

Piotr Łopatkiewicz\*

KARPACKA PAŃSTWOWA UCZELNIA IM. STANISŁAWA PIGONIA W KROŚNIE

ORCID: 0000-0001-5869-4314

## *Tablicowe epitafium Stanisława Chroberskiego w katedrze sandomierskiej oraz Stanisław Tarło – jego fundator związany z Krosnem*

Przedmiotem tego opracowania jest zespół trzech obrazów tablicowych, składających się na dzieło artystyczne, które do literatury naukowej zostało wprowadzone jako *Epitafium Stanisława Chroberskiego*. Nowe spojrzenie na ten wybitny przykład malarstwa polskiego z przełomu epoki średniowiecza i renesansu nie byłoby możliwe, gdyby nie sprzyjająca okoliczność. Wiosną 2015 roku dzieło trafiło do pracowni konserwatorów dzieł sztuki Eweliny i Marcina Gruszczyńskich w Rzeszowie. W toku prowadzonej konserwacji, miałem możliwość bliskiego zapoznania z kolejnymi etapami prac konserwatorskich, zwłaszcza zaś tak istotnymi w tym względzie wynikami badań jego budowy technologicznej<sup>1</sup>.

Przeprowadzone prace konserwatorskie – obok niewątpliwych wartości poznawczych – pozwoliły przywrócić temu dziełu częściowo utracone (a w części znacznie zatarte) walory plastyczno-estetyczne. Uwypukliły przede wszystkim, wcześniej stłumione i przygaszone przez warstwy brudu i niewłaściwe retusze, efekty barwne

---

1 Ewelinie i Marcinowi Gruszczyńskim – Autorom prac konserwatorskich, pragnę w tym miejscu wyrazić wdzięczność za to, iż miałem możliwość bliskiego kontaktu z tym wybitnym dziełem sztuki.

\* **Dr hab. Piotr Łopatkiewicz**, prof. Karpackiej Państwowej Uczelni w Krośnie, historyk sztuki, specjalista w zakresie sztuki średniowiecznej, zwłaszcza malarstwa tablicowego, ściennego i rzeźby, a także drewnianej architektury sakralnej. Autor lub współautor 30 książek oraz ponad 200 artykułów naukowych z zakresu historii sztuki oraz ochrony i konserwacji zabytków. Od ponad 20 lat stały konsultant naukowy w zakresie malarstwa średniowiecznego i rzeźby drewnianej polichromowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

tej niezwyklej kompozycji. Znakomite rezultaty konserwacji, zarówno techniczne, jak i estetyczno-wizualne, pozwalają na ten wybitny zabytek wczesnorenansowego malarstwa tablicowego spojrzeć na nowo.

Tablicowe epitafium Stanisława Chrobberskiego, zwieszane na wschodnim filarze po stronie południowej w katedrze (dawnej kolegiacie) sandomierskiej (il. 1), było od szeregu lat przedmiotem zainteresowań historyków sztuki. Efektem tego były liczne wzmianki i noty, zwłaszcza w opracowaniach syntetycznych i katalogowych. Jak dotąd zabytek nie doczekał się jednak szerszego opracowania monograficznego, na które – ze względu na wyjątkowe miejsce wśród dzieł polskich przełomu średniowiecza i czasów nowożytnych – z pewnością zasługuje.

Pierwszym autorem, który zwrócił uwagę na obraz zawieszony w katedrze sandomierskiej był ks. Melchior Buliński, który w pierwszej monografii Sandomierza, wydanej w roku 1879, pisze: *Pozostaje do obecnego czasu jeden obraz starożytny zawieszony na filarze wprost ołtarza świętej Anny, przedstawiający świętego Stanisława wskrzeszającego Piotrawina. Obraz ten malowany na drzewie, pochodzi ze szkoły staroniemieckiej. Święty Stanisław w ubraniu biskupim i w kapie, podając rękę Piotrawinowi, zdaje się go z grobu wyciągać. Przed biskupem stoi kapłan z księgą w ręku, na której napisany jest psalm 114<sup>2</sup>. Z cytowanego tu opisu Bulińskiego nie sposób jednoznacznie wnioskować, czy w 2. połowie XIX wieku, na filarze wisiał sam obraz, czy posiadał on już wtedy obecną aranżację, imitującą nastawę ołtarzową (ze zwieńczeniem i predellą). Zaskakującym jest również fakt, iż uwadze Bulińskiego umknęła kamienna tablica, wmurowana w filar poniżej obrazu.*

Pierwszym historykiem sztuki, który wprowadził sandomierskie dzieło do literatury naukowej był Karol Estreicher, który jako pierwszy powiązał tablicowy obraz z kamienną tablicą wmurowaną bezpośrednio pod nim, przez co poprawnie zidentyfikował zarówno zmarłego – Stanisława Chrobberskiego, któremu epitafium było poświęcone, jak i postać fundatora – Stanisława Tartę, sekretarza królewskiego i późniejszego biskupa przemyskiego<sup>3</sup>. Estreicher zwrócił uwagę, iż dzieło to *jest niezmiernie dekoracyjne, niezwykle delikatnie i szczegółowo malowane* oraz, że powstało ono *niewątpliwie w jednej z krakowskich pracowni malarskiej ok. r. 1520*. Wyraził ponadto pogląd, iż obraz ten łączy bliskie pokrewieństwo artystyczne z tryptykiem w wielkopolskich Szamotułach<sup>4</sup>.

Kolejnym uczonym, w którego kręgu zainteresowań pojawił się obraz sandomierski, był Michał Walicki. W swej pomnikowej pracy dotyczącej malarstwa polskiego

2 W dalszym ciągu Buliński pisze: *Przy Piotrawinie klęczy kapłan, a w około otaczają różne osoby świeckie i duchowne. Na dole jest znak taki [herb Prus] i nad nim trzy korony, po drugiej stronie takiż sam znak i trzy korony pod nim. Obraz ten może pochodzić z wieku XIV, a może jest jednym z pozostałych, które Władysław Jagiełło tej kolegiacie darował, o czym wyraźnie kronika Długosza zaświadcza. Por. Ks. M. Buliński, *Monografia miasta Sandomierza*, Warszawa 1879, s. 222–223.*

3 Krótkie sprawozdanie na temat zaprezentowanego dzieła ukazało się jednak dopiero po II wojnie światowej, por. K. Estreicher, *Epitafium Stanisława Chrobberskiego w katedrze sandomierskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 8, 1939–1946, il. na s. 266.

4 Tamże, s. 265.



Il. 1. Epitafium Stanisława Chrobrowskiego w katedrze sandomierskiej (całość), stan po wykonaniu ostatnich zabiegów konserwatorskich. Fot. M. Gruszczyński





Il. 2. Epitafium Stanisława Chrobrego, tablica środkowa, stan po konserwacji. Fot. M. Gruszczyński

epoki późnego gotyku i renesansu, uczony ten zamieścił odrębne hasło poświęcone epitafium Chrobberskiego<sup>5</sup>. Podkreślając wysoką rangę artystyczną dzieła, wskazał analogię w postaci monumentalnego tryptyku z Kobyłina, który zdaniem tego uczonego wykazuje *tę samą mięsistą i płynną fakturę oraz podobne wycucie portretu*. Badacz ten zwrócił uwagę na fragmenty: *o najczystszych brzmieniu sztuki renesansowej, które fascynują wręcz spontanicznością, z jaką malarz utrwał swe obserwacje*<sup>6</sup>, zaś górzysty krajobraz w głębi sceny, zaliczył *do rozpowszechnionej podówczas konwencji wywodzącej się z pracowni L. Cranacha st.*<sup>7</sup>. Wzmianki o epitafium Chrobberskiego, autor ten zamieścił również w kolejnych dwóch swoich pracach, jednej poświęconej krakowskiemu epitafium kanonika Jana Sakrana<sup>8</sup> i kolejnej – traktującej o tryptyku w Kobylinie<sup>9</sup>. W tej drugiej publikacji wyraził opinię, iż sceny awersów i kompozycja części centralnej tryptyku w Kobylinie pozostają w bezpośrednim związku z późniejszym (ok. 1520) epitafium Stanisława Chrobberskiego w katedrze sandomierskiej, *z którym tryptyk kobyliński łączy nie tylko stylowy wyraz dzieła, lecz także podobna brawura charakterystyki typów fizjonomicznych*<sup>10</sup>.

Wzmianka dotycząca Epitafium Chrobberskiego znalazła się (co oczywiste) również w odrębnym zeszycie Katalogu zabytków sztuki, obejmującym dawny powiat sandomierski<sup>11</sup>. U schyłku lat 60. XX wieku ustalenia Estreichera i Walickiego powtórzyli w skrócie: Tadeusz Dobrzeński – w swej monumentalnej pracy o średniowiecznym portrecie w sakralnej sztuce polskiej<sup>12</sup> oraz Ewa Łomnicka-Żakowska – w publikacji na temat początków portretu polskiego<sup>13</sup>.

W 1980 roku ukazała się cenna praca Elżbiety Krupińskiej-Pałamarz, dotycząca pejzażu w krakowskim malarstwie tablicowym końca XV i początku XVI wieku<sup>14</sup>. Jednak i w tym kontekście obraz sandomierski doczekał się zaledwie wzmianki, pośród kilku innych krakowskich epitafiów z elementami pejzażowymi z lat 20. XVI wieku. Pominięcie w tym opracowaniu tak wybitnego dzieła wskazuje, iż najwyraźniej autorka opracowania nie знаła go z autopsji.

5 M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 333–334, il. 173–176.

6 Tamże, s. 333.

7 Tamże, s. 334.

8 M. Walicki, *Epitafium polskiego ucznia Filelfa*, [w:] *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 136.

9 M. Walicki, *Tryptyk z Kobyłina*, [w:] *Złoty widnokrąg...*, s. 172.

10 Tamże, s. 172.

11 Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 3, województwo kieleckie, pod red. Jerzego Z. Łozińskiego i Barbary Wolff, z. 11, *Powiat sandomierski*, oprac. autorskie J. Z. Łoziński i T. Przypkowski, Warszawa 1962, s. 61, il. 230.

12 T. Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 13/1, 1969, s. 64, kat. nr 78.

13 E. Łomnicka-Żakowska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze” t. 14, 1969, s. 25.

14 E. Krupińska-Pałamarz, *Pejzaż w krakowskim malarstwie tablicowym końca XV i początku XVI wieku. (Między późnym średniowieczem a wczesnym renesansem)*, „Folia Historiae Artium”, t. 16, 1980, s. 109.

W kontekście tryptyku z Kobylina, epitafium Stanisława Chrobberskiego przypominał również Adam S. Labuda, nie rozstrzygając jednak kwestii czy wskazane przez Walickiego podobieństwa dają podstawę *by mówić o drugim dziele mistrza kobylińskiego*<sup>15</sup>.

Ze względu na przewagę nowożytnych cech stylowych, dla epitafium Chrobberskiego zabrakło miejsca w monumentalnej pracy Jerzego Gadomskiego, obejmującej gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski z lat 1500–1540. Wnikliwy czytelnik odnaleźć tam może jednak dwie wzmianki dotyczące interesującego nas dzieła, pierwsza to kwestia wspólnego herbu zmarłego i fundatora (znana również z innych epitafiów małopolskich)<sup>16</sup> oraz motywu ikonograficznego Czternastu Wspomożycieli, występującego w predelli dodanej do sandomierskiego epitafium (tym samym jedyne kompletnego zestawu tych świętych, zachowanego na terenie Małopolski)<sup>17</sup>.

Poza wcześniejsze ustalenia nie wykroczyło również hasło dotyczące sandomierskiego epitafium opracowane przez Przemysława Mrozowskiego, w związku z wystawą *Śmierć w kulturze dawnej Polski*<sup>18</sup>. Zasługą Mrozowskiego jest wyraźne związanie epitafium Chrobberskiego z malarstwem krakowskim tego czasu. Zdaniem badacza obraz, dla którego najbliższą analogią jest tryptyk z Kobylina, wyszedł spod pędzla malarza krakowskiego, otwartego na oddziaływanie południowoniemieckim wzorów renesansowych<sup>19</sup>.

Wzmianki o epitafium Chrobberskiego, w kontekście innych epitafiów krakowskich z tego czasu, znaleźć można ponadto w opracowaniach Kazimierza Kuczmana<sup>20</sup>, zaś w kontekście aspektów ikonograficznych, związanych z przedstawieniami św. Stanisława, obraz sandomierski przypominał ostatnio także O. Andrzej Efreń Obruśnik<sup>21</sup>. W tej samej publikacji zaś Krzysztof Czyżewski, przywołał epitafium Chrobberskiego jako fundację kanonika krakowskiego Stanisława Tarły<sup>22</sup>.

15 A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach. Praca zbiorowa pod red. Adama S. Labudy*, Poznań 1994, s. 116.

16 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa-Kraków 1995, s. 13, przyp. 19.

17 Tamże, s. 32.

18 P. Mrozowski, *Epitafium Stanisława Chrobberskiego*, [w:] *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*. Katalog wystawy pod kierunkiem i redakcją Przemysława Mrozowskiego, 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2000. s. 179, kat. poz. IV 7.

19 Tamże, s. 179.

20 Wawel 1000–2000. *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Zamek Królewski na Wawelu, maj-lipiec 2000. Katalog*, t. 1, Kraków 2000, nry kat. I/44, I/45 i I/46 oprac. K. Kuczman; Tenże, *O szczyrzyckiej Świętej Rozmowie*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 2, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2007, s. 151.

21 O. A. E. Obruśnik, *Obraz św. Stanisława Szczepanowskiego w Bazylice OO. Bernardynów w Leżajsku*, [w:] Ks. B. Przybyszewski i Współautorzy, *Święty Stanisław biskup męczennik. Sprawa świętego Stanisława. Biografia. Legenda. Kult. Ikonografia. Polemika z Gerardem Labudą*, Rzeszów-Łańcut 2005, s. 542, 544.

22 K. Czyżewski, *Kult św. Stanisława w katedrze krakowskiej – świadectwa artystyczne (zarys problematyki)*, [w:] tamże, s. 405.

Autor niniejszego opracowania sandomierskie epitafium wzmiankował dwukrotnie. Wpierw na marginesie fundacji artystycznych biskupa Stanisława Tarły dla kościoła parafialnego w Krośnie<sup>23</sup>, po raz drugi zaś w związku z wydaniem Inwentarza zabytków powiatu limanowskiego Stanisława Tomkowicza, w kontekście tzw. *Świętej Rozmowy ze Szczyrzycą*<sup>24</sup>.

Ze zrekapitulowanego wyżej stanu badań jednoznacznie wynika, iż żaden z dotychczasowych autorów zajmujących się epitafium Chrobberskiego nie zadał sobie trudu by ustalić, czy obecny kształt dzieła (z półkolistym zwieńczeniem i prostokątną tablicą wstawioną w rodzaju predelli) istotnie uznać należy za pierwotny. Nikt nie podjął również próby zrekonstruowania okoliczności, w których dzieło to zostało zamówione, ani nie zadał sobie pytania, czy tablica kamienna z tekstem inskrypcji epitafijnej, wmurowana w filar nawy poniżej kompozycji tablicowej, istotnie może być rozpatrywana w kontekście jednoczasowej fundacji wraz z obrazem tablicowym.

\* \* \*

Już pierwsze oględziny dzieła, dokonane po jego przeniesieniu do pracowni konserwatorskiej, skłoniły do przypuszczeń, iż w swym obecnym kształcie artystycznym zabytek ten nie jest jednolity ani stylowo, ani warsztatowo. Co więcej, obecny kształt dzieła jest konsekwencją świadomej aranżacji, przeprowadzonej w bliżej nieustalonym czasie, może nawet dopiero u schyłku XIX stulecia, tym samym nie jest pierwotny.

W obecnej formie artystycznej, w której obiekt ten możemy oglądać w katedrze sandomierskiej, dzieło to składa się z tablicy środkowej, w której w części centralnej ukazano wielofigurową scenę *Wskreszenie Piotrowina przez Św. Stanisława*, z umieszczonymi poniżej klęczącymi w pozach wieczystej adoracji postaciami: zmarłego Stanisława Chrobberskiego i fundatora epitafium, krewnego Chrobberskiego – Stanisława Tarły.

W bliżej nieustalonym czasie wskazana tablica została pozbawiona pierwotnej ramy, obcięta po bokach o kilka do kilkunastu centymetrów, w końcu zaś wstawiona w nowsze ramy, flankowane po bokach imitacjami kanelurowanych pilastrów, górą zaś zwieńczone imitacją odcinka belkowania, zdobionego w partii fryzu motywem grawerowanej w zaprawie i złożonej na błękitnym tle plecionki floralno-kandelabrowej. Najpewniej w tym samym czasie, powyżej odcinka belkowania, zamocowane zostało zwieńczenie zamknięte półkole, z malowanym przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w typie Apokaliptycznym, na półksiężycu, odzianej w słońce, w asyście odzianych w złociste zbroje klęczących postaci starotestamentowych królów: Salomona i Dawida. Poniżej tablicy środkowej zamocowany został wydłużony obraz tablicowy z malowanym przedstawieniem Czternastu Wspomożycieli, pełniący w tej nowej aranżacji (o charakterze zbliżonym do retabulum ołtarzowego) funkcję

23 P. Łopatkiewicz, *Krośnieńska fara w epoce renesansu i manieryzmu. Przemiany architektoniczne i najważniejsze elementy wyposażenia kościoła od połowy XVI do połowy XVII wieku*, „Biblioteka Krośnieńska”, Seria Zabytki, z. 8, Krosno 1995, s. 6, II, il. 5.

24 *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu limanowskiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 30, przyp. 64.

predelli. Na początku lat 70. XX wieku, podczas prowadzonej konserwacji dzieła, usunięto starszą ramę i wykonano nową, zachowaną do dzisiaj, zdobioną motywem rytego w zaprawie ornamentu kandelabrowego.

Już pierwsze oględziny dzieła w pracowni konserwatorskiej zwróciły uwagę na istotne różnice stylowe i warsztatowe między tablicą środkową a obrazami w zwieńczeniu i predelli. Przekonanie, iż mamy tu do czynienia z późniejszym zespoleniem elementów pierwotnie ze sobą niezwiązanych, potwierdziła również analiza budowy technologicznej dzieła, zwłaszcza charakter opracowania podobrazu od strony odwrocia, ich grubość, jak również dość prymitywny sposób połączenia trzech zasadniczych elementów obecnej struktury<sup>25</sup>. Dodatkowych argumentów przemawiających za tym, iż skomponowane obecnie elementy pochodzą przynajmniej z dwóch odrębnych zespołów dostarczyły badania laboratoryjne, które wykazały istotne odrębności warsztatowo-technologiczne, między innymi w obrębie grubości i zabarwienia zaprawy kredowo-klejowej<sup>26</sup>.

Być może zatem pierwotnie tablica epitafijna wisiała w innym miejscu (np. w prezbiterium) i dopiero w późniejszym czasie została przeniesiona na obecne miejsce. Ze względu na znaczną szerokość epitafium, aby nie wchodziło ono w światło przestrzeni międzynawowych, przed zawieszeniem na obecnym miejscu zdemontowano ramę i obcięto tablicę po obu bokach o kilka lub nawet kilkanaście centymetrów. Nie wiemy kiedy wykonano nową ramę i – przez dodanie obrazu w zwieńczeniu i predelli – zaranżowano całość na kształt jednoosiowej nastawy ołtarzowej. Mogło stać się to jeszcze na przełomie XVI i XVII wieku, na co wskazywać by mogła późnorennesansowa forma ramy (znana z archiwalnych fotografii). Być może wtedy również w filar międzynawowy wmurowano kamienną tablicę z inskrypcją epitafijną. Mogło stać się to jednak znacznie później, nawet w 2. poł. XIX wieku. Sama tablica inskrypcyjna, wykuta w wapieniu pińczowskim, zdaje się być również późniejsza niż przywołana w niej data 1520. O ile tekst i charakter liternictwa inskrypcji można by jeszcze łączyć z tą datą (lub czasem niedługo po niej), o tyle wydatny gzyms i konsolowa podstawa z plastycznym kartuszem (na którym wykuto herb Topór – obecnie tylko częściowo zachowany) wskazują, że zostały wykute znacznie później (raczej nie wcześniej niż u schyłku XVI stulecia). Najpewniej zatem ta nowa redakcja kamiennej tablicy epitafijnej miała związek z jej translokacją na obecne miejsce, czyli południowo-wschodni filar nawy.

Istnieje jeszcze druga możliwość. Malowane epitafium posiadało pierwotnie ramę, na której zamieszczono tekst inskrypcji epitafijnej, wskazującej jednocześnie okoliczności i osobę fundatora dzieła. Kiedy tablica została pozbawiona pierwotnej ramy<sup>27</sup>,

---

25 Istotnym argumentów przemawiających za tym, iż mamy to do czynienia z wtórnym zespoleniem elementów, pierwotnie nie mających ze sobą nic wspólnego, dostarczyły zwłaszcza oględziny rami obrazu głównego, która nie została (zgodnie z tradycją warsztatową późnego średniowiecza) połączona technologicznie z podobrazem tablicowym.

26 Badania wykonano w laboratorium chemicznym Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie.

27 Pierwotny tekst epitafium mógł być malowany bezpośrednio na ramie, lub (co może bardziej prawdopodobne) w osobnym polu poniżej tablicy środkowej (tak jak choćby w epitafiach Jana Sakrana czy Julina Chełmskiego w krakowskim klasztorze Misjonarzy na Stradomiu).



tekst inskrypcji – być może w nieco zmienionej (skróconej?) redakcji – został na nowo wykuty na tablicy kamiennej i wówczas dopiero oba elementy translokowano w obecne miejsce.

### *Opis tablicy epitafijnej oraz jej problematyka ikonograficzna*

Obraz pochodzący z dawnego epitafium Stanisława Chroberskiego to tablica w kształcie prostokąta stojącego, o wymiarach: wys. 112 cm × szer. 92 cm (il. 2). Pierwotnie wymiary tablicy zbliżone były najpewniej do kwadratu<sup>28</sup>. Fundator epitafium – Stanisław Tarło – wybrał jako główny temat malowidła scenę z legendy ich wspólnego patrona *Wskrzeszenie Piotrowina przez św. Stanisława*, niezwykle wymowną, zwłaszcza w kontekście funkcji epitafium, ewokującą wyraźnie nadzieją przyszłego zmartwychwstania.

W centrum kompozycji ukazano stojącą postać św. Stanisława, zwróconego lekko w trzech czwartych do patrzącego (il. 3). Biskup uginając lekko nogi w kolanach pochyła się w stronę Piotrowina. Lewą dłoń podaje powstającemu z grobu, prawą, zgiętą w łokciu i uniesioną ku górze, błogosławi tekst psalmu. Święty biskup odziany jest w szaty pontyfikalne: albę okrytą czerwono-złotą, najpewniej altembasową dalmatyką, którą nakrywa ciemnogrnatowa kapa, przytykana złotem, spięta pod szyją na zapinę z dwoma guzami. Szyję biskupa osłania biała chusta humerału, ze złocistą parurą wyszywaną perłami, głowę zaś okrywa biało srebrzysta infuła, typu *mitra pretiosa*<sup>29</sup>, z haftowanym nicią złotą i zdobionym perłami circulusem i titulusem oraz moniliami. Na skrzyżowaniu circulusa i titulusa infuły uwagę zwraca duży, owalny i opalizujący kamień szlachetny. Infuła posiada wewnątrz czerwone podbicie, z tyłu zaznaczono złocistą taśmę jednego z fononów. W tle infuły malarz ukazał złocistą tarczę nimbu, oznakę świętości Stanisława ze Szczepanowa. Stroju dopełniają białe pontyfikalne rękawice, złoty pektorał, o trójlistnych zakończeniach ramion, zwi-sający na piersi<sup>30</sup>, złocisty manipularz na lewym nadgarstku oraz złote pierścienie wysadzane perłami, na palcach lewej i prawej dłoni<sup>31</sup>. U stóp św. Stanisława ukazano

28 Wskazuje na to brak na obydwu bokach odwrocenia charakterystycznych, szerokich sfazowań podobrazia, występujących jednocześnie wzdłuż krawędzi górnej i dolnej. O obcięciu podobrazia świadczy ponadto (od strony lica obrazu) brak w zaprawie śladów technologicznego „odcięcia”, wykonywanego po zagruntowaniu tablicy połączonej technologicznie z ramą. Ślady takie występują jednak wyraźnie wzdłuż krawędzi górnej i dolnej.

29 Zagadnienie insygniów biskupich w malarstwie omówiła ostatnio K. Bogacka, *Ikonaografia insygniów biskupich w malarstwie małopolskim jako próba odtworzenia i systematyzacji niezachowanych zabytków gotyckich*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci prof. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, Warszawa 2009, s. 441–458.

30 W okresie późnego średniowiecza zespół insygniów noszonych przez biskupa, składający się dotąd z pierścienia, pastorału i infuły (zaliczanej zarazem do szat pontyfikalnych) został dopełniony przez coraz częściej noszony pektorał (obowiązek jego używania wprowadził jednak dopiero papież Pius V w 1570 roku). Por. Bogacka, *Ikonaografia insygniów biskupich...*, s. 443.

31 Zwyczaj noszenia kilku pierścieni stał się powszechny dopiero w XVI wieku i był typowy dla epoki renesansu. Wiązano go także z symboliką poszczególnych biskupich palców. Na palec serdeczny



Il. 3. Epitafium Stanisława Chrobreskiego (fragment partii górnej), stan po konserwacji. Fot. M. Gruszczyński

wychodzącą z grobu postać Piotrowina. Jego nagie ciało okrywają jedynie fragmenty białego pośmiertnego całunu. Piotrowin lewą dłoń podaje biskupowi, prawą zaś opiera się na krawędzi sarkofagu.

Za plecami św. Stanisława, z prawej, ukazano osiem postaci – świadków wydarzenia. W centrum widzimy postać kanonika, którego rozpoznać można po almuicy kanoniczej i czerwonym birecie. W głębi widoczne są kolejne postacie świty kanonika<sup>32</sup>. Tuż za plecami św. Stanisława wyłania się postać młodego mężczyzny, w zielonym płaszczu i szarogranatowym kapeluszu. Pomiedzy nim a postacią kanonika malarz zaznaczył kolejne twarze męskie, widoczne w prześwicie architektonicznej arkady, ukazanej w tle prawej części kompozycji.

Uwagę naszą zwraca twarz młodego mężczyzny, w czerwonym płaszczu i zielonym nakryciu głowy, wyłaniająca się zza pleców kanonika. Jest to raczej osoba świecka, której przenikliwe spojrzenie wyraźnie szuka kontaktu z widzem (il. 3). Czyżby był

---

wkładano pierścień podczas biskupiej konsekracji. Na palcu wskazującym (zwanym również palcem milczenia), biskup mógł nosi pierścień jednak tylko poza mszą świętą. Pierścień noszony na kciuku oznaczał moc sprawczą, symbolizował również moc Chrystusa, por. S. Kobiela, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 71–71; Bogacka, *Ikonaografia insygniów biskupich...*, s. 446.

32 Takiego określenia użył po raz pierwszy Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans...*, s. 333, il. 176.

to ukryty autoportret malarza? Na obecnym etapie badań kwestii tej nie sposób wykluczyć<sup>33</sup>.

W centrum kompozycji, tuż za postacią św. Stanisława, lekko z lewej, malarz ukazał osobę duchowną z asysty biskupiej. Odziana jest ona w czerwony płaszcz i takiż biret. W lewej dłoni trzyma białą chustę, którą próbuje osłonić usta (zadaniem tego gestu było podkreślenie, iż ciało powstającego z grobu Piotrowina, znajdowało się już na etapie rozkładu), w prawej zaś, poprzez tkaninę panisellusa, podtrzymuje biskupi pastorał. Uwagę zwraca niezwykła staranność i precyzja, którą wykazał się malarz, gdy idzie o oddanie detali biskupiego insygnium. Powyżej profilowanego pierścienia, w którym zamocowaną panisellus, ukazano architektoniczny nodus pastorału, dekorowany wyraźnym gotyckim arkadowaniem. W świetle jego frontowej arkady malarz przedstawił postać *Chrystusa Salvatora*, z globem w lewej dłoni, powyżej zaś, w strefie fantazyjnie ukazanej krzywaśni (w typie kolistej woluty, osadzonej centralnie na tronie nodusa) ukazano postać *św. Michała Archanioła*<sup>34</sup>, z wagą odważającą dobre i złe uczynki (il. 4, 7).

Bezpośrednio przed postacią św. Stanisława malarz ukazał kolejną postać asysty biskupiej – diakona w białej komży i czerwonym ornacie ze srebrzystą haftowaną kolumną, zdobioną motywem plecionki akantowo-astwerkowej. Diakon zwrócony twarzą do biskupa trzyma w dłoniach otwarty kodeks psalterza (il. 3). Tekst na kartach został oddany na tyle precyzyjnie, iż (za ks. Bulińskim) stwierdzić możemy, że istotnie może to być tekst Psalmu 114<sup>35</sup>. Z lewej, za postacią diakona, malarz umieścił kolejne trzy postacie świadków wydarzenia. Jedna z nich, zwrócona frontalnie, to bez wątpienia osoba duchowna, z wyraźną tonsurą na głowie, ma na ramionach futrzane okrycie, przypominające kanoniczą almućję. Dwie kolejne, indywidualnie scharakteryzowane, w fantazyjnych nakryciach głowy, należą raczej do stanu świeckiego.

W głębi sceny, po stronie lewej, malarz przedstawił fragment górzystego pejzażu, z zamkiem na wysokiej skale. Po lewej, uwagę zwraca fantazyjne drzewo przypomi-

33 Podobny pogląd sformułował przed laty Michał Walicki w kontekście młodzieńczej twarzy przyozdobionej beretem mieszczkańskim, wyłaniającej się w tle sceny *Kupno wsi*, na awersie kwatery tryptyku w Kobylinie. Uczony ten stwierdził, iż może to być domniemany autoportret artysty – wykonawcy tryptyku kobylińskiego. Por. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans...*, s. 333, il. 171. Na innym miejscu badacz ten stwierdził, iż *Młoda twarz okolona długimi, równo przyciętymi włosami, patrzy badawczo na widza: odbieramy nieodparte wrażenie, że jest to istotnie autoportret malarza – twórcy tryptyku św. Stanisława*. Por. tenże, *Tryptyk z Kobylina*, [w:] *Złoty widnokrąg...*, s. 173. Pogląd Walickiego przypominał po latach Adam S. Labuda, nie rozstrzygając jednak kwestii, czy jego zdaniem istotnie w grę wchodzić tu może autoportret twórcy, por. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce...*, s. 102.

34 Figuralna dekoracja nodusów i wewnętrznej części krzywaśni pastorałów należała na terenie Małopolski do dużej rzadkości. Por. Bogacka, *Ikonoografia insygniów biskupich...*, s. 450. Nie ulega zatem wątpliwości, iż motywy figuralne, zastosowane przez malarza, miały tu ważne znaczenie ideowe i były z pewnością podyktowane przez samego fundatora.

35 Bulińskiemu udało odczytać się pojedyncze wyrazy i na podstawie uchwyconych fragmentów rozpoznał w nich (chyba słusznie) tekst Psalmu 114, por. Buliński, *Monografia miasta Sandomierza...*, s. 223.

nające brzozę, w głębi zaś, ukazane zgodnie z zasadami perspektywy powietrznej, zaniebieszczone i zamglone wzgórza (il. 4). Badacze zagadnienia pejzażu w malarstwie polskim I. poł. XVI wieku podkreślają, iż największy wpływ na nasze środowisko malarskie (obok Albrechta Altdorfera, który wraz z Wolfem Huberem z Passawy stworzyli podwaliny pejzażowego koloryzmu, tzw. *Donaustil*), wywarły prace z wiedeńskiego okresu (od około 1502) Łukasza Cranacha Starszego, zaliczanego również do czołowych „romantyków” szkoły naddunajskiej<sup>36</sup>.

Sztuka Cranacha, z okresu gdy pełnił on funkcję nadwornego malarza ksiązątaskich spokrewnionych z Jagiellonami<sup>37</sup>, przedstawiała się do Polski zarówno w postaci gotowych prac, jak i wzorów graficznych. Te ostatnie przywozili malarze krakowscy praktykujący również w Wittemberdze, podczas obowiązkowych wędrówek czeladniczych. Składnikiem, który najwymowniej świadczył o adaptacji tych wzorów, był typowy dla środowiska południowoniemieckiego krajobraz, zaliczany do kategorii pejzażu fantastycznego. Krajobraz ten koncentrował się przede wszystkim na światłocieniowo malowanych zakątkach leśnych, dalekich zwielokrotnionych łańcuchach górskich z poszarpanymi sylwetkami skał, zwieńczonych ponadto malowniczo ujętymi zamkami. Przestrzeń pomiędzy pierwszoplanowymi postaciami kompozycji, a odległym pejzażem (tak jak właśnie w epitafium sandomierskim), wypełniały zazwyczaj pojedyncze drzewa, nadające obrazowi wyraz tajemniczości i potęgujące zarazem dramatyczny nastrój ukazanej akcji.

W malarstwie małopolskim tego czasu tendencja do odtwarzania podobnych pejzaży była niejednokrotnie główną cechą ich renesansowego naturalizmu, w przeciwieństwie na ogół do samych postaci, które często nawiązywały do tradycyjnego schematu sięgającego jeszcze końca XV stulecia<sup>38</sup>. Analiza dzieł malarstwa krakowskiego z lat następnych i 20. XVI stulecia świadczy o bardzo szybkiej infiltracji motywów

36 Krajobraz powiązany ściśle z portretowanym człowiekiem nosi zapewne piętno autentycznych wrażeń artysty, zebranych podczas jego wędrówek wzdłuż malowniczych brzegów Dunaju, o stromych zboczach skalnych z piętrzącymi się na nich starymi zamczyskami. Por. W. Drecka, *Polskie Cranachiana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, nr 1, s. 5.

37 Stałym odbiorcą prac Cranacha był m.in. kardynał Albrecht Brandenburski, siostrzeniec Zygmunta Starego. Por. Krupińska-Pałamarz, *Pejzaż w krakowskim malarstwie tablicowym...*, s. 105, przyp. nr 90. W ostatnim czasie pojawiło się domniemanie, iż Łukasz Cranach rozpoczął swą karierę ok. 1500 roku w Krakowie, por. A. S. Labuda, *Związki artystyczne Polski z Rzeszą Niemiecką w późnym średniowieczu. Kraków i Niemcy Południowe*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, Kraków 2007, s. 35.

38 Przykłady takiej koegzystencji stanowić mogą np. tryptyk Św. Mikołaja z kościoła w Lipnicy Murowanej (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie), powstały około 1520 roku, gdzie pejzaż namalowany w scenie *Uposażenia trzech dziewczic przez św. Mikołaja* kontrastuje wyraźnie z przedstawieniami świętych na skrzydłach bocznych. Innym przykładem, pochodzącym z 1527 roku, łączonym ostatnio z czynnym w Krośnie malarzem Andrzejem, jest tryptyk ŚŚ. Piotra i Pawła z Osieka Jasielskiego z 1527 roku (pierwotnie z kościoła parafialnego w Krośnie, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu), gdzie w scenie środkowej, ukazującej *Pożegnanie śś. Piotra i Pawła*, ukazano pejzaż z malowniczym zamkiem na wyniosłej skale, kontrastujący z dość zachowawczymi scenami z życia dwóch świętych na awersach i rewersach skrzydeł bocznych. Zob. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku*, Krosno 2007, s. 209, il. 20, 66.



Il. 4. Epitafium Stanisława Chrobberskiego (fragment tła pejzażowego), stan po konserwacji.  
Fot. M. Gruszczyński

naddunajskich<sup>39</sup>, a interesujący nas tu obraz sandomierski jest jednym z czołowych przykładów potwierdzających taką tezę.

W dolnej strefie kompozycji środkowej, z prawej, uwagę zwraca wizerunek klęczącego zmarłego – Stanisława Chrobberskiego, chorążego i cześnika koronnego, któremu epitafium jest dedykowane, z lewej zaś Stanisława Tarły – kanonika krakowskiego i sekretarza królewskiego, fundatora obrazu epitafijnego (il. 5).

Stanisław Chrobberski, adresat obrazu epitafijnego, przedstawiony został w pozycji klęczącej. Jego ukazana z profilu twarz zwrócona jest wyraźnie w kierunku św. Stanisława. Rycerz odziany jest w pełną zbroję płytową, w całości złożoną, z wyraźnie zaznaczonymi ostrogami. Do pasa, przy lewym boku, przypięty ma miecz w bogato ornamentowanej pochwie. Uwagę zwraca spiralna stylizacja rękojeści i także spiralne opracowanie głowicy miecza oraz jelec krzyżowy, którego jedno z zakończeń wygięte zostało ku górze, drugie ku dołowi. Dłonie Chrobberskiego, złożone w geście modlitwy, pozbawione są rękawic. Rycerski hełm, z uniesioną przyłbicą, szerokim nakarczkiem i piórem przytwierdzonym do grzebienia wraz z obojczykiem, osłaniającym od przodu szyję, został złożony w geście pokory na ziemi, w sąsiedztwie kolan. Mimo zdjętego hełmu uwagę zwraca nakrycie głowy Chrobberskiego. Sposób jego ukazania nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć, czy jest to rodzaj czepca męskiego wkładanego

39 Por. Por. Krupnińska-Pałamarz, *Pejzaż w krakowskim malarstwie tablicowym...*, s. 105.





Il. 5. Epitafium Stanisława Chroberskiego (fragment z postaciami adorantów), stan po konserwacji.  
Fot. M. Gruszczyński

bezpośrednio pod hełm<sup>40</sup>, czy raczej czepca renesansowego, uszytego ze złotogłowiu, kształtem przywodzącego ten znany z wczesnego portretu Zygmunta I, datowanego na rok 1511, przypisywanemu malarzowi Hansowi Kulmbachowi<sup>41</sup>.

Z nieco mniejszą starannością potraktowana została postać fundatora obrazu – Stanisława Tarły. Sekretarz królewski ukazany został w pozycji klęczącej, z dłońmi złożonymi w geście modlitwy i twarzą zwróconą w trzech czwartych do patrzącego. Fundator odziany jest w czerwoną sutannę i białą komżę z szerokimi rękawami, sięgającymi kolan. Na głowie ma czarno-grafitowy biret, zaś ramiona jego okrywa futrzana almucja z wyraźnie zaznaczonym kapturem, będąca oznaką sprawowanych funkcji: kanonika katedry krakowskiej i kanonika kolegiaty sandomierskiej. Twarz Tarły, o szerokim nosie i mocno zarysowanych łukach brwiowych, okolona prosto zaczesanymi włosami sięgającymi karku, posiada bez wątpienia rysy portretowe<sup>42</sup>. Została świadomie wystylizowana w duchu portretów współczesnych uczonych-humanistów.

40 Zob. K. Turska, *Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 139–140, il. 84.

41 Portret Zygmunta I, zwany w literaturze gołuchowskim, znany jest również z kopii (przed 1568) przechowywanej w Galerii Ufizzi we Florencji. Zob. T. Jakimowicz, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagiellonów*, Warszawa-Poznań 1985, s. 55, il. 24; P. Mrozowski, *Portret w Polsce u progu nowożytności*, [w:] *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki – Gdańsk*, listopad 1996, Warszawa 1997, s. 207.

42 O ile rysy twarzy Chroberskiego posiadać tu mogą charakter na poły imaginacyjny (malarz nie znał raczej zmarłego), o tyle twarz Tarły, fundatora tablicy, potraktowana została z pewnością w kategoriach portretowych. Wynikało to zarówno z oczywistych intencji fundatora, jak również faktu, iż odwiedził on (być może nawet kilkakrotnie) pracownię malarza, ten zaś podczas tych

Przestrzeń pomiędzy postaciami adorantów wypełnia bogaty program heraldyczny. W centrum ukazano, zwieńczoną zielonym kapeluszem biskupim, czterodzielną tarczę z herbami Prus I na czerwonym polu i trzema koronami kapituły krakowskiej na polu niebieskim (il. 5). Taka redakcja herbu łączona jest ze św. Stanisławem, któremu tradycja przypisywała pochodzenie z rodu Turzonów, pieczętujących się w średniowieczu herbem Prus I, zwanym również Turzyną<sup>43</sup>. Po bokach znajdują się dwie tarcze z godłem Topór<sup>44</sup> w polu czerwonym, określające pochodzenie obu adorantów-donorów. Tarczę Chroberskiego (z prawej) wyróżnia przy tym wieńczący ją hełm z labrami i klejnotem.

Wyjątkowa pieczołowitość i precyzja malarza w oddaniu szczegółów heraldycznych wynikała najpewniej z wyraźnej woli fundatora. Znaki heraldyczne traktowane były (nie tylko w tym czasie), jako ważny składnik pamięci i zarazem wizualny przekaz o wielowarstwowych treściach i odbiorze. Zakorzeniony od dawna w świadomości społecznej, co najmniej od początku XIV wieku, znak heraldyczny zajmował wyjątkowe miejsce niemal w każdej wypowiedzi artystycznej, stając się jednym z najistotniejszych elementów świeckiej ikonografii. Skodyfikowany graficznie i kolorystycznie, określony treściowo, widniał niemal na każdej tablicy fundacyjnej, epitafijnej lub nagrobku, mając ważki udział w procesie identyfikacji zarówno na gruncie wspólnoty rodowej, terytorialnej, jak i państwowej<sup>45</sup>. Ściśle związany z kulturą rycerską Europy późnego średniowiecza, był zarazem jednym z pierwszych wizualnych elementów kultury polskiej, jakie włączyły się w kulturę europejską<sup>46</sup>.

Jest sprawą wielce prawdopodobną, iż pierwotnie obraz nasz wyposażony był w ramę, być może już o wyraźnej renesansowej stylizacji. Na ramie, lub raczej w prostokątnym polu, umieszczonym poniżej jej dolnej krawędzi, umieszczony był właściwy tekst inskrypcji epitafijnej, ułożonej najpewniej przez fundatora obrazu – Stanisława Tarłę. Translokacja obrazu epitafijnego z jego pierwotnego miejsca przeznaczenia (mogła nim być ściana prezbiterium) na obecne, czyli południowo-wschodni filar nawy, spowodowała konieczność usunięcia ramy i obciążenia kompozycji z każdego boku. Jeżeli tekst inskrypcji znajdował się na ramie, lub (co bardziej prawdopodobne) w odrębnym polu poniżej sceny *Wskrzeszenia Piotrowina*, przez demontaż ramy i konieczność obciążenia tablicy do szerokości filara nawy został nieodwracalnie zniszczony.

Być może podczas tych zabiegów ktoś jednak zadbał o utrwalenie inskrypcji, lub przynajmniej zasadniczego jej brzmienia, i tekst ten wykuł na kamiennej tablicy

---

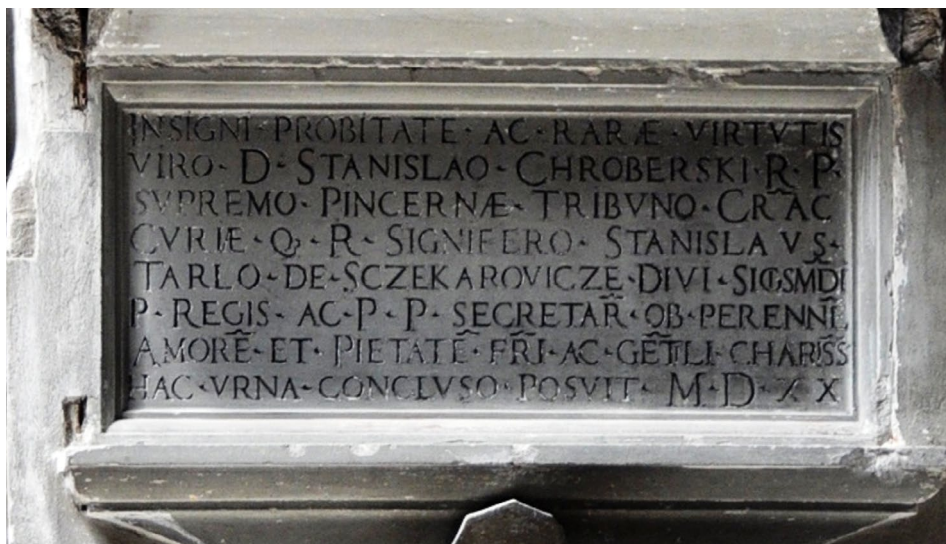
wizyt mógł z łatwością sporządzić rysunkowy portret z natury. Inne zdanie w tej kwestii wyraził ostatnio Przemysław Mrozowski, który stwierdza, że: „ukazana z profilu twarz Chroberskiego ujawnia cechy jednostkowe i wydaje się, iż namalowano ją na podstawie konterfektu wykonanego *ad vivum*”, por. Mrozowski, *Epitafium Stanisława Chroberskiego...*, s. 179.

43 J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993, s. 238–240.

44 Tamże, s. 277–279.

45 Por. S. Kuczyński, *Herby w twórczości historycznej Jana Długosza*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, Warszawa 1978, s. 211–232.

46 Jakimowicz, *Temat historyczny...*, s. 29.



Il. 6. Kamienna tablica z inskrypcją epitafilem Stanisława Chroberskiego. Fot. M. Gruszczyński

wmurowanej w filar nawy, poniżej nowej lokalizacji tablicy (il. 6). Tekst inskrypcji epitafilej przedstawia się następująco:

INSIGNI PROBIBATE AC RARAE VIRTUTIS  
VIRO D. STANISLAO CHROBERSKI R. P.  
SVPREMO PINCERNAE TRIBVNO CRAC.  
CVRIAE Q. R. SIGNIFERO STANISLAVS  
TARLO DE SCZEKAROVICZE DIVI. SIGISMUNDI  
P. REGIS AC P. P. SECRETAR. OB PERENNE[M]  
AMORE[M] ET PIETATE[M] FR[ATR]I AC GETILI CHARISS[IMO]  
HAC VRNA CONCLVSO POSVIT M. D. XX<sup>47</sup>.

Oczywiście, nie sposób również wykluczyć, iż sam tekst inskrypcji powstał w tym samym czasie, co tablica ze *Wskreszeniem Piotrowina* i od samego początku stanowił dopełnienie przedstawień malowanych na obrazie.

47 Łaciński zwrot: INSIGNI PROBIBATE AC RARAE VIRTUTIS VIRO..., oznaczający dosłownie: Mężowi wielkiej prawości i rzadkiego męstwa..., znakomicie koresponduje z komemoratywną funkcją inskrypcji epitafilej. Dla naszych rozważań najistotniejsze miejsce posiada jednak końcowy fragment inskrypcji: OB PERENNE[M] AMORE[M] ET PIETATE[M] FR[ATR]I AC GETILI CHARISS [IN] HAC VRNA CONCLVSO POSVIT MDXX, czyli: Z powodu wiecznej (nieustannej) miłości i pobożności bratu i najdroższemu krewnemu, w tej urnie zamkniętemu złożył 1520, wskazuje bowiem wyraźnie na Stanisława Tarłę, królewskiego sekretarza, będącego jednocześnie bliskim krewnym zmarłego, który powodowany uczuciem wiecznej miłości (przyjaźni) to epitafilem (złożył) czyli ufundował. Jak się zdaje, wyrażenie HAC VRNA (dla większej czytelności) mogłoby być poprzedzone przyimkiem IN, ale widać zabrakło na to miejsca.

Zupełnie odrębnym zagadnieniem jest kwestia związku tablicowego epitafium z nagrobkiem Chroborskiego, przypuszczalnie wystawionym w dawnej kolegiacie sandomierskiej i utrzymanym najpewniej jeszcze w typie średniowiecznych płyt nagrobnych, z wizerunkiem zmarłego lub z motywem heraldycznym i inskrypcją. Niestety nagrobek ten najpewniej przepadł, jak zresztą wszystkie średniowieczne (niegdyś licznie zachowane) w tym wnętrzu<sup>48</sup>. Do czasów inwentaryzacji katedry sandomierskiej dokonanej przez Stronczyńskiego zachował się tylko jeden nagrobek gotycki, inne przed 1850 niszczały na cmentarzu, gdzie oglądał je jeszcze Jan Chądzyński, który ze smutkiem stwierdził: *Wiele starożytnych pamiątek mieściło się w tej świątyni, ślady takowych widzieć dają się w ułomkach kamieni poza kościołem tu i owdzie porozrzucanych, na których rznięte gotyckie litery przedstawiają się oku, lecz tak zatarte, że już żadnego świadectwa o czynach przodków naszych udzielić nie mogą*<sup>49</sup>. Ks. Buliński, który monografię Sandomierza przygotowywał ledwie kilkanaście lat później, reliktyw tych odnaleźć już nie zdołał.

### *Treści ideowe obrazu epitafijnego*

Epitafium to słowo łacińskie oznaczające dosłownie pogrzebowy. W tradycji późnego średniowiecza oznaczało ono na ogół ozdobną tablicę poświęconą pamięci zmarłego (niezależnie od jego nagrobka), zwieszoną lub wmurowaną wewnątrz lub na zewnątrz kościoła, zwykle w sąsiedztwie miejsca pochówku. Epitafia wykształciły się z połączenia obrazu kultowego i napisu upamiętniającego nazwisko, sprawowane funkcje i godności, w końcu również datę śmierci zmarłego. Epitafia, rozpowszechnione w okresie średniowiecza, doszły do szczególnego rozkwitu w okresie nowożytnym, ulegając dynamicznym przemianom pod względem formy i treści przedstawieniowej. Na pełny program epitafium składał się najczęściej obraz o treści religijnej, inskrypcja, znaki heraldyczne, w końcu zaś portret zmarłego (indywidualny lub zbiorowy, np. z rodziną), czasem również z wyobrażeniem fundatora.

Mając na uwadze takie rozumienie terminu epitafium, interesujący nas obraz sandomierski w pełni wyczerpuje jego znamiona. Mamy tu obraz religijny, z wizerunkiem jednej z najważniejszych scen z życia św. Stanisława – patrona zarówno zmarłego Stanisława Chroborskiego, jak i fundatora epitafium Stanisława Tarły. Na obrazie występuje wizerunek zmarłego i fundatora, którzy ukazani zostali w charakterze donatorów-adorantów. W dolnej części kompozycji malarz przedstawił obszerny zestaw heraldyczny, odnoszący się zarówno do zmarłego, fundatora, jak

48 Jak podaje ks. Buliński: *około 1582 r. tyle pomników grobowych [...] było nagromadzonych, iż stawały na przeszkodzie w czasie odbywania procesji, wyszło zatem w tymże roku polecenie kapituły, aby na przyszłość takowych stawiać każdemu nie pozwalano. Te zaś, które już istniały, postanowiono podczas restauracji albo całkiem pousuwać, lub do przedśionków poprzenieść*. Por. Buliński, *Monografia miasta Sandomierza...*, s. 248. Fragment ten cytuje również P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 15.

49 J. Chądzyński, *Wspomnienia sandomierskie i opis miasta w dwóch częściach*, Warszawa 1850, s. 169–170.

i wyjątkowo – św. Stanisława – patrona obu postaci. Nie rozstrzygając kwestii, czy inskrypcja umieszczona na kamiennej tablicy należy do pierwotnego kształtu artystycznego, czy została wykuta później (powtarzając jedynie brzmienie pierwotnej), jej zachowany tekst identyfikuje zarówno postać zmarłego, określa jego godności i funkcje sprawowane za życia, podkreśla przymioty charakteru, wskazuje datę śmierci oraz akcentując postać i rolę fundatora, który powodowany uczuciem pobożności oraz miłości i przyjaźni do zmarłego, ufundował upamiętniające go dzieło artystyczne.

Nie sposób wątpić, iż fundator epitafrum Stanisław Tarło – człowiek wszechstronnie i bardzo dobrze wykształcony, udzielić musiał dokładnych wskazówek malarzowi, który podjął się wykonania całego przedsięwzięcia. Trudno przypuszczać, by kto inny niż Tarło stał za redakcją inskrypcji epitafralnej. Jak główny temat obrazu epitafralnego wybrano również sceną nieprzypadkową. *Wskrzeszenie Piotrowina przez św. Stanisława*, poczynając od najstarszych programów ikonograficznych ilustrujących żywot świętego biskupa męczennika<sup>50</sup>, traktowane było (obok sceny obrazującej męczeńską śmierć), jako wydarzenie kluczowe<sup>51</sup>. O ile wcześniejsze etapy kroczenia ku świętości opisywane są i ilustrowane pobieżnie, to dopiero wskrzeszenie Piotrowina staje się zapowiedzią przyszłej świętości biskupa ze Szczepanowa. Ten chrystomorficzny motyw, przywodzący na myśl wskrzeszenie Łazarza, wprowadzony został dla ukazania zmagania z szeroko rozumianym złem, obłudą świadków, pychą króla i co najważniejsze – ze śmiercią. Stał się symboliczną próbą, z której biskup miał wyjść zwycięsko<sup>52</sup>.

Wybór sceny do obrazu epitafralnego musiał być głęboko przemyślany przez fundatora. Nie ulega wątpliwości, iż temat ten – spośród wszystkich wydarzeń z życia św. Stanisława – niezwykle wymownie koresponduje z religijną funkcją epitafrum, zapowiadając przyszłe zmartwychwstanie<sup>53</sup>. Precyzyjne wskazówki udzielone malarzowi przez

50 Por. A. Karłowska-Kamzowa, *Wyobrażenia męczeństwa biskupa Stanisława Szczepanowskiego (do połowy XVI wieku)*, [w:] *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa-Poznań 1976, s. 33–34.

Z najstarszych przykładów powstałych poza granicami naszego kraju warto wskazać słynne węgierskie *Legendarium Ilustrowane*, wykonane ok. 1333 roku w Bolonii, na zamówienie Karola Roberta i jego żony Elżbiety Łokietkówny, w którym wśród 58. legend różnych świętych ukazano także *Legendę św. Stanisława*, a w niej scenę *Śmierci św. Stanisława*, por. E. Śnieżyńska-Stolot, *Ze studiów nad ikonografią Legendy św. Stanisława biskupa*, „Folia Historiae Artium”, t. 8, 1972, s. 162, il. 1.

51 Żywot św. Stanisława, który pojawił się po raz pierwszy w *Kronice* Wincentego Kadłubka, był systematycznie rozwijany przez Wincentego z Kielczy, a zwłaszcza Jana Długosza. Hagiografia św. Stanisława i jego kult od początku koncentrowały się bowiem na jednoczeniu ziem polskich, niemal dosłownie wokół św. Stanisława, a w istocie wokół kościoła katedralnego na wawelskim wzgórzu – nowego duchowego i politycznego centrum. Zwrócił na to uwagę ostatnio T. Węćławowicz, *Transitus sancti Stanislai*, [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 75.

52 Waga tego cudownego wydarzenia została należycie doceniona przez Długosza. Wskrzeszony Piotrowin stał się indywidualnym atrybutem świętego biskupa. Por. *Jana Długosza Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 3 i 4 (tłum. i red. J. Dąbrowski z zespołem), Warszawa 1969, s. 69; T. Dobrzeńcki, *Święty Stanisław – Biskup Męczennik i patron Polski. Szkic historyczno-ikonograficzny*, „Analecta Cracoviensia”, t. 11, 1979, s. 563–564.

53 Po raz pierwszy zwrócił na to uwagę Mrozowski, *Epitafrum Stanisława Chrobrowskiego...*, s. 179.



fundatora pozwoliły jednak wzbogacić przedstawienie o szereg dodatkowych wątków treściowo-ideowych. W przedstawieniu św. Stanisława dostrzec możemy pierścień na kciuku prawej, błogosławiącej dłoni wskrzeszającej Piotrowina. Pierścień noszony na kciuku oznaczał bowiem moc sprawczą, symbolizował również w tym przypadku moc daną przez Chrystusa<sup>54</sup>, która pozwoliła na wskrzeszenie zmarłego do życia.

Rzadki motyw figuralnych elementów, zastosowany w obrębie arkadowania nodusa i wnętrza krzywaśni biskupiego pastorału, również zdaje się być zabiegiem nieprzypadkowym. Postać Chrystusa Salwatora, błogosławiącego, ukazanego z globem w lewej dłoni, umieszczona w frontowej arkadzie nodusa, odwołuje się wyraźnie do idei Paruzji, czyli ponownego przyjścia Chrystusa i Sądu Ostatecznego (il. 7). Ukazany powyżej w krzywaśni pastorału św. Michał Archanioł ważyący dusze, tezę o zapowiedzi przyszłego Sądu zdaje się dodatkowo potwierdzać. W ewangelii św. Mateusza i św. Marka odnajdujemy zapowiedzi przyjścia w chwale Syna Człowieczego<sup>55</sup>. Mowa jest w nich również o sędzie nad całym stworzeniem. Czas jaki ma upłynąć zanim to nastąpi jest czasem oczekiwania, czuwania i próby, również nieustannym doświadczaniem zła.

Teksty liturgiczne, w których ujawnia się idea Królestwa Chrystusowego a On sam nazywany jest królem chwały, przynależą przede wszystkim do okresu wielkanocnego i ostatnich dni Adwentu. Pojawiają się również w liturgii świąt Przemienienia Pańskiego i Wniebowstąpienia. Najbardziej znanym hymnem, w którym Chrystus nazywany jest królem chwały, jest *Te Deum*, uroczysta pieśń powstała w IV wieku, od IX wieku śpiewana w Niedzielę Palmową. Sławi ona idącego na mękę Chrystusa, Króla Izraela i zarazem króla przychodzącego w chwale<sup>56</sup>. Postać św. Michała Archanioła rozpatrywać tu można jednak nie tylko w kontekście Sądu Ostatecznego. Należy pamiętać, iż przejście biskupa Stanisława do świętości, poczynając od jego męczeńskiej śmierci, dokonało się pod opieką Archanioła Michała. Do jego to sanktuarium wtargnął miał król-zabójca, tam pochowano ciało Stanisława, tam wreszcie rozwinął się kult biskupa męczennika. Wprawdzie dyskusja historyczna dotycząca miejsca śmierci św. Stanisława – u Św. Michała na Wawelu czy u Św. Michała na Skałce – ma już ponad stuletnią tradycję, to, jak zauważa Węćławowicz, kluczową rolę odgrywa tu jednak nie miejsce, lecz patron<sup>57</sup>. Związek św. Stanisława z Archaniołem Michałem jest całkowicie jednoznaczny. Nieprzypadkowo też, święto biskupa Stanisława, *dies natalis*, obchodzone jest od kanonizacji w dzień *apparitionis Sancti Michaelis Archangeli*<sup>58</sup>.

54 Por. Kobielius, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza...*, s. 71–71; Bogacka, *Ikonaografia insygniów biskupich...*, s. 446.

55 Mt 16,27; 19,28; 24,30; 25,31; Mk 8,38; 13,26.

56 Por. W. Danielski, Z. Werder, *Chrystus król*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, Lublin 1995, s. 323–324.

57 Węćławowicz, *Transitus Santi Stanisłai...*, s. 82.

58 J. Kłoczowski, *Kult św. Michała Archanioła w Polsce średniowiecznej*, „Zeszyty Naukowe KUL”, nr 14, 1979, z. 4, s. 25, nie podaje przyczyn, dla których święto biskupa Stanisława przeniesiono z 11 kwietnia na 8 maja, przypuszcza jednak, że kult św. Stanisława wyparł majowe święto Archanioła Michała.



Il. 7. Przedstawienia na nodusie i krzywaśni pastorału biskupiego, fragment epitafrum Stanisława Chroberskiego. Fot. M. Gruszczyński

Ważnym motywem przedstawienia jest również diakon, podtrzymujący otwartą księgę Psalterza z czytelnym tekstem Psalmu 114. W końcowych wersach psalmu odczytać możemy słowa:

*O Domine, libera animam meam; misericors Dominus et Justus,  
et Deus noster miseretur.  
Custodiens parvulos Dominus: humiliates sum et liberavit me.  
Convertere anima in requiem tuam, quia Dominus beneficit tibi.  
Quia eripuit animam meam de morte, oculos meos a lacrymis, pedes meos a lapsu.  
Placebo Domino in regione vivo rum.*

Jest to zatem Psalm błagalny, w którym podmiot liryczny prosi Boga o błogosławieństwo. Człowiek, przekonany o swojej słabości i kruchości wierzy, że Pan może mu pomóc w walce z wrogami, jeżeli tylko ten będzie mu wierny. Otwarty Psalterz skierowany jest w stronę św. Stanisława, ale również w kierunku Chroberskiego. To właśnie w tekście tym zmarły odnaleźć może nadzieję na życie wieczne.

Istotnym elementem ikonograficznym epitafrum jest sam wizerunek zmarłego. Jego postać, pomniejszona w stosunku do głównych bohaterów wydarzenia, ukazana

została w pozie klęczącej, w pełnej płytowej zbroi, którą obok herbu, rozpatrywać należy jako oznakę stanu rycerskiego. W przedstawieniu tym rozpoznać można wyraźnie również klimat feudalnej obyczajowości. Zmarły klęczy w zbroi, ze znakiem herbowym u swych kolan, jak w uroczystych scenach poddaństwa, a jego stosunek do patrona – św. Stanisława, posiada wymowę zbliżoną do wasala klęczącego przed suwerenem<sup>59</sup>. Podkreśla to jeszcze zachowanie umownej, hierarchicznej skali wielkości poszczególnych postaci.

Należy pamiętać, iż w latach dwudziestych XVI wieku, kiedy powstało epitafium Chrobberskiego, rola epitafiów była już skryzalizowana ostatecznie. Posiadały one już wtedy wyraźny sens kultowo-religijny, połączony z zawartym często w tekście inskrypcji wezwaniem do modlitwy w intencji zmarłego. Wyraźna stała się też w tym czasie pamiątkowa funkcja obrazu epitafijnego, który miał przekazywać potomnym imię zmarłego i jego indywidualne rysy, służąc intencjom uchronienia go przed zapomnieniem<sup>60</sup>.

Zarówno w inskrypcji epitafijnej, jak i w samym obrazie, niemal równie ważne miejsce, co zmarły, zajmuje postać fundatora. Stanisław Tarło, kanonik krakowski i sandomierski, pełniący jednocześnie funkcję sekretarza króla Zygmunta I, zadbał o umieszczenie swojego portretowego wizerunku i herbu na obrazie epitafijnym. Funkcja sekretarza królewskiego została tu podkreślona w samym tekście inskrypcji, zaś sprawowane godności kanoniczne znalazły miejsce w elementach kostiumologicznych przedstawienia: kanoniczej almucji i birecie. O wadze, jaką fundator przywiązywał do sprawowanych godności, wskazywać może również obecność dwóch kanoników, jako świadków w scenie *Wskrzeszenia Piotrowina*. Być może zatem Tarło chciał w ten sposób podkreślić, iż w chwili fundacji pełnił on zarówno godność kanonika katedry krakowskiej, jak i kanonika kolegiaty sandomierskiej.

### *Okoliczności ufundowania epitafium oraz jego twórcza*

Epitafium Stanisława Chrobberskiego to dzieło, które na gruncie malarstwa tego czasu wyróżnia się wysokim, wręcz nawet wyjątkowym poziomem artystycznym. Malowane z niezwykłą biegłością, wyczuciem przestrzeni, precyzją i drobiazgowością świadcząca o wyjątkowym zmyśle obserwacji, nie znajduje sobie dzieł równych pośród innych współczesnych mu obrazów epitafijnych w Małopolsce. W rzędzie plastycznych przedstawień sceny *Wskrzeszenia Piotrowina* redakcja znana z obrazu sandomierskiego zajmuje zdecydowanie jedno z czołowych miejsc. Oryginalnością rozwiązania, rozbudowaniem sceny do kompozycji wielofigurowej, z wyraźnie zaznaczonymi elementami pejzażowymi, wręcz nie znajduje analogii w malarstwie krakowskim tego czasu.

59 Na kwestie te zwróciła przed laty uwagę T. Witkowska-Żychiewicz, *Krakowskie malarstwo epitafijne 1500–1850*, Zeszyty Naukowe UJ, „Prace z Historii Sztuki”, z. 5, Kraków 1967, s. 34–35.

60 Tamże, s. 35.

Stanisław Chroborski zmarł w styczniu 1520 w Toruniu, gdzie jak wiemy wyprawił się z Zygmuntem I na wojnę pruską<sup>61</sup>. W podróży króla do Torunia towarzyszył również sekretarz królewski Stanisław Tarło. Jako krewny Chroborskiego i osoba posiadająca święcenia kapłańskie Tarło mógł być obecny w chwili jego śmierci. W tych dramatycznym momencie mógł zostać wyznaczony na fundatora epitafium chorążego koronnego. Mógł zostać również wskazany na egzekutora (lub jednego z egzekutorów) jego testamentu. Z Torunia Tarło powrócił do Krakowa nie wcześniej niż wiosną 1520. Nawet jeżeli niezwłocznie rozpoczął starania o fundację epitafium dla zmarłego krewnego, sprawa ta mogła trwać kilka miesięcy lub nawet dłużej. Data 1520, zachowana w inskrypcji epitafijnej, pośrednio tylko może dotyczyć czasu fundacji epitafium, bezpośrednio jednak kojarzyć należy ją z rokiem śmierci i pogrzebu Chroborskiego.

Mając na uwadze, iż po powrocie z Torunia Tarło przez kolejne miesiące przebywał w Krakowie, należy brać pod uwagę, iż zamówienie swoje złożył w którymś (z licznie działających w stolicy kraju) warsztatów malarskich. Co więcej, jak należy przypuszczać, mógł wielokrotnie odwiedzać pracownię oraz udzielić malarzowi licznych wskazówek co do ostatecznego kształtu dzieła. Przywołane okoliczności skłaniają zatem do tezy, iż epitafium zostało zamówione w roku 1520 w Krakowie. Za stolicą kraju przemawiają również uchwytnie cechy stylowe oraz wykorzystane źródła inspiracji.

Przed zamówieniem dzieła Tarło mógł zasięgnąć rady biskupa krakowskiego Jana Konarskiego, jednego z najważniejszych mecenasów tego czasu<sup>62</sup>. Mógł również skorzystać z którejś z pracowni malarskiej rekomendowanej przez tegoż hierarchę<sup>63</sup>. Jak wiemy, w 1518 roku Konarski ufundował okazały tryptyk Św. Stanisława do kościoła w wielkopolskim Kobylinie<sup>64</sup>. Od kilkudziesięciu lat dzieło to (mimo pewnych wątpliwości zgłoszonych ostatnio przez Adama S. Labudę)<sup>65</sup> przywoływane było, jako najbliższa analogia dla epitafium Chroborskiego<sup>66</sup>. Bez wątpienia w obu

61 Więcej na ten temat w kolejnej części opracowania.

62 M. Goetel-Kopff, *Mecenat kulturalny Jana Konarskiego (1447–1525)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 8, 1964, s. 7–196; Taż sama, *Tryptyk Wawelski Michała Lancza z Kitzingen*, [w:] *Studia renesansowe*, t. 2, Wrocław 1957, s. 90–133.

63 Wiemy, iż na usługach biskupa Konarskiego pozostawali między innymi dwaj wybitni ówczesni malarze krakowscy: Marcin Czarny i Michał Lancz z Kitzingen.

64 Okoliczności fundacji tego wybitnego dzieła przypomniał ostatnio Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce...*, s. 98–100. Przed laty, autorytetem Michała Walickiego, dzieło to zostało przypisane anonimowemu malarzowi wielkopolskiemu, wykazującemu wszakże – zdaniem tego uczonego – silne powiązania krakowskie, por. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...* s. 332. Ostatnie rozważania nad tryptykiem kobylińskim, podjęte przez Labudę, skłaniają jednak do twierdzenia, iż dzieło to zamówione zostało i wykonane w Krakowie, por. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce...*, s. 108 (zwłaszcza zaś s. 116).

65 Tamże, s. 116.

66 W ostatnim krótkim studium, poświęconym epitafium sandomierskiemu, autorstwa Przemysława Mrozowskiego, pojawia się stwierdzenie: „Obraz, dla którego najbliższą analogią jest tryptyk z Kobylina, wyszedł spod pędzla malarza krakowskiego, otwartego na oddziaływanie wzorów renesansowych w ich południowoniemieckim wydaniu”. Por. Mrozowski, *Epitafium Stanisława Chroborskiego...*, s. 179.

realizacjach odnaleźć można zbliżony sposób w charakteryzowaniu twarzy, podobne doświadczenia w komponowaniu scen wieloosobowych, zbliżoną i wielce analityczną drobiazgowość w oddawaniu szczegółów kostiumu, rekwizytów i przedmiotów budujących sceny. Na jednej z kwater tryptyku w Kobylnie Michał Walicki chciał widzieć autoportret wykonawcy dzieła. Podobne skojarzenia – moim zdaniem – budzi również postać młodego mężczyzny stojącego za plecami kanonika, w scenie *Wskreszenia Piotrowina*, na obrazie sandomierskim.

Na obecnym etapie badań nie sposób rozstrzygnąć kwestii tożsamości twórcy obu utworów malarskich w Kobylnie i Sandomierzu, ale tożsamość warsztatowa, rozumiana tu jako praca zbiorowa nad dziełem pod kierunkiem tego samego mistrza, wydaje się być wysoce prawdopodobna. Oba dzieła zostały z pewnością zamówione w Krakowie i korzystają z doświadczeń krakowskiego środowiska malarskiego, podlegającego wówczas coraz silniejszym infiltracjom południowoniemieckim. Zagęszczona w pierwszym planie kompozycja otwiera się w tle dalekim, górskim pejzażem o wyraźnie cranachowskim rodowodzie. Potwierdza to krakowską proveniencję epitafium w Sandomierzu i wskazują, iż jest ono dziełem bardziej zaawansowanym stylowo, niż pozbawiony jeszcze tej pejzażowych tryptyk w wielkopolskim Kobylnie.

### *Uwagi dotyczące osoby zmarłego i fundatora epitafium*

#### **Stanisław Chrobberski herbu Topór (ok. 1470–1520)**

Stanisław Chrobberski herbu Topór pochodził z dawnej rodziny Pałuków, która przyjęła nazwisko od wsi Chobrza w powiecie wiślickim. Jego brat Mikołaj był dziedzicem Chobrzeń i Goryczan w powiecie sandomierskim i współdziedzicem Morgawy<sup>67</sup>. Młody Stanisław już w 1485 był dworzaninem króla Kazimierza Jagiellończyka. Zapewne po jego śmierci przeszedł na dwór młodego królewicza Zygmunta, z którym w roku 1498 wyjechał do Budy, gdzie przez jakiś czas kształcił się przyszły władca Polski<sup>68</sup>. Od tej pory, do ostatnich dni swego życia, towarzyszył Zygmunтови w jego podróżach, przebywał u jego boku na Śląsku<sup>69</sup>, Węgrzech i w Polsce. Po objęciu przez Zygmunta I rządów pełnił zaszczytną funkcję chorążego nadwornego<sup>70</sup>. W roku 1510, po śmierci wojewody sieradzkiego Ambrożego Pampowskiego, został cześnikiem, rok później podczaszym<sup>71</sup>, a wkrótce krajczym nadwornym<sup>72</sup>. 13 marca 1511 roku, za bliżej

67 W. Pociecha, *Chrobberski Stanisław h. Topór*, hasło [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 446.

68 A. Pawiński, *Młode lata Zygmunta Starego*, Warszawa 1893.

69 Rachunki księcia Zygmunta (z lat 1500–1504) wymieniają wielokrotnie nazwisko Stanisława Chrobberskiego jako adresata różnych darów monarchy, będących na ogół różnego typu wyrobami rzemiosła artystycznego, przeznaczonymi do jego domu, por. A. Bochnak, *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*, „*Studia do Dziejów Wawelu*”, t. 2, Kraków 1960, s. 137, s. 235, 236, 240, 245.

70 Pociecha, *Chrobberski Stanisław...*, s. 446.

71 J. Bartoszewicz, *Podczaszy koronni i litewscy*, „*Biblioteka Warszawska*”, t. 1, Warszawa 1863, s. 525.

72 A. Boniecki, *Herbarz Polski*, t. 3, Warszawa 1900, s. 9; Pociecha, *Chrobberski Stanisław...*, s. 447.



nieokreślone zasługi, otrzymał w dożywocie starostwo krzeszowskie. W tym samym roku, 8 września, Zygmunt Stary, za wstawiennictwem swoich dworzan Stanisława Chrobberskiego i Andrzeja Tenczyńskiego (obaj herbu Topór) nobilitował doktora medycyny Macieja z Krajny i Buzun. Tym samym adoptowali oni Macieja do swego rodu i odąd używać on mógł ich herbu Topór<sup>73</sup>.

Niedługo po roku 1512, kiedy to Zygmunt Stary ofiarował do katedry krakowskiej srebrne retabulum ze scenami ilustrującymi żywot św. Stanisława, Stanisław Chrobberski przyczynił się również do urządzenia ołtarza Patrona Ojczyzny. Sprawił bowiem srebrny, częściowo złożony pulpit na mszał, wsparty na czterech nóżkach, *historią S. Stanisława na sobie rysowaną maiący*<sup>74</sup>. W roku 1563 podano, iż fundacja ta opatrzona była herbem Topór. Zaś w aktach wizytacji biskupa Andrzeja Trzebickiego z roku 1670, znajduje się informacja, iż fundacja Chrobberskiego miała miejsce w roku 1512<sup>75</sup>.

W roku 1518, od starosty kamienieckiego Stanisława Lanckorońskiego z Brzezia, Chrobberski nabył wieś Korabniki. Jako wierny i nieodłączny towarzysz króla, brał udział w jego wyprawach na Mołdawię i Moskwę. Wiosną roku 1515 wraz z królem wyruszył też najpewniej na słynny zjazd monarchów w Wiedniu<sup>76</sup>. W ostatnich miesiącach życia wyjechał z królem na wojnę pruską do Torunia, gdzie w styczniu roku 1520 zakończył życie<sup>77</sup>.

Brat jego Mikołaj pożyczył wówczas królowi pozostałą po nim gotówkę (w wysokości 800 florenów) na potrzeby wojenne, w zamian za co król Zygmunt zapisał czynsz roczny 12 grzywien altarzyście św. Mikołaja w kościele kolegiackim w Sandomierzu<sup>78</sup> i 8 grzywien na cle sandomierskim dwóm wikariuszom kościoła parafialnego w Chrobrzanach, z przeznaczeniem na msze święte za duszę Stanisława Chrobberskiego.

### **Fundator obrazu epitafijnego Stanisław Tarło herbu Topór (ok. 1480–1544)**

Stanisław Tarło urodził się w Szczekarzowicach (ob. Czekarzowice w pow. sandomierskim) najpewniej około 1480 roku. Był synem Stanisława Tarły – ochmistrza

73 Wiesław Wróbel przypuszcza, że właśnie wysokie urzędy i bliskie kontakty Chrobberskiego i Tenczyńskiego z królem Zygmuntem I Starym przyczyniły się do szybkiej nobilitacji Macieja oraz jego kariery jako nadwornego lekarza, choć decydujący wpływ miały wiedza i umiejętności zdobyte przez niego na Uniwersytetach w Krakowie i Padwie, por. W. Wróbel, *Maciej z Krajny i Buzun herbu Topór (ok. 1470 – ok. 1546)*, „Studia Podlaskie”, t. 18, Białystok 2009/2010, s. 282.

74 O tej ważnej donacji Chrobberskiego jako dostojnika Królestwa wspomina K. Czyżewski, *Kult św. Stanisława w katedrze krakowskiej – świadectwa artystyczne (zarys problematyki)*, [w:] Przybyszewski, *Święty Stanisław...*, s. 415–416.

75 Tamże, s. 416.

76 Wiadomość tę (bez wskazania źródła) podaje Pociecha, *Chrobberski Stanisław...*, s. 446. Nazwiska Chrobberskiego wśród uczestników zjazdu nie wymienia jednak monografista tego wydarzenia Kazimierz Baczkowski, *Zjazd Wiedeński 1515*, Warszawa 1975. Fakt ten jednak nie wyklucza oczywiście obecności Chrobberskiego w orszaku królewskim, który – jak wiemy – liczyć miał około 1500 konnych, tamże, s. 179.

77 Pociecha, *Chrobberski Stanisław...*, s. 447.

78 Nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, iż Stanisław Chrobberski był w roku 1515 fundatorem altarii św. Mikołaja w kościele kolegiackim w Sandomierzu.

królowny Elżbiety<sup>79</sup> i Małgorzaty Magierówny<sup>80</sup>. Uczył się w szkole w Chełmnie, a następnie w Akademii Krakowskiej<sup>81</sup>, studia kontynuował następnie w Bolonii i Rzymie<sup>82</sup>, być może również na uniwersytetach niemieckich<sup>83</sup>. Zastąpił jako jeden z polskich humanistów o wyraźnych ambicjach literackich, znany jest jako autor poematu *De Bello Pruthenico*, poświęconego wojnie Zygmunta I Starego z Albrechtem Hohenzollernem<sup>84</sup>. Szybka kariera tego duchownego wyznaczana była kolejnymi godnościami: kanonik krakowski (1506), archidiacon lubelski (1515) kanonik sandomierski (1530), scholastyk sandomierski (1531), co najmniej od 1529 roku proboszcz w Końskowoli i prepozyt końskowolski. Równolegle Tarło pełnił coraz ważniejsze godności świeckie: w roku 1506 zostaje pisarzem królewskim, zaś w roku 1510 – poborcą sandomierskim<sup>85</sup>. Wymienione godności były konsekwencją jego starannego wykształcenia, odczytania, wymowności i wytworności.

Jest sprawą wielce prawdopodobną, iż Tarło (przypuszczalnie jeszcze jako pisarz królewski) był w orszaku królewskim, który wiosną 1515 roku wyruszył na zjazd monarchów do Wiednia<sup>86</sup>. Niedługo potem, gdyż już w roku 1516, zostaje mianowany królewskim sekretarzem<sup>87</sup> i godność tę pełnił będzie ponad dwie dekady, do roku

---

79 Zachował się dokument z 11 czerwca 1514 roku, w którym Stanisław Tarło senior, ochmistrz królowny Elżbiety, donosi radzie miasta Bardiowa, że kwotę należną im od śp. kasztelana wojnickiego Jakuba otrzymają od jego siostrzeńca Jakuba Filipowskiego, po jego powrocie z Litwy. Por. *Dokumenty polskie z Archiwum Dawnego Królestwa Węgier*, t. 4, (dokumenty z lat 1501–1520), wydał i opracował Stanisław A. Sroka, Kraków 2006, s. 129, dokument nr 757. Postać Stanisława Tarły seniora w cytowanym wyżej wydaniu wydawca pomylił jednak ze Stanisławem Tarło, późniejszym biskupem przemyskim.

80 Liczne informacje na temat przyszłego biskupa i jego rodziny podaje J. Fijałek, *Tarłowie, znakomitego rodu początki i świetność*, „Przegląd Historyczny”, t. 10, 1910, s. 34–64 i 168–181.

81 Został wpisany do *Album studiosorum Universitas Cracoviensis* w 1498 roku.

82 Według wylczeń Wyczańskiego Tarło należał w tym względzie do licznego grona 30 sekretarzy królewskich, którzy połączyli studia krajowe z zagranicznymi, por. A. Wyczański, *Między kulturą a polityką. Sekretarze królewscy Zygmunta Starego (1506–1548)*, Warszawa 1990, s. 39.

83 Jak podkreśla Fijałek, wieloletnie kształcenie zagraniczne wybitnego humanisty, jakim był Stanisław Tarło, kosztowało jego rodzinę – według jego własnych relacji – ogromny majątek, gdyż około 10 tys. florenów, por. Fijałek, *Tarłowie...*, s. 52; Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 41.

84 Por. H. B. Segel, *Renaissance Culture in Poland. The Rise of Humanism, 1470–1543*, Cornell University, New York 1989, s. 213. Utwór ten – o charakterze wyraźnie epickim – został wyśmiany przez nieprzychylnego Tarle Andrzeja Krzyckiego i nie dochował się do naszych czasów, por. Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 99.

85 Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 267.

86 Kazimierz Baczkowski, powołując się na słynny Diariusz Johanna Cuspiniana, podaje wiadomość, iż podczas zjazdu, 25 lipca odbył się wielki turniej, w którym wzięło udział 32 rycerzy, pośród których z Polaków stanąć miał w szranki Stanisław Tarło, por. Baczkowski, *Zjazd Wiedeński...*, s. 225. Czy chodzi tu jednak o pisarza królewskiego – nie ma pewności.

87 Pod taką datą nazwisko jego (jako *secretarius regius*) wymienione zostało po raz pierwszy. Por. Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 27. Jak zauważa Wyczański, stanowisko sekretarza miało charakter urzędu nadawanego w określony sposób. Powołanie na sekretarza nie łączyło się na ogół z wystawieniem aktu nominacyjnego. Zwykle wystarczała ustna decyzja monarchy i zaprzysiężenie przyszłego sekretarza, przy czym decyzja ta nie podlegała żadnej rejestracji. Por. Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 21.

1537<sup>88</sup>. Brał, jak wiemy, udział w trzech misjach dyplomatycznych (na Mazowsze w roku 1517, do Jana Zapolyi w roku 1528 oraz do cesarza Ferdynanda w 1535)<sup>89</sup>.

Stanisław Tarło – archidiakon lubelski i Stanisław Chroberski – dworzanin królewski i chorąży dworu królewskiego, 27 lutego 1518 roku, podpisali się jako świadkowie dokumentu, w którym Zygmunt I Stary potwierdza przywilej króla Jana Olbrachta z roku 1494 dla kartuzów w pienińskiej Lechnicy<sup>90</sup>. Fakt ten potwierdza, iż obie postaci łączyły więzy bliższe, niż tylko te wynikające z samego pokrewieństwa. Na przełomie 1519 i 1520 roku Tarło, pośród kilku innych sekretarzy królewskich, wziął udział w zjeździe stanów pruskich w Toruniu, który miał miejsce między 25 listopada 1519 a 4 stycznia 1520<sup>91</sup>.

Dla naszych rozważań niezwykle istotnym pozostaje fakt, iż w wyprawie do Torunia towarzyszył królowi również krewny Stanisława Tarły – Stanisław Chroberski, który w Toruniu właśnie, w pierwszych dniach stycznia 1520 roku, zakończył swoje życie. Jest sprawą wielce prawdopodobną, że Tarło obecny był nawet przy śmierci Chroberskiego, być może tuż przed nią, umierający zwrócił się do niego z prośbą o ufundowanie mu godnego epitafium w katedrze sandomierskiej.

Nazwisko Tarły – jako sekretarza królewskiego – znalazło się pośród siedmiu innych sekretarzy na dokumencie potwierdzającym zawarcie traktatu krakowskiego z 9 kwietnia 1525 roku<sup>92</sup>. W 1530 roku Tarło towarzyszył monarsze w sejmie w Piotrkowie, za co otrzymał wynagrodzenie w wysokości 40 florenów<sup>93</sup>. Wiemy również, iż w roku 1532 Tarło pełnił czasowo urząd podskarbiego koronnego<sup>94</sup> na dworze Zygmunta I.

W roku 1535 Tarło jedzie do Wiednia, z listem od króla Zygmunta do cesarza Ferdynanda Habsburga. W dowód uznania 17 sierpnia 1537 roku król mianuje swego sekretarza biskupem przemyskim<sup>95</sup>. Jako biskup przemyski, którego rządy w diecezji przypadły na lata 1537–1544 prowadzi długotrwałe procesy z kapitułą

---

88 Zachowane rachunki królewskie wskazują, iż między 29 czerwca 1518 a 13 lipca 1519 roku Tarło pobierał pensję w wysokości 50 florenów, por. Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 59.

89 Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 80, 267.

90 Por. *Dokumenty polskie z Archiwum Dawnego Królestwa Węgier...*, s. 186–188, dokument nr 829.

91 Podczas zjazdu towarzyszyło królowi 9 sekretarzy (pośród nich także S. Tarło), co starannie zapisane zostało w recesie stanów pruskich. Ich udział związany był nie tylko z obecnością króla podczas zjazdu stanów pruskich, ale również ze zwołaniem sejmu koronnego w Toruniu. Wiązało się to także z rozpoczęciem działań wojennych i towarzyszącej im gorącej akcji dyplomatycznej, w czym żywo zaangażowana była kancelaria i całe otoczenie monarchy (w tym również Stanisław Chroberski), Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 72.

92 *Corpus Iuris Polonici*, vol. IV/1, wyd. O. Balzer, Kraków 1910, s. 47.

93 Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 60.

94 Zachowała się informacja z 25 marca 1532 roku, że sekretarz królewski Stanisław Tarło przekazał skarb koronny nowemu podskarbiemu Spytkowi z Tarnowa, por. *Acta Tomiciana*, t. 14, Poznań 1962, 157; Wyczański, *Między kulturą a polityką...*, s. 67.

95 W. Sarna, *Biskupi przemyscy obrządku łacińskiego*, cz. 1, 1375–1624, Przemysł 1903, s. 130–136; *Vitae Episcoporum Premisliensium ritus Latini*, Viennae 1844, s. 73–75.

przemyską<sup>96</sup>. Ostry konflikt z kapitułą katedry przemyskiej spowodował, iż biskup zamieszkał w Krośnie i stał się wyjątkowym dobrodziejem tutejszego kościoła parafialnego. W 1543 roku<sup>97</sup> zapisał dla mansonarzy krośnieńskich 1300 złotych, co przyczyniło się wkrótce do ufundowania murowanego kolegium. Biskup Tarło był także fundatorem dwóch ołtarzy w krośnieńskim kościele parafialnym – św. Anny, usytuowanego w kaplicy o tej samej nazwie (znajdującego się pod opieką bractwa szkaplerznego) oraz ołtarza śś. Fabiana i Sebastiana, z którego uposażenia czerpali wsparcie księża głoszący kazania w języku polskim<sup>98</sup>.

Dla ołtarzy tych, jak również dla starszego ołtarza św. Katarzyny, uczynił Tarło wysokie legaty pieniężne<sup>99</sup>. W trakcie sprawowania powierzonej mu godności biskup konsekrował kościoły w Przysietnicy (1541) i Domaradzu (1542)<sup>100</sup>. Pozwolił także Sewerynowi Bonerowi, kasztelanowi bieckiemu, żupnikowi i zarządcy ziemi krakowskiej, na erekcję kaplicy p.w. Męki Pańskiej, Zwiastowania NMP, Czternastu św. Pomocników i innych świętych na zamku niższym kamienieckim oraz osobiście konsekrował tę kaplicę<sup>101</sup>.

Zmarł w Krośnie 16 grudnia 1544 roku, jak głosi inskrypcja na kamiennej tablicy grobowej oraz tekst na (niezachowanym) tablicowym epitafium z 1548 roku<sup>102</sup>. Swe

96 W 1543 roku odmówił składania 20 grzywien na potrzeby fabryki katedralnej. Stąd też, jak to wówczas odnotowano, *w katedrze ustala muzyka i śpiew i nie można było odprawiać nabożeństw bo brakowało świec i wina*, por. Sarna, *Biskupi przemyscy...*, s. 134. Kapituła przemyska poskarżyła się na biskupa Tarłę do króla Zygmunta I. List królewski do Tarły z upomnieniem nie odniósł jednak oczekiwanego skutku. W końcu 1543 roku naciskany biskup zapłacił 20 grzywien, ale odmówił zapłaty zaległości od 1537 roku. W tej sytuacji biskup krakowski Gamrat (w roku 1544) zabronił mu wstępu do któregośkolwiek kościołów, jeśli nie zapłaci tych zaległości. Mimo takich restrykcji Tarło nie ustąpił i został obłożony klątwą, która została cofnięta dopiero po jego śmierci. Tamże, s. 135.

97 Datę tę podaje jedynie Pawłowski, *Premislia sacra sive series et gesta episcoporum*, Kraków 1869, s. 240. W 1543 roku Zygmunt I na prośbę Tarły wcielił probostwo w pobliskich Targowiskach do dochodów mansonarzy w Krośnie, por. Sarna, *Biskupi przemyscy...*, s. 132.

98 Należał do nich dom w sąsiedztwie szkoły parafialnej. Wśród ich dobrodziejów znalazł się Justus Romer, dziedzic Jedlicza, który zapisał im 110 zł, por. F. Leśniak, *Duchowni i mieszczanie w Krośnie w XVI i pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku*, [w:] *Krosno. Studia z dziejów miasta i regionu*, t. 4, pod red. F. Leśniaka, Krosno 2002, s. 29.

99 Sarna, *Biskupi przemyscy...*, s. 136; *Vitae Episcoporum...*, s. 74; F. Pawłowski, *Premislia sacra...*, s. 249.

100 *Vitae Episcoporum...*, s. 73.

101 Sarna, *Biskupi przemyscy...*, s. 131.

102 Zob. Ż. Pauli, *Starożytności galicyjskie*, Lwów 1838–1840, s. 15–17. Na temat jego nagrobka i pozostawionego testamentu zob. Pawłowski, *Premislia sacra...*, s. 249. Pauli, który w I. poł. XIX wieku, w zakrystii kościoła parafialnego w Krośnie, oglądał jeszcze niezachowane dziś epitafium biskupa, podaje: *na nim znajduje się Chrystus Pan, obok którego po jednej stronie Matka Boska i S. Jan stoją, a na drugiej S. Stanisław i klęczący biskup Tarło z herbem jest wyobrażony*. Opis ten pozwala na rekonstrukcję niezachowanej tablicy epitafijnej, która zbliżona była najpewniej do zachowanych w krakowskim klasztorze Misjonarzy na Stradomiu obrazów epitafijnych Jana Sakrana (zm. 1527) bądź kanonika Juliana Chełmskiego (zm. 1531). Przypuszczać należy, iż bliższe było mu zwłaszcza epitafium Sakrana, w którym postać Chrystusa Bolesnego wyobrażono również w otoczeniu Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty, por. Łopatkiewicz, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku...*, s. 89.

sprawy doczesne powierzył Tarło miejscowemu patrycjuszowi Hieronimowi Stano, który zgodnie z jego testamentem zajął się budową nagrobka w kościele parafialnym<sup>103</sup>, przenosząc do niego (w roku 1550) ciało biskupa<sup>104</sup>. Dalszą opiekę nad grobowcem hierarchy objęli jego krewni, Mikołaj Tarło, chorąży sandomierski i Jan Tarło, starosta pilzneński<sup>105</sup>.

### Obraz Matki Boskiej Apokaliptycznej w zwieńczeniu

Zarówno półkuliście zamknięty obraz w zwieńczeniu, jak i tablica w predelli, nie stanowiły pierwotnie jednej całości z centralnym obrazem epitafijnym. Przynajmniej od schyłku XIX wieku, są jednak ze sobą połączone i eksponowane jako jedno dzieło artystyczne, stąd w rozważaniach naszych nie sposób tablic tych pominąć.

W centralnej części półkuliście zamkniętego pola tablicy, na tle gaju, ukazano wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w typie Apokaliptycznym, odzianej w słońce promienistej glorii, z półksiężycem pod stopami (il. 8). Maria, ukazana w pozycji stojącej, w trzech czwartych zwrócona do patrzącego, trzyma na lewym ramieniu nagie Dzieciątko Jezus, prawą dłonią podaje mu owoc gruszki<sup>106</sup>. Nad głową Marii malarz zaznaczył kolisty gładki i złożony nimb. Krzyżowy nimb nad głową Dzieciątka za-

103 Nagrobek biskupa Tarły w Krośnie, reprezentujący typ późnogotyckiej płyty heraldycznej, był wielokrotnie wzmiankowany w literaturze, por. Pauli, *Starożytności galicyjskie...*, s. 15–17; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, wyd. J. Bobrowicza, t. 9, Lipsk 1845, s. 11; B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, wyd. J. Turowskiego, Kraków 1858, s. 96; W. Sarna, *Opis powiatu krośnieńskiego pod względem historyczno-geograficznym*, Przemyśl 1898, s. 263; Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa, t. 1, województwo krośnieńskie, pod. red. E. Śnieżyńskiej-Stolot i F. Stolot, Warszawa 1977, s. 77; Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie...*, s. 203–204, il. 70; P. Łopatkiewicz, *Krośnieńska fara w wiekach średnich. Przemiany architektoniczne i uchwytnie elementy wyposażenia kościoła do połowy XVI wieku*, „Biblioteka Krośnieńska”, Seria Zabytki, z. 3, Krosno 1994, s. 27, il. 15; *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu krośnieńskiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie*, Kraków 2005, s. 89–90.

104 Komora grobowa biskupa Tarły (obecnie niedostępna) została zlokalizowana w prezbiterium, przy ścianie północnej, w bliskim sąsiedztwie ołtarza głównego. Jej lokalizację ukazuje rysunek inwentaryzacyjny sporządzony przez Wiktora Sikorskiego w 1899 roku, zob. *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu krośnieńskiego...*, s. 232, il. 76.

105 Archiwum Diecezjalne w Przemyślu, *Acta actorum*, rkps 19, s. 144; rkps 22, s. 322; Archiwum Państwowe w Przemyślu, *Officium Consulare Crosnense. Acta Consularia (1538–1553)*, rkps, s. 89; Sarna, *Opis powiatu krośnieńskiego...*, s. 263. Na temat działalności Hieronima Stano pisze F. Leśniak, *Krosno w czasach Odrodzenia. Studia nad społeczeństwem miasta*, „Prace Monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie”, nr 142, Kraków 1992, s. 73–77; por. także Leśniak, *Duchowni i mieszczenie...*, s. 23.

106 Gruszka, jako atrybut w przedstawieniach Matki Boskiej z Dzieciątkiem często pojawia się na renesansowych obrazach włoskich, zwłaszcza weneckich, przedstawiających wizerunki Marii z Dzieciątkiem. Słodycz gruszki miała przywodzić na myśl słodycz uczucia ich łączącego, która według Bonawentury (XIII-wiecznego świętego, zakonnika reguły św. Franciszka), jest darem Bożej Mądrości. W 1512 roku Albrecht Dürer, zainspirowany dziełami poznanymi podczas swych dwóch podróży do włoskiego Veneto, zdecydował się umieścić ten owoc na jednym ze swych obrazów Matki Boskiej z Dzieciątkiem, przechowywanym obecnie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.





Il. 8. Tablica z przedstawieniem Matki Boskiej Apokaliptycznej w zwieńczeniu Epitafum Stanisława Chrobberskiego. Fot. M. Gruszczyński

aranżowany został przy pomocy potrójnych, czerwonych promieni, namalowanych na gładkim tle. W tle postaci twórcy tablicy ukazał meandrycznie falującą linię chmur, laserowanych na kolor czerwony, kontrastowo oddzielających postać Niepokalanej od promienistej glorii, rytowanej w zaprawie, złożonej na pulment, składającej się z na przemian promieni prostych i falujących. Po bokach przedstawienia, na zielonej murawie stanowiącej przedpole lasu, w pozie wieczystej adoracji ukazano klęczące postacie starotestamentowych królów: Salomona z lewej i Dawida z prawej.

W malarstwie małopolskim schyłku XV i pierwszej tercji XVI wieku wizerunki tzw. Niewiasty Apokaliptycznej („obleczonej w słońce” i stojącej na półksiężycu), odnosiły się do idei Niepokalanego Poczęcia, w której zawierała się zarówno idea Marii Wniebowziętej, jak i Niepokalanej<sup>107</sup>. Temat Niewiasty Apokaliptycznej podjęła sztuka całej Europy o zasięgu kultury łacińskiej, przede wszystkim zaś sztuka Niemiec<sup>108</sup>, wywierająca po połowie XV wieku szczególnie silny wpływ na sztukę polską, dzięki szybko rozchodzącym się odbitkom graficznym<sup>109</sup>.

107 Szerokie omówienia tego zagadnienia zawiera wnikliwe studium A.M. Olszewskiego, *Mulier amicta sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszość”, t. 82, 1994, s. 35–94.

108 Wzmiankuje go literatura o charakterze encyklopedycznym, jak np. podręczniki ikonografii Karla Künstlego oraz Gertrudy Schiller, zob. K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II, Freiburg und Breisgau 1926, s. 652; Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, IV, 2, Gütersloh 1980, s. 192–193, 198–199, przede wszystkim zaś leksykon mariologiczny Steinmanna, zob. O. Steinmann, *Apokalyptisches Weib, Ikongraphie*, [w:] *Lexikon des Marienkunde*, hrsg. K. Algermissen i in., t. 1, Regensburg 1967, szp. 311.

109 A.M. Olszewski wskazuje w tym przypadku na kilka rycin czołowego grafika połowy XV wieku, Mistrza E.S. (L. 58, L. 59, L. 62, L. 65, L. 66), zob. Olszewski, *Mulier amicta sole...*, s. 39.

Szczególne nasilenie występowania reprezentacyjnych przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem, stojącej na księżycu, otoczonej promienistą glorią słoneczną, najczęściej na tle krzewu lub gaju, pozostających w ścisłym związku z ideą Niepokalanego Poczęcia, przypada na okres 1510–1530<sup>110</sup>. To nagłe odnowienie znanego w połowie wieku XV tematu wiązało się z ustanowieniem przez biskupa Jana Kornarskiego w roku 1509 w kościołach diecezji krakowskiej *festum Conceptionis Immaculatae Virginis*<sup>111</sup>.

**Tablica z przedstawieniem Czternastu Święci Wspomożycieli w strefie predelli**  
W tablicy wtórnie dodanej do obrazu epitafijnego Chroberskiego, pełniącej obecnie funkcję predelli, zrealizowano rzadki w Małopolsce temat Czternastu świętych Wspomożycieli<sup>112</sup>. Na gruncie malarstwa krakowskiego epoki późnego średniowiecza tablica w Sandomierzu jest jedynym zachowanym przykładem ukazującym świętych pomocników w komplecie (il. 9). Drugim przykładem (i jak dotąd ostatnim) jest fragment na awersie dolnej części prawego skrzydła dawnego poliptyku w kościele w Szyku<sup>113</sup>, w powiecie limanowskim, gdzie poniżej postaci św. Wawrzyńca ukazano zestaw siedmiu świętych, pozostały zespół wyobrażony był na niezachowanym skrzydle lewym.

Na gładkim złożonym tle tablicy, ukazano kolejno od lewej następujących świętych: Idziego – patrona trudnej spowiedzi (atrybut: łania); Eustachego – patrona rycerzy i ludzi w potrzebie (atrybut: jeleni); Erazma patrona ludzi doznających wielkich bólów fizycznych (atrybut: kołowrót); Cyriaka lub Achacego (bez atrybutu); Wita – patrona chorych na epilepsję (atrybut: kogut); Pantaleona – chroniącego od strasznych chorób (atrybut: ręce przybite gwoździami do głowy); Błażeja – patrona od nagłej śmierci i bólu gardła (atrybut: skrzyżowane świece); Krzysztofa – patrona nagłej śmierci (atrybut: Dzieciątko Jezus na ramieniu); Jerzego – patrona rycerzy, chroniącego również zwierzęta przed chorobami (w zbroi, bez atrybutu); Achacego lub Cyriaka (bez atrybutu); Dionizego – chroniącego od bólów głowy (atrybut: ucięta głowa); Katarzynę Aleksandryjską – patronkę od bólu gardła i głowy (atrybut: miecz); Małgorzatę z Antiochii – chroniącą od bólów porodowych (atrybut: krzyż); Barbarę – pomocną w godzinie śmierci i utrapienia (atrybut: wieża).

Bliższa analiza tablic, dodanych do epitafium Chroberskiego, skłania do przypuszczeń, iż są one dziełem warsztatu Mistrza Poliptyku w Szyku – jednej z bardziej

110 Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540...*, s. 27.

111 Tamże, s. 25, 27.

112 K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II, Freiburg und Breisgau 1926, s. 469–474; A. Bazieli, *Czternastu Wspomożycieli*, hasło [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, Lublin 1985, szp. 925–926.

113 W starszej literaturze skrzydło to uchodziło za pozostałość tryptyku, por. M. Kornecki, *Obraz „Tronującej Marii odzianej w słońce” i „Pietas Domini” z kościoła w Szyku*, „Folia Historiae Artium”, t. 19, 1983, s. 55–73, stąd na tej podstawie przyjęto zastępcze określenie anonimowego malarza jako „Mistrz Tryptyku z Szyku”. Por. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540...*, s. 94–99, il. 155–157.



Il. 9. Tablica z przedstawieniem Czternastu Wspomożycieli w predelli Epitafum Stanisława Chrobberskiego.  
Fot. M. Gruszczyński

aktywnych pracowni malarskich<sup>114</sup>, działających w przybliżeniu w latach 1510–1535<sup>115</sup>, której liczne dzieła rozsiane są zarówno w samym Krakowie, na południowy wschód od Krakowa (Szyk, Przydonica, Porąbka Uszewska), jak i w ziemi sandomierskiej (Szydłowiec, Tarczek, Sandomierz, Zborówek, Nowy Korczyn).

Przy zróżnicowanym repertuarze przedstawieniowych konwencji i związanych z nimi sposobów organizowania malarskiej przestrzeni – od tradycyjnych złożonych teł i kotar, do towarzyszących postaciom rozległych krajobrazów – najwyraźniejszym znakiem rozpoznawczym maniery Mistrza Polipytyku z Szyku są powtarzające się typy fizjonomiczne i ich charakterystyka. W typach męskich są to mięsiste twarze o szeroko rozstawionych oczach i wyraziście zaznaczonych powiekach<sup>116</sup>. W przedstawieniach Matki Boskiej i świętych niewiast przeważał (zapożyczony z tryptyku w Bodzentynie) typ młodej kobiety z wysokim czołem i gładko zaczesanymi włosami, ujętymi cienką przepaską nazywaną perłami<sup>117</sup>. Kilkakrotnie powtarza się także typ nagiego dziecka i sposób charakterystyki główki małego Jezusa. W dziedzinie kształtowania draperii wymienić można powtarzające się układy pionowych fałdów paralelnych. Do kilkakrotnie wprowadzonych przez mistrza motywów należy nieregularny, meandrycznie pofalowany krąg chmur, utworzonych (jak określił to Jerzy Gadomski) z „*twardej*” *materii*, a otaczających bytujące w niebie osoby boskie. Motyw ten, stanowiący swoisty

114 W ostatnim czasie badania autora niniejszego studium pozwoliły ustalić, iż zachowane w Szyku relikty retabulum ołtarzowego są w rzeczywistości pozostałością czteroskrzydłowego polipytyku, por. *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu limanowskiego...*, s. 120–121, przyp. nr 616 (tamże rekonstrukcja ikonograficznego programu obecnie zdekompletowanego polipytyku). Ustalenia te podtrzymał Jerzy Gadomski, stwierdzając, iż *wobec tego ustalenia – typ nastawy z Szyku, stanowiącej opus maximum znanych dzieł anonima, skłania do określenia malarza jako: „Mistrza Polipytyku z Szyku”, zob. J. Gadomski, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1450–1540: Addenda*, „Folia Historiae Artium”, seria nowa, t. 12, 2009, s. 62–63, przyp. nr 38.

115 Taki czas działalności tej pracowni, na podstawie przybliżonego czasu fundacji najwcześniejszych i najpóźniejszych jej utworów, wyznaczył Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540...*, s. 98 i 106.

116 Repertuar podobnych fizjonomii odnaleźć można w przedstawieniach męskich predelli. Z kolei postacie Salomona i Dawida na obrazie w zwieńczeniu są niemal identyczne, jak postać donatora Marcina Lasockiego na obrazie środkowym polipytyku w Szyku.

117 Motyw ten obecny jest również w przedstawieniu Marii na obrazie w Sandomierzu.

znak firmowy pracowni Mistrza z Szyku, odnajdujemy również w otoczeniu postaci Marii z Dzieciątkiem na tablicy w zwieńczeniu.

Kwestią niepozostającą bez znaczenia w naszych rozważaniach atrybucyjnych jest również fakt, iż w katedrze sandomierskiej przechowywana jest kwatery skrzydła tryptyku ze ŚŚ. *Wawrzyńcem i Zygmuntem*, pochodząca z kościoła Św. Pawła w Sandomierzu<sup>118</sup>, którą już kilkadziesiąt lat temu Marian Kornecki słusznie związał z warsztatem Mistrza Tryptyku z Szyku<sup>119</sup>.

Nie rozstrzygając tu kwestii, czy wskazana kwatery może pochodzić ze skrzydła tej samej nastawy ołtarzowej, co omawiane wyżej obrazy ze zwieńczenia i predelli (choć ewentualność taka jest w tym przypadku wielce prawdopodobna), tablica ta stanowi materialny dowód, iż zarówno w Sandomierzu, jak i jego okolicy, bardzo chętnie korzystano z usług pracowni Mistrza Polityku z Szyku.

Zarówno kwestie natury technologicznej, wyraźne różnice warsztatowe, zdecydowanie niższy poziom artystyczny, dalece ustępujący tablicy środkowej, w końcu zaś aspekty ikonograficzne przedstawię w zwieńczeniu, a zwłaszcza tablicy w predelli<sup>120</sup>, nie pozwalają obu tych elementów uznać za zespół jednorodny z obrazem epitafijnym Stanisława Chroberskiego. Mimo że wskazane tablice powstały w zbliżonym czasie, co obraz epitafijny (najpewniej czas ich powstania mieści się w trzeciej dekadzie XVI stulecia) i mogły być pierwotnie przeznaczone do tego samego wnętrza, nie tworzą dziś one jednolitego kontekstu treściowo-ideowego, gdyż tworzyć go nie mogą.

Obraz w zwieńczeniu i predelli to bez wątpienia zdekompletowane elementy nastawy ołtarzowej, najpewniej o charakterze tryptyku. W bliżej nieokreślonym czasie, być może dopiero w 2. poł. XIX wieku, zostały one wtórnie połączone z obrazem *Wskrzieszenie Piotrowina*, pochodzącym z epitafium Chroberskiego, tworząc wraz z nim rodzaj imitacji jednoosiowego retabulum ołtarzowego zawieszzonego na kamiennym filarze nawy. W takim kształcie struktura ta, uznana dość pochopnie za zespół jednorodny, składający się na kompletne epitafium Stanisława Chroberskiego, przetrwała do czasów nam współczesnych.

### *Bibliografia:*

*Acta Tomiciana*, 1962, t. 14, Poznań.

118 Oczywiście kościół Św. Pawła nie musiał być miejscem pierwotnego przeznaczenia nastawy, z której zachowała się wskazana kwatery skrzydłowa. Nastawa ta mogła trafić do kościoła Św. Pawła wprost z wnętrza sandomierskiej kolegiaty, by następnie (po wycofaniu z kultu i częściowym zdekompletowaniu) znów powrócić do katedry sandomierskiej.

119 M. Kornecki, *Obraz „Tronującej Marii odzianej w słońce”...*, s. 70. Ustalenia Korneckiego podtrzymał w całej rozciągłości Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540...*, s. 94, il. 158.

120 Temat Czternastu Wspomożycieli, grupy świętych, którym przypisywano szczególnie patronat pomocniczy i skuteczność w niesieniu pomocy w różnych życiowych problemach i potrzebach, adresowany był zawsze do żywych, a nie zmarłych i w żaden sposób nie da się go ideowo powiązać z epitafijną funkcją dzieła sztuki.

- Baczkowski K., 1975, *Zjazd Wiedeński 1515*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Balzer O., 1910, *Corpus Iuris Polonici*, vol. IV/1, Kraków.
- Bartoszewicz J., 1863, *Podczaszy koronni i litewscy*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1, Warszawa.
- Bazielich A., 1985, *Czternastu Wspomożycieli*, hasło [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin.
- Bochnak A., 1960, *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*, „Studia do Dziejów Wawelu”, t. 2, Kraków.
- Bogacka K., 2009, *Ikonografia insygniów biskupich w malarstwie małopolskim jako próba odtworzenia i systematyzacji niezachowanych zabytków gotyckich*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci prof. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa.
- Boniecki A., 1900, *Herbarz Polski*, t. 3, Warszawa.
- Buliński M., 1879, *Monografia miasta Sandomierza*, Warszawa.
- Chądzyński J., 1850, *Wspomnienia sandomierskie i opis miasta w dwóch częściach*, Warszawa.
- Czyżewski K., 2005, *Kult św. Stanisława w katedrze krakowskiej – świadectwa artystyczne (zarys problematyki)*, [w:] Ks. B. Przybyszewski i Współautorzy, *Święty Stanisław biskup męczennik. Sprawa świętego Stanisława. Biografia. Legenda. Kult. Ikonografia. Polemika z Gerardem Labudą*, Wydawnictwo De Arte, Rzeszów-Łańcut.
- Danielski W., Werder Z., 1995, *Chrystus król*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin.
- Dąbrowski J., tłum i red., 1969, *Jana Długosza Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Warszawa.
- Dobrzaniecki T. 1969, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 13/1.
- Dobrzaniecki T., 1979, *Święty Stanisław – Biskup Męczennik i patron Polski. Szkic historyczno-ikonograficzny*, „Analecta Cracoviensia”, t. II.
- Drecka W., 1954, *Polskie Cranachiana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1.
- Estreicher K., 1939–1946, *Epitafium Stanisława Chrobberskiego w katedrze sandomierskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 8.
- Fijałek J., 1910, *Tarłowie, znakomitego rodu początki i świetność*, „Przegląd Historyczny”, t. 10.
- Gadomski J., 1995, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa-Kraków.
- Gadomski J., 2009, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1450–1540: Addenda*, „Folia Historiae Artium”, seria nowa, t. 12.
- Goetel-Kopff M., 1957, *Tryptyk Wawelski Michała Lancza z Kitzingen*, [w:] *Studia renesansowe*, t. 2, Wrocław.

- Goetel-Kopff M., 1964, *Mecenat kulturalny Jana Konarskiego (1447–1525)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 8.
- Jakimowicz T., 1985, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagiellonów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań.
- Karłowska-Kamzowa A., 1976, *Wyobrażenia męczeństwa biskupa Stanisława Szczepanowskiego (do połowy XVI wieku)*, [w:] *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa-Poznań.
- Kłoczowski J., 1979, *Kult św. Michała Archanioła w Polsce średniowiecznej*, „Zeszyty Naukowe KUL”, nr 14, z. 4.
- Kobielus S., 1997, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa.
- Kornecki M., 1983, *Obraz „Tronującej Marii odzianej w słońce” i „Pietas Domini” z kościoła w Szyku*, „Folia Historiae Artium”, t. 19.
- Krupińska-Pałamarz E., 1980, *Pejzaż w krakowskim malarstwie tablicowym końca XV i początku XVI wieku. (Między późnym średniowieczem a wczesnym renesansem)*, „Folia Historiae Artium”, t. 16.
- Kuczman K., 2007, *O szczyrzyckiej Świętej Rozmowie*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 2, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2007, s. 151.
- Kuczyński S., 1978, *Herby w twórczości historycznej Jana Długosza*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Künstle K., 1926, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II, Freiburg und Breisgau.
- Labuda A.S., 1994, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach. Praca zbiorowa pod red. Adama S. Labudy*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Labuda A.S., 2007, *Związki artystyczne Polski z Rzeszą Niemiecką w późnym średniowieczu. Kraków i Niemcy Południowe*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Leśniak F., 1992, *Krosno w czasach Odrodzenia. Studia nad społeczeństwem miasta*, „Prace Monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie”, nr 142, Kraków.
- Leśniak F., 2002, *Duchowni i mieszczenie w Krośnie w XVI i pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku*, [w:] *Krosno. Studia z dziejów miasta i regionu*, t. 4, pod red. F. Leśniaka, Stowarzyszenie Miłośników Ziemi krośnieńskiej, Krosno.
- Łomnicka-Żakowska E., 1969, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze” t. 14.

- Łopatkiewicz P., 1994, *Krośnieńska fara w wiekach średnich. Przemiany architektoniczne i uchwytnie elementy wyposażenia kościoła do połowy XVI wieku*, „Biblioteka Krośnieńska”, Seria Zabytki, z. 3, Krosno.
- Łopatkiewicz P., 1995, *Krośnieńska fara w epoce renesansu i manieryzmu. Przemiany architektoniczne i najważniejsze elementy wyposażenia kościoła od połowy XVI do połowy XVII wieku*, „Biblioteka Krośnieńska”, Seria Zabytki, z. 8, Krosno.
- Łopatkiewicz P., 2007, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku*, Muzeum Rzemiosła w Krośnie, Krosno.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., 2005, *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu krośnieńskiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., 2008, *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu limanowskiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków.
- Łoziński J.Z., Przypkowski T., oprac. 1962, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 3, województwo kieleckie, pod red. Jerzego Z. Łozińskiego i Barbary Wolff, z. 11, *Powiat sandomierski*, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Warszawa.
- Mrozowski P., 1994, *Polskie nagrobki gotyckie*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- Mrozowski P., 1997, *Portret w Polsce u progu nowożytności*, [w:] *Sztuka około 1500*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki – Gdańsk, listopad 1996, Warszawa.
- Mrozowski P., *Epitafium Stanisława Chroberskiego*, [w:] *Przeraźliwe echo trąby żałosnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku. Katalog wystawy pod kierunkiem i redakcją Przemysława Mrozowskiego, 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- Niesiecki K., 1845, *Herbarz polski*, wyd. J. Bobrowicza, t. 9, Lipsk.
- Obruśnik A.E., 2005, *Obraz św. Stanisława Szczepanowskiego w Bazylice OO. Bernardynów w Leżajsku*, [w:] Ks. B. Przybyszewski i Współautorzy, *Święty Stanisław biskup męczennik. Sprawa świętego Stanisława. Biografia. Legenda. Kult. Ikonografia. Polemika z Gerardem Labudą*, Wydawnictwo De Arte, Rzeszów-Łańcut.
- Olszewski A.M., *Mulier amicta sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszłość”, t. 82.
- Paprocki B., 1858, *Herby rycerstwa polskiego*, wyd. J. Turowskiego, Kraków.
- Pauli Ż., 1840, *Starożytności galicyjskie*, Lwów.
- Pawiński A., 1983, *Młode lata Zygmunta Starego*, Warszawa.
- Pawłowski F., 1869, *Premislia sacra sive series et gesta episcoporum*, Kraków.
- Pociecha W., 1937, *Chroberski Stanisław h. Topór*, hasło [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków.



- Sarna W., 1898, *Opis powiatu krośnieńskiego pod względem historyczno-geograficznym*, Przemysł.
- Sarna W., 1903, *Biskupi przemyscy obrządku łacińskiego*, cz. 1, 1375–1624, Przemysł.
- Schiller G., 1980, *Ikonographie der christlichen Kunst*, IV, 2, Gütersloh.
- Segel H.B., 1989, *Renaissance Culture in Poland. The Rise of Humanism, 1470–1543*, Cornell University, New York.
- Sroka S.A., wyd. i oprac., 2006, *Dokumenty polskie z Archiwum Dawnego Królestwa Węgier*, t. 4, (dokumenty z lat 1501–1520), Kraków.
- Steinmann O., 1967, *Apokalyptisches Weib, Ikonographie*, [w:] *Lexikon des Marienkunde*, hrsg. K. Algermissen i in., t. 1, Regensburg.
- Szymański J., *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Śnieżyńska-Stolot E., 1972, *Ze studiów nad ikonografią Legendy św. Stanisława biskupa*, „Folia Historiae Artium”, t. 8.
- Śnieżyńska-Stolotowa E. i Stolot F. oprac., 1977, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, seria nowa, t. 1, województwo krośnieńskie, pod. red. E. Śnieżyńskiej-Stolot i F. Stolota, z. 1, *Krosno, Dukla i okolice*, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Warszawa.
- Turska K., 1987, *Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- Vitae Episcoporum Premisliensium ritus Latini*, 1844, Viennae.
- Walicki M., 1961, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa.
- Walicki M., 1965, *Epitafium polskiego ucznia Filelfa*, [w:] *Złoty widnokrąg*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Walicki M., 1965, *Tryptyk z Kobylina*, [w:] *Złoty widnokrąg...*, Warszawa
- Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Zamek Królewski na Wawelu, maj-lipiec 2000. Katalog*, t. 1, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2000.
- Węclawowicz T., 2002, *Transitus sancti Stanislai*, [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Witkowska-Żychiewicz T., 1967, *Krakowskie malarstwo epitafijne 1500–1850*, Zeszyty Naukowe UJ, „Prace z Historii Sztuki”, z. 5, Kraków.
- Wróbel W., 2010, *Maciej z Krajny i Buzun herbu Topór (ok. 1470 – ok. 1546)*, „Studia Podlaskie”, t. 18, Białystok.
- Wyczański A., 1990. *Między kulturą a polityką. Sekretarze królewscy Zygmunta Starego (1506–1548)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

## STRESZCZENIE

*Tablicowe epitafium Stanisława Chroberskiego w katedrze sandomierskiej oraz Stanisław Tarło – jego fundator związany z Krosnem*

Epitafium Stanisława Chroberskiego w katedrze sandomierskiej, powstałe około 1520 roku w malarskim środowisku Krakowa, należy do najcenniejszych zabytków malarstwa tablicowego z przełomu średniowiecza i czasów nowożytnych. Od lat było przedmiotem licznych publikacji i wzmianek w literaturze naukowej. Ostatnia konserwacja tego dzieła, przeprowadzona w roku 2015, stała się okazją do przeprowadzenia szczegółowych badań oraz przygotowania nowoczesnej monografii tego zabytku. Nie bez znaczenia dla miejsca publikacji tego artykułu pozostaje fundator epitafium – ówczesny sekretarz królewski Stanisław Tarło, który jako biskup przemyski ostatnie lata spędził w Krośnie, tu umarł w roku 1544 i został pochowany w miejscowym kościele parafialnym.

Żaden z dotychczasowych autorów zajmujących się epitafium Chroberskiego nie zadał sobie trudu by ustalić, czy obecny kształt dzieła istotnie uznać należy za pierwotny. Nikt nie podjął również próby zrekonstruowania okoliczności, w których dzieło to zostało zamówione, ani nie zadał pytania, czy kamienna płyta z tekstem inskrypcji epitafijnej, wmurowana w filar nawy, istotnie może być rozpatrywana w kontekście jednoczasowej fundacji wraz z obrazem tablicowym.

Badania autora artykułu dowodzą, że elementy składające się na obecny kształt artystyczny zabytku nie stanowiły pierwotnie jednej całości. Obraz w zwieńczeniu i w predelli to zdekompletowane części nastawy ołtarzowej, najpewniej o charakterze tryptyku, powstałe w pracowni anonimowego malarza małopolskiego zwanego Mistrzem Poliptyku w Szyku. W bliżej nieokreślonym czasie, być może dopiero w 2. poł. XIX wieku, zostały one wtórnie połączone z obrazem tablicowym, wybitnym dziełem malarstwa krakowskiego z początku lat 20. XVI wieku, stanowiącym pierwotnie centralną częścią epitafium Stanisława Chroberskiego. W ten sposób powstał rodzaj imitacji jednoosiowego retabulum ołtarzowego zawieszzonego na jednym z kamiennych filarów nawy katedry sandomierskiej. W takim kształcie struktura ta przetrwała do czasów nam współczesnych i przez wszystkich dotychczasowych badaczy – choć zupełnie niesłusznie – była traktowana jako zespół artystycznie jednorodny.

## SŁOWA KLUCZOWE

malarstwo tablicowe, malarstwo epitafijne, Stanisław Chroberski, Stanisław Tarło, Sandomierz, katedra w Sandomierzu, Krosno

## ABSTRACT

*Plaque Epitaph of Stanisław Chroberski in Sandomierz Cathedral and – Stanisław Tarło – its founder connected with Krosno*

The epitaph of Stanisław Chroberski in Sandomierz Cathedral, created around 1520 in the painterly environment of Kraków, is one of the most valuable monuments of panel painting from the turn of the Middle Ages and modern times. It has been the subject of numerous publications and mentions in the scientific literature over the years. The recent conservation of this work, carried out in 2015, provided an opportunity for detailed research and the preparation of a modern monograph on this monument. The founder of the epitaph, the then royal secretary Stanisław Tarło, who, as Bishop of Przemyśl, spent his last years in Krosno, died there in 1544 and was buried in the local parish church, is not without significance for the place of publication of this article.

None of the authors to date, dealing with Chroberski's epitaph, have taken the trouble to establish whether the present shape of the work should indeed be considered the original. Nor has anyone attempted to reconstruct the circumstances under which this work was commissioned, or to ask whether the stone slab with the text of the epitaph inscription, set into the pillar of the nave, can indeed be considered in the context of a simultaneous foundation together with the panel painting.

The research of the author of this article shows that the elements – which make up the current artistic shape of the monument – did not originally form a single whole. The painting in the coping and in the predella are disassembled parts of an altarpiece, most probably of a triptych character, created in the workshop of an anonymous painter from Małopolska called the Master of Polyptych in Szyk. At an unspecified time, perhaps as late as the second half of the 19<sup>th</sup> century, they were secondarily combined with a panel painting, an outstanding work of Kraków painting from the early 1620s, originally forming the central part of the epitaph of Stanisław Chroberski. The result was a kind of imitation of a single-axis altar retable hung on one of the stone pillars of the Sandomierz Cathedral nave. In this form, the structure has survived to the present day and has been treated by all previous researchers – although quite wrongly – as an artistically homogeneous ensemble.

#### KEY WORDS

panel painting, epitaph painting, Stanisław Chroberski, Stanisław Tarło, Sandomierz, Sandomierz Cathedral, Krosno