrealizowany w watykańskiej bazylice odwołuje się do triumfu różańca. W podstawach jego kolumn, widocznych jedynie dla odprawiających mszę, umieszczono wizerunki jaszczurki, medalu z podobizną papieża Urbana VIII oraz różańca.



il. 5

Niewykluczone, że zarówno obchody jubileuszy z lat 1575 i 1625, jak i związek modlitwy różańcowej z bitwą pod Lepanto miały wpływ na zlecenie Dolabelli. Zamówienie tematyką wpisywało się w politykę Urbana VIII, dążącego do zorganizowania kolejnej antytureckiej koalicji państw. Warto tu wspomnieć, że w trakcie swej podróży zagranicznej królewicz Władysław Waza został 19 stycznia roku 1625 obdarowany w Rzymie przez papieża mieczem, który miał być nagrodą za obronę chrześcijaństwa, ale też zapowiedzią doniosłej roli, jaką przyszyły monarcha miał odegrać w papieskim planie zorganizowania krucjaty (*Podróż królewicza* 1977, 325, 327) Wydarzenie to było w późniejszym czasie wykorzystywane w celach propagandowych (Petrus 1977, 160).

Obraz „Bitwa pod Lepanto” wspaniale uzupełniał program ideowy wystroju i wyposażenia poznańskiego kościoła dominikanów oraz kaplicy św. Jacka, wzbogacając przenikające się wątki poświęcone patronowi Królestwa Polskiego oraz Matce Bożej. Z czasem zostały one uzupełnione o zawieszane w krużgankach jeszcze w latach 40. XVII wieku przedstawienia ilustrujące historię zakonu. Prezentowane obecnie w prezbiterium nowego kościoła poznańskich dominikanów obrazy – „Aniołowie karmiący św. Dominika”, „Męczeństwo dominikanów sandomierskich”, „Kazanie św. Wincentego Ferreriusza” i „Cud św. Małgorzaty” – przypisano Janowi Kasińskiemu, uczniowi Dolabelli (Żmudziński 2016, 245-246). Podobną strategię eksponowania obrazów ilustrujących wydarzenia z historii dominikanów przyjęto wcześniej w krakowskim konwencie (Błaszke i Kurzej 2015, 96, 104)⁶. W trakcie

⁶ Autorzy opisujący krakowski obraz „Męczeństwo dominikanów sandomierskich”, przemalowany przez Kazimierza Cisowskiego w wieku XVIII, uznali go za jedno ze starszych i najdoskońszych artystycznie XVII-wiecznych przedstawień tego tematu. Okazuje się, że poznańskie płótno



il. 6

organizowanych na krążganku klasztoru poznańskiego procesji różańcowych (AAP AZ 5/7, 6; Pawlaczyk 2004), ich uczestnicy mogli zapoznać się z ważnymi wydarzeniami z dominikańskich dziejów, a przez okna mogli dostrzec trójkopułową, monumentalną kaplicę św. Jacka i jej loggię, z pewnością budzącą skojarzenia z bazyliką św. Piotra na Watykanie. „Bitwa pod Lepanto” zawieszona w kaplicy brackiej w pobliżu ołtarza Matki Bożej Śnieżnej, zdobionego srebrnymi przedstawieniami tajemnic różańcowych, dopełniała ten spektakl uroczystości religijnych wpisujących się w charakter potrydenckiej duchowości (Krasny 2011, 76-78, 154-159).

3. „BITWA POD LEPANTO” A INWENCJA ARTYSTYCZNA DOLABELLI I WZORY Z EPOKI

Na zakończenie rozważań należałoby poświęcić nieco miejsca samemu obrazowi Dolabelli, uzupełniając dotychczasowe ustalenia. Jak wspomniano wcześniej, artysta naśladował w malowaniu ekspresyjną technikę malarzy weneckich z 2. poł. XVI w., a komponując scenę bitwy wykorzystał ryciny Martino Roty oraz Philipa

o tym samym tytule, pomimo pewnych różnic, ma kompozycję identyczną jak krakowskie.

CHRISTIANIS CONTRA TURCAS VICTORIA CONCEDITVR. 15.



A. Turca periculo non leui Christianorum rebus imminēbat, atque adeo vel vincendum erat, vel pereundum: ad Triarios ventum erat. Quid agatur? Publicā Deiparam processione sollicitant, nulla a precibus Rosaceis, nulla a votis Virginis Ara vacat. B. Conuenitur: mari pugnam credunt. at nostri multo milite ac naua impares; cælesti verò fauore hostes nedum pares. Certatum est acriter. Breuiter: victoriā nostram in partem, Mariani (vt creditur) Rosarij merito declinauit.

Gregorius XIII. in bulla institutionis festi SS. Rosarij.

Galle (il. 5). Użycie gotowych wzorów niekoniecznie dowodziło braku umiejętności malarza, ale chęci oddania realiów starcia, co było postulatem ówczesnych teoretyków sztuki (Białostocki 2007, 367-371). Otwartym problemem pozostała odpowiedź na pytania, czy esowato wygięta procesja różańcowa po lewej stronie płótna jest samodzielną koncepcją Dolabelli i czy jest to jedno wydarzenie (il. 6). Przełamanie zasady jedności czasu i miejsca nie byłoby niczym wyjątkowym u artysty, który podobny zabieg, potępiany zresztą przez współczesnych mu teoretyków (Białostocki 2007, 356),



il. 8

zastosował jeszcze w przynajmniej dwóch dziełach – w cyklu obrazów ilustrujących sceny z życia św. Władysława (1633-1636) w kaplicy Królewskiej w kościele kamedułów na krakowskich Bielanach (Żmudziński 2011, 89) oraz w przypisywanym mu przedstawieniu „Przeniesienie relikwii św. Pawła Pierwszego Pustelnika z Wenecji do Budy” (ok. 1635) z klasztoru paulinów na Jasnej Górze (Rozanow i Smulikowska 1969).

Symultaniczny sposób ukazania procesji różańcowej oraz morskiego starcia zaprezentowano między innymi w rycinie (il. 7) przeznaczonej do dzieła „Miracula et Beneficia SS. Rosario”, wykonanej na zamówienie jezuitów w 1610 roku w pracowni Theodora Galle (Salviucci Insolera i Insolera 1996, 67-71). Z kolei drugim przykładem, który można uznać za bardzo zbliżony do obrazu Dolabelli, jest „Procesja Matki Bożej Różańcowej pod Lepanto”, zdobiąca obecnie kaplicę świętego Bartłomieja w dominikańskim kościele S. Domenico Maggiore w Neapolu, a eksponowana pierwotnie w kaplicy Matki Bożej Różańcowej w tej świątyni (il. 8). Jak dotąd dzieło wiązano z warsztatem Jacopa Bassano i jego synów (Perrotta 1827, 27), pracownią Wencesława Coberghera albo Jakubem Franquartem (*Flemish Masters* 2008, 83). Na płótnie ukazano procesję różańcową zmierzającą w stronę rzymskiej bazyliki św. Piotra, przed którą na tronie zasiada papież, oraz bitwę morską, ponad którą wśród aniołów unosi się Matka Boża z Dzieciątkiem z liśćmi palmowymi w rękach. Podobieństwo kompozycji do obrazu poznańskiego wydaje się dowodzić znajomości przez Dolabellę tej pracy z autopsji bądź z nieznanej ryciny.

KONKLUZJA

Przykład „Bitwy pod Lepanto” pozwala stwierdzić, że dokładna analiza nawet źródłowo potwierdzonych prac Dolabelli może przynieść nowe spostrzeżenia nie tylko na temat samych obrazów, ale też ich znaczenia i kontekstu powstania, bez którego dzieła tracą swoją wymowę. Z pewnością dalsze badania nad twórczością tego artysty, ale też nad wystrojem i wyposażeniem dawnego konwentu dominikanów w Poznaniu pozwolą na nowe ustalenia, które uzupełnią pasjonującą panoramę artystyczną Rzeczypospolitej 1. poł. XVII wieku.

BIBLIOGRAFIA:

- Anderson, Paul. 2013. Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: The Framing of a Public Space at Santa Maria in Aracoeli. W: *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, red. Gregory Smith i Jan Gadeyne, 131-154. Farnham: Ashgate.
- Andrzejewicz, Walerian. 1627. *Ogród Różany abo opisanie porządne dwu szczepow wonney Rożey Hierychuntskiej (...)*. Wilno.
- Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, Archiwa Zakonne, *Księga Arcybactwa Różańca św. 1631-1884*, syg. AAP AZ 5/7.
- Batowski, Zbigniew. 1915. Recenzja pracy Skrudlika. *Kwartalnik Historyczny*, 29, 349-357.
- Białostocki, Jan. 2007. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*. Gdańsk: Wyd. Słowo/obraz terytoria.
- Black, Christopher F. 2004. *Church, Religion and Society in Early Modern Italy*. New York: Red Globe Press.
- Blaschke, Kinga i Michał Kurzej. 2015. Obrazy w krużganku Dominikanów w Krakowie. *Modus*, 15, 89-117.
- Braudel, Fernand. 1973. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, t. 2. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bzowski, Abraham. 1606. *Różaniec Panny Maryey. Teraz nowo w Krakowie w Świętey Troyce reformowany przez x. Abrahama Bzowskiego Pisarza świętego Doktora Zakonu S. Dominika. Teraz powtórę przejrzany, poprawiony y z przydatkiem niektórych rzeczy...* Kraków: Drukarnia Wojciecha Kobylińskiego.
- Capotorti, Marino. 2006. *Lepanto tra storia e mito: arte e cultura visiva della Controriforma*. Napoli: Congedo.
- Czyżewski, Krzysztof i Marek Walczak. 2018. The Archconfraternity of the Rosary in the Dominican Churches of Kraków. Piety and Patronage of the Arts. *Acta Historiae Artis Slovenica*, 23 (2), 139-162.
- Davis, Hugh H. 1962. A Rosary Confraternity Charter of 1579 and the Cardinal of Santa Susanna. *The Catholic Historical Review*, 48, (3), 321-342.
- Delbeke, Maarten. 2008. Framing history. The Jubilee of 1625, the dedication of new Saint Peter's and the Baldacchino. W: *Festival Architecture*, red. Sarah Bonnemaison i Charles Macy, 129-154. London-New York: Routledge.
- Dolabella. *Wenecki malarz Wazów, Katalog wystawy*, red. Magdalena Białonowska. 2020. Warszawa: Arx Regia.
- Dolczewska, Barbara. 1975. Ze studiów nad srebrnym ołtarzem kórnickim. *Biuletyn Historii Sztuki*, 37, 72-74.
- Dworzaczek, Włodzimierz. 1986. Przyjemski Stanisław (zm. 1642). W: *Polski Słownik Biograficzny*, red. Andrzej Romanowski, t. 29, 185-187. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

- Eckhardt, Joanna. 1956. Sarkofag cynowy Adama Sędziwoja Czarnkowskiego, dzieło konwisarstwa poznańskiego. W: *Studia renesansowe*, red. Michał Walicki, 332-355. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Fenlon, Iain. 2014. The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy, and Art. W: *Celebrazione e autocritica. La Serenissima e la ricerca dell'identità nel tardo Cinquecento*, red. Benjamin Paul, 61-78. Roma-Venezia: Viella.
- Flaga, Jerzy. 2004. *Bractwa religijne w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. Lublin: TN KUL.
- Flemish Masters and other Artists. Foreign Artists from the Heritage of the Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, katalog, red. Elena Montani, Erik Pender i Dario Scianetti. 2008. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Gałka, Witold. 2001. *O architekturze i plastyce dawnego Poznania do końca epoki baroku*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie.
- Gębarowicz, Mieczysław. 1981. *Początki malarstwa historycznego w Polsce*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gibellini, Cecilia. 2008. *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*. Venezia: Marsilio.
- Gombrich, Ernest H. 1967. Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto. W: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his Sixtieth Birthday*, 62-68. London-New York: Phaidon.
- Karpowicz, Mariusz. 1975. *Sztuka polska XVII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Katalog Zabytków Sztuki, Miasto Poznań, cz. 2: Śródmieście, kościoły i klasztory*, 2, red. Zofia Kurzawa i Andrzej Kuschelski. 2002. Warszawa: IS PAN.
- Kłoczowski, Jerzy. 1973. Wielki zakon XVII-wiecznej Rzeczypospolitej u progu swego rozwoju. Dominikanie polscy w świetle wizytacji generalnej z lat 1617-1619. *Nasza Przyszłość*, 39, 103-180.
- Komoniecki, Andrzej. 1987. *Chronografia albo Dziejopis żywiecki*, wyd. Stanisław Grodziski i Irena Dwornicka. Żywiec: Towarzystwo Miłośników Ziemi Żywieckiej.
- Kopeć, Józef Jerzy. 1997. *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI wieku*. Lublin: TN KUL.
- Kozak, Stanisław. 1990. Bitwa pod Lepanto. W: *Odsiecz wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy*, t. 1: *Tło historyczne i materiały źródłowe*, red. Jerzy Szablowski, 89-90. Kraków: Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.
- Krasny, Piotr. 2011. *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*. Kraków: Wyd. Universitas.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stanisława i Franciszek Stolorz. 2000. *Historia malarstwa polskiego*. Kraków: Kluszczyński.
- Kurzawa, Zofia. 2004. Kaplica czy muzeum, czyli spór wokół przebudowy kaplicy różańcowej. *Kronika Miasta Poznania*, 3, 285-295.

- Laskowska, Irena Maria. 1964. Cykl obrazów z drugiej połowy XVII wieku z kościoła dominikanów p.w. św. Jacka w Warszawie. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 8, 253-303.
- Lavin, Irving. 2012. *Bernini at Saint Peter's. The Pilgrimage*. London: Pindar Press.
- Maison, Krystyna S. i Beata Szafraniec. 1987. *Maryja orędowniczka wiernych: Matka Boska w płaszczu opiekuńczym, Matka Boska Różańcowa, Matka Boska Szkaplerzna, Matka Boska Pocieszenia, Matka Boska Łaskawa*. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.
- Malarstwo polskie. *Manierizm, barok*, red. Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz i Andrzej Ryszkiewicz. 1971. Warszawa: Auriga.
- Mańkowski, Tadeusz. 1939. Recenzja: F. Sarve, Die Seeschlacht von Lepanto. *Dawna Sztuka*, 2, 173-175.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. 2020. Tomasso Dolabella, Bitwa pod Lepanto. W: *Encyklopedia PWN*. Dostęp: 25.05.2020. <https://encyklopedia.pwn.pl/materiały-dodatkowe/hasło/Dolabella-Tommaso-Bitwa-pod-Lepanto;1030599.html>.
- Morka, Mieczysław. 1984. Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII w. *Biuletyn Historii Sztuki*, 46 (2-3), 210-256.
- Muir, Edward. 1979. Images of power: Art. And Pageantry in Renaissance Venice. *The American Historical Review*, 84 (1), 16-52.
- Pawlaczyk, Anna. 2004. Felicjana Nowowiejskiego opisanie konwentu poznańskiego. *Kronika Miasta Poznania*, 3, 272-275.
- Perrotta, Vincenzo Maria. 1828. *Descrizione storica della Chiesa, e del monasterio di S. Domenico Maggiore di Napoli*. Napoli: Giordano Saverio.
- Petrus, Jerzy. 1977. Miecze poświęcone królewicza Władysława Zygmunta i króla Jana III. *Biuletyn Historii Sztuki*, 39 (2), 157-163.
- Podmostko, Adriana. 2004. Nieistniejący ołtarz z kaplicy Matki Boskiej Różańcowej kościoła poddominikańskiego. *Kronika Miasta Poznania*, 3, 239-253.
- Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji*, red. Adam Przyboś. 1977. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Rozanow, Zofia i Ewa Smulikowska. 1969. Jasnogórski obraz „Translatio Reliquiae” św. Pawła Pustelnika jako przekaz ikonograficzny do dziejów zakonu paulinów. *Nasza Przyszłość*, 31, 159-179.
- Ruszel, Paweł. 1641. *Triumf na dzień chwalebny Jacka świętego, Wielkiego Patrona Apostoła Polskiego (...), W Wilnie (...) do druku podany*.
- Salviucci Insolera, Lydia i Manuel Insolera. 1996. *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliotheca Wittockiana*. Louvain: Peeters.
- Schraven, Minou. 2014. *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*. London-New York: Routledge.

- Scorza, Rick. 2012. Vasari's Lepanto frescoes: „Apparati”, medals, prints and the celebration of victory. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 141-200.
- Skrudlik, Mieczysław. 1930. *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*. Lwów: Drukarnia Tow. „Biblioteka Religijna”.
- Stankiewicz, Aleksander. 2015. Dekoracja architektoniczna w twórczości architekta Krzysztofa Bonadury Starszego. W: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, red. Andrzej Betlej, Joanna Daranowska-Łukaszewska i Agata Dworzak, 63-73. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Warszawa.
- Tomkiewicz, Władysław. 1951. Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w., cz. 1. *Biuletyn Historii Sztuki*, 13 (1), 55-94.
- Tomkiewicz, Władysław. 1959. *Dolabella*. Warszawa: Arkady.
- Tomkiewicz, Władysław. 1961. Obrazy Dolabelli w Kraśniku. *Biuletyn Historii Sztuki*, 23 (2), 136-148.
- Wilczyński, Leszek. 2003. Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu w okresie II Rzeczypospolitej. *Poznańskie Studia Teologiczne*, 15, 191-209.
- Żmudziński, Jerzy. 2009. O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedułów na Bieleńskich w Krakowie. *Folia Historiae Artium. Seria Nova*, 12, 123-144.
- Żmudziński, Jerzy. 2011. Wystrój malarski kaplic kościoła Kamedułów na Bieleńskich i jego znaczenie dla sztuki Krakowa 1. połowy XVII w. (kaplice Królewskiej i Delpacowskiej). *Folia Historica Cracoviensia*, 17, 79-118.
- Żmudziński, Jerzy. 2012. Jak malował Tomasz Dolabella i co nowego wniósł do sztuki polskiej pierwszej połowy XVII wieku? W: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. Irena Rolska i Krzysztof Gombin, 493-524. Lublin: TN KUL.
- Żmudziński, Jerzy. 2016. Dzieła Tomasza Dolabelli i artystów z jego kręgu na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej. Ze studiów nad recepcją weneckiego manieryzmu w malarstwie polskim 1. połowy XVII w. W: *Artyści włoscy na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej*, red. Piotr Łopatkiewicz, 225-245. Rzeszów-Łańcut: SHS.
- Żmudziński, Jerzy. 2017. Ze studiów nad malarskim wystrojem kościoła parafialnego w Kraśniku (dzieła Tomasza Dolabelli i Jana Krasińskiego). *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, 108, 367-388.