

Kazimierz S. Ożóg
Orzeł biały na tle mroków nocy
Ikonografia Piotra Skargi

W Y D A W N I C T W O W A M
KRAKÓW 2012

© Wydawnictwo WAM, Kraków 2012

Recenzja
prof. dr hab. Piotr Krasny

Redakcja
Agnieszka Caba

Przygotowanie wkładki zdjęciowej
Andrzej Sochacki
Agnieszka Milińska

Projekt okładki
dr Grzegorz Gajos

Na okładce wykorzystano fragment grafiki N. Sangiorgiego

Publikacja została dofinansowana przez Uniwersytet Opolski

ISBN 978-83-7767-840-4

WYDAWNICTWO WAM
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków
tel. 12 62 93 200 • faks 12 42 95 003
e-mail: wam@wydawnictwowam.pl
www.wydawnictwowam.pl

DZIAŁ HANDLOWY
tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

KSIĘGARNIA WYSYŁKOWA
tel. 12 62 93 260, 12 62 93 446-447
faks 12 62 93 261
e.wydawnictwowam.pl

Drukarnia Wydawnictwa WAM
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków

Spis treści

Skróty stosowane w książce	7
Wstęp	
<i>Geniusz Skargi, jego piorunowa moc, wymagały też i genialnej ręki artysty</i>	9
Rozdział I	
<i>Człowiek czysty jak kryształ (narodziny schematów)</i>	37
Rozdział II	
<i>Księga nauki duchowney pełna y skupieniu dusz ludzkich wielce pożyteczna (dojrzewanie wzorów)</i>	61
Rozdział III	
<i>Czysty, wzniosły, bezstronny głos Pański do narodu (przemiana)</i>	79
Rozdział IV	
<i>Natchnione słowa, wypowiedziane w formie ciemnej i apokaliptycznej (XIX stulecie)</i>	101
Rozdział V	
<i>Stanął przed narodem własny jego Mesjasz (Skarga Matejki)</i>	131
Rozdział VI	
<i>Najdroższa po najświętszych relikwia (półwiecze rocznic)</i>	169
Rozdział VII	
<i>Czesław, nie dźwigaj więcej tych pomników, bo znowu będą skargi! (obojętność współczesności)</i>	215
Zakończenie	
<i>Ty uczysz dokładnie: gdzie kryją się na dnie straszidła krajowi szkodne (kształt i rozkład narodowego mitu)</i>	237
Summary	
<i>The White Eagle in the Gloom of the Night. The Iconographic Representations of Piotr Skarga</i>	261
Bibliografia	265
Indeks osób	289
Spis ilustracji	295

Skróty stosowane w książce

- AbM: Arcybractwo Miłosierdzia (w Krakowie)
- ATJKr: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego (Kraków)
- BM: British Museum (Print & Drawings Department)
- GGMKL: Gabinet Grafiki Muzeum Książąt Lubomirskich (ZNiO)
- GRBN: Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU-PAN w Krakowie
- GRBUW: Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego
- HAMY: A. HAMY, *Galerie Illustrée de la Compagnie de Jésus. Album de 400 portraits*, vol. I-VIII, Paris 1893
- JCE: Jezuickie Centrum Edukacji w Nowym Sączu
- KZE: Katolicki Zespół Edukacyjny im. Ks. Piotra Skargi w Warszawie
- LDM: Lietuvos Dailės Muziejus
- LNM: Lietuvos Nacionalinis Muziejus
- LUL: Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung (zasoby Digitaler Portraitindex)
- MHMK: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa
- MHS: Muzeum Historyczne w Sanoku
- MHW: Muzeum Historyczne miasta stołecznego Warszawy
- MLWL: Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Porträtarchiv Diepenbroick (zasoby Digitaler Portraitindex)
- MMP: Muzeum Mazowieckie w Płocku
- MNK: Muzeum Narodowe w Krakowie
- MNP: Muzeum Narodowe w Poznaniu
- MNS: Muzeum Narodowe w Szczecinie
- MNW: Muzeum Narodowe w Warszawie
- MOwR: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie
- MOwT: Muzeum Okręgowe w Tarnowie
- MOwTr: Muzeum Okręgowe w Toruniu
- MSŁ: Muzeum Sztuki w Łodzi
- MSM: Muzeum Sztuki Medalierskiej (oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia)

- MTJSW: Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej w Starej Wsi
- MUJ: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
- NAC: Narodowe Archiwum Cyfrowe
- NGN: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (zasoby Digitaler Portraitindex)
- WHAB: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (zasoby Digitaler Portraitindex)
- WÖN: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (zasoby Digitaler Portraitindex)
- ZIBN: Zbiory Ikonograficzne Biblioteki Narodowej

Wstęp

Geniusz Skargi, jego piorunowa moc, wymagały też i genialnej ręki artysty

Piotr Skarga Pawęski (Powęski)¹ kojarzy się nam dziś najczęściej z sylwetką nakreśloną przez Jana Matejkę, stąd gdy o nim myślimy, skojarzenie biegnie ku czasom Zygmunta III Wazy, ostatniemu okresowi świetności Rzeczypospolitej. Urodzony w 1536 roku w Grójcu na Mazowszu, ukończył w wieku lat dziewiętnastu Akademię Krakowską, wiążąc od tej pory swoją drogę życia z najwyższymi sferami Rzeczypospolitej i Kościołem. Początkowo był rektorem szkoły parafialnej w Warszawie przy kościele św. Jana, następnie kanonikiem katedralnym i kanclerzem kapituły we Lwowie. W 1564 roku przyjął święcenia kapłańskie, zaś w 1568 wyjechał do Rzymu, gdzie wstąpił do zakonu jezuitów. Po powrocie do kraju był związany z kolegiami w Puławsku i Wilnie, współtworząc nowe – w Połocku, Rydze i Dorpacie. W latach 1579-1584 był pierwszym rektorem Akademii Wileńskiej, przez kolejne cztery lata pełnił obowiązki superiora domu przy kościele św. Barbary w Krakowie, w którym to mieście założył kilka dzieł charytatywnych (przenoszonych następnie do kolejnych ośrodków), w tym Arcybractwo Miłosierdzia, i dał się poznać królowi Zygmunтови, na dworze którego od 1588 pełnił obowiązki kaznodziei. Był zwolennikiem silnej władzy królewskiej, z uporem i pasją zwalczał reformację, przyczynił się do zawiazania unii brzeskiej. Zmarł w Krakowie w 1612 roku, do ostatnich miesięcy życia pełniąc obowiązki na dworze. Kluczowy dla dziejów literatury polskiej jest jego ogromny dorobek pisarski z zakresu teologii, homiletyki, hagiografii i publicystyki kontrreformacyjnej, który przez kolejne stulecia był wciąż czytany i na

¹ W pracy przyjmuję konsekwentnie zapis „Pawęski”, podobnie jak czyniłem to w poprzednich moich publikacjach dotyczących Skargi.

nowo interpretowany, dając w efekcie m.in. szereg zagadnień poruszanych w tej książce².

Książka ta dotyczy bowiem tematu nigdy nieopisanej ikonografii Skargi. Postać i dzieło jezuickiego kaznodziei dla Polaków pogrążonych w ciemnej rzeczywistości okresu zaborów stały się rodzajem mitu, który wyznawano, wierząc w proroka, którym jezuita ten stał się w efekcie mesjanistycznych koncepcji Mickiewicza. To książka zarówno o dziełach sztuki, które starały się Skargę ukazać, jak i o komentarzach do tychże dzieł, na które nakładają się wszystkie te słowa i wyobrażenia, również pozaplastyczne, które Polacy ufundowali Pawęskiemu. Wizerunki w pewnych momentach znaczyć będą niewiele więcej od słów dotyczących konstrukcji wzniesionej wspólnie przez cały naród, pod przewodnictwem poetów i historyków. Naród – jak to często bywało w naszych dziejach – potrzebujący oparcia i potwierdzenia swojej niezwykłości w niecodziennej sylwetce i niezwykłym dziele.

Mimo że przez cztery stulecia wytworzone zostały pewne schematy ikonograficzne w sposobach przedstawiania Skargi, nie można w jego wypadku mówić np. o pełnoprawnych atrybutach. Mimo wielokrotnego potwierdzania jego niezwykłości, od wieku XVII do współczesności, pozostał on szeregowym zakonnikiem, przez pewien tylko czas kandydatem na ołtarze. Osadzenie przedstawień Pawęskiego na tle równoległych, podobnych przedstawień w dużej mierze nie było łatwe. Nie sposób jednak zauważyć, że obecne są charakterystyczne cechy przejęte z ikonografii kontrreformacyjnego zakonu, zwłaszcza tej wiążącej się z arcyważnymi dla jezuitów sposobami ukazywania św. Ignacego Loyoli. Obok niego odniesieniami dla tworzonych, zwłaszcza w XVII stuleciu, portretów Skargi są podobizny Roberta Bellarmina, Karola Boromeusza, ale i Piotra Kanizego czy Leonarda Lessiusa oraz kilku innych jezuitów, wstawionych, podobnie jak nasz zakonnik, swymi cnotami i dokonaniem na polu pisarskim.

² Kluczowym opracowaniem biografii Skargi jest: J. TAZBIR, *Piotr Skarga. Szermierz kontrreformacji*, Warszawa 1978 (w wersji popularnej: J. TAZBIR, *Piotr Skarga*, Warszawa 1962); zob. też: S. WINDAKIEWICZ, *Piotr Skarga*, Kraków 1925; K. DRZYMAŁA, *Ks. Piotr Skarga SJ 1536-1612*, Kraków 1984; M. BALON, *Ks. Piotr Skarga. Mała biografia*, Kraków 2012. Przykładem skrótovej biografii Skargi jest: R. DAROWSKI, *Aktualność ks. Piotra Skargi (1536-1612)*, [w:] *Ks. Piotr Skarga SJ (1536-1612). Życie i dziedzictwo*, red. R. DAROWSKI, S. ZIEMIAŃSKI, Kraków 2012, s. 23-42.

Ponieważ Skarga pozostał zwykłym zakonnikiem, jego obecność w kościelnych programach ikonograficznych oraz na popularnych obrazkach dewocyjnych została mocno ograniczona. Pierwszy moment, w którym jego wizerunek pojawił na tego typu drukach, to koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku, gdy wydano obrazek z nadrukiem związanym ze zbiórką na dokończenie budowy kościoła sakramentek we Lwowie. Kolejne pojawiają się już w wieku następnym, około roku 1912, a zwłaszcza 1936, kiedy to czyniono intensywne starania o beatyfikację Skargi. Funkcję takich obrazków w pewnej mierze pełniły też rozliczne pocztówki. Tworzą one dość różnorodną grupę. Na przełomie XIX i XX wieku są to bardzo popularne reprodukcje „Kazania Skargi” Jana Matejki lub „Skargi każącego” Stanisława Kaczor-Batowskiego, często kadrujące samą postać lub twarz. Równolegle spotyka się inne, nawiązujące do mało znanych dziś dzieł bazujących na pomysle krakowskiego mistrza, takich jak choćby „Skarga i Matejko w pozagrobowym życiu” Kazimierza Alchimowicza, ale i reprodukujące dawne dzieła (należy tu wskazać kartę pocztową z reprodukcją obrazu z kolegium kaliskiego, przedstawiającego wizję z Warszewickim). W latach trzydziestych XX stulecia wydawnictwa jezuickie wydrukowały serię, później wznawianą, popularyzującą najbardziej znane grafiki – od Mallery’ego, poprzez Balcewicz i Mylius, do Sandera.

Przedstawienia malarskie i graficzne w dużej mierze korzystające ze wspólnych wzorców, chronologicznie sytuujących się w niewielkiej odległości od czasu życia Skargi, wykazują wiele wspólnych cech, jeśli chodzi o kształt i wyraz jego fizjonomii. Towarzyszące zazwyczaj tej postaci księga i krucyfiks stojący na stole są zbyt popularne, by być jednostkowym atrybutem, i wynikają z ówczesnych typów ikonograficznych. Próby przełamywania tej monotonii i niekonkretności, jak przy okazji pomnikowej realizacji Dźwigaja dla Krakowa, w której zakonnik trzyma książkę o wyraźnie widocznym tytule „Kazania”, jako zbyt oczywiste, skazały się na pojmowanie w kategoriach prostackiej tandetności.

Chronologicznie w opracowaniu tym staram się objąć dziedzictwo i twórczość czterech stuleci skupiające się na przedstawianiu opisywanej przeze mnie postaci. Początek tej drogi to zaranie wieku XVII, ostatnie lata życia Piotra Skargi, kiedy to (być może) powstał portret z siedziby Arcybractwa Miłosierdzia. Końcem jest rok 2012, gdy kolejny jubileusz, tym razem mijających czterech wieków od śmierci Pawęskiego, przyniósł kilka nowych dzieł. O ile udało mi się je zarejestrować i zgromadzić na

ich temat wiedzę, znalazły się w moim opracowaniu. Terytorialnie ograniczyłem się w swoich badaniach do terenów dawnej Rzeczypospolitej, w których najistotniejsze okazały się ośrodki związane z postacią Skargi, jak i miejsca, które dołączyły do jego specyficznego kultu na przestrzeni stuleci dzielących nas od jego śmierci. Pomiąłem w większości sytuacje związane ze światem Polonii amerykańskiej, bowiem wstępne kwerendy nie przyniosły interesujących rezultatów. Po chwilowym zachłystnięciu się tam legendą Pawęskiego na przełomie XIX i XX wieku zainteresowanie jego postacią i dziełem osłabło. Trudno dziś często dotrzeć do miejsc, które kultywowałyby tę pamięć lub posiadały wciąż eksponowane ślady dawnych „dni chwały” Skargi. We fragmentach przedostatniego rozdziału znalazły się jednak wzmianki świadczące o jego żywym oddziaływaniu na gruncie amerykańskim wiek temu.

Możliwość oderwania się od zazwyczaj opisywanej w moich pracach współczesności była niezwykle przygodą, wiążącą się z powrotami do najbardziej różniących się od siebie technik, sposobów kreacji, momentów dziejowych. Ten kontrast z moimi doświadczeniami, kiedy posługiwałem się innymi metodami, wypracowanymi w czasie doktoratu poświęconego papieskim pomnikom, wiązał się z powrotem do usystematyzowanych i stabilnych stanów związanych z czymś tak przyjemnym, jak prosta sygnatura, numer zasobu archiwalnego... Warsztat historyka sztuki wielokrotnie mieszał się przy tej okazji z metodami bliższymi historykom, literaturoznawcom czy kulturoznawcom. Było to powodowane próbą uchwycenia fenomenu mającego najważniejszy dla mnie wymiar związany z kreacjami plastycznymi wytworzonymi na przestrzeni czterech wieków, ale skutkującego również sytuacjami związanymi choćby z nadawaniem ulicom imienia Piotra Skargi czy napotykanymi w literaturze opisami jego osoby (niekoniecznie wiążącymi się z wyglądem, bardziej z wyobrażaniem sobie „istoty” tej postaci).

Rozdział pierwszy poświęciłem kształtowaniu malarskich i graficznych wzorów ukazywania Piotra Skargi. Najwcześniejsze, rzekomo powstałe za jego życia portrety (z siedziby Arcybractwa Miłosierdzia oraz nieistniejący wizerunek z kolegium kaliskiego) mieszają się tu z ich późniejszymi naśladownictwami, w rodzaju miedziorytu, który sygnował Carel de Mallery. Zostały one osadzone na tle wizerunków zakonników tego okresu, w których najistotniejsze są przedstawienia św. Ignacego Loyoli i św. Karola Boromeusza. Próba poznania prawdziwego oblicza naszego kaznodziei musi odwoływać się nie tylko do zachowanych do

naszych czasów wizerunków, lecz również do badań nad czaszką Skargi, przeprowadzonych w 1918 roku przez Juliana Talko-Hryniewiczza. Tytuł tej części pracy jest frazą odnoszącą się, jak wypadku większości „moich” tytułów, do postaci Skargi i pochodzi ze świetnego opracowania Windakiewicza³.

Kolejny dział opowiada o wizerunkach powstałych w II połowie wieku XVII i stuleciu następnym, gdy Skarga pozostał tylko wspomnieniem z innej epoki. Kluczowy dla tego okresu jest całopostaciowy wizerunek z Wilna, przy którym można wskazać szerokie pole inspiracji i analogii, jak również kilka grafik nawiązujących swoim kształtem do niego oraz najstarszych portretów Skargi, w tym i do nieistniejącego, starego ujęcia z kościoła NMP Śnieżnej we Lwowie. W tytule rozdziału drugiego posłużyłem się fragmentem zdania z wprowadzenia do osiemnastowiecznego wydania „Kazań”⁴.

Trzecia część jest swoistym *intermezzo* pomiędzy tekstami typowymi dla analizowania dzieł sztuki. W rozdziale tym prezentuję zmiany, które na przestrzeni wieków zachodziły w postrzeganiu osoby Skargi. Od pierwszych tekstów Birkowskiego, poprzez liczne opracowania dotyczące przede wszystkim dzieł literatury polskiej, dochodzę do kluczowych dla nowoczesnego odczytywania Pawęskiego pism, jakimi stały się paryskie wykłady Adama Mickiewicza. Jednym z efektów pism tego wieszczka było stworzenie, na bazie legendy narosłej wokół naszego kaznodziei, koncepcji, w której stał się on prorokiem i wizjonerem, jedynym, który ogarniał dzieje i sytuację swego umiłowanego kraju, wyciągał wnioski i dawał przestrogi. W tekstach dokonujących potem swoistej apoteozy Skargi zobaczymy ten amok stawiania go w szeregu apostołów, nazywania narodowym mesjaszem. Wskazywane i w kolejnych rozdziałach cytaty będą dokumentować te właśnie tryby myślenia o Skardze. Tytuł rozdziału stanowi część zdania z poświęconego mu tekstu opublikowanego na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1863 roku⁵.

³ S. WINDAKIEWICZ, *Piotr Skarga*, s. 39.

⁴ KAZANIA NA NIEDZIELE Y ŚWIĘTA Całego Roku W. X. PIOTRA SKARGI SOCIETATIS IESU. Piąty raz przedrukowane za dozwoleniem Starszych Cum Gratia & Privilegio S.R.M. w WARSZAWIE w Drukarni J.K. Młci Collegium Soc: JESU. Roku Pańskiego 1738, [s. 1].

⁵ W. GROCHOWSKI, *Książdz Piotr Skarga*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863 nr 187, s. 157.

Rozdział I

Człowiek czysty jak kryształ (narodziny schematów)

Brak stuprocentowej pewności, że dysponujemy wizerunkiem Skargi wykonanym za jego życia, od samego początku ustawia kwestię jego obecności w sztukach plastycznych w perspektywie rozlicznych domniemań i znaków zapytania. Nie dysponujemy ani jedną historyczną relacją o tworzeniu portretu znakomitego jezuickiego kaznodziei, w jego rozległych pismach nie pozostał żaden ślad czy wspomnienie takiego epizodu¹. Rozważania wiążące się ze stylistyką dzieł plastycznych, jak również umieszczonymi na nich napisach, doprowadzają co prawda na trop najwcześniejszych wizerunków Pawęskiego, z których jeden lub dwa mogły zostać wykonane jeszcze za jego życia².

Za takie właśnie przyjęło się uważać dwa dzieła przedstawiające go w dość podobny sposób, jako modlącego się przed krucyfiksem zakonnika, co w sposób oczywisty łączy się ze współczesną ikonografią jezuicką, zwłaszcza związaną z pierwszymi zakonnikami, w tym ze św. Ignacym Loyolą (przydatne będzie przy tej okazji osadzenie wczesnych wizerunków Skargi w ogólnym klimacie ikonografii jezuickich świętych i intelektualistów). Te dwa dzieła to obraz znajdujący się w posiadaniu

¹ Jak sam Skarga patrzyłby na swój portret, trudno powiedzieć, znając uwagi uczynione na temat jego sposobów odczuwania piękna, zob. T. MITANA, *Religijność Skargi (studjum psychologiczne)*, Kraków 1922, s. 46 i n.

² Paradoksalnie, pierwszym wizerunkiem, którego data powstania jest pewna, jest obraz Hermana Hana „Koronacja Najświętszej Maryi Panny” z Buczka Wielkiego, namalowany w 1622 roku, dziesięć lat po śmierci Piotra Skargi. Ów znalazł się w jednym z dolnych pasów, w otoczeniu współczesnych sobie ludzi Kościoła, m.in. Fabiana Birkowskiego. Por. J. S. PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 131 i n; M. PAŹDZIÓR, *Nieznany obraz „Koronacja NMP” z XVII w., dzieło Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXX: 1968, nr 4, s. 465 i n.

Arcybractwa Miłosierdzia oraz antwerpska grafika autorstwa Carela de Mallery'ego. Obydwa dzieła umieścił w swoim wykazie już Maurycy Dzieduszycki³. Obraz olejny z Krakowa zestawiał przy tym błędnie z rękoma powstałym za życia Skargi płótnem z Wilna, prezentującym go jako pierwszego rektora tamtejszej uczelni. Z przedstawień graficznych wskazywał zaś w pierwszej kolejności na *piękną w szanownym zbiorze Gwalberta Pawlikowskiego we Lwowie przechowywaną rycinę*⁴ sygnowaną przez de Mallery'ego. Podobnie postąpił Sygański, w swoim chronologicznym zestawieniu graficznych wizerunków Skargi rycinę flamandzkiego mistrza umieszczając jako pierwszą⁵. Jego rozważania dotyczące kolejności powstawania przedstawień Pawęskiego odsuwają już, z racji legendy pod grafiką, czas jej powstania na okres po 1612 roku, wskazując jako pierwotne wizerunki portret z Kalisza, przechowywany ówczesnie we Włocławku, oraz wspomniany wyżej portret krakowski z ul. Siennej. Mallery'ego i portret należący do Arcybractwa jako najważniejsze przedstawienia Skargi wyliczył w swej pracy również Windakiewicz⁶.

[Fot. I] Zatrzymajmy się właśnie przy portrecie z sali brackiej, wmontowanym obecnie w kolekcję kilkudziesięciu wizerunków Starszych Bractwa i zasłużonych donatorów, wraz ze świętymi patronami dobroczynności oraz sceną wskrzeszenia Łazarza, dekorujących to pomieszczenie wokół centralnie umieszczonego, monumentalnego krucyfiksu⁷. W trakcie remontu przeprowadzonego w latach sześćdziesiątych XIX wieku, kiedy na nowo zakomponowano wyposażenie sali, portret Skargi został zawieszony tuż przy wejściu, na wysokości wzroku⁸. Wizerunek założyciela Bractwa znalazł się w tym samym pomieszczeniu dodatkowo na obrazie

³ M. DZIEDUSZYCKI, *Piotr Skarga i jego wiek*, t. II, Kraków 1850, s. 575 i n.

⁴ Tamże, s. 575.

⁵ J. SYGAŃSKI, *Działalność Ks. Piotra Skargi T. J. na tle jego listów 1566-1610*, Kraków 1912, s. 113.

⁶ S. WINDAKIEWICZ, *Piotr Skarga*, Kraków 1925, s. 51. Por. też: J. SYGAŃSKI, *Działalność...*, s. 117. Wzm. A. SCHRÖDER, *Piotr Skarga w malarstwie (szkic pobieżny)*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 37-38, s. 179; *Duch Skargi w Polsce współczesnej. Księga pamiątkowa obchodu czterechsetlecia urodzin księdza Piotra Skargi w Warszawie 1536-1612*, Warszawa 1937, il. s. 165.

⁷ Por. T. DOBROWOLSKI, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad epoką sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 53.

⁸ Olej na płótnie, 113x87 cm.

dekorującym niewysoki sufit, będącym dziełem Kazimierza Pochwałskiego, a przedstawiającym scenę narodzin tego dzieła miłosierdzia.

W interesującym nas obiekcie Piotr Skarga Pawęski został ukazany w postawie modlitewnej, zwrócony w trzech czwartych w prawo, stojący przed stołem, na którym znajduje się krucyfiks oraz położone są księgi i przybory pisarskie. Ciemne, brunatne tło wyodrębnia sylwetkę Skargi, ubranego w czarny płaszcz i habit, wydobywa jednocześnie kontrasty okolonej falującymi, długimi, siwymi włosami twarzy i złożonych na piersiach dłoni. Oblicze kaznodziei jest zamyślane, ale pogodne. Wyraziste, duże oczy są głęboko osadzone pod masywnymi, opadającymi brwiami. Niewielkie bliki nadają im żywotności. Spojrzenie Skargi zawieszane jest na odległym punkcie, pozornie tylko wydaje się on wpatrywać w krucyfiks stojący przy prawej krawędzi obrazu. Mimiczne zmarszczki na czole i policzkach w połączeniu ze skromnym, elegancko przyciętym zarostem tworzą obraz osoby dojrzałej, doświadczonej, ale pełnej żywotności. Widoczna jest w nim rezygnacja z idealizacji; Pawęski został potraktowany niezwykle realistycznie⁹.

W górnej części po lewej stronie znajduje się nieco przesłonięty przez ramę napis: VIXIT ANNOS 76. Właśnie ten ewidentny dopisek obok portretowanej postaci prowadzi do powtarzanej w literaturze tezy, że sam obraz został wykonany jeszcze za życia Skargi¹⁰. Płótno przynajmniej w dwóch miejscach nosi ślady późniejszych ingerencji. Najbardziej rzucającą się w oczy jest pas w dolnej części, z napisem przytoczonym niżej, w przypisie. Podobne pasy pojawiły się również w innych portretach znajdujących się w tej sali, w okresie gdy komponowano na nowo jej wygląd. Drugim elementem, który uległ przemianom w bliżej nieokreślonym czasie, jest krucyfiks. Nieregularna plama otaczająca jego górną część może sugerować, że pierwotnie miał on inny kształt. Obecnie jest zwrócony lekko w kierunku oglądającego płótno, a w stosunku do przedstawionej postaci jest ustawiony prostopadle. Postać ukrzyżowanego Chrystusa została oddana w barwach naturalnych, co w połączeniu z bardzo szczegółowo opracowaną muskulaturą (a nawet dokładnie

⁹ Por. T. DOBROWOLSKI, *Cztery typy portretu „sarmackiego”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1962, nr 45, s. 84 i n.

¹⁰ Na pasie przy dolnej krawędzi płótna później już umieszczono napis: PIOTR SKARGA PAWĘŹKI ZGRO. IEZU. ZAŁOŻYCIEL ARCYBRAC. 1584. R. 1612. R. UMARŁ.

widocznymi palcami przybitych do belek dłoni) oraz szczegółami dynamicznie oddanego perizonium, z rozwiewającym się końcem, tworzy dość naturalistyczne przedstawienie. W swoich formach może kojarzyć się z twórczością o wiek późniejszą, należącą już przynajmniej do okresu schyłkowego baroku¹¹.

Nie dysponujemy w chwili obecnej wynikami badań, które dałyby nam wiedzę o pierwotnych warstwach malarskich. Można jedynie postawić hipotezę, opartą na analizie podobnych przedstawień, że pierwotnie przedstawiony na płótnie krucyfiks, zgodnie z perspektywą geometryczną i logiką przedstawienia akcentującego wątek dewocyjny, mógł być widziany od tyłu. Jest to o tyle ciekawe, że nietrudno odnaleźć ikonograficzne analogie, stawiające anonimowe dzieło, być może pochodzące z pierwszej dekady wieku XVII, w kontekście ówczesnej sztuki i sposobów ukazywania kilku postaci istotnych dla świata kontrreformacji.

Podstawowym wzorem portretowanego jezuickiego zakonnika o ustalonej już sławie, dzięki trwającej kilka dekad karierze na dworze królewskim, znanym i często drukowanym dziełom pisarskim, jak również wielkiemu wkładowi w rozwój dzieł miłosierdzia i zakonu jezuitów, musiał stać się założyciel tego zgromadzenia, św. Ignacy Loyola. Niedługa historia wciąż stosunkowo młodego zgromadzenia jezuitów nie zdołała u początków XVII wieku wykształcić zbyt różnorodnej bazy ikonograficznej i wskazać można na pierwszych członków tej wspólnoty o zatwierdzonym przez Kościół kulcie jako tych (obok innych, niewyniesionych szybko na ołtarze), których wizerunki mogły oddziaływać – i z pewnością oddziaływały – na pierwsze podobizny Skargi. Już w październiku 1605 roku został przez Pawła V beatyfikowany młodzieńcy Ałojzy Gonzaga (kanonizowany dopiero w 1726 roku, równocześnie zresztą ze Stanisławem Kostką). 27 lipca 1609 do grona błogosławionych

¹¹ Datacja obrazu jest wysoce niepewna. Sto lat temu Smoliński chciałby w nim widzieć dzieło Dolabelli. Por. J. SMOLIŃSKI, *Portret Skargi w Lublinie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 39, s. 808. Tomasz Dolabella miał istotnie związki z zakonem jezuickim, które rozpoczęły się w ostatnich latach życia Skargi. Zob. W. TOMKIEWICZ, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 21 i n. Pewne elementy na przedstawianej podobiznie (charakterystyczne dłonie, wydłużone rysy twarzy, wysokie czoło, wylupiaście oczy) mogłyby wskazywać na niecodległość warsztatu tego krakowskiego malarza. Por. J. ŻMUDZIŃSKI, *O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedułów na Bielanych w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” T. 12: 2009, s. 123-144.

ten sam papież dołączył Ignacego Loyolę (kanonizacja odbyła się niedługo potem, w 1622 roku). Analiza przedstawień graficznych z przełomu XVI i XVII wieku, zbliżonych do przedstawienia Pawęskiego z siedziby Bractwa, dostarcza jeszcze jednego nazwiska. Jest nim arcybiskup Mediolanu, beatyfikowany już w 1602 roku (przez Klemensa VII), kanonizowany zaś dwa lata przed śmiercią Piotra Skargi (1 listopada 1610 roku, przez Pawła V) – Karol Boromeusz. Dla sposobów obrazowania naszej postaci, jak zostanie to także zaznaczone w dalszej części tekstu, znaczenie mają również wizerunki innych jezuitów istotnych dla tej fazy istnienia zakonu: Roberta Bellarmina, Franciszka Ksawerego i Piotra Kanizego.

Poszukiwanie wzoru wizerunku Piotra Skargi z siedziby Arcybractwa, a w konsekwencji omawianej niżej, najprawdopodobniej późniejszej od niego antwerpskiej grafiki sygnowanej przez Mallery'ego, doprowadza do przedstawień pierwszego jezuitę, św. Ignacego z Loyoli. Kluczowy dla nas wizerunek zakonnika, wykonany już po beatyfikacji, a z pewnością przed datą kanonizacji (został na nim podpisany jako B.P. IGNATIO DE LOYOLA), wykonany został przez Teodora Gallego¹². Zbieżność ujęcia, proporcji sylwetki, również stołu z krucyfiksem, kierowane w nieskończoność spojrzenie, mimo niewielkich różnic związanych z ułożeniem dłoni¹³ i ustawieniem krucyfiksu w wersji krakowskiej (być może prze-malowanego) daje czytelny obraz inspiracji którymś z wielu wizerunków założyciela zgromadzenia, które były obecne w środowisku zakonnym. (Bardzo zbliżony układ na grafika Hieronima Wieriksa, z podobnego czasu, ze św. Ignacym modlącym się u Jezusa, obok którego znalazł się św. Piotr i Maryja)¹⁴. Związek ten potwierdza również zespół kolejnych wizerunków św. Ignacego, którego ikonografia w znacznej części kontynuuje

[Fot. 1]

¹² WÖN (PORT_00127557_01). Por. U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuer Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationkampagne um 1600*, Berlin 1982, il. 148.

¹³ Jednocześnie lekko odgięte od dłoni małe palce bliższe są wizerunkowi krakowskiemu niż pozostałym wskazanym grafikom z portretem św. Ignacego, w których najczęściej palce stanowią jedną płaszczyznę.

¹⁴ Miedzioryt, 14,3x9 cm, przed 1619, BM (1859,0709.3195). W jednej z jego grafik obrazujących cykl życia św. Ignacego ukazano tę postawę i modlitwę (tym razem przy klęczniku) w ujęciu profilowym, lekko od tyłu: Hieronim Wierix, miedzioryt, 10,5x6,6 cm, ok. 1613, BM (2006,U.558). Por. U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola...*, il. 305.

schemat modlitwy przed krucyfiksem¹⁵. Te, w których odnajdziemy motyw takiej właśnie modlitwy, w podobnym układzie ciała (niepokazywanym, jak w rozlicznych z profilu)¹⁶, są w ogólnym kształcie zbieżne z poprzednio wskazanym, choć uwagę zwraca stopniowe odwracanie krzyża z figurką Chrystusa w stronę widza (jak dzieje się na portrecie opracowanym przez Gaspara Hubertiego na podstawie nieistniejącego już portretu autorstwa Petera Paula Rubensa z II połowy XVII wieku¹⁷ lub w pracy Lucasa Vorstermana z Antwerpii, powstałej w 1621 roku¹⁸). Wczesną pracą i dość podobną kompozycyjnie do naszego obrazu, przez wzgląd na posłuszeństwo układowi wykształconemu przy portretach św. Ignacego, jest wizerunek modlącego się przed Ukrzyżowanym portugalskiego zakonnika João Cardima, powstały po 1615 roku¹⁹.

Ujęcie to znajdziemy też bez większego trudu w wizerunkach św. Karola Boromeusza (data jego kanonizacji nieznacznie wyprzedza datę śmierci Piotra Skargi), które mogą na równi z wizerunkami św. Ignacego dawać wzór do ukazywania pobożności i świętości portretowanego zakonnika. Wizerunek świętego, wykonany przez Hieronima Wieriksa pomiędzy 1610 a 1618 rokiem, znakomicie wpasowuje się w ten właśnie schemat osobistej modlitwy przed ustawionym na stole krucyfiksem²⁰. Podobieństwo ujęcia staje się wyraźniejsze, gdy zestawimy je z innym

¹⁵ Por. H. FROS, *Ignacy Loyola*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. VI, k. 1447. Zob. też: U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola...*, s. 207-214; il. 120-128, 130-132, 134-136, 138-141, 147-149, 269-270, 279. Problem wizerunku Ignacego został też interesująco opisany w: H. PFEIFFER, *The Iconography of the Society of Jesus*, [w:] *The Jesuit and the Arts 1540-1773*, ed. J. W. O'MALLEY, G. A. BAILEY, Philadelphia 2003, s. 206-212.

¹⁶ Tutaj wskazać należy jeden z najbardziej znanych wśród najstarszych wizerunków graficznych św. Ignacego, miedzioryt Hieronima Wieriksa sprzed 1619 roku, w którym zakonnik zwrócony profilem w prawo modli się przed krucyfiksem (w trzech czwartych skierowanym do widza), BM (2006,U.559), 11,3x7,4 cm; U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola...*, s. 208, il. 128.

¹⁷ Gaspar Huberti na podstawie nieistniejącego już portretu autorstwa Petera Paula Rubensa, II poł. XVII w., 39,7x25,7 cm, BM (1891,0414.805). Podobne ujęcie w: WÖN (PORT_00127560_01).

¹⁸ Lucas Vorsterman, 1621, miedzioryt, 32,6x26,1 cm: München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.Nr. 30350), por. *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, hrsg. von R. BAUMSTARK, München 1997, s. 328 i n. Por. też: U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola...*, il. 147.

¹⁹ A. HAMY, *Galerie Illustrée de la Compagnie de Jésus. Album de 400 portraits*, vol. II, Paris 1893, il. 29.

²⁰ Hieronim Wierix, miedzioryt, 14x8,5 cm, ok. 1610, BM (1859,0709.3191).

przedstawieniem Karola Boromeusza, w którym ta sama modlitwa zostaje nakreślona w innej perspektywie, przybliżającej klęczącą już postać, stół nakryty grubym sukniem traci swą ostrą geometrię, widoczny w tle kardynalski kapelusz dookreśla zaś postać²¹. Warto wspomnieć, że wizerunek św. Karola w tym właśnie typie – słynący później łaskami – znalazł się w początkach wieku XVII w Niepołomicach, do których sprowadziła go Anna Branicka. Z pewnością dodatkowo oddziaływał on na wyobraźnię lokalnych malarzy tego stulecia, ugruntowując ów typ ukazania pobożności²². [Fot. 5]

Schemat modlącego się przed krucyfiksem jezuity, ze złożonymi nabożnie dłońmi, będzie trwał jeszcze długo. Jego żywotność uzmysławiają grafiki z drugiej połowy XVII wieku, takie jak wizerunek Antoine'a Vigiera (choć ten raczej klęczy przy stole) autorstwa Conrada Lauwersa²³ czy minimalnie wcześniejsza podobizna Roberta Bellarina²⁴ (którego osoba wróci do nas zresztą przy okazji wileńskiego portretu Skargi). Do schematu tego przynależą również, mimo pewnych różnic, wizerunki Piotra Kanizego (beatyfikowanego dopiero w 1864 roku przez Piusa IX), pochodzące z przełomu wieku XVI i XVII. Jezuita ten przedstawiany był przy stole, zazwyczaj jako siedzący na fotelu (co, podobnie jak różnice w ubiorze, nie ma tu większego znaczenia). Jego modlitwa przed krucyfiksem przypomina schemat stosowany równolegle w wizerunkach Ignacego Loyoli oraz w interesującym nas obrazie z Arcybractwa. Zasadniczą różnicą jest z pewnością zamknięty bądź otwarty modlitewnik w dłoniach, obecność czaszki na blacie stołu oraz grube tomy dzieł na półce lub regale²⁵. W przedstawieniach jezuickich zakon-

²¹ Schelte Adamszoon Bolswert, miedzioryt, 12,9x9,1 cm, I poł. XVII w., BM (1891,0414.1182). Wybór wizerunków św. Karola Boromeusza, wśród których schemat modlącego się przed krucyfiksem zakonnika, zob. w: K. BURZER, *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin 2011, il. 10, 12, 14, 107-109, 119; zob. też: G. ALBERIGO, *Il Grande Borromeo: tra storia e fede*, Milano 1984, s. [36].

²² K. SINKO-POPIEŁOWA, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski” T. XXX: 1938, s. 97-99.

²³ Miedzioryt, 35x24,9 cm: Rijksmuseum (RP-P-1935-75).

²⁴ WÖN (PORT_00004007_01).

²⁵ Przykładami takich wizerunków mogą być: miedzioryt, po 1597, 13,5x10 cm, MLWL (Inventar-Nr. C-593407 PAD); z podobnego czasu miedzioryt Raphaela Sadelera, 10,8x6,4 cm, MLWL (Inventar-Nr. C-593400 PAD) oraz jego kopia (10,5x6,2 cm), NGN Paul Merkel'sche Familienstiftung (Inventar-Nr. MP 3596, Kapsel-Nr. 59).

ników²⁶ krucyfiks pełnił dość często integralną funkcję, organizując modlitwę nabożnie składającego dłonie zakonnika²⁷, choćby zdarzało się, że – wciąż obecny na stole – był przesłaniany książką (niekiedy nawet zastępowany wizerunkiem np. Archanioła Michała)²⁸ lub po prostu równoważył kompozycję, jako atrybut żołnierza Towarzystwa Jezusowego stojąc obok prezentującego się dumnie zakonnika²⁹.

Na gruncie lokalnym, malarstwa przełomu XVI i XVII wieku w Rzeczypospolitej, trudno wskazać wyraźne analogie do portretu Skargi z siedziby Arcybractwa. W jakiejś postaci zamysł osobistej modlitwy przed krucyfiksem widoczny jest w portrecie lwowskiego potentata finansowego, Konstantego Korniakta, zmarłego w 1603 i pochowanego w cerkwi Wołoskiej, dla której ufundował wieżę³⁰. Oryginalny portret, mający postać chorągwi nagrobnej, nie przetrwał i znany jest z późniejszych kopii, zwłaszcza tej powstałej około 1669 roku, na której Korniakt został uwieczniony w postawie klęczącej przed dużych rozmiarów krucyfiksem (w wydaniu wschodnim, najpewniej odmienionym w tej kopii w stosunku do bezsprzecznie łacińskiego pierwowzoru). Adoracja i osobista modlitwa w ułożeniu głowy i dłoni ukazane są bardzo podobnie jak we wcześniej wskazanych dziełach, wykazując łączność również z portretem Skargi z Krakowa.

Ów bracki wizerunek stał się ważnym źródłem inspiracji dla późniejszych wyobrażeń Skargi, zarówno malarskich, jak i upowszechniających jego podobiznę w odbitkach graficznych. W jednym z pomieszczeń obok sali zebrań znajduje się dużo młodsza od oryginału kopia (być może

²⁶ Oraz – rzecz jasna – innych, gdyż stojący na stole krucyfiks stał się jednym z głównych motywów kontrreformacyjnego modelu ukazywania postaci świętych, nawet w wypadku męczenników, których ikonografia w zdecydowanej większości skupia się na innych motywach. Por. R. SCHELL, *Fidelis von Sigmaringen (1577-1977). Der Heilige in Darstellungen der Kunst aus vier Jahrhunderten*, Sigmaringen 1977, s. 18 i n., 44.

²⁷ Portret Vigiliusa Formentiego (HAMY III, 38) lub Johanna Hyllina (HAMY IV, 23).

²⁸ Portrety: Johanna Baptysty Bamera (HAMY I, 23), Giovanniego Battisty Cacciottollego (HAMY II, 15).

²⁹ Portrety: Giovanniego Pietro Maffei (HAMY V, 15) oraz Charlesa Scribaniego (HAMY VII, 39).

³⁰ M. GĘBAROWICZ, *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław 1969, s. 25 i n. Schemat portretu przy stole, na którym stoi krucyfiks, wraz z ewentualnym różańcem, niekoniecznie w zestawieniu z modlitwą portretowanego istniał w ikonografii świeckiej, o czym informuje znakomity portret Jana Zbigniewa Ossolińskiego. Por. K. KUCZMAN, *Portrety szlacheckie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008, s. 5.

pochodząca z połowy XIX wieku). Różni się ona szczegółami, znacznie bardziej wygładzonymi, co szczególnie widoczne jest na twarzy i dłoniach Pawęskiego. Poprawiona została perspektywa krucyfiksu, jednakże nieprawidłowo została ustawiona wysokość pasa na habicie, z którego zwiesza się różaniec, swoimi proporcjami bardziej przypominajmy korale. Na jaśniejszym tle po lewej stronie widoczne są dwie gładkie kolumny³¹. Znacznie dokładniejszą kopią pierwszej podobizny Skargi, wykonaną jednak w znacznie większym formacie, jest portret znajdujący się w re-fektarzu klasztoru ojców jezuitów przy Małym Rynku w Krakowie³². Paradoksalnie, głębsze światłocienie na twarzy nie przeszkadza w wytworzonym przez nieco ciemniejszy zarost i żywsze oczy wrażeniu, że w tym wydaniu Pawęski jest trochę młodszy niż na pierwowzorze. Odczucie to pogłębione jest przez nieco wyższe czoło i ogólnie lepiej opracowaną bryłę twarzy, na pierwowzorze bardziej spłaszczonej w części dolnej, od strony oglądającego. O obliczu z tych portretów Windakiewicz pisze z dość dużą trafnością: *twarz Skargi jest ściągnięta, pełna żelaznej energii, może trochę za surowa i zanadto wyniszczona; Skarga nosi naówczas włosy dłuższe i brodę, która mu całą dolną część twarzy zakrywa*³³. Kolejna kopia portretu brackiego znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i nie odbiega znacznie od pierwowzoru³⁴.

Układ związany z krakowskimi portretami z ulicy Siennej i Małego Rynku, jak okaże się zwłaszcza w jednym z następnych rozdziałów, poświęconym obecności Skargi w sztuce XIX wieku, był niezwykle inspirowany dla rytowników i litografów (dość wymienić bardzo istotne dla tego stulecia grafiki związane z berlińskim zakładem Sachse oraz miedzioryt Langer). Dodatkowo utrwały go kopie istniejące w jezuickich konwentach (podobnie jak portrety niewykazujące takiego związku z wizerunkiem z Arcybractwa, omówione dalej). Jednym z takich, dość późnych, bo powstałych z pewnością w II połowie XIX wieku, nawiązań jest owalny obraz o nieco mniejszych rozmiarach, znajdujący się

³¹ Na lewej, tej o widocznej bazie, malarz umieścił napis: KSIĄDZ / PIOTR / SKARGA / PAWĘSKI / ZGR. JEZ. / ZAŁOŻYCIEL / BRACTWA / MIŁOSIERDZIA / I / BANKU / POBOŻNEGO / W KRAKOWIE / 1584 R. Nieco niżej, już na cokole, powtórzony został jaśniejszym kolorem dopisek z oryginalnego płótna: VIXIT / AN 76.

³² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościół i klasztor śródmieścia*, 1, red. A. BOCHNAK, J. SAMEK, Warszawa 1971, s. 104.

³³ S. WINDAKIEWICZ, *Piotr Skarga...*, s. 51 i n.

³⁴ Olej na płótnie, 119x92 cm, MUJ (5714).

w klasztorze jezuitów w Nowym Sączu³⁵. Identyczny jest układ postaci i przedmiotów na stole (ustawienie krucyfiksu bliższe jest przy tym kopii z siedziby Bractwa), modyfikacją jest natomiast odcień chłodnej zieleni sukna, którym nakryty jest stół. Twarz Skargi, znacznie mniej ekspresyjna, została odmłodzona. Przyczynił się do tego również brak zarostu na jego twarzy.

[Fot. 6] Poszukując najstarszych wizerunków Skargi, natrafimy na, wzmiankowaną już wyżej rycinę, którą sygnował Carel de Mallery³⁶. Dzieduszycki, a za nim kolejni autorzy, jest przekonany, że jest ona najwcześniejszą grafiką ukazującą Piotra Skargę³⁷. Istotnie, wiele wskazuje na to, że została wykonana niedługo po jego śmierci, w drugiej dekadzie XVII wieku³⁸. Mimo że oddziaływała (lub jej nieznany pierwowzór) na co najmniej kilka późniejszych wizerunków (grafikę Myliususa, obrazy z kościoła parafialnego w Czarniejewie i pałacu Erazma Ciołka), jej nakład był minimalny. Kwerendy nie wykazywały jej istnienia w zbiorach Berlina, Paryża, Wrocławia, Wiednia, Monachium i Paryża już w końcu XIX wieku³⁹. Jedyny egzemplarz, znajdujący się w kolekcji Gwalberta Pawlikow-

³⁵ Olej na płótnie, 45x37,5 cm. Por. *Norbertanie i jezuici. Wspólne dziedzictwo fundacji jagiellońskiej w Nowym Sączu. Katalog wystawy czerwiec – listopad 2002*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2002, s. 36.

³⁶ 14,5x9 cm, w zbiorach Biblioteca Nacional de España, sign. ER/121(51) [PID 3119882]. Repr. w: W.B., *Karol de Mallery*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1896 (VIII), t. III, nr 1 (27), il. k. 61-62; J. SYGAŃSKI, *Działalność...*, tabl. II; K. WOJNAR, *Żywot, dzieła i prorocтва Księdza Piotra Skargi na tle dziejów Polski w 400 rocznicę urodzin*, Warszawa 1936, il. s. 4; *Duch Skargi w Polsce współczesnej...*, il. s. 179; J. TAZBIR, *Piotr Skarga. Szermierz kontrreformacji*, il. 36.

³⁷ M. DZIEDUSZYCKI, *Piotr Skarga...*, t. II, s. 575 i n.; J. SYGAŃSKI, *Działalność...*, s. 113, tabl. II. Zob. też: H. RZEPECKA, *Objaśnienia do przezroczy p.t. Ksiądz Piotr Skarga i jego czasy*, Poznań 1912, s. 26; A. SCHRÖDER, *Piotr Skarga w malarstwie...*, s. 177 i n. Tazbir w haśle „Skarga Piotr” (PSB, t. XXXVIII, s. 42), widzi w niej najstarszy wizerunek Skargi w ogóle.

³⁸ Świadczyć o tym może napis w dolnej części grafiki: R. P. PETRVS SKARGA SOCIETATIS IESV STEPHANI AC SIGIS / MUNDI III REGUM POLONIAE PER TRIGINTA ANNOS ET AMPLIUS A SACRIS CONCIONIBUS, / MORUM INTEGRITATE, AC APOSTOLICO PLANE SPIRITU ORNATISSIMUS. OBIIT CRACOVIAE A° / 1612 DIE 27 SEPTEMB. ANNO AETATIS SUAE 76. SEPULTUS IN REGIO TEMPLO COLLEGII / CRACOVIENT. SOCIETATIS IESU DICATO SS. APLIS PETRO ET PAULO. / C. DE MALLERY FECIT.

³⁹ W.B., *Karol de Mallery...*, il. k. 63.

skiego, został przed 1850 rokiem odkryty przypadkiem, przyklejony do ławki w kościele św. Andrzeja w Krakowie⁴⁰.

Literatura jest najczęściej zgodna co do tego, że kaznodzieja został w grafice tej przedstawiony dwukrotnie. Scena główna przedstawia modlitwę zakonnika w zamkniętym pomieszczeniu, zwróconego w lewo, przed stojącym na stole krucyfiksem, z rękami złożonymi, uniesionymi ponad zamkniętą książką. Krucyfixs, stojący blisko lewej krawędzi, jest odwrócony frontem do modlącego się i – inaczej niż w wizerunku z siedziby Bractwa – Pawęski zdaje się patrzeć właśnie na niego (choć przeczy temu całkowicie miejsce ustawienia tego przedmiotu na stole, co zresztą jest perspektywicznym błędem większości tego typu przedstawień). Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Skarga klęczy, czy stoi, w stosunku do pierwowzoru można zaryzykować hipotezę, że podobnie jak w niektórych wizerunkach św. Ignacego jednak klęczy – perspektywa wydaje się nieco podwyższona. Może być to jednak złudzenie, na które wpływ ma przedstawienie za plecami zakonnika. Wobec skrótowego opisu danego przez Dzeduszyckiego (*Skarga po kolana stoi w rozmyślaniu przed krucyfiksem, będącym wraz z zamkniętą książką na stole, po lewej stronie patrzącego*)⁴¹ Windakiewicz stara się dostarczyć lepszego i poprawnego opisu samej postaci: *Skarga ma już oczy wielkie, wypatrzone i jakgdyby wypłakane; twarz trochę rozlaną, szczękę dolną dosyć wyrazistą, może zmysłową; włos siwy, rzadki i krótko strzyżony*⁴².

⁴⁰ Tamże, k. 64.

⁴¹ M. DZIEDUSZYCKI, *Piotr Skarga...*, t. II, s. 575 i n.

⁴² S. WINDAKIEWICZ, *Piotr Skarga...*, s. 52.