

# Obrazy w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie

modus

prace z historii sztuki  
xv, 2015



Prace konserwatorskie przeprowadzone ostatnio w wielkim krużganku krakowskiego klasztoru Dominikanów objęły m.in. znajdujące się tam obrazy, które zostały poddane kompleksowym badaniom technicznym i historycznym<sup>1</sup>. Opierając się na ich wynikach, można dokładniej przedstawić dzieje płócien historycznie związanych z krużgankiem, a także podjąć próbę hipotetycznej rekonstrukcji ich układu i interpretacji programu ikonograficznego.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że obecnie w krużganku znajduje się grupa przypadkowych, niezwiązanych ze sobą tematycznie obrazów oraz części trzech serii płócien, których pozostałe elementy znajdują się w innych wnętrzach kościoła i klasztoru. Niniejszy artykuł dotyczy dwóch z tych cykli, które współtworzyły wystrój wnętrza krużganku w okresie nowożytnym: wielkoformatowych obrazów przedstawiających sceny z życia świętych dominikańskich oraz portretów biskupów wywodzących się z tego zakonu. Obrazy należące do obu zespołów były wzmiankowane przez wielu badaczy sztuki Krakowa, nie doczekały się jednak opracowania monograficznego.

Podstawowe informacje na temat pierwszego cyklu i jego twórców – Tomasza Dolabelli i malarza zakonnego Kazimierza Cisowskiego – były znane dzięki opartym na źródłach pracom Ambrożego Grabowskiego. Badacz ten wspominał, „iż w klasztorze utrzymuje się wiadomość”, według której zachowane obrazy są kopiami dzieł Dolabelli wykonanymi przez Cisowskiego, oraz zauważał, że „przecież i z tych kopij przebija się kompozycja znakomitego mistrza, a zarazem widać i biegłość malarską w ręce Cisowskiego”<sup>2</sup>. Ze względu na późniejsze przemalowanie obrazy

KINGA BLASCHKE,  
MICHAŁ KURZEJ

1 Konserwacja obrazów została przeprowadzona w latach 2012–2013 przez zespół pod kierunkiem konserwatora Marcina Ciby, któremu autorzy pragną podziękować za cenne uwagi oraz udostępnienie dokumentacji fotograficznej i wyników badań konserwatorskich. Autorzy są również wdzięczni dr Annie Markiewicz, która przeprowadziła kwerendę poprzedzającą badania, za udostępnienie jej niepublikowanych wyników. Niniejszy tekst powstał na podstawie opracowania przygotowanego w związku ze wspomnianą konserwacją.

2 A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840, s. 420–421; idem, *Kraków i okolice*, Kraków 1866, s. 153.

nie budziły natomiast większego zainteresowania młodszych pokoleń badaczy. Mieczysław Skrudlik – pierwszy monografista Dolabelli – uznał dzieła tego malarza, które kiedyś wisały w krużganku, za zaginione<sup>3</sup>. Leonard Lepszy i Stanisław Tomkiewicz w monografii kościoła i klasztoru Dominikanów powtórzyli większość informacji historycznych na temat omawianego zespołu. Autorzy uznali *Męczeństwo dominikanów sandomierskich* i być może *Szkołę św. Tomasza* za siedemnastowieczne oryginały Dolabelli, a pozostałe obrazy określili jako kopie wykonane przez Cisowskiego. Płótna te zostały przez nich określone jako „dekoracyjne, bez większej wartości” i hipotetycznie związane z Cisowskim. Podobnie nisko cenili oni wiszące w krużganku portrety biskupów, uznając je za szablonowe i przemalowane<sup>4</sup>. Płótna ze scenami z życia świętych dominikanów wzmiankował również Władysław Tomkiewicz, który krytycznie ocenił „bezceremonialne” przekształcenia dokonane przez dominikańskiego malarza, w wyniku których obrazy Dolabelli zatraciły pierwotną formę<sup>5</sup>. W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* większość obrazów tego cyklu została określona jako dzieła Dolabelli, przemalowane przez malarzy zakonnych Kazimierza Cisowskiego i Tomasza Frydrychowicza, a następnie przez Angelika Drewaczyńskiego. Samodzielnymi pracami Cisowskiego miały być obrazy określone przez autorów katalogu jako *Święty Antonin rozpędzający dom sierot*, *Męczeństwo św. Jana z Kolonii*, *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, *Święta Małgorzata wskrzeszająca dziewczynę przy studni*, *Święty Ludwik Bertrand nawracający Indian* i *Męczeństwo św. Piotra z Werony*<sup>6</sup>.

\* \* \*

Pierwszy cykl obrazów został namalowany przez Tomasza Dolabellę za rządów przeora o. Erazma Koniuszowskiego<sup>7</sup>. Zakonne źródła nie są jednak zgodne co do ich ilości: w opisie dokonań poszczególnych przeorów wspomniano, że Koniuszowski podczas drugiego przeoratu (1614–1618) ozdobił trzy ramiona krużganka 18 obrazami<sup>8</sup>, natomiast w opisie klasztoru zamieszczonym w innym miejscu tej samej księgi odnotowano na krużganku 19 płócien<sup>9</sup>. Pierwszy przekaz wydaje się

3 M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła: ustęp z dziejów malarstwa XVII stulecia w Polsce*, „Rocznik Krakowski”, 16, 1914, s. 120–122.

4 L. Lepszy, S. Tomkiewicz, *Kraków. Kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Kraków 1924 (= *Zabytki sztuki w Polsce*, 1), s. 3–9, 12, 95, 112.

5 W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 31.

6 *Kościół p.w. św. Trójcy i klasztor dominikanów – wyposażenie wnętrza, malarstwo*, oprac. M. Gutowski, K. Kuczman, J. Petrus, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, z. 3: *Kościół i klasztor śródmieścia*, cz. 2, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978 (dalej: KZSP IV, 3/2), s. 120, 127, 155–159. Informacja o pracach malarskich Tomasza Frydrychowicza nie znajduje potwierdzenia w źródłach i jest prawdopodobnie wynikiem pomyłki.

7 W r. 1620 Koniuszowski zamówił też u Dolabelli obrazy do refektarza (zob.: S. Barącz, *Klasztor i kościół dominikanów w Krakowie*, Poznań 1888, s. 64; W. Tomkiewicz, *Dolabella*, s. 34–42).

8 Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie (dalej: APDK), Kr 2, *Conventus Cracoviensis S[ancti]s[is]mae Trinitatis Ordinis Praedicatorum plantatio, erectio, ratificatio, pietatis quorundam Patrum, honores merita ac praeclara gesta memoriae digna annotantur et in hoc manuscripto continentur*, 1667, k. 53r; tam informacja, że Koniuszowski „Atque tres partes claustrum seu tres ambitus 18 imaginibus elegantissimis exornavit”.

9 APDK, Kr 2, k. 71v: „Item in angiportu per quem fieri solet processio visuntur novem decim imagines, diversorum Sanctorum Ordinis Nostri gesta representantes, a Nobilissimo Pictore

bardziej prawdopodobny, ze względu na liczbę przęseł w trzech szerszych ramionach nieregularnego krążanka, które mogą pomieścić najwyżej 18 wielkich obrazów.

W roku 1711 między oknami krążanka zawieszono obrazy drugiego cyklu: 24 portrety biskupów wywodzących się z zakonu dominikańskiego, sprawione przez przeora Hieronima Miłońskiego<sup>10</sup>. Nazwisko ich autora nie jest znane<sup>11</sup>. W ostatniej ćwierci XIX wieku płótna zostały poddane renowacji przez br. Damiana Bieniasiewicza<sup>12</sup>.

Około roku 1720 wielkie obrazy ze scenami z żywotów świętych zostały przemalowane lub zastąpione nowymi przez malarza-dominikanina, br. Kazimierza Cisowskiego. Informacje te podał zakonny historyk o. Michał Siejkowski w obszernej monografii kościoła i klasztoru: „Kruczganek tego kościoła idzie w kwadrat, dość obszerny, na jednej stronie historyje świętych zakonu tegoż na obrazach odmalowane (circumcirca, rachując jest ich n[umero] 28) za przeorstwa ś.p. W[ielebnego] X[iędza] Cypryana Sapeckiego [1719–1723]. Te obrazy jedne de novo odmalowane, a drugie reperowane z większej części. Który także W[ielebny] X[iędz] Sapecki fortę nową kazał wymurować, przyozdobiwszy ją obrazami i drzwiami należytymi. Obrazów tych w forcie z różnych historyi tegoż zakonu jest 8. Zaś na drugiej stronie, circumcirca w kruczganek około protele wielkiej, są obrazy biskupów polskich dominikańskich różnych diecezyi expensą w[ielebnego] x[iędza] Hieronima Miłońskiego [przeor w latach 1709–1711] S[więtej] T[eologii] doktora i ex prowincjała n[umero] 24 namalowanych”<sup>13</sup>.

Zagadką pozostaje przyczyna, dla której po stosunkowo krótkim czasie od namalowania obrazów w krążanku zdecydowano się na ich wymianę lub gruntowne przemalowanie, podczas gdy inne dzieła Dolabelli zachowane w klasztorze nie noszą śladów takiej ingerencji. Jednym z ewentualnych powodów mogło być zawilgocenie krążanka, przyczyniające się do szybszego niszczenia zawieszonych tam płócien. Siejkowski odnotował też w krążanku dwa ołtarze: św. Erazma i „Pasji”<sup>14</sup>. Ten ostatni mieścił zapewne cudowny krucyfiks, który miał przemówić

Serenissimi Vladislai Regis efformatae”. Tożsamość malarza potwierdza następne zdanie, stwierdzające, że wykonał on również obrazy do refektarza.

10 S. Barącz, *Klasztor*, s. 57. Według tego źródła obrazy zostały zamówione około r. 1710. *Terminus post quem* wyznacza data prekonizacji najpóźniejszego z przedstawionych – Jana Damascena Lubienieckiego na biskupa bakowskiego 23 II 1711 (J. Reychman, *Lubieniecki (Łubieniecki) Jan Damascen*, w: *Polski Słownik Biograficzny* [dalej: PSB], t. 17, z. 75, Wrocław 1972, s. 597).

11 Już Stanisław Barącz (*Klasztor*, s. 57–58) określił je jako „obrazy niewiadomego pędzla”. Użyte przez Michała Siejkowskiego (*Świątynia pańska*, Kraków 1743, s. 27) sformułowanie „obrazy namalowane expensą ks. Miłońskiego” sugeruje, że zostały one zamówione u zewnętrznego malarza, który otrzymał honorarium za ich wykonanie.

12 Podana w KZSP IV, 3/2, s. 161 informacja o odnowieniu obrazów w r. 1879 przez Józefa Bernasiewicza jest zapewne wynikiem pomyłki, wynikłej z podobieństwa nazwiska.

13 M. Siejkowski, *Świątynia*, s. 27. Podaną liczbę 28 obrazów ukazujących świętych dominikańskich należy uznać za pomyłkę, gdyż jest ona większa niż liczba przęseł, w których można by takie obrazy zawiesić. Fragment ten został powtórzony w uaktualnionym wydaniu *Kościółów i klejnotów Krakowa*, P.H. Pruszcza z r. 1745 (s. 93), które najprawdopodobniej zostało przygotowane właśnie przez Siejkowskiego. Do takiego wniosku doszedł Karol Estreicher (*Emanuela Murraya „Opisanie Krakowa” a literatura o Krakowie i Plan Kołłątajowski*, „Rocznik Krakowski”, 48, 1977, s. 65). Daty przeoratu Miłońskiego i Sapeckiego wg katalogu przeorów zestawionego przez Michała Siejkowskiego (*Świątynia*, s. 359, 360, 363).

14 M. Siejkowski, *Świątynia*, s. 98–99. W inwentarzu z r. 1820 odnotowano stojący przy wschodniej ścianie krążanka ołtarz z krucyfiksem oraz naturalnej wielkości figurami *Matka Boska* i *Ecce Homo*, zaznaczając iż „statuy te zawierają się podwojami, zewnątrz których Pan Jezus Miłosierny

do o. Stanisława Kokoszki<sup>15</sup>. Nie wiadomo, kiedy ołtarze te znalazły się na krużganku i czy w związku z ich ustawieniem nie przemieszczano obrazów.

Poważną zmianą wystroju tej części klasztoru było umieszczenie tu epitafiów przeniesionych z kościoła z inicjatywy przeora Jacka Kliszewskiego. Według notatki klasztornej bibliotekarza o. Wawrzyńca Teleżyńskiego z roku około 1762: „Ambitum ecclesiae videlicet si pictura ac saxeo pavimento, nec non novis fenestris adornavit. In hos quoque ambitus transtulit ex ecclesia epitaphia pace sua minus bene, cum non concordent sepultis, nec sciuntur loci eorum corporum [...]”<sup>16</sup>.

W roku 1820 na krużganku wisiało już tylko 14 wielkich obrazów, które określono jako „staroświeckie, wyrażające prześladowanie na kapłanach przez Saracenów” oraz 23 „naddezelowane” portrety biskupów. Część płócien została zapewne przeniesiona do kapitułarza, gdzie odnotowano 7 scen z życia św. Dominika. *Nauczanie św. Tomasza* wisiało w pomieszczeniu dawnej szkoły teologicznej, zaś przedstawienie św. Wincentego – w górnym korytarzu. Przy wejściu do nowicjatu (na piętrze) znajdował się obraz „S. Dominika, którego złe duchy prześladowają”<sup>17</sup>.

Wygląd wnętrza uległ zmianie również podczas remontów w drugiej połowie XIX wieku. Krużganek nie ucierpiał podczas tragicznego pożaru w roku 1850, ale w latach 1851–1861 starano się go uporządkować, przesuając część nagrobków, które zostały później niewłaściwie zmontowane<sup>18</sup>.

Do konserwacji obrazów przystąpiono w ostatniej ćwierci stulecia. Portrety biskupów odnawiano zapewne około roku 1880, kiedy to jeden z nich, zaginiony w nieznanych okolicznościach, został zastąpiony portretem o. Wincentego Jandela, namalowanym przez Jana Bernasiewicza<sup>19</sup>. W pracach tych brał zapewne udział br. Damian Bieniasiewicz, do którego może odnosić się sygnatura pozostawiona na portrecie bp. Grzegorza: „V[enerabilis] Frater Damianus / Ord[inis] P[atrum] P[raedicatorum] / in Cracovia”. Prawdopodobnie wtedy portrety powiększono do formatu prostokąta i pozbawiono wcześniejszych ram, które przed połową stulecia zostały opisane następująco: „Každy obraz opatrzony w nadgłówkę herbem biskupim i podpisem wykazującym imię, czasem i nazwisko, stolicę biskupią, którą zasiadł, z oznaczeniem roku, nominację króla, potwierdzenie papieża, a czasem także i ważniejsze zdarzenie”<sup>20</sup>.

i Matka Jego rzeźbą snycerską wypukłe odrobione” (APDK, Kr 41, Inwentarz kościoła zakonnego i klasztoru księży Dominikanów w gminie pierwszej przy ulicy Szeroka zwanej w Wolnym Mieście Krakowie sytuowanego na mocy tak rozporządzenia Wydziału Spraw Wewnętrznych w Senacie Rządzącym dnia 20 miesiąca października Roku 1820 [...], s. 89–92).

15 Zob.: G. Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008, s. 79; D. Horzela, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440–1477*, Kraków 2012, s. 106–110.

16 APDK, R 221, W. Teleżyński, *Adnotationes variae ab Anno 1759 ad 1787*, s. 25; W. Murawiec, *Kliszowski Jacek*, w: *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H.E. Wyczawski, t. II, Warszawa 1982, s. 288–289. Szerzej na ten temat zob. J. Daranowska-Łukaszewska, *Krakowskie „Campo santo” – geneza przypadkowa*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (= *Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, 13), s. 811–814.

17 APDK, Kr 41, s. 121–123. Ostatni ze wspomnianych obrazów jest być może tożsamy z domniemanym wizerunkiem bł. Ulryka.

18 Prace te zostały negatywnie ocenione przez Józefa Muczковского (*Kościół św. Trójcy w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 20, 1926, s. 55).

19 O autorstwie i dacie wykonania świadczy sygnatura na odwrocie.

20 S. Barącz, *Klasztor*, s. 58. Autor przytoczył ustną relację Tomasza Frydrychowicza, opisującą stan sprzed pożaru w r. 1850.

Pod koniec dekady przystąpiono do prac nad wielkimi obrazami, które zostały zdublowane przez br. Damiana Bieniasiewicza<sup>21</sup>, a niektóre także w różnym stopniu przemalowane przez br. Angelika Drewaczyńskiego<sup>22</sup>. Być może w związku z tymi pracami część odnawianych obrazów przeniesiono do innych pomieszczeń kościoła i klasztoru, gdyż na przełomie XIX i XX wieku w krużganku znajdowało się tylko 12 wielkich płócien<sup>23</sup>.

Największą szkodę w historycznym wystroju krużganka wyrządziła „konserwacja” prowadzona od roku 1898 pod kierunkiem Zygmunta Hendla<sup>24</sup>. Zniszczono wówczas malowidła sklepienne z drugiej połowy XVIII wieku, przez co ukształtowany w tym stuleciu program ikonograficzny wnętrza został bezpowrotnie zubożony<sup>25</sup>. W ubiegłym stuleciu do krużganka przeniesiono też część obrazów z innych pomieszczeń klasztoru. Były wśród nich niektóre sceny z życia św. Wincentego Ferreriusza, które pod koniec XIX wieku wisiały w wielkim korytarzu pierwszego piętra<sup>26</sup>. Kompleksowe prace konserwacyjne krużganka przeprowadzone w latach 2012–2013 objęły też obrazy, które ostatnio się w nim znalazły. Spośród dzieł należących do jego historycznego wystroju znalazło się wśród nich 13 portretów biskupich oraz 11 scen ze świętymi: *Wizja św. Dominika*, *Męczeństwo w Tuluzie*, *Męczeństwo św. Jana z Kolonii*, *Szkoła św. Alberta*, *Wizja św. Tomasza z Akwinu*, *Święty Antonin wypędzający służbę*, *Kazanie św. Wincentego Ferreriusza*, *Cud św. Ludwika Bertranda*, *Cud św. Rajmunda*, *Wizja św. Agnieszki z Montepulciano* i *Mistyczne Zaślubiny św. Katarzyny*. Komisja konserwatorska zdecydowała o usunięciu przemalowań Drewaczyńskiego (uznając, że ich pozostawienie będzie powodować odspajanie od płótna i nieodwracalną destrukcję warstw spodnich) i wyeksponowaniu warstwy Cisowskiego.

\* \* \*

Spośród licznych znajdujących się w klasztorze obrazów ukazujących sceny z życia świętych dominikańskich można wyróżnić 17 płócien, które zachowały ramy o identycznym profilu<sup>27</sup>. Obrazy te mają również przeważnie zbliżone rozmiary: w świetle ramy wysokość 225–268 cm (przeważnie 264 cm), długość 291–532 cm

21 Na odwrocie obrazu ze św. Wincentym Ferreriuszem odnaleziono napis: „Wszystkie obrazy klasztorne są zabezpieczone od zniszczenia przez podlepienie nowym płótnem czego dokonał brat Damian Bieniasiewicz”.

22 Zostawił on swoje sygnatury na obrazach ze świętymi: Dominikiem, Tomaszem i Reginaldem (z datą 1887), Katarzyną (z datą 1888) oraz Rajmundem i Antoninem (bez daty).

23 APDK, R 800, K. Jucewicz, *Notatki o kościele oo. Dominikanów w Krakowie, 1898–1903*. Były to obrazy ze świętymi: Dominikiem, Piotrem, Tomaszem, Wincentym, Ludwikiem, męczennikami z Tuluzy i Gorkum, Antoninem, Agnieszka, Albertem, Rajmundem, Dominikiem i Reginaldem.

24 Zob. A. Włodarek, *Działalność konserwatorska Zygmunta Hendla w klasztorze Dominikanów w Krakowie*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, s. 908–909.

25 Malowidła te są znane jedynie z bardzo niedokładnych przekazów ikonograficznych. Zob. I. Kęder, W. Komorowski, *Ikonaografia kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, Kraków 2005, s. 194–199. Hendel nie uwzględnił malowideł na wykonanych przez siebie rysunkach dokumentujących stan krużganka przed rozpoczęciem prac konserwacyjnych, przechowywanych w Muzeum Narodowym w Krakowie (zob.: MNK III-PL.-5085; MNK III-PL.-5086; MNK III-PL.-3471; MNK III-PL.-3472; MNK III-PL.-3473; MNK III-PL.-3474; MNK III-PL.-4817; MNK III-PL.-3506; MNK III-PL.-3494), nie jest też znana dokumentacja fotograficzna z tego okresu.

26 S. Barącz, *Klasztor*, s. 62.

27 W trakcie konserwacji na niektórych z nich odkryto fragmenty malowanych napisów, które zapewne pierwotnie identyfikowały przedstawione sceny.



(przeważnie ok. 420–460 cm). Przyjmując liczbę obrazów podaną w najstarszych źródłach klasztornych, trzeba uznać, że przynajmniej jeden z nich nie zachował się do naszych czasów<sup>28</sup>. Biorąc pod uwagę zróżnicowane wielkości poszczególnych prześel krużgan-ka, dopasowanie kształtów dwóch płócien do znajdujących się pod nimi portali, tematykę obrazów i częściowo chronologię ukazanych wydarzeń, można podjąć próbę hipotetycznej rekonstrukcji układu cyklu.

Pierwszy obraz, zawieszony przy wejściu z kościoła na zachodniej ścianie prześła południowo-zachodniego, jest jednym z nielicznych znajdujących się na swoim pierwotnym miejscu. Ukazuje *Wizję św. Dominika* (il. 1, 2), pod wpływem której miał on podjąć decyzję o założeniu nowego zakonu. Przedstawiona scena została opisana w *Złotej legendzie* Jakuba z Woraginy, za którą powtórzyły ją liczne żywoty św. Dominika i która była częstym elementem opartych na nich cykli malar-skich<sup>29</sup>. Świętemu we śnie ukazali się św. Piotr i św. Paweł, wręczając mu laskę pasterską oraz Pismo Święte, aby głosił słowo Boże na całym świecie. Przy klęczącym zakonniku ukazano aniołka trzymającego krzyż i księgę oraz popularny atrybut świętego – psa trzymającego pochodnię i opierającego łapę na globie – którego pochodzenie tłumaczy się często legendą o wizji matki Dominika, której przed uro-

1. *Wizja św. Dominika*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (293 × 271 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

2. *Wizja św. Dominika*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (293 × 271 cm), warstwa malarska Angeliki Drewnaczyńskiej, stan przed konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

dzeniem syna miał się przyśnić pies z pochodnią w pysku, mający obiec cały świat. Obie wizje odnosiły się do samego początku Zakonu Kaznodziejskiego i przypominały jego główny charyzmat, jakim jest głoszenie Słowa Bożego<sup>30</sup>.

W kolejnym prześle skrzydła zachodniego ukazano śmierć św. Piotra z Werony (il. 3), najśłynniejszego męczennika dominikańskiego, który obok założyciela zakonu

28 Możliwe, że jakiś związek z omawianym cyklem mają dwa obrazy wiszące w korytarzu piętra klasztoru przy wejściu do nowicjatu. Mają one jednak nieco inne profile ramy i wymiary, a także cechy formalne odmienne od znanych z innych obrazów Cisowskiego i Drewnaczyńskiego. Pierwszy z nich – *Śmierć św. Dominika* (zob. il. 33) – zachował widoczną warstwę malarską z XVII w., bliską pracom Dolabelli, drugi, ukazujący wizję i oblóczyny nieokreślonego świętego (zob. il. 34) został zapewne znacząco przemalowany w XIX w. Przedstawiona na nim postać to być może św. Piotr Geremia – prawnik palermitański, który na skutek spotkania z pokutującą duszą zrezygnował z obrony doktoratu i został dominikaninem (zob. D.M. Marchese, *Sacro diario domenicano*, t. 2, Napoli 1670, s. 3).

29 Przedstawiono ją m.in. w predelli ołtarza *Koronacji Matki Bożej* Fra Angelica w zbiorach Luwru oraz na fresku Santiago di Tito w jednym z prześel Wielkiego Wirydarza florenckiego klasztoru Santa Maria Novella.

30 *Acta sanctorum Augusti*, t. I, Parisiis–Romae 1867, s. 451.

należał do jego najpopularniejszych świętych. Piotr został zamordowany przez heretyków podczas pełnienia obowiązków inkwizytora, toteż jego męczeństwo było jednym z ważniejszych symboli misji Zakonu Kaznodziejskiego jako instytucji stojącej na straży doktryny katolickiej i już za życia św. Dominika zajmującej się walką z heretykami<sup>31</sup>. Umierającego św. Piotra ukazywano przeważnie w chwili, gdy pisze na ziemi własną krwią wyraz *Credo*, co miało być dowodem, że jego śmierć była męczeństwem za wiarę, a nie zabójstwem o charakterze politycznym. Częstym uzupełnieniem ikonografii tego wydarzenia była postać drugiego dominikanina – świadka męczeństwa, któremu udało się zbiec – umieszczonego tutaj w centrum kompozycji. Nietypowa jest natomiast scena w tle



3

po lewej stronie obrazu. Przypomina ona tzw. cud z Fanjeaux<sup>32</sup>. Miał się on dokonać za wstawiennictwem św. Dominika podczas próby ognia, jakiej poddano pisma katarskie i katolickie, aby w ten sposób rozstrzygnąć ich prawdziwość. Podczas gdy księgi heretyckie spłonęły, katolickie uniosły się ponad płomień i pozostały nietknięte. Niestety nie udało się ustalić, czy na obrazie przedstawiono analogiczny epizod z żywota św. Piotra, czy też zestawiono jego męczeństwo z wcześniejszym epizodem z żywota św. Dominika, aby zaakcentować związek pomiędzy obydwojma świętymi i ich poświęcenie w zwalczaniu herezji.

W przeciwieństwie do poprzednich, kolejny obraz ukazuje świętych tak mało znanych, iż nie udało się odnaleźć żadnego innego przedstawienia sceny ich męczeństwa<sup>33</sup>. Są to bracia Mikołaj, Piotr, Jan, Robert, Edmund i drugi Jan, którzy zostali ścięci w Tuluzie na rozkaz tamtejszego hrabiego Rajmunda VII w roku 1242 (il. 4, 5). Główna scena obrazu przedstawia trzech zakonników trzymających w rękach odcięte głowy, którzy powracają do klasztoru z miejsca kaźni (podobnie jak według legendy uczynili św. Prokul, św. Seweryn i św. Dionizy Areopagita<sup>34</sup>,



4

3. Męczeństwo św. Piotra z Werony, obraz w kaplicy Zbawiciela przy kościele Dominikanów (465 × 268 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego. Fot. Michał Kurzej

4. Męczeństwo dominikanów w Tuluzie, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (402 × 268 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

31 D. Prudlo, *The Martyred Inquisitor. The Life and Cult of Peter of Verona (†1252)*, Farnham 2008, s. 62–65.

32 Cud ten znany jest chociażby z obrazu Pedra Berruguete w Muzeum Prado w Madrycie.

33 Sześciu dominikanów trzymających głowy (bez podania ich imion, ale ze wzmianką o podobieństwie do św. Dionizego) ukazano wśród innych męczenników tego zakonu na rycinie Adriana Collaerta *Triumphus martyrum ordinis praedicatorum* z r. 1610.

34 Ich męczeństwo opisał T. Malvenda, *Annalium sacri ordinis praedicatorum centuria prima*, Neapoli 1627, s. 645. Egzemplarz tej książki zachował się w bibliotece krakowskiego klasztoru Dominikanów.

5. *Męczeństwo dominikanów w Tuluzie*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (402 × 268 cm), fragment, warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



6. *Męczeństwo dominikanów sandomierskich*, obraz w południowej nawie kościoła Dominikanów w Krakowie (400 × 260 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego. Fot. Michał Kurzej

7. *Męczeństwo św. Jana z Kolonii i towarzyszy*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (422 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



którego często utożsamiano z najsłynniejszym francuskim kefaloforosem – Dionizym z Paryża; włączając ten element do legendy męczenników dominikańskich, podkreślono więc ich podobieństwo do głównego patrona Francji). Na drugim planie namalowano dwóch dominikanów, którzy już złożyli swe głowy na ołtarzu, i jednego klęczącego, tuż przed śmiercią. Skąpy przekaz nie wspomina o siódmym zakonniku, którego ukazano jako świadka cudu, klęczącego przy kolumnie po prawej stronie płótna, w którego rysach dopatrywano się autoportretu autora<sup>35</sup>. Można jedynie stwierdzić, że takie przypuszczenie jest mało prawdopodobne, ponieważ postać trzyma atrybuty architekta, a nie malarza.

Następna scena ukazuje najliczniejszą grupę średnio-wiecznych męczenników polskich – dominikanów, którzy wraz z przeorem Sadokiem zamordowani zostali przez Tatarów w Sandomierzu w roku 1260 (il. 6). Wprawdzie ich kult został zatwierdzony dopiero w roku 1807, ale już w okresie nowożytnym był bardzo popularny nie tylko w obrębie zakonu, stając się jednym z ważniejszych składników mitu Polski jako przedmurza chrześcijaństwa<sup>36</sup>. Krakowski obraz jest zapewne jednym ze starszych przedstawień tego tematu, a zarazem najdoskonalszym artystycznie.

Ostatnia chronologicznie scena męczeństwa przedstawia

35 W. P[lebankiewicz], *Kazimierz Cisowski, malarz*, „Przyjaciół Ludu”, 9, 24 XII 1842, nr 29, s. 201.

36 R. Gustaw, *Sadok i 48 męczenników sandomierskich*, w: *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, t. 2, Poznań–Warszawa–Lublin 1972, s. 283–294; Z. Mazur, *Błogosławiony Sadok i 48 mę-*





śmierć św. Jana z Kolonii, zamordowanego przez gezów w Gorkum (Gorinchem) w roku 1572 i beatyfikowanego w roku 1675<sup>37</sup> (il. 7). Dominikanin ukazany na pierwszym planie stał się towarzyszem męczeństwa grupy duchownych i zakonników (głównie franciszkanów, których egzekucję ukazano w tle po lewej stronie), niosąc im w więzieniu posługę duszpasterską. Kompozycja obrazu po przemalowaniu została częściowo oparta na rycinie Albertusa Clouweta według rysunku Johanna Zierneelsa z roku 1675<sup>38</sup> (il. 8). Badania konserwatorskie wykazały, że pierwotnie drugoplanowe sceny obrazu były inne (il. 9, 10), postać główna była jednak prawdopodobnie w tym samym miejscu, na co wskazują zamalowane później słowa, wychodzące z jej ust: ABI IMPATIENTIA, NE ABEAT LAUREOLUM [...]. Ponieważ jednak nie udało się odnaleźć wzmianki źródłowej o ich wypowiedzeniu przez św. Jana z Kolonii w chwili śmierci, nie można mieć całkowitej pewności, że pierwotnie obraz przedstawiał tę samą postać.

Obraz zawieszony w przeszle północno-zachodnim należał już do drugiej grupy tematycznej i przedstawiał *Szkołę św. Alberta* (il. 11). Uczzonego ukazano na katedrze podczas wykładu, którego słuchają przedstawiciele różnych zakonów, wśród których można rozpoznać św. Tomasza z Akwinu. Po prawej stronie, na drugim planie namalowano Matkę Boską, ukazującą się św. Albertowi i wręczającą mu księgę. Według tradycji, Maria miała wielokrotnie ukazywać się świętemu, przekazując mu wiedzę od Boga i potwierdzając słuszność jego tezy<sup>39</sup>.

Można przypuszczać, że następne w kolejności było płótno ukazujące wizję najwybitniejszego ucznia św. Alberta, św. Tomasza, który – podobnie jak jego mistrz – otrzymuje w niej nadprzyrodzone potwierdzenie prawdziwości swoich dociekań (il. 12, 13). Święty w ekstazie podczas modlitwy przed ołtarzem

czenników sandomierskich, w: *Polscy święci*, t. 5, Warszawa 1985, s. 28–31; K. Stopka, *Męczennicy sandomierscy – legenda i rzeczywistość*, „Nasza Przeszłość”, 80, 1993, s. 51–99.

37 *Acta sanctorum Julii*, t. II, Antverpiae 1721, s. 736–847.

38 Wzór ten wykorzystał również Louis Berrueco w obrazie z r. 1731 znajdującym się w kościele Bernardynów w meksykańskiej Puebli.

39 Zob. np. P. Ruszel, *Tryumf na dzień chwalebny Jacka świętego [...]*, Wilno 1641, s. 29–30.

8. *Męczeństwo dominikanów w Gorkum*, rycina Albertusa Clouweta wg rys. Johanna Zierneelsa

9. *Męczeństwo św. Jana z Kolonii i towarzyszy*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, fragment, warstwy malarskie Tomasza Dolabelli i Kazimierza Cisowskiego, stan w trakcie konserwacji w l. 2012–2013. Fot. w świetle ultrafioletowym Marcin Ciba

10. *Męczeństwo św. Jana z Kolonii i towarzyszy*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, fragment, warstwa malarska Tomasza Dolabelli, stan w trakcie konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



11. *Szkoła św. Alberta*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (444 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

12. *Wizja św. Tomasza z Akwinu*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (460 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

13. *Wizja św. Tomasza z Akwinu*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (460 × 264 cm), warstwa malarska Angelika Drewaczyńskiego, stan przed konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Michał Kurzej

pijaków i hazardzistów, ukazując rozrzucone po podłodze karty, kości, planszę do gry w tryktraka oraz fajkę i naczynia do picia, a świętego namalowano w pozie znanej z przedstawień Chrystusa wypędzającego przekupniów ze świątyni. Na drugim planie ukazano Antonina trzymającego wagę przechyloną przez ciężar wdzięczności wobec Boga. Być może odnosi się ona do działalności arcybiskupa jako jałmużnika, który tłumaczy obdarowanym, że owa wdzięczność jest cenniejsza od otrzymanego wsparcia<sup>44</sup>.

Dwa dalsze obrazy ukazują cuda dokonane przez świętych dominikanów podczas pracy misyjnej i kaznodziejskiej. Pierwszy z nich przedstawia św. Wincentego

Krucyfiks jest unoszony na obłoku przez anioły, słysząc wypowiedziane przez Ukrzyżowanego słowa: *BENE SCRIPSISTI DE ME THOMA, QUAM ERGO MERCEDEM VIS?*. Scena ta była popularnym tematem malarskim, a jej kompozycję często – tak jak w obrazie krakowskim – opierano o rycinę Cornelisa Boela według rysunku Ottona van Veena, opublikowaną w cyklu, którego egzemplarz znajduje się w bibliotece krakowskiego klasztoru Dominikanów<sup>40</sup>.

Kolejny w cyklu mógł być obraz ukazujący św. Antonina Pierozziego, arcybiskupa Florencji, nazywanego czasem przez hagiografów zakonnych drugim Akwinatą<sup>41</sup> (il. 14). Przedstawiona scena była dotychczas interpretowana jako wypędzenie zdeprawowanych mieszkańców sierocińca<sup>42</sup>, wydaje się jednak, że rozpoznanie to jest błędne. Taki epizod nie został opisany w żadnym ze znanych żywotów świętego, a wypędzane przez Antonina postaci to zdecydowanie ludzie dorośli. Być może scena nawiązuje do relacji w *Actis Sanctorum*, według której arcybiskup miał pozbyć się ze swojej rezydencji wszystkich świeckich służących młodszych niż 25 lat, aby uniknąć podejrzeń o niemoralność<sup>43</sup>. Na krakowskim obrazie przedstawiono ich jako

40 O. van Veen, *Vita divi Thomae Aquinatis*, Antverpiae 1610. O historycznym związku tego egzemplarza z Polską świadczą umieszczone w nim staropolskie tłumaczenia podpisów pod rycinami i wpis przeora Mariana Pavoniego, nakazujący szczególną opiekę nad zbiorem.

41 Zob. M.P. Paoli, *S. Antonino „vere pastor ac bonus pastor”. Storia e mito di un modello*, Firenze 1999, s. 1–12.

42 Zob. np. K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 615.

43 *Acta sanctorum Maii*, t. I, Antverpiae 1680, s. 328.

44 Innym przykładem sceny ważenia w ikonografii świętego jest obraz Thomasa Wycka w sztokholmskim Muzeum Narodowym.

Ferreriusza w trakcie wygłaszania kazania dla tłumu ludzi różnych stanów i wyznań (il. 15), co jest częstym motywem w jego ikonografii<sup>45</sup>. Scena ma charakter raczej symboliczny niż historyczny, wśród słuchaczy ukazano bowiem przedstawicieli różnych religii: Żydów o karykaturalnych rysach twarzy, muzułmanów w turbanach, a nawet Murzyna i Indian, których obecność na kazaniu zmarłego w roku 1419 świętego nie była możliwa. Ta różnorodność podkreśla cudowny charakter sceny, gdyż święty miał być rozumiany przez wszystkich słuchaczy, bez względu na ich język<sup>46</sup>. Tematem jego kazania jest Sąd Ostateczny, ukazany na obrazie po lewej, do którego odnosi się też karta z napisem: TIME-TE DEUM IUDICEM, rozłożona na ambonie. W tle ukazano Wincentego wypędzającego diabła z kobiety.



Kolejny cud miał się wydarzyć podczas misji św. Ludwika Bertranda, który uniknął śmierci, rozpoznając truciznę w podanym mu napoju (il. 16). Symbolizujący ją wąż, który wychodzi z kielicha trzymanego przez świętego, w konwencji znanej z ikonografii św. Jana Ewangelisty stał się powszechnie stosowanym atrybutem Ludwika. Na drugim planie, za tłumem Indian, namalowano inny epizod z działalności misyjnej dominikanina.

Następny obraz również ukazuje cud dokonany przez dominikanina wobec pogan, ale w sytuacji skrajnie odmiennej od pokojowych misji kaznodziejskich. Przedstawiono na nim najbardziej znany epizod z żywota bł. Czesława, czyli odpędzenie Tatarów od murów Wrocławia w roku 1241 za pomocą ognistych kul, które stały się jego atrybutem<sup>47</sup> (il. 17).

Kolejny obraz jest drugim zachowanym na swoim pierwotnym miejscu. Przedstawia on św. Rajmunda z Pennafort (Penyafort) płynącego na płaszczu z Majorki do Barcelony (il. 18, 19) – cud mający odpowiednik w żywocie św. Jacka, który w podobny sposób przepłynął się przez Dniepr. Kompozycja sceny powstała na podstawie ryciny Raphaela Sadelera z roku 1601 (il. 20), którą malarz wzbogacił o sceny drugoplanowe, osadzone w rozległym pejzażu, oraz o wizerunki groteskowych potworów morskich (il. 21), zaczerpnięte z ryciny Philipa Gallego w serii *Venationes Ferarum, Avium, Piscum*, wykonanej według rysunku Jana van der Straeta (il. 22).

14. Święty Antonin wypędzający służbę, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (422 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

15. Kazanie św. Wincentego Ferreriusza, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (468 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

16. Cud św. Ludwika Bertranda, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (452 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

45 Przedstawiono ją m.in. na fresku Santiago di Tito w jednym z przęseł Wielkiego Wirydarza klasztoru Santa Maria Novella we Florencji.

46 *Acta sanctorum Aprilis*, t. I, Antverpiae 1675, s. s. 494–495.

47 Na temat bł. Czesława zob. *Tutelararis Silesiae. Błogosławiony Czesław we Wrocławiu*, red. E. Klimek, Wrocław 2006.



17. *Modlitwa bł. Czesława*, obraz w korytarzu piętra klasztoru Dominikanów w Krakowie (532 × 259 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego. Fot. Michał Kurzej

18. *Cud św. Rajmunda*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (364 × 264 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

19. *Cud św. Rajmunda*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (364 × 264 cm), warstwa malarska Angelika Drewaczyńskiego, stan przed konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Michał Kurzej

Następny obraz, dawniej prawdopodobnie zawieszony na ścianie wschodniej, zamykającej północne przęsło krużganka, jest ostatnim z serii cudów i pierwszym ukazującym święte dominikanki (il. 23). Przedstawiona na nim scena nie jest znana z innych przykładów. Jej bohaterka wskrzesza dziewczynkę, której zwłoki właśnie wyciągnięto ze studni. Święta, identyfikowana dawniej jako Małgorzata Węgierska<sup>48</sup>, jest zapewne księżniczką Joanną, córką króla portugalskiego Alfonsa V, beatyfikowaną w roku 1693<sup>49</sup>. Wskazuje na to scena drugoplanowa, w której zakonnicy ukazują się anioł z krzyżem – przedmiotem jej szczególnej dewocji – oraz Matka Boska, ofiarująca jej jedną z trzech koron, które są atrybutem Joanny.

Na dwóch dalszych obrazach upamiętniono popularniejsze święte. Pierwsza z nich to znana z licznych cudów Agnieszka z Montepulciano (il. 24–26). Główna scena ukazuje jej wizję, podczas której Matka Boska miała podać dominikance Dzieciątko Jezus, które podarowało jej złoty krzyżyk, w głębi po prawej stronie namalowano anioła, udzielającego św. Agnieszce komunii, a na najdalszym planie rzadką w ikonografii świętej scenę wręczenia jej przez anioła ziemi z Ogrodu Getsemani w uznaniu dla szczególnej czci, jaką obdarzała Mękę Pańską<sup>50</sup>.

Następny obraz ukazuje św. Katarzynę Sieneńską, najwybitniejszą mistyczkę dominikańską podczas jej najsłynniejszej wizji (il. 27–29). Zakonnica ujrzała w niej Matkę Boską oraz Chrystusa, który

założył jej pierścień na znak mistycznych zaślubin, zrównując w ten sposób dominikankę z jej słynną imienniczką z Aleksandrii<sup>51</sup>.

Kolejne dwa obrazy ukazują wizje doznane przez świętych dominikańskich w czasie choroby. Pierwszy z nich był określany w literaturze przedmiotu jako *Kuszenie św. Dominika*<sup>52</sup> (il. 30, 31), trudno jednak znaleźć w żywotach tego świętego wydarzenie, które mogło być źródłem dla ukazanej sceny. Obraz przedstawia młodego dominikana leżącego w łóżku, przy którym stoją jego współbracia, i spoglądającego w kierunku Chrystusa stojącego na obłoku w towarzystwie apostołów. Po lewej, na skraju płótna

48 KZSP IV, 3/2, s. 157.

49 *Breve narratione della vita della beata Giovanna principessa di Portogallo dell'Ordine di S. Domenico [...]*, Romae 1693.

50 *Acta sanctorum Aprilis*, t. II, Parisiis–Romae 1865, s. 795.

51 Podobną ikonografię z ukazaniem dorosłego Chrystusa zastosowano na rycinie Pietera de Jode z r. 1597. Sceny na drugim planie obrazu nie udało się rozpoznać.

52 W KZSP IV, 3/2, il. 408 identyfikację tematu opatrzone znakiem zapytania, natomiast Krystyna Moisan-Jabłońska (*Obrazowanie*, podpis pod il. 228) przyjęła tę identyfikację bez zaznaczenia wątpliwości.



20. *Sceny z życia św. Rajmunda*, rycina Raphaela Sadelera

21. *Cud św. Rajmunda*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, fragment, warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



22. *Połowanie na potwory morskie*, rycina Philipisa Gallego wg rys. Jana van der Straeta, w zbiorze *Venationes Ferarum, Avium, Piscum*, Antverpiae 1566–1628

*Nauta Erythraeum portus qui navigat aquor,  
In prora et puppis summo resonantia pendet*

*Tinnabula: eo sonitu prae grandia Cete,  
Balenas, et Monstra marina a naibus arcet.*



23. *Cud bł. Joanny Portugalskiej*, obraz w korytarzu piętra klasztoru Dominikanów w Krakowie (471 × 262 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego. Fot. Michał Kurzej

24



24. *Wizja św. Agnieszki z Montepulciano*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (442 × 263 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

25



25. *Wizja św. Agnieszki z Montepulciano*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (442 × 263 cm), warstwa malarska Angelika Drewaczyńskiego, stan przed konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

26



26. *Wizja św. Agnieszki z Montepulciano*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, fragment, warstwy malarskie Tomasza Dolabelli i Angelika Drewaczyńskiego, stan podczas konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

27



27. *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (417 × 261 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



28

28. *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (417 × 263), warstwa malarska Angelika Drewaczyńskiego, stan sprzed konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



29

29. *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, fragment, warstwy malarskie Tomasza Dolabelli i Angelika Drewaczyńskiego, stan podczas konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba



30

30. *Wizja bł. Ulryka (?)*, obraz w dawnej kaplicy św. Piusa przy krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (468 × 263 cm), warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego z przemałowaniami (?). Fot. Michał Kurzej



31

31. *Wizja bł. Ulryka (?)*, obraz w dawnej kaplicy św. Piusa przy krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, fragment, warstwa malarska Kazimierza Cisowskiego. Fot. Michał Kurzej



32. Uzdrowienie bł. Reginalda z Orleanu, obraz w przejściu z krużganka do kościoła Dominikanów w Krakowie (291 × 225 cm), warstwa malarska Kazimierz Cisowskiego z przemalowaniami Angelika Drewaczyńskiego. Fot. Marcin Ciba

nie, zaszczycony odwiedzinami Chrystusa i świętych, wkrótce umarł<sup>53</sup>.

Następna scena przedstawia uzdrowienie bł. Reginalda z Orleanu (il. 32), kaznodziei i uczonego przyjętego do zakonu przez św. Dominika i uleczonego za sprawą jego modlitwy. Leżącemu w łóżku zakonnikowi ukazują się św. Katarzyna i św. Cecylia, niosące lecznicze maści, oraz Matka Boska przynosząca mu habit, trzymany przez anioła<sup>54</sup>.

Ikonografia całego zespołu obrazów wydaje się unikatowa. Dla większości scen nie udało się odnaleźć wzorów graficznych, a niektóre z nich nie są znane z żadnych innych przedstawień. Nieznane jest też źródło zestawu przedstawionych świętych, w którym postaci słynne na całym świecie połączono z niemal zupełnie zapomnianymi. Z pewnością cykl był jednak inspirowany pracami zakonnych historyografów, gdyż ukazane na obrazach sceny z udziałem świętych męczenników sandomierskich, Alberta, Tomasza, Wincentego, Ludwika, Czesława, Rajmunda i Ulryka zostały opisane przez Pawła Ruszla<sup>55</sup>. Wyjąwszy wizerunek św. Dominika, który stanowił otwarcie cyklu, był on podzielony na sceny męczeństw, cudów i wizji. Można przypuszczać, że taki układ był inspirowany podziałem tajemnic różańca na bolesne, radosne i chwalebne.

\* \* \*

Spośród 11 obrazów, które były ostatnio poddane konserwacji, na trzech odkryto fragmenty pierwotnej warstwy malarskiej autorstwa Tomasza Dolabelli<sup>56</sup>. Przedstawiają one *Męczeństwo św. Jana z Kolonii i towarzyszy* (zob. il. 9, 10), *Wizję św. Agnieszki z Montepulciano* (zob. il. 26) i *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*

53 P. Ruszel, *Tryumph*, s. 26–27. Autor ten nie wspomina jednak o diabłach, więc nie można mieć całkowitej pewności co do identyfikacji przedstawionego świętego.

54 Według różnych wersji legendy święty miał wtedy otrzymać cały habit lub szkaplerz, zaś na krakowskim obrazie ukazano strój, który najbardziej przypomina czarny mantolet.

55 P. Ruszel, *Tryumph*, s. 16, 23, 26, 27, 29, 39, 68.

56 Wnikliwego przeglądu stanu badań nad twórczością Dolabelli wraz z zestawieniem bibliografii dokonał ostatnio Jerzy Żmudziński („Opus vitae” Tomasza Dolabelli w krakowskim kościele i klasztorze Dominikanów, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, s. 691–702).



(zob. il. 29). Na podstawie konserwatorskich odkrywek oraz zdjęć w podczerwieni można stwierdzić, że podczas przemalowań zachowywano kompozycję scen głównych, natomiast swobodnie traktowano przedstawienia na dalszych planach, zmieniając czasem ich ikonografię. Partie o cechach malarstwa siedemnastowiecznego można też wskazać na niektórych obrazach, które nie były dotychczas konserwowane, a przykładem może być impastowa martwa natura w tle sceny *Wizji bł. Ulryka (?)* (zob. il. 31). W świetle źródeł weneckiego malarza trzeba jednak uznać za twórcę ikonografii całego cyklu, będącego jednym z ciekawszych dzieł jego inwencji kompozycyjnej<sup>57</sup>. Obrazy w krużgankach zajmują bardzo istotne miejsce w twórczości Dolabelli, gdyż są jego pierwszymi pracami wykonanymi dla klasztoru Dominikanów, z którym był on związany przez większą część swojej działalności artystycznej.

Kazimierz Cisowski, autor warstwy malarskiej widocznej na wszystkich obrazach cyklu (łącznie z płótnami, które nie były konserwowane, a obecnie znajdują się poza krużgankiem) znany jest jedynie z dwóch wzmianek w pismach historyków zakonnych<sup>58</sup>. Wiadomo tylko, że był dominikańskim konwersem, który złożył profesję w roku 1686, a zmarł w Krakowie ok. roku 1730<sup>59</sup>. Poza przemalowaniem i wymianą części obrazów w krużganku wykonał też na zlecenie przeora o. Seweryna Oczki inne, niezachowane wizerunki zakonnych świętych i błogosławionych,



33



34

33. *Śmierć św. Dominika*, obraz w korytarzu piętra klasztoru Dominikanów w Krakowie (313 × 276 cm). Fot. Michał Kurzej

34. *Wizja św. Piotra Geregii (?)*, obraz w korytarzu piętra klasztoru Dominikanów w Krakowie (302 × 266 cm). Fot. Michał Kurzej

57 Na temat wykorzystania rycin przez tego malarza zob. M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, 9, 1973, s. 89–126.

58 Zob. I.M. Laskowska, *Cisowski Kazimierz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)* (dalej: SAP), t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 362.

59 APDK, R 792, T. Jucewicz, *Zapiski dotyczące w znacznej części samego klasztoru oo. Dominikanów w Krakowie*, wzięte przeważnie z rękopisów tego samego konwentu, s. 197. Informacja, jakoby Cisowski zmarł w r. 1726 w Jodłowniku, podawana w dotychczasowej literaturze (zob.: A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, t. 1, Kraków 1840, s. 420; I.M. Laskowska, *Cisowski*, s. 362), wynika z niezrozumienia wzmianki Siejkowskiego (*Świątnica*, s. 12), w którego pracy odnosi się ona do przeora o. Seweryna Oczki.

które wystawiano na ich uroczystości, a na co dzień przechowywano w kaplicy Ligęzów<sup>60</sup>.

Jedynym źródłem informacji na temat twórczości malarza staje się więc analiza obrazów należących do omawianego cyklu. W jej wyniku można stwierdzić, że był on profesjonalnym artystą, który najprawdopodobniej odebrał staranne wykształcenie jeszcze przed wstąpieniem do zakonu. Można też ostrożnie przypuszczać, iż przy pracy nad obrazami w krużganku Cisowski korzystał ze wsparcia mniej zdolnych pomocników, może również braci zakonnych, na co wskazują partie dzieł namalowane znacznie gorzej niż inne.

Cisowski nie mógł się raczej wykazać pomysłowością kompozycyjną, gdyż zapewne oczekiwano od niego powtórzenia wcześniejszych schematów nawet na nowo malowanych płótnach, dlatego też w całym zbiorze przeważają symultaniczne kompozycje, z mniejszymi scenkami drugoplanowymi, w oprawie z monumentalnej klasycyzującej architektury, charakterystyczne dla malarstwa i grafiki hagiograficznej pierwszej połowy XVII wieku i ukształtowane zapewne jeszcze przez Dolabellę. Ciekawym wyjątkiem jest jednak scena męczeństwa w Gorkum, którą Cisowski starał się prawdopodobnie „uaktualnić” poprzez wprowadzenie elementów zaczerpniętych z nowszych rycin.

Już w XIX wieku wśród obrazów w krużganku szczególnie wychwalano dwa, które odznaczają się odważną, skomplikowaną kompozycją i malarską wirtuozerią<sup>61</sup>. Pierwszy z nich to *Męczeństwo dominikanów sandomierskich* (zob. il. 6), ukazane na tle monumentalnej, wieloplanowej architektury, w której osadzono liczne dodatkowe sceny dramatu. Drugim jest *Modlitwa bł. Czesława* (zob. il. 17) połączona z dynamiczną i rozległą sceną odwrotu Tatarów, odegnanych od murów miasta za pomocą ognistych kul. Porównanie tego obrazu ze *Szkołą św. Alberta* (zob. il. 11) dowodzi, że artysta doskonale radził sobie ze scenami o bardzo różnym charakterze i umiał do nich dobrać odpowiednie środki malarskie. Ta ostatnia scena – nieukazująca krwawego dramatu ani nadprzyrodzonej interwencji – otrzymała statyczną kompozycję i chłodną, stonowaną kolorystykę, utrzymaną w szarościach i brązach, przez co malarz uzyskał nastrój monumentalnego spokoju. Zupełnie inny klimat osiągnięto w dynamicznych i kolorowych obrazach ze św. Ludwikiem Bertrandum (zob. il. 16) i św. Wincentym Ferreriuszem (zob. il. 15), w których Cisowski skupił się na oddaniu różnorodności egzotycznych strojów i charakterystycznych fizjonomii przedstawianych postaci. Na tym przykładzie widać kolejny zabieg, świadczący o wirtuozerii malarza: na drugim z tych obrazów siwa broda słuchacza po lewej (zob. il. 15) została namalowana białymi pociągnięciami prawie suchego pędzla, położonymi bezpośrednio na brązowym gruncie. Podobną technikę Cisowski stosował również przy malowaniu wody, w obu przypadkach uzyskując wrażenie poruszającej się, płynnej materii.

Dominikański malarz dobrze radził sobie z realistycznym oddaniem postaci ludzkich, często przedstawiając je w wyrafinowanych i dynamicznych pozach, choć nie ustrzegł się drobnych błędów anatomicznych. Stosował ujednolicone typy fizjonomiczne, ale chętnie różnicował kolorystykę i układy szat, przeważnie ostro łamanych w dekoracyjnie rozwiane fałdy, malowane szerokimi plamami

60 Zob. M. Siejkowski, *Świątynia*, s. 11–12.

61 Zob. S. Barącz, *Klasztor*, s. 57.

rozjaśnionego bądź przyciemnionego koloru. W swojej sumarycznej manierze rzadko dbał o szczegóły, a postaci drugoplanowe często budował zaledwie kilkoma trafnymi pociągnięciami pędzla. Nie starał się też o perspektywiczną poprawność geometrii ukazanych budowli, ale miał dobre wyczucie do dalekiego pejzażu złożonego z niewielkich budynków lub skał, wydobywanych z błękitnawego cienia drobnymi pociągnięciami rozbielonej farby, czego najlepszym przykładem jest tło obrazu ze św. Rajmundem (zob. il. 21). Kończąc tę krótką charakterystykę, należy się więc zgodzić z o. Walentym Plebankiewiczem, który przed ponad 170 laty stwierdził, że Cisowski „może do lepszych naszych malarzy należeć”<sup>62</sup>. Przy obecnej, bardzo skromnej wiedzy na temat malarstwa krakowskiego pierwszej ćwierci XVIII wieku, nie można powiedzieć nic konkretnego na temat edukacji Cisowskiego i proveniencji artystycznej stosowanych przez niego form. Pozostaje więc mieć nadzieję, że tę kwestię wyjaśnią przyszłe badania.

Bardziej znaną postacią jest autor przemalowania obrazów w latach 1887–1888. Urodzony w Warszawie w roku 1826 Jan Franciszek Drewaczyński uczył się najpierw malarstwa u Aleksandra Kokulara, a w latach 1844–1848 studiował w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych. Po połowie stulecia wyjechał do Rzymu, gdzie zetknął się z nazareńczykami oraz dominikańskim malarzem Hyacinthem Bessonem, pod wpływem którego wstąpił do zakonu, przyjmując imię zakonne na cześć Fra Angelica z Fiesole. W roku 1875 został przez władze zakonne sprowadzony do Krakowa, gdzie zmarł w roku 1899. Pozostając pod wpływem twórczości Bessona i Johanna Friedricha Overbecka oraz zakonnej pobożności, Drewaczyński malował przede wszystkim mocno wyidealizowane sceny religijne o klarownej, statycznej i często symetrycznej kompozycji, starannym rysunku i przygaszonej kolorystyce. Wykonywał też projekty witraży, a zapewne także prac rzeźbiarskich<sup>63</sup>.

W przypadku płócien w krużganku br. Angelik stanął przed zadaniem odnowienia obrazów o stylistyce pod wszelkimi względami skrajnie różnej od tej, którą preferował. Mimo to udało mu się stworzyć dzieła spójne, w których często integrował partie przemalowane z oryginalnymi. Stopień jego ingerencji był bardzo zróżnicowany – w obrazie ze św. Antoninem Drewaczyński ograniczył się do drobnych retuszy, w przedstawieniach św. Tomasza (zob. il. 13) i św. Agnieszki (zob. il. 25) przemalował sceny główne, ale pozostawił część oryginalnych detali, a wizerunki św. Dominika (zob. il. 2) i św. Rajmunda (zob. il. 19) pokrył w całości nową warstwą malarską. Nieznany jest stopień jego ingerencji w obrazie ze św. Reginaldem (zob. il. 32), na którym pozostawił swoją sygnaturę, ale można przypuszczać, że Drewaczyński poprzestał tu na retuszu twarzy czterech głównych postaci

62 W. P[lebankiewicz], *Kazimierz Cisowski*, s. 201.

63 W archiwum klasztoru zachowały się szkicowniki Drewaczyńskiego (zob. APDK, Szkicownik rzymski z 1853 r. [materiały w opracowaniu]; a także Kr 268, Rysunki [krajobrazy] Drewaczyńskiego OP wykonane w Rzymie, 1857–1865 oraz Kr 91, Rysunki Angelika Drewaczyńskiego i Kr 466, Korespondencja fr. Giovanni Angelico Drewaczyńskiego). Na jego temat zob.: APDK, R 792, s. 301–302; R. Świętochowski, *Drewaczyński Jan Franciszek*, w: PSB, t. 5, Kraków 1939–1945, s. 370–371; A. Melbechowska-Luty, *Drewaczyński Jan Franciszek*, w: SAP, t. 2, Warszawa 1975, s. 98–99; M. Kubik, „Twórczość br. Angelika Drewaczyńskiego (1826–1899) w świetle jego prac i rękopisów z krakowskich zbiorów zakonnych i muzealnych”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. M. Zgórniaka, Kraków 2005, mps w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego; T. Szybisty, *Zapomniany projekt witraży Angelika Drewaczyńskiego do krakowskiego kościoła Dominikanów*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, s. 891–905.

i może zakryciu jakichś elementów z prawej strony płótna. Jego ingerencji można się też domyślać w głównej scenie ze św. Joanną (zob. il. 23) oraz w pejzażowym tle (podczas gdy scena wizji po prawej ma cechy malarstwa Cisowskiego), a także w wizerunku domniemanego bł. Ulryka (zob. il. 30), gdzie dziewiętnastowieczny charakter mają twarze i szaty właściwie wszystkich postaci.

Drewaczyński zawsze zachowywał temat i układ głównych scen, a także starał się je uwidocznić i jak najlepiej wyeksponować, eliminując niektóre mniej istotne elementy. W wizerunkach świętych Tomasza (zob. il. 13), Rajmunda (zob. il. 19), Agnieszki (zob. il. 25) i Katarzyny (zob. il. 28) zamalował sceny drugoplanowe, a z przedstawienia *Wizji św. Dominika* (zob. il. 2) usunął architekturę ukazaną w tle, co zresztą można zrozumieć, gdyż została ona namalowana bardzo nieudolnie. W *Mistycznych zaślubinach św. Katarzyny* scena w tle została zastąpiona architekturą wnętrza (zob. il. 28), a w *Wizji św. Agnieszki z Montepulciano* – kotarą (zob. il. 25). Na tym ostatnim obrazie malarz musiał wprawdzie pozostawić scenę po lewej, gdyż bez niej przesunięcie głównego przedstawienia na prawo od osi kompozycji wyglądałoby nienaturalnie, ale po przemalowaniu można było przypuszczać, że jest to rozgrywające się równocześnie wydarzenie z udziałem innej zakonnicy. Wydaje się więc, że br. Angelik chciał przede wszystkim wyeliminować z obrazów symultanim kompozycyjny. Wyostrzał też rysunek, zwłaszcza rysów twarzy postaci, które uszczegóławiał i idealizował, podkreślając rysujące się na nich uczucia.

W przypadku wielkich płócien ukazujących świętych dominikańskich mamy do czynienia z wyjątkowym przypadkiem, w którym nad obrazami pracowało kolejno trzech wybitnych malarzy o wyrazistych osobowościach. Każdy z nich stworzył dzieło charakterystyczne dla swojej epoki, będące jej wymownym świadectwem i prezentujące istotną wartość artystyczną. Niestety, nie udało się w całości rozpoznać obecnej na trzech obrazach warstwy spodniej, ani też ocalić warstwy wierzchniej, ale wyeksponowane dzieła Cisowskiego tworzą najciekawszy cykl malowideł z pierwszej połowy XVIII wieku w Krakowie.

\* \* \*

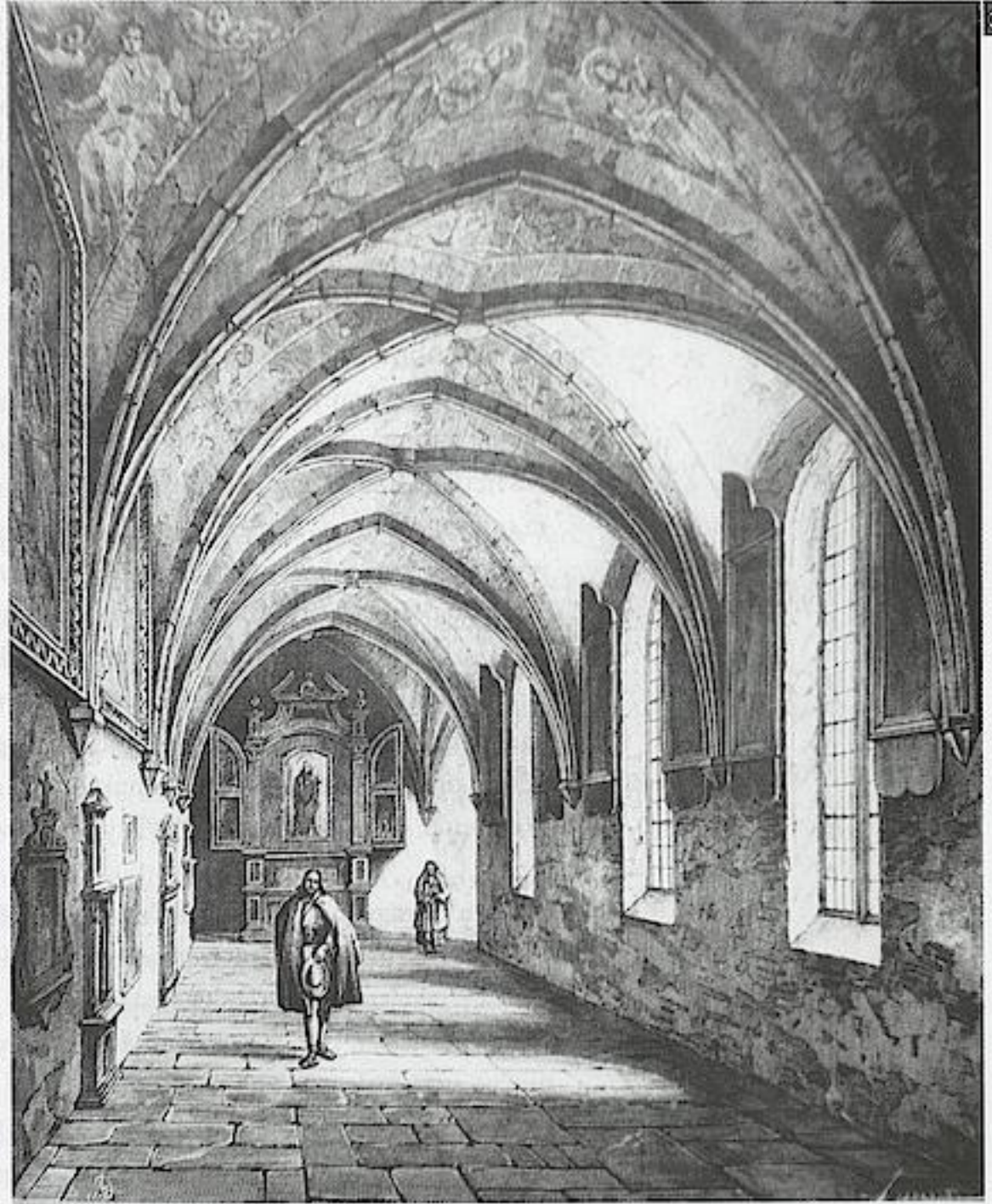
Drugi cykl malowideł w krużganku, na który składają się portrety biskupów, również jest unikatowy pod względem układu i mimo że z całą pewnością został skomponowany w oparciu o pisma zakonnych historiografów, nie udało się odnaleźć jego dokładnego pierwowzoru. Część postaci (głównie tych żyjących w średniowieczu) została opisana przez Pawła Ruszla<sup>64</sup>, a następnie w nieco innym zestawie przez Dominika Frydrychowicza<sup>65</sup>. Informacje o biskupach dominikańskich, zaczerpnięte głównie z tej ostatniej pracy, podał też Michał Siejkowski, który wzmiankował portrety na krużganku, ale nie opisał ich układu<sup>66</sup>. W świetle obecnej wiedzy historycznej, imion niektórych hierarchów nie da się połączyć z datami rządów we wskazanych diecezjach, są to więc osoby fikcyjne lub niemożliwe do zidentyfikowania.

64 P. Ruszel, *Tryumph*, s. 18–19.

65 D. Frydrychowicz, *S. Hyacinthus Odrovasius principalis herarchus universalis Regni Poloniae patronus [...]*, Cracoviae 1687, s. 212–233.

66 M. Siejkowski, *Świątnica*, s. 57–61.

Można przypuszczać, że układ cyklu odzwierciedlał hierarchię podkreślaną we wspomnianych pracach – otwierały go wizerunki metropolitów, a dalej wisiły przedstawienia ordynariuszy i sufraganów. Intencją autorów było oddanie rangi namalowanych osób, wydaje się więc prawdopodobne, że w układzie portretów kierowali się oni godnością poszczególnych diecezji, utrwaloną przez kolejność zasiadania ich przedstawicieli w senacie. Dwadzieścia cztery portrety zajmowały wszystkie pola po bokach okien trzech szerszych przęseł krużganka. Jak pokazują najstarsze widoki wnętrza, były pierwotnie umieszczone w okazałych ornamentalnych ramach, opatrzonych podpisami i herbami, które po przeniesieniu obrazów na ściany i zmianie ich kształtu, namalowano bezpośrednio na płótnach (il. 35). W napisach pojawiają się liczne błędy, niekiedy poprawiane po namalowaniu. Przedstawienia niektórych herbów zatarły się prawdopodobnie jeszcze przed przekształceniem portretów i zostały zastąpione wymaginowanymi. Świadczy o tym przykład portretu Jana Lubienieckiego, któremu dodano fikcyjny znak zamiast rodowej Roli, która za jego życia musiała być znana. Rozmiary obrazów są podobne, ich szerokość nie stanowi pomocy w odtworzeniu układu w krużgankach. Jeśli przyjąć, że cykl zaczynał się od wejścia na krużganki z nawy bocznej, to ikonografia obu zespołów była paralelna – wizerunki biskupów-męczenników znajdowały się naprzeciw scen męczeństw dominikanów już kanonizowanych.



35. Zachodnie ramię krużganków klasztoru Dominikanów w Krakowie, widok ku północy. Rycina wg rys. Aleksandra Gryglewskiego, „Kłosy” 14 stycznia 1871, nr 291, s. 52

Najprawdopodobniej cykl otwierały wizerunki męczenników – Bernarda, metropolity halickiego<sup>67</sup> i Berengariusza, nominata krakowskiego<sup>68</sup>. W kolejnej parze ukazano dwóch Strzemińczyków – Marcina z Opawy arcybiskupa gnieźnieńskiego<sup>69</sup>

67 Na licu płótna herb Tarczała i napis: „V. P. F. Bernardus Polonus Martir Archiepiscopus Halicensis a Gregorio IX. anno 1232 ante Translationem dictae sedis Leopolim Renuntiatuŝ”. Postać o wątpliwej autentyczności, wzmiankowana przez Pawła Ruszla jako błogosławiony męczennik „dla wiary ś. od pogaństwa piłą jest przerzezany i potym ogniem spalony” (*Tryumph*, s. 19) i Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 213–214).

68 Brak inskrypcji. Postać o wątpliwej autentyczności, wzmiankowana przez Pawła Ruszla jako błogosławiony męczennik, „który jest od pogaństwa dla wiaty ś. zabity, bok jego włócznią przebiwszy” (*Tryumph*, s. 20), i Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 216–217).

69 Na licu płótna herb Strzemię i napis: „V. P. F. Martinus de Strepa Polonus a Nicolao III, Pontifice Maximo anno 1273 Renuntiatuŝ, qui Roma ad sedem properans suam infirmitate Correptus, Bononie moritur ibidemque in Ecclesia Fratrum suorum sepultus”. Urodzony między r. 1215 a 1220, zm. w r. 1279, kapelan papieża Aleksandra IV i jego następców, historyk, autor *Chroniconi pontificum et imperatorum* oraz pism religijnych, w r. 1278 w Viterbo nominowany na arcybiskupa gnieźnieńskiego, zmarł w Bolonii, jadąc do Polski (zob.: J. Soszyński, *Kronika Marcina Polaka i jej średniowieczna tradycja rękopiśmienna w Polsce*, Warszawa 1995 [= *Studia Copernicana*, 34], s. 47–56; J. Duchniewski, *Marcin Polak*, w: *Encyklopedia Katolicka* [dalej: EK],

i drugiego Bernarda halickiego<sup>70</sup>. Dalej przedstawiono ordynariuszy: sambijskiego Henryka<sup>71</sup>, liwońskiego Meinarda<sup>72</sup>, wrocławskiego Grzegorza<sup>73</sup>, pomezkańskiego Ernesta<sup>74</sup>, płockiego Bernarda<sup>75</sup>, NN. herbu Jelita<sup>76</sup>, włodzimierskiego Grzegorza Buczkowskiego<sup>77</sup>, łuckiego Jana Zamoyskiego<sup>78</sup>, chełmskiego Jana Biskupca z Opatowca<sup>79</sup>,

t. 11, Lublin 2006, szp. 1243–1244). Wzmiankowany przez Pawła Ruszla (*Tryumph*, s. 19) i Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 212–213).

- 70 Na licu obrazu herb Strzeźmie i napis: „V. P. F. Bernardus Polonus. Archiepiscopus Halicensis, a Gregorio IX. anno 1235 ante Translationem dicte Sedis Leopolim Renuntiatus”. Postać o wątpliwej autentyczności.
- 71 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Henricus Polonus Episcopus Sambiensis, ab Inocento [!] IV. anno 1245 Renuntiatus”. Zapewne tożsamy z biskupem chełmińskim Heidenrykiem (nominowany w r. 1245, zm. 1263), który wziął udział w krucjacie do Sambii (zob.: M. Biskup, G. Labuda, *Dzieje zakonu krzyżackiego w Prusach. Gospodarka, społeczeństwo, państwo, ideologia*, Gdańsk 1986, s. 152; K. Górski, *Heidenreich*, w: PSB, t. 9, Wrocław 1961, s. 340–341; J. Bazydło, *Henryk*, w: EK, t. 6, Lublin 1993, szp. 706–707). Wzmiankowany przez Pawła Ruszla jako Henryk biskup chełmiński, „któremu dla wielkości cnót papież przydał tytuł arcybiskupi” i który odbył nieudane poselstwo na Ruś w celu nakłonienia Daniela Halickiego do unii z Kościołem rzymskim (*Tryumph*, s. 19–20) i Dominika Frydrychowicza – jako pierwszy biskup sambijski (*S. Hyacinthus*, s. 213).
- 72 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Meinardus Polonus Episcopus Livoniae ab Innocentio IV 1240. anno Renuntiatus”. Wzmiankowany przez Pawła Ruszla (*Tryumph*, s. 18) i Dominika Frydrychowicza – jako uczeń św. Jacka i misjonarz w Inflantach (*S. Hyacinthus*, s. 231). Postać o wątpliwej autentyczności, być może pomyłona ze św. Meinardem (ur. między r. 1130 a 1140, zm. 1196) pierwszym biskupem liwońskim.
- 73 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Gregorius Polonus Episcopus Vladislaviensis ab Alexandro VI P. M. circa annum 1491 ad instantiam Joannis Alberti Regis Poloniarum Renuntiatus”. Postać o wątpliwej autentyczności, wzmiankowana przez Dominika Frydrychowicza jako biskup wrocławski i kaznodzieja Jana Olbrachta (*S. Hyacinthus*, s. 218–219).
- 74 Na licu obrazu herb Brohwich i napis: „V. P. F. Ernestus Polonus Episcopus Pomeraniae ab Inocento IV. anno 1245 Renuntiatus”. Ernest wzmiankowany przez Dominika Frydrychowicza jako pierwszy biskup pomezkański (*S. Hyacinthus*, s. 231). Chodzi zapewne o Ernesta von Torgau, biskupa pomezkańskiego w latach 1249–1254.
- 75 Na licu obrazu herb Nowina i napis: „V. P. F. Bernardus Polonus, Episcopus Plocensis, ab Innocentio [!] VI P. M. anno 1353 Renuntiatus. Decem annis sui Pastoralis officii [!] exactis anno 1364. Moritur”. Bernard był biskupem płockim w latach 1357–1363, a wcześniej spowiednikiem Innocentego VI i biskupem misyjnym Milkowa na Wołoszczyźnie (zob. P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce w latach 965–1999. Słownik biograficzny*, Warszawa 2000, s. 27–28). Wzmiankowany przez Pawła Ruszla (*Tryumph*, s. 20–21) i Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 220–221).
- 76 Na licu obrazu herb Jelita, na dublażu napis: „B. P. E. Plocensis 1353 anno”. Biskupem płockim był w tym roku Klemens herbu Pierzchała. Zaliczenie przedstawionej postaci do ordynariuszy, a nie do sufraganów, jest oparte na założeniu, że w obu kategoriach było tyle samo wizerunków zwróconych w prawo, co w lewo.
- 77 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Gregorius Polonus Episcopus Vladimiriensis [!], a Martino V. ante dicta sedis Luceoriam Renuntiatus”. Wzmiankowany przez D. Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 232). Grzegorz Buczkowski był biskupem włodzimierskim od r. 1400, zm. ok. 1425 (zob. J. Warmiński, *Grzegorz z Buczkowa*, w: EK, t. 6, szp. 348).
- 78 Na licu obrazu herb Jelita i napis: „V. P. F. Ioannes Baptista Zamoiski Episcopus Premyslensis ab Urbano VIII anno 1645 Renuntiatus”. Obszernie opisany przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 221–224) biskup bakowski (1633–1649), przemyski (1649–1654) i łucki (1654–1655).
- 79 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Joannes Polonus. Episcopus Helmensis [!] ab Eugenio IV. anno 1412 Renuntiatus”. Wzmiankowany przez Pawła Ruszla (*Tryumph*, s. 21) i Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 225) jako prowincjał dominikanów, który doprowadził do założenia czterech nowych klasztorów i spowiednik Władysława Jagiełły. Żył w latach 1373–1425, biskup chełmski w latach 1417–1452 (zob.: K. Piotrowicz, *Biskupiec Jan*, w: PSB, t. 2, Kraków 1936, s. 110–111; J. Bazydło, *Biskupiec Jan*, w: EK, t. 2, Lublin 1976, szp. 617).

chełmińskiego Jana<sup>80</sup>, kijowskiego Andrzeja<sup>81</sup>, kamienieckiego Piotra z Lesiowa<sup>82</sup>, bakowskiego Jana Lubienieckiego<sup>83</sup> i NN., którego portret zaginął<sup>84</sup>. W dalszej kolejności znajdowały się zapewne wizerunki biskupów sufraganów: bakowskiego Stefana Mdzewskiego<sup>85</sup>, krakowskiego Dominika Małachowskiego<sup>86</sup>, wrocławskiego Waleriana z Warszawy<sup>87</sup>, wileńskiego Feliksa<sup>88</sup>, poznańskiego Adriana Żakowskiego<sup>89</sup> i płockiego Jarosława<sup>90</sup>.

- 80 Na licu obrazu napis: „Ioannes Polonus. Episcopus Gulmenesis ab Inocenti [!] IV. anno. 1245 Renuntiatus Brestise in Cuiavia in Ecclesia sui Ordinis sepultus”. Postać o wątpliwej autentyczności, wzmiankowana przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 224).
- 81 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Andreas Polonus Episcopus Kioviensis a Bonifacio IX. anno 1400 Renuntiatus. Qui lignum S. Crucis Lublinum apportavit iludq. ibidem sui Ord. Fratribus Consignavit”. Andrzej, w latach 1397–1434 pierwszy diecezjalny biskup kijowski obrządku łacińskiego. Obszernie opisany przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 226–228).
- 82 Na licu obrazu herb Sas i napis: „V. P. F. Petrus Polonus Episcopus Camenecensis, a Bonifacio VIII. anno 1498 Renuntiatus”. Piotr z Lesiowa był ordynariuszem kamienieckim od r. 1492, zm. ok. 1500 (zob.: P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce*, s. 217; R. Skrzyniarz, *Piotr z Lesiowa*, w: EK, t. 15, Lublin 2011, szp. 678).
- 83 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Joannes Damascenus Lubieniecki Episcopus Bacoviensis, a Clemente XI anno 1709 Renuntiatus”. Jan Lubieniecki (ok. 1651–1714), kaznodzieja Jana III, przeor kilku klasztorów, od r. 1704 prowincjał, prokurator komisji ds. beatyfikacji Czesława Odrowąża, biskup bakowski od 1710 (zob.: P. Nitecki, *Biskupi*, s. 126; J. Reychman, *Lubieniecki Jan Damascen Mikołaj h. Rola*, w: PSB, t. 17, Wrocław 1972, s. 596–597).
- 84 Obraz ten został zastąpiony portretem o. Wincentego Jandela, sygnowanym na odwrocie: „Pinxit J. Bernasiewicz 1880. Anno”. Na licu obrazu napis: „R[evere]ndus P. Vincentius Jandel LXXIII Mag: Generalis Ordinis Conventum quater visitavit et Observantiam vitae Regularis feliciter restauravit. Obiit Romae d. 11. Decem: 1872. Anno”. Wincenty Aleksander Jandel (1810–1872) był generałem zakonu w latach 1855–1872 i jego zasłużonym reformatorem (zob. H.-M. Cormier, *Vie du Révérendissime Père Alexandre-Vincent Jandel*, Paris 1896).
- 85 Na licu obrazu herb Dołęga i napis: „V. P. F. Antonius Modzelewski Episcopus Galamagiensis. Sufraganus Gnesnensis ab Alexandro VIII anno 1690 Renuntiatus”. Stefan Antoni Mdzewski (ok. 1653–1718) od r. 1690 biskup tytularny Kalamaki na Peloponezie i sufragan łucki, w r. 1699 sufragan gnieźnieński, później wrocławski (zob. P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce*, s. 139) Wzmiankowany przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 223) (zob. M. Konieczny, *Mdzewski Stefan*, w: EK, t. 12, Lublin 2008, szp. 339–340).
- 86 Na licu obrazu herb Nałęcz i napis: „V. P. V. Dominicus Małachowski Episcopus Laodicensis. Sufraganus Cracoviensis a Clemente VII. anno 1527. Renuntiatus”. Zmarły w r. 1544, od r. 1527 biskup tytularny Laodycei we Frygii i sufragan krakowski, dobrodziej krakowskiego kościoła Dominikanów (fundator organów), pochowany tamże przed ołtarzem głównym (zob. B. Kumor, *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, t. 2, Kraków 1999, s. 98). Wzmiankowany przez Pawła Ruszla (*Tryumph*, s. 80) i Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 218).
- 87 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Valerianus Polonus Episcopus Margarethensis Sufrag: Vladislaviensis. a Paulo III anno 1543. Renuntiatus”. Wzmiankowany przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 219). Biskup tytularny Margary w Armenii (1543–1547) (zob. P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce*, s. 217).
- 88 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Felix Polonus Episcopus Metenensis Sufraganus Vilmensis a Clemente VII. anno 1532. Renuntiatus”. Wzmiankowany przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 219). Feliks z Kazimierza (zm. 1554) od r. 1530 sufragan wileński i biskup tytularny Kaffy na Krymie, a od r. 1532 Metony w Macedonii (zob. R. Świętochowski, *Feliks z Kazimierza*, w: PSB, t. 6, Kraków 1948, s. 406–407).
- 89 Na licu obrazu napis: „V. P. F. Adrianus Polonus Episcopus Innensis Sufraganus Posnanensis. a Clemente VII. anno 1531. Renuntiatus”. Wzmiankowany przez Dominika Frydrychowicza (*S. Hyacinthus*, s. 220). Adrian Żakowski był sufraganem poznańskim i biskupem tytularnym Enoz w Tracji w latach 1531–1539 (zob. J. Bazydło, *Feliks z Kazimierza*, w: EK, t. 5, Lublin 1989, szp. 108).
- 90 Na licu obrazu herb Korab i napis: „V. P. F. Jaroslaus Polonus Episcopus Innensis Sufraganus Plocensis a Sixto IV. an[no] 1475 Renuntiatus”. Postać o wątpliwej autentyczności.



Większość biskupów została wspomniana przez Dominika Frydrychowicza, można więc przypuszczać, że autor cyklu korzystał z jego książki, ale szczegółowe kryteria doboru ukazanych osób są trudne do odgadnięcia. Większość z nich zmarła długo przed namalowaniem obrazów. Za życia sportretowano tylko Lubienieckiego i Mdzewskiego. Niektórzy – jak Małachowski – byli blisko związani z konwentem krakowskim, ale w przypadku większości nie ma informacji o pobycie w tym mieście.

Biskupi zostali w większości ukazani z obiegowymi atrybutami – krzyżem, infułą, zegarem, książką, szkatułką. Wyjątkiem jest Andrzej, pierwszy biskup kijowski (1397–1434), trzymający partykułę Krzyża Świętego, którą przekazał klasztorowi w Lublinie, umieszczoną w późniejszym relikwiarzu fundacji Janusza Tyszkiewicza<sup>91</sup> (il. 36). Portrety są silnie stypizowane, biskupów ukazano w mało urozmaiconych, schematycznych pozach, różnicując jedynie klejnoty (pektorale), insygnia, zegary i inne atrybuty. Niemal identyczne upozowanie postaci (prawa noga wysunięta do przodu, ugięta w kolanie i odchylona na zewnątrz) i drapowanie szat można zauważyć w wizerunkach



36. Portret biskupa Andrzeja, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (230 × 140 cm), stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

37. Portrety biskupów: Bernarda h. Tarczała (230 × 146 cm), Waleriana z Warszawy (232 × 150 cm) i Grzegorza, obrazy w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie, stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

Grzegorza ordynariusza wrocławskiego, Marcina z Opawy, Andrzeja ordynariusza kijowskiego, Bernarda h. Tarczała, Bernarda h. Nowina, Jana Biskupca, Stefana Mdzewskiego i Waleriana z Warszawy. Drobne różnice w sposobie malowania twarzy i fałdów szat sugerują, że portrety te zostały namalowane na podstawie jednego szablonu, ale z udziałem różnych współpracowników. Na przykład szkicowe, malowane swobodnie, z użyciem wielu zniuansowanych, złamanych barw fałdy obrusu na portrecie Bernarda h. Tarczała wyraźnie kontrastują z bardziej syntetycznym, monochromatycznym ujęciem tego elementu w niemal identycznie skomponowanych portretach Waleriana z Warszawy i Stefana Mdzewskiego (il. 37).

W sposobie oddania postaci biskupów widać dążenie do zróżnicowania ich wieku i postury. Choć rysy twarzy niektórych z nich wykazują pewne podobieństwo

91 J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne: czasy nowożytne*, Warszawa 1984, s. 223.





**38.** Portret biskupa Jana Zamoyskiego, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (240 × 148 cm), stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

**39.** Portret biskupa Dominika Małachowskiego, obraz w krużganku klasztoru Dominikanów w Krakowie (250 × 150 cm), stan po konserwacji w l. 2012–2013. Fot. Marcin Ciba

(np. Jana Zamoyskiego i Andrzeja ordynariusza kijowskiego), poszczególnym twarzom starano się nadać indywidualny wyraz, a w niektórych portretach można zauważyć próby psychologicznego scharakteryzowania postaci (il. 38–39). Modelunek twarzy, sposób malowania uszu, oczu i zarostu na poszczególnych obrazach różnią się, jednak ożywiające kompozycję atrybuty są malowane niemal identycznie, co widać zwłaszcza w przypadku krucyfiksów. Prawie wszystkie mają identyczne pasyjki (z mocno pochyloną, zwróconą w prawo głową, nogami skierowanymi nieznacznie w przeciwnym kierunku i perizonium zebrany w masywny węzeł na prawym biodrze), a także tytułusy, ujęte w kartuszkowe ramy. Zróznicowano jedynie materiał, z którego wykonane są krzyże, i formę stopy. Kompozycja tych „martwych natur” bywa nieporadna, zwracają uwagę przede wszystkim problemy z właściwym wykreśleniem perspektywy, ukazaniem głębi oraz rozmieszczenia przedmiotów w przestrzeni. Zróznicowanie klasy artystycznej oraz sposobu malowania poszczególnych portretów i różnych ich partii, przy równoczesnej jednolitości kompozycji i układu postaci, pozwala na wysunięcie ostrożnej sugestii, że przy wykonywaniu portretów współpracowało kilku artystów, odpowiedzialnych za poszczególne elementy na wszystkich obrazach.

\* \* \*

Zespoły obrazów zawieszonych w krużganku stanowiły tylko część wystroju tego wnętrza, podobnie jak częściowo zachowane witraże i zniszczone malowidła sklepienne, które prawdopodobnie stanowiły ich ideowe dopełnienie. Niewątpliwie oba cykle obrazów są plastycznym wyrazem „kultury upamiętniania” żywej w Zakonie Kaznodziejskim, podobnie jak książki Abrahama Bzowskiego, Pawła Ruszla i Michała Siejkowskiego. Krużganki były naturalnym miejscem pamięci o wybitnych członkach zakonu, zarówno świętych i błogosławionych, jak i tych, których kult nie został jeszcze oficjalnie zatwierdzony.



40. Śmierć św. Dominika, malowidło w krużganku klasztoru Santa Maria Novella we Florencji. Fot. Sailko, wg <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos\\_in\\_the\\_Chostro\\_Grande\\_in\\_Santa\\_Maria\\_Novella](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_the_Chostro_Grande_in_Santa_Maria_Novella)>

na przykład benedyktynów we Florencji (Badia Fiorentina). Niewykluczone, że podobny program istniał również w krużganku krakowskiego klasztoru Franciszkanów, a jej elementem mogła być zachowana *Stygmatyzacja św. Franciszka*. Zespół malowideł bardzo zbliżony do krakowskiego, złożony z portretów i wielkoformatowych scen z żywotów świętych, zachował się także w klasztorze Dominikanów w Lublinie. Serie wizerunków świętych zakonników często umieszczano też poza krużgankami, na przykład w stallach krakowskiej świątyni Bożego Ciała osadzono niewielkie obrazy przedstawiające sceny z życia świętych kanoników. Podobnie jak w przypadku obrazów dominikańskich, ukazywały one zarówno postacie powszechnie znane, jak i na poły legendarne, słabo rozpoznawalne w Polsce<sup>92</sup>.

Omawiane cykle były tylko jednym z wielu elementów wyposażenia kościoła i klasztoru Dominikanów w Krakowie związanych z pamięcią o wybitnych współbraciach. Cennym źródłem, pozwalającym rekonstruować stan dawnego wyposażenia jest monografia autorstwa Sadoka Barącz, oparta w znacznym stopniu na archiwaliach, niekiedy niezachowanych do naszych czasów. Według przytoczonej w niej relacji o Wincentego Plebankiewicza przed pożarem w kościele poniżej okien nawy głównej wisały wielkie obrazy ukazujące sceny z życia świętych należących do zakonu, „niewątpliwie malowane przez zakonników”, niesygnowane, opatrzone jednak datą: 1698<sup>93</sup>. W prezbiterium znajdowały się niewielkie („przeszło łokciowe”) obrazy, wprawione w boazerię, ukazujące z jednej strony: Bernarda biskupa halickiego, Berengariusza nominata kijowskiego i Andrzeja biskupa kijowskiego, z drugiej zaś: Iwona Odrowąża, św. Jacka unoszącego z pożaru Najświętszy Sakrament, bł. Czesława, Wita biskupa litewskiego i Dominika Małachowskiego sufragana krakowskiego. Na owalnych obrazach, umieszczonych ponad nimi, przedstawiono braci: Waclawa kapłana, Władysława diakona i Wisława subdiakona (zm. 1262, uznano, że ich śmierć była karą

92 Zob. W. Morawska, *Obrazy z 2. ćw. XVII w. w stallach kanoników kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, nr 1, s. 61–110.

93 S. Barącz, *Klasztor*, s. 44. Według inwentarza z r. 1820 w nawie wisało dziewięć wielkich obrazów o wymiarach 5 × 5 łokci, ukazujących sceny z życia i cuda św. Jacka oraz jeden „też samej wielkości” z historią św. Józefa (zob. APDK, Kr 41, s. 62–63).

za przyjęcie komunii świętej w stanie grzechu ciężkiego; w XVII w. ukazali się jednemu z zakonników, prosząc o odnalezienie ich szczątków i przeniesienie na cmentarz, co opisał Bzowski), bł. Floriana, Stanisława Kokoszkę (wizjonera, który miał rozmawiać z krucyfiksem znajdującym się w krużgankach, zm. 1499 lub 1510), Abrahama Bzowskiego (historyka, hagiografa, kaznodzieję, zm. 1637), Seweryna Lubomelczyka (historyka, zm. 1612, autora żywota św. Jacka)<sup>94</sup>, Melchiora z Mościsk (prowincjała, spowiednika Zygmunta Augusta, zm. 1591), br. Michała laika (rzeźbiarza i matematyka, zm. 1656). W kościele znajdowały się groby wielu osób zasłużonych dla zakonu. W krypcie pod prezbiterium pochowano czterech sufraganów krakowskich dominikanów: Jakuba Zarębę z Bydgoszczy, Dominika Małachowskiego, Pawła i Mariana. Grób Wita biskupa misyjnego Litwy znajdował się w kaplicy św. Jacka, a w położonej pod nią kaplicy różańcowej złożono szczątki licznych zasłużonych dominikanów, z których większość ukazano na wspomnianych obrazach w prezbiterium, tam również znajdował się stary nagrobek św. Jacka. Ponadto za refektarzem, w tzw. lektorium teologicznym letnim, wisiały portrety kardynałów ze zgromadzenia kaznodziejskiego oraz cztery wielkie obrazy świętych Dominika, Jacka, Tomasza i Katarzyny Sieneńskiej<sup>95</sup>. Ideowym uzupełnieniem portretów umieszczonych w krużgankach było też siedem wizerunków wybitnych dominikanów niebędących biskupami, które wisiały w dolnym refektarzu<sup>96</sup>. Ponadto w bibliotece znajdowało się 140 (zapewne niewielkich) wizerunków ważniejszych członków zakonu, namalowanych w Mediolanie<sup>97</sup>.

Portrety wybitnych zakonników stanowiły ideowe uzupełnienie scen z przedstawieniami świętych, ukazując niższy, ale wciąż prestiżowy stopień zakonnej kariery, odpowiedni do tego miejsca również dlatego, że niektórzy z biskupów byli przez pisarzy zakonnych uznawani za błogosławionych i traktowani jako kandydaci do chwały ołtarzy. Sama koncepcja stworzenia galerii portretów biskupich w tym wnętrzu mogła być inspirowana sąsiednim krużgankiem franciszkańskim, w którym zawieszano portrety kolejnych biskupów krakowskich. Wymowa ideowa obu galerii była jednak inna – franciszkanie eksponowali portrety biskupie zgodnie ze starą tradycją akcentującą ich zasługę w doprowadzeniu do kanonizacji św. Stanisława<sup>98</sup>, natomiast dominikanie szczycili się zasługami, jakie Kościołowi polskiemu oddawali przedstawiciele zakonu od samych jego początków po czasy współczesne.

Oba cykle obrazów zawieszonych w krużganku klasztoru Dominikanów tworzyły więc spójny i wyrazisty przekaz o charakterze dydaktycznym, ukazujący wybitne wzory do naśladowania dla zakonników i zarazem wychwalający zakon, z którego wyszło tylu świętych, błogosławionych i świętobliwych. Oba nie były chyba jednak zamkniętą całością, ale znajdowały dopełnienie w obrazach zawieszonych w kościele, gdzie pod oknami nawy głównej znajdowało się 10 wielkich

94 [S. Lubomelczyk], *De vita, miraculis et actis canonizationis sancti Hyacinthi confessoris*, Romae 1594.

95 S. Barącz, *Klasztor*, s. 45–48, 51–52, 65.

96 L. Lepszy, S. Tomkiewicz, *Kraków*, s. 100.

97 APDK, Kr 3, Protocolum privilegiorum, foundationum, dotationum [...] ecclesiae et conventus SS. Trinitatis [...] consignatum per fr. Arnolfum Presinium [...], k. 71v.

98 Zob. K. Czyżewski, M. Walczak, „*Praeclara episcoporum Cracoviensium pinacotheca*”. *Galeria portretów biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie*, w: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 199–206.

płócien ukazujących kolejne sceny z żywotów świętych dominikanów, a w prezbiterium umieszczono portrety wybitnych zakonników. Część z nich była tożsama z biskupami, których wizerunki umieszczono w krużganku, znalazły się tam też przedstawienia niekonsekwentnych a uznawanych za świętobliwych dominikanów, których kult rozwijał się w klasztorze – na przykład braci Wacława, Władysława i Wisława czy Stanisława Kokoszki – oraz wybitnych pisarzy i kaznodziei zakonnych – Bzowskiego, Lubomelczyka i Melchiora z Mościsk. Szczególnym elementem tego cyklu był portret oraz nagrobek założyciela klasztoru – Iwona Odrowąża, uznawanego za błogosławionego.

**SUMMARY** The first series of paintings was executed by Tomasso Dolabella during the priorate of Fr. Erazm Koniuszowski. Around 1720 the huge paintings depicting scenes from the lives of saints were repainted or replaced with new ones by the Dominican painter Br. Kazimierz Cisowski. At the end of the 1880s they were repainted to varying degrees by Br. Angelik Drewaczyński. The paintings were shifted several times during conservation treatments they underwent, and now only eleven out of seventeen surviving canvases are located in the cloisters. During the last conservation treatment of the paintings, the paint layer from the first half of the eighteenth century was revealed. The iconography of the series seems to be without precedent. No graphic models could be found for the majority of compositions, and many of them do not appear in any other renderings. The paintings in the series can be divided into works representing martyrdoms, miracles and visions. It may be assumed that such a division was inspired by the configuration of the rosary, with its sorrowful, joyous and glorious mysteries. In three out of eleven paintings that have recently undergone conservation treatment, fragments of original paint layer by the hand of Dolabella were uncovered. Fragments exhibiting characteristics of seventeenth-century painting can also be identified in a few other works that so far have not been treated by conservators. According to documentary sources, however, it is this Venetian painter that should be considered the author of the entire iconographic programme which counts among the most interesting examples of his invention. Kazimierz Cisowski, an artist responsible for the paint layer revealed during the conservation treatment, was a Dominican lay brother who was professed in 1686 and died around 1730. It may be assumed that he had been a painter by profession still before he entered the order. He was able to convincingly render a human figure, often employing complicated and dynamic poses, although he did not avoid minor anatomical faults. He painted uniformed physiognomical types, but was eager to differentiate the colours and forms of the sharp, angular forms of draperies, usually swirling artfully and painted with broad areas of lit up or darkened colours. In his concise manner, he was only rarely concerned with details and the middle-ground figures were, more often than not, created with only a few apt brushstrokes. The extent of Drewaczyński's nineteenth-century intervention varies from painting to painting, yet the artist always preserved the original subject and composition of the main scenes, which he tried to make better visible by eliminating secondary episodes in the background. He made the drawing more prominent, especially in the facial features which he idealised and detailed, emphasising their expressive qualities.

The huge canvases depicting Dominican saints are an exceptional case of works painted in turn by three gifted artists with prominent personalities. Each of them created a work characteristic of his times, a testimony of the epoch, of significant artistic value.

