

ADAM MAŁKIEWICZ

TWÓRCZOŚĆ MALARZA-KAMEDUŁY O. WENANTEGO Z SUBIACO W ŚWIETLE NAJNOWSZYCH BADAŃ

ROZWÓJ BADAŃ NAD TWÓRCZOŚCIĄ O. WENANTEGO

Jako pierwsi wiadomości o działalności malarskiej o. Wenantego opublikowali już w XVIII wieku historycy zakonu Giovanni Battista Mittarelli i Anselmo Costadoni¹. Po ponad stu latach postać malarza-kameduły przybliżył polskim czytelnikom historyk-amator Ludwik Zarewicz, który wykorzystał materiały źródłowe przechowywane w archiwum bielańskim². Jako dzieła Wenantego wyliczył on na Bielanych nieistniejące już wówczas obrazy w ołtarzu głównym i chórze zakonnym (spłonęły 1814) oraz portret Mikołaja Wolskiego, w Rytwianach zaś malowidła ścienne, obraz w ołtarzu głównym i inne obrazy olejne. Z kolei w pracy o eremie na Kahlenbergu wspominał o trzech obrazach Wenantego w *Eremo Tuscolano* koło Frascati³. Późniejsza literatura, aż do połowy XX wieku, ograniczała się do powtarzania informacji Zarewicza⁴.

Dopiero w roku 1952 ukazał się artykuł Witolda Urbanowicza o dziełach Wenantego w Rytwianach⁵. W tym bogato ilustrowanym artykule, napisanym przez znanego malarza, wartość mają przede wszystkim charakterystyki poszczególnych obrazów. Atrybucje Urbanowicza po dziesięciu latach weryfikowali auto-

¹ J. B. Mittarelli, A. Costadoni, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, VIII, Venetiis 1764, s. 261 (o działalności w Rytwianach), 278 (o widokach eremów kamedulskich wykonanych przez Wenantego i wysłanych przez Wolskiego cesarzowi Ferdynandowi II) i 371 (nekrolog z wyliczeniem eremów, w których Wenanty pozostawił swe dzieła).

² L. Zarewicz, *Zakon kamedułów, jego fundacje i dziejowe wspomnienia w Polsce i Litwie*, Kraków 1871, s. 24, 28, 34, 198 i 226.

³ Tenże, *Klasztor kamedułów na Kahlenbergu pod Wiedniem. (Przyczynek do sobiescianów)*, [w:] *Kalendarz katolicki krakowski na rok 1884*, Kraków [1883], s. 78.

⁴ S. Tomkowicz, *Bielany*, Kraków 1904, *Biblioteka Krakowska* 26, s. 31; tenże, *Powiat krakowski*, „Tekę Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej” II, 1906, s. 8, 29; J. Wiśniewski, *Monografia dekanatu sandomierskiego*, Radom 1915, s. 233; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, Kraków 1926, s. 186–187, 205.

⁵ W. Urbanowicz, *Malowidła Wenantego da Subiaco w Rytwianach. (Z zagadnień związków architektury, rzeźby i malarstwa w sztuce polskiego Renesansu)*, „Przegląd Artystyczny”, 1952, nr 6, s. 29–39.

rzy katalogu zabytków powiatu sandomierskiego, obejmującego też Rytwiany⁶. Odtąd w badaniach nad Wenantym pojawiały się tylko drobne uzupełnienia. W roku 1967 Wojciech Kret przypisał artyście ołtarzowy obraz *Zwiastowanie* w kościele bielańskim⁷. Z kolei w albumie *Malarstwo polskie. Manierizm – barok* z roku 1971 we wstępie pióra Michała Walickiego i Władysława Tomkiewicza znalazła się – raczej bałamutna – notatka o malarzu, a w katalogu autorstwa Andrzeja Ryszkiewicza – biogram artysty odpowiadający ówczesnemu stanowi wiedzy oraz hasła katalogowe dotyczące dwóch obrazów rytwiańskich⁸. Niemal równocześnie autor niniejszego tekstu podjął próbę nowego datowania jednego z obrazów w Rytwianach⁹. Wreszcie w roku 1978 powstała na Uniwersytecie Jagiellońskim praca magisterska Barbary Staszyńskiej o Wenantym (niepublikowana)¹⁰.

Zadomowiony w polskiej literaturze od ponad stu lat, we Włoszech Wenanty był artystą całkowicie nieznanym. Dopiero w roku 1995 florencka historyczka sztuki Lucilla Conigliello urządziła w zamku Guidich w Poppi (prow. Arezzo) wystawę czterestu jego obrazów znajdujących się w klasztorze i eremie kamedułów w Camaldoli, a grupujących się wokół paru wcześniej łączonych z Antivedutem della Gramatica, dla których badaczka znalazła źródłowe potwierdzenie autorstwa Wenantego¹¹. W zamieszczonym w katalogu wystawy artykule Conigliello przedstawiła *curriculum vitae* malarza, zrekonstruowane w oparciu o archiwalia kamedułskie, omówiła i zreprodukowała obrazy sztalugowe, które przypisała artyście (w sumie 34) oraz scharakteryzowała styl jego twórczości¹²; podstawową wadą tego cennego opracowania było całkowite pominięcie polskich dzieł artysty¹³. W następnych latach włoscy uczeni atrybuowali Wenantemu parę kolejnych obrazów.

⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III: *Województwo kieleckie*, z. 11: *Powiat sandomierski*, oprac. J. Z. Łoziński i T. Przykowski, Warszawa 1962, s. 46.

⁷ W. Kret, *Problematyka artystyczna kościoła oo. kamedułów na Bielanych pod Krakowem*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XII, 1967, nr 3–4, przyp. 12 na s. 24. Obraz, znajdujący się wówczas w ołtarzu kaplicy św. Anny (pierwsza z lewej przy nawie), w roku 1995 został przywrócony do ołtarza kapliczki przy zakrystii.

⁸ M. Walicki i W. Tomkiewicz, (*Wstęp*) oraz A. Ryszkiewicz (*Katalog*), *Malarstwo polskie. Manierizm – barok*, Warszawa 1971, s. 20 i 343–344.

⁹ A. Małkiewicz, *Wenanty da Subiaco – Andrea Spezza – Walenty von Säbisch. Z problematyki historycznej kościoła na Bielanych pod Krakowem*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIII, 1971, s. 202–204; tenże, *Z historycznej i artystycznej problematyki kościoła kamedułów na Bielanych pod Krakowem*, [w:] „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” X, 1972, s. 84–91.

¹⁰ B. Staszyńska, *O. Wenanty z Subiaco (1579–1659) i jego działalność w Polsce*, praca mag. pod kier. A. Małkiewicza, UJ 1978.

¹¹ *Katalog: Da Antiveduto della Gramatica a Venanzio l'eremita. Nuovi dipinti caravaggeschi a Camaldoli*, red. L. Conigliello, [Firenze 1995]; rec.: S. Pisani, *Venanzio l'eremita a Camaldoli*, „Weltkunst” R. 65, 1995, s. 2025.

¹² L. Conigliello, *Da Antiveduto della Gramatica a Venanzio l'eremita*, [w:] *Da Antiveduto della Gramatica...*, s. 14–31.

¹³ A. Małkiewicz, *Włoskie odkrycie malarstwa kameduły o. Wenantego z Subiaco*, „Biuletyn Historii Sztuki” LX, 1998, s. 213–222.

W latach 1995 i 1997 Lucilla Conigliello przyjeżdżała do Polski, gdzie odwiedziła Bielany krakowskie i Rytwiany, zapoznała się z polską literaturą fachową i nawiązała kontakty z historykami sztuki, a także z konserwatorami uczestniczącymi w prowadzonych wówczas pracach konserwatorskich w kościele bielańskim, co pozwoliło jej wyrobić sobie zdanie na temat polskiego dorobku malarza-kameduły. Jako członek komitetu naukowego przygotowującego wystawę sztuki XVII wieku w regionie Casentino, otwartą w roku 2001 w zamku w Poppi¹⁴, włączyła do ekspozycji pięć włoskich obrazów Wenantego, w tym dwa nowo odkryte, opracowała obszerne hasła katalogowe dla czterech z nich (piąty został dodany później, już w trakcie urządzania wystawy)¹⁵, a przede wszystkim zamieściła w katalogu artykuł o Wenantym, będący pierwszą próbą pełnej monografii kamedulskiego artysty¹⁶.

Ogromną zasługą Conigliello jest odtworzenie na podstawie protokołów posiedzeń kapituły generalnej kamedułów drogi życiowej Wenantego po wstąpieniu do zakonu, odkrycie około 40 jego dzieł w Italii, a przede wszystkim wprowadzenie do nauki włoskiej – a tym samym do światowej – interesującego artysty, dotychczas znanego tylko polskim historykom sztuki. Równocześnie, podejmując w ostatniej pracy próbę określenia zachowanego w Polsce dorobku malarza, postawiła ona polskich badaczy wobec konieczności ustosunkowania się do zaproponowanych przez nią atrybucji.

BIOGRAFIA O. WENANTEGO

Wiadomości o życiu Wenantego długo opierały się wyłącznie na informacjach przekazanych około roku 1650 przez o. Placyda Vibiego z Perugia i w roku 1764 przez Mittarellego i Costadoniego oraz przytoczonych z archiwum bielańskiego przez Zarewicza¹⁷. Dopiero Conigliello wykorzystwała zasoby włoskich archiwów kamedulskich, w tym zwłaszcza protokoły posiedzeń kapituły generalnej, co pozwoliło jej dokładnie ukazać karierę zakonną malarza¹⁸; poniższe uwagi opierają się na ustaleniach tej autorki.

O. Wenanty urodził się około roku 1579, najpewniej w Subiaco¹⁹. Jako dojrzały malarz o pewnej pozycji zawodowej 22 lipca 1618 złożył profesję w eremie

¹⁴ *Il Seicento in Casentino. Dalla Controriforma al Tardo Barocco*, red. L. Fomasari, [Firenze 2001].

¹⁵ Tamże, s. 282–287 (nr kat. 35–38).

¹⁶ L. Conigliello, *Nuovi dipinti e un lungo soggiorno polacco per Venanzio l'Eremita*, [w:] *Il Seicento in Casentino...*, s. 119–133.

¹⁷ [P. Vibi], *Opus R.P. Placidi Perusini [...] de vita insignorum eremitarum et historia eremorum camaldulensium*, Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 3146 II; Mittarelli, Costadoni, loc. cit.; Zarewicz, *Zakon...*, loc. cit.; tenże, *Klasztor...*, loc. cit.

¹⁸ Conigliello, *Da Antiveduto...*, s. 25–27; tekst powtórzony: ta sama, *Nuovi dipinti...*, s. 120–121.

¹⁹ Datę urodzin wyznacza informacja, iż zmarł w roku 1659 jako osiemdziesięcioletek. Jako miejsce jego pochodzenia zwykle jest wymieniane Subiaco; raz natomiast malarz występuje w dokumencie z XVIII wieku jako Venanzio da Camerino. Ze względu na tę niejasność

Monte Corona (k. Ubertide), gdzie w roku 1622 uzyskał święcenia kapłańskie. W tymże roku został przeniesiony do eremu *Monte Rua* (k. Padwy), skąd w roku 1624 został wysłany do Polski. Tu w latach 1624–1628 przebywał w *Monte Argentino* (krakowskie Bielany), w latach 1628–1629 jako przeor w *Selva Aurea* (Rytwiany), z kolei ponownie przez rok (1629–1630) na Bielanych, skąd powrócił na dwa lata na stanowisko przeora w Rytwianach. W roku 1632 został powołany, wraz z o. Jordanem z Padwy (w latach 1627–1630 przeorem na Bielanych), na stanowisko wizytatora eremów polskich i austriackiego na Kahlenbergu. Z początkiem roku 1633 ostatecznie powrócił do Italii, gdzie niemal bez przerwy piastował w zakonie kierownicze stanowiska; w kwietniu tego roku na posiedzeniu kapituły generalnej złożył sprawozdanie z odbytych wizytacji eremów w Polsce i Austrii, a także został mianowany tytularnym przeorem S. Maria del Nicone (z siedzibą w *Monte Corona*). W roku 1635 został wybrany przeorem eremu S. Girolamo (*Monte Cucco* k. Gúbbio), w 1636 – eremu *delle Grotte* w Cupra Montana (k. Jessi), w 1637 – eremu *Tuscolano* (k. Frascati); w tych latach należał też do definitorium zakonnego. W roku 1638 był zarządcą dóbr kamedulskich w Todi, w 1639 ponownie objął stanowisko przeora w *Monte Cucco*, poczem w latach 1640–1641 przebywał w eremie w Neapolu jako zwykły pustelnik. W roku 1641 został wybrany przeorem eremu w *Monte Giove* (k. Fano), w 1642 ponownie w *Monte Corona*. W roku 1643 został skierowany jako zwykły pustelnik do eremu w *Monte Giove*, a w roku 1644 – do *Monte Cucco*. W roku 1646 został ponownie wybrany przeorem eremu *Tuscolano*, a w roku następnym – zatwierdzony na tym stanowisku i mianowany wizytatorem całej kongregacji *Monte Corona*. W roku 1651 był członkiem definitorium, a w październiku został skierowany jako zwykły eremita do Neapolu, gdzie przebywał jeszcze w roku 1653. W roku 1654 został skierowany do eremu *Tuscolano*, gdzie w następnym roku po raz kolejny powierzono mu godność przeora. W listopadzie 1659 zmarł w eremie *Monte Corona*²⁰.

Oczywiście, akta kapituły ukazują tylko w przybliżeniu przebieg kariery zakonnika, podając coroczny jego „przydział” do danego eremu, co nie wyłącza jego przemieszczania się w ciągu roku, na przykład w celu wykonania prac malarskich. I tak na rewersie jednego z rytwiańskich obrazów Wenantego znajduje się data „1627”²¹, choć w tym roku artysta należał do „familii” bielańskiej. Z kolei fundator eremu bielańskiego Mikołaj Wolski w testamencie pisanym 7 marca 1630 prosił Jana Tęczyńskiego, fundatora eremu rytwiańskiego, „aby Oyca Malarza Patrem Venantium dłużey nie zabawiając Kościołowi Bielańskiemu przywrócić” dla wykonania brakujących jeszcze malowideł²², co wskazuje na pobyt artysty w tym czasie w Rytwianach, dokąd na stanowisko przeora przeniosła go kapituła gene-

Conigliello konsekwentnie – wbrew polskiej tradycji – nazywa artystę „Wenanty pustelnik” (*Venanzio l'eremita*).

²⁰ B. Grassi, *Storia romualdina*, 1795, rkps w archiwum eremu tuskulańskiego we Frascati, s. 267, podaje, że Wenante zmarł w roku 1658 w eremie San Clemente w Wenecji.

²¹ *Katalog zabytków...*, s. 45.

²² Bibl. Czarłoryskich w Krakowie, rkps 1821, s. 17; por. A. Małkiewicz, *Zespół architektoniczny na Bielanych pod Krakowem (1605–1630)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” I, 1962, s. 177.

ralna, zbierająca się przecież dopiero w kwietniu i maju tego roku, a więc po tej dacie. Clemente Tossato, monografista eremu *Monte Rua*, pisze – wbrew świadectwu akt kapitulnych i bez źródłowego udokumentowania – że Wenanty był rzekomo przeorem tego eremu w latach 1632–1634 i 1638–1639 i malowidła ścienne w kościele wykonał w roku 1633²³. Z kolei Conigliello stwierdziła na podstawie dokumentów, że artysta malował obrazy w Camaldoli w roku 1640, kiedy to był eremita w Neapolu²⁴. Brak natomiast przesłanek wskazujących na czas pobytu Wenantego w eremach w Vicenzy i Bresci, choć Mittarelli i Costadoni wspominają o istnieniu tam jego dzieł²⁵.

Przedstawiony wyżej życiorys Wenantego z Subbiaco jest jeszcze dalece niepełny. Brak jakichkolwiek informacji o pierwszych czterech dziesięcioleciach życia przed wstąpieniem do zakonu: nic nie wiemy o jego karierze zawodowego malarza, nie znamy nawet jego świeckiego imienia i nazwiska, co sprawia, że poznanie tej fazy biografii artysty chyba nigdy nie będzie możliwe²⁶. Spędzona w zakonie druga połowa życia Wenantego jest natomiast niezłe udokumentowana, zarówno wiadomościami źródłowymi, jak i pracami malarskimi. Zdarzające się i tu luki czy sprzeczne informacje mogą zostać uzupełnione bądź wyjaśnione dzięki dalszym badaniom w archiwach włoskich.

WŁOSKIE DZIEŁA WENANTEGO

Niemal wszystkie znane włoskie prace Wenantego powstały po jego powrocie do Italii w roku 1633. Omówienie ich w niniejszym tekście przed realizacjami polskimi wydało się jednak uzasadnione faktem, że ich rozpoznania dokonali wyłącznie badacze włoscy i trudno jest – bez znajomości tamtejszych źródeł archiwalnych i bez autopsji wszystkich dzieł malarza – podejmować próby weryfikacji wyników tych badań, poprzestając więc tylko na ich zrelacjonowaniu. Zdecydowaną większość atrybucji zawdzięczamy Lucilli Conigliello, toteż za jej pracami podąża niniejsza prezentacja²⁷.

Najwcześniejszymi spośród rozpoznanych włoskich prac Wenantego są malowidła ścienne w kościele eremu w Rua, powstałe najpewniej w latach 1622–1624, niestety bardzo silnie przemalowane; zdaniem Conigliello tylko całoposta-

²³ C. Tossato, *Eremo di Monte Rua. Richiami di storia e di spirito*, Padova 1980, s. 95.

²⁴ Conigliello, *Da Antiveduto...*, s. 23–24.

²⁵ Mittarelli, Costadoni, op. cit., s. 371. Według nich, Wenanty pozostawił swoje prace „in eremis Ruae, Vicentiae, Brixiae, Germaniae [Kahlenberg] et Poloniae”.

²⁶ „Świeckie” dane Wenantego, w tym jego imię i nazwisko, niewątpliwie zostały zanotowane przy okazji jego wstąpienia do zakonu; niestety dokumenty eremu *Monte Corona*, a więc i księgi profesji, zaginęły i zapewne nie istnieją (Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 119).

²⁷ Conigliello, *Da Antiveduto...*, s. 16–22, por. Małkiewicz, *Włoskie odkrycie...*, s. 113–114 i 116–118; uzupełnienie wykazu: Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 128–131.

ciowe przedstawienia świętych Ambrożego, Augustyna, Benedykta i Romualda częściowo zachowały cechy stylu naszego artysty²⁸.

Przypisane Wenantemu obrazy olejne powstały dopiero po jego powrocie z Polski. Na czas około roku 1637 (z zastrzeżeniem) datowała Conigliello *capo-lavoro* mistrza – *Sen (Wizję) św. Romualda* w ołtarzu głównym w kościele eremu tuskulańskiego koło Frascati; podobnie datować chyba należy pozostałe dzieła malarza w tym eremie: dwa małe obrazki *Święci wyznawcy kamedulscy* i *Święci męczennicy kamedulscy*, a może też *Śmierć św. Romualda*²⁹. Rok 1640/41 Wenanty, nie pełniący żadnych funkcji kierowniczych w zakonie i zaliczony do rodziny eremu neapolitańskiego jako zwykły pustelnik, poświęcił głównie działalności malarskiej, toteż z tego czasu zachowały się dwa wielkie zespoły jego obrazów: w Camaldoli (gdzie w lecie 1640 zanotowano wydatki na materiały malarzkie dla niego) i w Neapolu. W Camaldoli zachowało się 11 prac artysty w eremie: seria siedmiu dużych obrazów przedstawiających pary świętych (*Św. Piotr i Paweł*, *Św. Sylwester I i Paweł Pustelnik*³⁰, *Św. Agnieszka i Urszula*, *Św. Katarzyna i Cecylia*, *Św. Michał Archanioł i Jan Chrzciciel*, *Św. Karol Boromeusz i Onufry*, *Św. Sebastian i Jerzy*), obraz (pierwotnie ołtarzowy?) *Św. Józef z Dzieciątkiem*, *św. Franciszek z Asyżu i św. Filip Nereusz* (z datą 1640), dwa umieszczone w boazerii zakrystii i stanowiące *pendant* obrazy *Modlitwa w Ogrojcu* i *Chrystus przy kolumnie* oraz *Św. Marcin z Tours* (?), a także 3 płótna w klasztorze cenobickim (*arcicenobio*): *Chrystus* i *Maria* (oboje w popiersiu) oraz *Aniołowie trąbiący na Sąd*. W kościele eremu w Neapolu znajduje się 13 obrazów Wenantego: 4 wielkie płótna w chórze zakonnym przedstawiające cztery rzeczy ostateczne (*Śmierć kameduły*, *Sąd Ostateczny*, *Piekło* i *Niebo*), oraz 9 obrazów świętych kamedulskich: 2 przedstawienia całopostaciowe (*Św. Piotr Damiani* i *Św. Bonifacy*) i 7 w półpostaci (*Św. Parys*, *Bł. Michał*, *Św. Teobald*, *Św. Jan Męczennik*, *Św. Mateusz*, *Św. Izaak* i *Św. Benedykt Męczennik*). Datując wszystkie obrazy neapolitańskie na rok 1640 Conigliello uznała, iż Wenanty przerwał (z powodu wyjazdu?) prace przy obrazach *Sąd Ostateczny*, *Piekło* i *Niebo*, pozostawiając ich ukończenie zakonnemu współpracownikowi, a w czasie ponownego pobytu w tym eremie w roku 1651 dokonał poprawek w łatwiej dostępnych dolnych partiach tych obrazów.

Autorka nie wypowiedziała się co do czasu powstania kolejnych trzech obrazów przypisanych przez nią Wenantemu: dwóch znajdujących się w benedyktyńskim opactwie w Montecassino, ukazujących w półpostaci pary świętych benedyktyńskich (*Św. Maur* i *Placyd*) i kamedulskich (*Św. Jan Męczennik* i *Benedykt*

²⁸ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 128. Zdaniem Tossato (loc. cit.) malowidła te powstały około roku 1633.

²⁹ Za autora trzech pierwszych z wymienionych obrazów uznał Wenantego – niewątpliwie na podstawie nieznanych dziś archiwaliów – Zarewicz, *Klasztor...*, loc. cit. *Śmierć św. Romualda* stylem nieco odbiega od pozostałych obrazów Wenantego, co zresztą przyznała Conigliello (*Da Antiveduto...*, s. 20–21).

³⁰ Według Conigliello, *Da Antiveduto...*, s. 16 i 84, „Św. Papież i Benedykt”. Prawidłowe odczytanie ikonografii: Malkiewicz, *Włoskie odkrycie...*, s. 214; identyfikacja tematu została dokonana dzięki odczytaniu atrybutów w dolnej części obrazu, która niestety została obcięta na reprodukcji zamieszczonej w artykule (il. 1).

Męczennik), a także uchwyconego w handlu antykwarycznym całopostaciowego przedstawienia *Św. Piotr Damiani*.

Do tej listy Conigliello dodała w roku 2001 kilka dalszych dzieł Wenantego³¹. I tak, powołując się na ustną informację uzyskaną od zakonników, wspomniała o malowidle *Zwiastowanie* w chórze zakonnym kościoła w *Monte Rua*, obecnie zakrytym XIX-wiecznym obrazem, a także o dwóch obrazach olejnych w refektarzu: *Św. Paweł Pustelnik* i *Św. Jan Chrzcziciel*, znanych jej tylko z fotografii. Jeśli ich atrybucja się potwierdzi, należałoby je datować na lata 1622–1624. Za Bonitą Cleri za dzieło naszego malarza warunkowo uznała obraz *Św. Benedykt i Romuald ofiarowujący – w towarzystwie św. Marii Magdaleny i Scholastyki – model eremu Monte Giove Dzieciątka podtrzymywanemu przez św. Józefa* w kościele eremu *Monte Giove* koło Fano³², dodała natomiast pochodzące niewątpliwie z tegoż eremu *Biczowanie*, obecnie w miejskiej pinakotece w Fano, kompozycją nawiązującą do sztychu Tintoretta³³; powstanie tych obrazów wiązać należy z pobytom Wenantego w *Monte Giove* w latach 1640/41 (jako przeor) i 1642/43. Wreszcie na wystawie sztuki *seicenta* w Casentino pokazano dwa obrazy odnalezione w kościele opactwa w Tedze niedaleko Camaldoli: *Anioły trąbiące na Sąd* o identycznych wymiarach jak obraz o tym samym temacie w Camaldoli i o bardzo podobnej kompozycji, pierwotnie niewątpliwie wchodzący z nim w skład jednej całości, oraz *Potępieniec*³⁴; pod względem stylu oba obrazy są szczególnie bliskie *Sądowi Ostatecznemu* i *Piekłu* w kościele eremu w Neapolu.

Lista włoskich dzieł, przypisanych Wenantemu, obejmuje już ponad 40 pozycji, niemal wyłącznie obrazów sztalugowych. Pomijając malowidła ściennie i – warunkowo związane z tym malarzem – obrazy olejne w kościele w *Monte Rua*, pozostałe jego prace powstały dopiero około roku 1640, a więc po powrocie artysty z Polski. Wydaje się, że dalsze badania włoskich historyków sztuki wzbogacą jeszcze tę listę³⁵.

DZIEŁA WENANTEGO W POLSCE

W Polsce potwierdzone źródłowo są dzieła Wenantego w eremach kamedulskich na krakowskich Bielanych i w Rytwianach. Wiadomo też, że przebywając na Bielanych artysta wykonał również obrazy dla budujących się wówczas eremów w Rytwianach i na Kahlenbergu pod Wiedniem. W roku 1625 jeden jego obraz został wysłany w lipcu do Rytwian, a drugi we wrześniu do Jana Tęczyńskiego,

³¹ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 128–131.

³² B. Cleri, *I dipinti di Monte Giove*, [w:] *Monte Giove. Un eremo camaldolese a Fano*, Fano 1996, s. 70–71. Dokonaną przez tę autorkę atrybucję Wenantemu dwóch innych obrazów Conigliello (*Nuovi dipinti...*, przyp 28 na s. 133) zdecydowanie odrzuca.

³³ Tamże, s. 129–130 i il. 63.

³⁴ *Il Seicento in Casentino...*, nr kat. 36 i 38, s. 284 i 286 (noty katalogowe autorstwa L. Conigliello).

³⁵ Możliwości dalszych badań we Włoszech przedstawia Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 130.

fundatora tegoż eremu³⁶. W roku 1627 Wenanty wykonał widoki eremów kamedulskich „designati et descripti grafice”, wysłane do cesarza Ferdynanda II, fundatora eremu wiedeńskiego³⁷, a w roku 1629, z okazji poświęcenia miejsca pod kościół, o. Sylwan Boselli ofiarował cesarzowi nowy obraz artysty *Chrystus przy kolumnie*³⁸. Informacja Zarewicza o pobycie Wenantego na Kahlenbergu w latach 1627-1628 nie znajduje potwierdzenia źródłowego³⁹, nie ma też w tamtejszym kościele żadnego obrazu, który można by wiązać z naszym malarzem.

Na Bielanych obrazy Wenantego w ołtarzu głównym i w chórze zakonnym kościoła, jedyne o autorstwie potwierdzonym źródłowo, spłonęły w roku 1814⁴⁰. Zestaw dzieł dających się przypisać malarzowi kamedulskiemu, choć nie mających archiwalnego potwierdzenia autorstwa, przedstawiła Conigliello⁴¹. Autorka słusznie odrzuciła, dokonaną przez Zarewicza bez uzasadnienia, atrybucję artyście wielkiego portretu Mikołaja Wolskiego (w nawie kościoła), od dawna negowaną przez polskich badaczy⁴². Za polskimi autorami uznała za prace Wenantego obraz *Zwiastowanie* w ołtarzu w kapliczce przy zakrystii⁴³, stanowiące część tego ołtarza malowane olejnie na tynku przedstawienia rodziców Marii⁴⁴, a samodzielnie trafnie przypisała malarzowi *Ukrzyżowanie* w ołtarzu kapitułarza, które po ostatnich zabiegach konserwatorskich wyraziście ukazuje cechy stylu artysty. Za prawdopodobne jego dzieło uznała ogólną koncepcję dekoracji malarskiej kapitułarza i figuralne sceny w polach jego sklepienia⁴⁵, a za możliwe – *Modlitwę w Ogrojcu* w ołtarzu w zakrystii i – ewentualnie – mały portret w popiersiu Wolskiego, też znajdujący się w zakrystii.

W Rytwianach o. Vibi stwierdził autorstwo Wenantego w odniesieniu do malowideł ściennych, *Zwiastowania* w ołtarzu głównym i – ogólnie – innych obrazów ołtarzowych⁴⁶, co wykorzystali polscy badacze dorobku malarza. Tym tropem poszła też Conigliello⁴⁷. Za polskimi autorami przypisała mu ona znaczny udział w malarskiej dekoracji ścian i sklepień, a także obrazy sztalugowe: *Zwiastowanie* w ołtarzu głównym, *Adorację Madonny przez świętych benedyktyńskich*

³⁶ L. Zarewicz, *Notaty bielańskie*, rkps z r. 1858 w posiadaniu autora, s. 9v. Pierwszy z tych obrazów zidentyfikowałem ze znajdującym się w Rytwianach obrazem *Madonna ze św. Benedyktem i Romualdem* – zob. Małkiewicz, *Wenanty da Subiaco...*, loc.cit.; tenże, *Z historycznej...*, loc.cit.

³⁷ [Vibi], op.cit., s. 47v.; zob. też Mittarelli, *Costadoni*, op.cit., s. 278.

³⁸ Tamże, s. 52r.

³⁹ Zarewicz, *Klasztor...*, s. 78.

⁴⁰ [Vibi], op.cit., s. 45v.; Zarewicz, *Klasztor...*, s. 78; o pożarze kościoła tenże, *Zakon...*, s. 24.

⁴¹ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 122–124.

⁴² Zarewicz, *Zakon...*, s. 226. Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 122–123; czytelnika myli podpis pod il. 51, gdzie jako autor portretu jest wymieniony Wenanty. Pierwszy odrzucił tę atrybucję Urbano wicz, op.cit., s. 29.

⁴³ Przypisany przez Kreta, loc.cit.; zob. też Małkiewicz, *Włoskie odkrycie...*, s. 222 (tu wskazanie wzoru graficznego).

⁴⁴ Atrybucja: Urbano wicz, op.cit., s. 29.

⁴⁵ I tym razem za Urbano wiczem, loc.cit.

⁴⁶ [Vibi], op.cit., s. 42v.

⁴⁷ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 124–126.

i kamedulskich z widokiem Rytwian w tle, *Madonnę ze św. Benedyktem i Romualdem ofiarowującym Jej model eremu bielańskiego*⁴⁸, *Chrzest Chrystusa*, *Ukrzyżowanie*, *Noli me tangere* (w ołtarzu w kapliczce przy zakrystii), a jako bardzo prawdopodobne – małe *Ukrzyżowanie*, będące uproszczoną repliką obrazu ołtarzowego⁴⁹. Ponadto przypisała Wenantemu *Biczowanie* i – z zastrzeżeniami – *Chrystusa przy kolumnie* (w chórze zakonnym), w *Katalogu zabytków* datowane odpowiednio na lata około połowy wieku XVII i na pierwszą połowę XVIII, a więc na czas po wyjeździe malarza z Polski⁵⁰.

Pewne kłopoty z atrybucją sprawiają rytwiańskie dzieła Wenantego, jednoznacznie wymienione przez Vibiego. Malowidła ścienne, częściowo zatracone⁵¹, nie są precyzyjnie datowane, toteż nie wiadomo, w jakim stopniu zostały ukończone przed wyjazdem artysty z Polski⁵², a ich zły stan zachowania utrudnia analizę porównawczą. Z kolei w przypadku *Zwiastowania* w ołtarzu głównym pewien problem poznawczy stwarza, umieszczona u dołu płótna przy prawym jego brzegu, wielka, pięciopółowa tarcza herbowa Jana Magnusa Tęczyńskiego z klejnotem i labrami. Jej nieorganiczne włączenie do kompozycji skłoniło Urbanowicza do raczej mało prawdopodobnego przypuszczenia, iż obraz „może został wykonany wcześniej we Włoszech, kartusz herbowy może został domalowany na miejscu w Rytwianach”⁵³. Nikt natomiast nie zwrócił uwagi na fakt, iż kartusz został z prawej obcięty w 1/3, co w przypadku obrazu namalowanego na miejscu, z przeznaczaniem do równocześnie stawianego ołtarza, musi dziwić.

Interesujące są wysunięte przez Conigliello nowe propozycje przypisania Wenantemu obrazów znajdujących się poza kościołami kamedułów: *Portretu Stanisława Tęczyńskiego* (1611–1634) w zbiorach wawelskich oraz trzech obrazów ze scenami z życia Marii w kolegiacie w Łowiczu.

Autorstwo wyróżniające się jakością artystyczną na tle ówczesnego polskiego malarstwa *Portretu Stanisława Tęczyńskiego* od dawna było przedmiotem dyskusji i łączono je z artystami bądź o północnowłoskiej, bądź o holenderskiej proveniencji; w roku 1972 Kazimierz Kuczman powrócił – choć z zastrzeżeniami – do tradycyjnej atrybucji Tomaszowi Dolabelli, i ta atrybucja przyjęła się powszechnie⁵⁴. Za autorstwem Wenantego przemawiają związki malarza z ojcem modeła, fundatorem eremu rytwiańskiego Janem Tęczyńskim, a – zdaniem Coni-

⁴⁸ Moim zdaniem identyczny z obrazem przysłanym z Bielán w roku 1625 – zob. wyżej, przyp. 36.

⁴⁹ Za możliwe dzieło Wenantego obraz został uznany w *Katalogu zabytków...*, s. 46.

⁵⁰ Tamże, s. 46 i 45.

⁵¹ W głównej przestrzeni (nawa i chór zakonny) większość malowideł na ścianach została zabieleną, zapewne po pożarze w roku 1737, malowidła na sklepieniu zostały nieudolnie „poprawione” w roku 1925 – S t a s z y Ń s k a, op. cit., s. 34 i 64-65 (przyp. 6 i 7).

⁵² U r b a n o w i c z, op. cit., s. 32, zwraca uwagę na niejednorodność stylową stiuków, stanowiących ramy malowideł, co może sugerować powstawanie dekoracji w kolejnych etapach. S t a s z y Ń s k a, op. cit., s. 12, pisze o dacie „1634” na stiukach w chórze zakonnym.

⁵³ U r b a n o w i c z, op. cit., s. 34.

⁵⁴ K. K u c z m a n, *Portret Stanisława Tęczyńskiego w zbiorach wawelskich. Zagadnienia proveniencji artystycznej i autorstwa*, [w:] „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddz. w Krakowie” 15, 1972, s. 149–150.

gliello – także „styl portretu, absolutnie charakterystyczny, nie dający się odnieść do nikogo innego, jak tylko do Wenantego”⁵⁵. Byłby to jedyny znany nam portret w dorobku malarza, a panujący w nim nastrój liryzmu, subtelnosc gamy barwnej czy miękkość modelunku światłocieniowego wydają się raczej wyjątkowe w jego dziełach⁵⁶.

Jeszcze mniej uzasadnione wydaje się warunkowe przypisanie Wenantemu cyklu trzech obrazów w Łowiczu: *Narodzin Marii*, *Ofiarowania Marii w świątyni* i *Nawiedzenia*⁵⁷, powstałych przed rokiem 1627 na zamówienie biskupa płockiego (później prymasa) Henryka Firleja. I tym razem styl obrazów, niewątpliwie namalowanych w Polsce, wyjaśniano impulsami płynącymi z różnych ośrodków w Niderlandach, Francji i Włoszech. Monografista cyklu, Władysław Tomkiewicz, przypisał je Dolabelli, autorzy albumu o polskim malarstwie barokowym ostrożnie osłabili tę atrybucję⁵⁸. Z kolei Maria Macharska wskazała wzory graficzne tych obrazów niemal wyłącznie niderlandzkie, w tym zwłaszcza ryciny Adriana Collaerta; nie wypowiedziała się jednak na temat autorstwa⁵⁹. Posługiwanie się przez Wenantego w tak znacznym zakresie grafiką północnoeuropejską wydaje się mało prawdopodobne. Przeciwno autorstwu Wenantego przemawia brak przesłanek świadczących o wykonywaniu przezeń jakichkolwiek prac dla zlecających niezwiązanych z kamedulami, a źródłowa wiadomość o tym, iż malarz sam odwiózł obrazy do siedziby zamawiającego, nie może się chyba odnosić do artysty-eremity, wreszcie trafnie rozpoznany przez Tomkiewicza w *Nawiedzeniu* autoportret twórcy przedstawia mężczyznę w świeckim stroju. Tak więc problem atrybucji cyklu czeka jeszcze na rozwiązanie.

PROBLEM STYLU

W polskiej literaturze genezy sztuki Wenantego szukano w późnorenesansowym malarstwie północnowłoskim, zwłaszcza weneckim, i w oddziaływaniach środowisk rzymskiego i florenckiego; różnica stanowisk wyrażała się przypisywaniem większego znaczenia Wenecji względnie Rzymowi. Conigliello natomiast włączyła artystę w nurt caravaggionizmu, co było oczywistą konsekwencją oparciu na źródłach stwierdzenia jego autorstwa w odniesieniu do obrazów wcześniej łączonych z Antivedutem della Gramatica i jako takie eksponowanych na wysta-

⁵⁵ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 127.

⁵⁶ Również autorzy albumu *Malarstwo polskie...*, s. 20 i 350 (kat. nr 95), uznali, iż Wenanty raczej nie wchodzi w grę jako autor portretu.

⁵⁷ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 128. Autorka zastrzega się, że znając obrazy tylko z bardzo złych fotografii nie może przedstawić sądów wiążących.

⁵⁸ W. Tomkiewicz, *Obrazy z kolegiaty łowickiej i ich przypuszczalny twórca*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXVIII, 1966, s. 116–133; *Malarstwo polskie...*, s. 21–22 i 341–342 (kat. nr 71–73). W katalogu cytowanego albumu Ryszkiewicz stwierdził, że obrazy łowickie poziomem artystycznym znacznie górują nad dziełami Dolabelli.

⁵⁹ M. Macharska, *Ze studiów nad rolą grafiki w polskim malarstwie okresu manieryzmu i wczesnego baroku (obrazy w kościołach Wielkopolski oraz w kolegiacie łowickiej)*, „Folia Historiae Artium” XI, 1975, s. 152–164.

wach włoskich caravaggionistów⁶⁰. Autorka dostrzega w pracach kamedulskiego malarza zależność od późnych dzieł Caravaggia, ale też m.in. podobieństwa do malarstwa neapolitańskiego, a nawet hiszpańskiego, ślady znajomości obrazów Artemisii Gentilleschi czy słabe oddziaływania środowiska rzymskiego⁶¹.

Sztukę Wenantego cechuje pewien konserwatyzm. Zdaniem Conigliello jego obrazy z czasu około roku 1640 prezentują styl o dwie dekady wcześniejszy, co wynika z jego biografii: do zakonu wstąpił w roku 1618 jako już ukształtowany, dojrzały artysta, a jako eremita był odtąd praktycznie odcięty od przemian ówczesnej sztuki i wciąż powielał swe wcześniejsze doświadczenia artystyczne⁶². I rzeczywiście, widoczne między niektórymi jego obrazami różnice formalne nie wynikają z chronologii ich powstawania, lecz raczej ze zróżnicowania schematów ikonograficznych. Tradycjonalizm Wenantego przejawia się także świadomym nawiązywaniem do pełnego renesansu, w tym do wczesnych prac Tycjana, ujawniającym się w niektórych dziełach malarza kamedulskiego w ich symetrycznej kompozycji, statuaryczności postaci, syntetycznym ujęciu krajobrazu⁶³. W tych nawiązaniach mogła pośredniczyć grafika; udało się stwierdzić powtórzenie sztychu Giacomina Caraglia według *Zwiastowania* Tycjana z roku 1537 w dwóch obrazach Wenantego na ten temat: w ołtarzu kapliczki przy zakrystii na Bielanych (obie postaci) i w ołtarzu głównym w Rytwianach (postać Marii)⁶⁴. W rytwiańskim *Zwiastowaniu* domyślać się można wykorzystania jeszcze paru (trzech?) wzorów graficznych. Ostatnio Conigliello sugerowała, że kompozycja *Biczowania* w pinakotece w Fano została powtórzona za sztychem Tintoretta⁶⁵.

Wenanty z Subbiaco był artystą interesującym, któremu jednak status malarza-eremity narzucił dwojakie ograniczenia. Po pierwsze, sztukę swą realizował wyłącznie na zlecenie władz zakonnych (w których skład sam zresztą często wchodził), toteż odbiorcami jego dzieł stały się eremy kamedulskie bądź – sporadycznie – fundatorzy i dobroczyńcy zakonu. Po drugie, konsekwencją tego stanu było ograniczenie jego twórczości do malarstwa religijnego, i to o dość wąskim zakresie tematycznym, wynikającym z potrzeb społeczności eremickiej. Jednak – co podkreśla Conigliello – jako malarz odegrał wielką rolę w dziejach zakonu⁶⁶.

WENANTY A KAMEDULSKI KANON DEKORACJI KOŚCIOŁA

Kameduli-pustelnicy, wydzielający się w roku 1523 ze wspólnoty cenobicko-eremickiej i tworzący osobną Kongregację Montecorona, kontynuowali i roz-

⁶⁰ Conigliello, *Da Antiveduto...*, s. 14–16; por. też Małkiewicz, *Włoskie odkrycie...*, s. 216–217.

⁶¹ Conigliello, *Da Antiveduto...*, s. 27–28.

⁶² Tamże, s. 27.

⁶³ Małkiewicz, *Włoskie odkrycie...*, s. 221.

⁶⁴ Tamże, s. 221–222 (z powołaniem się na Staszyńską). Sztych Caraglia stał się też wzorem obrazu z połowy wieku XVII w zwieńczeniu ołtarza w lewym ramieniu transeptu kościoła ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie.

⁶⁵ Conigliello, *Nuovi dipinti...*, s. 129–130.

⁶⁶ Tamże, s. 127–128.

wijali średniowieczną tradycję eremów z domkami pustelniczymi usytuowanymi wzdłuż dróg prowadzących do niewielkiego kościoła o bardzo skromnych formach architektonicznych i ograniczonym do minimum wystroju i dekoracji⁶⁷. W latach 1607, 1608 i 1610 kapituła generalna Kongregacji opracowała szczegółowe przepisy dotyczące wymiarów i formy domków eremickich i kościoła, stosownych do „prostoty pustelniczej”⁶⁸. Opracowane w roku 1610 zasady projektowania kościoła ograniczają jego wielkość, dopuszczając tylko nieznaczne przekroczenie rozmiarów kościoła w *Montecorona*, szczegółowo określają jego układ przestrzenny (jedna przestrzeń główna z jednym ołtarzem oraz cztery pomocnicze, wyraźnie od niej oddzielone: kapitułarz, zakrystia z małą kapliczką i dwie kaplice) i kategorycznie zakazują zbędnych ozdób: pilastrów, ram, kapiteli; do tych zasad nakazano dostosować nawet projekty już wcześniej zatwierdzone⁶⁹.

W przeciwieństwie do Włoch, w Polsce pierwsze klasztory kamedulskie fundowali wysocy dostojnicy państwowi pochodzący z możnych rodzin, dysponujący znacznymi środkami finansowymi i ceniący sobie zarówno religijny wymiar fundacji jak i propagandową rolę sztuki: na Bielanach (fundacja 1604) marszałek wielki koronny Mikołaj Wolski, w Rytwianach (fundacja 1617) wojewoda krakowski Jan Magnus Tęczyński. Ich wola zadecydowała, że wygląd nowych świątyń kamedulskich tylko w części odzwierciedla uchwały kapituły generalnej. W wielkim kościele bielańskim (budowa od 1610) jedynie wschodnia część: prezbiterium z chórem zakonnym wydzielonym ołtarzem głównym i ujmujące je z obu stron kapitułarz i zakrystia z ich przedsiódkami realizują kamedulski program przestrzenny; szersza nawa z trzema parami kaplic połączonych przejściami, inspirowana jezuickim kościołem Gesù w Rzymie, i wykładana dwubarwnym kamieniem fasada z nieco później dodanymi dwiema wieżami są sprzeczne z ową pustelniczą prostotą. Fundator dążył do nadania świątyni okazałości także przez wprowadzenie we wnętrzu wytwornych podziałów porządkowych, a zamierzając umieścić w krypcie pod prezbiterium kaplicę Grobu Matki Boskiej i wzbogacić założenie bielańskie o dwa kościoły dla kobiet i siedem kaplic Siedmiu Radości Matki Boskiej dążył do przekształcenia eremu w tłumnie odwiedzane miejsce odpustowe⁷⁰. Inaczej jest w kościele rytwiańskim (budowa od 1624): jego wielkość, rozplanowanie, układ przestrzenny i bryła w pełni odpowiadają zasadom określonym przez kapitułę generalną⁷¹. I tym razem fundator dążył do nadania kościołowi wyglądu godnego mieszkania Najwyższej Istoty, jednak nie dzięki okazałym formom architektury – jak stało się to w kościele na Bielanach – lecz przez bogactwo

⁶⁷ P. Bossi, A. Ceratti, *Eremi camaldolesi in Italia. Luoghi, architettura, spiritualità*, [Milano 1993].

⁶⁸ T. Lugano, *La Congregazione camaldolese degli eremiti di Montecorona*, Frascati 1908, s. 346–347.

⁶⁹ Tamże, s. 345; Małkiewicz, *Zespół architektoniczny...*, s. 149–151 i przyp. 41 na s. 180; tenże, *Z historycznej...*, s. 95–96.

⁷⁰ Małkiewicz, *Zespół architektoniczny...*, passim; Kret, op. cit., s. 25–26 i 43–45 (problem dwuwieżowej fasady); Małkiewicz, *Z historycznej...*, s. 91–101.

⁷¹ Małkiewicz, *Zespół architektoniczny...*, s. 173; tenże, *Z historycznej...*, s. 96–97; M. Brykowska, *Pustelnia Złotego Lasu*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 225–246 (o stosunku do zasad kamedulskich – s. 237).

dekoracji stiukowej i malarskiej wnętrza⁷². Tym razem swoją szansę dostał Wenanty z Subiaco, którego Conigliello uznała za twórcę kamedulskiego kanonu dekoracji⁷³.

Eremita z Kongregacji Montecorona swą duchowość opierali na ascezie, modlitwie i pracy; uchwały kapituły generalnej z początku wieku XVII, dotyczące architektury ich siedzib, też były podporządkowane tym naczelnym celom. Dekoracja skromnych kościołów w eremach włoskich ograniczała się do paru obrazów ołtarzowych. Po przybyciu do Polski Wenanty zetknął się z fundatorami, których wola ozdobienia kościołów była silniejsza od ograniczeń narzuconych przez władze zakonne. Na Bielanach uczestniczył w urządzaniu prezbiterium (nieistniejące dziś obrazy: *Wniebowzięcie* w ołtarzu głównym i po jego bokach *Zaśnięcie i Koronacja Marii*⁷⁴), chóru zakonnego (obrazy o nieznannej treści), kapitułarza (*Ukrzyżowanie* w ołtarzu i sceny pasyjne na sklepieniu) i zakrystii (*Modlitwa w Ogroju* w ołtarzu i *Zwiastowanie* w ołtarzu kapliczki). W tym niepełnym, bo nie obejmującym korpusu przedniego, a w znacznej części utraconym programie ikonograficznym przeplatają się dwa wątki: maryjny, w którym nacisk został położony na ilustrację wezwania kościoła, i pasyjny, rozpoczęty w zakrystii i znajdujący kulminację w kapitułarzu.

W kościele rytwiańskim bogate stiukowe podziały architektoniczne, ramy i medaliony, tak sprzeczne z uchwałami kapituły generalnej, zostały podporządkowane malowidłom rozmieszczonym na ścianach i sklepieniach wszystkich pomieszczeń kościoła. Rozpoczęta przez Wenantego dekoracja malarska po jego wyjeździe z Polski była kontynuowana zgodnie z opracowanym na wstępie programem ikonograficznym⁷⁵. Nie wiemy, kto był jego twórcą, jednak Wenanty – kameduła o wieloletnim stażu zakonnym, podówczas przeor eremu *Selva Aurea*, uczestniczący w obradach kapituły generalnej, a przy tym malarz świetnie znający chrześcijańską ikonografię – musiał mieć w jego powstaniu istotny udział. I tutaj *Zwiastowanie* w ołtarzu głównym odpowiada wezwaniu kościoła, a cykl maryjny rozwijał się w zatraconych dziś malowidłach na ścianach nawy i swą kulminację znalazł we *Wniebowzięciu* i *Koronacji* na sklepieniu przed ołtarzem⁷⁶. W chórze zakonnym zachowały się tylko dwa malowidła na ścianie północnej: *Adoracja Trójcy św. przez świętych benedyktyńskich i kamedulskich(?)* i *Śmierć ubogiego i bogacza* oraz dwa na sklepieniu, z których jednoznacznie czytelny jest tylko *Sąd ostateczny*. Pozwala to domyślać się tu moralizatorskiego programu, dającego w kontekście eschatologicznym wzorzec życia odrzucającego pokusy doczesne.

⁷² Argumenty przemawiające za bogatą dekoracją wnętrza kościoła, skierowane przez Tęczyńskiego do przeora eremu Sylwana Bosellego, przytacza [Vibi], op. cit., s. 43v, też M i t t a - r e l l i, C o s t a d o n i, op. cit., s. 261.

⁷³ C o n i g l i e l l o, *Nuovi dipinti...*, s. 127-128.

⁷⁴ [Vibi], op. cit., s. 45v: „Icon vero arae maioris dicata est Assumptae Virgini, et ex utroque latere est depicta historia eius coronationis et felicitis transitus”.

⁷⁵ Jedyną próbę odczytania programu ikonograficznego kościoła w Rytwianach podjęła S t a s z y Ń s k a, op. cit., s. 32-46, sprawa wymaga jednak dalszych badań.

⁷⁶ [Vibi], op. cit., s. 42v: „In Ecclesia B. Mariae Virginis decursus penicillo in maioribus tabulis expressus videretur a Nativitate usque ad Assumptionem per latera templi et in ipso fornice, quae tabulae ornamentis arte plastica effectis auro illi tam redimita cernuntur”.

W kapitularku (obecnie kaplica Krzyża św.), podobnie jak na Bielanych, *Ukrzyżowaniu* w ołtarzu towarzyszą sceny pasyjne przedstawione na ścianie południowej i sklepieniu. W zakrystii malowidła *Zabójstwo Abla*, *Ofiara Izaaka* i *Sen Jakuba* na sklepieniu oraz *Zesłanie manny* i *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*(?) na ścianie północnej odnoszą się do Eucharystii. Kaplica północna, poświęcona św. Janowi Chrzcicielowi, pierwszemu pustelnikowi, z przedstawieniem *Chrztu Chrystusa* w ołtarzu i scenami z życia świętego na sklepieniu (*Zwiastowanie Zachariaszowi*, *Nawiedzenie*, *Narodziny św. Jana*) i zapewne na ścianach (niezachowane), inicjuje wątek eremicki. Jego kontynuację stanowi kaplica św. Romualda (południowa), w której ołtarz zawiera obraz *Adoracja Matki Boskiej przez świętych benedyktyńskich i kamedulskich*, malowidła na sklepieniu przedstawiają sceny z życia patrona (w tym *Sen* i *Śmierć św. Romualda*), a na ścianach m.in. wizerunki Pięciu Braci Polskich. Uzupełnieniem tego wątku są przedstawienia pustelników i pustelnic w ścianach tarczowych lunet sklepienia nawy i chóru zakonnego⁷⁷ oraz w przedionkach kapitularka i zakrystii.

Po powrocie do Italii Wenanty przeszczepił w tamtejszych eremach swe polskie doświadczenia, dekorując – w miarę potrzeb i możliwości – wnętrza kościołów kamedulskich z zachowaniem wypracowanego w Polsce programu ikonograficznego. W głównej przestrzeni regułą stała się dominacja obrazu w ołtarzu, zwykle ilustrującego wezwanie kościoła, któremu często towarzyszą (jak to było na Bielanych) dwa malowidła o pokrewnej tematyce. W chórze zakonnym umieszczano wielkie obrazy o treściach moralizatorskich, odwołujące się do eschatologii, tak jak to zrobił Wenanty w kościele neapolitańskim, malując przedstawienia czterech rzeczy ostatecznych. Dekoracja zakrystii, gdzie w ołtarzu najczęściej umieszczano *Modlitwę w Ogrojcu*, ukazywała wątek eucharystyczny; w ołtarzu przyzakrystyjnej kapliczki zwykle mieści się obraz *Zwiastowanie*, któremu często towarzyszą przedstawienia rodziców Marii (jak na Bielanych), bądź *Noli me tangere* (wzorem Rytwian). Wreszcie w kapitularku, jedynej przestrzeni służącej zbiorowej aktywności innej niż modlitwa, jest *Ukrzyżowanie* w ołtarzu i cykl pasyjny rozwinięty na ścianach i sklepieniu. W nawie i innych przestrzeniach umieszczano przedstawienia świętych, służące jako *exempla* dla eremitów⁷⁸.

Ogromną zasługą Wenantego stało się więc poszerzenie granic dopuszczalnego zakresu dekoracji kamedulskiego wnętrza sakralnego i dostosowania tej dekoracji do potrzeb kościoła eremickiego. Jego malarstwo, zgodne z zaleceniami autorów pism związanych z kontreformacją, służyć miało budowie duchowości zakonnej i chwale Bożej. Jak słusznie pisała Conigliello, malarstwo samo stało się dla Wenantego modlitwą i kontemplacją, równocześnie prowadząc widza do modlitwy i kontemplacji⁷⁹. Tym właśnie celom miała służyć kodyfikacja przez artystę wielowątkowego programu ikonograficznego. Czyż jednak udałoby mu się doko-

⁷⁷ Tamże: „supra cornicem in vacuis semicirculis, quos efficit fornix, viri sancti et mulieres, qui solitariam vitam coluere, depicti, ad eandem retinendam hortantur”.

⁷⁸ Te wątki programu ideowego włoskich kościołów kamedulskich, ukonstytuowane przez Wenantego wyróżniła Conigliello, loc. cit. Warto podkreślić, że autorka nie знаła ikonografii malowideł ściennych w Rytwianach.

⁷⁹ Tamże, s. 128.

nać tego dzieła, gdyby nie upór polskich fundatorów, konsekwentnie dążących – wbrew oporom władz Kongregacji – do nadania kościołom eremów na Bielanych i w Rytwianach wyjątkowej okazałości?

I CO DALEJ?

W ostatnich latach Wenanty z Subiaco został ponownie odkryty – głównie dzięki Lucilli Conigliello – jako malarz o raczej wyrazistym stylu, mieszczący się w nurcie włoskiego caravaggionizmu, jako artysta, który w ramach kontrreformacyjnej ikonografii opracował program dostosowany do celów i potrzeb zakonu pustelniczego. Jednak badania nad jego sztuką trudno uznać za ukończone. Nowych danych o jego biografii zakonnej mogą dostarczyć poszukiwania archiwalne. Program takich poszukiwań we Włoszech przedstawiła Conigliello, w Polsce winny one objąć zwłaszcza archiwum bielańskie, gdzie od czasów Zarewicza systematyczną kwerendę prowadził – jak się zdaje – jedynie Jacek Gajewski, który jednak wyniki badań opublikował tylko w streszczeniu⁸⁰. Bardzo prawdopodobne wydaje się poszerzenie listy włoskich dzieł Wenantego, w Polsce natomiast raczej nie można liczyć na nowe odkrycia. Pewne wyniki mogą przynieść studia nad malowidłami ściennymi w Rytwianach – i to chyba tylko nad ich ikonografią. O ile klasyfikacja stylowa jego twórczości została słusznie rozstrzygnięta na rzecz caravaggionizmu, o tyle problem nawiązań do malarstwa pełnego renesansu, w tym zakres pośrednictwa grafiki, wymaga jeszcze badań. Twórczość Wenantego z Subiaco, jednego z najwybitniejszych malarzy czynnych w Małopolsce w pierwszej połowie XVII wieku, zasługuje na dalsze zainteresowanie.

⁸⁰ J. Gajewski, *Kościół i klasztor kamedułów na Bielanych pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXVIII, 1976, s. 374–377.

Summary

A Camaldolese painter, Father Venanzio da Subiaco (around 1570–1659), was active in Poland from 1624 to 1632, when he stayed in the hermitages at Bielany, near Cracow, and at Rytwiany. His name has been familiar to Polish scholars since 1871 (L. Zarewicz), and in 1952 his first brief monograph was written by Witold Urbanowicz, devoted, however, merely to his achievements in Poland. The monograph was later supplemented and verified by other researchers (J. Z. Łoziński and T. Przykowski, W. Kret., A. Ryszkiewicz, A. Małkiewicz). Venanzio's work accomplished in Italy remained long unknown. It was only in 1995 that Lucilla Conigliello organized an exhibition in Poppi featuring 14 paintings by Venanzio, which she discovered in a Camaldolese hermitage and coenobium in Camaldoli. In the catalogue she discussed his 34 Italian works. In a catalogue of another exhibition of the Baroque art in Castentino (Poppi 2001), Conigliello included a short monograph of the painter, presenting his art both from the Italian and Polish period. The aim of this paper is to present a critical overview of the present state of research on Venanzio. His art created prior to joining the Order in 1618 remains unknown. As a Camaldolese monk he worked almost entirely for the congregation and sporadically for people connected with it, which limited the iconography of his paintings to religious themes. The artist's preserved works include three sets of mural painting (Monte Rua, near Padua, Bielany, Rytwiany) and 50 oil paintings, 10 of which are in Polish monasteries. Their style bears influence of Caravaggio and is characterized by certain conservatism. The artist was also inspired by the paintings of great Renaissance masters, especially Titian, through the mediation of graphics. An important contribution of Venanzio was creating an iconographical canon of the Camaldolese church painting decoration, which was accomplished by the artist during his stay in Poland and transplanted in the churches of the Order in Italy. He achieved this thanks to the pressure from the rich founders of the Polish monasteries, who demanded – contrary to monastic rules – to give churches a splendid architectural form and rich decoration.