



KATARZYNA PONIŃSKA* – WARSZAWA

ŚWIĘTY JÓZEF PATRONEM DOBREJ ŚMIERCI W KULTURZE STAROPOLSKIEJ NA PRZYKŁADZIE POPULARNEJ KOMPOZYCJI CARLO MARATTIEGO

SAINT JOSEPH AS THE PATRON SAINT OF GOOD DEATH IN OLD POLISH CULTURE ON THE EXAMPLE OF A POPULAR COMPOSITION BY CARLO MARATTI

Abstract

The article aims to demonstrate the manifestations of the veneration of St Joseph of Nazareth as the patron saint of a good death, whose intercession should be invoked by dying persons at the moment of transition from mortal to eternal life. Support for the title can be found in theology, with its arguments disseminated by preaching works and songs. In addition to fostering devotion to St Joseph with words, attention should also be paid to works of art. The text shows examples from Old Polish writing, as well as modern painting. The depictions in Polish art are discussed against the background of European art, with particular emphasis on the popular model composition of the death of St Joseph by Carlo Maratti. Baroque examples of its use can be found both in Warmia (Krosno, Stoczek Klasztorny or Pluty), as well as in two different churches in Lublin (the former Jesuit temple and now archcathedral, and the Church of the Holy Spirit) or Lviv (from the castle in Pidhirsi). The list is completed by a depiction of the good death from Przedwojewo in the Mazovia Region, using a fragment of a composition by C. Maratti, where St Joseph appears as an intercessor for a dying Christian. The authors of the paintings on display were well-known painters – Szymon Czechowicz and Piotr Kolberg – both resided in Italy and had the opportunity to personally study the works of the Roman master, but also anonymous local artists. In addition to discussing native imag-

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

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

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

es, the article lists selected examples of reference to the indicated pattern occurring in other European countries (Italy, Austria or France). Such a wide-ranging background testifies to the strong influence of the paintings of Maratti, who, being a long-time director of the Academy of St Luke in Rome, enjoyed great recognition and popularity during his lifetime, although over time he was forgotten, and one of his (or his imitator's) works was sought to be attributed to Raphael, who was more famous than him.

Keywords: St Joseph; good death; death of St Joseph; Carlo Maratti

Translated by Marek Robak-Sobolewski

Święty Józef z Nazaretu, mimo że był jedną z osób z najbliższego otoczenia Zbawiciela, bo został Jego opiekunem i żywicielem, rzadko pojawia się na kartach kanonicznych Ewangelii, a św. Marek w ogóle go nie wymienia. Najwięcej na jego temat, choć też niewiele, piszą święci Mateusz i Łukasz. Ewangelści nie przytoczyli jednak ani jednego wypowiedzianego przez niego słowa. Od nich wiemy, że pochodził z królewskiego rodu Dawida¹, był człowiekiem sprawiedliwym², a utrzymywał siebie i swoją rodzinę z pracy własnych rąk, ponieważ był ubogim³ cieślą⁴, który wraz ze swoimi bliskimi mieszkał w Nazarecie⁵. Przyjęte jest, że tam zmarł, przed rozpoczęciem publicznej działalności Jezusa, bo księgi objawione nie wymieniają go już w tym czasie⁶. Wspomina o tym m.in. Piotr Skarga, pisząc o św. Józefie:

Gdy już Syn on ich dobrze dorósł, a na opiekę i opatrowanie Matki swój nastąpić i Józefa zastąpić mógł, Pan Bóg też Józefowi dał koronę i zapłatę, której z innymi Ojcami Świętymi do śmierci Chrystusowej musiał czekać. Wierzę, iż sobie obieał: Lubobym wolał tu na cię patrzeć, najmilszy Jezu, i przy twój Matce Przczystej zostać, ponieważ gdzie ty jesteś, tam jest Niebo nasze; wszakże niech będzie wola twoja, niechaj nie patrzę na krzyż i zelżywość twoję, wolę cię z ojcami czekać; pójdę, powiem im tę nowinę, iżem ciebie Pana mego wychował i już dorosłego zostawiłem, aby się już ciebie ze mną wespół tam prędko spodziewali. Gdy Józef zachorował, Panna Przczysta posługi mu wszelakie czyniła; i wezwała najmilszego Syna swego, aby mu błogosławił a jego pożegnał. I tak z błogosławieństwem tego, którego wychował, na odpocznienie i z nowiną do Ojców Świętych wesołą poszedł, a potem

¹ Mt 1,1-16; 1,20; Łk 1,27; 2,4; 3,23-31.

² Mt 1,19.

³ Świadczy o tym „ofiara ubogich” złożona z pary synogarlic (por. Kpł 12,8) podczas prezen-tacji Jezusa w świątyni jerozolimskiej (Łk 2,24).

⁴ Mt 13,55.

⁵ Mt 2,23; Łk: 2,4; 2,39; 2,51; J 1,45.

⁶ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, *Iconographie des saints*, cz. 2, Paris 1958, s. 753. W. Zaleski, *Rok kościelny. Święta Pańskie, Matki Bożej, Apostołów, Świętych i Błogosławionych Polskich, oraz dni okolicznościowe*, t. 1, Warszawa 1989, s. 171. H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 3, Kraków 1998, kol. 346. Miało się to wydarzyć przed 27 lub 30 rokiem. P.C. Bosak, *Leksykon wszystkich postaci biblijnych*, Kraków 2015, s. 890.

z tymże Panem i niegdy z mniemanym Synem swym, po zmartwychwstaniu jego, do wiecznej chwały bez końca wstąpił⁷.

To, o czym milczą księgi kanoniczne na temat św. Józefa próbowali dopełnić autorzy pism apokryficznych⁸, z których pochodzą motywy pojawiające się później w sztuce.

Kult św. Józefa pojawił się wcześniej na Wschodzie⁹, natomiast na Zachodzie można go zauważyć dopiero w okresie od VIII do IX stulecia. Na jego rozwój w czasie średniowiecza miały wpływ zakony (benedyktyni, serwici, franciszkanie, karmelici, jezuiti) oraz tacy święci jak Brygida Szwedzka, Bernard z Clairveaux, Wincenty Ferreriusz czy Bernardyn ze Sieny. W późniejszym okresie, w XVI wieku wielką propagatorką kultu św. Józefa była św. Teresa z Avila. W liturgii łacińskiej pojawiło się jego wspomnienie, gdy papież Sykstus IV w 1479 roku wprowadził to święto do kalendarza kościelnego. Natomiast od 1621 roku święto wyznaczone na dzień 19 marca zostało rozszerzone przez papieża Grzegorza XV jako obowiązujące w całym Kościele, co w 1642 roku potwierdził papież Urban VIII. W wielu ośrodkach miesiąc marzec oraz każda środa, są poświęcone szczególnej czci św. Józefa. Ponadto, w trzecią niedzielę po Wielkanocy obchodzone było święto Opieki św. Józefa: od 1680 roku przez karmelitów, od 1700 roku przez augustianów, a od 1721 roku wraz z oktawą przez dominikanów¹⁰.

⁷ P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok wybrane z poważnych pisarzy i Doktorów Kościelnych. Do których przydane są niektóre duchowne obroki i nauki przeciwko kacerstwu, przytém kazania krótkie na te święta które pewny dzień w miesiącu mają przez x. Piotra Skargę, Soc. Jesu zebrane, na język polski przełożone, i za życia autora dziewięć razy, a po zejściu jego po raz czwarty z płyt streotypowanych dosłownie przedrukowane*, t. 1, Petersburg 1862, s. 249.

⁸ Na przykład, św. Józefowi z Nazaretu została poświęcona *Legenda o Józefie Cieśli* z IV-VI w. W innych apokryfach również można odnaleźć wzmianki na jego temat: *Protoewangelia Jakuba* czy *Ewangelia Tomasa* – obie z II wieku, *Ewangelia Pseudo-Mateusza* z VI wieku, *Ewangelia Narodzenia Maryi* z IX w. Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. 1, Lublin 1986.

⁹ Pierwsze wspomnienie liturgiczne miało pojawić się w IV wieku w klasztorze św. Saby pod Jerozolimą. Zaleski, *Rok kościelny*, s. 173. Por. J.B. Knipping, *Iconography of the counter reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, vol. 1, Nieuwkoop – Leiden 1974, s. 117.

¹⁰ Papież Pius X zmienił nazwę tego święta na: Świętego Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny, Wyznawcy, Patrona Kościoła Powszechnego, przeniósł je na drugą środę po Wielkanocy i podniósł do rangi pierwszej klasy. Pius XII zniósł to święto, w zamian wprowadzając w 1956 roku święto tej samej klasy św. Józefa Pracownika wyznaczone na 1 maja. W 1969 roku jego ranga została obniżona do wspomnienia. Zaleski, *Rok kościelny*, s. 172-173. O kulcie św. Józefa por.: É. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*, t. 4, Paris 1951, s. 313-315. Réau, *Iconographie*, s. 753-756. T. Stramare, M.L. Casanova, *Giuseppe*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, t. 6, red. F. Caraffa, Roma 1965, kol. 1268-1282. Knipping, *Iconography*, s. 117. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dalej: LCI), E. Kirschbaum, hrsg. W. Braunfels, Bd. 7, *Ikonographie der Heiligen*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, kol. 211-212. Fros, Sowa, *Księga imion*, kol. 346. V. Schaubert, H. M. Schindler, *Ilustrowany leksykon świętych*, Kielce 2002, s. 347-348. S. Zuffi, *Nowy Testament. Postacie i epizody*, Warszawa 2007, s. 49.

W Polsce pełny rozwój kultu św. Józefa przypada na XVII i XVIII wiek, chociaż pojawił się już wcześniej. Jego propagatorami były zakony, w tym szczególnie karmelitański i wizytyki. Przejawiał się on wzrostem publikacji na jego temat, co można zaobserwować w kolejnych stuleciach¹¹.

Poza licznymi patronatami, które przypisano św. Józefowi¹², został on również najważniejszym z patronów dobrej śmierci, ponieważ umierał w najlepszym do wyobrażenia dla wyznawcy wiary katolickiej towarzystwie: w obecności Jezusa i Maryi¹³. Odwołania do opieki św. Józefa w chwili przejścia do wieczności można odnaleźć w licznych pieśniach. Jedna z nich, wzywająca świętego jako patrona w różnych potrzebach, kończy się słowami:

Gdy więc mnie JOZEF ulubiony,
 Obrońca od każdej złej strony,
 On ci mnie ze swojej Opieki
 Nie spuści, y zginąć na wieki
 Nie mogę.
 Przeto Cię upraszam serdecznie,
 JOZEFIE Święty, bym bezpiecznie
 Mógł mieć w zgon lekkie me skonanie
 Y grzechow moich skasowanie
 Przy śmierci.
 Gdy mi zaś przyidzie przed Sędziego
 Stawić się wielce straszliwego,
 Bądźże mi JOZEFIE przy Sądzie,
 Kiedy mię BOG sądzić zasiądzie
 Patronem¹⁴.

¹¹ Zaleski, *Rok kościelny*, s. 176.

¹² Trudno wymienić tu wszystkie zakony i miasta, które obrały św. Józefa za swojego patrona. Jest on wymieniany jako opiekun: cieśli, drwali, stolarzy, rękodzielników, robotników, rzemieślników, stelmachów, kołodziejów, wszystkich pracujących, wychowawców i grabarzy, ojców rodzin, małżonków katolickich, rodzin chrześcijańskich, dzieci, młodzieży i sierot, czystości (dziewictwa). Był również wzywany w trudnościach materialnych, w rozpaczliwym położeniu, w chorobach oczu, w pokusach, przez podróżnych, bezdomnych i wygnańców. Réau, *Iconographie*, s. 755. Stramare, Casanova, *Giuseppe*, kol. 1267, 1276-1280. LCI, kol. 212. Zaleski, *Rok kościelny*, s. 171, 174-175, 181. U. Janicka-Krzywda, *Patron – atrybut – symbol*, Poznań 1993, s. 50. Fros, Sowa, *Księga imion*, kol. 347. Schauber, Schindler, *Ilustrowany leksykon*, s. 349. I. Chisesi, *Co to za święty? Sztuka czytania obrazów. Słownik ikonografii*, Kielce 2018, s. 289.

¹³ Zgodnie z apokryficzną *Legendą o Józefie Cieśli* (XXII,1) mieli tam być też obecni wysłani przez Zbawiciela archaniołowie Michał i Gabriel, a św. Józef w chwili śmierci miał 111 lat (XV,1). *Apokryfy Nowego Testamentu*, odpowiednio s. 394 i 390. Mâle, *L'art religieux*, s. 314, 323-325. Réau, *Iconographie*, s. 756, 758. Stramare, Casanova, *Giuseppe*, kol. 1257. LCI, kol. 219.

¹⁴ Pieśń zaczyna się od słów: „Szczęśliwy kto sobie Patrona/ JOZEFa ma za Opiekuna...” i została opublikowana w książce dotyczącej sanktuarium w Miedniewicach. P. Jerzykowicz, *Święta Kompania Jezus Maryja Jozef w Obrazie Miedniewickim Kościoła Zakonu S. Franciszka OO. Reformatów Wielkopolskich...*, Łowicz 1775, s. 112-113. Zachowały się także inne wersje tej pieśni. Jedna z nich została adaptowana i stanowiła wizytówkę kolegiaty w Kaliszu. S.J. Kłossowski, *Jezus Maryja Jozef troiakię nabozenstwo Do Jezusa Maryi i Iozefa. Z Przydatkiem Do Nayswiętszego Sakramentu Familii Jezusowej, i Jmnych Świętych...*, Kalisz 1778, s. 366-369. *Piesn o świętym Jo-*

Inna pieśń wymienia wszystkie Osoby, czyli św. Józefa, ale też Jezusa i Maryję obecnych przy jego śmierci. Brzmi następująco:

Na śmiertelnéj méj pościeli
 Niech mnie cieszy i weseli
 Jezus, Marya, Józef.
 Ust już martwych słaba mowa
 Niech powtarza słodkie słowa:
 Jezus, Marya, Józef.
 Gdy ciało duszę wyzionie,
 Niech ją przyjmą na swém łonie
 Jezus, Marya, Józef.
 A w konaniu strasznej chwili
 Mnie wspomóże i zasili
 Jezus, Marya, Józef.
 I po zgonie o mnie radzą
 I do Boga zaprowadzą
 Jezus, Marya, Józef.
 A na sądzie po mym zgonie
 Znowu staną w méj obronie
 Jezus, Marya, Józef.
 Dobrze zatém pójdzie sprawa,
 Kiedy w méj obronie stawa
 Jezus, Marya, Józef.
 Więc téż ulubiłem sobie
 Wołać z serca w każdej dobie:
 Jezus, Marya, Józef.
 A gdy zasnę już na wieki,
 Słodko zamkną mi powieki
 Jezus, Marya, Józef.
 Na pomniku na mogile
 Tylko mi napiszcie tyle:
 Jezus, Marya, Józef.
 Dla przechodnia u mogiły
 Również będzie napis miły:
 Jezus, Marya, Józef;
 Tak więc w życiu, w śmierci trwodze,
 Do wieczności ze mną w drodze
 Jezus, Marya, Józef. Amen¹⁵.

Rozwój kultu znajduje odzwierciedlenie w sztukach plastycznych, ponieważ w średniowiecznych przedstawieniach św. Józef pełnił raczej podrzędną rolę, zawsze w towarzystwie członków Świętej Rodziny. Dopiero w sztuce renesansu

zefie. W Obrazie Kollegiaty Kaliskiej niezliczonemi Cudami i Łaskami słynącym..., b. m. i r. w. [ok. 1783?], s. nlb. Por. K. Ponińska, *Miraculosa Trinitas Terrestre. Cudowne wizerunki „Trójcy Ziemskiej” w nowożytnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2017, aneks 12, s. 261-262 oraz aneks 15, s. 268-271. *Zbiór pieśni nabożnych katolickich do użytku kościelnego i domowego*, Pelplin 1886, s. 559, 566-567.

¹⁵ *Zbiór pieśni*, s. 549-550.

jego postać zaczęła się usamodzielniać, a po Soborze Trydenckim jego ikonografia osiągnęła apogeum¹⁶.

Przedstawienia śmierci św. Józefa nie należą do tak licznych w polskiej sztuce barokowej, jak jego wizerunki z Dzieciątkiem Jezus, choć można odnaleźć ich kilkadziesiąt. Zwrócimy tu uwagę na jedną z takich kompozycji ukazujących interesujący nas temat, której odwzorowania można do dziś zobaczyć w kilku miejscach rozrzuconych na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej. Aż trzy z nich zlokalizowane są na Warmii. Najwcześniejsze datowane z nich, bo na lata 1725-1730, jest malowidło (il. 1) umieszczone w zwieńczeniu północnego ołtarza bocznego¹⁷ w kościele parafialnym pw. Nawiedzenia Najświętszej Panny Maryi w Krośnie¹⁸.

¹⁶ Mâle, *L'art religieux*, s. 313-314, 319, 321-322. Réau, *Iconographie*, s. 753-759. Stramare, Casanova, *Giuseppe*, kol. 1287-1291. Knipping, *Iconography*, s. 118. LCI, kol. 212-221. Zuffi, *Nowy Testament*, s. 49.

¹⁷ Według *Karty Inwentaryzacyjnej Narodowego Instytutu Dziedzictwa* (dalej: NID), (WRM 000 000 004 304), opracowanej w lipcu 1965 roku przez H. Wielopolską oraz we wrześniu 1974 roku przez J. Barton, ołtarz datowany na ok. 1730 rok, jest przypisywany warsztatowi Prelkiego. Druga karta, opracowana w maju 1983 roku przez M. Różewicz, datuje ołtarz na 1725 rok, a autorstwo przypisuje warsztatowi Krzysztofa Peuckera z Reszla, dodając, że miał go fundować bp Teodor Andrzej Potocki – na co może wskazywać herbowy krzyż pilawitów podtrzymywany w zwieńczeniu przez dwa putta. Informacje z późniejszej karty powtarza kolejna opracowana w lipcu 2004 roku przez Pracownię Dokumentacji Zabytków „ARS” z Olsztyna. Karty poświęcone interesującemu nas obrazowi *Karta Inwentaryzacyjna NID*, (WRM 000 000 004 306) z reguły powtarzają informacje dotyczące ołtarza. Najstarsza z nich, opracowana w lipcu 1965 roku przez H. Wielopolską oraz we wrześniu 1974 roku przez J. Barton datuje płótno na ok. 1730 rok i określa jego rozmiary na ok. 90 × 70 cm, nie wskazując jego autora. Druga z kolei opracowana w maju 1983 roku przez M. Różewicz, datuje obraz na 1725 rok, a autorstwo jako prawdopodobne przypisuje Piotrowi Kolbergowi. Najnowsza, opracowana w lipcu 2004 roku przez Pracownię Dokumentacji Zabytków „ARS” z Olsztyna wskazuje jako autora obrazu Piotra Kolberga z Pieniężna i lata powstania ok. 1725-1730, określając jego rozmiary na: 100 × 80 cm. Podobne informacje podaje *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 2, *Województwo elbląskie*, red. M. Arsyński, M. Kutzner, z. 1, *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. M. Arsyński, M. Kutzner, wstępną inwentaryzację przeprowadzili: P. Skubiszewski, E. Struszyńska, Warszawa 1980, s. 126, gdzie odnotowano, że ołtarz jest datowany inskrypcyjnie na 1725 rok i prawdopodobnie pochodzi z warsztatu Krzysztofa Peuckera oraz iż został ufundowany przez bp. Teodora Potockiego. Obrazy według *Katalogu* mają być współczesne ołtarzowi, w którym *Śmierć św. Józefa* rzekomo miał malować Piotr Kolberg. O Krzysztofie Peuckerze z Reszla jako twórcy ołtarza głównego w tym kościele w 1726 roku wspomina Jerzy Przeracki. J. Przeracki, *Artyści działający na Warmii w XVIII wieku (Krzysztof Peucker, Jan Chrystian Schmidt, Chrystian Bernard Schmidt, Krzysztof Sand, Jan Witt, Jan Ignacy Witt, Jan Antoni Frey, Piotr Andrzej Kolberg i Józef Joachim Korzeniewski)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 3 (2011) s. 448. Tadeusz Chrzanowski wymienia Peukera jako wykonawcę ok. 1725 roku ołtarzy bocznych w przęśle wschodnim i środkowym, zaś zachowane obrazy uważa za pierwotnie w nich umieszczone i wykonane zapewne przez pracownię Piotra Kolberga. T. Chrzanowski, *Przewodnik po zabytkowych kościołach północnej Warmii*, Olsztyn 1978, s. 82.

¹⁸ W Krośnie (Krossen) wówczas był to kościół filialny podlegający pod parafię w Ornecie (Wormditt). S. Litak, *Atlas Kościoła łacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006, s. 358.

Mamy tu do czynienia z owalnym kształtem widocznego tła kompozycji. Obraz nie jest dobrze zachowany, ale nie ulega wątpliwości, że na płótnie występują leżący na śmiertelnym łożu św. Józef w otoczeniu siedzącego po jego prawej stronie Jezusa i Maryi stojącej po jego lewicy. Powyżej unoszą się trzy główki anielskie. Autorstwo przypisywane jest Piotrowi Kolbergowi – lokalnemu malarzowi, który dzięki biskupowi warmińskiemu Janowi Stanisławowi Zbąskiemu¹⁹, odbył podróż do Włoch i Niderlandów, skąd czerpał inspiracje do swojej późniejszej twórczości artystycznej²⁰.

¹⁹ Urodzony w 1639 roku w Smardzewicach (w ówczesnym województwie sandomierskim), 6 grudnia 1688 roku został biskupem warmińskim, którą to funkcję pełnił do swojej śmierci 21 maja 1697 roku. P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992, s. 235, 267. S. Achremczyk, *Jan Stanisław Zbąski*, w: *Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008, s. 287-294.

²⁰ Zgodnie z najnowszymi ustaleniami Jerzego Przerackiego, Piotr Andrzej Kolberg urodził się w 1657 roku w Pieniężnie (Mehlsack) zaś zmarł 21 kwietnia 1727 roku w Dobrym Mieście (Guttstadt), zatem datację obrazu należałoby zawęzić do lat 1725-1727. Kolberg był synem działającego w Pieniężnie i Fromborku, a później w Reszlu głuchoniemego malarza Jakuba, u którego miał pobierać pierwsze nauki. Dnia 22 listopada 1678 roku ożenił się w Dobrym Mieście z dwa lata od niego starszą Anną Weroniką (ur. 1655 – zm. 10 marca 1722) – córką rajcy dobromiejskiego Andrzeja Schröttera. W 1694 roku sam został odnotowany jako rajca miejski na ufundowanym przez siebie ołtarzu w kolegiacie w Dobrym Mieście, do którego namalował w 1695 roku niezachowane *Ucieczkę do Egiptu i Rzeź niewinnych* (będącą kopią Rubensa) oraz istniejącą do dziś scenę *Pokłonu Trzech Króli*. Po powrocie ze wspomnianej podróży artystycznej, którą odbył prawdopodobnie pod koniec XVII w. (być może w latach 1696-1698), według najnowszych ustaleń osiadł w Dobrym Mieście, choć starsze opracowania wskazują Pieniężno, w którym miał być nawet burmistrzem. Jako malarz z Pieniężna miał zostać odnotowany w 1714 roku na sygnaturze niezachowanej sceny *Narodzenia Chrystusa* do katedry we Fromborku. Działał jednak na całej Warmii. W latach 1710-1721 pracował dla katedry fromborskiej, a w 1725 roku w Świętej Lipce. Był człowiekiem zamożnym i poważanym. Oprócz malowania, parał się również konserwacją uszkodzonych obrazów, o czym świadczy zapłata (11 fl. 15 gr), którą w 1716 roku otrzymał od kanoników katedry we Fromborku. Jego zięciami zostali dwaj inni malarze: Kaspar Karol Piekut (1636-1717) i Martin Ignacy Stock (1694-1765). J. Przeracki, *Piotr Andrzej Kolberg (1657-1727)*, „Rocznik Dobromiejski”, t. 5 (2011) [wyd. 2014] s. 167-171. Tenże, *Artyści*, s. 487-491. Por. Tenże, *Slawni obywatele Dobrego Miasta*, „Rocznik Dobromiejski”, t. 4 (2010) [wyd. 2011] s. 206. J. Chłosta, *Słownik Warmii (historyczno-geograficzny)*, Olsztyn 2002, s. 173. M. Heydel, *Kolberg Peter*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, red. J. Maurin Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 65-66. T. Oracki, *Słownik biograficzny Warmii, Prus Książęcych i Ziemi Malborskiej od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. A-K, Olsztyn 1984, s. 136-137. K. Wróblewska, *Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku*, Olsztyn 1978, s. 19-20, 42-43. Taż, *Piotr Kolberg – malarz warmiński końca XVII i początku XVIII stulecia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32 (1970) nr 3/4, s. 397-401. Taż, *Piotr Kolberg – malarz warmiński z końca XVII i początków XVIII stulecia*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 3 (1969) s. 295-330. J. Oblak, *Kolberg Piotr*, w: *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. 13, red. E. Rostworowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967-1968, s. 304-305. E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, t. 5, Paris 1961, s. 290. Tamże informacja, że malarz urodził się w Pieniężnie ok. 1700 roku. Według

Najprawdopodobniej w 1759 roku miało zostać namalowane przez niejakiego Rogalskiego (lub Rogawskiego)²¹, płótno znajdujące się w zwieńczeniu lewego ołtarza bocznego stojącego po stronie północnej ściany wschodniej w prezbiterium kościoła parafialnego pw. św. Wawrzyńca w Plutach²². To dzieło również zostało wkomponowane w wertykalny owal, a znana z poprzedniego malowidła kompozycja jest ograniczona do najważniejszych postaci i uskrzydłonych główek anielskich na tle nieba. Trzecie warmińskie przedstawienie (il. 2) identycznej kompozycji *Śmierci św. Józefa* można zobaczyć w muzeum przy dawnym klasztorze Bernardynów (a obecnie Marianów) w Stoczku Klasztornym²³. Płótno malowane farbami olejnymi, jest datowane na pierwszą połowę XVIII stulecia²⁴. Tu malarz także ograniczył się do ukazania trzech najważniejszych postaci, a nawet pominał putta pojawiające się na pozostałych przedstawieniach na tle nieba. W tym wypadku Maryja jako jedyna nawiązuje kontakt wzrokowy z widzem.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 21, hrsg. U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer, Leipzig 1927, s. 233 prawdopodobnie urodził się w Pieniężnie.

²¹ M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*, Olsztyn [1991], s. 262 informuje, że ołtarze boczne w kościele w Plutach pochodzą z 1702 roku i zostały wykonane w Królewcu. Znajdujące się „w nich obrazy św. Barbary i św. Józefa, pędzla Rogawskiego z r. 1759, (...) zastąpiły poprzednie obrazy Kolberga”. Por. *Karta Inwentaryzacyjna NID*, (WRM 000 000 007 682), opracowana we wrześniu 1974 roku przez J. Barton, która datuje ołtarz na ok. 1700 rok. Chrzanowski, *Przewodnik*, s. 134 pisze, że ołtarze boczne pochodzą z ok. 1697 roku (data powstania prawego), zaś w lewym, w retabulum głównym znajduje się namalowane w 1702 roku przez Piotra Kolberga przedstawienie *Ostatniej Wieczerzy*, a w zwieńczeniu scena *Śmierci św. Józefa* została namalowana „w r. 1759 przez Rogalskiego”. Wróblewska, *Malarstwo*, s. 19 podaje, że Rogalski był malarzem z Warmii znanym jedynie z nazwiska, który w 1759 roku namalował obrazy *św. Józefa i św. Barbary* w Plutach. Natomiast w.w. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 178 podaje, że dwa identyczne, barokowe ołtarze boczne zostały ufundowane w 1702 roku przez miejscowych chłopów i były restaurowane w drugiej połowie XIX wieku. Ponadto można tu przeczytać, że w pierwszej kondygnacji lewego ołtarza znajduje się obraz ukazujący *Ostatnią Wieczerzę* namalowany w 1703 roku przez Piotra Kolberga, zaś w zwieńczeniu *Śmierć św. Józefa* namalowana w 1734 roku przez Rogawskiego. K. Wróblewska, uzup. A. Bernatowicz, *Rogawski (Rogalski)*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, red. M. Biernacka, Warszawa 2013, s. 31 informuje, że artysta był malarzem i pozłotnikiem działającym na Warmii w drugiej i trzeciej ćwierci XVIII wieku. W tej publikacji obraz *św. Barbary* z ołtarza bocznego kościoła w Plutach datowany jest na 1759 rok, natomiast *Śmierć św. Józefa* z tego samego kościoła na 1734 rok, którą to datację Andrzej Rzempełuch uważa za wątpliwą. Por. http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Ołtarze_z_kościoła_pw._św._Wawrzyńca_w_Plutach (dostęp: 1.01.2023).

²² Miejscowość nosząca w tamtym czasie niemiecką nazwę Plauten, podlegała pod archiprezbiterat w Pieniężnie. Litak, *Atlas*, s. 358.

²³ W XVIII wieku (Kloster Springborn) kościół konwentualny wraz z klasztorem podlegały pod kustodię warszawską prowincji wielkopolskiej franciszkanów obserwantów na terenie ówczesnego województwa malborskiego. Sanktuarium już wówczas było określane jako Świątynia Pokoju. Litak, *Atlas*, s. 358.

²⁴ Obraz ma wymiary: 114 × 85 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID*, (WRM 000 000 009 411), opracowana w październiku 1961 roku przez R. i T. Juraszów oraz w czerwcu 1973 roku przez M. Lubocką.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że biskup warmiński Teodor Andrzej Potocki²⁵, urzędujący w latach 1712-1723, fundował interesujący nas ołtarz w Krośnie (jego herb Pilawa został umieszczony w zwieńczeniu). Łożył też na budowę kościoła w Krośnie, pod budowę którego 13 listopada 1715 roku poświęcił kamień węgielny, a 8 września 1720 roku konsekrował. Wiadomo też, że wraz z kanonikiem Janem Jerzym Kunigiem fundował ołtarz św. Józefa w katedrze we Fromborku, co może świadczyć o kulcie metropolity do tego świętego. Również dzięki temu biskupowi został rozbudowany ówczesny klasztor Bernardynów w Stoczku Klasztornym²⁶. Jednak nieznaną proveniencją obrazu znajdującego się w muzeum przy konwencie, nie pozwala łączyć obu przedstawień tą właśnie osobą. Podobnie jest w przypadku obrazu ze zwieńczenia ołtarza w Plutach, który datowany jest na około pół wieku później od sceny w retabulum głównym, namalowanej przez P. Kolberga. Zatem trudno uzależniać jego powstanie od malarza, który stworzył podobną kompozycję w Krośnie, chociaż Mieczysław Orłowicz twierdził, że obecny obraz zastąpił wcześniej malowany przez tego malarza, jednak bez informacji, czy go naśladował.

Interesującym przykładem, datowanym jeszcze wcześniej od wyżej wymienionych, bo na XVII wiek, jest bardzo podobne przedstawienie (il. 3), namalowane podobnie jak w Krośnie i Plutach na owalnym w kształcie płótnie, znajdujące się w dawnym kościele szpitalnym, a obecnie rektoralnym pw. Świętego Ducha w Lublinie²⁷. Układ ukazanych tu postaci jest identyczny, jedynie palce prawej dłoni Jezusa wyraźnie układają się w geście błogosławieństwa, a Matka Boża nie spogląda na widza. Poniżej łóżka umieszczono kartusz z łaćniśko-polskim napisem: „SANCTVS IOSEPH MORIENS/ DEFICIENS MORTVVVS EST IN SENECTVTE

²⁵ Teodor Andrzej Potocki urodzony 13 lutego 1664 roku, zmarł jako prymas 17 listopada 1738 roku. Nitecki, *Biskupi*, s. 170, 267. S. Achremczyk, *Teodor Potocki*, w: *Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008, s. 309-322.

²⁶ S. Achremczyk, *Teodor Potocki*, s. 316-318. Jan Jerzy Kunig, który jak podaje Chodyński, również był dobroczyńcą i syndykiem klasztoru Bernardynów w Stoczku Klasztornym, otaczał kultem św. Józefa. Poza wspomnianym ołtarzem do katedry we Fromborku, ufundował obraz św. Józefa i w 1709 roku erygował bractwo przy jego ołtarzu w kościele farnym pw. św. Piotra i Pawła w Lidzbarku Warmińskim, gdzie się urodził. Stanisław Chodyński, *Katalog prałatów i kanoników wrocławskich*, Wrocław 1914, s. 467-468 (rkps w Archiwum Diecezjalnym we Wrocławku). Por. J. Staszewski, *Kunig Jan Jerzy*, w: *PSB*, t. 16, red. E. Rostworowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971, s. 196-197. M. Grzybowski, *Kunig (Kunik) Jan Jerzy*, w: *Słownik polskich teologów katolickich*, t. 2, red. H.E. Wyczawski, Warszawa 1982, s. 475-476. Oracki, *Słownik biograficzny*, s. 165. J. Miciński, *Jan Jerzy Kunig (1648-1719) kanonik warmiński i jego fundacje ku czci św. Józefa*, Kraków 1991 (mps). A. Kopiczko, *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1525-1821*, cz. 2, *Słownik*, Olsztyn 2000, s. 178-179. J. Obłąk, *Katedra we Fromborku*, Olsztyn 1980, s. 19.

²⁷ Datacja pochodzi z *Karty Inwentaryzacyjnej NID*, (LBL 000 000 010 052), opracowanej: brak czasu powstania i autora karty (data rejestru obiektu to 10 lipca 1985 roku, zaś zdjęcie wykonał D. Gromski), na której podano, że podobrazie ma wymiary: ok. 200 × 140 cm. Przez krótki okres czasu, od 1610 do 1622 roku, kościół należał do karmelitów bosych, ale wszystko wskazuje, że nie należy wiązać tego przedstawienia z ich obecnością. J.A. Wadowski, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 370.

BONI/ IÓZEFIE ŚWIĘTY OBRONCO ŻYJĄCYCH/ BĄDŹŹE PATRONEM WSZYSTKICH KONAJĄCYCH”. Trzeba zaznaczyć, że polski dwuwiersz, nie jest tłumaczeniem łacińskiego napisu, który znaczy: „Święty Józef umierający. Gdy opuściły go siły, umarł w dobrej starości”²⁸. Górną strefę, z postacią Boga Ojca, zastąpiono tu ciemną kotarą, pod którą nad głowami Jezusa i św. Józefa zostały namalowane trzy aniołki z gałązkami palmy, podtrzymujące trzy wieńce z napisami. Pierwszy: „A PATRE/ ÆTERNO TAN=/QUAM PATRI/ IN TERRIS/ DELEGATO”, co znaczy: „Od Ojca Przedwiecznego jako ojcu wyznaczonemu na ziemi”. Drugi napis: „A FILIO/ TANQUAM/ PATRI/ NVTRITIO” znaczy: „Od Syna jako ojcu piastunowi”. Trzeci: „A SPONSA/ TANQUAM SPON=/SO ET CVSTODI/ VIRGINITATIS” znaczy: „Od Oblubienicy jako oblubieńcowi i stróżowi dziewictwa”. Powyżej aniołków umieszczono banderolę z napisem: „LAVREOLÆ CÆLESTES”, czyli „Niebiańskie wieńce laurowe”. Zatem wszystkie trzy wieńce zostały przeznaczone jako nagroda dla umierającego św. Józefa, który otrzymał je od Boga Ojca, Jezusa oraz Maryi za doskonałe wypełnienie podczas swojego ziemskiego życia obowiązków ojca, żywiciela i opiekuna powierzonych jego opiece Syna Bożego oraz Jego Matki. Przepelniony treściami wizerunek, starano się tu objaśnić za pomocą namalowanych na nim inskrypcji.

W tym samym mieście, w pobliskim dawnym kościele jezuitów, a obecnie archikatedrze pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, można obejrzeć obraz (il. 4) datowany na pierwszą połowę XVIII wieku²⁹. Przedstawienie znajduje się w ołtarzu bocznym z XVIII wieku, stojącym przy filarze między nawą główną a południową³⁰. Zbigniew Michalczyk autorstwo obrazu przypisał Szymonowi Czechowiczowi i określił jego czas powstania na lata 1752-1755³¹. W tym wypadku,

²⁸ Za tłumaczenie napisów z obrazu dziękuję Panu Marcinowi Beściakowi, który zwrócił uwagę, że w łacińskim napisie jest błąd, ponieważ poprawnie powinno być: „in senectute bona”. Słowa te nawiązują do biblijnego opisu śmierci króla Dawida i są dokładnym cytatem fragmentu wersetu Wulgaty: „Et mortuus est in senectute bona, plenus dierum, et divitiis, et gloria; et regnavit Salomon filius ejus pro eo” z 1 Księgi Kronik (1. Par 29, 28).

²⁹ Kościół w XVIII wieku był kolegiatą, podlegającą prowincji małopolskiej na terenie województwa lubelskiego w diecezji krakowskiej. Litak, *Atlas*, s. 411. Według *Karty Inwentaryzacyjnej NID*, (LBL 000 000 009 497), opracowanej 10 października 1984 roku przez E. Letkiewicz, malowane farbami olejnymi płótno ma zbliżone do poprzedniego rozmiary: 210 × 100 cm.

³⁰ Warto dodać, że w nastawie, nad obrazem umieszczono w płaskorzeźbionej glorii przedstawienie oka Bożej Opatrzności w trójkącie, zaś w zwieńczeniu znalazł się płaskorzeźbiony majuskułą napis: „COR MEUM/ IUNCATUR VOBIS” (serce moje połączy was). *Karta Inwentaryzacyjna NID*, (LBL 000 000 009 494), opracowana 10 października 1984 roku przez E. Letkiewicz.

³¹ Wspomniany badacz uważa, że ołtarz z interesującym nas obrazem musiał powstać po pożarze świątyni w 1752 roku. Graniczną datę końcową określa na 1755 rok, ponieważ jesienią tego roku o. Franciszek Koźmiński, rektor lubelskiego kolegium i zarazem domniemany autor projektów odbudowy kościoła po pożarze, którą kierował, został przeniesiony do Poznania. Z. Michalczyk, *Szymon Czechowicz. Życie i twórczość*, w: *Geniusz Baroku: Szymon Czechowicz 1689-1775*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, s. 160; s. 176, il. 29. Pod zdjęciem błędnie zostało wskazane miejsce przechowywania obrazu w kościele rektoralnym pw. św. Piotra Apostoła w Lublinie, należącego niegdyś do bernardynek. Ostrożniej do kwestii atrybucji podchodzi Tomasz Zaucha, który w nocie katalogowej zamieszczonej w tym samym

kompozycja została znacznie rozbudowana. Na namalowanym wertykalnie płótnie widać łożo, na którym leży konający św. Józef. U jego stóp zostały ukazane, stanowiące jego atrybuty: narzędzia pracy ciesielskiej, z której utrzymywał rodzinę. Głowę leżącego podtrzymuje lewą ręką siedzący obok Zbawiciel, który spoglądając na twarz przybranego ziemskiego ojca, prawą dłoń unosi, jakby w geście błogosławieństwa. Stojąca po przeciwnej stronie łoża Maryja podtrzymuje splecionymi dłońmi swój płaszcz i podobnie jak w Stoczku Klasztornym, jako jedyna na tym przedstawieniu nawiązuje kontakt wzrokowy z widzem. Drugą strefę tego wysokiego płótna stanowi wizja otwierającego się nieba z Bogiem Ojcem unoszącym prawą dłoń w geście błogosławieństwa, a lewą wspierającym na błękitnej kuli, z rozwianą brodą i płaszczem za plecami. Poniżej, na tle chmury, unosi się gołębicą Ducha Świętego, zaś pośród kłębiących się obłoków, przysłaniających częściowo zwieszającą się ciemnozieloną kotarę, malarz ukazał dwa putta i trzy uskrzydłone główki anielskie.

Trzeba dodać, że na pewno S. Czechowicz³², około połowy XVIII wieku namalował bardzo podobną kompozycję, która weszła w skład zbiorów Wacława

katalogu pisze, że obraz być może należy wiązać z osobą Czechowicza. Por. T. Zaucha, *Nr kat. 162*, tamże, s. 564.

³² Edward Rastawiecki podaje za napisem z tablicy epitafijnej artysty (znajdującej się w kościele kapucynów w Warszawie), że malarz urodził się 22 sierpnia 1689 roku w Krakowie z Jana i Kunegundy Czechowiczów, należących do zubożałej szlachty, którzy wcześniej go osierocili. Jednak zgodnie w z aktem chrztu odnalezionym przez Józefę Orańską, przyszły artysta został ochrzczony 22 lipca 1689 roku w kościele Wszystkich Świętych w Krakowie, a jego ojciec był złotnikiem pochodzącym z Radoszyc koło Końskich. Sierotą zaopiekował się podskarbi nadworny koronny – Franciszek Maksymilian Ossoliński, który swoim kosztem wyprawił go na nauki do Włoch, gdy chłopiec zaczął przejawiać zdolności artystyczne. Obecnie przyjmuje się, że jego pobyt w Rzymie trwał około 20 lat (od ok. 1710 do ok. 1730 roku) i musiał studiować u któregoś z malarzy należących do Akademii Świętego Łukasza. Najwcześniejszy zachowany spośród dokumentów potwierdza, że w Rzymie był 8 listopada 1714 roku, natomiast ostatni dotyczy 10 grudnia 1730 roku. Rastawiecki przyjmował okres około 30 lat i jak pisał względy zdrowotne spowodowały, że musiał wrócić do Polski. Po powrocie z Italii, zatrzymał się na krótko w rodzinnym Krakowie, a następnie w latach 50. XVIII wieku zamieszkał wraz z innym malarzem – Łukaszem Smuglewiczem, który był mężem jego siostrzenicy (Reginy Olesińskiej), przy rynku Starego Miasta w kamienicy pod numerem 59 w Warszawie. Istnieją dowody na to, że w Warszawie był już w latach 30. XVIII wieku. Po śmierci Mocka, w 1737 roku, z protekcją biskupa krakowskiego Jana Aleksandra Lipskiego, bezskutecznie starał się o objęcie funkcji nadwornego malarza Augusta III. Całkowicie poświęciwszy się sztuce, pozostał w stanie bezzennym. Uprawiał prawie wyłącznie malarstwo religijne. Na starość wstąpił do tercjarzy kapucyńskich przy warszawskim ich konwencie i prawdopodobnie mieszkał w przylegającej do ich klasztoru oficynie pałacu Radziwiłłów przy ul. Miodowej. Zmarł 21 lipca 1775 roku, licząc niespełna 86 lat i 22-24 lipca 1775 roku został pochowany pod kościołem kapucynów w Warszawie, gdzie też znajduje się jego tablica epitafijna. Jego zasługą, jako pierwszego z Polaków, było otwarcie szkoły malarstwa, którą w celach edukacyjnych wyposażył w zbiór rycin oraz w odlewy posągów sprowadzanych niemałym kosztem z samego Rzymu. Łożył też na utrzymanie uboższych spośród swoich uczniów, tym samym spłacając dług wdzięczności wobec swojego protektora. Co interesujące, rozmiłowany w sztukach Stanisław August, pod którego bokiem artysta pracował, nigdy nie zaszczylił go swoją obecnością, ani zamówieniem, a Czechowicz też nigdy nie przestąpił dworskich progów, co Rastawiecki tłumaczy tematyką obrazów artysty, która

Rzewuskiego w jego pałacu w Podhorcach, a obecnie znajduje się w Lwowskim Muzeum Historii Religii³³. Edward Rastawiecki pisał, że: „bawił jakiś czas w podhorodeckim zamku u Wacława Rzewuskiego hetmana w. kor. kasztelana krakowskiego, pana sztuki piękne wielce miłującego; wiele też obrazów dla niego wykonał, które w Podhoreckim zamku dotąd pozostają”³⁴. Natomiast Józefa Orańska uściśla, że Czechowicz od 1762 do 1767 roku przebywał w Podhorcach³⁵. Nie powinna dziwić wcześniejsza datacja płótna, bo jak podała wspomniana autorka monografii artysty:

Nie wszystkie obrazy znajdujące się w zamku Podhoreckim malował artysta na miejscu; wiele z nich pochodzi z poprzednich lat jego twórczości – były to prace przygotowawcze do kompozycji ołtarzowych. (...) Widocznie artysta przywiózł je ze sobą do Podhorców dla upiększenia nimi świeżo rozbudowanego zamku. Istotnie niektóre z tych obrazów posiadają sygnaturę i datę o wiele wcześniejszą, a są między nimi także płótna z najwcześniejszego okresu jego twórczości – jeszcze z Rzymu³⁶.

Malarz podszedł tu bardziej twórczo do omawianego wzoru, gdyż rozbudował go wszczepiając z obu stron dodatkowe postacie aniołów. Jeden z nich, ukazany za plecami Matki Bożej, trzyma kwitnącą różdżkę, atrybut św. Józefa wskazujący na wybranie go na małżonka Najświętszej Maryi Panny. Drugi przygląda się scenie z dłońmi złożonymi jak do modlitwy. Jedyne Madonny patrzy na widza. Powyżej, na tle zwieszającej się zielonej kotary, unoszą się dwie uskrzydłone główki anielskie.

nie interesowała króla. Natomiast nie narzekał na brak zleceń ze strony magnatów, którzy zabiegali o jego obrazy. Mimo to bogata twórczość artysty jest trudna do badania, bo jak stwierdził Zbigniew Michalczyk „fakt, że swoje prace opatrywał datami niezmiernie rzadko, a jego styl nie ulegał przemianom (zatem wobec braku wiadomości źródłowych wielu spośród jego dzieł nie da się zadatować), wreszcie stosunkowo trudny do przebadania okres rzymski sprawiły, że do tej pory nie doczekaliśmy się pełnej monografii Czechowicza”. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa 1850, s. 100-124. J. Orańska, *Szymon Czechowicz 1689-1775*, Poznań 1948. Michalczyk, *Szymon Czechowicz*, s. 144-200, 676.

³³ Obraz został wykonany olejno na płótnie o wymiarach 64 × 52 cm (nr inw. Ż-218) i w wersji barwnej jest reprodukowany w: *Geniusz Baroku*, nr kat. 162, s. 564-565. Por. Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 147, nr 105, która podaje wymiary płótna: 65 × 43 cm. J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrza pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 37, 58, nr kat. A.71, il. 258. Autorzy podają, że obraz w różnych latach znajdował się w Pokoju Zielonym (1768, 1813, 1939), albo w pałacowej kaplicy (1859, 1887) na co wskazują odpowiednie inwentarze. W 1920 roku był czasowo zdeponowany w zamku na Wawelu, gdzie określono go jako „Cud wskrzeszenia”. Powojenne losy kolekcji z Podhorców (w tym obrazu *Śmierci św. Józefa* autorstwa Czechowicza) opisuje S. Tymkiw, *Ekspozycje dzieł Szymona Czechowicza w muzeach we Lwowie na przełomie XX i XXI wieku*, w: *Twórczość malarska Szymona Czechowicza i jej znaczenie dla kultury Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, red. E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński, Toruń 2019, s. 172-173, 183; pozycja 49, il. 3.

³⁴ Rastawiecki, *Słownik malarzów*, s. 102.

³⁵ Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 16, 90. Por. J.K. Ostrowski, *Pokój Zielony w pałacu podhoreckim – XVIII-wieczne muzeum Szymona Czechowicza*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisława Mossakowski sexagenario dicata*, red. A. Rottermund, Warszawa 1998, s. 350.

³⁶ Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 90. Ostrowski, *Pokój Zielony*, s. 351.

Ponadto, pominięte tu narzędzia ciesielskie, artysta zastąpił miedzianym naczyniem w kształcie amfory.

Występowanie bardzo podobnych przedstawień w różnych miejscach, sugeruje istnienie dla nich wspólnego źródła inspiracji. W przypadku kolejnego naśladowstwa nie ma już żadnych wątpliwości dotyczących twórcy, ponieważ pomysłodawca został na nim wprost wymieniony. Chodzi o miniaturowy medalion znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, który podobnie jak obrazy z Krosna, Plut, czy kościoła Świętego Ducha w Lublinie, został zakomponowany na owalnym w kształcie podobrazii. Autorem tego niewielkiego, namalowanego w 1792 roku farbami akwarelowymi na kości słoniowej przedstawienia ma być włoski artysta Giuseppe Pelizza³⁷, zaś pomysłodawcą Carlo Maratti, o czym świadczy inskrypcja³⁸ wykonana białą farbą na wysokim stopniu podstawy, na której stoi łożko św. Józefa. W tym przypadku również kompozycja została zre-

³⁷ Nazwisko pisane jest również w formie Pellizza. Twórcę o tym imieniu i nazwisku, działającego w XVIII wieku wymienia niewiele słowników artystów, podając skąpe informacje, że był malarzem z Mantui zajmującym się głównie malowaniem miniatur od 1797 do 1815 roku. *Allgemeines Lexikon...*, Bd. 26, Leipzig 1932, s. 356. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 6, Paris 1962, s. 574. Częściej można spotkać biogram Gioseppe Pellizza da Volpedo – włoskiego malarza (ur. 1868 – zm. 14 czerwca 1907), który żył i tworzył później.

³⁸ Brzmi ona: „Carolus Maratti pin. Iose Pellizza mina. /an. 1792/ Mantuae”. Podobrazie o wymiarach: 5,4 × 4,1 cm otacza srebrna oprawa (6,6 × 5,3 cm). Miniatura pochodzi z kolekcji Antoniego Madeyskiego, z której w 1925 roku zbiory trafiły do Muzeum Wielkopolskiego jako depozyt, a po II wojnie przepisano je do inwentarzy Muzeum Narodowego w Poznaniu. Za informacje na temat tego obiektu (nr inw.: MNP Mi 7) dziękuję Paniom Katarzynie Toporskiej i Katarzynie Szurkowskiej z Działu Głównego Inwentaryzatora Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Panu Michałowi Błaszczyńskiemu z Działu Mebli, Variów, Miniatur w Muzeum Sztuk Użytkowych oddziale Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przekazana przy okazji informacja o kopii *Śmierci św. Józefa* według Carlo Marattiego w Muzeum Narodowym Brukenthala w Sybinie (Rumunia) nie znalazła potwierdzenia. Kierownik działu sztuki z Muzeul Național Brukenthal w Sybinie Alexandru Gh. Sonoc poinformował mnie, że w ich zbiorach znajduje się tylko obraz autorstwa miejscowego artysty – Franza Neuhausera Młodszeo według *Ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu* autorstwa Carlo Marattiego. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 5, Paris 1966, s. 763 oraz Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 7, Paris 1976, s. 157 podaje, że jakieś przedstawienia *Śmierci św. Józefa* oraz *Adoracji Trzech Króli* Marattiego przechowuje SIMU (kolekcja Eleny i Anastase Simu) w Bukareszcie. Jednak Angelica Jacob będąca szefem działu sztuki w Muzeul Municipiului București przekazała informację przygotowaną przez kurator Lianę Ivan-Ghilię z tegoż muzeum, że w zbiorach Pinakoteki i Działu Historii Miejskiego Muzeum w Bukareszcie nie ma obrazu ukazującego *Śmierć św. Józefa* autorstwa Carlo Marattiego, ale mógł on należeć do dawnego Muzeum Simu (Marius Bunescu, *Muzeul A. Simu, st Casa-Simu-Museu. Catalog*, București 1937, s. 78) i możliwe, że obecnie należy do Działu Sztuki Europejskiej lub Muzeum Kolekcji Sztuki w Muzeum Sztuki Narodowej Muzeum Rumunii. Na podstawie informacji uzyskanych od Pana Cosmina Ungureanu – kuratora malarstwa europejskiego XVI-XVIII wieku w Departamencie Sztuki Europejskiej Narodowego Muzeum Sztuki Rumunii w Bukareszcie – można wykluczyć obecność tej kompozycji w zbiorach wspomianej placówki, która co prawda posiada obraz Carla Marattiego ukazujący scenę *Śmierci św. Józefa* (olej na płótnie: 59 × 35,4 cm, nr inw. 8089 / 123), ale o innym układzie postaci. Obraz ten należał do kolekcji Simu, z której został przeniesiony do Narodowego Muzeum Sztuki Rumunii w 1949 roku, a nabyty w 1907 roku przez samego Anastase Simu w nieznanym miejscu w Rzymie.

dukowana w porównaniu do malowideł z kościoła pojezuickiego w Lublinie czy z Podhorców. Widzimy zatem na jasnym, ugrowym tle trzy najważniejsze postacie w układzie znanym z wcześniej opisanych dzieł, zaś powyżej sceny twórca ukazał tylko trzy uskrzydłone główki anielskie, od których promieniście rozchodzą się smugi światła. Narzędzia ciesielskie zostały zupełnie pominięte.

Zgodnie z inskrypcją zamieszczoną na miniaturze z Poznania trzeba przyjąć, że pomysłodawcą tej kompozycji był C. Maratti³⁹, który stworzył co najmniej parę

W tym miejscu dziękuję wszystkim pracownikom instytucji muzealnych z Rumunii za zaangażowanie w poszukiwania interesującego mnie przedstawienia.

³⁹ Carlo Maratta lub Maratti (jak się podpisywał) przyszedł na świat 18 maja 1625 roku w Camerano jako syn pochodzącego z Dalmacji Tommaso Maratti i Faustyny Masini. W 1636 roku przeniósł się do Rzymu, zaś rok później został przyjęty do pracowni Andrea Sacchi, w której przebywał do jego śmierci w 1661 roku. Naukę zaczął od kopiowania w technice rysunku dzieł Annibale Carracci, Domenichino czy Guido Reniego. Pierwszą publiczną pracą Marattiego, niezależną od Sacchiego był *Pokłon pasterzy* wykonany w 1650 roku do kościoła San Giuseppe dei Falegnami w Rzymie. Mimo związków z warsztatem Sacchiego, w latach 50. Maratti na polu artystycznym działał już niezależnie. Jego twórczość sugeruje głęboką wiedzę o świecie klasycznym, gdzie strój i detale świadczą o znajomości rzeźby rzymskiej. W kolejnych latach od 1662 do ok. 1680 roku, w których osiągnął dojrzałość artystyczną, zyskał renomę i międzynarodowy rozgłos. Kierował jedną z wiodących pracowni w Rzymie, która współpracowała m.in. z artystami takimi jak Bernini. W 1681 roku namalował obraz ukazujący mitologiczną scenę *Apollo i Dafne*, za który otrzymał tytuł malarza królewskiego na dworze francuskim. W 1664 roku Maratti został dyrektorem Akademii Świętego Łukasza i pełniąc tę funkcję, starał się o podniesienie statusu artysty w społeczeństwie. O jego pozycji świadczy posiadanie zarówno rzymskiego pałacu jak i wiejskiej posiadłości oraz bogatej kolekcji dzieł sztuki. Uważany za znawcę sztuki antycznej doradzał innym kolekcjonerom nie tylko włoskim, ale też brytyjskim. W związku z zanikiem mecenatu oficjalnego i arystokratycznego, co na przełomie stuleci XVII i XVIII było spowodowane czynnikami politycznymi jak i ekonomicznymi, Maratti zajął się działalnością konserwatorską (odnowienie fresków Rafaela w Villa Farnesina czy Annibale Carracci w Palazzo Farnese). W 1700 roku ponownie został wybrany dyrektorem Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, z niemającym precedensu zaszczytem odnowienia tej funkcji po wsze czasy w 1706 roku. Gdy osiągnął wiek 81 lat, pogorszył mu się wzrok, a trzęsąca się ręka utrudniała pracę, jednak nadal kierował swoją pracownią, przygotowując prace wstępne, które następnie realizowali jego asystenci. Był ostatnim ważnym włoskim artystą reprezentującym klasyczną tradycję wywodzącą się od Rafaela, który malował, rysował i wykonywał grafiki. Był wybitnym portrecistą, ale projektował też rzeźby i małą architekturę w postaci nagrobków. Zmarł 15 grudnia 1713 roku w Rzymie w wieku 88 lat. M. B. M. Marqués, *Maratti [Maratta], Carlo*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 20, edit. J. Turner, London 1996, s. 373-379. Bénédizit, *Dictionnaire critique*, t. 7, Paris 1976, s. 157-158 podaje inną dzienną datę narodzin artysty, wskazując 15 maja. *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 3, hrsg. L. Alscher [et al.], Leipzig 1975, s. 150 podaje dzień 15 maja jako datę chrztu artysty. S.E. Ostrow, *Maratta [Maratti], Carlo*, w: *Dizionario dell'arte e degli artisti*, t. 3, edit. A. Mondadori, Milano 1970, s. 540-541 krótka nota tam zamieszczona uzupełnia naszą wiedzę o informację, że Maratti zaczął malować w wieku 11 lat pod kierunkiem swojego przyrodniego brata Bernabò, który zabrał go ze sobą do Rzymu. Informację tę podaje również: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 9, G.K. Nagler, Leipzig 1835-1852, s. 291-300. *Allgemeines Lexikon...*, Bd. 24, Leipzig 1930, s. 52-54 dodaje, że z 15 maja 1625 roku pochodzi wpis o chrzcie do księgi parafialnej S. Ni-

wersji tego tematu. Jedna z nich, z datą powstania w 1676 roku umieszczoną na widocznej nodze łóżka, przechowywana jest w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu⁴⁰. Natomiast ta, która nas interesuje, pierwotnie znajdowała się w kaplicy św. Józefa w kościele św. Izydora w Rzymie, gdzie obecnie prezentowana jest jej kopia z XIX wieku⁴¹. Oryginalna powstała w latach 1651-1656, gdy Maratti dekorował kaplicę określaną od imienia patrona – S. Giuseppe lub Capella Alaleona przy San Isidoro w Rzymie⁴². Co interesujące, kopia tej kompozycji, wykonana w XVIII wieku w Rzymie, również jest przechowywana w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu⁴³.

cola w Camerano. Artysta miał za życia używać pisowni nazwiska w formie Maratti (co potwierdza sygnatura odtworzona w wyżej wymienionym słowniku Bénézita). Powtarza też informację o wyjeździe początkującego artysty do Rzymu w 1626 roku w wieku 11 lat pod opieką przyrodniego brata określonego jako Barnabeo, który też był malarzem. Jest tu podane, że pierwsze większe zlecenie wykonał w latach 1652-1657, malując freski do kaplicy św. Józefa (S. Giuseppe) przy kościele S. Isidoro.

⁴⁰ Jest to obraz (nr inw. 121) namalowany olejno na płótnie (368 × 206 cm) na zlecenie legata kardynała Albrizzi do kaplicy pw. św. Józefa cesarzowej wdowy Eleonory Gonzagi w wiedeńskim Hofburgu. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, oprac. S. Ferino-Pagden, W. Prohaska, K. Schütz, F. Dahm, Wien 1991, s. 80, tabl. 181. Por. <https://www.khm.at/objektdb/detail/1160/> (dostęp: 1.01.2023).

⁴¹ Obraz Marattiego malowany olejno na płótnie (172 × 165 cm) zaginął podczas okupacji napoleońskiej i został w XIX wieku zastąpiony jego wierną kopią (podobnie jak scena *Zaślubin* w tejże kaplicy). Zgodnie z opisem katalogowym (kod obrazu: 1200256576) opracowanym w 1991 roku i zaktualizowanym w 2005 roku przez ekspertów z włoskiego Beni Culturali, przedstawienie to, w porównaniu ze znajdującym się w ołtarzu głównym, wykazuje niższą jakość wykonania zarówno pod względem technicznym jak i stylistyki, która np. w sposobie ukazania szat zdradza warsztat malarski z XIX wieku. Budowę kościoła, który ufundował dla hiszpańskich franciszkanów Ottaviano Vestri di Barbiano, wraz z klasztorem rozpoczęto w 1622 roku, zaś dokończyli ją w latach 1625-1672 irlandzcy franciszkanie, którzy po krótkim okresie kasaty w czasach napoleońskich (1810-1820), przebywają tu po dziś dzień. Za przekazanie informacji na temat obrazu dziękuję o. gwardianowi Hugh McKenna OFM z kolegium św. Izydora w Rzymie. Zob. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200256576> (dostęp: 1.01.2023). Por. <http://www.aletes.it/chiesa-di-santisidoro-a-capo-le-case/> (dostęp: 1.01.2023) oraz J. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, red. S. Sawicki, J.F. Fert, P. Chlebowski, t. 15, Lublin 2010, s. 41, gdzie informacja, że okupacja Rzymu przez Francuzów miała miejsce w 1798 roku.

⁴² Maratti namalował do niej trzy obrazy ołtarzowe ukazujące: *Zaślubiny*, *Śmierć św. Józefa* i *Ucieczkę do Egiptu*. Ponadto dekorował lunety tej kaplicy freskami przedstawiającymi: *Sen św. Józefa*, *Pokłon pasterzy* oraz fresk w kopule ukazujący *Chwałę św. Józefa*. Marqués, *Maratti*, s. 374. Ostrow, *Maratta*, s. 540 podaje, że fresk z *Narodzeniem Jezusa* w kaplicy św. Józefa w S. Isidoro malował w latach 1653-1655. Kaplica, znajdująca się w pierwszej kolejności po prawej stronie od nawy, określana jest również jako rodziny Sherlocków z Waterford, <http://www.aletes.it/chiesa-di-santisidoro-a-capo-le-case/> (dostęp: 1.01.2023).

⁴³ Jest to obraz (nr inw. 161) malowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 172 × 169 cm, a zatem szerokością różniący się tylko o 4 cm od oryginału (rozmiary ramy to: 183 × 180 × 7,5 cm). W zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu znajduje się od 1816 roku. *Die Gemäldegalerie*, s. 80, tabl. 180. Można tu znaleźć informację, że inna kopia tej kompozycji (nr inw. 7639), namalowana przez J. Hauzingera (1728-1786) znajduje się jako depozyt w kościele parafialnym w Laxenburgu (Dolna Austria). *Nota bene* w tej samej świątyni w Laxenburgu również w depozycie

Również w samych Włoszech można napotkać naśladownictwa omawianego tu wzoru⁴⁴. Kopia, na której Maryja kieruje wzrok ku górze, a u stóp łóżka leży kwitnąca różdżka św. Józefa, wykonana w drugiej połowie XVII wieku przez anonimowego artystę znajduje się w kościele Santo Stefano del Cacco w Rzymie⁴⁵. Podobnie na drugą połowę XVII wieku datowane jest płótno namalowane przez nieznanego rzymskiego malarza znajdujące się w kościele S. Andrea al Quirinale w stolicy Italii, na którym Maryja patrzy na widza, a na tle kotary unoszą się dwie uskrzydłone główki anielskie⁴⁶. W kościele Matki Boskiej Bolesnej (Madonna Addolorata) w Nursji (Norcji), noszącym też wezwanie św. Filipa, znajduje się obraz, na którym dodano więcej przestrzeni powyżej i poniżej kompozycji, czyniąc ją bardziej wertykalną⁴⁷. Bardzo dokładne kopie zarówno *Ucieczki do Egiptu*, jak i *Śmierci św. Józefa* z pierwszej połowy XVIII wieku, nieustalonego autorstwa, można podziwiać na północy Włoch, w prezbiterium kościoła św. Antoniego z Padwy w Cles⁴⁸. W pewnym stopniu do kompozycji Marattiego nawiązuje obraz anonimowego neapolitańskiego artysty z XVIII wieku, który pojawił się 26 maja 1992 roku na aukcji Pandolfini we Florencja⁴⁹. W tym wypadku zmieniono kąt ustawienia łóżka, na którym widoczny jest św. Józef, przez co spoglądająca w górę Matka Boża znalazła się niemalże na pierwszym planie. Powyżej otwiera się niebo z unoszącym się Bogiem Ojcem w otoczeniu chmur z widocznymi puttami i uskrzydłonymi główkami anielskimi.

Warto wspomnieć o niewielkiej wersji tej kompozycji, która została nabyta na licytacji przez opata A. Nicolle (sekretarza kardynała Camillo di Pietro) i była eksponowana w 1862 roku w Paryżu jako obraz autorstwa Rafaela, jednak z czasem stwierdzono, że mógł ją namalować sam Maratti. Wiadomo, że podziwiał ją

znajduje się (w zbiorach od 1804 roku; nr inw. 143; 176 × 169 cm) kopia *Ucieczki do Egiptu* naśladowująca kompozycję Marattiego z tej samej kaplicy przy kościele św. Izydora w Rzymie. Por. <https://www.khm.at/objektdb/detail/1166/> (dostęp: 1.01.2023). Oba obrazy wiszą naprzeciw siebie na ścianach bocznych prezbiterium kościoła parafialnego w Laxenburgu od 1929 roku, gdy miejscowy proboszcz – Heinrich Ott pozyskał je „ze zbiorów państwowych”. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci*, s. 43.

⁴⁴ Inne niż przytoczone dalej przykłady, które mają łączyć w sobie obie kompozycje Marattiego (z Wiednia i Rzymu), podaje Jan Zieliński. Jedną namalował Andrea Pozzo dla kościoła jezuitów w Wiedniu, zaś drugą (o wymiarach: 360 × 240 cm) w latach 1726-1727 Martin Altomonte do ołtarza bocznego w kościele Karmelitów w Győr (Węgry). Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci*, s. 44.

⁴⁵ Zdjęcie 4 na stronie: <https://www.antiquanuovaserie.it/la-morte-di-giuseppe/> (dostęp: 1.01.2023).

⁴⁶ <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/50757/Anonimo%20romano%20sec.%20XVII%2C%20Morte%20di%20san%20Giuseppe> (dostęp: 1.01.2023).

⁴⁷ Budynek uległ zniszczeniu podczas trzęsienia ziemi w 2016 roku, <https://www.cedrav.net/san-giuseppe/> (dostęp: 1.01.2023).

⁴⁸ Oba malowane olejno płótna mają wymiary (175 × 224 cm) większe od oryginalnych, od których są z kolei szersze: <https://www.bibliotecasanbernardino.it/opera-darte-fuga-in-egitto-morte-di-san-giuseppe/> (dostęp: 1.01.2023).

⁴⁹ Obraz malowany olejno na płótnie o wymiarach: 117 × 87 cm miał numer katalogowy: 262. Aukcja odbywała się w dniach 26-29 maja, <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/66509/Anonimo%20napoletano%20sec.%20XVIII%2C%20Morte%20di%20san%20Giuseppe> (dostęp: 1.01.2023).

Cyprian Norwid, który zdał o tym listowną relację i przesłał Joannie Kuczyńskiej z Warszawy wraz z jej fotografią wykonaną przez Hilaire Davida. Jej dalsze losy nie są znane, ale na podstawie wykonanego wówczas czarno-białego zdjęcia trzeba uznać, że bardzo dokładnie naśladowała malowidło z San Isidoro w Rzymie⁵⁰.

Interesująca nas kompozycja *Śmierci św. Józefa* stworzona przez Marattiego, została powielona również w technice akwaforty (il. 5) przez flamandzkiego grafika Roberta van Audenaerdeg⁵¹, którą opublikował flamandzki wydawca Arnold van Westerhout⁵². Przykład takiej odbitki można obejrzeć w zbiorach Metropolitan

⁵⁰ Płótno miało niewielkie rozmiary wynoszące 43 × 47 cm i zgodnie z opisem w wydanej na tę okoliczność broszurze: „na obrzeżach jest tak zużyte, że trzyma się drewna jedynie strzępkami nici”. Była to wystawa jednego obrazu, za który właściciel chciał dziesięć, a potem trzy miliony franków, ale zaoferowano mu dwa, więc go nie sprzedał. Camillo di Pietro (1806-1884) był urzędnikiem kurii rzymskiej, który kapelusz kardynalski odebrał w 1859 roku. W liście siostry opata – Elisy Nicolle opublikowanym 1 stycznia 1863 roku w numerze „Le Temps” pojawia się informacja, że obraz był „sygnowany IL RA Sanzio A. 1520”, ale owa sygnatura najprawdopodobniej była fałszywa dla nadania wyższej wartości dziełu. Natomiast w numerze 1010 „Illustrierte Zeitung” z 8 listopada 1862 roku sprostowano, że przypisywany Rafaelowi obraz wyszedł spod pędzla Carla Marattiego. Po takim obniżeniu rangi artystycznej obrazu, świadczącym o niekompetencji wszystkich, którzy go promowali pod innym nazwiskiem, ślad po nim zaginął. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci*, s. 5-6, 12-15, 25, 27-29, 34-42, 76-77, il. 6.

⁵¹ Robert van Audenaerde (Audenaerd lub Auden-Aert lub Ouden-Aerd) niderlandzki malarz, rysownik i grafik urodzony 1663 roku w Gandawie, gdzie też zmarł w 1743 roku (pochowany w katedrze św. Bawona w Gandawie). Początkowe nauki pobierał u Fransa van Cuyck, zwanego Mierop (Mierhop) i Jana van Cleef. W 1685 roku odbył podróż do Włoch, podczas której odwiedził kilka miast. Jego obecność w Rzymie w 1689 roku jest udokumentowana archiwalnie i artystycznie (grafiki ukazujące brzeg Tybru). Mimo poznania różnych stylów artystycznych, najlepiej zorientowany był w twórczości Carla Marattiego, w którego pracowni działał. Mistrz był ponoć tak zadowolony z twórczości graficznej ucznia, że skutecznie namówił go do poświęcenia się tym technikom. Po śmierci Marattiego w 1713 roku, Audenaerde otrzymał od kardynała Giovanni Francesco Barbarigo (zm. 1730) zlecenie na wykonanie genealogii jego przodków (*Epithalame généalogique*), nad którą pracował jeszcze po powrocie do Gandawy w 1723 roku. Zbiór ukazał się w 1732 roku w Padwie na 160 rycinach pod tytułem: *Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente*. Nie są znane żadne obrazy artysty z jego okresu pobytu we Włoszech, poza ok. 300 grafikami, które wykonał głównie według kompozycji Marattiego, ale również według takich artystów jak: Zampieri Domenichino, Annibale Carracci, Pietro Berrettini da Cortona, Andrea Mantegna i inni. Swoją twórczość Audenaerde opierał na tym co stworzył Maratti, ale też Rafael Mengs. Po powrocie po trzydziestu siedmiu latach do rodzinnego miasta z powodzeniem malował w stylu Marattiego obrazy do kościołów i klasztorów w Gandawie. Jego uczniami byli: Jean Baptist van Volxsom, Jean Leyen, François Pilsen, J. Alexander Janssens. S. Troiani, *Audenaerde (Auden Aerd lub Aert; Oudenaerde)*, Robert van, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 5, München-Leipzig 1992, s. 594-595. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 1, Paris 1960, s. 285-286 podaje, że Muzeum w Pontoise przechowuje *Śmierć św. Józefa* wykonaną przez tego artystę według analogicznej kompozycji Marattiego, stworzonej do kościoła św. Izydora w Rzymie. *Allgemeines Lexikon...*, Bd. 2, Leipzig 1908, s. 235.

⁵² Arnold van Westerhout był niderlandzkim rytownikiem, malarzem i rysownikiem, urodzonym 21 lutego 1651 roku w Antwerpii, gdzie pobierał pierwsze nauki. W 1665 roku został uczniem Alexandra Goutiers. Wydaje się, że pracował z bratem (Balthasarem) w Pradze. W celu ukończenia edukacji artystycznej wyjechał do Italii. Od 1680 roku tworzył w Rzymie u boku Cornelisa Blo-

Museum of Art w Nowym Jorku⁵³. Grafika, co naturalne w takich przypadkach, jest odwrócona stronami w stosunku do oryginalnej kompozycji, którą poza tym dokładnie odtwarza. Biegące poniżej przedstawienia inskrypcje informują o jej twórcach. Jako pierwszy został wymieniony pomysłodawca wersji malarskiej: „Carlo Maratti pinx.”, następnie grafik: „R: Audenaerd. sculps.” i jako ostatni wydawca: „Arnoldo Van Westerhout. formis Romæ nel parione”.

Tylko na przykładzie odnotowanych tu powtórzeń jednej z kompozycji Marattiego, trzeba stwierdzić, że jego twórczość miała bardzo dużą siłę oddziaływania, o czym świadczą liczne kopie jego obrazów w całej Europie⁵⁴. Omówiona tu jedna z nich była najczęściej powielana przez artystów, którzy odbyli podróż do Italii i mogli poszczycić się bezpośrednią znajomością sztuki włoskiego mistrza. Należeli do nich zarówno Kolberg, który najprawdopodobniej namalował obraz z Krosna, jak i Czechowicz – twórca naśladownictwa z zamku w Podhorcach i być może, przypisywanego mu, z dawnego kościoła jezuitów w Lublinie. Opracowując zbiory pałacu Rzewuskiego, Jan Ostrowski z Jerzym Petrussem wskazali, że wzorem dla przechowywanego tam niegdyś obrazu *Śmierci św. Józefa* autorstwa Czechowicza była kompozycja Marattiego⁵⁵.

Orańska zauważyła, że gdy młody Czechowicz przybył do stolicy Italii, zastał tam ożywiony ruch artystyczny z przewagą eklektycznego opartego o twórczość Marattiego i to on „wyciśnie najsilniejsze piętno na twórczość młodego przybysza z Polski”⁵⁶. Według autorki Czechowicz od Mariettiego przejął wdzięk i charakter

emaerta. Około 1688-1692 działał we Florencji, pracując dla wielkiego księcia Ferdynanda. Był dwa razy żonaty. Po raz pierwszy z Angelą de Pulco z Città di Castello. Po raz drugi z Maddaleną Antonini, wdową po Danielu z Fiano. W 1700 roku osiadł w Rzymie, gdzie zakończył karierę, umierając 18 kwietnia 1725 roku. *Allgemeines Lexikon...*, Bd. 35, Leipzig 1942, s. 446-447. Bénézit, *Dictionnaire critique*, t. 8, Paris 1959, s. 721.

⁵³ Odbitka (nr inw.: 59.508.50) ma wymiary: 23,5 × 21 cm. Warto dodać, że Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku dysponuje również drugą z kompozycji Marattiego z kościoła św. Izidora w Rzymie ukazującą *Ucieczkę do Egiptu* (nr inw.: 51.501.2596) wykonaną w technice akwaforty (rozmiary płyty: 23 × 21,5 cm) przez tych samych twórców. Odpowiednio: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400693> (dostęp: 1.01.2023) oraz <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400618> (dostęp: 1.01.2023).

⁵⁴ Poza opisanymi tu zob. np.: Orańska, *Szymon Czechowicz*. Z. Michalczyk, *Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza i malarzy jego kręgu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 4 (2013) s. 697-771. K. Ponińska, *Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carlo Marattiego*, „Artifex Novus”. Pismo Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 1 (2017) s. 26-33.

⁵⁵ Ostrowski, Petrus, *Podhorce*, s. 58. Autorzy wcześniejszych opracowań nie wspominają o tym. Por. S. Przyłęcki, *Opisanie pałacu w Podhorcach*, w: *Dniestrzanka. Zbiór artykułów wierszem i prozą ku zabawie i nauce*, wyd. S. Jaszowski, Lwów 1841, s. 16, nr 73. Rastawiecki, *Słownik malarzów*, s. 118, nr 199 obraz określony identycznie jak w *Dniestrzance* jako: *Pan Jezus przy Józefie konającym*. Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 147, nr 105.

⁵⁶ Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 20-21. Warto dodać, że kopię drugiej sceny, ukazującej *Ucieczkę do Egiptu*, autorstwa Marattiego z kościoła S. Isidoro w Rzymie, Czechowicz skopiował do kościoła św. Bonawentury na Palatynie. Tamże, s. 32-33, fig. 4.

kolorytu swoich prac⁵⁷. Rastawiecki pisał, że podczas pobytu polskiego malarza we Włoszech swoją przyjaźnią zaszczylił go sam Maratti, a prace rodzimego artysty „przez akademię S. Łukasza kilkakrotnie nagrodami uwieńczone zostały”⁵⁸. Jednakże Z. Michalczyk poddaje w wątpliwość możliwość osobistego kontaktu obu artystów, stwierdzając, że nie ma potwierdzenia w źródłach, jakoby Polak należał do jego uczniów. Oczywiście nie można tego wykluczyć, ale należy to uznać za mało prawdopodobne⁵⁹.

Równocześnie znajomość wzoru pozwala uściślić informacje na temat niektórych obrazów. Nie powinno dziwić umieszczenie przedstawienia *Śmierci św. Józefa* w lubelskim kościele pw. Świętego Ducha przy szpitalu, w którym często ludzie umierali⁶⁰, jednak czas jego powstania należałoby przesunąć co najmniej na drugą połowę XVII wieku, jeśli nie później⁶¹. Jak zauważył Michalczyk, a powtórzył Tomasz Zaucha, trudno orzec, czy Czechowicz przy komponowaniu swojego obrazu posłużył się odwróconą w stosunku do oryginału Marattiego ryciną (takie są obecnie znane), czy wykonanym przez siebie w Rzymie szkicem, bo

⁵⁷ Tamże, s. 119.

⁵⁸ Rastawiecki, *Słownik malarzów*, s. 101.

⁵⁹ Jak wcześniej wspomniano, Martti zmarł w 1713 roku w wieku 88 lat, a na siedem lat przed śmiercią przestał malować, zaś pierwszy, poświadczony źródłowo ślad pobytu Czechowicza w Rzymie pochodzi z 1714 roku, choć przypuszcza się, że był tam wcześniej. Michalczyk, *Szymon Czechowicz*, s. 175. Por. Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 21.

⁶⁰ Jak pisał ks. Wadowski: „Według erekcyi z r. 1421, szpital przy kościele S. Ducha założony miał być schroniskiem dla ubogich i chorych. Ubodzy sterani wiekiem lub nawiedzeni kalectwem, znajdowali w tym szpitalu opiekę; chorzy, a nie mający środków leczenia się, w nim spotykali się z tymi środkami, na jakie owe czasy zdobyć się mogły i którymi wsparci doznawali ulgi i pociech w cierpieniach i opuszczeniu. Zdarzało się często, że poczesny obywatel miejski, rzemieślnik lub kupiec, zbiegiem okoliczności zubożony lub pozbawiony bliższej rodziny, szedł do szpitala świętoduskiego, aby w nim dokonać żywota. Było nieraz i tak, że szlachcic dobrze urodzony, zdarłszy wiele na wojnach lub usługach możliwym, gdy mu fortuna nie dopisała, lub zapomniał o założeniu własnego ogniska rodzinnego, przestępował w niedołężnej starości progi szpitala i w nim dogorywał”. Wadowski, *Kościoły lubelskie*, s. 397.

⁶¹ Przedstawienie Marattiego, na którym wzorowana jest jego kompozycja, datowane jest na latach 50. XVII wieku. Książd Wadowski, opisując wnętrze kościoła na podstawie zachowanych źródeł informuje, że wizytacja z 1650 roku podaje liczbę czterech ołtarzy, zaś z 1739 roku wspomina już o sześciu, ale nie ma wśród nich żadnego poświęconego św. Józefowi, chociaż nadmienia, że: „Oprócz tego było wiele obrazów po kościele i kaplicach porozwieszanych”, nie opisując jednak tematyki wszystkich z nich. Dopiero wizytacja z 1799 roku wymienia po prawej stronie jakiś ołtarz św. Józefa, chociaż w tym roku liczba ołtarzy uległa zmniejszeniu do sześciu w stosunku do wizytacji z 1748 roku, gdy było ich osiem, ale również żadnego poświęconego św. Józefowi. Autor wspomina o pożarze kościoła, który miał miejsce w 1733 roku, po którym został przekształcony przez wycięcie arkad w nawie głównej, które połączyły z nią dawne kaplice boczne, tworząc w ten sposób nawy boczne. Ponadto nadmienia, że „rozmieszczenie ołtarzy zmieniło się z czasem, stosownie do pobożności wiernych i wymagań przekształconych murów kościelnych. (...) Niektórych świętych obrazy zupełnie razem z ołtarzami usunięto”. Można tu też znaleźć informację, że w latach 60. XIX wieku „za ostatniego prepozyta ks. Misińskiego odbyła się gruntowna restauracja kościoła wewnętrznego i zewnętrznego”. Tamże, s. 380-383, 389.

kompozycja z Podhorców nie jest lustrzanym odbiciem obrazu włoskiego mistrza⁶². Pewną wskazówką może być zastosowana w malowidłach kolorystyka świadcząca o znajomości oryginału. W przypadku obrazów z Podhorców i przypisywanego Czechowiczowi z Lublina, szaty Matki Bożej, swoją barwą odpowiadają wiernej kopii przedstawienia z kościoła św. Izydora w Rzymie. Na pozostałych polskich odwzorowaniach tego tematu, Maryja ma powszechnie stosowaną, różową suknię nakrytą, ciemniejszym lub jaśniejszym w swych odcieniach, niebieskim płaszczem. Na przedstawieniu Marattiego głowę Bogarodzicy przykrywa ugrowe maforium, natomiast na wizerunkach z Plut i z Poznania nakrycie głowy stanowi niebieski płaszcz okrywający Jej ramiona. Kolejną cechą charakterystyczną dla oryginału jest skierowanie wzroku Madonny na widza, które obserwujemy na płótnach z kościoła pojezuickiego w Lublinie, ze Stoczka Klasztornego i Podhorców.

Warto w tym miejscu wspomnieć o innym przedstawieniu, w którym można dostrzec inspiracje omawianą tu kompozycją Marattiego, ale bardziej rozbudowanym i ze zmienionymi rolami ukazanych postaci. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w tym przypadku scena została rozwinięta w inny sposób niż dokonał tego Czechowicz na swoim malowidle z Podhorców, czy przypisywanym mu z Lublina. Chodzi o datowany na połowę XVIII wieku obraz⁶³ (il. 6) znajdujący się w kościele filialnym pw. Przemienienia Pańskiego i św. Stanisława Biskupa w Przedwojewie na Mazowszu⁶⁴. Ukazuje on jednak nie śmierć św. Józefa⁶⁵, ale scenę dobrego

⁶² Michalczyk, *Uwagi*, s. 705, przypis 28. Zaucha, *Nr kat. 162*, s. 564. Por. Orańska, *Szymon Czechowicz*, s. 30, która pisze: „W czasie pobytu swego w Italii wykonał Czechowicz także wiele rysunków z kompozycji mistrzów włoskich, z czego korzystał następnie niejednokrotnie w Polsce do swych monumentalnych obrazów ołtarzowych”. Poza akwafortą Audenaerde, w literaturze przedmiotu można spotkać się z dużych rozmiarów (115 × 75,5 cm) mezzotintą odtwarzającą omawianą kompozycję *Śmierci św. Józefa* Marattiego, którą miał wykonać nieznanymi z nazwiska grafik z Augsburga. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci*, s. 42. Por. E.R. von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, Bd. 1, *Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien 1884, s. 209.

⁶³ Jest to obraz malowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach: 120 × 85 cm, zawieszony bezpośrednio na zachodniej ścianie nawy, po południowej stronie od skierowanego na zachód prezbiterium. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 10, *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1, *Ciechanów i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, wstępna inwentaryzację przeprowadziły: Z. Kossakowska-Szanajca, J. Rutkowska, Warszawa 1977, s. XIV, 52, fig. 73 wskazuje, że obraz jest „być może szkoły obcej”, dodając, że prezentuje „temat rzadki w Polsce, a popularny w kręgu sztuki weneckiej”. Natomiast autor *Karty Inwentaryzacyjnej NID*, (CIX 000 000 757), opracowanej 21 sierpnia 1978 roku przez R. Bławata, zalecał szybką konserwację zabytku ze względu na: „Zmatowiały werniks, ubytki, farby, pochłapany w kilku miejscach farbą olejną (białą)”. Fototeka Instytutu Sztuki PAN dysponuje dobrej jakości czarno-białym jego zdjęciem (nr neg.: 115094).

⁶⁴ W XVIII wieku ta drewniana świątynia filialna, wzniesiona w 1620 roku staraniem Marcina Przedwojewskiego, podlegała pod kościół parafialny pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Ciechanowie, który był stolicą dekanatu w diecezji płockiej, a prowincji gnieźnieńskiej. Litak, *Atlas*, s. 274. *Katalog zabytków*, t. 10, z. 1, s. 52. Por. *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, t. 4, *Dekanat ciechanowski i nowomiejski*, oprac. M.M. Grzybowski, Płock 1985, s. 14-15, 20.

⁶⁵ Zarówno w.w. *Katalog*, jak i *Karta Inwentaryzacyjna NID* tak określają jego tematykę.

umierania. Na bardzo podobnie wyglądającym łożu z materacem, leży konający mężczyzna w pozycji identycznej jak na opisanej wcześniej akwaforcie R. van Audenaerdeg, a zatem w zwierciadlanym odbiciu w stosunku do oryginalnego obrazu, co by mogło sugerować posługiwanie się przez malarza odbitką graficzną. W jego lewą dłoń została włożona pałaca się gromnica. Umierający ma twarz okoloną ciemnym zarostem, jednak to nie jest św. Józef, bo ten patron dobrej śmierci został namalowany w miejscu i pozycji naśladowującej postać Chrystusa u Marattiego, jako podtrzymujący jego głowę. Świadczy o tym jego wygląd starszego mężczyzny oraz obecność Jezusa w górnej strefie przedstawienia, gdzie siedzi On z krzyżem, okryty białym perizonium i czerwonym płaszczem, na jednym z kłębiących się powyżej obłoków. Matka Boża, analogicznie do włoskiej kompozycji, stoi po przeciwnej stronie łoża, jednak prawą dłonią pokazuje na konającego, a lewą na swojego Syna, odwracając równocześnie twarz ze spuszczonego wzrokiem w kierunku ukazanej za Jej prawym ramieniem bogato odzianej kobiety ze złotym naczyniem w lewej dłoni. W tej niewieście można domyślać się innej patronki dobrej śmierci – św. Barbary, która miała być córką bogatego poganina. Stąd wysadzany szlachetnymi kamieniami diadem na jej głowie, kameryzowana brosza na ramieniu i okrywający ją pełen przepychu wzorzysty płaszcz. Swoją prawą dłoń wspiera na rękojeści miecza, od którego, po różnorodnych torturach, ostatecznie zginęła. Można też dostrzec końcówkę zielonej gałązki – zapewne palmy symbolizującej poniesione przez nią męczeństwo. Wspomniane wcześniej naczynie, trzymane przez nią w lewej dłoni, może być puszką z konsekrowanymi hostiami⁶⁶.

Poza wymienionymi postaciami, przy nogach umierającego, a u stóp św. Barbary, klęczy zakonnik podający na wyciągniętej dłoni kropidło. Można się spotkać z informacją, że w przedwojenskiej świątyni nabożeństwa odprawiali zakonnicy z klasztoru Augustianów w Ciechanowie⁶⁷, jednak brązowy habit nakryty białym płaszczem z kapturem, nie wskazuje na ten zakon, lecz na karmelitę. Najbliżej w tej

⁶⁶ Chisesi, *Co to za święty?*, s. 88-90. Janicka-Krzywda, *Patron*, s. 31. Fros, Sowa, *Księga imion*, t. 1, Kraków 1997, kol. 348-350. Schaubert, Schindler, *Ilustrowany leksykon*, s. 55. J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 96-97.

⁶⁷ Taka informacja pojawia się w artykule ks. Włodzimierza Piętki. W. Piętka, *Niewielki kościółek „mieści” w sobie aż dwa odpusty. Więcej jest łaski w pokornej, widzialnej otocze*, „Gość Płocki” 31/2022, <https://plock.gosc.pl/doc/7724606>. Skarbczyk-fary (dostęp: 23.09.2023). Nie potwierdza jej wizytacja przeprowadzona w kościele parafialnym w Ciechanowie, pod który, jak wcześniej wspomniano, podlegała świątynia w Przedwojewie. Por. przypis 64. W wizytacji przeprowadzonej w 1775 roku, w punkcie 11 odnotowano, że: „W tej parafii w samym mieście Ciechanowie jest konwent księży augustianów pod klauzurą. Jest ich w tym czasie księży pięciu. (...) Z parafii jednak wiele profitują, a prac żadnych do kościoła farnego nie dopomagają i na kwestę wyjeżdżają. O co kościół farny doprasza się, aby przez dekret reformationis było im zalecone, żeby do chorych jeździć pomocą byli”. *Materiały do dziejów*, s. 19. Augustianie, sprowadzeni do Ciechanowa w 1356 roku, dysponowali w tym mieście kościołem pw. Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, pierwotnie noszącym wezwanie św. Marcina Biskupa. *Katalog zabytków*, t. 10, z. 1, s. 4-10. Por. Litak, *Atlas*, s. 274, 401.

okolicy był klasztor Karmelitów Trzewiczkowych w Płońsku⁶⁸. Nie ma dokładnych danych dotyczących pochodzenia opisywanego obrazu, ale można znaleźć wzmiankę, że na przykład barokowy ołtarz główny do kościoła w Przedwojewie został sprowadzony z należącego, podobnie jak ta miejscowość, do Dembowskich Wierzbówca sąsiadującego ze Smardzewem – rodziną ich miejscowością. Aleksy Dembowski w 1888 roku wyremontował świątynię w Przedwojewie, a niewielka parafia w Wierzbówcu w 1886 roku została zlikwidowana⁶⁹. Wspomniany Wierzbowiec znajduje się bliżej Płońska niż Przedwojewo. Jeżeli ten obraz, podobnie jak ołtarz główny miałby zostać sprowadzony ze zrujnowanego kościoła w Wierzbówcu, to na jego powstanie mogli by mieć wpływ karmelici z Płońska, co jednak nie wyklucza, że mogliby też oni dotrzeć bezpośrednio do Przedwojewa, ale może też nie mieć z nimi nic wspólnego.

Na przedstawieniu z Przedwojewa rozgrywa się dramatyczna walka o duszę konającego, o czym świadczą grożące mu piekielne płomienie w tle i diabeł ukazany za plecami św. Józefa, trzymający w dłoniach kartusz z wypisanymi cyframi. Jak można się domyślać, określają one liczbę grzechów popełnionych za życia przez umierającego. Jednak dostępu do niego broni mu lewą ręką anioł unoszący prawą w kierunku nieba, na którym, jak odnotowano wyżej, został ukazany Chrystus podtrzymujący wsparty na Jego lewym ramieniu krzyż – znak odkupienia za grzechy, na który wskazuje palcem lewej dłoni. Można się spodziewać, że batalia skończy się pomyślnie, osiągnięciem wiecznej szczęśliwości przez chrześcijanina z obrazu, ponieważ siły zła zostały ukazane tu marginalnie, a przeważają orędownicy wstawiający się do Zbawiciela o miłosierdzie, którego On nie odmawia skruszonym, dzierżąc narzędzie poniesionej za nich ofiary. Jak zostało to wspomniane na początku, jednym z zakonów propagujących kult św. Józefa byli karmelici. Co prawda, poza św. Józefem, pojawia się tu szczególna patronka dobrej śmierci, za jaką była uważana św. Barbara chroniąca od nagłego zgonu. Zatem obraz mógł dawać nadzieję dobrej śmierci umierającym zarówno długo w wyniku starości lub choroby, jak to było w przypadku ziemskiego opiekuna Syna Bożego, jak

⁶⁸ Kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny wraz z konwentem podlegał pod prowincję wielkopolską Przenajświętszego Sakramentu. Litak, *Atlas*, s. 415. Kościół i klasztor zostały ufundowane w 1417 roku, a świątynia przejęła funkcję miejscowej parafii po jej zniszczeniu w 1779 roku. Tutejsze zgromadzenie skasowano w latach 1864-1865. Równocześnie *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 10, *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 16, *Płońsk i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczko, wstępną inwentaryzację przeprowadził: D. Kaczmarzyk, Warszawa 1979, s. 56 podaje inne wezwanie kościoła, jako Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny.

⁶⁹ A. Kulesza, *Smardzewska Pani. Z dziejów parafii i regionu*, Smardzewo 1999, s. 17. Por. Piętko, *Niewielki kościółek*, na: <https://plock.gosc.pl/doc/7724606>. Skarbczyk-fary (dostęp: 23.09.2023) oraz B. Bielasta, *Dembowscy z Przedwojewa*, „Ciechanowskie notatki. Blog O Historii Ciechanowa I Okolic”, <https://ciechanowskienotatki.pl/dembowscy-z-przedwojewa/> (dostęp: 23.09.2023). Natomiast *Katalog zabytków*, t. 10, z. 1, s. 52 w odniesieniu do Przedwojewa nie wspomina, żeby ołtarz główny w tym kościele pochodził z innej świątyni, tym bardziej w odniesieniu do Wierzbówca, określonego jako Wierzbowiec, gdzie *Katalog zabytków*, t. 10, z. 16, s. 72 odnotowuje istnienie pozostałości kościoła, konsekrowanego w 1774 roku jako filia pobliskiego Sarbiewa i rozebranego w końcu XIX wieku.

i ginącym gwałtownie, z różnych przyczyn, którym patronowała św. Barbara. Konający mogli niekiedy liczyć, że ta święta przyniesie im konsekrowane hostie, które mogła trzymać dla ich umocnienia⁷⁰.

Święty Józef, jako jeden z patronów dobrej śmierci, od której zależała wieczność duszy: szczęśliwa lub nieszczęśliwa, będzie pojawiał się na przedstawieniach ukazujących rozstanie z ziemskim żywotem w ważnym momencie staczanej wówczas ostatecznej potyczki⁷¹. Jak pisze Krystyna Moisan-Jabłońska, która przebadła to zagadnienie w kontekście walki dobra ze złem, wszystkie podręczniki dobrego umierania wskazywały na dużą wartość uciekania się w tym ważnym momencie do orędownictwa świętych. W pierwszej kolejności wzywano patrona, którego imię nosił konający, ale jak pisał anonimowy autor *Wyprawy na tamten świat duszy* wydanej w 1742 roku: „Każdy święty do którego kto ma nabożeństwo za życia, może być patronem i przy śmierci”. Pośród innych świętych orędowników, gdzie wymieniana jest też św. Barbara⁷², niepoślednią rolę odgrywa św. Józef, który jak powiedziano na początku, umarł w najbardziej uprzywilejowanym towarzystwie.

Gdy w dniu 12 czerwca 1714 roku magistrat Krakowa w tajnym głosowaniu jednogłośnie wybrał św. Józefa patronem miasta, biskup krakowski Kazimierz Łubieński 6 listopada zatwierdził tę decyzję, a papież Klemens XI pochwalił ją w dekreście wystawionym 23 marca kolejnego roku⁷³. Warto nadmienić, że ten sam papież napisał oficjum o św. Józefie, w którym *Na Chwałbę* można znaleźć następującą zwrotkę:

Zwycięzca śmierci, zwolniony z pęt ciała
Łagodnie zasnął i wstąpił po zgonie
W przybytki rajskie, gdzie wieczna Mu chwała
Uwieńcza skronie.

Natomiast w części *Na Nieszpory* występuje jako orędownik umierających:

Po zgonie innych uwielbia śmierć błoga
I palmą chwały uwieńcza najmilej,
Ty, świętym równy, żyw widzisz twarz Boga
Przez dziwnej łaski przywilej.

⁷⁰ Chisesi, *Co to za święty?*, s. 89. Takiego przywileju miał dostąpić podczas choroby św. Stanisław Kostka. Według innej wersji Komunię miał mu przynosić anioł. Marecki, Rotter, *Jak czytać wizerunki*, s. 556. Niemniej św. Stanisław Kostka miał nabożeństwo do św. Barbary, którą obrał sobie za patronkę wierząc, że kto ma do niej nabożeństwo, nie zejdzie z tego świata bez przyjęcia Najświętszego Sakramentu. Por. Skarga, *Żywoty świętych*, t. 2, Petersburg 1862, s. 468-476.

⁷¹ Zob. K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 406-454. Można tu chociażby wymienić opisane w niniejszym opracowaniu przedstawienia z katedry w Gnieźnie (il. 324), kościoła parafialnego w Łukowie (il. 328), czy drzeworyt (il. 345) z publikacji Pawła Symplicjana, *Wizerunek człowieka umierającego...*, wydane w 1621 roku w Krakowie. Por. W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 70, 73.

⁷² Tamże, s. 434.

⁷³ Zaleski, *Rok kościelny*, s. 180.

Najświętsza Trójco, proszącym zgładź winy,
Daj przez Józefa w niebiańskie wnijsć włosci.
I zawsze Tobie wśród rajskiej krainy
Pieśń wieczną śpiewać miłości. Amen⁷⁴.

Na podstawie opisanych wizerunków, wzorowanych na jednej kompozycji Marattiego, można stwierdzić, że św. Józef mógł występować w sztuce jako patron dobrej śmierci zarówno dając przykład swoim świątobliwym zgonem w otoczeniu Zbawiciela i Jego Matki, którzy stanowili dla niego na ziemi najbliższą rodzinę, jak i towarzysząc konającym w ich ostatnich chwilach doczesnego życia. Ten drugi sposób zastosował malarz z Przedwojewa, który zasadniczo wykorzystał część kompozycji włoskiego mistrza, wzorując się tylko na dwóch postaciach, których tożsamość zresztą zmienił. Może też nie dokonał tego sam, tylko oparł się na innym wzorze naśladowującym częściowo zastane przedstawienia i dokonał ich kompilacji. Na tym etapie badań trudno to ostatecznie rozstrzygnąć.

Nie mniej jak często się okazuje, polska sztuka doby nowożytnej niejednokrotnie powielała obce oryginały, na co może wskazywać powtarzalność kompozycji w różnych miejscach, albo stopień ich komplikacji. Nie zawsze musi to świadczyć o braku inwencji rodzimych artystów, ale na przykład o oczekiwaniach zleceniodawców, jak również o ówczesnym podejściu do sztuki, nieznającej pojęcia plagiatu. Wręcz przeciwnie, stosowanie wypróbowanych wzorców było gwarancją poprawności teologicznej tematów religijnych. Jedynie artyści tacy jak Czechowicz, który spędził około dwóch dekad w Rzymie, gdzie się kształcił na twórczości najlepszych mistrzów, mógł sobie pozwolić na bardziej swobodne potraktowanie zastanego przykładu, rozbudowując go o nowe elementy wszere lub wzdłuż i zmieniając jego proporcje, albo wykorzystując fragmentarycznie. Jeszcze nie raz może się okazać, że spotykana w różnych miejscach ówczesnej Rzeczypospolitej podobna scena, to naśladownictwo kompozycji stworzonej przez Marattiego, w służbie propagandy wiary.

REFERENCES / BIBLIOGRAFIA

Źródła

Archiwum Diecezjalne we Włocławku (ADW)
sygn. brak, rkps, Stanisław Chodyński, *Katalog prałatów i kanoników włocławskich*, Włocławek 1914.

Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID)
Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa, (CIX 000 000 757), oprac. Romuald Bławat, 21.08.1978.

Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa, (LBL 000 000 009 494), oprac. Ewa Letkiewicz, 10.10.1984.

⁷⁴ Tamże, s. 178.

- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (LBL 000 000 009 497), oprac. Ewa Letkiewicz, 10.10.1984.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (LBL 000 000 010 052), oprac. [D. Gromski?, 10.07.1985?].
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (WRM 000 000 004 304), oprac. H. Wielopolska, lipiec 1965, Jolanta Barton, wrzesień 1974, Magdalena Róźiewicz, maj 1983, Pracownia Dokumentacji Zabytków „ARS” z Olsztyna, lipiec 2004.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (WRM 000 000 004 306), oprac. H. Wielopolska, lipiec 1965, Jolanta Barton, wrzesień 1974, Magdalena Róźiewicz, maj 1983, Pracownia Dokumentacji Zabytków „ARS” z Olsztyna, lipiec 2004.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (WRM 000 000 007 682), oprac. Jolanta Barton, wrzesień 1974.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa*, (WRM 000 000 009 411), oprac. Romana i Tomasz Juraszowie, październik 1961, Maria Lubocka, czerwiec 1973.

Źródła drukowane

- Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. 1, Lublin 1986.
- Jerzykowicz Piotr, *Święta Kompania Jezus Maryja Jozef w Obrazie Miedniewickim Kościoła Zakonu S. Franciszka OO. Reformatów Wielkopolskich...*, Łowicz 1775.
- Kłossowski Stanisław Józef, *Jezus Maryja Jozef troiackie nabozenstwo Do Jezusa Maryi i Iozefa. Z Przydatkiem Do Najswiętszego Sakramentu Familii Jezusowej, i Jnnych Świętych...*, Kalisz 1778.
- Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, t. 4, *Dekanat ciechanowski i nowomiejski*, oprac. M.M. Grzybowski, Płock 1985.
- Piesn o świętym Jozefie. W Obrazie Kollegiaty Kaliskiey niezliczonemi Cudami i Łaskami słynącym...*, b. m. i r. w. [ok. 1783?].
- Skarga Piotr, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok wybrane z poważnych pisarzy i Doktorów Kościelnych. Do których przydane są niektóre duchowne obroki i nauki przeciwko kacerstwom, przytém kazania krótkie na te święta które pewny dzień w miesiącu mają przez x. Piotra Skargę, Soc. Jesu zebrane, na język polski przelożone, i za życia autora dziewięć razy, a po zejściu jego po raz czwarty z płyt streotypowanych dosłownie przedrukowane*, t. I-II, Petersburg 1862.
- Zbiór pieśni nabożnych katolickich do użytku kościelnego i domowego*, Pelplin 1886.

Opracowania

- Achremczyk Stanisław, *Jan Stanisław Zbąski*, w: *Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008, s. 287-294.
- Achremczyk Stanisław, *Teodor Potocki*, w: *Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008, s. 309-322.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 2, 21, 24, 26, 35, hrsg. U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer, Leipzig 1908-1942.
- Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, t. 1, 5, 6, 7, 8, Paris 1959-1976.
- Bosak Pius Czesław, *Leksykon wszystkich postaci biblijnych*, Kraków 2015.
- Bunescu Marius, *Muzeul A. Simu, st Casa-Simu-Museu. Catalog*, București 1937.
- Chisesi Ino, *Co to za święty? Sztuka czytania obrazów. Słownik ikonografii*, Kielce 2018.

- Chłosta Jan, *Słownik Warmii (historyczno-geograficzny)*, Olsztyn 2002.
- Chrzanowski Tadeusz, *Przewodnik po zabytkowych kościołach północnej Warmii*, Olsztyn 1978.
- Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. *Verzeichnis der Gemälde*, hrsg. S. Ferino-Pagden, W. Prohaska, K. Schütz, F. Dahm, Wien 1991.
- Engerth Eduard R. von, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, Bd. 1, *Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien 1884.
- Fros Henryk, Sowa Franciszek, *Księga imion i świętych*, t. 1, 3, Kraków 1997-1998.
- Geniusz Baroku Szymon Czechowicz 1689-1775, red. A. Betlej, T. Zaucha, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2020.
- Grzybowski Michał, *Kunigk (Kunik) Jan Jerzy*, w: *Słownik polskich teologów katolickich*, t. 2, red. H.E. Wyczawski, Warszawa 1982, s. 475-476.
- Heydel Maria, *Kolberg Peter*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, red. J. Maurin Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 65-66.
- Janicka-Krzywda Urszula, *Patron – atrybut – symbol*, Poznań 1993.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 10, *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1, *Ciechanów i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, wstępną inwentaryzację przeprowadziły: Z. Kossakowska-Szanajca, J. Rutkowska, Warszawa 1977.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 10, *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 16, *Płońsk i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczo, wstępną inwentaryzację przeprowadził: D. Kaczmarzyk, Warszawa 1979.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 2, *Województwo elbląskie*, red. M. Arszczyński, M. Kutzner, z. 1, *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. M. Arszczyński, M. Kutzner, wstępną inwentaryzację przeprowadzili: P. Skubiszewski, E. Struszyńska, Warszawa 1980.
- Knipping John B., *Iconography of the counter reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, vol. 1, Nieuwkoop-Leiden 1974.
- Kopiczko Andrzej, *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1525-1821*, cz. 2, *Słownik*, Olsztyn 2000.
- Kulesza Andrzej, *Smardzewska Pani. Z dziejów parafii i regionu*, Smardzewo 1999.
- Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, E. Kirschbaum, hrsg. W. Braunfels, Bd. 7, *Ikonographie der Heiligen*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974.
- Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 3, hrsg. L. Alscher [et al.], Leipzig 1975.
- Litak Stanisław, *Atlas Kościoła łacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006.
- Mâle Émile, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*, t. 4, Paris 1951.
- Marecki Józef, Rotter Lucyna, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009.
- Marqués Manuela B. Mena, *Maratti [Maratta], Carlo*, w: *The Dictionary of Art*, vol. 20, edit. J. Turner, London 1996, s. 373-379.

- Michalczyk Zbigniew, *Szymon Czechowicz. Życie i twórczość*, w: *Geniusz Baroku: Szymon Czechowicz 1689-1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2020, s. 144-200.
- Michalczyk Zbigniew, *Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza i malarzy jego kręgu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 4 (2013) s. 697-771.
- Miciński J., *Jan Jerzy Kunigk (1648-1719) kanonik warmiński i jego fundacje ku czci św. Józefa*, Kraków 1991 (mps).
- Moisan-Jabłońska Krystyna, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002.
- Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 9, G.K. Nagler, Leipzig 1835-1852.
- Nitecki Piotr, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992.
- Obłąk Jan, *Katedra we Fromborku*, Olsztyn 1980.
- Obłąk Jan, *Kolberg Piotr*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 13, red. E. Rostworowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967-1968, s. 304-305.
- Oracki Tadeusz, *Słownik biograficzny Warmii, Prus Książęcych i Ziemi Malborskiej od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. A-K, Olsztyn 1984.
- Orańska Józefa, *Szymon Czechowicz 1689-1775*, Poznań 1948.
- Orłowski Mieczysław, *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*, Olsztyn [1991].
- Ostrow Stephen E., *Maratta [Maratti], Carlo*, w: *Dizionario dell'arte e degli artisti*, t. 3, edit. A. Mondadori, Milano 1970, s. 540-541.
- Ostrowski Jan K., Petrus Jerzy Tadeusz, *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001.
- Ostrowski Jan K., *Pokój Zielony w pałacu podhoreckim – XVIII-wieczne muzeum Szymona Czechowicza*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, red. A. Rottermund, Warszawa 1998, s. 343-351.
- Ponińska Katarzyna, *Miraculosa Trinitas Terrestra. Cudowne wizerunki „Trójcy Ziemskiej” w nowożytnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2017.
- Ponińska Katarzyna, *Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carlo Maratty, „Artifex Novus”*. Pismo Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 1 (2017) s. 26-33.
- Przeracki Jerzy, *Artyści działający na Warmii w XVIII wieku (Krzysztof Peucker, Jan Chrystian Schmidt, Chrystian Bernard Schmidt, Krzysztof Sand, Jan Witt, Jan Ignacy Witt, Jan Antoni Frey, Piotr Andrzej Kolberg i Józef Joachim Korzeniewski)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 3 (2011) s. 441-499.
- Przeracki Jerzy, *Piotr Andrzej Kolberg (1657-1727)*, „Rocznik Dobromiejski”, 5 (2011) [wyd. 2014] s. 167-171.
- Przeracki Jerzy, *Sławni obywatele Dobrego Miasta*, „Rocznik Dobromiejski”, 4 (2010) [wyd. 2011] s. 203-213.
- Przyłęcki Stanisław, *Opisanie pałacu w Podhorcach*, w: *Dniestrzanka. Zbiór artykułów wierszem i prozą ku zabawie i nauce*, wyd. S. Jaszowski, Lwów 1841, s. 9-29.
- Rastawiecki Edward, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa 1850.
- Réau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, *Iconographie des saints*, cz. 2, Paris 1958.
- Schauber Vera, Schindler Hanns Michael, *Ilustrowany leksykon świętych*, Kielce 2002.
- Smoleń Władysław, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987.

- Staszewski Jacek, *Kunigł Jan Jerzy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 16, red. E. Rostrowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971, s. 196-197.
- Stramare Tarcisio, Casanova Maria Letizia, *Giuseppe*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, t. 6, red. F. Caraffa, Roma 1965, kol. 1251-1292.
- Troiani Stefano, *Audenaerde (Auden Aerd lub Aert; Oudenaerde), Robert van*, w: *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 5, München-Leipzig 1992, s. 594-595.
- Tymkiw Switłana, *Ekspozycja dzieł Szymona Czechowicza w muzeach we Lwowie na przełomie XX i XXI wieku*, w: *Twórczość malarska Szymona Czechowicza i jej znaczenie dla kultury Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, red. E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński, Toruń 2019, s. 167-188.
- Wadowski Jan Ambroży, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907.
- Wróblewska Kamila, *Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku*, Olsztyn 1978.
- Wróblewska Kamila, *Piotr Kolberg – malarz warmiński końca XVII i początku XVIII stulecia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32 (1970) nr 3/4, s. 397-401.
- Wróblewska Kamila, *Piotr Kolberg – malarz warmiński z końca XVII i początków XVIII stulecia*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 3 (1969) s. 295-330.
- Wróblewska Kamila, uzup. Bernatowicz Aleksandra, Rogawski (Rogalski), w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, red. M. Biernacka, Warszawa 2013, s. 31.
- Zaleski Wincenty, *Rok kościelny. Święta Pańskie, Matki Bożej, Apostołów, Świętych i Błogosławionych Polskich, oraz dni okolicznościowe*, t. 1, Warszawa 1989.
- Zaucha Tomasz, *Nr kat. 162, w: Geniusz Baroku: Szymon Czechowicz 1689-1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2020, s. 564-565.
- Zieliński Jan, *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, red. S. Sawicki, J.F. Fert, P. Chlebowski, t. 15, Lublin 2010.
- Zuffi Stefano, *Nowy Testament. Postacie i epizody*, Warszawa 2007.

Netografia

- Anonimo napoletano sec. XVIII, *Morte di san Giuseppe*, <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/66509/Anonimo%20napoletano%20sec.%20XVIII%2C%20Morte%20di%20san%20Giuseppe> (dostęp: 1.01.2023).
- Anonimo romano sec. XVII, *Morte di san Giuseppe*, <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/50757/Anonimo%20romano%20sec.%20XVII%2C%20Morte%20di%20san%20Giuseppe> (dostęp: 1.01.2023).
- Bielasta Barbara, *Dembowscy z Przedwojewa*, „Ciechanowskie notatki. Blog O Historii Ciechanowa I Okolic”, <https://ciechanowskienotatki.pl/dembowscy-z-przedwojewa/> (dostęp: 23.09.2023).
- Catalogo: Beni storici e artistici – *Morte di San Giuseppe*, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200256576> (dostęp: 1.01.2023).
- Chiesa di Sant’Isidoro a Capo le Case, <http://www.aletes.it/chiesa-di-santisidoro-a-capo-le-case/> (dostęp: 1.01.2023).
- Flight into Egypt, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400618> (dostęp: 1.01.2023).
- Fuga in Egitto, *Morte di San Giuseppe*, <https://www.bibliotecasanbernardino.it/opera-darte/fuga-in-egitto-morte-di-san-giuseppe/> (dostęp: 1.01.2023).
- La morte di san Giuseppe, <https://www.antiquanuovaserie.it/la-morte-di-giuseppe/> (dostęp: 1.01.2023).

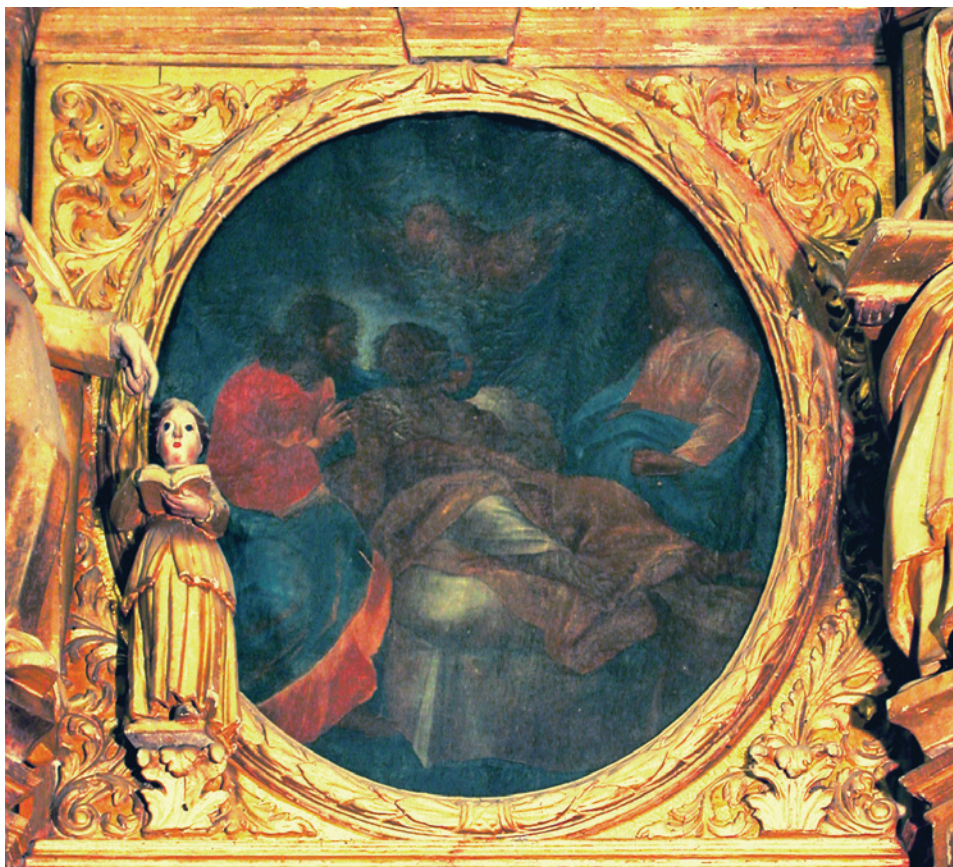
- Ołtarze z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Plutach, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Ołtarze_z_kościola_pw._św._Wawrzyńca_w_Plutach (dostęp: 1.01.2023).
- Piętka Włodzimierz, *Niewielki kościółek „mieści” w sobie aż dwa odpusty. Więcej jest łaski w pokornej, widzialnej otoczce*, „Gość Płocki” 31/2022, <https://plock.gosc.pl/doc/7724606.Skarbczyk-fary> (dostęp: 23.09.2023).
- San Giuseppe, <https://www.cedrav.net/san-giuseppe/> (dostęp: 1.01.2023).
- The Death of St. Joseph, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400693> (dostęp: 1.01.2023).
- Tod des Hl. Joseph, <https://www.khm.at/objektdb/detail/1160/> (dostęp: 1.01.2023).
- Tod des Hl. Joseph, <https://www.khm.at/objektdb/detail/1166/> (dostęp: 1.01.2023).

ŚWIĘTY JÓZEF PATRONEM DOBREJ ŚMIERCI W KULTURZE STAROPOLSKIEJ NA PRZYKŁADZIE POPULARNEJ KOMPOZYCJI CARLO MARATTIEGO

Streszczenie

Artykuł ma na celu ukazanie przejawów kultu św. Józefa z Nazaretu jako patrona dobrej śmierci, którego orędownictwa powinni wzywać konający w chwili przejścia z życia doczesnego do wiecznego. Poparcie dla tytułu można znaleźć w teologii, której argumenty upowszechniały dzieła kaznodziejskie oraz pieśni. Poza krzewieniem kultu św. Józefa słowem, należy również zwrócić uwagę na dzieła sztuki. Tekst ukazuje przykłady ze staropolskiego piśmiennictwa, jak i nowożytnego malarstwa. Przedstawienia w sztuce polskiej zostały omówione na tle sztuki europejskiej ze szczególnym wskazaniem na popularny wzorzec kompozycji śmierci św. Józefa autorstwa Carla Marattiego. Barokowe przykłady jej wykorzystania można spotkać zarówno na Warmii (Krosno, Stoczek Klasztorny czy Pluty), jak i w dwóch różnych kościołach w Lublinie (dawnej świątyni jezuickiej, a obecnie archikatedrze oraz w kościele Świętego Ducha) czy we Lwowie (pochodzący z zamku w Podhorcach). Listę tę uzupełnia przedstawienie dobrej śmierci z Przedwojewa na Mazowszu, wykorzystującej fragment kompozycji C. Marattiego, gdzie jednak św. Józef występuje jako orędownik konającego chrześcijanina. Twórcami zaprezentowanych obrazów byli znani z nazwiska malarze – Szymon Czechowicz i Piotr Kolberg, którzy przebywali we Włoszech i mieli okazję osobiście zapoznać się z dziełami rzymskiego mistrza, ale też anonimowi lokalni artyści. Poza omówieniem rodzimych wizerunków, artykuł wymienia wybrane przykłady nawiązania do wskazanego wzoru występujące w innych krajach europejskich (Włochy, Austria czy Francja). Tak szeroko zakreślone tło świadczy o silnym oddziaływaniu malarstwa Marattiego, który będąc wieloletnim dyrektorem Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, za życia cieszył się dużym uznaniem i popularnością, zaś z czasem został zapomniany, a jedno z jego dzieł (ewentualnie jego naśladowcy) starano się przypisać bardziej od niego znanemu Rafaelowi.

Słowa kluczowe: św. Józef; dobra śmierć; śmierć św. Józefa; Carlo Maratti



Il. 1. Piotr Kolberg (?), *Śmierć św. Józefa*, 1725-1730, kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najświętszej Panny Maryi, Krosno, fot. K. Ponińska



Il. 2. *Śmierć św. Józefa*, pierwsza połowa XVIII wieku, muzeum przy klasztorze Marianów, Stoczek Klasztorny, fot. I. Poniński



Il. 3. Śmierć św. Józefa, XVII wiek, obraz olejny na płótnie, kościół rektoralny pw. Świętego Ducha, Lublin, fot. I. Poniński



Il. 4. Szymon Czechowicz (?), *Śmierć św. Józefa*, ok. 1752-1755 (?), obraz olejny na płótnie, archikatedra pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, Lublin, fot. I. Poniński



Il. 5. Robert van Audenaerde według Carlo Marattiego, *Śmierć św. Józefa*, przed 1725 rokiem, akwaforta na papierze, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, fot. The Met's Open Access



Il. 6. *Przedstawienie dobrej śmierci*, połowa XVIII wieku, obraz olejny na płótnie, kościół filialny pw. Przemienienia Pańskiego i św. Stanisława Biskupa, Przedwojewo, fot. I. Poniński