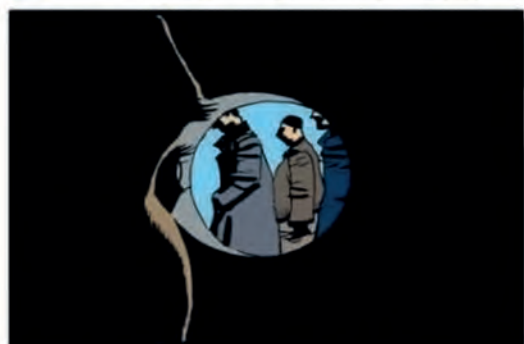


artifexnovus

PISMO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE
ISSN 2544-5014

9 / 2025



Od Redakcji / 1

DE SANCTIS

Kilka uwag na temat ikonografii Jana Chrzciciela w sztuce paleologowskiej
Some thoughts on the iconography of John the Baptist in the Palaiologan art
Agnieszka Piórecka / 4

Święty władca Wołoszczyzny – Neagoe Basarab (1512–1521). Analiza porównawcza postaci na podstawie obrazu z kolekcji klasztoru św. Katarzyny na Górze Synaj
Saint Wallachia's ruler – Neagoe Basarab (1512–1521). A comparative analysis of the figures, based on a painting from the collection of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai

Natalia Woszek / 18

Saints as vectors of catholic identity at a Lutheran court. An analysis of the hagiographic dimension of don Bernardino de Rebolledo's works (c. 1650–1659)
Święci jako wektory tożsamości katolickiej na dworze luterańskim. Analiza hagiograficznego wymiaru dzieł don Bernardina de Rebolledo (ok. 1650–1659)

Luis Conde Blázquez / 32

Artystyczna oprawa kultu bł. Michała Giedroycia w kościele pw. św. Marka w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku
Artistic setting of the cult of Blessed Michał Giedroyc in the Church of St. Mark in Cracow in the first half of the 17th century

Aleksander Stankiewicz / 44

Św. Maria Magdalena de' Pazzi – karmelińska mistyczka w literaturze i sztuce Rzeczypospolitej XVII–XVIII wieku
St. Mary Magdalene de' Pazzi – Carmelite Nun in the Literature and Art of Polish-Lithuanian Commonwealth in 17th – 18th centuries

Anna Sylwia Czyż / 76

Rigans montes de superioribus suis. Kilka uwag na temat rysunku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Rigans montes de superioribus suis. Some thoughts on the drawing from the collection of the National Museum in Warsaw

Kacper Łażewski / 108

Johanna Wolfganga Baumgartnera i braci Klauberów czterech patroni od czterech elementów – rokokowa synteza nowożytnego obrazu żywiołów
Johann Wolfgang Baumgartner's and Klauber Brothers' four patrons of the four elements – rococo synthesis of the early modern period image of the elements

Izabela Przepałkowska / 122

Obraz *Chrystus Król* pędzla Antoniego Michalaka z lat 1943–1946
The Painting Christ the King by Antoni Michalak from 1943–1946

Romana Rupiewicz / 132

„Immaculata idealna” – zjawisko indywidualnego zdobienia masowo produkowanych figurek Madonny
'Immaculata Ideal' – the Phenomenon of Individual Decoration of Mass-Produced Figurines of the Madonna

Aleksandra Pawlińska / 148

Święci, herosi, superbohaterowie. Jan Paweł II i ks. Jerzy Popiełuszko w komiksie – modelu multimedialnej struktury wizualnej

Saints, Heroes, Superheroes, John Paul II and Father Jerzy Popiełuszko in Comics – a Model of Multimedia Visual Structure

Jarosław Janowski / 162

VARIA

Dekolonizacja w muzeach na przykładzie British Museum. Problem zwrotu Kamienia z Rosetty
Decolonization in museums: the example of the British Museum. The problem of returning the Rosetta Stone

Ada Szmulik / 196

IN MEMORIAM

Eschatyczna perspektywa kultury. Wykład inauguracyjny na rok akademicki 1970/1971 wygłoszony w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, poprzednicze UKSW, 6 października 1970 r.

Janusz St. Pasierb / 214

Pro memoria. Magdalena Łaptaś (1967–2025)
Przemysław Nowogórski / 226

WYDARZENIA 2025

- 4 IV w Ambasadzie Republiki Litewskiej przy współpracy Instytutu Kultury Litewskiej oraz IHS UKSW odbyła się dyskusja *O sztuce i kulturze Wilna i Wielkiego Księstwa Litewskiego* inspirowana nr 7 „Artifex Novus” prowadzona przez Attaché kulturalną Anę Kočegarovą-Maj i Dorotę Janiszewską-Jakubiak (MKDN) z udziałem prof. Birutė Ruty Vitkauskienė (Lietuvos nacionalinis muziejus/Vilniaus dailės akademija) dr Karola Guttmejera (Instytut POLONIKA), prof. dr hab. Anny Sylwii Czyż (IHS UKSW), doc. dr Ksistoła Tolkačevskiego (Vilniaus Universitetas) i dr Katarzyny Kolendo-Korczak (IS PAN)
- 25 IV w Willi Waleria – Milanowskim Centrum Kultury, otwarto ekspozycję stałą dzieł rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego (1878–1964), której scenariusz opracowała prof. Katarzyna Chrudzimska-Uhera
- 17 XI odbyła się druga edycja konferencji „Współczesna doktryna konserwatorska” współorganizowana przez Katedrę Konserwacji Zabytków i Ochrony Krajobrazu IHS UKSW
- 6 IX prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż została członkiem Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Badaczy Wieku Siedemnastego
- 5 XII prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż została wybrana na drugą kadencję prezesa Stowarzyszenia Historyków Sztuki
- 11 XII odbył się koncert dedykowany pamięci ks. prof. Janusza St. Pasierba *Może cię spotkać wszędzie*, zorganizowany we współpracy z Fundacją jego imienia. Wiersze poety i historia sztuki czytał Jerzy Zelnik, muzykę na skrzypce i harfę wykonali Anna Sikorzak-Olek (harfa) i Wojciech Szlachcikowski (skrzypce).



Artifex Novus
Pismo naukowe Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie
ISSN 2544-5014
e-ISSN 2719-3659
DOI: 10.21697/an

Redakcja Artifex Novus
ul. Wóycickiego 1/3 bud. 23
01-938 Warszawa
artifex.uksw.edu.pl

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw
autorskich reprodukcji ponoszą autorzy
artykułów

Na okładce:
Strona z komiksu: M. Jasiński, K. Wyrzykowski,
Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności,
Poznań 2023.

Redakcja:
dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera,
prof. ucz. (redaktor naczelna), dr Bartłomiej
Gutowski (z-ca redaktor naczelnej), dr Marta
Wiraszka (sekretarz redakcji), dr Magdalena
Białonowska, prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż,
dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk (UWr),
dr Agnieszka Skrodzka

Redaktorka naukowa numeru:
prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż, współpraca
dr Agnieszka Skrodzka

Redakcja językowa i korekta:
dr Małgorzata Jesiotr

Recenzenci numeru:
dr hab. Dobrosław Bagiński, emerytowany
prof. KUL, Lublin
prof. dr hab. Waldemar Deluga, Ostravská
Univerzita, Czechy
dr Ewa Kubiak, UŁ, Łódź
prof. dr hab. Lechosław Lameński,
emerytowany prof. KUL, Lublin
ks. prof. dr hab. Kazimierz Łatak, UKSW,
Warszawa
ks. dr Leszek Makówka, Konserwator
Diecezjalny, Katowice
dr hab. Dariusz Milewski, prof. ucz. UKSW,
Warszawa
dr hab. Przemysław Mrozowski, emerytowany
prof. UKSW, Warszawa
ks. dr hab. Janusz Nowiński, emerytowany
prof. UKSW, Warszawa
dr hab. Aneta Pawłowska, prof. UŁ, Łódź
dr Magdalena Pinker, UW, Warszawa
doc. dr Tojana Račiūnaitė, Vilniaus dailės
akademija, Litwa
dr hab. Grażyna Ryba, prof. URZ, Rzeszów
doc. dr Daniela Rywiková, Ostravská
Univerzita, Czechy
dr Mirosława Sobczyńska-Szczepańska, prof.
ucz. UŚ, Katowice
dr hab. Aleksandra Sulikowska-Bęczowska,
prof. UW, Warszawa
doc. dr Aušra Vasiliauskiėnė, Vytauto Didžiojo
universitetas, Litwa
dr hab. Małgorzata Wyrzykowska, UWr,
Wrocław

Koncepcja graficzna:
Sławomir Krajewski

Opracowanie graficzne:
Piotr Górski

Od Redakcji

Przewodnim tematem czasopisma „Artifex Novus” w 2023 r. jest ikonografia świętych. Zdajemy sobie sprawę, że podejmujemy próbę zmierzenia się z tematem trudnym. Choć wielokrotnie w dziejach sztuki przybierała niezwykle atrakcyjną formę wizualną, ikonografia świętych ma opinię poruszającej się po utartych ścieżkach interpretacyjnych. Im dłużej jednak zajmujemy się badaniami sztuki religijnej, tym bardziej jesteśmy przekonani o tkwiącym w tej problematyce ogromnym potencjale, wielu nierozwiązanych jeszcze zagadkach i niezliczonych, nowych perspektywach badawczych.

Zamysł poświęcenia odrębnego tomu pisma „Artifex Novus” przedstawieniom świętych wynika poniekąd z naszych uniwersyteckich korzeni i tradycji naukowych. Dawna Akademia Teologii Katolickiej była jednym z ważniejszych europejskich ośrodków badań nad sztuką wczesnochrześcijańską i ikonografią sakralną. Założycielem kierunku historia sztuki na naszej uczelni, a następnie jego wieloletnim, oddanym kierownikiem był ks. prof. Janusz St. Pasierb, pionier metody ikonograficznej i badań nad treściami ideowymi sztuki sakralnej. Spośród wielu jego publikacji warto przypomnieć szczególnie jedną, wydaną w dwóch tomach niemal 40 lat temu, dotyczącą ikonografii maryjnej. Było to opracowanie powstałe według pomysłu i pod redakcją ks. prof. Pasierba, mające stanowić początek serii poświęconej ikonografii nowożytnej sztuki kościelnej.

Badania twórczości religijnej kontynuowali studenci – uczniowie ks. Pasierba, późniejsi wykładowcy, w tym prof. Christine Moisan-Jablonski. Dziś prowadzą je kolejne pokolenia uczonych, znające „ojca założyciela” wyłącznie z publikacji i legendy uniwersyteckiej. W badaniach nad sztuką sakralną sięgają oni po nowe metody i poszerzają obszary zainteresowań.

Zebrane artykuły ukazują problematykę ikonografii świętych w kontekście sztuki dawnej i współczesnej, „wschodniej” i „zachodniej”. Pierwszy z nich to rozważania Agnieszki Pióreckiej o ikonografii Jana Chrzciciela w sztuce paleologicznej, odmianie bizantynizmu z XIII-XV w., która wniosła do malarstwa więcej emocji i realizmu. Tekst zapoznaje czytelnika z niespotykanymi w zachodnim chrześcijaństwie typami przedstawień proroka. Kolejne studium zasługuje na szczególną uwagę, dotyczy bowiem postaci praktycznie nieznaną poza terenami dzisiejszej Rumunii. Natalia Woszek opowiada o świętym władcy Wołoszczyzny – Neagoe Besarabie, w kontekście propagandy władzy. O kulcie świętych jako części procesów tożsamościowych społeczności katolickich w luterańskiej Danii na przykładzie twórczości poety, żołnierza i dyplomaty Bernardina de Rebollo traktuje artykuł Luisa Conde Blázquez. Następnie Aleksander Stankiewicz wielowątkowo omawia przykłady plastycznej oprawy kultu bł. Michała Giedroycia w kościele pw. św. Marka w Krakowie. Badania dowodzą, że zakonnik cieszył się wciąż dynamicznie rozwijającą się w pierwszej połowie XVII w. Kolejny artykuł autorstwa Anny Sylwii Czyż dotyczy ikonografii św. Marii Magdaleny de Pazzi. Ta włoska mistyczka, niezwykle popularna w dawnej Rzeczypospolitej, była uznawana za spokrewnioną z litewskimi Pacami, a nawet zwana była „świętą Pacówną”. Na łamach niniejszego tomu debiutuje Kacper Łażewski, absolwent pierwszego stopnia historii sztuki UKSW, obecnie student Uniwersytetu Łódzkiego. Proponuje on interpretację treści ideowych jednego dzieła – rysunku z Muzeum Narodowego w Warszawie, wyróżniającego się interesującą

KSIAŻKI 2025

• A. Stankiewicz,
*Kaplica
Myszkowskich
w Krakowie i jej
twórcy* [Poznań,
ss. 264, il. 80].



• *Rzeźba
wszędzie?
Problematyka
sztuki
w przestrzeni
publicznej.
Materiały
pokongresowe
z lat 2021-2024,*
red.



K. Chrudzimska-Uhera [Orońsko,
ss. 315].

• Tłumaczenia
podręcznika
autorstwa
A.S. Czyż
i B. Gutowskiego
na język
angielski:
*Handbook for
the Inventory
of Polish
Cemeteries and
Tombstones
Abroad,*
[Warszawa,
ss. 238, rys.,
fot., tabele]
i litewski:
*Lenkiškų kapinių
ir antkapių
užsienyje
inventorizavimo
vadovas* [Warszawa, ss. 214, rys.,
fot., tabele].



• K. Pałubska,
K. Wielgus,
K. Zimna-
Kawecka,
*Współczesna
doktryna
konserwatorska,*
t. 1: *W świetle
Karty Weneckiej,*
[Warszawa,
ss. 190].



ikonografią. Dalsze rozważania są poświęcone nowożytnym przedstawieniom władzy Bożych wybrańców nad czterema żywiołami. Grafiki Johanna Wolfganga Baumgartnera i braci Klauberów ukazujące świętych Floriana, Aleksego, Sebastiana i Franciszka Ksawerego jako patronów od czterech elementów omawia Izabela Przepałkowska.

W obecnym numerze „Artifex Novus” znalazły się także rozważania na temat sztuki XX i XXI w. Rozpoczyna je Romana Rupiewicz analizą mało znanego obrazu *Chrystus Król* Antoniego Michalaka z kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny w Kazimierzu Dolnym. W świat ikonografii maryjnej o znamionach popkultury wprowadza nas Aleksandra Pawlińska w tekście *Immaculata idealna*. Autorka zastanawia się nad fenomenem dekoracji figurek Matki Boskiej jako metodą personalizacji świętości. Zbliżonych treści można dopatrzeć się w kolejnym artykule analizującym ikonografię nowych świętych przeznaczoną dla masowego, w tym młodego odbiorcy. O komiksowych superbohaterach – Janie Pawle II i ks. Jerzym Popiełuszce, opowiada Jarosław Janowski.

Numer zamyka dział *Varia*, a w nim rozważania Ady Szmulik na pozór dalekie od zagadnień numeru, a w istocie wiążące się z omawianą tematyką. Autorka prezentuje aktualną dyskusję o zwrocie dzieł sztuki zagrabionych w czasach kolonialnych na przykładzie kamienia z Rosety. Dzieło to powstało w 196 r. przed Chr. w Egipcie po koronacji Ptolemeusza V i jest opatrzone inskrypcją zawierającą dekret ustanawiający boski kult nowego władcy.

Jako że tematyka czasopisma wychodzi od badań ks. prof. Janusza St. Pasierba, nie można było pominąć jego twórczości. Stąd edycja wykładu wygłoszonego 6 października 1970 r. podczas inauguracji roku akademickiego w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, poprzednicze UKSW. Odczyt nosił tytuł *Eschatyczna perspektywa kultury*. Jest on jednocześnie zaproszeniem do wspomnień o zmarłej pracowniczce IHS UKSW Magdalenie Łaptaś, której przedwczesna śmierć w kwietniu 2025 r. przerwała pracę nad artykułem *Archaniołowie piękni jak eunuchowie* w *Bizancjum i w Nubii*, który miał się ukazać w niniejszym numerze „Artifex Novus”.

Anna Sylwia Czyż
Agnieszka Skrodzka

nie czekaj
na życie
spłoszony ptak
szaleje w klatce żeber
drapie
chce się uwolnić
od ciebie
życie
twoje jedyne życie
już jest
na chwilę
(Janusz St. Pasierb, *Carpe diem*)



Plakietka z Wskrzeszeniem Piotrowina,
1 poł. XVII w. Fot. MNW

Kilka uwag na temat ikonografii Jana Chrzciciela w sztuce paleologowskiej

Some thoughts on the iconography of John the Baptist in the Palaiologan art

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16217>

AGNIESZKA PIÓRECKA

KRAKÓW

ORCID: 0009-0005-4663-0168

W Kościele wschodnim przedstawienia Jana Chrzciciela cieszyły się dużą popularnością, a jego ikonografia była nad wyraz bogata i różnorodna. Począwszy od połowy IX w., czyli w okresie intensywnego rozwoju sztuki po upadku ikonoklazmu, częstotliwość występowania poświęconych mu przedstawień ustępuje wyłącznie postaciom Maryi oraz Chrystusa. Jego pozycja jest więc wyjątkowa. Niniejszy tekst stawia sobie za cel przybliżenie zagadnień związanych z opartą na apokryfach egzegezą scen ukazujących życie Jana Chrzciciela oraz szczególnego ich typu, określanego jako Anioł Pustyni¹. Podczas pracy

skorzystałam z metody syntetyczno-analitycznej obejmującej dzieła zaliczane do sztuki paleologowskiej². To właśnie w okresie ostatniego renesansu bizantyńskiego pojawił się omawiany typ przedstawienia, a sceny ilustrujące życie Poprzednika były najbardziej dopracowane pod względem wizualnym i teologicznym. Artefakty reprezentujące sztukę postbizantyńską świadczą o żywotności, trwałości i upowszechnianiu się wypracowanego typu ikonograficznego.

Informacje o wczesnym życiu Jana Chrzciciela będące podstawą do ich zilustrowania, pochodzą przede wszystkim z tekstów apokryficznych oraz homilii i hymnów³. Najpełniejszy opis życia Jana Chrzciciela przypisywany jest egipskiemu biskupowi Serapionowi. Nie można jednoznacznie zidentyfikować postaci autora żywotu ani diecezji, jaka mu podlegała. Natomiast dzieło w przybliżeniu datuje się na lata 385–395. Serapion czerpał obficie prawdopodobnie z Ewangelii Dzieciństwa, Protoewangelii Jakuba oraz innych, niezidentyfikowanych źródeł⁴.

¹ Wybrana literatura przedmiotu odnosząca się do sztuki Kościoła wschodniego: W. Haring, *The Winged St. John the Baptist Two Examples in American Collections*, „The Art Bulletin”, vol. 5, 1922, Issue 2, s. 35–40; E.D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des Christlichen Ostens*, München 1943; A. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Paris 1957; M.A. Lavin, *Giovannino Battista: A Supplement*, „The Art Bulletin”, vol. 43, 1961, Issue 4, s. 319–326; K. Corrigan, *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, „Dumbarton Oaks Papers”, vol. 42, 1988, s. 1–11; F.A. von Metzsch, *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989; A.W. Carr, *The Face Relics of John the Baptist in Byzantium and the West*, „Gesta”, vol. 46, 2007, no 2, s. 159–177.

² Czyli powstałe pomiędzy XIII w. a upadkiem Konstantynopola w 1453 r.

³ J. Irmscher, A. Kazhdan, F.R. Trombley, A.W. Carr, *John the Baptist*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A.P. Kazhdan, vol. 2, Oxford 1991, s. 1068–1069.

⁴ *Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi*, oprac. i tłum. ks. M. Rosik,



1. *Narodzenie Jana Chrzciciela*, Monaster Patriarchalny, Peć – narteks, XVI w. Fot. za www.blagofund.org

W pierwszej części tekstu biskupa Serapiona znajduje się opis narodzenia Jana Chrzciciela (il. 1) oraz nadania mu imienia⁵. Wydarzenie to niezbyt często było przedstawiane przez malarzy bizantyńskich w okresie średniowiecza. Scena narodzin dekoruje narteks serbskiego Monasteru Patriarchalnego w Peći, obecnie na terenie północno-zachodniego Kosowa. Jest jednym z przedstawień menologionu i dotyczy 24 czerwca, kiedy to obchodzone są w Kościele narodziny Jana Chrzciciela. Scena ujęta została w czerwono-białą bordiurę. Na pierwszym planie, oddzielonym od tła niską przegrodą, ukazana została spoczywająca na łożu św. Elżbieta po lewej stronie, a po prawej siedzący Zachariasz, przed którym znajduje się łóżeczko ze św. Janem oraz służąca. W tle widać architekturę, a przed

nią trzy służące pielęgnujące św. Elżbietę. Scena przypomina więc tę z narodzinami Matki Boskiej (il. 2), którą zamieszczono też na fresku dekorującym cerkiew pod jej wezwaniem, w tym samym kompleksie Monasteru Patriarchalnego. Ujęta została czerwono-białą bordiurą. Na pierwszym planie, po lewej stronie na łożu spoczywa św. Anna, za wezłowiem widać dwie postaci kobiece, po prawej stronie w kołysce leży Maryja, której także towarzyszą dwie kobiety. Tło kompozycji jest architektoniczne, oddzielone od pierwszego planu niską, ozdobną przegrodą, za nią znajdują się jeszcze trzy służące, z których dwie trzymają naczynia.

Cechą wspólną obu scen jest ich osadzenie na tle architektonicznym. Elżbieta, podobnie jak św. Anna, spoczywa na łożu, towarzyszą jej też postaci kobiece. Św. Jan Chrzciciel, analogicznie, ukazany został w kołysce. Na przedstawieniu z narteksu, w prawej dolnej części, widnieje postać

⁵ w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, cz. 2, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2010, s. 588–589.

⁵ Tamże, s. 592.



z. *Narodzenie Matki Boskiej*, Monaster Patriarchalny, Peć – cerkiew Matki Boskiej, lata 30. XIV w. Fot. za www.blagofund.org

Zachariasza. Kompozycja sceny narodzin św. Jana Chrzciciela, powielając wzorec z narodzin Maryi, wpisuje się w typowy dla sztuki bizantyńskiej schemat przedstawień narodzin świętych.

Kolejnym wydarzeniem ilustrującym życie Poprzednika jest scena jego ucieczki wraz z matką przed rzezią niewiniątek. Opisy, które stanowiły inspirację dla malarzy, odnajdujemy zarówno w żywocie św. Jana Chrzciciela przypisywanym biskupowi Serapionowi, jak i w Protoewangelii Jakuba. W tym pierwszym tekście czytamy: „UCIEZKA ELŻBIETY. Herod więc szukał Pana, aby Go zgładzić, ale Go nie znajdował, zaczął więc zabijać wszystkie dzieci w Betlejem. Elżbieta przestraszyła się, że również jej syn Jan może zostać zgładzony jak

one, i wzięła go natychmiast do Zachariasza do świątyni [...]. Ona mu odrzekła: «Co mam zrobić, aby ocalić moje niemowlę?» Starzec odpowiadając powiedział jej: «Wstań i idź na pustkowie Ain Karim, i jeśli Bóg zechce, ocalisz życie twojego syna. Jeśli będą go szukać, przeleją raczej moją krew, niż jego».

ELŻBIETA I JAN NA PUSTYNI. [...] Elżbieta dodała: «Przyszłam i włożyłam mojemu synowi szatę z sierści wielbłądziej i skórzany pas, aby góra świętej pustyni mogła być zamieszkała i aby klasztory i zgromadzenia mnichów mogły w niej wzrastać, i aby mogła być na niej złożona ofiara w imię Pana Jezusa Chrystusa»⁶.

⁶ Tamże, s. 592–593.

3. *Ucieczka Elżbiety z Janem Chrzcicielem*,
 Monaster św. Zbawiciela na Chorze,
 Konstantynopol – egzonarteks, 1316–1321.
 Fot. za www.pbbase.com

W Protoewangelii Jakuba napisano, że „Elżbieta [...] usłyszawszy, że poszukują Jana, wzięła go i udała się w krainę górzystą, i rozglądała się wokoło, gdzie się ukryć, i nie było tam miejsca ukrytego. Wtedy westchnąwszy, rzekła: «Góro Pańska, przyjmij mnie, matkę wraz z dzieckiem». Elżbieta nie mogła odejść przejęta lękiem. I wtedy góra rozstała się i przyjęła ją. I przez górę przenikało do niej światło, bowiem Anioł Pański, który ich strzegł, był z nimi i czuwał nad nimi”⁷.

Teksty te były dobrze znane na chrześcijańskim Wschodzie już od IV w., stanowiąc podstawę dla powstania i rozwoju ikonografii⁸. W obu apokryfach odnajdujemy kluczowy element przedstawienia, jakim jest góra. Wydarzenie zostało zilustrowane m.in. na mozaice w Konstantynopolu w egzonarteksie monasteru Świętego Zbawiciela na Chorze (il. 3) oraz w narteksie serbskiego Monasteru Patriarchalnego w Peći (il. 4). Mozaika z Konstantynopola przedstawia uproszczony krajobraz z wyraźnie zaznaczoną górą po prawej stronie. W jej szczelinie ukazana została św. Elżbieta trzymająca niemowlę, a po lewej stronie ścigający ich żołnierz z nagim mieczem w dłoni. Pejzaż uzupełniony został niewielkim drzewem i pnem po prawej stronie, a całość ujęto ozdobną bordiurą. Kompozycja serbskiego fresku jest taka sama. Po prawej stronie ukazana została postać św. Elżbiety trzymającej niemowlę, a po lewej ścigający ich żołnierz, z nagim mieczem w prawej dłoni i tarczą w lewej. Uproszczony pejzaż z górą po prawej stronie uzupełniony został schematycznymi przedstawieniami niskiej roślinności. Różnice w przedstawieniach sceny dotyczą mniejszego dynamizmu żołnierza na fresku serbskim, a na mozaice znajdującej w Konstantynopolu Elżbieta ukryta już jest we wnętrzu góry.

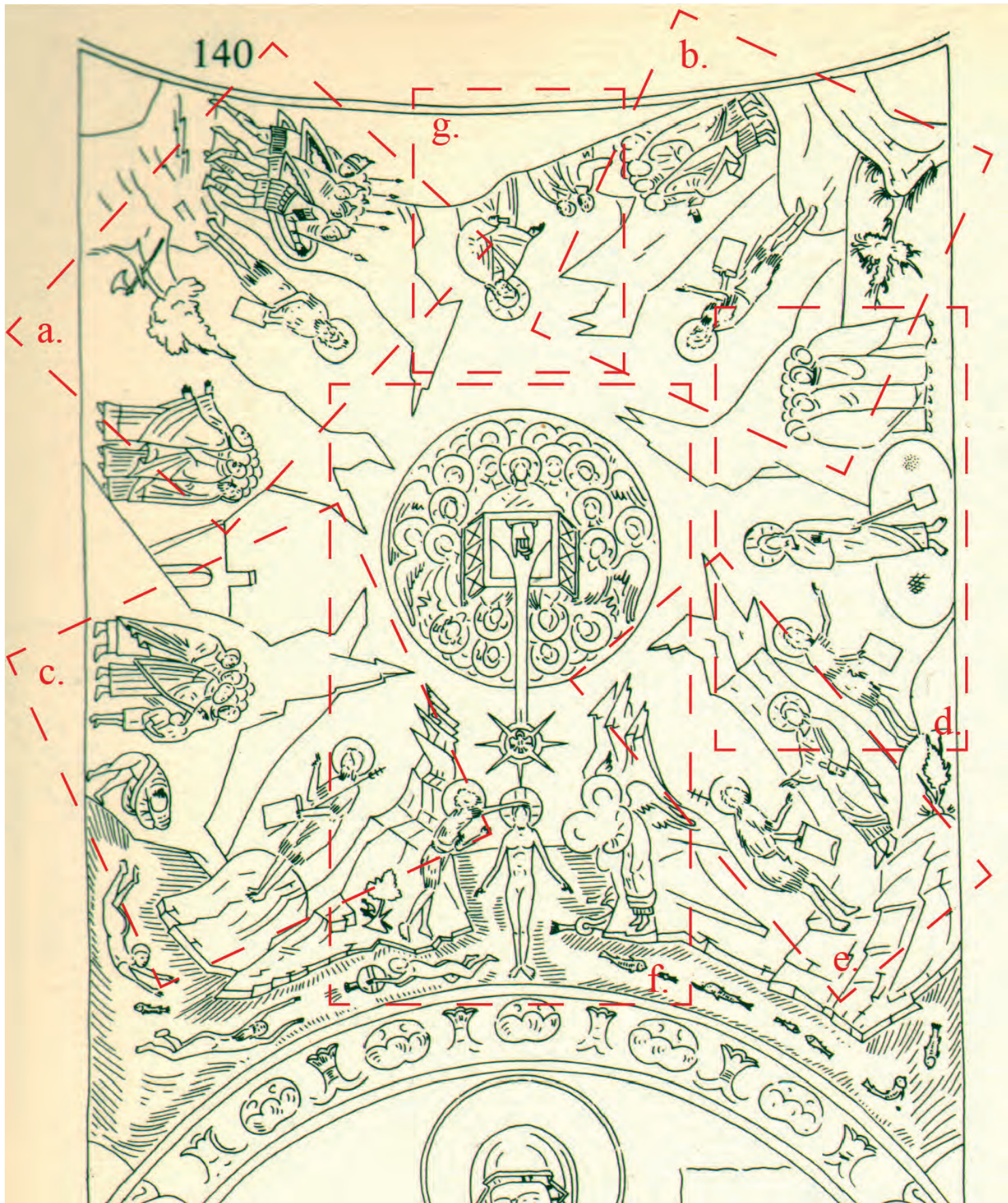
⁷ *Protoewangelia Jakuba*, oprac. i tłum. ks. M. Starowieyski, w: *Apokryfy...*, dz. cyt., cz. 1, Kraków 2003, s. 288.

⁸ Tamże, s. 267.



4. *Ucieczka Elżbiety z Janem Chrzcicielem*, Monaster Patriarchalny, Peć – narteks, XVI w. Fot. za www.blagofund.org

Wydarzenia dotyczące działalności św. Jana Chrzciciela, a poprzedzające chrzest Chrystusa znalazły się we wszystkich Ewangeliach, różnią się jednak dokładnością opisów i niektórymi szczegółami. Istotne miejsce w ikonografii Jana Chrzciciela przypada scenom jego nauczania (il. 5). Trzy kompozycje na ten temat dekorują sklepienie egzonarteksu w serbskiej cerkwi Matki Boskiej Leworęcznej w Prizreniu na terenie południowego Kosowa. Dekoracja powstała na początku XIV w. Całe sklepienie ozdobione jest siedmioma scenami. Najbardziej rozbudowana jest scena chrztu Chrystusa (il. 5f). Ponadto znajdują się tam również: spotkanie św. Jana Chrzciciela z Chrystusem (il. 5e), św. Jan Chrzciciel towarzyszący Chrystusowi oddzielającemu ziarno od plew (il. 5d), kazanie św. Jana



5. Sceny z życia Jana Chrzciciela, cerkiew Matki Boskiej Leworęcznej, Prizren – egzonarteks, 1307–1313. Fot. za D. Панић, Г. Бабић, *Богородица Левишика*, Београд 1975, s. 141

Chrzciciela do Żydów (il. 5b), spotkanie Chrystusa z uczniami św. Jana Chrzciciela (il. 5g), kazanie św. Jana Chrzciciela do żołnierzy i celników o dobrych i złych owocach (il. 5a) oraz nauczanie św. Jana Chrzciciela na pustyni (il. 5c). Scena kazania do żołnierzy i celników o dobrych i złych owocach (il. 5a) zakomponowana została symetrycznie. Ukazuje ona Poprzednika pośrodku, na niewielkim wzniesieniu, ujętego frontalnie, odzianego w melotę i trzymającego w ręce zwój. Po jego prawej ręce znajduje się grupa żołnierzy z włóczniami i tarczami, a po lewej grupa celników. Kazanie św. Jana Chrzciciela do Żydów (il. 5b) przedstawia Poprzednika na niewielkim wzniesieniu, odzianego w melotę, trzymającego w lewej ręce zwój, z prawą dłonią nieznacznie uniesioną. Ujęty jest w trzech-czwartych obrócony ku grupie ludzi (Żydów). Za nim, na drugim wzgórzcu ukazany został krzew. Scena nauczania św. Jana Chrzciciela na pustyni (il. 5c) została zakomponowana w analogiczny sposób jak poprzednia, z tym że w dolnej części przedstawienia znajduje się fragment Jordanu i postać zdejmująca szaty, które przynależą już do sceny chrztu. Kolejną jest scena ukazująca św. Jana Chrzciciela towarzyszącego Chrystusowi oddzielającemu ziarno od plew (il. 5d). Pośrodku przedstawienia ukazano Zbawiciela frontalnie, odzianego w antyczne szaty, w lewej ręce trzyma On wiejadło, a prawa jest ugięta w łokciu, z dłonią na wysokości torsu. Po obu stronach, na wyznaczonym owalem obszarze ukazano ziarno i plewy. Po lewej stronie sceny stoi odziany w melotę św. Jan Chrzciciel, w jednej ręce trzyma zwój, drugą unosi w kierunku Chrystusa. Po przeciwnej stronie ukazano grupę ludzi. Następnym wydarzeniem jest spotkanie Poprzednika z Chrystusem (il. 5e). Scena ukazana została na tle górzystego pejzażu. Także w tym przypadku kompozycja jest bardzo oszczędna, ograniczona została wyłącznie do wymienionych postaci.

Poprzednik jak wcześniej odziany jest w melotę, a w ręce trzyma zwój, naprzeciw niego, po prawej stronie przedstawienia ukazany został w antycznych szatach Chrystus ze zwojem w lewej ręce. Najbardziej rozbudowana jest scena chrztu Chrystusa (il. 5f), która obejmuje także przestrzeń w szczycie sklepienia. W jego centralnej części znajduje się *Manus Dei*, wyłaniająca się z otwartych drzwi w otoczeniu aniołów. Na promieniu światła skierowanym ku głowie Chrystusa ukazana została gołębica Ducha Świętego ujęta sferyczną mandorlą. Poniżej znajduje się scena chrztu Chrystusa w Jordanie. Środkową część sceny zajmuje rzeka zamknięta w formie łuku, oba jej brzegi są górzyste, a szczyty oddalają się od siebie. Chrystus stoi w niej nago, frontalnie. Jego prawa ręka opuszczona jest wzdłuż ciała, a palce ułożone są w geście błogosławieństwa. W rzece znajdują się wyobrażenia ryb oraz pływających młodzieńców. Po lewej stronie przedstawienia, na brzegu Jordanu stoi spoglądający w górę bosy św. Jan Chrzciciel. Prawą rękę trzyma na głowie Chrystusa. Poprzednik przyodziany jest w melotę przewiązaną w pasie. Za nim znajduje się oparta o krzew siekiera. Na przeciwległym brzegu lekko pochyleni stoją prawdopodobnie dwaj aniołowie. Ten znajdujący się niżej wyciąga dłoń, które okryte są skrajem szaty. Na dole przedstawienia, na lewo od Chrystusa widać nagą personifikację rzeki Jordan z dzbanem w obu dłoniach. Odwrócona jest do Zbawiciela tyłem, kieruje ku Niemu jedynie twarz. Po przeciwnej stronie na morskim stworzeniu, także zwrócona tyłem, znajduje się personifikacja morza, w większości schowana pod brzegiem rzeki. Ostatnią sceną dekorującą priznieńskie sklepienie jest spotkanie Chrystusa z uczniami św. Jana Chrzciciela (il. 5g). Kompozycja, jak gros pozostałych przedstawień, została ograniczona do niezbędnego minimum. Zza niewielkiego pagórka wyłania się ujęty



6. Jan Chrzciciel naucza faryzeuszy oraz saduceuszy, Monaster Chrytusa Pantokratora, Dečani – naos, XIV w. Fot. za www.blagofund.org

w trzechczwartych Chrystus ze zwojem w lewej ręce, prawą dłoń w geście błogosławieństwa kieruje ku dwojgu uczniom Poprzednika.

Kazanie św. Jana Chrzciciela do żołnierzy odnajdujemy również w naosie serbskiego monasteru Chrystusa Pantokratora w Dečani, w północno-zachodnim Kosowie. W obu przypadkach istotnym elementem jest krzew z przyłożoną doń siekierą. Stanowi on czytelne nawiązanie do opisu działalności Poprzednika, do jego nauczania. Tekst powtórzony jest dwukrotnie w Ewangelii św. Mateusza: „Już siekiera do korzenia drzew jest przyłożona. Każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień wrzucone” (Mt 3, 10)⁹. Natomiast scena w Prizreniu zostaje rozbudowana o grupę celników

do których także kierowana jest ta sama nauka o dobrych i złych owocach. Źródłem przedstawienia, zarówno celników, jak i żołnierzy przychodzących do św. Jana Chrzciciela jest Ewangelia św. Łukasza: „Przychodzili także celnicy, żeby przyjąć chrzest, i pytali go: «Nauczycielu, co mamy czynić?»» (Łk 3, 12); „Pytali go też i żołnierze: «A my, co mamy czynić?»» On im odpowiadał: «Nad nikim się nie znęcajcie i nikogo nie uciskajcie, lecz poprzestawajcie na swoim żołdzie».” (Łk 3, 14).

Ponadto w Prizreniu znajdują się jeszcze sceny kazania św. Jana Chrzciciela do Żydów (il. 5b) oraz nauczania św. Jana Chrzciciela na pustyni. Genezą obu tych przedstawień jest ponownie Ewangelia św. Mateusza (il. 5c): „Wówczas ciągnęły do niego Jerozolima oraz cała Judea i cała okolica nad Jordanem.” (Mt 3, 5); „Do niego to odnosi się słowo proroka Izajasza, gdy mówi: «Głos wołającego na pustyni: Przygotujcie drogę Panu, Dla Niego prostujcie ścieżki»” (Mt 3, 3); „«Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie»” (Mt 3, 2).

Z czterech scen ilustrujących życie Poprzednika w monasterze w Dečani dwie odnoszą się do jego nauczania: wspomniane wcześniej kazanie do żołnierzy oraz nauczanie faryzeuszy i saduceuszy (il. 6). W tym drugim przypadku ponownie źródłem przedstawienia jest Ewangelia św. Mateusza: „A gdy widział, że przychodzi do chrztu wielu spośród faryzeuszów i saduceuszów, mówił im: «Plemię żmijowe, kto wam pokazał, jak uciec przed nadchodzącym gniewem? Wydadźcie więc godny owoc nawrócenia” (Mt 3, 7-8). Scena ujęta została czerwono-białą bordiurą. Na tle wzgórz o przeplatających się trzech wierzchołkach, centralnie ukazany został Poprzednik. Odziany jest w melotę i przepasany płaszczem, w lewej ręce trzyma zwój, na nogach ma sandały. Otoczony jest grupą faryzeuszy oraz saduceuszy, niektórzy z nich mają zakryte głowy.

9 Tekst ten został powtórzony w kolejnym fragmencie tej samej Ewangelii – Mt 7, 19. Cytaty biblijne za: Biblia Tysiąclecia, wyd. IV, www.twojabiblia.pl [dostęp 3 XII 2023].



7. Jan Chrzciciel daje świadectwo o Chrystusie, Monaster Świętego Zbawiciela na Chorze, Konstantynopol – egzonteks, 1316–1321. Fot. za www.upload.wikimedia.org

W obu cerkwiach – w Dečani oraz Prizreniu, przedstawiona została scena, w której św. Jan Chrzciciel towarzyszy Chrystusowi oddzielającemu ziarno od plew (il. 5d). Także w tym przypadku opis wydarzenia utrwalony został w Ewangelii św. Mateusza: „On was chrzczyć będzie Duchem Świętym i ogniem. Ma On wiejadło w rękę i oczyści swój omłot: pszenicę zbierze do spichlerza, a plewy spali w ogniu nieugaszonym»” (Mt 3, 11-12). Dokładnie ten sam tekst powtórzono w Ewangelii św. Łukasza (Łk 3, 16-17).

Pośród scen ukazujących św. Jana Chrzciciela wraz z Chrystusem należy wymienić kompozycje ukazujące ich spotkanie (il. 5g) oraz Chrztost (il. 5f) w cerkwi w Prizreniu, a także świadectwo Jana Chrzciciela o Chrystusie w kościele monasteru Świętego Zbawiciela na Chorze w Konstantynopolu (il. 7). Scena ukazana

została nad wodą, na tle górzystego pejzażu. W centralnej części przedstawiony został św. Jan Chrzciciel odziany w melotę, przepasany krótkim płaszczem, w lewej ręce trzyma krzyż, a prawą wskazuje na stojącego naprzeciw Zbawiciela. Ten ubrany jest w szaty antyczne, w lewej ręce trzyma zwój, a prawą uniesioną ma w geście błogosławieństwa. Za plecami Poprzednika stoi grupa ludzi, ku którym ten się obraca, wskazując Chrystusa. Ponadto warto jeszcze wymienić scenę spotkania Chrystusa z uczniami Poprzednika znajdującą się w cerkwi w Prizreniu (il. 5g). Scena obrazująca spotkanie Chrystusa i św. Jana Chrzciciela często występuje jako fragment przedstawienia chrztu. Jest tak zarówno w malarstwie monumentalnym, jak również w malarstwie ikonowym i dekoracjach kodeksów. W tym pierwszy przypadku jako przykład może posłużyć malowidło



8. Chrzt Chrystusa – spotkanie Chrystusa i Jana Chrzciciela, cerkiew Teotokos Peribleptos, Ochryda – naos, koniec XIII w. Fot. A. Piórecka



9. Jan Chrzciciel jako Anioł Pustyni, cerkiew św. Achillesa, Arilje – naos, koniec XIII w. Fot. za www.blagofund.org

w cerkwi Teotokos Peribleptos w Ochrydzie w południowej Macedonii (il. 8). Mamy tu do czynienia z rozbudowaną sceną chrztu, którą w lewym górnym rogu uzupełnia przyjście Chrystusa do Poprzednika z prośbą o chrzt. Zbawiciel wyłania się spomiędzy wzgórz, odziany jest w szaty antyczne, w lewej ręce trzyma zwój, a jego prawica, ujęta w geście błogosławieństwa, skierowana jest ku św. Janowi Chrzcicielowi. Ten drugi ukazany został boso, odziany w melotę przewiązaną w pasie z głową skierowaną ku Chrystusowi.

W literaturze monastycznej Poprzednik ukazany jest jako typ idealnego mnicha¹⁰. Jego wygląd i strój naturalnie nie są przypadkowe. W przytaczanej już wcześniej legendzie autorstwa egipskiego

10 J. Irmscher, A.P. Kazhdan, F.R. Trombley, A.W. Carr, dz. cyt., s. 1068–1069.

biskupa Serapiona św. Jan Chrzciciel przyrównywany jest do dwóch starotestamentowych proroków Eliasza i Elizeusza: „Zaraz potem Gabriel, pierwszy z aniołów, zszedł do niego [Zachariasza] z nieba, trzymając szatę i pas skórzany, i rzekł mu: «O Zachariaszu! Weź to i nałóż twemu synowi. Bóg zsyła je dla niego z nieba. Ta szata jest Eliaszowa, a pas Elizeusza». I święty Zachariasz wziął je od anioła, pomodlił się nad nimi i dał je swemu synowi, i odział go w szatę, która była z sierści wielbłądziej, wraz ze skórzanym pasem”¹¹. Stąd właśnie pochodzą dwa podstawowe elementy ubioru św. Jana Chrzciciela: melota, czyli odzienie z sierści wielbłąda, oraz skórzany pas. Natomiast himation, który św. Jan Chrzciciel bardzo często nosi, stanowi nawiązanie

11 Żywot św. Jana Chrzciciela..., dz. cyt., s. 593.



do antyku i w tradycji bizantyńskiej przynależy do przedstawień Chrystusa, apostołów oraz proroków¹².

Jan Chrzciciel bywa przedstawiany jako pólnagi pustelnik, odziany w himation z rozpostartymi skrzydłami na plecach, w złotej misie trzyma swoją uciętą głowę, będącą znakiem jego męczeństwa. W taki sposób jest on ukazany w cerkwi św. Achilleusa w Arilje w południowo-zachodniej Serbii (il. 9). Poprzednika przedstawiono frontalnie z rozpostartymi skrzydłami, w lewej ręce trzyma misę, na której spoczywa jego głowa. Odziany jest w niezbyt wyraźnie ukazaną melotę i przepasany himationem. Ten typ przedstawienia powstał w oparciu o różne teksty teologiczne, które zostały zainspirowane prorocstwem Malachiasza¹³:

12 N. Petterson Ševčenko, *Himation*, in: *The Oxford Dictionary...*, s. 932.

13 D. Vojvodić, *Wall paintings of the St. Achilleos Church in Arilje*, Beograd 2005, s. 224.

10. Angelos Akotantos, *Jan Chrzciciel jako Anioł Pustyni*, ikona z Krety, pocz. XV w. Fot. Muzeum Bizantyńsko-Chrześcijańskie w Atenach

„Oto Ja wyślę anioła¹⁴ mego, aby przygotował drogę przede Mną, a potem nagle przybędzie do swej świątyni Pan, którego wy oczekujecie, i Anioł Przymierza, którego pragniecie” (Ml 3, 1).

Pełna formuła ukazująca Poprzednika ze skrzydłami jako „niosącego głowę” (*κεφάλοφορος*) pojawia się w sztuce bizantyńskiej w końcu XIII w. Przedstawienie w cerkwi w Arilje jest zatem prawdopodobnie najstarszym znanym przykładem manifestacji nowej ikonografii świętego¹⁵.

Ikona kretańska pochodząca z początku XV w. (il. 10) jest przedstawieniem nieco bardziej rozbudowanym niż malowidło z Arilje. Jan Chrzciciel oprócz himationu nosi wyraźnie ukazaną melotę, a na nogach ma sandały. W prawym górnym rogu widoczny jest błogosławiący Chrystus. U stóp Poprzednika przedstawiono krzew z przyłożoną do niego siekierą oraz turkawkę. Piszząc o turkawce, Orygenes opisuje ją jako ptaka dążącego do miejsc pozbawionych tłumu i odległych. Można w tym dostrzec sugestię skierowaną do chrześcijan, aby opuścili miejsca tętniące życiem publicznym i oddali się medytacji oraz modlitwie. Podążając więc wzorem pustelników, oddali się życiu kontemplacyjnemu¹⁶.

Podobieństwo Jana Chrzciciela do Eliasza przejawia się nie tylko w eliaszowej szacie przekazanej Poprzednikowi. Odnajdujemy je także w zakresie ewangelizacji oraz stylu życia. To ostatnie możemy określić mianem „mimesis ton angelon” (*μίμησις τῶν ἀγγέλων*), czyli naśladowaniem aniołów. Związane jest to z faktem, że obaj prorocy zostali wyznaczeni przez archanioła do udania się na pustynię. Żyli tam jako pustelnicy, unikając publicznych występów,

14 W oryginale *angelos* (ἄγγελος), czyli posłaniec.

15 D. Vojvodić, dz. cyt., s. 224.

16 L. Hodne, *The Turtledove: a Symbol of Chastity and Sacrifice*, „IKON Journal of Iconographic Studies”, vol. 2, 2009, s. 159.

wzywając jednak ludzi do pokuty. Wszystko to, czyli życie na pustyni oraz skrzydła będące wyrazem jego posłannictwa, przyczyniło się do nadania Janowi Chrzcicielowi przydomku Anioł Pustyni¹⁷.

Ważnym źródłem dla jego ikonografii są także akatysty. Zaczęto je pisać w VII w. W tym poświęconym Janowi Chrzcicielowi pada wyraźne stwierdzenie, że poza tym, że jest prorokiem, jest także wcielonym aniołem¹⁸: „Kontakion 1: zrodzony z kobiety jako wcielony anioł”, „Ikos 4: Raduj się, który ukazałeś się zarówno jako anioł, jak i jako człowiek”.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że typ przedstawienia Jana Chrzciciela jako Anioła Pustyni jest popularny także w sztuce postbizantyńskiej, w tym również na ziemiach słowiańskich. Świadczy to rozprzestrzenianiu się oraz popularności tego przedstawienia. Obecnie przechowywana w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku¹⁹ ikona znajdowała się pierwotnie w ikonostasie cerkwi św. Jana Chrzciciela w Orzechowej i datowana jest na XVII w.. Postaci frontalnie ujętego Poprzednika towarzyszy osiem scen z jego życia. Odziany jest w przewiązaną w pasie melotę oraz przewieszony przez lewe ramię płaszcz, w lewej ręce trzyma filakterion z tekstem: „Nawróćcie się ludzie, nawróćcie, bo zbliża się wam królestwo niebieskie. Już siekiera do korzenia drzewa jest przyłożona i każde drzewo nie dające płodu...”²⁰. Napis na zwoju trzymanym przez *Prodomosa* stanowi ważny element jego ikono-

grafii i odnosi się do wspomnianego już tekstu Ewangelii św. Mateusza (Mt 3, 2)²¹.

Na zakończenie warto jeszcze zwrócić uwagę na pewien dodatkowy aspekt ikonografii Jana Chrzciciela. Mowa o towarzyszącej mu postaci Baranka. Ukazywanie Chrystusa pod symboliczną postacią Baranka popularnie występuje już w sztuce wczesnochrześcijańskiej, w szczególności na Zachodzie. Baranek symbolizujący Chrystusa towarzyszy Poprzednikowi na dekoracji tronu arcybiskupa Rawenny Maksymiana²². Ernst Kitzinger przychyła się do tezy o pochodzeniu artefaktu z jakiegoś warsztatu w Konstantynopolu, ewentualnie w Aleksandrii²³. Pod koniec VII w., za panowania cesarza Justyniana II, w Konstantynopolu miały miejsce obrady synodu in Trullo. W kanonie 82 znajduje się stwierdzenie, że niewłaściwym jest posługiwanie się obrazem Baranka dla ukazania postaci Zbawiciela. Wytłumaczeniem takiego podejścia była obawa o niezamierzone nawet zachęcanie do błędu, jakim była zoolatria. Z drugiej strony Kościół w tym czasie potrzebował czegoś więcej niż tylko symboli, poszukiwał bardziej precyzyjnego wyrazu prawd wiary²⁴.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jedną, choć prawdopodobnie nieistniejącą dzisiaj ikonę. Informacje na jej temat podał w „Przeglądzie Archeologicznym” Wojciech Dzieduszycki, który od 1880 r. pełnił

17 I.E. Tinaz, *Kanathı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü*, „Art-Sanat”, vol. 12, 2019, s. 427.

18 Tamże, s. 430.

19 Nr inwentarzowy 5852.

20 M. Branicka, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła Pustyni z Orzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, t. 35, 2021, s. 23–25.

21 M. Branicka, S. Skrzyniarz, *Nieznaną ikoną Jana Chrzciciela Anioła Pustyni z początku XVII wieku w Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach*, w: *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red. M. Smorąg-Różycka, Kraków 2002, s. 83–96.

22 A.W. Carr, *Lamb of God*, in: *The Oxford Dictionary...*, s. 1171.

23 E. Kitzinger, *Byzantine art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean art 3rd–7th century*, Cambridge 1995, s. 94.

24 L. Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, Bristol 2012, s. 32.

funkcję konserwatora urzędowego i prowadził renowacje kościołów i cerkwi na terenie Galicji Wschodniej. To jemu zawdzięczamy publikację grafiki wykonanej przez Zenona Szymańskiego. Przedstawia ona ikonę uskrzydłonego Jana Chrzciciela z cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu. Rycina przedstawia uskrzydloną postać Poprzednika z dwunastoma scenami z jego życia po bokach. Święty ukazany został w delikatnym kontrapoście, odziany w melotę i płaszcz. W lewej ręce trzyma zwój, krzyż oraz misę w której znajduje się jego odcięta głowa. Szczególnie interesujące są dwa elementy. Pierwszym jest trzymana przez niego na prawej ręce księga, na której znajduje się postać Baranka, drugim napis na zwoju, wykonany w języku starocerkiewnosłowiańskim, fragment Ewangelii św. Jana (J 1, 29): „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata”²⁵. Pojawienie się na ikonie postaci Baranka świadczyć może o wpływach malarstwa zachodniego na

25 M. Romanowska-Zadrożna, *O ikonie uskrzydłonego św. Jana Chrzciciela z Buczacza*, „Cenne, bezcenne, utracone”, t. 42–43, 2005, nr 1–2, s. 6–9.

malarza omawianej ikony. Jak zauważa Maria Romanowska-Zadrożna, Chrystus ukazany pod postacią Baranka często pojawia się jednak na terenie Bukowiny²⁶.

Nawet ten krótki przegląd pokazuje, jak często w malarstwie bizantyńskim sięgano do postaci Jana Chrzciciela. Widzimy, jak zróżnicowane były sceny i przedstawienia mu poświęcone, oparte na różnorodnych źródłach, do których sięgali malarze, ukazując sceny z życia Poprzednika. Wśród nich odnajdujemy zarówno teksty kanoniczne, jak i pozakanoniczne. Należy podkreślić ich bogatą egzegezę. Typ św. Jana Chrzciciela jako Anioła Pustyni opiera się z kolei na głębokich rozważaniach teologicznych, mających swoje uzasadnienie w tekstach biblijnych. W okresie nowożytnym jego żywotność sięga aż na tereny Polski, gdzie poddawana była modyfikacjom, jakim było dodanie postaci Baranka, nieakceptowane w Kościele Wschodnim od czasu synodu *in Trullo*.

26 Tamże s. 9.

STRESZCZENIE

W Kościele wschodnim przedstawienia św. Jana Chrzciciela cieszyły się dużą popularnością, a jego ikonografia była bardzo bogata i różnorodna. Począwszy od sztuki po upadku ikonoklazmu, częstotliwość jego przedstawień ustępuje wyłącznie postaciom Maryi oraz Chrystusa. Informacje o życiu św. Jana Chrzciciela znajdują się głównie w ewangeljach apokryficznych. Dotyczą one zarówno jego dzieciństwa, jak i spotkania z Chrystusem czy spotkania z rodzicami przed udaniem się na pustynię. Ważnym elementem jego życia są nauki których udziela. Poza tym postać św. Jana Chrzciciela jest elementem składowym sceny *Deesis*, a także występuje jako tzw. Anioł Pustyni. Niezwykle popularny

SUMMARY

Depictions of John the Baptist were widespread in the Eastern Church, resulting in rich and varied iconography. Beginning with art after the fall of iconoclasm, the frequency of his depictions is surpassed only by those of Mary and Christ. Information about the life of John the Baptist can be found mainly in the apocryphal gospels. They refer to his childhood, as well as the meeting of Christ or his parents, before going to the desert. His teachings play a significant role in his life. Moreover, the figure of John the Baptist is a central component of the *Deesis* and is also depicted as the Angel of the Desert. The widely popular Western motif of the Forerunner with a Lamb

w sztuce zachodniej motyw, jakim jest przedstawienie Poprzednika z Barankiem, z ikonografii wschodniej znika wraz z zapisami synodu *in Trullo* w VII w. Podkreśleniem jego roli jako ascetycznego przykładu jest melota, a himation stanowi nawiązanie do proroka Eliasza, jak często bywa określany.

SŁOWA KLUCZOWE

Jan Chrzciciel, Anioł Pustyni, życie św. Jana Chrzciciela, nauczanie św. Jana Chrzciciela

vanished from Eastern iconography following the Council in Trullo in the 7th century. His role as an ascetic is emphasized by melota, and his himation refers to the prophet Elijah, as he is often described.

KEYWORDS

John the Baptist, Angel of the Desert, life of Saint John, teachings of Saint John

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Biblia Tysiąclecia, wyd. IV, www.twojabiblia.pl.

Protoewangelia Jakuba, oprac. i tłum. ks. Marek Starowieyski, w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, cz. 1, red. ks. Marek Starowieyski, Kraków 2003, s. 266–290.

Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi, oprac. i tłum. ks. Mariusz Rosik, w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, cz. 2, red. ks. Marek Starowieyski, Kraków 2010, s. 588–613.

Opracowania

Branicka Monika, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła Pustyni z Orzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, t. 35, 2021, s. 23–50.

Branicka Monika, Skrzyniarz Sławomir, *Nieznaną ikoną Jana Chrzciciela Anioła Pustyni z początku XVII wieku w Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Żiębicach*, w: *Sztuka średnio-wiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red.

Małgorzata Smorąg-Różycka, Kraków 2002, s. 83–96.

Brubaker Leslie, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, Bristol 2012.

Carr Annemarie Weyl, *The Face Relics of John the Baptist in Byzantium and the West*, „Gesta”, vol. 46, 2007, no 2, s. 159–177.

Carr Annemarie Weyl, *Lamb of God*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. Alexander P. Kazhdan, vol. 2, Oxford 1991, s. 1171.

Corrigan Kathleen, *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, „Dumbarton Oaks Papers”, vol. 42, 1988, s. 1–11.

Haring Walter, *The Winged St. John the Baptist Two Examples in American Collections*, „The Art Bulletin”, vol. 5, 1922, Issue 2, s. 35–40

Hodne Lasse, *The Turtledove: a Symbol of Charity and Sacrifice*, „IKON Journal of Iconographic Studies”, vol. 2, 2009, s. 159–166.

Irmscher Johannes, Kazhdan Alexander P., Trombley Frank R., Carr Annemarie Weyl, *John the Baptist*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. Alexander P. Kazhdan, vol. 2, Oxford 1991, s. 1068–1069.

Kitzinger Ernst, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in*

- Mediterranean art 3rd-7th century*, Cambridge 1995.
- Lavin Marilyn Aronberg, *Giovannino Battista: A Supplement*, „The Art Bulletin”, vol. 43, 1961, Issue 4, s. 319–326.
- Masseron Alexandre, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Paris 1957.
- Metzsch Friedrich-August von, *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989.
- Petterson Ševčenko Nancy, *Himation*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. Alexander P. Kazhdan, vol. 2, Oxford 1991, s. 932.
- Romanowska-Zadrożna Maria, *O ikonie uskrzydlonego św. Jana Chrzciciela z Buczacza*, „Cenne, bezcenne, utraczone”, t. 42–43, 2005, nr 1–2, s. 6–9.
- Sdrakas Euangelos D., *Johannes der Täufer in der Kunst des Christlichen Ostens*, München 1943.
- Tınaz Işık Eflan, *Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü*, „Art-Sanat”, vol. 12, 2019, s. 421–455.
- Vojvodić Dragan, *Wall Paintings of the st. Achilleos Church in Arilje*, Beograd 2005.

Tekst zgłoszono: 14 I 2025 r., recenzowano: 30 VI 2025 r., zaakceptowano do druku: 6 VIII 2025 r.

Święty władca Wołoszczyzny – Neagoe Basarab (1512–1521). Analiza porównawcza postaci na podstawie obrazu z kolekcji klasztoru św. Katarzyny na Górze Synaj

Saint Wallachia's ruler – Neagoe Basarab (1512–1521). A comparative analysis of the figures, based on a painting from the collection of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16218>

NATALIA WOSZUK
MUZEUM ZAMOYSKICH W KOZŁÓWCE
ORCID: 0000-0001-8752-869X

Wiek XVI był dla Wołoszczyzny krytycznym okresem zmian polityczno-gospodarczych: czasem powolnego upadku dynastii Basarabów, jak również końca suwerenności południowej krainy historycznej dzisiejszej Rumunii¹. Postępujące uzależnienie Wołoszczyzny względem Imperium Osmańskiego, nieustające walki wewnętrzne toczone pomiędzy różnymi rodami magnackimi oraz dziedziczno-elekcyjny system sukcesji są trzema głównymi aspektami, które przyczyniły się do

przerwania ciągłości dynastycznej i objęcia władzy przez Neagoe Basaraba.

Genealogia rodu Basarabów (1330–1659) zgodna z historiografią rumuńską, przedstawioną chociażby w chronologii krytycznej władców Wołoszczyzny i Mołdawii ukazuje sylwetki czterdziestu trzech panów, wywodzących się z linii krwi Basaraba I Założyciela (zm. 1352)². Constantin Rezachevici rozdzielił przedstawicieli dynastii Basarabów z linii Danowiczów oraz Drakulów od władców pochodzących z bojarских, możnych rodów szlacheckich Craiovești, Brâncovenеști i Mohyłów.

Oslabienie władzy centralnej, wzrost znaczenia szlachty, ale przede wszystkim

1 J. Demel, *Historia Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 143–145; C. Neagoe, *Prima încercare de transformare în pașalâc a Țării Românești: episodul Mehmed bey (1522)*, „Danubius”, vol. 22, 2004, s. 25–32.

2 C. Rezachevici, *Cronologia critică a domnilor români din Țara Românească și Moldova a. 1324–1881*, vol. 1, București 2001; I. Czamańska, *Basarabowie*, w: *Słownik dynastii Europy*, red. J. Dobosz, M. Seweryński, Poznań 1999, s. 55–58; D.C. Giurescu, *Țara Românească în secolele XIV–XV*, București 1973, s. 10.

poparcie płynące z Imperium Osmańskiego umożliwiły Neagoe Basarabowi przejęcie władzy na Wołoszczyźnie. Podawał się za syna Basaraba IV Młodego (1477–1481; 1481–1482), jednakże dziś z całą pewnością uznać należy, że był on dzieckiem marszałka Pârva Craiovescu³. Fałszowanie już za życia tego władcy genealogii, by zbliżyć go do wołoskich dynastów, miało przede wszystkim dwa cele. Po pierwsze, było próbą załagodzenia konfliktu wewnętrznego wywołanego przez bojarski spisek, tj. obalenie Władcy V Młodego (1510–1512) przy wsparciu wojsk tureckich i przejęcie władzy przez rodzinę Craiovești⁴. Po drugie, miało udowodnić i poprzeć prawo do sprawowania rządów.

System dziedzicznej elekcji wytworzony po śmierci Mikołaja Aleksandra (1352–1364) sprawił, że każdy z Basarabów zarówno prawowity, pierworodny dziedzic, jak i bastard, miał realną szansę na objęcie władzy. To z kolei prowadziło do częstych zmian polityczno-dynastycznych⁵.

Neagoe Basarab, pierwszy władca spoza dynastii, wstępujący na urząd w wyniku zbrojnego przejścia władzy po bitwie pod Bukaresztem w 1512 r., musiał utrzymać i ugruntować swoją pozycję w księstwie. W tym celu gospodar skutecznie wykorzystywał wszelkie dostępne i stworzone na potrzeby Basarabów narzędzia polityczne. Legenda dynastyczna oraz sztuka dworska, umożliwiały mu zatem nie tylko szerzenie

propagandy władzy, ale także podkreślenie siły i ciągłości dynastii⁶.

Neagoe Basarab po objęciu władzy dążył przede wszystkim do utrzymania pokoju, rozwoju kraju, wspierania handlu i rzemiosła, a politycznie starał się zrównoważyć tureckie zwierzchnictwo, któremu podlegał, poprzez utrzymywanie stosunków dyplomatycznych z chrześcijańskimi państwami Europy łacińskiej. Pomimo opłacania trybutu wobec Imperium Osmańskiego pozostawał w dobrych stosunkach z Węgrami, nawiązywał kontakty z Wenecją oraz Rzymem, a nawet pośredniczył w próbach załagodzenia konfliktu pomiędzy Kościołem prawosławnym, który reprezentował, a Kościołem katolickim⁷. W 1519 r. Neagoe Basarab wysłał ambasadora do Leona X, który przekazał papieżowi deklarację udziału wojsk wołoskich w świętej wyprawie przeciwko Selimowi I Groźnemu⁸.

Neagoe Basarab wychowany w duchu prawosławia w środowisku dworu wołoskiego zasłynął na polu kultury oraz religii⁹. Był kontynuatorem drogi obranej przez największych gospodarów: Mircze I Starego (1358–1418), Władcy III (1431–1476) czy Radu IV Wielkiego (1467–1508). Zapoczątkował budowę kompleksu klasztornego i cerkwi metropolitarnej w Curtea de Arges. Odnowił monastyr na wyspie jeziora Snagov. Znany był również jako fundator oraz hojny wspomożyciel prawosławnych klasztorów na Wołoszczyźnie, a także na Bałkanach¹⁰. Monastery

3 L. Boia, *Dlaczego Rumunia jest inna?*, tłum. J. Kornaś-Warwas, Kraków 2016, s. 399; P. Panaitescu, *Incepturile istoriografiei în Ţara Românească*, in: *Studii și Materiale de Istorie Medie*, ed. D. Mioc, St. Ștefănescu, vol. 5, București 1962, s. 198.; G. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. P.P. Panaitescu, București 1958, s. 24.

4 N. Iorga, *Istoria Românilor*, București 1996, s. 202; C.C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. 2: 1352–1606, București 1976, s. 225–226; L.M. Ilie, *Neagoe Basarab and the Succession to the Throne of Wallachia*, „Analele Universității din București”, vol. 53, 2004, s. 37–52.

5 M. Cazacu, *Drakula*, tłum. B. Biały, Warszawa 2007, s. 93–94.

6 R.N. Lupu, *De la Mircea cel Bătrân la Neagoe Basarab. Raporturile dintre domnie și biserică în Ţara Românească*, Târgoviște 2014, s. 36.

7 N. Manole, *Despre politica externă a lui Neagoe Basarab*, „Studii”, vol. 19, 1966, nr 4, s. 745–764.

8 Tamże, s. 759.

9 M. Goina, *Medieval Political Philosophy in a Sixteenth-Century Wallachian Mirror of Princes: The Teachings of Neagoe Basarab to His Son Theodosie*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 92, 2014, s. 25–43.

10 G. Nandriș, *Documente românești în limba slavă din Mănăstirile Muntelui Athos 1372–1658*, București 1937, s. 42.



1. *Neogoe Basarab przed obliczem św. Nefona II*, wewnętrzna strona wieka relikwiarza św. Nefona II, 1515–1520., tempera na desce, warsztat wołoski, kolekcja klasztoru św. Dionizego na Górze Athos. Fot. za A.I. Sullivan, *Donors and donations in sixteenth-century Wallachia and Moldavia*, „Studia Universitatis Babeş–Bolyai Theologia Orthodoxa”, vol. 68, 2023, nr 1, s. 25

w miejscowościach Tismana, Cotmeana, Vişina czy Dobruşa otrzymały z jego woli nowe elementy wyposażenia, liczne przedmioty kultu religijnego oraz datki pieniężne.

Był również dobrodziejem klasztorów na górze Athos, skąd w 1517 r. wypożyczył i sprowadził do monasteru Dealu relikwiarz z kośćmi św. Nefona II¹¹. Wydarzenie to upamiętnia podobizna władcy, widoczna na wewnętrznej stronie wieka relikwiarza (il. 1).

Związki gospodarów ze Świętą Górą – ośrodkiem bizantyńskiego monastycyzmu, wpisują się w długą tradycję patronatu nad klasztorami Athos wśród władców Wołoszczyzny i Mołdawii. Nasilone po

upadku Konstantynopola kontakty wołosko-athoskie Basarabowie kontynuowali w XVI w. Dla przykładu, na kamiennej inskrypcji znajdującej się w klasztorze św. Dionizego odnaleźć można imię następcy Neogoe Basaraba – Radu VII Paisie (1535–1545), który został uhonorowany przez mnichów i wymieniony jako dobrodziej i sponsor monasteru¹². Góra Athos jest miejscem świętym o szczególnym znaczeniu, jednakże wizerunek odnaleziony w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj (il. 2) udowadnia, że zasięg fundacyjny Neogoe Basaraba nie ograniczał się wyłącznie do obszaru europejskiego.

11 E. Preda, *Dicţionar al sfinţilor ortodocşi*, Bucureşti 2000, s. 217; P. Panaitescu, *Inceputurile istoriografiei...*, dz. cyt., s. 204–207.

12 D. Liakos, *Byzantine and Post-Byzantine Athonite Dedicatory Inscriptions in Historical and Archaeological Context*, in: *Texts/Inscriptions/Images-Art Readings*, ed. E. Moutafov, J. Erdeljan, Sofia 2017, s. 170.



2. Adoracja Maryi z Dzieciątkiem – Neagoe Basarab z rodziną, wieko skrzyni, 1512–1521, tempera na desce, warsztat wołoski, kolekcja klasztoru św. Katarzyny na górze Synaj. Fot. za A.I. Sullivan, *Donors...*, dz. cyt., s. 27

W 2020 r. Alice Isabella Sullivan na stronie Uniwersytetu Michigan poinformowała o odkryciu wizerunku Neagoe Basaraba w zbiorze ikon Archiwum Synajskiego¹³. Atrybucja dzieła jest bezsporna – deskę przechowywaną w klasztorze św. Katarzyny cechuje szereg elementów wspólnych, tj. typowych, dla sztuki wołoskiej.

Ikona była pierwotnie określona jako rosyjska, osiemnastowieczna Adoracja Matki Bożej Zwycięskiej w typie *kyriotissy*. Jedyna zaktualizowana informacja na temat obiektu dotyczy datacji – zmienionej na XVI w. Należy przypuszczać, że malowidło powstało za panowania Neagoe Basaraba, a zatem pomiędzy 1512 a 1521 r. Widoczna na stronie archiwum czarno-biała fotografia wykonana w 1963 r. nie pozwala na porównanie kolorystyki obrazu. Dostępny opis określa zgrupowane po obu stronach Maryi postacie jako bogato odzianych adorantów, nie wymieniając z imienia żadnej z osób. Brak również informacji o warsztacie, wymiarach obiektu, a typ ikonograficzny

Maryi z Dzieciątkiem Jezus, jak zauważa Alice Sullivan, przypomina raczej *Blacherniotissę* niż *Kyriotissę*. Matka Boża ukazana jest bowiem w charakterystycznej półpostaci, w modlitewnej postawie orantki¹⁴.

Widoczne na ikonie ślady po mocowaniach zawiasów sugerują, że dzieło odkryte w zbiorach klasztoru św. Katarzyny na Górze Synaj, analogicznie jak w przypadku relikwiarza św. Nefona II, było ozdobą wewnętrznej strony wieka skrzyni. Prawdopodobnie wewnątrz niezachowanego dziś kufra znajdowały się ofiarowane przez Neagoe Basaraba dary, takie jak naczynia liturgiczne, ikony, rękopisy czy też tkaniny.

Zachowane w dobrym stanie malowidło (il. 2) pozwala na rozpoznanie ośmiu klęczących postaci, skupionych na modlitwie i kierujących całą swoją uwagę ku Matce Bożej z Dzieciątkiem Jezus. Adoranci podzieleni zostali na dwie grupy. Po prawicy Chrystusa i Maryi odmalowano kolejno od lewej: Neagoe Basaraba i jego trzech synów od najstarszego i najwyższego (Teodozjusz, Piotr i Jan). W lustrzanym odbiciu ukazana została grupa kobiet: małżonka

13 Nr inw. Icon. Inv. 1245(x). A.I. Sullivan, *A New Discovery in the Michigan Sinai Archive, History of Art Visual Resources Collections*, University of Michigan 2020, <https://lsa.umich.edu/histartvrc/news-events/all-news/search-news/a-new-discovery-in-the-michigan-sinai-archive.html> [dostęp 24 II 2024]; The Sinai Digital Archive, *Adoration of the Kyriotissa (Lid of a Box)*, <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/23905#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-357%2C-78%2C8333%2C3981> [dostęp 24 II 2024].

14 A.I. Sullivan, *Donors and Donations in Sixteenth-Century Wallachia and Moldavia*, „*Studia Universitatis Babeş-Bolyai Theologia Orthodoxa*”, vol. 68, 2023, nr 1, s. 15–46; A. Tradigo, *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, Los Angeles 2008, s. 172; *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, London 2005, s. 209.



3. Dobromir z Târgoviște, *Portret wotywny rodziny Neogoe-Basaraba*, 1526 r., fresk z cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș, Muzeum Narodowe Historii Rumunii w Bukareszcie. Fot. za <https://galeriaportretelor.ro/item/neogoe-basarab-despina-milita-si-copiii-lor/> [dostęp 13 XII 2023]

hospodara Milica Despina pochodząca z serbskiego rodu Branković oraz córki: najstarsza Stana, średnia Ruxandra i najmłodsza Angelina¹⁵.

Dzieło zdradza wyraźne cechy sztuki wołoskiej, a maniera artystyczna, sposób pogrupowania postaci i detale strojów przywodzą na myśl fresk fundacyjny z cerkwi metropolitarnej w Curtea de Argeș¹⁶ (il. 3). Dekoracja malarska cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej ukończona została pięć lat po śmierci Neagoie Basaraba w 1526. Pomimo zniszczeń monasteru, dokonanych m.in. na skutek najeźdu wojsk transylwańskich pod wodzą Gabriela Batorego (1611 r.), zachowanych zostało trzydzieści pięć oryginalnych, średniowiecznych fresków¹⁷. W 1881 r. francuski architekt, konserwator i honorowy członek Akademii Rumuńskiej (rum. *Academiei Române*) André Lecomte du Noüy zdecydował o zdjęciu i restauracji ocalałych fresków ze ścian i przeniesieniu ich do przestrzeni muzealnej¹⁸. Obecnie dzieła są przechowywane w Muzeum Narodowym Sztuki Rumunii (rum. *Muzeul Național de Artă al României*) oraz



4. *Neagoie Basarab z synami*, przerys fresku z cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș. Fot. za A. Alexianu, dz. cyt., s. 180

w Muzeum Narodowym Historii Rumunii (rum. *Muzeul Național de Istorie a României*) w Bukareszcie. Fresk fundatorski¹⁹ pierwotnie stanowił część dekoracji narteksu cerkwi wypełnionej galerią wizerunków władców wołoskich²⁰. Obecnie w świątyni znajduje się współczesna kopia tego dzieła.

Porównując oba XVI-wieczne obrazy (il. 2–3), jesteśmy w stanie rozpoznać konkretne osoby bez znajomości staro-cerkiewno-słowiańskich napisów, potwierdzających ich atrybucje²¹. Ikonografia wypracowana na przestrzeni lat w średniowiecznym malarstwie wołoskim wyróżnia Neagoie Basaraba spośród innych Basarabów²². Elementami charakterystycz-

15 A. Efremov, *Icoane românești*, București 2002, s. 37; tenże, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, „Buletinul Monumentelor Istorice”, vol. 40, 1971, nr 1, s. 41; J. Erdeljan, *A Note on the Ktitorship and Contribution of Women from the Branković Dynasty to Cross-Cultural Connections in Late Medieval and Early Modern Balkans*, „Зборник Матице српске за ликовне уметности”, т. 44, 2016, s. 68–69; I.-R. Mircea, *De l’ascendance de Despina, épouse du voïvode Neagoie Basarab. À propos d’une inscription slavonne inédite*, „Romanoslavica”, vol. 10, 1964, s. 435–437; M. Coman, *În scaunul vechilor domni. Discurs politic și formular de cancelarie în hrisoavele lui Neagoie Basarab*, în: *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului. Catalog expozițional*, ed. E. Cernea, L. Pătrășcanu, București 2012, s. 36–41.

16 A. Văetiș, *Portretistica votivă a lui Neagoie Basarab*, în: *Sfântul voievod Neagoie Basarab – ctitor de biserică și cultură românească*, ed. N.C. Cădă, București 2012, s. 189–225.

17 C. Ungureanu, *Biserica Mănăstirii Argeșului. Reînnoire, muzeificare și mit național*, „Arhitectura”, vol. 644, 2013, nr 2, s. 154–159.

18 Lucian Boia, dz. cyt., s. 407.

19 Muzeum Narodowe Historii Rumunii w Bukareszcie nr inw. 131510, 233 cm × 147 cm.

20 Galeria de Artă Veche Românească, Muzeul Național de Artă al României MNAR, wizualizacja wnętrza cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș i oryginalnego położenia fresków: <https://www.youtube.com/watch?v=kmN21fZTf0> [dostęp 11 I 2024]; katalog obiektów ruchomych, wpisanych na listę Narodowego Dziedzictwa Kulturowego: <https://clasate.cimec.ro/Detalii.asp?tit=pictura--Tablou-votiv-al-familiei-lui-Neagoie-Basarab&k=36FED3542D5745CBBA69CFF-6305CF747> [dostęp 12 I 2024].

21 A. Efremov, *Portrete de donatori...*, dz. cyt., s. 41; A. Văetiș, dz. cyt., s. 191.

22 Na Wołoszczyźnie zachowane są również inne wizerunki Neagoie Basaraba, które odchodzą od



5. Mistrz Dobromir Młodszy z Târgoviște, *Neagoe Basarab z synem Teodozjuszem oraz Mircza Pasterz*, fresk, poł. XVI w., cerkiew św. Neagoe Basaraba, św. Antima Ivireanu i Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny w Snagov. Fot. za I.N. Sava, dz. cyt., s. 196



6. Mistrz Dobromir Młodszy z Târgoviște, *Neagoe Basarab z synem Teodozjuszem oraz Mircza Pasterz z synami: Piotrem Młodym (1559–1568), Radu (1549–1591), Mirczą (ur. 1550) oraz żoną Chiajną (1525–1588)*, fresk, po poł. XVI w., cerkiew św. Neagoe Basaraba, św. Antima Ivireanu i Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny w Snagov. Fot. za I.N. Sava, dz. cyt., s. 198–199

nymi dla postaci świętego hospodara są strój oraz fryzura, rzadziej figura syna – dezygnowanego następcy.

Nieodłącznym atrybutem Neagoe Basaraba jest długi ceremonialny kaftan (il. 1–6) o szerokich rękawach²³. Szata z dużym, opadającym na ramiona prostokątnym kołnierzem jest obszyta na krawędziach złotą, bogato dekorowaną bordiurą. To charakterystyczne odzienie przywodzi na myśl bizantynizujące stroje określane mianem *granața*, w których prezentowani byli władcy Mołdawii²⁴. Czerwona spodnia szata (il. 3) przypomina natomiast cesarski *divetesion*²⁵. Szerokie rękawy wierzchniego kaftana ozdobione złotymi pasami, obecność haftowanego orła, obszycie dolnej części odzienia czy diadema, która jest pochodną lorosu i przechodzi pionowo od szyi do stóp władcy – wszystkie te elementy nawiązują do tradycji bizantyńskiej i są rozpowszechnione w sztuce krajów bałkańskich²⁶. Podobieństwo tego typu ubioru można zaobserwować chociażby na

wypracowanej przez władcę ikonografii. Dzieła te są jednak znacznie późniejsze, np. fresk z monasteru Hurezi z lat 1692–1694 czy fresk z cerkwi królewskiej w Targoviste datowany na 1702 r.

23 A. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, vol. 1, București 1971, s. 177.

24 E. Kocój, *Świątynie. Postacie. Ikony*, Kraków 2006, s. 315; I. Solcanu, *Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale. Noi considerații*, in: *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, ed. Ș.S. Gorovei, Suceava 2003, s. 117–129; T. Sinigalia, *Pictura murală din Moldova secolului al XV-lea*, in: *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, ed. R. Theodorescu, M. Porumb, vol. 1, București–Cluj–Napoca 2018, s. 184–195.

25 W. Ostasz, *Późnosredniowieczne ubiory bizantyńskich elit władzy i ich recepcja w Serbii i Bułgarii*, „Prace historyczno-archiwalne”, t. 18, 2006, s. 5–32; P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 3, Washington 1973, s. 119.

26 S. Redford, *Byzantium and the Islamic World 1261–1557*, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. H.C. Evans, New York 2004, s. 389–413; W. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 102–128.

przykładzie szesnastowiecznych fresków z monasteru Dobrovăț – wizerunku Stefana III Wielkiego (1433–1504), jak i klasztoru Sucevița – gdzie przedstawiony został Aleksander Dobry (1400–1432). Bizantyński ceremonialny kaftan znamionujący postać Neagoe Basaraba widoczny jest również na freskach w Ostrowie i Snagov.

W monasterze położonym na wyspie jeziora Snagov, Neagoe Basarab (il. 5–6) został zestawiony z Mirczą Pastrzem (zm. 1559), władcą wywodzącym się z dynastii Basarabów, odzianym w przypisany prawowitym członkom dynastii szesnastowieczny strój reprezentacyjny. Ubiór znamionujący ówczesnych gospodarów składał się z dwóch elementów. Pierwszym jest długa, spodnia szata o obcisłych i dopasowanych do rąk rękawach, z niewielkim kołnierzykiem, zapinana z przodu na rząd drobnych guzików. Drugi element stanowi natomiast wierzchni kaftan z wylotami, tj. rozciętymi na wysokości ramion długimi, opadającymi do ziemi rękawami²⁷.

Na freskach ze Snagov Neagoe Basarab pełni określone funkcje. Jest osobą, która odbudowała zniszczony monaster, a współcześnie została również świętym patronem założenia. Mircza Pasterz dokonał natomiast renowacji świątyni, dlatego też władcy mają pełne prawo do trzymania razem modelu budowlanego²⁸. Co ważne, obydwie znajdujące się w przestrzeni cerkwi freski z wizerunkami fundatorów (il. 5–6) powstały po śmierci Neagoe Basaraba z polecenia Mirczy Pasterza. Dzieła historyzujące zachowały jednak w portretach wszelkie cechy indywidualne, określające osobę świętego władcy.

Charakterystyczne dla Neagoe Basaraba we freskach ze Snagov są: szata ozdobiona złotymi pasami bordiur z szerokimi trapezowymi rękawami, ale także

obecność złotego orła, fryzura w postaci rozdzielonych, silnie skręconych pukli włosów i wreszcie przedstawienie niewielkiej figury Teodozjusza (1521–1522) – ukochanego, najstarszego syna władcy.

Jak można zauważyć na tych kilku przykładach, obraz z wieka skrzyni, odnaleziony w zbiorach klasztoru św. Katarzyny na Górze Synaj (il. 2) najsilniej koreluje z dekoracją malarską wykonaną przez Mistrza Dobromira z Târgoviște (il. 3–4). Dzieła cechuje stylistyczne powtórzenie układu zgrupowanych postaci – kobiet i mężczyzn, ukazanie mandorli z wizerunkiem Maryi i Chrystusa w półpostaci czy charakterystyczne ustawienie wszystkich dzieci w skali hierarchicznej. Wyraziste twarze, misternie ułożone fryzury, przypominające peruki czy pełne detali stroje są elementami, które mogą wskazywać na pochodzenie obu dzieł z wołoskiego warsztatu Târgoviște.

Panel synajski wydaje się poprzedzać portret fundacyjny z Curtea de Argeș, który prawdopodobnie został ukończony pięć lat po śmierci Neagoe Basaraba, taką datę potwierdzić można na podstawie osoby Teodozjusza²⁹. Na obrazie z wieka skrzyni nosi on szaty zrównujące go z braćmi, natomiast na fresku wotywnym jest już ubrany w strój książęcy, naśladujący w detalach odzienie Neagoe, określające Teodozjusza jako następcę i spadkobiercę, który faktycznie objął władzę po śmierci swego ojca w 1521 r. Odnośnie do stroju Corina Nicolescu zauważyła, że ubiór Neagoe Basaraba, zwłaszcza ten odmalowany w cerkwi metropolitalnej w Curtea de Argeș, legitymizuje władzę hospodara, a przy tym jest zgodny z realiami epoki³⁰.

Sztuka rozwijana w wołoskiej stolicy Târgoviște, tworzona na zlecenie dworu

27 A. Alexianu, dz. cyt., s. 162–163.

28 I.N. Sava, *Mănăstirea Snagov – Credință, Literatură Și Legendă*, trans. A. Năstase, București 2007, s. 17–18.

29 A. Văetiș, dz. cyt., s. 213–214; V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București 2000, s. 166–169.

30 C. Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române, secolele XIV–XVIII*, București 1970, s. 127.

ukazuje zatem zupełnie wyjątkowy wizerunek całej rodziny Neagoe Basaraba. W panelu z Synaju w porównaniu do innych przedstawień z terytorium Wołoszczyzny niezwykle jest ukazanie postaci w pozycji na kolanach. Nie znamy dziś bowiem żadnego innego szesnastowiecznego dzieła, na którym wołoski władca ukazany byłby jako kłęczący, pokorny sługa Boży trwający w modlitwie.

Zachowany obraz z klasztoru św. Katarzyny udowadnia jednak, że dzieła takie powstawały, były zamawiane i wykorzystywane w konkretnych celach. Układ postaci, proste gesty, a wreszcie komunikowane znaczenie: akt zawierzenia się Bogu, dziękczynienie i prośba o wstawiennictwo Najwyższego, łączą się ściśle z funkcją samego przedmiotu – daru przekazanego do miejsca świętego, do klasztoru na Górze Synaj, który został zbudowany w miejscu objawienia Boga jako gorejącego krzewu. Otwierający drewnianą skrzynię mnich za każdym razem widział wizerunek Neagoe Basaraba i jego najbliższej rodziny. Obraz miał tym samym zachęcać wspólnotę monastyczną na Synaju, która otrzymała ów dar, do modlitwy i wspomnienia darczyńcy.

Neagoe Basarab odmalowany został jako młody mężczyzna o krzaczastych brwiach, z „tatarskim” wąsem³¹. Długie włosy, opadające równomiernie na ramiona władcy, są misternie ułożone w rozdzielone i silnie skręcone pukle. Gospodar nosi na głowie wysoką, inkrustowaną kamieniami szlachetnymi koronę, która w prezentowanej formie nie ma odpowiednika w malarstwie wołoskim. Unikatowe insygnium, pozbawione charakterystycznych fleuronów czerpie wzorce z otwartej zachodnioeuropejskiej korony królewskiej³².

31 A. Alexianu, dz. cyt., s. 177.

32 L. Rotter, *Ubranie czy kostium – strój jako forma manifestacji władzy*, w: *Znak – symbol – rytuał. Doświadczenie władzy*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 278; *Documente privitoare la istoria românilor culese de Eudoxiu de Hurmuzaki*, vol. 15, part.

Historycznie od XV w. za nadanie władzy gospodarowi odpowiadał sułtan Imperium Osmańskiego, w związku z czym przysługującym Wołochom atrybutami władzy były: *işlic* – „korona” w postaci wschodniego kapelusza, berło oraz weksylium³³.

Wschodnie pochodzenie regaliów zmieniało ich znaczenie. Zachodnia, otwarta korona widoczna w wizerunkach Basarabów miała komunikować określone przesłanie, podkreślać potęgę sprawowanego urzędu oraz legitymizować władzę otrzymaną z woli Boga, a nie sułtana.

Postać św. Neagoe Basaraba stanowi jedno z najbardziej intrygujących ogniw na styku duchowości, polityki i sztuki w kontekście prawosławnego Wschodu i jego relacji z chrześcijańskim Zachodem. Ikonografia zgodna z klasycznym bizantyńskim typem „świętego władcy” zyskuje zupełnie inny wymiar w świetle hagiograficznych źródeł i ich polityczno-duchowego przesłania, które przekształca reprezentację w akt kulturowej medytacji nad władzą, świętością i dziedzictwem. Funkcja, jaką święty władca pełnił w kulturze wschodnio-chrześcijańskiej – był nie tylko pomazańcem Bożym, ale i mediatorem między niebem a ziemią, żywym uosobieniem porządku sakralnego – została oddana w ikonografii. Z tej perspektywy przedstawienia Neagoe z modelem cerkwi w dłoni nie stanowią jedynie gestu fundacyjnego, ale również są alegorią roli, jaką pełnił

1: 1358–1600, ed. N. Iorga, București 1911, s. 367–368; F. Nițu, *Prețuri de podoabe și orfevrărie din metal prețios în spațiul românesc (secolele XVI–XVII)*, București 2006, s. 125–138; E. Cernea, L. Pătrășcanu, *Mărturiile. Frescele Mănăstirii Argeșului*, București 2012, s. 40–168; P. Panaitescu, *Tezaurul domnesc. Contribuții la studiul finanțelor feudale în Țara Românească și Moldova*, „Studii. Revista de Istorie”, vol. 14, 1961, nr 1, s. 64.

33 M. Maxim, *L'empire ottoman au nord du Danube et l'autonomie des principautés roumaines au XVIe siècle*, Istanbul 2011, s. 109–145; M. Mehmet, *Două documente turcești despre Neagoe Basarab*, „Studii. Revista de Istorie”, vol. 21, 1968, nr 4–5, s. 926.

„budowniczy królestwa Bożego na ziemi”. Powyższa interpretacja prowadzi zatem do pytania nie o to *jak* jest przedstawiony, ale *dlaczego* właśnie tak: święty Neagoe Basarab staje się bowiem figurą legitymizującą model władzy, w której świętość i polityka są nierozdzielne.

Nie sposób zrozumieć znaczenia kultu Neagoe Basaraba bez odniesienia go do szerokiego zjawiska czci tzw. „świętych przodków” – władców kanonizowanych nie tylko ze względu na osobistą pobożność, ale również na rolę w umacnianiu tożsamości narodowej i religijnej. Neagoe, podobnie jak węgierski Stefan I Święty (969–1038) czy św. Ludwik IX (1214–1270) we Francji, staje się symbolem politycznego i duchowego fundamentu wspólnoty.

„Katechizm władzy” niegdyś przypisywany Neagoe Basarabowi, zawarty w traktacie *Pouczenia Neagoe Basaraba do syna jego Teodozjusza* (rum. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*), nie tylko wyznacza ramy idealnej władzy chrześcijańskiej, ale także wskazuje na inspiracje płynące z różnych kręgów kulturowych – od bizantyńskiego ascetyzmu po renesansowe idee odpowiedzialności monarchy. W tym sensie Neagoe Basarab staje się punktem styku duchowego dziedzictwa Wschodu i Zachodu³⁴.

Bez wątplenia najbardziej zaskakującym aspektem kultu św. Neagoe Basaraba jest jego obecność w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj. To niecodzienne zjawisko – obecność świętego władcy z Europy Wschodniej w jednym z najważniejszych centrów monastycyzmu pozaeuropejskiego – skłania do refleksji nad mechanizmami transferów kulturowych i hagiograficznych w obrębie świata prawosławnego. Warto w tym kontekście zastanowić się, czy wizerunek Neagoe Basaraba zachowany na

Synaju był wyłącznie rezultatem jego darów i protekcji dla klasztoru, czy stanowił także próbę stworzenia duchowego i kulturowego pomostu między Wołoszczyzną a światem arabskim. Gospodar ujęty w wiecznej modlitwie na wieku skrzyni jawi się bowiem jako figura uniwersalna – nie tyle narodowy święty, co „kosmopolityczny pielgrzym”, który łączy geografie i języki, podobnie jak wcześniej kult św. Katarzyny, św. Jerzego czy św. Mikołaja.

Postać Neagoe Basaraba nigdy nie była wyłącznie ikoną pobożnego władcy, ale stanowiła użyteczne narzędzie kulturowej dyplomacji i nośnik idei *sacrum*, wykraczający poza granice Gospodarstwa Wołoskiego. Przedstawienia Neagoe Basaraba spełniają funkcję estetyczną i narracyjną, jak również ideologiczną i teologiczną. Ikonologia władcy otwiera przestrzeń do refleksji nad tym, jak święci są wykorzystywani w kreowaniu wspólnot – lokalnych i ponadlokalnych – oraz jak ich kult może służyć jako medium dialogu między różnymi tradycjami chrześcijaństwa.

Neagoe Basarab pomimo krótkiego, dziewięcioletniego okresu sprawowania rządów nie popadł w zapomnienie. Został kanonizowany 8 lipca 2008 r. w Bukareszcie i dziś jest drugim świętym władcą wołoskim czczonym w Prawosławnej Cerkwi Rumuńskiej. Za jego panowania prawosławne życie duchowe, a wraz z nim sztuka, przeżywały okres rozkwitu. Neagoe Basarab wykazał się szeregiem niezwykle cennych umiejętności, w tym zdolności dyplomatycznych, które zapewniły naddunajskiemu księstwu erę pokoju i rozkwitu kulturalnego³⁵. Po jego śmierci w drugiej połowie XVI w. na Wołoszczyźnie został wprowadzony *muca-rer*, dający szanse na objęcie władzy wszystkim wystarczająco zamożnym bojarom

³⁴ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, ed. A. Vidrașcu, București-Chișinău 2001, s. 144–151.

³⁵ C. Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, București 1991, s. 11–15.

i Basarabom³⁶. Danina w kwocie przekraczająca milion dukatów, składana na ręce sułtana Imperium Osmańskiego, miała gwarantować trzyletni okres sprawowania rządów na Wołoszczyźnie, co przyczyniło się do ostatecznego upadku budowanej przez Neagoe Basaraba ciągłości jego własnego rodu.

Hospodar, określany przez Nicolae Iorgę „Nowym Dawidem”, zasłynął jako dobrodziej mnichów wszystkich narodów. Trafne miano słusznie podkreśla zakres i liczebność fundacji Neagoe Basaraba, który został zapamiętany jako obrońca duchowości oraz patron kultury prawosławnej. Jeśli weźmie się pod uwagę ilość, skalę i zasięg fundacji królewskich, nie dziwi, że podobizny świętego władcy stanowią dziś najliczniejszą grupę przedstawień spośród wszystkich zachowanych na terenie Wołoszczyzny i poza nią wizerunków Basarabów.

Istniejące szesnastowieczne dzieła malarstwa umożliwiły powielenie charakterystycznej, rozpoznawalnej postaci świętego na dzisiejszych, współczesnych ikonach, powstałych w momencie kanonizacji Neagoe Basaraba. Dzieła te reprodukuje

36 J. Demel, dz. cyt., s. 168.

w niezliczonych kopiach wizerunek hospodara znany z fresku fundatorskiego z Curea de Arges. Z dłoni Basaraba zabrano jednak model świątyni. Monumentalna cerkiew, do dziś stanowiąca artystyczny i duchowy pomnik jego panowania, została zastąpiona zwojem z zapisanym przesłaniem władcy do narodu, które w tłumaczeniu brzmi: „Stańmy bracia w bojaźni Bożej i nie smućmy się w bitwie”³⁷.

Obraz z wieka skrzyni, odnaleziony stosunkowo niedawno w zbiorach klasztoru św. Katarzyny na Górze Synaj, daje nadzieję na kolejne odkrycia. Dzieło wołoskiego warsztatu, które być może wykonał sam Mistrz Dobromir z Târgoviște, nadal skrywa wiele tajemnic, czeka na badania i pełne opracowane naukowe. Tablica z Synaju jest niezwykle ważnym elementem układanki, pozwalającym na pogłębienie studiów nad średniowieczną sztuką wołoską powstającą w obrębie dworu królewskiego. Stanowi również przyczynek do rozważań o aspekcie patronatu i powiązań łączących nizinną krainę historyczną dzisiejszej Rumunii z obszarem greckim oraz kulturą bizantyjską.

37 „Să stăm fraților în frica lui Dumnezeu și să nu ne întristăm în luptă”.

STRESZCZENIE

XVI-wieczny hospodar Neagoe Basarab był jednym z najczęściej portretowanych władców Wołoszczyzny. Monarcha o niepewnym pochodzeniu rządził Wołoszczyzną przez dziewięć lat i został zapamiętany jako władca mądry, pobożny i hojny. Za panowania Neagoe Basaraba wołoskie wpływy docierały do wspólnot monastycznych na górze Athos, w Jerozolimie a także na górze Synaj. W artykule poddano analizie tablicę (fragment drewnianej skrzyni) z wizerunkiem świętego Neagoe Basaraba i jego

SUMMARY

The 16th-century hospodar Neagoe Basarab was one of the most frequently portrayed rulers of Wallachia. A monarch of uncertain origins, he ruled Wallachia for nine years and was remembered as a wise, pious, and generous ruler. During the rule of Neagoe Basarab, Wallachian influence reached monastic communities on Mount Athos, Jerusalem, and Mount Sinai. The article analyzes a painting (a fragment of a wooden box) with the image of Saint Neagoe Basarab and his family. The work is kept in

rodziny. Dzieło jest przechowywane w klasztorze św. Katarzyny na górze Synaj. Analiza ikonograficzna obrazu i porównanie obiektu z zachowanymi, średniowiecznymi, freskowymi portretami tego władcy z terenów dzisiejszej Rumunii pozwalają na prześledzenie typu ikonograficznego prezentującego portret hospodara wołoskiego. Neagoie Basarab został kanonizowany w 2008 r. przez Rumuński Kościół Prawosławny, święty ten pozostaje jednak nieznaną poza terenami dzisiejszej Rumunii, podobnie zresztą jak dzieła malarstwa ściennego, przedstawiające portrety rodzinne i donacyjne w przestrzeniach średniowiecznych cerkwi Wołoszczyzny.

SŁOWA KLUCZOWE

Neagoie Basarab, Wołoszczyzna, sztuka średniowieczna, portret

the monastery of St. Catherine on Mount Sinai. Iconographic analysis of the painting and comparison of the object with the preserved medieval fresco portraits of this ruler from what is now Romania will allow us to trace the iconographic type presenting the portrait of the Wallachian hospodar.

Neagoie Basarab was canonized in 2008 by the Romanian Orthodox Church, but the saint remains unknown outside what is now Romania, as are the works of wall painting depicting family and donation portraits in the spaces of medieval Orthodox churches in Wallachia.

KEYWORDS

Neagoie Basarab, Wallachia, medieval art, portrait

BIBLIOGRAFIA

Źródła drukowane

Documente privitoare la istoria românilor culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, vol. 15, part. 1: 1358–1600, ed. Nicolae Iorga, București 1911.

Învățăturile lui Neagoie Basarab către fiul său Theodosie, ed. Anatol Vidrașcu, București–Chișinău 2001.

Ureche Grigore, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. Petre Panaitescu, București 1958.

Opracowania

Alexianu Alexandru, *Mode și veșminte din trecut*, vol. 1, București 1971.

Boia Lucian, *Dlaczego Rumunia jest inna?*, tłum. Joanna Kornaś-Warwas, Kraków 2016.

Cazacu Matei, *Drakula*, tłum. Beata Biały, Warszawa 2007.

Cernea Emanuela, Pătrășcanu Lucreția, *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului*, București 2012.

Coman Marian, *În scaunul vechilor domni. Discurs politic și formular de cancelarie în hrisoavele lui Neagoie Basarab*, în: *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului. Catalog expozițional*, ed. Emanuela Cernea, Lucretia Pătrășcanu, București 2012, s. 36–41.

Czamańska Ilona, *Basarabowie*, w: *Słownik dynastii Europy*, red. Józef Dobosz, Maciej Jerzy Seweryński, Poznań 1999.

Demel Juliusz, *Historia Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Drăguț Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București 2000.

Efremov Alexandru, *Icoane românești*, București 2002.

Efremov Alexandru, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, „Buletinul Monumentelor Istorice”, t. 40, 1971, nr 1, s. 41–48.

- Erdeljan Jelena, *A Note on the Ktetorship and Contribution of Women from the Branković Dynasty to Cross-Cultural Connections in Late Medieval and Early Modern Balkans*, „Зборник Матице српске за ликовне уметности”, т. 44, 2016, s. 61–72.
- Giurescu Constantin C., *Istoria Românilor*, vol. 2: 1352–1606, București 1976.
- Giurescu Dinu C., *Țara Românească în secolele XIV–XV*, București 1973.
- Goina Mariana, *Medieval Political Philosophy in a Sixteenth-Century Wallachian Mirror of Princes: The Teachings of Neagoe Basarab to His Son Theodosie*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 92, 2014, s. 25–43.
- Grierson Philip, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 3, Washington 1973.
- Ilie Liviu Marius, *Neagoe Basarab and the succession to the throne of Wallachia*, „Analele Universității din București”, vol. 53, 2004, s. 37–52.
- Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. Maria Vassilaki, London 2005.
- Iorga Nicolae, *Istoria Românilor*, București 1996.
- Kocój Ewa, *Świątynie. Postacie. Ikony*, Kraków 2006.
- Liakos Dimitris, *Byzantine and Post-Byzantine Athonite Dedicatory Inscriptions in Historical and Archaeological Context*, in: *Texts/Inscriptions/Images–Art Readings*, ed. Emmanuel Moutafov, Jelena Erdeljan, Sofia 2017, s. 159–186.
- Lupu Ramona Neacșa, *De la Mircea cel Bătrân la Neagoe Basarab. Raporturile dintre domnie și biserică în Țara Românească*, Târgoviște 2014.
- Manole Neagoe, *Despre politica externă a lui Neagoe Basarab*, „Studii”, vol. 4, 1966, s. 745–764.
- Maxim Mihai, *L’empire ottoman au nord du Danube et l’autonomie des principautés roumaines au XVIIe siècle*, Istambul 2011.
- Mehmet Mustafa, *Două documente turcești despre Neagoe Basarab*, „Studii. Revistă de Istorie”, vol. 21, 1968, nr 4–5, s. 921–930.
- Mircea Ion-Radu, *De l’ascendance de Despina, épouse du voïvode Neagoe Basarab. À propos d’une inscription slavonne inédite*, „Romanoslavica”, vol. 10, 1964, s. 435–437.
- Molè Wojśław, *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Nandriș Grigore, *Documente românești în limba slavă din Mănăstirile Muntelui Athos 1372–1658*, București 1937.
- Neagoe Claudiu, *Prima încercare de transformare în pașalâc a Țării Românești: episodul Mehmed bey (1522)*, „Danubius”, t. 22, 2004, s. 25–32.
- Nicolescu Corina, *Istoria costumului de curte în țările române, secolele XIV–XVIII*, București 1970.
- Nițu Florentina, *Prețuri de podoabe și orfevrărie din metal prețios în spațiul românesc (secolele XVI–XVII)*, București 2006.
- Noica Constantin, *Pagini despre sufletul românesc*, București 1991.
- Ostasz Wiktor, *Późnosredniowieczne ubiory bizantynskich elit władzy i ich recepcja w Serbii i Bułgarii*, „Prace historyczno-archiwalne”, t. 18, 2006, s. 5–32.
- Panaiteșcu Petre, *Tezaurul domnesc. Contribuții la studiul finanțelor feudale în Țara Românească și Moldova*, „Studii. Revista de Istorie”, vol. 14, 1961, nr 1, s. 49–86.
- Panaiteșcu Petre, *Inceputurile istoriografiei în Țara Românească*, în: *Studii și Materiale de Istorie Medie*, ed. Damaschin Mioc, Ștefan Ștefănescu, vol. 5, București 1962, s. 195–256.
- Preda Emil, *Dicționar al sfinților ortodocși*, București 2000.
- Redford Scott, *Byzantium and the Islamic World 1261–1557*, in: *Byzantium: Faith*

- and Power (1261–1557), ed. Helen C. Evans, New York 2004, s. 389–396.
- Rezachevici Constantin, *Cronologia critică a domnilor români din Țara Românească și Moldova a. 1324–1881*, vol. 1, București 2001.
- Rotter Lucyna, *Ubranie czy kostium – strój jako forma manifestacji władzy, w: Znak-symbol-rytuał. Doświadczenie władzy*, red. Józef Marecki, Lucyna Rotter, Kraków 2012, s. 267–310.
- Sava Ionel Nicu, *Mănăstirea Snagov – Credință, Literatură și Legendă*, trans. Aurelia Năstase, București 2007.
- Sinigalia Tereza, *Pictura murală din Moldova secolului al XV-lea*, în: *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, ed. Răzvan Theodorescu, Marius Porumbm, vol. 1, București–Cluj–Napoca 2018, s. 184–195.
- Solcanu Ion, *Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale. Noi considerații*, în: *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, ed. Ștefan S. Gorovei, Suceava 2003, s. 117–129.
- Sullivan Alice Isabella, *Donors and donations in sixteenth-century Wallachia and Moldavia*, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai Theologia Orthodoxa”, vol. 68, 2023, nr 1, s. 15–46.
- Tradigo Alfredo, *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, Los Angeles 2008.
- Ungureanu Cosmin, *Biserica Mănăstirii Argeșului. Re(in)staurare, muzeificare și mit național*, „Arhitectura”, vol. 644, 2013, nr 2, s. 154–159.
- Văetiș Atanasia, *Portretistica votivă a lui Neagoe Basarab*, în: *Sfântul voievod Neagoe Basarab – ctitor de biserici și cultură românească*, ed. Nicolae Cristian Cădă, București 2012.
- Źródła internetowe**
- Galeria de Artă Veche Românească, Muzeul National de Arta al Romaniei MNAR, wizualizacja wnętrza cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș i oryginalnego położenia fresków: <https://www.youtube.com/watch?v=kmN-21fiZTfo> [dostęp 11 I 2024].
- Galeria Portretelor, MNIR <https://galeria-portretelor.ro/item/neagoe-basarab-despina-milita-si-copiii-lor/> [dostęp 13 XII 2023].
- Katalog obiektów ruchomych, wpisanych na listę Narodowego Dziedzictwa Kulturowego: <https://clasate.cimec.ro/Detaliu.asp?tit=pictura--Tablou-votiv-al-familiei-lui-Neagoe-Basarab&k=36FED3542D5745CBBA69CFF-6305CF747> [dostęp 12 I 2024].
- Sullivan Alice Isabella, *A New Discovery in the Michigan Sinai Archive, History of Art Visual Resources Collections* University of Michigan 2020, <https://lsa.umich.edu/histartvrc/news-events/all-news/search-news/a-new-discovery-in-the-michigan-sinai-archive.html> [dostęp 24 II 2024].
- The Sinai Digital Archive, *Adoration of the Kyriotissa (Lid of a Box)*, <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/23905#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-357%2C-78%2C8333%2C3981> [dostęp 24 II 2024].

Tekst zgłoszono: 14 XII 2024 r., zrecenzowano: 10 V 2025 r., zaakceptowano do druku: 11 VI 2025 r.

Saints as vectors of catholic identity at a Lutheran court. An analysis of the hagiographic dimension of don Bernardino de Rebolledo's works (c. 1650–1659)

Święci jako wektory tożsamości katolickiej na dworze luterańskim. Analiza hagiograficznego wymiaru dzieł don Bernardina de Rebolledo (ok. 1650–1659)

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16219>

LUIS CONDE BLÁZQUEZ
UNIVERSITY OF BARCELONA
ORCID: 0000-0001-5278-9240

*En los Santos, y fieles de la Tierra
puse mi voluntad con todo affecto¹*

These biblically-inspired verses reflect personal devotion of Bernardino de Rebolledo, who in this regard was an idiosyncratic representative of Counter-Reformation Spain (ill. 1). They come from *Selva sagrada* (1657), an adapted translation of the Psalms by Rebolledo, an underrated author and a perfect illustration of the baroque courtier: Don Bernardino de Rebolledo (1576, León–1667, Madrid) excelled with his sword and his quill, and he also was an eloquent and successful negotiator. His vital trajectory was marked by his military service to Philip IV of Spain in the complex context of the Thirty Years' War, which he

¹ "In the Saints, and the faithful of the Earth / I placed my will with all my heart." B. de Rebolledo, *Selva sagrada*, Cologne 1657, p. 22.



1. Portrait of Don Bernardino de Rebolledo, engraving from his *Ocios*, Anvers 1660. Public domain

combined with mediation tasks in the Rhineland, affording him an imperial county.² This made Rebolledo the most suitable candidate to represent Madrid's interests in Copenhagen, a kingdom with strong cultural, economic, and dynastic ties to the German principalities. The one thing that really stands out about his mission was that it lasted so long, more than a decade in a century troubled by large-scale conflicts and hectic diplomatic activity. However, the Spanish count's long residence in the Danish capital was the product of something more prosaic: his excessive debts kept him tied to his creditors. This dramatic situation helped him overcome the greatest crisis during his service in Copenhagen,³ and by the time he was allowed to return, the Spanish authorities extended his duties in Denmark.⁴

In the 17th c., Northern Europe was regarded as a backwater, a remote station that for diplomats could be understood as a sort of ostracism. Moscow, Warsaw, Stockholm, and Copenhagen were distant destinations that lacked the elegance and sophistication of Southern courts, a situation made worse by their harsh climatic conditions. Because of their peripheral location, information reached them slowly and, in a society in which success depended on favour and influence, the possibilities of gaining and preserving social capital at the

home court suffered accordingly.⁵ Rebolledo's experience confirmed this perception and, in order to overcome boredom, he found solace in writing.⁶ During his years in Denmark, he sent numerous letters – not solely those related to his role as informer of the Crown – and produced a vast literary corpus in which literature and faith converged. This includes a version of the Book of Job, devoted to Christina of Sweden, *La constancia victoriosa: égloga Sacra* (1655); a history of Denmark addressed to the Danish kings, *Selvas dánicas* (1655); the aforementioned *Selva sagrada* (1657); and *Idilio Sacro* (1660), a versified passion of Christ whose dedicatee was the regent queen of Spain, Mariana of Habsburg (ill. 2).⁷ Additionally, he invoked the Northern Muses to compose a vast array of poems, which formed the anthology *Ocios* (Anvers 1660). This title reflects the goal of his literary activity with precision: the Spanish word derives from the Renaissance term *otium*, which refers to the time invested in achieving intellectual perfection. Concurrently, verses helped Rebolledo verbalize his emotional unrest: loneliness, alienation,

2 E. Gigas, *Grev Bernardino de Rebolledo, spansk gesandt i Kjøbenhavn (1648–1659)*, Copenhagen 1893, p. 6–7.

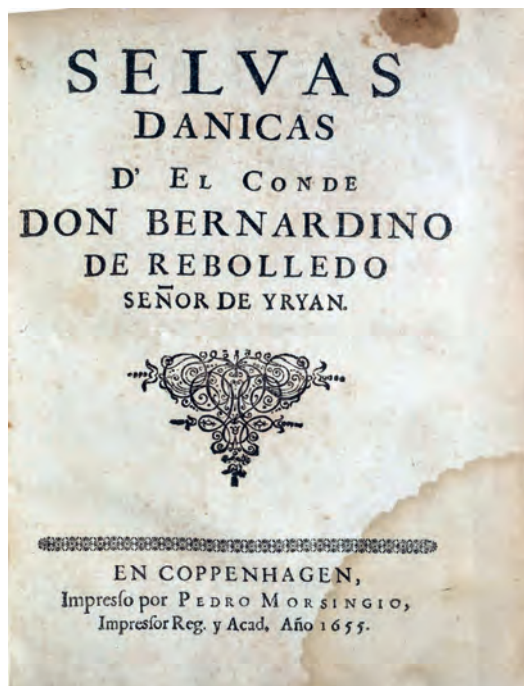
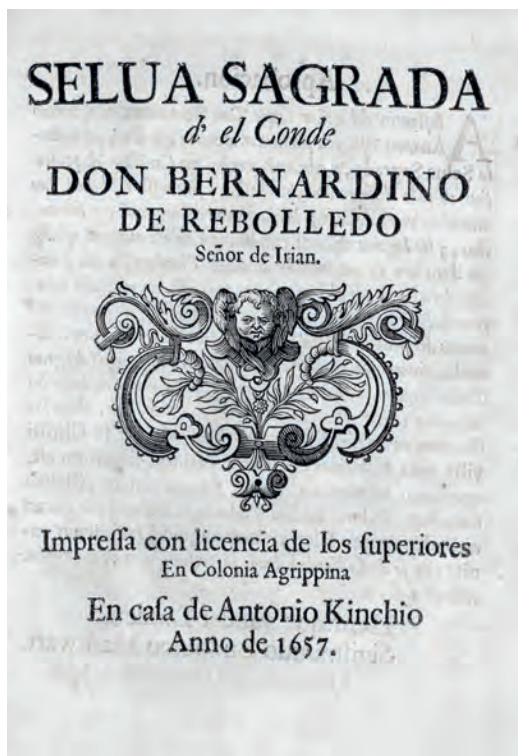
3 More details on the second section of the article.

4 Rebolledo undertook diplomatic manoeuvres to consolidate the Habsburg strategy in Northern Europe, which implied the attempt of incorporating Copenhagen to the axis Madrid–Vienna–Warsaw. E. Corredera Nilsson, “Yo he hecho lo que he podido y en Praga lo que han querido”. *El papel mediador de Bernardino de Rebolledo en Copenhague y las limitaciones de la colaboración hispano-imperial en la guerra del Norte (1655–1660)*, in: *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. J. Martínez Millán, R. González Cuerva, Madrid 2011, p. 507–531.

5 The diplomatic sphere was shaped by transnational networks of sociability and patronage. P. Volpini, *Ambasciatori nella prima età moderna tra corti italiane ed europee*, Rome 2022; H. von Thiessen, *Diplomatie vom type ancien. Überlegungen zu einem Idealtypus des frühneuzeitlichen Gesandtschaftswesens*, in: *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Hrsg. idem, Ch. Windler, Cologne 2010, p. 471–503; H. Droste, *Im Dienst der Krone. Schwedische Diplomaten im 17. Jahrhundert*, Berlin–Münster–Vienna 2006, p. 35–39.

6 This strategy was quite frequent, as Bravo Lozano has attested for the Spanish ambassadors in London and The Hague: C. Bravo Lozano, *La aguda pluma del embajador. Ingenio y cultura política en la correspondencia entre los ministros españoles en Londres y La Haya (1675–1699)*, in: *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659–1748*, ed. eadem, A. Álvarez-Ossorio Alvariano, Madrid 2021, p. 415–440.

7 M.C. Casado Lobato, *La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo*, “Revista de Filología Española”, vol. 46, 1973, no 3–4, p. 231–232.



2. Works by Don Bernardino de Rebolledo.
 Public domain

uncertainty, and neglect are recurrent feelings in his creations, coloured with heavy autobiographical hues.

HAGIOGRAPHICAL REFERENCES IN REBOLLEDO'S TEXTS

Don Bernardino de Rebolledo was a devout Catholic who found himself in a Lutheran dominion. The immunities afforded by the Peace of Westphalia (1648) enabled him to keep a chapel inside his residence in Copenhagen⁸ and to possess religious books. Encrypted behind baroque formulas, a letter addressed by the Spanish envoy to his friend in León, don García de Villamizar (1651), reflects the role that spiritual exercises played in his everyday habits. In the long northern summer days,

⁸ No evidence on the sacred objects of the chapel has been preserved. Nevertheless, his funerary chapel in the Cathedral of León has endured to the present and has attracted scholarly attention. This sacred space sets in contrast the count's sarcophagus, represented in a devotional, kneeling posture, with a Baroque altarpiece dedicated to the Immaculate Conception, which includes a depiction of his patron saint. F. Llamazares Rodríguez, *La capilla del Conde de Rebolledo en el claustro de la catedral de León (1667-1669)*, "Tierras de León", vol. 54, 1984, p. 95-110.

Rebolledo followed a strict reading routine, dominated by biblical figures and prominent saints of the Catholic Church: “When it is time to withdraw into these and other weighty considerations, I enter, as into the Temple, into the Scriptures, to hear of divine marvels and praise; I inquire into the meaning of the ceremonies and the mystery of the Chants, consulting some among the Holy Expositors and the Sacred Ministers, who lead me, as if in painted visions, to behold — in *Kings*, *Maccabees*, *Saint Matthew*, *Saint Luke*, *Saint Paul*, and the *Revelation* — Purgatory depicted just a little less clearly than in Dante. In *Malachi*, I behold the perpetual, present, pure, and holy Sacrifice of the Mass; in *Tobias*, the Angel offering up prayers; in *Zechariah*, his intercession before God, on behalf of the People. *Saint Matthew* teaches me that the just are in Heaven as Angels. [...] I listen to questions of scholastic Theology; at times I ascend the mount with the contemplatives, and though I reach not Heaven by the ladder of *Saint John Climacus*, nor by the dwellings of *Saint Teresa*, I yet strive to measure its distances with Ptolemy and Clavius.”⁹

In his poem *Tercetos II*, the author renders this catalogue in lyric form, adding brief comments to emphasise his familiarity with the books. After accounting for the

9 “Quando es hora ya de recojerme a estas y otras consideraciones importantes, entro, como en el Templo, en la Escritura a oír divinas maravillas y alabanzas; pregunto la significacion de las ceremonias, y mysterio de los Canticos, a algunos de los Santos Espositores y Ministros sagrados, que me llevan a ver, como en pintura, en los Reyes, Macabeos, San Matheo, San Lucas, San Pablo, y el Apocalipsi, el Purgatorio, poco menos claro que en el Dante: en Malachias perpetuo el presente, limpio, o Santo Sacrificio de la Misa: en Tobias a el Angel presentando sus oraciones: en Zacarias rogando a Dios por el Pueblo: enseñanme en San Matheo, que los justos son en el cielo como Angeles [...] oygo qüestionones de Theologia escolástica, subo tal vez al monte con los contemplativos, y ya que no al cielo por la escala de San Juan Climaco, o moradas de Santa Teresa, a medir sus distancias con Ptolomeo, y Clavio.” B. de Rebollo, *Ocios*, Anvers 1660, p. 191–192.

chapters that integrate the Gospels, Rebollo combines erudition and piety by presenting his personal selection of religious works. The Spanish theologian Fray Luis de Granada (1504–1588) stands out because of his Catechism, characterized as “a guide for sinners [...] that dost draw them out of so blind an abyss”.¹⁰ In terms of mysticism and theology, the diplomat recommends non-canonised authors such as the Benedictine Louis Blosius (1506–1566), the Minims Francis de Sales (1567–1622) and Fernando Caldera (d. 1633), and, of course, the Augustinian Thomas von Kempis (1380–1471), source of “humility and confidence”. Some saints also feature in the poem, for instance Saint Bonaventure and two emblems of Spanish religiosity, Saint Teresa of Ávila (1515–1582) and Saint Peter of Alcántara (1499–1562).¹¹

Later in the work, Rebollo emphasizes that devotional exercises and theological training have to be reinforced by models of sanctity:

“Stir the fervent love that sets you burning, by the Saints’ most potent, shining example, whose glorious labours seek celestial yearning.

Though their lives have been celebrated by so many

let Rivadeneira’s [account],

and Cairasco’s devout chants be your

guide.”¹²

In this context, the poet highlights two relevant Spanish Golden Age – hagiographies, echoing the fervent veneration of

10 Ibidem, p. 185. Rebollo plays here with the original title of Luis de Granada’s work, *Guía de pecadores*, (in English, “Guide for sinners”) to introduce the subordinate clause.

11 Ibidem.

12 “Excitad el afecto que l’enciende, / al eficaz exemplo de los santos / que con glorioso esfuerzo el Cielo aprende / aunque sus vidas celebraron tantos / las de Riudeneira os acredito, / y de Cairasco los deuotos cantos.” Ibidem, p. 184.

saints during Philip II's reign. The first one refers to *Flos Sanctorum*, a translation of the Voragine's *Legenda Aurea* by the Jesuit Pedro de Ribadeneira (1527–1611); the other corresponds to *Templo militante y triumphos de sus virtudes*, a widely disseminated poem by the Canarian canon Bartolomé Cayrasco (1538–1610), inspired by another major hagiographer of the same period, Alonso de Villegas (1533–1603).¹³

This rosary of sacred references may be interpreted as proof of Rebolledo's devotion. He presented himself as a model Catholic exposed to the dangers of heresy in the barbaric North. This martyrial self-image has already been detected in letters sent to Madrid and Brussels. As Corredera has noted, in these documents the count adopted a sacrificial rhetoric, reporting his lack of involvement in court feasts, complaining about his suffering from financial shortcomings, and portraying himself as a loyal servant devoted to his affairs.¹⁴ However, additional religious references were present in his library, including two sacred biographies by Felipe Colombo (*Compendio de la vida de San Pedro Pascual* and *Vida de San Pedro Nolasco*), as well as a French version of Saint Augustine's *De civitate Dei contra paganos*; another French translation of Saint Peter Crisologus's sermons; López de Zárate's *Poema heroico de la invención de la Cruz*; Saint Catherine of Siena's *Spiritual Letters* (also in French); the manuscript *Analogía del nuevo y el viejo testamento* by Martín Becano; *Corónica general de San Benito* and sermons of the Virgin in Italian.¹⁵

13 J.M. Perera, *La buena nueva de Templo militante, de Bartolomé Cairasco. Un testimonio*, "Almoragen", vol. 73, 2024, p. 205–206.

14 E. Corredera Nilsson, *Confessional public diplomacy? Bernardino de Rebolledo's defence of Catholicism in Denmark, 1655–1656*, "The Seventeenth Century", vol. 36, 2021, no. 3, p. 472.

15 M.C. Casado Lobato, op. cit., p. 250–255.

The years spent in Copenhagen allowed Rebolledo to expand his hagiographical knowledge to include the histories of northern saints. The Spanish envoy had access to the libraries of the Stadholder and the (Lutheran) archbishop of the city, Jesper Brochmand (1585–1652),¹⁶ whose books might have familiarized the diplomat with the regional evangelization. An eloquent fragment in *Selvas dánicas* proves that don Bernardino was able to consult the *Chronicon Roskildense*: "[King Sven] subdued Norway, and once more conquered England: free from the burdens of war, and brought to the true worship of Saint Popon by exhortations, and the wondrous miracle of donning the burning iron glove without harm to his hand, [once] his faith was confirmed, he turned the Church of Roeskild [sic] into a bishopric."¹⁷

These verses allude to the ordeal of the red-hot iron endured by Poppo, a monk sent by Libencius of Bremen to Denmark, who convinced the Danes of God's existence through this miracle. As a result, he was awarded the see of Roskilde and became a sacred figure in the Nordic countries.¹⁸ This episode was not easily found in hagiographies outside Denmark, at least not in Spanish works, which suggests that Rebolledo took advantage of his contacts in Copenhagen to satisfy his interest in saints and miracles. Even if his *Selvas dánicas* did not enjoy a great literary success in Spain,

16 B. de Rebolledo, *Ocios...*, op. cit., p. 195.

17 "Sojuzgó la Norwega, / y conquistò de nueuo a Inglaterra: / libre de los Cuidados de la Guerra, / y al verdadero culto reducido, / de San Popon por las exhortaciones, / y el insigne milagro / de calçarle de Hyerro el guante ardiendo / sin lesion de la mano, / en la Fè confirmado / l'Iglesia de Roeskild hizo Obispado". B. de Rebolledo, *Selvas dánicas*, Copenhagen 1655, p. 41.

18 M.Cl. Gertz, *Scriptores minores historiae danicae medii ævi*, Copenhagen 1917, p. 21.



3. Saint Helen's Spring in Tisvilde (Denmark). Phot. Tisvildevejen 2022, <https://esrum-tisvildevejen.dk/ramloese-tisvilde/> [access 26.6.2025]

by referring to the prodigious event in Castile's tongue, the count served as a conduit for the transmission of northern sacred history.

A similar example concerns the ironic epigram dedicated to Saint Helena of Skövde:

"A Swedish Catholic
Saint Helena favours,
a land that is not her own,
one that professes a different faith.
And all chimeras forge
unbelief, she disproves
through a miracle as manifest
as giving them water to drink."¹⁹

Once again, Don Bernardino de Rebolledo demonstrates his familiarity with a very specific legend, little known outside Scandinavia: the miracles of Saint Helena. This 12th-century Swedish woman was falsely accused of killing her son-in-law to defend her mistreated daughter, and to survive, she travelled to the Holy Land. At her return, the dead man's family took her life in revenge, and she was canonised in 1165. Because Brynolf Angoltsson, bishop of

Skara, composed the *Helenaofficiet* in the late 13th Century, it has been argued that Helena (Elin) provided the oldest Swedish archdiocese with its own saintly figure.²⁰ Several legends around the healing properties of the saint spread in Northern Europe, accounting for two curative springs: one to the south of Swedish Skara, the other by the Danish village of Tisvilde, in Northern Sealand (ill. 3). A contemporary of Rebolledo, Ole Worm, had written in 1617 that the spring was afterwards called "en fra Sverige kommen hellig kvinde ved navn Sankt Lene",²¹ which matches the information provided by Rebolledo. Although it is difficult to know whether the latter consulted Worm's text, we know through an autobiographic comment that what inspired the epigram was his pilgrimage to the spring.²² This underscores Rebolledo's spirituality, shaped by his devotion towards saints and miracles. Furthermore, the persistence of popular devotional practices in a seemingly

¹⁹ "Catolica Suedesa / favorece Santa Elena, / patria de la suya agena, / que otra religion profesada. / Y quantas quimeras fragua / la incredulidad, desmiente / con milagro tan patente / como hacerles beber agua." B. de Rebolledo, *Ocios*, op. cit., p. 253.

²⁰ T.A. DuBois, *Sanctity in the North: Saints, Lives, and Cults in Medieval Scandinavia*, Toronto 2008, p. 210; S.A. Mitchell, *Margrete of Nordnes in Cult, Chronicle, and Ballad*, "Religionsvidenskabeligt Tidsskrift", Bd. 74, 2022, p. 280.

²¹ A. Schück, *Har S.ta Helena av Skövde existerat?*, "Fornvännen", Bd. 52, 1957, p. 260–261.

²² B. de Rebolledo, *Ocios*, op. cit., p. 657.

Lutheran society²³ enabled this devout Catholic to reconcile his Hispanic origin with his present surroundings.

Works by Rebolledo not only made erudite hagiographical references, but also exploited their semantic content to create ironic word plays, a common feature of Baroque rhetoric. This literary strategy illustrates the embeddedness of the sacred in the author's mental universe, especially in more intimate compositions like Romance LIX. This 192 verse-poem recounts his life through Rebolledo's *alter ego*, don Francisco de Bel,²⁴ who, after being forced to serve the king in Denmark, finally feels the imminence of his return to Spain. The poet admits to his own uncertainty by analysing his possible destinations in his homeland, including León and its Monastery of Saint Mark, "upon whose founding the name sprang / of the knights' Order of Santiago". However, he promptly qualifies this point with the following desideratum: "if I could choose, / Saint Martin would be my saint".²⁵ Here, González Cañal has detected the contraposition of two allegories: on the one hand, during the Golden-Age the cloister in

León operated as a prison ruled by the powerful Order of Santiago – among others, the Spanish major author Francisco de Quevedo (1580–1645) was jailed there; on the other hand, Saint Martin stands as a metaphor for pleasure, since, according to the philologist, Rebolledo is alluding to San Martín de Valdeiglesias and its highly reputed wines.²⁶ The choice of these opposing figures, Saint James (Santiago) – Saint Martin, (i.e., punishment-pleasure), is not accidental: Rebolledo was born in an important city in the *Camino de Santiago*, so he surely knew that the Apostle Saint James and the soldier Saint Martin competed over the pilgrims' patronage.²⁷

Saints could also be used as national allegories through astute homophonic associations. This is the case with the pairing of Poland (*Polonia* in Spanish) and Apollonia in Romance LXI, a lyrical letter with which Rebolledo gave his friend Father Pedro Tamaro, *definitorio* in the Philippines, the latest news in Northern Europe. Although the text is undated (day and month are mentioned in the final verses, but not the year), this literary piece might have been written in 1654 or 1655, based on the events reported: "It is said that the Muscovite suffers from a toothache and prays to Saint Poland for miracles by force."²⁸

The author is clearly referring here to the voracity of the Tsar toward the

23 Asche noted that the Reformation in Scandinavia and Northern Germany, an eminently urban phenomenon, struggled to penetrate in rural areas, where Catholic rites, syncretised with pre-Christian traditions, remained firmly rooted: "Insgesamt behielt das skandinavische Luthertum viele altkirchliche Formen bei und erwies sich so -ähnlich wie im Norddeutschland und dem deutschen Osten- als eine bewahrende Kraft". M. Asche, *Zentrum und Peripherie in der Geschichte Nordeuropas im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung*, in: *Dänemark, Norwegen und Schweden im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung: Nordische Königreiche und Konfession 1500 bis 1660*, Hrsg. idem, A. Schindling, Münster 2003, p. 13–25 (p. 18: In fact, Saint Helen's spring in Tisvilde had already been a cult space for the locals before the adoption of Catholicism).

24 Don Bernardino grounds the selection of anthroponym on a hagiographical image: "Of the saint who beheld visions, / His name was bestowed upon me". B. de Rebolledo, *Ocios*, op. cit., p. 166.

25 Ibidem.

26 R. González Cañal, *Edición crítica de los Ocios del Conde de Rebolledo*, Cuenca 1997, p. 603. It is worth noting that food and wine were part of the repertoire of conventional images employed by Spanish mystics to confront the discursive challenge of articulating the sublime. F. Gómez Solís, *Índice de metáforas y de imágenes de la literatura espiritual española (ss. XVI-XVII)*, Cáceres 1990 (PhD dissertation).

27 J.R. Hernández Figueiredo, *El nuevo modelo de santidad de Martín de Tours y su relación con el comienzo de la Via Turonensis del Camino de Santiago*, "Salmanticensis", vol. 64, 2017, p. 403.

28 "Dizese qu'el Moscouita / con dolor de muelas anda, / y pide a santa Polonia / milagros a fuerça de armas." B. de Rebolledo, *Ocios...*, op. cit., p. 275.

4. Zurbarán, *Saint Apollonia*, c. 1635–1640,
Musée du Louvre ▲

Polish–Lithuanian Commonwealth, which marked the beginning of the Polish–Russian War (1654–1667). Moscow’s fury is metaphorically described as a “toothache”, a rage that only Saint Apollonia – the patroness of dental ailments, transfigured here into a national allegory of Poland – could soothe through territorial concessions. Naturally, such a “miracle” could only come about by force of arms.

SAINTS AS PROTECTORS AGAINST HERESY?

The saintly landscape created by Rebolledo’s literary universe must be understood in the context of other religious initiatives undertaken by the envoy. His activity in the Danish capital, which remained relatively autonomous due to the distance from Madrid, was underpinned by his staunch defence of Catholicism, supported by a network of Jesuit priests that included Willem van Aelst, Gottfried Franken, and Michiel de la Fuente. These clergymen preached daily in the private chapel of Rebolledo’s residence, a cultic space tolerated by Frederick III due to the immunities agreed in Westphalia. However, the chapel welcomed anyone who wished to attend Catholic mass, which was in clear violation of the private nature of said immunities and could be construed as an attack on Lutheranism, the official creed in the dominions of the Danish king. The Spanish ambassador and his religious entourage thus became an outpost of the Tridentine doctrine in Northern Europe, with strong links with Hamburg and, during Queen Christina’s reign, also with Stockholm.²⁹

If creating such a militant hub was not daring enough, Rebolledo had the

²⁹ L. Conde Blázquez, *El conde de Rebolledo y los jesuitas del norte (1648–1659)*, in: *El món d’Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles XVI i XVII*, ed. J. Dantí, X. Gil, I. Mauro, D. Sola, Barcelona 2023, p. 726–730.



audacity to write a confessionally driven Danish history inspired by Saxo Grammaticus’s *Selvas dánicas* (1655). Invoking Denmark’s triumphs under its ancient faith, the count attempted to persuade Frederick III and his wife, Sofia Amalia of Braunschweig–Lüneburg, to convert to Catholicism.³⁰ In truth, in religious terms, Denmark was at that time the most tolerant of all northern kingdoms. In contrast to Sweden, which adopted its own official doctrine very early (Västerås’s *Riksdag*, 1527), the institutional apparatus of the Danish national

³⁰ B. de Rebolledo, *Selvas dánicas...*, op. cit.

Church needed several centuries to crystallise, while the crown tended to prioritise pragmatic interests;³¹ indeed, a brother of the queen, Johann Friedrich, had recently embraced the Roman faith without being banned from the Danish court.³² All of this may have convinced Rebolledo of the viability of an actual conversion of the monarchs, with all its implications.

The author failed in this endeavour, but the royal reaction was at least not as heavy-handed as it could have been in another capital. With great subtlety, Sofia Amalia, whose beauty and virtues were so highly valued by the Spaniard, offered him one of her states, Hørsholm, to cultivate his *otium*. In other words, Rebolledo was being removed from the court. But other incidents surely contributed to this ambiguous gift. In the summer of 1654, the Spanish embassy was attacked by a group of young men, to screams of “Let’s kill these Catholic Spaniards!” This was at least Rebolledo’s version, as recounted to the castellan of Copenhagen. Months later, the residence was again subject to an assault led by the vicar of Saint Nicholas’s Church, Hans Brochmand. A member of the Spanish legation, Diego Ugarte, was suspected of inducing a moribund woman to convert to Catholicism on her deathbed, unleashing the wrath of the mob. The Lutheran preacher claimed to have been the victim of an attempted murder at the hands of the Spanish residence’s staff; the accusation reached the chancellor of the realm, which severely undermined Rebolledo’s standing in Denmark. Thanks to his good relations with the chancellor, Thomesen Sehested, the ambassador managed to remain in Hørsholm without further trouble.³³

31 M. Asche, op. cit.

32 B. de Rebolledo, *Ocios...*, op. cit., p. 283.

33 E. Corredera Nilsson, *Dealing with the North: Spanish ambassadors in the Scandinavian Kingdoms (1648–*

At any rate, these risks did not stop Don Bernardino from promoting the Catholic interests in his Lutheran destination. The embassy was once again embroiled in controversy in 1656, when one of his subordinates, Antonio de Sandoval, reported Rebolledo for abusing the royal secretary Don Gerónimo de la Torre. Tensions rapidly escalated, and Sandoval finally escaped, taking shelter in his conversion to Lutheranism. From then on, the ambassador was forced to contend with a Spaniard attempting to sabotage his mission in Copenhagen; Sandoval published two pamphlets attacking both Philip IV of Spain and the Pope, and Rebolledo suggested that the king should have the “traitor” face an inquisitorial court.³⁴ The Spanish envoy in Copenhagen not only worried about the health of the Catholic faith, but also took a highly orthodox view, even in such a remote court.

Rebolledo’s mission was soon impeded by further hurdles. In November 1655, Frederick III issued an edict against the use of private diplomatic chapels as spaces for proselytism, a legal decision forced upon him by Sweden’s pressure to establish a temporary alliance. This encouraged Don Bernardino to fight back by requesting an audience with the Danish king and by sending a translated copy of the edict to Philip IV. Aware of his limited leverage in Copenhagen, Rebolledo sent another copy to the Spanish ambassador in The Hague, urging him to pass it on to the Staaten Generaal, at a time when the United Provinces had no diplomatic representatives in Denmark.³⁵ The operation failed, but it demonstrated the strength of Rebolledo’s religious commitment.

These contextual notes, strongly coloured by their confessional tone, redefine the significance of saints in Rebolledo’s

1660), Madrid 2016 (PhD dissertation), p. 292–293.

34 E. Gigas, op. cit., p. 222–223.

35 E. Corredera Nilsson, *Confessional public diplomacy? ...*, op. cit., p. 470–471.

work, turning them into identity markers that stand out from his Lutheran environment. After all, the Tridentine affirmation of the value of sanctity had turned the cult of the saints and the Virgin into a symbol of the Roman faith and a mechanism of cohesion for the community of believers.³⁶

Saints boosted the devotion of a community whose identity was materially expressed in processions, relics, festivities, and literary compositions.³⁷ Concerning written works, Catholic Europe witnessed a revival of hagiographies and martyrologues, as illustrated by the Spanish texts cited by Rebolledo and by Bosio's study of Rome's catacombs (*Roma sotterranea*), which used martyrs as a weapon to destroy Lutheran claims to the first Christians.³⁸ Another outstanding example can be found in seventeenth-century Ireland, which had successfully preserved its pre-Reformation saintly fabric. Now invigorated by the impetus of *De Propaganda Fide*, it fostered a renewed sacred landscape that stood in stark contrast to the iconoclastic beliefs of England's protestant churches. Irish historians, like Seathrún Céitinn (1569–1644) and Michael Ó Cléirigh (1590–1643), emphasized Ireland's religious outlook as a source of political identity, as illustrated in the recurrent use of the phrase "insula sanctorum".³⁹ Rebolledo's

Selvas dánicas likewise aimed to reorient the identity of the Danish monarchy toward its Catholic past, presenting a particularly reverent view of canonized kings, whose exemplary lives were emphasized to underscore the troubled path Denmark was navigating in the mid-seventeenth century.

CONCLUSIONS

The Count of Rebolledo represents a paradigmatic example of the Counter-Reformation *ethos*: he linked his political praxis with the creation of a Catholic network in the hostile Nordic milieu, while simultaneously deploying the codes of diplomatic conduct — such as the strategic use of *dona* — to uphold Tridentine values within Frederick III's Denmark. His actions attest to a deep spirituality, illustrated by an emphatic Catholic fervour that permeated his daily life. The cult of the saints delineates a devotional framework expressed through multiple registers: from the erudite sphere shaped by patristic and ascetic traditions to the magisterium of hagiographic *vitae*, the performative pilgrimage to Tisvilde, and the allegorical recourse to saints for ironic and literary purposes.

These elements allow for an epilogue: Don Bernardino de Rebolledo also represents a more intimate face of the Counter-Reformation, one that unfolded in the shadow of clandestinity. In contrast with public displays of faith and all their social and identity-related components, the confessional agency of the Spanish ambassador in mid-seventeenth-century Denmark was deeply personal, a reflection of his isolation as the sole Catholic representative in a Lutheran court. His ecclesiastical retinue, household servants, spiritual readings, and saints were the structural elements of the Catholic universe confined within the walls of his chapel.

³⁶ R.J. Barro, R.M. McCleary, *Protestant Competition is Good for Saints*, Harvard, 2017, p. 1.

³⁷ These public manifestations of faith played a particularly prominent role in keeping Catholic communities in confessionally-divided regions, such as Bohemia, Flanders, or Bavaria, distinct and cohesive. H. Louthan, *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation*, Cambridge 2009, p. 265–269; P.M. Soergel, *Wondrous in His Saints: Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley 1993, p. 11–12.

³⁸ S. Ditchfield, *Thinking with Saints: Sanctity and Society in the Early Modern World*, "Critical Inquiry", vol. 35, 2009, no. 3, p. 561–562.

³⁹ J. McCafferty, *The Communion of Saints and Catholic Reformation in Early Seventeenth-century Ireland*, in: *Community in Early Modern Ireland*, ed. R. Armstrong, in: T.Ó hAnnracháin, Dublin 2006, p. 199–214.

SUMMARY

This article revisits the literary production of a Spanish Golden Age author, Don Bernardino de Rebolledo, in light of its abundant hagiographic references. Works such as *Ocios*, *Selva Sagrada*, *Selvas dánicas*, and a handful of poetic letters must be understood in the confessional and personal framework of their inception: Rebolledo's diplomatic mission in Copenhagen (1648–1659). In a Lutheran country, where he took decisive steps to protect the Catholic community, the recurrent mention of saints emerges as a feature in Rebolledo's personal identity.

KEY WORDS

Bernardino de Rebolledo, Denmark, Spain, saints, Counter-Reformation

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy licznych odniesień hagiograficznych w twórczości literackiej hiszpańskiego autora Złotego Wieku don Bernardino de Rebolledo. Dzieła takie jak *Ocios*, *Selva Sagrada*, *Selvas dánicas* oraz pełne poetyckich odniesień listy należy rozumieć w kontekście konfesyjnym i osobistym: misji dyplomatycznej Rebolledo w Kopenhadze (1648–1659). W Danii – kraju luterańskim – podjął on zdecydowane kroki w celu ochrony społeczności katolickiej. Powtarzające się wzmianki o świętych w jego twórczości są charakterystyczne dla Rebolleda.

SŁOWA KLUCZOWE

Bernardino de Rebolledo, Dania, Hiszpania, święci, kontrreformacja

BIBLIOGRAPHY**Sources**

Rebolledo Bernardino de, *Ocios*, Anvers 1660.

Rebolledo Bernardino de, *Selva sagrada*, Cologne 1657.

Rebolledo Bernardino de, *Selvas dánicas*, Copenhagen 1655.

Literature

Asche Matthias, *Zentrum und Peripherie in der Geschichte Nordeuropas im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung*, in: *Dänemark, Norwegen und Schweden im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung: Nordische Königreiche und Konfession 1500 bis 1660*, Hrsg. idem, Anton Schindling, Münster 2003, p. 13–25.

Barro Robert J., McCleary Rachel M., *Protestant Competition is Good for Saints*, Harvard, 2017.

Bravo Lozano Cristina, *La aguda pluma del embajador. Ingenio y cultura política en la correspondencia entre los ministros españoles en Londres y La Haya (1675–1699)*, in: *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659–1748*, ed. eadem, Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño, Madrid 2021, p. 415–440.

Casado Lobato María Concepción, *La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo*, "Revista de Filología Española", vol. 46, 1973, no 3–4, p. 229–328.

Conde Blázquez Luis, *El conde de Rebolledo y los jesuitas del norte (1648–1659)*, in: *El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles XVI i XVII*, ed. J. Dantí, X. Gil, I. Mauro, D. Sola, Barcelona 2023, p. 710–737.

Corredera Nilsson Enrique, *Confessional public diplomacy? Bernardino de Rebolledo's defence of Catholicism in Denmark*,

- 1655–1656, “The Seventeenth Century”, vol. 36, 2021, no. 3, p. 463–483.
- Corredera Nilsson Enrique, *Dealing with the North: Spanish ambassadors in the Scandinavian Kingdoms (1648–1660)*, Madrid 2016 (PhD dissertation).
- Corredera Nilsson Enrique, “Yo he hecho lo que he podido y en Praga lo que han querido”. *El papel mediador de Bernardino de Rebolledo en Copenhague y las limitaciones de la colaboración hispano-imperial en la guerra del Norte (1655-1660)*, in: *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. J. Martínez Millán, R. González Cuerva, Madrid 2011, p. 507–531.
- Ditchfield Simon, *Thinking with Saints: Sanctity and Society in the Early Modern World*, “Critical Inquiry”, vol. 35, 2009, no. 3, p. 552–584.
- Droste Heiko, *Im Dienst der Krone. Schwedische Diplomaten im 17. Jahrhundert*, Berlin–Münster–Vienna 2006.
- DuBois Thomas Andrew, *Sanctity in the North: Saints, Lives, and Cults in Medieval Scandinavia*, Toronto 2008.
- Gertz Martin Claurentius, *Scriptores minores historię danicę medię ævi*, Copenhagen 1917.
- Gigas Emil, *Grev Bernardino de Rebolledo, spansk gesandt i Kjøbenhavn (1648–1659)*, Copenhagen 1893.
- Gómez Solís Felipe, *Índice de metáforas y de imágenes de la literatura espiritual española (ss. XVI–XVII)*, Cáceres, 1990 (PhD dissertation).
- González Cañal Rafael, *Edición crítica de los Ocios del Conde de Rebolledo*, Cuenca 1997.
- Hernández Figueiredo José Ramón, *El nuevo modelo de santidad de Martín de Tours y su relación con el comienzo de la Via Turonensis del Camino de Santiago*, “Sal-manticensis”, vol. 64, 2017, p. 403–435.
- Llamazares Rodríguez Fernando, *La capilla del Conde de Rebolledo en el claustro de la catedral de León (1667–1669)*, “Tierras de León”, vol. 54, 1984, p. 95–110.
- Louthan Howard, *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation*, Cambridge 2009.
- McCafferty John, *The Communion of Saints and Catholic Reformation in Early Seventeenth-century Ireland*, in: *Community in Early Modern Ireland*, ed. Robert Armstrong, Tadhg O’Hanracháin, Dublin 2006.
- Mitchell Stephen A., *Margrete of Nordnes in Cult, Chronicle, and Ballad*, “Religionsvidenskabeligt Tidsskrift”, vol. 74, 2022, p. 262–286.
- Perera José Miguel, *La buena nueva de Templo militante, de Bartolomé Cairasco. Un testimonio*, “Almoragen”, vol. 73, 2024, p. 205–210.
- Schück Adolf, *Har S:ta Helena av Skövde existerat?*, “Fornvännen”, Bd. 52, 1957, p. 259–263.
- Soergel Philip M., *Wondrous in His Saints: Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley 1993.
- Thiessen Hillard von, *Diplomatie vom type ancien. Überlegungen zu einem Idealtypus des frühneuzeitlichen Gesandtschaftswesens*, in: *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, Hrsg. idem, Christian Windler, Cologne 2010, p. 471–503.
- Volpini Paola, *Ambasciatori nella prima età moderna tra corti italiane ed europee*, Rome 2022.

Text submitted: 25.06.2025, reviewed: 1.08.2025,
accepted for publication: 29.08.2025

Artystyczna oprawa kultu bł. Michała Giedroycia w kościele pw. św. Marka w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku

Artistic setting of the cult of Blessed Michał Giedroyc in the Church of St. Mark in Cracow in the first half of the 17th century

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16220>

ALEKSANDER STANKIEWICZ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
ORCID:0000-0001-6707-7166

W roku 2018 papież Franciszek ogłosił w Rzymie dekret o heroiczności cnót bł. Michała Giedroycia i zatwierdził jego kult publiczny, trwający od niepamiętnych czasów. W związku z tym wydarzeniem w 2020 r. odbyła się w Krakowie na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II sesja naukowa, poświęcona beatyfikowanemu oraz Zakonowi Kanoników Regularnych od Pokuty, do którego należał. Spinała ona klamrą badania nad kultem Giedroycia, zainicjowane w latach 80. ubiegłego wieku, związane z jubileuszowymi obchodami pięćsetlecia zgonu błogosławionego, które przypadały na 1985 r.¹ Pośród stosunkowo licznych opracowań naukowych na temat bł. Michała Giedroycia²

badacze niewiele miejsca poświęcili zagadnieniu oprawy artystycznej jego kultu. Zachowane wizerunki błogosławionego, przede wszystkim krakowskie, były wzmiankowane w „Katalogu zabytków sztuki”³, publikacjach omawiających kult kandydata na ołtarze⁴ i poświęconych kościołowi pw. św. Marka w Krakowie, gdzie znajduje się jego grobowiec⁵, oraz w opracowaniach

Powszechny”, 1982, nr 3–4, s. 20–23; A. Dyl, *Michał Giedroyc (ok. 1425–1485) z zakonu kanoników regularnych od pokuty błogosławionych męczenników. Życie i kult*, mps Archiwum Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie; W. Świerżawski, *Michał Giedroyc (1425–1485). Życie i duchowość*, „Analecta Cracoviensia”, t. 17, 1985, s. 401–425. W tym miejscu chciałbym podziękować zakrystiance kościoła pw. św. Marka, s. Bernadecie Owsiance CHR za udostępnienie części z wymienionych pozycji, ale też zbiorów *Giedroicianum*.

3 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościoły i klasztory Śródmieścia 2*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 37–43.

4 W. Świerżawski, *Michał Giedroyc...*, dz. cyt., s. 401–425; K. Łatak, *Błogosławiony Michał Giedroyc w gronie świętych, błogosławionych i świętobliwych Felicis Saeculi Cracoviae*, w: *Duchowe korzenie błogosławionego Michała Giedroycia. Zakon Kanoników regularnych od Pokuty*, red. A. Sielepin, A. Bruździński, Kraków 2021, s. 87–112.

5 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, E. Śnieżyńska-Stolet, *Obrazki wotywnie przy grobie Michała Giedroycia*,

1 W. Świerżawski, *Serce z krzyżem. Bł. Michał Giedroyc (1425–1485). Materiały z obchodów jubileuszu pięćsetlecia śmierci Błogosławionego*, Kraków 1988.

2 A. Strzelecka, *Giedroyc Michał (ok. 1425–1485), zwany błogosławionym*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 7, red. W. Konopczyński, Kraków 1948–1958, s. 8–11; J. Kotczyn, *Szkic historyczny: Michał Giedroyc zw. błogosławionym. Zakonnik Kanoników Regularnych od pokuty*, „Przegląd

na temat dzieł architektury, rzeźby i grafiki XVI i XVII w.⁶ Niestety w polskiej literaturze jak dotąd nie doczekaliśmy się monografii tego zagadnienia. Próby takie były jednak podejmowane przez badaczy litewskich. Dariusz Baronas przy okazji omawiania kultu Michała Giedroycia w Wielkim Księstwie Litewskim w epoce nowożytnej przeanalizował dwa najstarsze wizerunki błogosławionego w kontekście rozważań o jego domniemanym książęcym pochodzeniu⁷. Natomiast Asta Giniūnienė przedstawiła znane podobizny błogosławionego, ale bez ich szerszej analizy⁸. W ostatnim czasie polskim badaczom udało się natomiast uporządkować dane faktograficzne na temat XIX- i XX-wiecznych rekonstrukcji i restauracji pomnika nagrobnego błogosławionego oraz wskazać zachowane wizerunki nagrobka z tego czasu⁹.

„Nasza Przeszłość”, t. 71, 1989, s. 109–113; A. Sudacka, *Kościół św. Marka w Krakowie. Wyposażenie – przemiany historyczne*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Z. Kliš, Kraków 2001, s. 190, 192–193; A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003, s. 233, 234, 235.

6 M. Cercha, S. Cercha, *Pomniki Krakowa*, Kraków 1904; J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historia Artium”, t. 5, 1968, s. 100–101; tenże, *Pozycja kościoła Bożego Ciała w sztuce Krakowa oraz jego rola w poczynaniach artystycznych kanoników regularnych kongregacji krakowskiej*, w: *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Z. Jakubowski, Kraków 1977, s. 23; J. Daranowska-Lukaszevska, *Sposób pochówku a forma niektórych nagrobków nowożytnych w Polsce*, „Studia Muzealne”, 2000, z. 19, s. 72–79; S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntońska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007, s. 292–293.

7 D. Baronas, *Pal. Mykolo Giedraičio gyvenimas ir jo kultas Lietuvoje (XVI–XIX a. pr.)*, J: Šventieji vyrai, šventosios, moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV–XVII a., sud. M. Paknys, Vilnius 2005, s. 234–235.

8 A. Giniūnienė, *Dievo tarno Mykolo Giedraičio ikonografija. Pirmavaizdis ir kartotė: vaizdinių transformacijos tyrimai*, „Acta Academiae Artium Vilmensis”, t. 35, 2004, s. 123–135.

9 *Ikonografia ulicy Szewskiej i Szczepańskiej, placu Szczepańskiego, ulic Reformackiej i Sławkowskiej oraz zachodnich odcinków ulic św. Marka i Pijarskiej w Krakowie*, red. I. Kęder, W. Komorowski, M. Łepkowski, Kraków 2018, s. 577–580.

Podstawowe informacje o błogosławionym zostały zebrane w rękopiśmiennym życiorysie spisany przez Jana z Trzciany w 1544 r., a opublikowanym dopiero w 1605 r. w druku autorstwa prepozyta libichowskiego i komisarza generalnego Kanoników Regularnych od Pokuty Krzysztofa z Przeworska¹⁰. Dość swobodny przekład tej pracy przedstawił Andrzej Gronowski, przeor krakowskiego klasztoru Kanoników od Pokuty w latach 1612–1617 oraz w 1619 r.¹¹, który dedykował tekst Joachimowi Tarnowskiemu, wojewodzie wendeńskiemu¹². W obydwóch poza opisem cudów dziejących się przy grobie kandydata na ołtarze, wzmiankowano notatkę z kroniki Macieja Miechowity na temat okoliczności zgonu Giedroycia w 1485 r. Ciało świętego zostało tego roku złożone w niszy w murze prezbiterium przy wejściu do kaplicy, w pobliżu ołtarza głównego¹³. Tę samą informację o miejscu pochówku za Miechowitą powtórzył Jan z Trzciany¹⁴. Śmierci i pogrzebowi błogosławionego towarzyszyły niezwykle wydarzenia. Gdy zakonnicy radzili między sobą w sprawie miejsca jego pochówku, przyszedł do nich Świętosław Milczący, który na kartce przekazał im wiadomość tej treści: „Ten mąż Boży brat wasz, który umarł, którego dusza w niebie odpoczywa,

10 Jan z Trzciany, *Vita Beati Michaelis Ordinis S. Mariae de Metro de Poenitentia Beatorum Martyrum Conventualis S. Marci Crac.*, Cracoviae 1605.

11 A. Bruździński *Kanonicy Regularni od Pokuty w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, w: *Studia z dziejów...*, dz. cyt., s. 44.

12 A. Gronowski, *Żywot błogosławionego Michała Giedroycia, księcia litewskiego, zakonnika s. rzędu Kanoników BB. Martyrum de Paenitentia [...], którego ciało odpoczywa w Krakowie w kościele S. Marka...*, Kraków 1615.

13 „Anno Domini 1485 Frater Michael ordinis S. Mariae de metro de pacientia beatoru(m) martyru(m) ad sanctu(m) Marcum Cracoviae quarta die mensis Maii vitam finiuit, in choro ad ualuas sacraria septentrionem uersus sepultus”. Maciej Miechowita, *Chronica Polonorum*, t. 4, Cracoviae 1519, s. 345.

14 Jan z Trzciany, dz. cyt., k. B3.

będzie pochowany w chórze u drzwi zakrystii na północy tedy znajdziecie grób gotowy i drugi też jeszcze jest grób pod wielkim ołtarzem teraz próżny, w którym większy nadeń tam będzie położony¹⁵. Jak się okazało niedługo, było tak w istocie. „Dziwna to rzecz na ten czas była: o tym tam grobie nie wiadomo, a gdy go otworzono zdał się jakoby świeżo robiony ani większy, ani mniejszy jedno jak wzrost był ciała onego¹⁶. Oczekujące na pochówek ciało bł. Giedroycia nie uległo rozkładowi, wierni niewiedzący je świadczili o niezwykłym zjawisku. „Na ten czas czuli wszyscy barzo wdzięczną wonność, która z ciała błogosławionego pochodziła i którą obecność anielska dla uczciwości ciała tak wielkiego miłośnika Chrystusowego wzbudziła była¹⁷.”

Nie wiadomo, czy miejsce pierwotnego pochówku było w jakiś sposób wyeksponowane czy zdobione, wiadomo natomiast, że już w 1521 r. zawieszono przy nim pierwszą, malowaną tablicę wotywną. Była ona darem mieszczki Anny, dziękującej za wskrzeszenie dziecka¹⁸. Po raz pierwszy w związku z cudownymi wydarzeniami, jakie miały mieć miejsce przy grobie bł. Giedroycia, jego grób otwarto tego samego roku, co odnotował Mikołaj z Kamionnej, przeor krakowskiego klasztoru św. Marka¹⁹. Nie dysponujemy niestety informacjami, jak wyglądało to pierwotne miejsce pochówku, natomiast jest raczej pewne, że zostało zniszczone wraz z większością wyposażenia kościoła w trakcie pożaru w 1589 r.²⁰

15 Tamże, k. E3v.

16 Tamże.

17 Tamże, k. E4r.

18 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, E. Śnieżyńska-Stolot, *Obrazki wotywno...*, dz. cyt., s. 109–113; A. Sudacka, dz. cyt., s. 192.

19 Informacja o tym fakcie jest późna, bo z 1741 r., ale niewykluczone, że oparta o starsze, niezachowane źródła. W. Świerżawski, *Michał Giedroyc...*, dz. cyt., s. 404; D. Baronas, dz. cyt., s. 291.

20 J. Szablowski, *Kościół św. Marka w Krakowie*, „Rocznik

Z katastrofy tej wyszedł cało krucyfiks, umieszczony na belce tęczowej, przed którym według tradycji modlił się bł. Giedroyc, adorowany przez niego obraz Matki Bożej oraz ołtarz w formie tryptyku, do którego jeszcze powrócimy²¹.

W 1594 r. świątynię odbudowano²² i dokonano ponownego otwarcia grobu Giedroycia. Wydobyto z niego wówczas czaszkę i kości ramienia i umieszczono je w drewnianej szkatule, którą następnie wystawiono na widok publiczny w kościele²³. Z pewnością też zadbano o odpowiednie oznaczenie grobu, skoro Jan Januszowski w swoim przewodniku po Krakowie pisał: „Jest w tym kościele grób jednego świątobliwego zakonnika Michała, który umarł 1485 za żywota i po śmierci cudami słynął²⁴. Giedroyc był wzmiankowany we wszystkich kompendiach polskich świętych i błogosławionych, wydawanych w pierwszej dekadzie XVII w.²⁵ Jego wizerunki, co jak dotąd umknęło uwadze badaczy zajmujących się ikonografią kanonika, ukazano na dedykowanych królowi Zygmuntovi III oraz jego synowi Władysławowi IV grafikach Petera Overadta *Imago B. Virginis Częstochoviensis et Sancti ac Beati Regnorum Poloniae ac Svetiae Patroni* z 1600 r.²⁶, oraz na rycinie autorstwa Giacomina Laura *Aquila SS. Patronorum Regni Poloniae* z 1604 r.²⁷, co pośrednio świadczy o upowszechnieniu się kultu bł. Giedroycia.

Krakowski”, t. 22, 1929, s. 82; A. Sudacka, dz. cyt., s. 192.

21 A. Sudacka, dz. cyt., s. 190.

22 J. Szablowski, dz. cyt., s. 82.

23 A. Gronowski, dz. cyt., k. S3v.

24 J. Januszowski, *Przewodnik, albo kościołów krakowskich i rzeczy w nich widzenia i wiedzenia godnych krótkie opisanie...*, Kraków 1603, s. 34.

25 K. Warszewicki, *Reges, Sancti, Bellatores, Scriptores, Poloni, Romae* 1601, s. 15; M. Ubiszewski, *Żywot błogosławionego Wietosława z Stawkowa*, [Kraków 1609], k. Jv.

26 R. Knapieński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007, s. 77.

27 Tamże, s. 79.

W 1615 r. łacińska inskrypcja zdołana nagrobek bł. Michała, według tradycji autorstwa św. Jana Kantego, została przetłumaczona na język polski przez Andrzeja Gronowskiego²⁸. Nie wykluczone, że istniał już wówczas obecny pomnik; możliwe też, że nie trzeba wcale podważać tradycji powstania zdołanej go inskrypcji w XV wieku i autorstwa świętobliwego profesora Akademii Krakowskiej. Od 1617 aż do 1807 r. każdego 4 maja odprawiano w kościele pw. św. Marka mszę świętą, w trakcie której wspominano Giedroycia²⁹. Rozwijający się dynamicznie kult błogosławionego spowodował, że zakonnicy zabiegali o modernizację wyposażenia i wystroju kościoła. W 1618 r. wzniesiony został monumentalny ołtarz główny, wiązany z działalnością Baltazara Kuncza³⁰, prezentujący pierwotnie obraz Ukrzyżowanego z Matką Bożą i św. Janem Ewangelistą, dzieło malarza Łukasza Porębskiego³¹.

Z zachowanych źródeł wynika, że w 1624 r. ponownie otwarto grobowiec Giedroycia w obecności biskupa pomocniczego Tomasza Oborskiego i 4 czerwca tego roku z polecenia biskupa Marcina Szyszkowskiego dokonano uroczystego *elevatio ossae*³². Akt ten był pierwszym krokiem na drodze do publicznego uznania świętobliwości Giedroycia. W literaturze akcentuje się

28 A. Gronowski, dz. cyt., k. F3v.

29 A. Bruździński, *Kanonicy regularni od pokuty na ziemiach polskich*, Kraków 2003, s. 221–223; D. Baronas, dz. cyt., s. 292.

30 F. Stolot, *Główne typy kompozycyjne ołtarzy w Małopolsce po r. 1600*, w: *Sztuka ok. r. 1600. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1964, s. 351; P. Pencakowski, *Manierystyyczny ołtarz główny w kościele św. Marka w Krakowie*, w: *Studia z dziejów...*, dz. cyt., s. 203.

31 Ostatecznie w ołtarzu głównym znalazło się miejsce na krucyfiks, natomiast obraz Łukasza Porębskiego trafił na ścianę północną kościoła. P. Pencakowski, *Drewniany krucyfiks w kościele św. Marka w Krakowie – dzieło rzeźby połowy XV wieku*, w: *Studia z dziejów...*, dz. cyt., s. 204.

32 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, E. Śnieżnińska-Stolot, dz. cyt., s. 109; W. Świerżawski, *Serce z krzyżem...*, dz. cyt., s. 26.

wyraźnie to wydarzenie jako uznanie krakowskiego zakonnika za błogosławionego. Na drodze do upowszechnienia kultu Giedroycia stanęła zmiana zasad beatyfikacji i kanonizacji. 13 marca 1625 r. Kongregacja Świętego Oficjum wydała specjalny dekret, według którego żaden wizerunek, wota, jak i inne oznaki kultu, nie mogły być dołączone do grobu kandydata na ołtarze, zanim papież nie dokona uroczystego aktu kanonizacji lub beatyfikacji. Zasady te nie obejmowały kultu, który uprzednio został zaaprobowany przez biskupa miejsca, był oddawany od niepamiętnych czasów lub który zatwierdził Rzym³³. Niedługo potem, w 1631 r. papież Urban VIII w encyklice *De processibus rite conficiendis* oraz w wydanej konstytucji apostolskiej *Coelestis Hierusalem civis* zmienił dotychczasowe reguły uznawania świętości³⁴.

Prezbiterium świątyni ponownie odnowiono w 1647 r., głównie za pieniądze krakowskiego rajcy Marcina Paczoski i jego żony³⁵. Mieszczanin ufundował także niezachowany ołtarz boczny, w który wstawiono wspomniany średniowieczny krucyfiks³⁶. Jak tego samego roku pisał Piotr Hiacynt Pruszczyk, „Odpoczywa w tymże kościele [pw. św. Marka w Krakowie – A. S.] ciało B. Michała Giedroycia Książęcia Litewskiego Brata tegoż Zakonu wstawionego wielkimi cudami za żywota i po śmierci, którego trumna aż do tego czasu w zakrystyce zachowana dla pomocy ludziom na febry i gorączki”³⁷.

33 H. Misztal, *Prawo kanonizacyjne. Instytucja prawa materialnego, zarys historii, procedura*, Lublin 2003, s. 160.

34 Tamże, s. 160–162.

35 J. Szablowski, dz. cyt., s. 83; M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 130. Co warte podkreślenia, Paczoska angażował się w liczne fundacje sakralne, finansując m.in. restaurację ołtarza głównego z kościoła Mariackiego w Krakowie, zob. tamże, s. 16.

36 A. Sudacka, dz. cyt., s. 196; P. Pencakowski, *Drewniany krucyfiks...*, dz. cyt., s. 213.

37 P. H. Pruszczyk, *Stołecznego miasta Krakowa kościoły i klejnoty, co w nich jest widzenia godnego i zacnego...*, Kraków 1647, s. 27.

W późniejszym okresie nie wprowadzono większych zmian w wystroju prezbiterium, poza budową nowego portalu zakrystii z herbem Giedroycia w zwieńczeniu, wykonanego z czarnego marmuru, oraz ustawieniem nastawy ołtarzowej z ramą zdobioną akantem (ok. 1700 r.)³⁸, zachowanej do dziś i przechowywanej w osobnej kaplicy. Oba te elementy świadczą o trwałości kultu bł. Michała.

SZCZĘŚLIWY GRÓB POKORNEGO BŁOGOSŁAWIONEGO

Datowanie nagrobka było jak dotąd nieprecyzyjne – proponowano początek³⁹ lub pierwszą ćwierć XVII w.⁴⁰ albo 1624 r.⁴¹ W literaturze można spotkać się też z propozycjami, że pomnik był dwukrotnie rozbudowywany do 1624 r.⁴² Nie jest to możliwe, biorąc pod uwagę jego wygląd oraz stan zachowania. Nagrobek sprawia wrażenie dzieła jednorodnego, aczkolwiek jego polichromię i część detalu restaurowano w XIX w. Na zachowanej tablicy wotywniej bł. Giedroycia z 1624 r., do której jeszcze powrócimy, widnieje ogólny widok nagrobka, który rejestruje leżącą postać zmarłego zakonnika w niszy. Jak wspomniano wcześniej, nie jest wykluczone, że pomnik powstał przed rokiem 1615, a jego forma artystyczna mieściłaby się nadal w tym zakresie czasowym. W trakcie prac konserwatorskich prowadzonych w latach 1895–1896⁴³ usunięto z nagrobka oryginalną płytę z inskrypcją oraz obraz ze sceną śmierci bł. Giedroycia z niszy, zastępując je

38 Po drugiej stronie ołtarza głównego ustawiony był podobny, pod wezwaniem św. Augustyna. A. Sudacka, dz. cyt., s. 198; *Ikonoografia ulicy...*, dz. cyt., s. 577–580.

39 *Katalog...*, dz. cyt., s. 40.

40 J. Samek, *Nawrót do gotyku...*, dz. cyt., s. 100.

41 J. Daranowska-Łukaszewicz, dz. cyt., s. 78.

42 A. Sudacka, dz. cyt., s. 193.

43 L. Sobol, *Zarys głównych kierunków działań Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z lat 1888–1905*, „Wiadomości konserwatorskie”, t. 24, 2008, s. 101.



1. Nagrobek bł. Michała Giedroycia, kościół pw. św. Marka w Krakowie. Fot. A. Stankiewicz, 2023 r.

rzeźbionym tekstem tejże oraz herbem Róza z mitrą książęcą⁴⁴. Na fotografiach i rycinach ilustrujących pomnik po tych pracach widoczny jest wzniesiony przy nim ołtarz datowany na ok. 1700 r., poświęcony błogosławionemu⁴⁵.

Nagrobek, wykuty w wapieniu pińczowskim, ma formę aediculi utworzonej przez pilastry korynckie flankujące niszę,

44 *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 1, Kraków 1900, s. 437, 447, 448.

45 *Katalog...*, dz. cyt., s. 40; *Ikonoografia ulicy...*, dz. cyt., s. 577; A. Sudacka, dz. cyt., s. 198.



2. Zestawienie dekoracji z pilastrów nagrobka
bł. Michała Giedroycia, kościół pw. św. Marka w Krakowie.
Fot. A. Stankiewicz, 2023 r.

osadzone na postumentach z romboidalnymi dekoracjami, które z kolei znajdują się po bokach szerokiego cokołu. Podpory wspierają wyłamane na ich osiach belkowanie złożone z architrawu, fryzu oraz gzymsu z ząbkowaniem, kimationem i perełkowaniem (il. 1). Arkady niszy zdobią kasetony z drewnianymi rozetami, z kolei pachy archiwolty spinającej niszę z postacią zmarłego dekorowano splotami wici roślinnej, z której wyrastają antytetycznie głowy orłów oraz lwów. Powierzchnię pilastrów pokrywają wicie roślinne z winnymi gronami ułożone osiowo z wplecionymi postaciami syreny, niemowlęcia, maskami dzikich mężczyzn i kobiet, zwierzęcymi głowami, w tym baranami, a także delfinami (il. 2). Po bokach pilastrów umieszczono figurki stojących aniołów trzymających kartusze z kaboszonami, a z boku kapiteli pilastrów wystają orle głowy z chustami w dziobach. W kluczu arkady umieszczono anielską główkę.

Oprawę pomnika uzupełniają inskrypcje. Na powierzchni cokołu umieszczono kamienną płytę zdobioną ornamentem rollwerkowym z napisem: „FELIX VRNA VIRI SANCTI VENERABILE CORPVS / COMPLEXA EX MICHAEL HIC IACET ILLE

PIVS / QVI CHRISTI PVRA VESTIGIA MENTE SECVTVS / IMPIGER AETERNAE LEGIS OBIVIT ITER / ILLIVS PRAECIBVS CAECIS DATA LVMINA CLAVDIS / GRESSVS INFIRMIS VITA ET AMICA SALVS / FECERAT UT VIVVS MIRACVLA PLVRIMA SIC POST / FVNERA DIVINO MVNERE PLVRA FACIT / DIVE PATER MICHAEL DE ALTO NOS RESPICE CAELO / AFFER OPEM MISERIS CVNCTA PERICLA FVGA”. Na fryzie, którego powierzchnię ozdobiono płytą z czarnego marmuru dębnickiego, wyryto: „OBIIT. DIE. 4. MAI. ANNO. DOMINI. 1.4.8.5.”, z błędem kamieniarza w słowie *obiit* – widoczna jest w nim wyraźnie litera „g”.

Tło niszy zostało przekształcone w trakcie konserwacji w latach 1895–1896, podczas której wyryto na nim herb Róża w kartuszu i pod mitrą księżęcą, a w górnej partii inskrypcję. W jej miejscu znajdowały się pierwotnie zawieszono: płytą półkolistą z inskrypcją łacińską oraz malarska scena narady zakonników po śmierci bł. Giedroycia i moment wręczenia listu przez Świętosława. Obecnie scena malarska znajduje się w bocznej kaplicy kościoła, natomiast w magazynie na emporze świątyni zachowała się wspomniana oryginalna, wtórna

w stosunku do nagrobka⁴⁶, lecz pochodząca z epoki nowożytnej płyta z napisem: „D. O. M. VT PRIMVM FRATRES BEATISSI(MI) VIRI MoRTEM / ANIMADVERTERVnt SVBITO MAESToS HONoRES FIDEM QuARVNT / CoNSILio Q(UE) INITo DISTRACTi DVrI-TAT(E) QVAE TERRa DiGNA SIT TaNTI / VIRI SVSTeNTARE CORPVS ECCE TiBI VIR B. SVEToSLaVS SILENTiARIVS / SCRiPTiS INDiCaT LOCA MANIBvS ANGELORVM CONSTRVCTA QVO / RVM VNVM BEATO MICHAELI DESIGNANT ALTERVM / SVB MAIORI ALTARI MAIORI QVO QVAE ET VITAE / S(AN)CTITATE ILLIRORI QVO NVNC-TIO RELAXATI FRATRES / DEBITO CVM HONORE MONVMENTVM QVAERVNT ET / INVENTO SACRVM CORPVS BEATI VIRI EO TEFERVNT / CVI PLEBS SVPLICIBVS DE-DITAM VOTIS NON EXIGvAM / OPEM EXPERTA EST”.

Płaskorzeźba umieszczona we wnęce przedstawia zakonnika w habicie kanoników od pokuty leżącego na płycie grobowca ze skrzyżowanymi rękami. Z dłoni błogosławionego wysuwa się różaniec zdobiony chwością i krzyżykiem. Głowę ma złożoną na poduszce z frędzlami, a spod prawego ramienia wystaje rękojeść kuli. Twarz Giedroycia jest zindywidualizowana: zmarły ma zmarszczki, nieco opuchnięte oczy i zacisnięte usta. Przedstawienie zostało pokryte polichromią, naśladowując tkaninę, ciało oraz siwiznę zmarłego.

Niewiele właściwie pisano na temat dekoracji grobowca i rzeźbionej postaci. W literaturze zauważono już ogólne podobieństwo dekoracji nagrobka do ornamentów groteskowych zdobiących obramienia ołtarzy bocznych w kościele pw. Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu, powstałych na zlecenie prepozyta Marcina Kłoczyńskiego

46 Warto byłoby przywrócić oba elementy na miejsce, gdyż ingerencja w nagrobek nie byłaby wielka, a odzyskalibyśmy jego pierwotny wygląd.

ok. 1615 r.⁴⁷ Według Stanisława Mossakowskiego w uproszczony sposób naśladowały one płaskorzeźby kaplicy Zygmuntowskiej⁴⁸. Z kolei sposób ukazania zmarłego budził umiarkowane zainteresowanie autorów zajmujących się nowożytną rzeźbą nagrobną. Według Tadeusza Mańkowskiego i Jerzego Szablowskiego monument przynależy do grupy tzw. nagrobków bernardyńskich, do których zaliczali pomnik św. Szymona z Lipnicy (1607), św. Jana z Dukli (1608), bł. Rafała z Proszowic (1640). Jan Samek uważał, że płaskorzeźbiona postać zmarłego odwoływała się formą do dzieł średnio-wiecznej rzeźby sepulkralnej, co miało wpisywać się w zjawisko nawiązywania w sztuce krakowskiej ok. 1600 r. do gotyku⁴⁹. Joanna Daranowska-Łukaszewska zwróciła natomiast uwagę, że pomnik bł. Giedroycia wyróżnia się w tej grupie architektoniczną oprawą, a podobieństwo występuje jedynie w formie przedstawienia zmarłego⁵⁰. Przyjęła też, że spełniał on funkcję nagrobka kandydata na ołtarze, którego kult od niepamiętnych czasów w myśl dekretów wydawanych przez papieża Urbana VIII wymagał jeszcze zatwierdzenia w Rzymie⁵¹. Ukazanie bł. Giedroycia jako leżącego na wznak z zamkniętymi oczami uznała za przedstawienie zmarłego⁵². Aldona Sudacka powtórzyła propozycje badaczki, przyjmując, że nagrobki św.

47 J. Samek, *Pozycja kościoła...*, dz. cyt., s. 23. Częściej wzmiankowane są prace z lat 20. i 30. XVII w., z lat 1615 i 1617 pochodzą wzmianki o namalowaniu do już istniejących ołtarzy bocznych obrazów, zob. F. Stolot, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, t. 44, 1973, s. 64, 76; K. Łatak, *Poczet rządców opactwa Bożego ciała Kanoników Regularnych Laterańskich w Krakowie*, Kraków 2005, s. 92.

48 S. Mossakowski, dz. cyt., s. 292-293.

49 J. Samek, *Nawrót do gotyku...*, dz. cyt., s. 100.

50 J. Daranowska-Łukaszewska, dz. cyt., s. 72-73.

51 Tamże, s. 74.

52 Tamże, s. 76.

Jana z Dukli oraz bł. Giedroycia oddziaływały na pozostałe tego typu pomniki⁵³.

Dotychczasowe wnioski badaczy można jeszcze uzupełnić. Znamy ze źródeł dwa kolejne monumenty, które można zaliczyć do wspomnianych nagrobków, mianowicie drewniany pomnik bł. Władysława z Gielniowa (przed 1624 r.) z kościoła pw. św. Anny w Warszawie⁵⁴ oraz znacznie przekształcony w ciągu wieków nagrobek bł. Salomei z kościoła Franciszkanów w Krakowie (ok. 1633 r., zachowane pierwotne elementy dekoracyjne i figury wykonał Sebastian Sala)⁵⁵. W obu przypadkach mieliśmy do czynienia z architektoniczną oprawą grobowców oraz z leżącymi przedstawieniami zmarłych. Grobowiec bł. Giedroycia wyróżnia się jednak ze wszystkich wspomnianych prac niszową strukturą, zażyczoną jeszcze z wcześniejszych, dość licznych realizacji sepulkralnych z XVI w.

Przedstawienie nagrobne bł. Giedroycia uznano za nawiązujące do tradycji bernardyńskiej lub odwołujące się do średniowiecznego jeszcze typu płaskorzeźbiomych wizerunków zmarłych. Oczywiście, takie propozycje interpretacyjne wydają się przekonywać. Trzeba jednak dodać, że ukazanie zmarłego w taki sposób mogło być także efektem realizacji postulatów części duchowieństwa zaangażowanego w obrady soboru trydenckiego i podejmowanych później działań, w tym zawartych w ich pismach postulatów dotyczących odpowiedniego kształtowania wizerunków świętych. Według kardynała Gabriela Paleottiego, aby skłonić wiernych do pobożności przez obraz, artysta musi, podobnie jak pisarz czy orator, użyć odpowiednich środków, żeby

perswazja była skuteczna, a dzieło mogło wzbudzać zachwyty, pouczać i poruszać. Samym zaś celem sztuki według Paleottiego jest odtwarzanie natury⁵⁶. Podobne postulaty dotyczące naturalizmu przedstawień, głównie malarskich, wysuwali Robert Bellarmin⁵⁷ i kardynał Fryderyk Boromeusz⁵⁸. Wydaje się więc, że dobór przez zlecających form przedstawienia był wynikiem bardzo przemyślanej strategii, mającej na celu podkreślenie dawności pochówku.

Jak wcześniej wspomniano, Jan Samek i Stanisław Mossakowski, wskazując ewentualne podobieństwa do innych dekoracji z okresu powstania nagrobka bł. Giedroycia, zaproponowali właściwie wykluczające się wzajemnie przykłady dzieł oddalonych od siebie chronologicznie, kolejno z początku wieku XVII i pierwszej połowy XVI w. Paradoksalnie obaj mieli rację. Sposób odkucia wici roślinnej, zdobiącej pomnik bł. Michała, polegający na przechodzeniu od form bardzo wypukłych, prawie pełnoplastycznych, do zanikających, niemalże kreślonych kaligraficznie, przez co odbiorca może mieć wrażenie, że łodyga z liśćmi raz po raz wynurza się z bloku marmuru, charakteryzuje dekorację kaplicy Zygmuntońskiej, a stosowany był na początku XVI w. przez Michała Anioła⁵⁹. Można oczywiście założyć, że autor dekoracji groteskowej z pomnika bł. Giedroycia znał takie wici roślinne zdobiące mauzoleum królewskie. Istnieje jednak bardziej przekonujące wytłumaczenie. Jest bowiem jeszcze

53 A. Sudacka, dz. cyt., s. 193.

54 S. Jastrzębiec, *Bł. Władysław z Gielniowa. Rys historyczny z piętnastego wieku*, Kraków 1885, s. 202.

55 A. Stankiewicz, *Kaplica bł. Salomei przy kościele Ojców Franciszkanów w Krakowie*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2020, s. 315–322.

56 G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, ed. P. Prodi, transl. W. McCuaig, Los Angeles 2012, s. 110–111, 113–114.

57 P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 61–62, 76–77.

58 Tamże, s. 162.

59 S. Mossakowski, dz. cyt., s. 186.



3. Zestawienie dekoracji kaplicy św. Jacka Odrowąża, kościół pw. Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. A. Stankiewicz



4. Fragment nagrobka bł. Michała Giedroycia, kościół pw. św. Marka w Krakowie. Fot. A. Stankiewicz

jedno dzieło rzeźbiarskie, w którym taki sposób rzeźbienia naśladowano, a mianowicie dekoracje kaplicy św. Jacka przy kościele Dominikanów w Krakowie powstałe w latach 1615–1619, gdzie powtórzono część dekoracji kandelabrowo-groteskowych i groteskowych z wawelskiej kaplicy (il. 3)⁶⁰. Według badaczy zajmujących się dziejami

60 M. Walczak, K.J. Czyżewski, *Z królewskiego mauzoleum do sanktuarium świętego. Uwagi o dekoracjach groteskowych w kaplicy św. Jacka w kościele dominikanów w Krakowie*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 31–70.

artystycznymi kaplicy św. Jacka, płasko-rzeźby i sama budowla zostały zrealizowane przez Andrzeja Jastrząbka⁶¹, co nie wydaje się przekonujące z dwóch powodów. Po pierwsze, inna potwierdzona źródłowo praca tego artysty, zrealizowana przez niego z Benedettem Bonanome – kaplica Ligęzów w Bolesławiu⁶² – ma o wiele niższy poziom dekoracji rzeźbiarskich niż te w dominikańskiej kaplicy. Po drugie, wiemy z zachowanych źródeł, że predykanci do realizacji kaplicy Odrowąża powołali komisję złożoną z kilku wykonawców⁶³. Wątpliwość w tej sprawie zgłaszano już w literaturze⁶⁴, natomiast warto w tym miejscu podkreślić, że podpis Jastrząbka na dekoracji kaplicy św. Jacka dowodzi raczej, że był on koordynatorem prac odpowiedzialnym przed zakonnikami za zrealizowanie całego zamówienia, a wkład w jego powstanie dzielił z nieznanymi ze źródeł artystami, w tym rzeźbiarzami⁶⁵. Wydaje się więc, że twórca nagrobka bł. Giedroycia znał bardzo dobrze dekoracje kaplicy św. Jacka lub wręcz uczestniczył w pracach nad nimi.

61 J. Czechowicz, K.J. Czyżewski, M. Szyma, M. Walczak, *Grób i nagrobki świętego Jacka w dominikańskim kościele Świętej Trójcy w Krakowie do końca XVI wieku*, „Rocznik Krakowski”, t. 8, 2022, s. 178.

62 P. Drewniak, *Mauzoleum rodowe fundacji Ligęzów w Bolesławiu nad Wisłą dziełem Andrzeja Jastrząbka i Benedykta Bonanome*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 7: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 64.

63 J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe*, Warszawa 1973, s. 149.

64 A. Stankiewicz, *Kaplica Myszkowskich w Krakowie i jej twórcy*, Poznań 2025, s. 183.

65 Zdarzyła się już wcześniej sytuacja, gdy artysta odpowiedzialny jedynie za złożenie gotowych, odkutych elementów dekoracji innego twórcy podpisał się w eksponowanym miejscu, jakim było podniebie latarni w kopule. Oczywiście, chodzi o kaplicę biskupa Tarnowskiego we Włocławku. F. Stolor, *Testament Tomasza Nikła (Przyczynek do dziejów pińczowskich warsztatów budowlanych i kamieniarsko-rzeźbiarskich na przełomie wieków XVI i XVII)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 32, 1970, nr 3, s. 228, 229, 242; J.Z. Łoziński, dz. cyt., s. 132.



Z kolei propozycja Jana Samka dotyczy podobieństwa płaskorzeźbionych, ornamentalnych dekoracji do tych z kościoła Kanoników Regularnych Laterańskich Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu. Wiemy ze źródeł, że ok. 1615 r. nieznanymi z nazwiska rzeźbiarz zrealizował kamienne obramowania na obrazy ołtarzy bocznych w nawie południowej i północnej⁶⁶. Sposób opracowania wici roślinnych, kwiatów czy wyrastających z gałązek zoomorficznych głów i ich podobieństwo do tych z arkady grobowca bł. Giedroycia pozwala przyjąć, że mamy do czynienia z tym samym, dotychczas anonimowym twórcą (il. 4–5). W świetle dalszych rozważań, skorzystanie z usług artysty pracującego w kościele Kanoników Regularnych Laterańskich wydaje się być przekonujące.

RÓŻA NIEJEDNO MA IMIĘ, CZYLI O NAJSTARSZYCH PRZEDSTAWIENIACH BŁ. MICHAŁA ORAZ LEGENDA O JEGO KNIAZIOWSKIM POCHODZENIU

Od czasów soboru trydenckiego ogromną rolę w procesie kanonizacyjnym pełniła *vera effigies*, czyli prawdziwy wizerunek kandydata na ołtarze⁶⁷. Jak wiemy

66 J. Samek, *Pozycja kościoła Bożego Ciała...*, dz. cyt., s. 23.

67 R. Knapieński, *Vera effigies – zagadnienie prawdziwości i autentyczności wizerunku świętego*, „Anamnesis”, t. 11, 2005, nr 40, s. 129–130; M. Łepkowski, *Najwcześniejsze przedstawienia św. Józefa Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych*

5. Zestawienie fragmentów dekoracji ołtarza Ecce Homo, kościół pw. Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie. Fot. A. Stankiewicz

z dokumentów procesów kanonizacyjnych z końca XVI i początku XVII w., istotną rolę przy tworzeniu takich podobizn odgrywały najstarsze zachowane przedstawienia, traktowane jako dokumenty historyczne⁶⁸. Gorzej, jeśli taki wizerunek się nie zachował, co w przypadku niektórych świętych z okresu wczesnego chrześcijaństwa czy średniowiecza wcale nie było rzadkie. Wówczas należało podobiznę stworzyć, opierając się o spisane świadectwa oraz, jak pokazuje doświadczenie, o konwencję i tradycję⁶⁹. Podobnie było w przypadku bł. Michała Giedroycia, którego najstarsze zachowane podobizny powstawały dopiero na przełomie XVI i XVII w.

Jak już wcześniej wspomniano, pierwszy wizerunek bł. Michała został ukazany na dedykowanej królowi Zygmuntovi III oraz jego synowi Władysławowi IV grafice *Imago B. Virginis Częstochoviensis et Sancti ac Beati Regnorum Poloniae ac Svetiae Patroni* z 1600 r.⁷⁰ Błogosławiony ukazany został w habicie i właściwie tylko podpis świadczy, że mamy do czynienia z jego osobą. Wizerunek ten traktować należy raczej jako dowód popularności kultu niż ostatecznie ukształtowane przedstawienie.

Pierwszym, zindywidualizowanym wizerunkiem bł. Giedroycia jest odbitka

w okresie potrydenckim, w: *Fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Medniśa*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008, s. 303–315; M. Hankus, *Niepołomicka vera effigies św. Karola Boromeusza*, w: *Święty Karol Boromeusz a sztuka w Kościele powszechnym, w Polsce w Niepołomicach*, red. P. Krasny, M. Kurzej, Kraków 2013, s. 51–52.

68 R. Knapieński, *Vera effigies...*, dz. cyt., s. 130; M. Łepkowski, dz. cyt., s. 303–315; M. Hankus, dz. cyt., s. 51–52; M. Walczak, *Obraz Wizja św. Jacka w Odrowążu jako vera effigies pierwszego polskiego Dominikanina*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, tenże, Kraków 2013, s. 594–622.

69 M. Hankus, dz. cyt., s. 52–53.

70 O rycinach: R. Knapieński, *Ikonaografia hagiograficzna...*, dz. cyt., s. 104–108; G. Jurkowlanec, dz. cyt., s. 274–275.



6. Wizerunek bł. Michała Giedroycia a) wg Jan z Trzciany, dz. cyt., 1605 r. b) wg A. Gronowski, dz. cyt., 1615 r. Fot. domena publiczna

drzeworytnicza załączona do wspomnianego już żywota bł. Michała autorstwa Krzysztofa z Przeworska z 1605 r. Zakonnik klęczy obok porzuconych kul inwalidzkich, odmawiając różaniec i adorując chrystogram z godłem Zakonu Kanoników Regularnych od Pokuty, uzupełniony o trzy gwoździe, przywodzące na myśl znak Towarzystwa Jezusowego (il. 6a). Jak zauważył Darius Baronas, grafika posłużyła do wykonania drzeworytu z 1615 r. (il. 6b). Litewski badacz, porównując oba przedstawienia, zwrócił uwagę jedynie na zastąpienie kul mitrą książęcą i berłem. Dowodził, że chodziło zapewne o wpisanie przedstawionego w odpowiednio szlachetny kontekst genealogiczny, chociaż wcale nie ma pewności, czy Giedroyć to nazwisko, czy raczej miejscowość, z której pochodził błogosławiony⁷¹. Darius Baronas nie zwrócił jednak uwagi na siłę tradycji, kształtowanej przez teksty polskich i litewskich herbarzy, która mogła mieć wpływ na takie przedstawienie. Odnotował, że Andrzej Gronowski dodał do tekstu Jana z Trzciany informację o domniemanym pochodzeniu

71 D. Baronas, dz. cyt., s. 266.

Giedroyciów od jednego z pięciu synów księcia Trabausa, Giedrausa⁷². Ta zmiana według niego miała na celu uwypuklenie ascezy kandydata na ołtarze, który zrzekł się życia w dostatku na rzecz trudów życia zakonnego⁷³. Jest to oczywiście argument, jednak pominięcie kontekstu ówczesnej wiedzy heraldycznej, uformowanej w XVI i na początku XVII w. pozbawia nas dodatkowego znaczenia kulturowego i historycznego. W rozważaniach na temat kształtowania się wczesnej ikonografii Giedroycia istotniejsze jest bowiem nie to, co jest faktem historycznym, ale to, w co wierzyli czytelnicy herbarzy. Kniaziowskie pochodzenie bł. Michała zostało przecież ostentacyjnie zaakcentowane we wspomnianym obrazie z 1624 r., na którym poza herbem Giedroycia pod mitrą książęcą umieszczono też inskrypcję wskazującą na wysokie urodzenie błogosławionego.

We wczesnonowoczesnej polskiej tradycji heraldycznej i genealogicznej herb Róża zajmuje wyjątkowe miejsce ze względu na przypisywaną mu starożytność

72 A. Gronowski, dz. cyt., k. C2.

73 D. Baronas, dz. cyt., s. 264.

i rzekomy związek ze św. Wojciechem. Pozycję tę ugruntowały herbarze autorstwa Bartosza Paprockiego, który omawiał herby w kolejności ich rzekomego powstania⁷⁴, a Różę, której to nazwy heraldyk używał, wymieniał zawsze jako pierwszy z herbów, jakie trafiły do Polski z zagranicy⁷⁵.

W *Gnieździe Cnoty* z 1578 r. herb Róża jest tożsamy z herbem Poraj, który miał zostać przeniesiony z Królestwa Czech w 996 r., a jego ówczesnymi pieczętarzami byli bracia Poraj, protoplasta polskiej gałęzi rodu oraz św. Wojciech i Gaudenty⁷⁶. Pisana tradycja czeskiego pochodzenia herbu ma swoją genezę w kronice spisanej przez Jana Długosza⁷⁷. W tekście nie ma żadnych wzmianek o rodzinie Giedroyciów.

W przypadku drugiego herbarza Bartosza Paprockiego *Herbów rycerstwa polskiego na pięć ksiąg rozdzielonych*, wspomniano już Giedroyciów w Wielkim Księstwie Litewskim, pieczętujących się Różą, ale bez wzmianki o ich kniaziowskich korzeniach⁷⁸. Bartosz Paprocki ponownie pisał o herbie Róża, powołując się na kronikę Macieja Miechowity, że pochodził z Czech, a jego geneza sięga czasów antycznego Rzymu. Wśród czeskich rodzin pieczętowali się nim Roźmberkowie. Pierwszymi w Polsce pieczętującymi się tym herbem mieliby być wspomniani: Poraj, Wojciech i Gaudenty⁷⁹. Bartosz Paprocki czerpał wiedzę na temat domniemanych herbów św. Wojciecha

74 M. Kazańczuk, *Staropolskie herbarze. Herby-historia-religia*, „Pamiętnik Literacki”, t. 43, 2002, z. 3, s. 40.

75 B. Paprocki, *Gniazdo cnoty, skąd herby Rycerstwa Polskiego swój początek mają*, Kraków, 1578, k. 58; tenże, *Herby rycerstwa polskiego na pięciorek ksiąg rozdzielone*, Kraków 1584, s. 455.

76 Tenże, *Gniazdo cnoty...*, dz. cyt., k. 58-61.

77 W. Michalski, *Legends rodowo-herbowe - pożądanie przeszłości w kręgach polskiego rycerstwa XIV-XVI wieku*, w: *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski*, red. J. Banaszekiewicz, A. Dąbrówka, P. Węcowski, Warszawa 2018, s. 189-190.

78 B. Paprocki, *Herby rycerstwa...*, dz. cyt., s. 356, 857.

79 Tamże, s. 455-458.

i jego krewnych także z kronik Jana Długosza oraz Marcina Bielskiego⁸⁰. W drugiej połowie XVII w. Szymon Okolski ostatecznie ugruntował legendę herbową Róży, a także drugą nazwę herbu - Poraj, związaną z imieniem domniemanego czeskiego protoplasty rodu Różyców⁸¹. Do czeskiego wątku herbu wypadnie nam jeszcze wrócić, ma on bowiem ogromne znaczenie dla rozwoju ikonografii bł. Michała Giedroycia.

Dzięki badaniom Józefa Wolffa wiemy, że w Wielkim Księstwie Litewskim w XIV oraz XV w. funkcjonował niezwykle liczny ród Giedroyciów. Wedle starej, ale niepotwierdzonej tradycji miał wywodzić się od mitycznego Dowszprunga, który w X w. wraz z Palemonem przybył do Litwy, uciekając z Rzymu przed prześladowaniami politycznymi. Nie ma na to przekonujących dowodów, jednak przeświadczenie o tym było powszechne. Już w pierwszej połowie XVI w. Giedroyciowie stracili na znaczeniu, tak jak wiele innych niezwykle rozgałęzionych rodów kniaziowskich ruskich i litewskich⁸². Według najstarszego litewskiego herbarza autorstwa rektora Akademii Wileńskiej Wojciecha Wijuka-Kojałowicza, powstałego w połowie XVII w., Giedroyciowie początkowo pieczętowali się herbem Kitawrus. Gdy

80 Legenda herbowa o Poraju i związkach z męczennikiem powstała w XV w. R. Godula, *Róża Męczeńska - herb imaginacyjny św. Wojciecha w polskiej i czeskiej tradycji*, „Folia Historica Cracoviensia”, t. 10, 2004, s. 109-139; P. Stróżyk, *Rosa alba in campo rubeo - herb św. Wojciecha. Przyczynek do heraldyki imaginacyjnej*, w: *Cognitioni gestorum. Studia z dziejów średniowiecza dedykowane Profesorowi Jerzemu Strzelczykowi*, red. D.A. Sikorski, A. M. Wyrwa, Poznań-Warszawa 2006, s. 536-543; W. Michalski, dz. cyt., s. 189-190.

81 S. Okolski, *Orbis Poloni tomvs II, in qvo antiqua Sarmatarum gentilitia et arma, quaecunque a litera L, vsque ad literam R [...] continentur et dilucidantur*, t. 2, Cracovia 1643, s. 634.

82 J. Wolff, *Kniazowie litewsko-ruscy od końca XIV wieku*, Poznań 1985, s. 65-66. O legendarnym, rzymskim pochodzeniu rodzin kniaziowskich z Wielkiego Księstwa Litewskiego, zob. m.in. M. Antoniewicz, *Protoplasty książąt Radziwiłłów. Dzieje mitu i meandry historiografii*, Warszawa 2011, s. 262-267.

jednak skłócili się z ze spokrewnionymi ze sobą kniaziami Holszańskimi, zaczęli stosować herb Róża po jednej ze swoich matek⁸³. Z nimi właśnie heraldyk łączył Marcina Giedroycia, fundatora klasztoru i kościoła Kanoników Regularnych od Pokuty w Wzdzieniskach, który fundację tę uczynił ku czci swojego krewnego, bł. Michała⁸⁴. Róża według Wijuka-Kojałowicza była odmianą herbu Poraj, a została przyniesiona z Italii przez protoplastów rodu: Ursina i Hektora Rosinow⁸⁵. Jak widać, litewski autor czerpał garściami z wcześniejszych opracowań Bartosza Paprockiego, wykorzystując jego hipotezy dotyczące włoskiego pochodzenia Różyców i wpisując je w litewską etnogenezę. Sięgał także do opracowania Okolskiego, posługując się drugą nazwą herbu.

Wykorzystanie w wizerunkach graficznych bł. Michała powstałych w początku XVII w. herbu Róża z mitrą księżęcą dowodzi wczesnego ukonstytuowania się tradycji, według której Giedroyc był członkiem rodziny litewskich kniaziów. Przekaz pochodził z opracowań Paprockiego, wyprzedzających znacznie późniejszy herbarz Wijuka-Kojałowicza. Decyzja Andrzeja Gronowskiego o zaprezentowaniu kandydata na ołtarze jako przedstawiciela rodziny kniaziowskiej mogła oczywiście, jak chciał tego Dariusz Baronas, wynikać z chęci stworzenia wizerunku pokornego księcia, odrzucającego życie doczesne, co jest dość często występującym motywem w życiorysach świętych od czasów spisania przez Jakuba Voragine *Złotej legendy*. Trudno jednak

nie odnieść wrażenia, że Andrzej Gronowski, uzupełniając życiorys spisany przez Jana z Trzciany, skorzystał z aktualnej wówczas wiedzy z zakresu heraldyki i genealogii, ukształtowanej przez tradycję. W uzupełniającej tekst grafice, by podkreślić domniemane kniaziowskie pochodzenie błogosławionego, zrezygnowano z unaocznienia wiernym jego kalectwa, zastępując kule mitrą i berłem. Jeszcze w eksponowanym w kościele pw. Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie obrazie *Felix Saeculum* z 1624 r. ukazano bł. Michała o kulach, w habitie kanonika regularnego od pokuty, bez mitry, ale z krucyfiksem w ręce⁸⁶. Koncepcja kniaziowskiego pochodzenia bł. Giedroycia ostatecznie zwyciężyła chyba bez względu na wzmiankę u Wojciecha Wijuk-Kojałowicza, skoro w przewodniku po Krakowie z 1650 r. Piotr Hiacynt Pruszczy odnotował pochówek w kościele pw. św. Marka ciała litewskiego księcia⁸⁷.

W JAKIM JĘZYKU MÓWIŁ CHRYSTUS DO BŁ. GIEDROYCIA I KTÓRA CNOTA JEST NAJWAŻNIEJSZA, CZYLI O IKONOGRAFII OBRAZÓW I RYCIN UKAZUJĄCYCH BŁ. MICHAŁA

W kontekście naszych rozważań o kształtowaniu się ikonografii i kultu bł. Michała jest też zastąpienie w obu wspomnianych drzeworytach chrystogramu krucyfiksem i obrazem Matki Bożej. Według Jana z Trzciany i Andrzeja Gronowskiego bł. Giedroyc miał przed tymi wizerunkami oddawać się pokucie i modlitwie w krakowskim kościele pw. św. Marka. Obydwa wizerunki kultowe, zresztą zgodnie z tą samą tradycją, zachowały się we wnętrzu świątyni do dzisiaj; krucyfiks

83 W. Wijuk-Kojałowicz, *Herbarz szlachty Wielkiego Księstwa Litewskiego zwany Nomenclator*, Kraków 1905, s. 7.

84 Tamże, s. 7.

85 Tamże, s. 237; A. Bruździński, dz. cyt., s. 30; I. Pietrzakiewicz, *Wizytacja źródłem do dziejów kultury książki w zakonach Wielkiego Księstwa Litewskiego – na przykładzie kanoników regularnych od pokuty (białych augustianów)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, t. 18, 2020, s. 240.

86 F. Stolot, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, t. 44, 1973, s. 68–69.

87 P.H. Pruszczy, *Stołeczne miasta...*, dz. cyt., s. 30.

znalazł się w ołtarzu głównym, a obraz Matki Bożej w typie Hodogetrii umieszczono w kaplicy błogosławionego⁸⁸.

Warto przyjrzeć się bliżej legendzie o rozmowie modlącego się Giedroycia z Ukrzyżowanym, który miał zwrócić się do błogosławionego dokładnie tymi słowami: „Bądź cierpliwy aż do śmierci, a dam Ci koronę życia”. Badacze zwracali już uwagę, że tradycja ta jest późna⁸⁹. Dotychczas nikt jednak nie próbował prześledzić okoliczności jej powstania i wyraźnej ewolucji. Jest to tym ciekawsze, że w Krakowie krążyły już w tym czasie legendy o przemawiających krucyfikszach. Najstarszą była sięgająca przynajmniej przełomu XV i XVI w. tradycja o Chrystusie z krzyża w ołtarzu bocznym katedry krakowskiej odzywającym się do królowej Jadwigi⁹⁰. Ukrzyżowany miał rozmawiać także z dominikaninem, bł. Stanisławem Kokoszką (zm. 1532), o czym wspominał Martin Gruneweg w opisie Krakowa z r. 1602, co powtórzył rok później w przewodniku po stolicy Jan Januszowski⁹¹.

Andrzej Gronowski w żywocie bł. Giedroycia z 1615 r. zanotował fakt pierwszej rozmowy bł. Michała z Ukrzyżowanym w formie długich, rymowanych wypowiedzi⁹², które powtórzono następnie w kolejnym żywocie błogosławionego, autorstwa Wiwianiego i Brzeżewskiego z 1655 r.⁹³ Zacytujmy więc odpowiedź Chrystusa na modlitwę bł. Giedroycia: „Prosiłem Ojca mego

za prośbą przyjemną, / Gdzie ja będę aby tam był mój sługa ze mną. / Aby oglądał jasności moje w świętym niebie / Któram przed postawieniem świata miał u Ciebie. / I przeto kto mi służy / niech mię naśladowuje / A gdzie jestem tam będzie kto się mym być czuje. / Kto mię miłuje Ojciec mój go także będzie / Miłował i na mnie się nie zawiedzie wszędzie. / A co większą co droższą i kochania temu / Stanie się rzecz, że siebie sam objawię jemu. / I przenikły przez nieba częste prośby twoje / Że mię ściągnęły k'tobie byś znał chęci moje. / Uprosięś za wielką pokorą swej cnoty / że cię gdzie służy moi przyjmę w pałac złoty”⁹⁴.

W wydanym kilka zaledwie lat wcześniej przewodniku po Krakowie autorstwa Piotra Hiacynta Pruszcza z 1647 r. wzmiankowano jedynie: „Obrazy krucyfiksa i Panny Najświętszej cudowne, przy których wielkie łaski Boże ludzie doznawają”⁹⁵. W drugim wydaniu z 1650 r. odnotowano: „Są też w tym Kościele obrazy osobliwie Krucyfiks, który rozmawiał częstokroć z B. Michałem tegoż zakonu zakonnikiem, także Obraz drugi przy ścianie Panny Marię, który cudami wielkimi słynie”⁹⁶. W kontekście przytoczonych cytatów inskrypcja po łacinie⁹⁷ towarzysząca obrazowi pozwala przyjąć, że mamy do czynienia z uproszczeniem treści na rzecz łacińskiej translacji, zupełnie nie mającej pokrycia z rzekomą wypowiedzią Jezusa według redakcji Gronowskiego. Cierpliwość zastąpiła w inskrypcji na obrazie pokorę wspomnianą w tekście z 1615 r., natomiast przemilczano naśladowanie czynów i miłość do Chrystusa. Ta redukcja wydaje się być symptomatyczna. Słowa Zbawiciela na obrazie są trawestacją tych wypowiedzianych przez Stwórcę do

88 Tamże; A. Sudacka, dz. cyt., s. 198.

89 D. Baronas, dz. cyt., s. 281.

90 A. Sachetnik, *Ołtarz z krucyfiksem królowej Jadwigi w katedrze wawelskiej*, „Analecta Cracoviensia”, t. 20, 1988, s. 365–357.

91 D. Horzela, *Późnogotycka figura Chrystusa Ukrzyżowanego w krakowskim klasztorze Dominikanów. Krucyfiks świętobliwego Stanisława Kokoszki?*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich Dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013, s. 519–520.

92 A. Gronowski, dz. cyt., k. J4r–J4v.

93 S. Brzeżewski, *Żywoć pobożny, cuda i śmierć szczęśliwa b. Michała Giedroycia [...] przez sławnego Jerzego Wiwianiego...*, Kraków [1655], s. 61–62.

94 A. Gronowski, dz. cyt., k. J4r–J4v.

95 P.H. Pruszcza, *Stołecznego miasta...*, dz. cyt., s. 30.

96 Tenże, *Klejnoty...*, dz. cyt., s. 30.

97 „MICHAEL ESIO PATIENS VSQ(ue) AD MORTEM ET HABEBIS CORONAM VITAE”.



7. **Bł. Michał Giedroyc**, 1624 r., kościół pw. św. Marka w Krakowie.
Fot. Sztuka Sakralna Małopolski

św. Jana Ewangelisty na wyspie Patmos, gdy Apostoł spisywał swoje objawienie. W liście do gminy chrześcijańskiej w Smyrnie zawartym w tej księdze czytamy: „Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci koronę życia”⁹⁸. Ostatecznie więc w 1624 r.

⁹⁸ Jest to tylko fragment całego wersu, który warto przytoczyć: „Nic się nie bój tego, co masz cierpieć. Oto ma wrzucić djabeł niektóre z was do ciemnice, abyście byli kuszeni; i będziecie mieć ucisk przez dziesięć dni. Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci wieniec żywota” (Ap 2,10). *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, tłum. J. Wujek, Warszawa 1923.

cierpliwość zwyciężyła wierność i pozostałe cnoty, o czym świadczy data namalowana w dolnej partii obrazu wiszącego nad grobowcem błogosławionego.

Badacze piszący o duchowości bł. Giedroycia podkreślają jego skłonność do kontemplacji, wpisującą się w *devotio moderna*, propagującą cnoty ubóstwa i miłosierdzia⁹⁹, a w jego życiorysach autorzy eksponowali uczynki pokutne oraz kult Matki

⁹⁹ W. Świerżawski, *Michał Giedroyc...*, dz. cyt., s. 410–411; K. Łatak, *Felix Saeculum Cracoviae...*, dz. cyt., s. 88.



8. Dawna nastawa ołtarza bł. Michała Giedroycia, 1625 r., ok. 1700 r., kościół pw. św. Marka w Krakowie. Fot. A. Stankiewicz

Bożej i Męki Pańskiej¹⁰⁰. Wpisanie wizerunku bł. Giedroycia w nurt pobożności nie tylko pasyjnej, ale też maryjnej, a konkretnie – różańcowej, ewidentnie jest efektem niezwyklej popularności tego nabożeństwa na przełomie XVI i XVII w. w całej katolickiej Europie. Była ona wynikiem przypisanego wstawiennictwu modlitwy różańcowej wielkiego zwycięstwa wojsk chrześcijańskich nad muzułmanami

w bitwie morskiej pod Lepanto w 1571 r. Bractwa różańcowe, zakładane głównie dzięki dominikanom, funkcjonowały zarówno w metropoliach, jak i w niewielkich miastach. Wraz z upowszechnianiem się tej formy modlitwy propagowany był także wizerunek Matki Bożej Śnieżnej, przechowywany w bazylice S. Maria Maggiore w Rzymie. Kopia obrazu znalazła się w kaplicy różańcowej przy kościele Dominikanów krakowskich już na początku XVII w.¹⁰¹

100 P.H. Pruszczyk, *Stołeczne miasto...*, s. 30; tenże, *Klejnoty...*, dz. cyt., s. 30.

101 K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Oprawa artystyczna*



9. Jan Szczyrski, *Bł. Michał Giedroyć*, przed 1682 r., Biblioteka Narodowa. Fot. POLONA BN



10. **Bł. Michał Giedroyc**, ok. 1628–1644, Österreichnationalbibliothek w Wiedniu. Fot. domena publiczna

Zjawiska te bezpośrednio przełożyły się na wczesną ikonografię błogosławionego, tak samo jak kontemplacyjna postawa, jaką przyjmował. Ten typ pobożności wpisywał się w potrydenckie założenia reformatorów Kościoła katolickiego, którzy uważali, że wierni potrzebują konkretnych wzorów do naśladowania¹⁰². Osobista kontemplacja jako droga do zbawienia stała się tematem rozważań czołowych nowożytnych autorów religijnych i mistyków, zresztą

święt i uroczystości arcybactwa różańcowego w kościele Dominikanów w Krakowie, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 45, 2020, s. 60.

102 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII wieku*, t. 2: *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, tłum. P. Kłoczkowski, Warszawa 1986, s. 15–16; W. de Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden–Boston–Köln 2001, s. 45; J. Karp, *Zarys problematyki ukazywania modlitwy świętych w sztuce nowożytnej*, „Modus”, t. 20, 2020, s. 137.

kanonizowanych przez Kościół, takich jak Jan od Krzyża, Teresa z Avili czy Ignacy Loyola¹⁰³.

Kształtująca się dynamicznie ikonografia kandydata na ołtarze została ostatecznie uformowana, gdy dokonano uroczystego podniesienia jego relikwii. Dowodem na to jest zawieszony nad nagrobkiem błogosławionego obraz olejny na desce, datowany na podstawie znajdującej się na nim inskrypcji na rok 1624 (il. 7). Ma on formę typową dla wizerunków świętych i błogosławionych przedstawionych na rycinach Giacomo Laura lub w dziele Petera Overradta *Icones et miracula Sanctorum Poloniae*, wydawanych w Kolonii w latach 1605–1606, gdzie centralną postacią otaczają sceny z jej życia lub najważniejsze przypisywane jej wstawiennictwu cudowne wydarzenia¹⁰⁴. Bł. Michał został na obrazie krakowskim ukazany wewnątrz kościoła, w trakcie adoracji krucyfiksu i obrazu Matki Bożej ustawionych na ołtarzu zdobionym herbem Róża z mitrą księżącą. Zakonnik ma opuszczone ręce, a wzrok wpatrzony w Chrystusa, z którego ust wysuwa się łacińska obietnica zbawienia w zamian za cierpliwość, zapisana w lustrzanym odbiciu. Wizerunek ten jest oparty o wcześniejsze, graficzne przedstawienia, jednak zrezygnowano w nim z prezentacji błogosławionego jako inwalidy.

Interesującym zagadnieniem pozostaje kwestia, jakie dodatkowe przedstawienia towarzyszą wizerunkowi bł. Michała. W dolnych narożnikach umieszczono portrety pary fundatorów – mężczyzny oraz kobiety. Podobne, ale o wyższym poziomie artystycznym konterfekty pojawiły się na już wspomnianym drugim wizerunku bł. Giedroycia z 1625 r., ujętym zapewne w 1700 r. w ramę zdobioną akantem. Obraz ten zdobił ołtarz stojący przy nagrobku

103 J. Karp, dz. cyt., s. 138.

104 R. Knapieński, A. Witkowska, dz. cyt., s. 143–155.

błogosławionego (il. 8). Można zaryzykować, że parą fundatorów z obu przedstawień są te same osoby, a nawet, że są identyczne z fundatorami modernizacji wnętrza kościoła w latach 1647–1653. W tym czasie przebudowę świątyni, zapewne w związku z rozwijającym się kultem zakonnika, sfinansował Marcin Paczowska, rajca krakowski i bogaty handlarz suknem, wraz z żoną Elżbietą z Krauzów. Pomiędzy ich podobiznami na omawianym obrazie z 1624 r. umieszczono przedstawienie Giedroycia, Jana Kantego, Świętosława Milczącego, Izajasza Bonera, Szymona z Lipnicy i Stanisława Kazimierczyka, odwołujące się do tradycji *Felix Saeculum Cracoviae*¹⁰⁵. Wśród scen cudów dokonanych za życia i po śmierci przez bł. Giedroycia ukazano obłóczyny zakonne, ugaszenie pożaru, przepowiedzenie narodzin bliźniąt, prorocтва dotyczące przyszłości konwentu, napaśtowanie zakonnika przez diabły, wyrzucenie demonów z opętanej, uleczenie chorych na łożu śmierci, uzdrowienie po upadku z konia, wskrzeszenia topielców i martwo narodzonych dzieci, wreszcie modlitwę wiernych przy nagrobku błogosławionego. Przedstawienia oparte zostały o wydarzenia omówione w żywotach bł. Giedroycia z 1605 oraz 1615 r. Stały się one przynajmniej częściowo pierwowzorem dla o wiele późniejszej ryciny, wykonanej przez Jana Szczyrskiego na przełomie lat 70. i 80. XVII w. (il. 9). Ukazano na niej jedynie wskrzeszenie, ratunek tonącego, uzdrowienie po upadku z konia, wyrzucenie demonów, ratunek przed pożarem, uleczenie nowonarodzonego dziecka oraz przepowiednię o bliźniątach. Być może ograniczenie kwater ze scenami wynikało z chęci pomieszczenia dedykacji wojewodzie wileńskiemu i hetmanowi wielkiemu litewskiemu Michałowi Kazimierzowi Pacowi oraz

105 K. Łatak, *Błogosławiony Michał Giedroyc...*, dz. cyt., s. 87–112.

stemmatu pod godłem herbu Gozdawa: „In Gentilitii Illustrissimi et Excellentissimi Domini. / Decerpto toties marcet Lituania flore / Languet belliferis ex agitata Notis / Si PACIS GEDROYC Lilia iuncta Rosis”. W stemmacie odwołano się do wojen 1655–1660 oraz do kwietniej symboliki Gozdawy (podwójnej lilii) i Róży Giedroyciów. Zakonnicy wyraźnie poszukiwali w wojewodzie swojego patrona i opiekuna. Wiadomo, że starszy brat Paca – Feliks Jan, sfinansował budowę ich kościoła i klasztoru w Twerczu w latach 1662–1675, który w 1622 r. został uposażony przez jego ojca Piotra Paca, wojewodę trockiego¹⁰⁶.

Udało się znaleźć jeszcze jedną rycinę z wizerunkiem bł. Giedroycia, szczególnie cenną, gdyż po pierwsze, dotąd niepublikowaną, po drugie, starszą od tej Szczyrskiego, a po trzecie, poświadczającą kult kanonika poza granicami Rzeczypospolitej (il. 10). Mowa o grafice ze zbiorów Österreichnationalbibliothek w Wiedniu¹⁰⁷ ukazującej bł. Michała adorującego na kolanach krucyfiks ustawiony na ołtarzu z antepedium zdobionym herbem Róża z mitrą książęcą. Podobiznę ponownie otoczono przedstawieniami cudów błogosławionego, które ujęto w obramienia ze stosownymi podpisami, tworzącymi bordiurę uzupełnioną różami. U spodu wizerunku umieszczono kartusz z inskrypcją „B. Michael Geridro [sic!] Dux Lithuaniae, Ordinis Canonici Fratrum de Penitentia: B. B. Martyrum miraculis Clarus, sepultus in ecclesia S. Marci Cracoviae”. Poniżej całego przedstawienia znalazła się dedykacja Wilhelmowi Slavacie

106 H. Lulewicz, *Piotr Pac*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, red. E. Rostworowski, 1979, s. 743–744; M. Kałamajska-Saeed, *Rosyjskie pomiary klasztorów skasowanych w roku 1832*, t. 2, Warszawa 2021, s. 922 (błędnie podaje, że kościół wystawił Mikołaj Stefan Pac, wojewoda trocki); I. Pietrkiewicz, dz. cyt., s. 240.

107 Österreichnationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, sygn. PORT_00113464_01 POR MAG.



11. Ołtarz Matki Bożej, bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza, ok. 1520 r., ok. 1624 r., przemalowania atryb. Łukaszowi Porębskiemu. Fot. A. Stankiewicz

z Chlumu i Koschumberga, szambelanowi Królestwa Czeskiego, kanclerzowi Królestwa Czech. Podpisano pod nią zakonników z konwentu Świętego Krzyża na Starym Mieście w Pradze. Rycina nie jest niestety datowana ani też sygnowana.

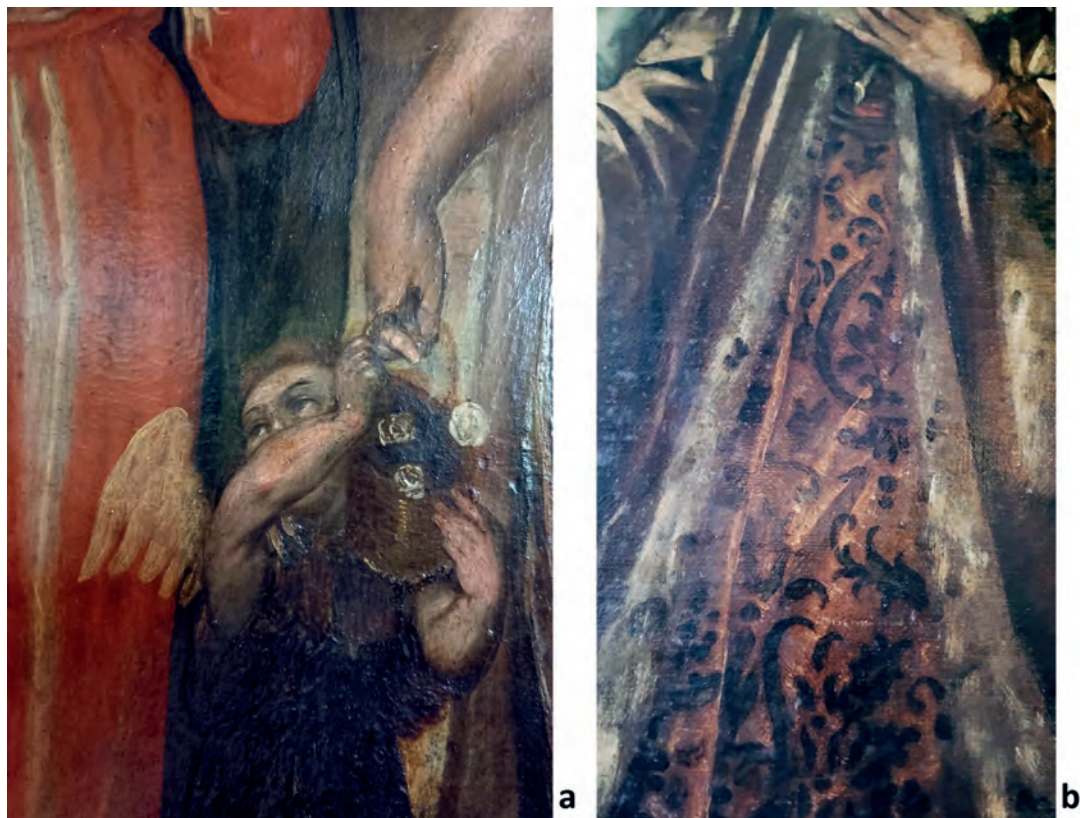
Wspomniany praski konwent Kano-ników od Pokuty funkcjonował w Pradze stolicy Czech od 1256 r., kiedy to król Przemysł Ottokar II zdecydował się na osadzenie ich w czeskiej stolicy¹⁰⁸. W 1470 r. zakonicy, zwani w Czechach cyriakami, zostali wygnani z Pragi przez Jerzego z Podiebradów¹⁰⁹. Na odzyskanie tej placówki przyszło im czekać bardzo długo, aż do 1628 r., gdy zwycięzcy w wojnie z protestantami Habsburgowie zwrócili kanonikom ich praską placówkę. Starania o to podjęto już w 1607 r. Co istotne dla naszych rozważań, kanonicy od pokuty z Krakowa, z przeorem Ireneuszem Kuczewiczem w tym samym roku przejęli uroczyscie średniowieczny kościół



12. Ołtarz Matki Bożej, bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza, fragm. prawego skrzydła ze św. Krzysztofem i św. Pawłem, ok. 1520 r., ok. 1624 r. Fot. A. Stankiewicz

108 H. Soukupová, *Pražský klášter cyriaků s kostelem sv. Kříže*, w: *Od knížat ke králům. Sborník u příležitosti 60. Narozenin*, red. J. Žemličky, Praha 2007, s. 49.

109 Tamże, s. 267.



13. Ołtarz Matki Bożej, bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza, fragm., ok. 1624 r. Fot. P. Stankiewicz

i klasztor Świętego Krzyża w Pradze¹¹⁰. Propagowanie kultu krakowskiego kandydata na ołtarze wydaje się być więc w świetle tych okoliczności jasne.

Wilhelm Slavata należał do najbardziej prominentnych przedstawicieli czeskiej arystokracji. W młodości był wyznawcą luteranizmu, ale przeszedł na katolicyzm w 1596 r. pod wpływem swojego wuja, Adama Rožmberka z Hradca, oraz jezuitów. Był gorliwym neofitą, co zresztą sprawiło, że w 1618 r. został wysłany wraz z posłami cesarskimi na negocjacje ze zbuntowanymi czeskimi protestantami, którzy wyrzucili legatów przez okna zamku na Hradczanach w odpowiedzi na warunki kapitulacji. W 1602 r. po uzyskaniu papieskiej dyspensy ożenił się z kuzynką, Łucją Otylią, córką Adama, która po śmierci swojego brata Joachima oraz ojca została spadkobierczynią

całej rodzinnej fortuny Rožmberków¹¹¹. Co istotne, Wilhelm Slavata rozpoczął wówczas budowę propagandy rodowej podkreślającej jego prawa do majątków żony oraz ich potomków¹¹². Jedną z pierwszych decyzji było więc utworzenie herbu pięciopolewego, w którym w tarczy sercowej Wilhelm Slavata wstawił herb Rožmberków, a swój rodowy znak przesunął na pole drugie. Fakt ten jest istotny w kontekście sygnalizowanych już wcześniej związków polskiego herbu Róża ze św. Wojciechem, Gaudentym i Porajem. Bartosz Paprocki, który jako przedstawiciel stronnictwa prohabsburskiego musiał emigrować po bitwie pod Byczyną w 1588 r. na Morawy, w swoim herbarzu szlachty morawskiej, noszącym tytuł *Zrcadlo slavného*

110 M.A. Klemenski, *Zakon kanoników od pokuty w Czechach (1256–1783)*, w: *Duchowe korzenie...*, dz. cyt., s. 45–46.

111 J. Hrdlička, P. Král, *Draft Books of Vilém Slavata of Chlum and Košumberk (1572–1652). A Publication Project*, „Opera Historica”, t. 19, 2018, s. 109–110.

112 P. Maťa, *Zrození tradice (Slavatovské vyústění rožmberského a hradeckého odkazu)*, w: *Poslední páni z Hradce*, red. V. Bůžek, České Budějovice 1998, s. 513–552.

Markrabství moravského, zamieścił ponownie informacje o domniemanym pokrewieństwie polskich Róźyców i czeskich Rožmberków¹¹³. Poświęcił też sporo miejsca rodzinie Slavatów, którzy według niego ze względu na pieczętowanie się herbem z trzema wrębami srebrnymi w polu tarczy czerwonej spokrewnieni byli z polskimi rodzinami herbu Korczak¹¹⁴. Oczywiście, swoje przekonanie o wspólnym pochodzeniu tych rodzin wywiódł z podobieństwa ich herbów. Zakonnicy najwyraźniej znali opracowanie Bartosza Paprockiego, a przynajmniej również dostrzegali podobieństwo w domniemanym herbie Giedroycia i kanclerza Slavaty, dlatego też to jemu zdecydowali się dedykować rycinę z przedstawieniem błogosławionego, dziękując za pomoc przy odzyskaniu konwentu praskiego lub licząc na wsparcie finansowe.

Omawianą grafikę trudno datować. Musiała zostać wydana najwcześniej w momencie awansu Slavaty na kanclerza, czyli w 1628 r., a najpóźniej w 1644 r., gdy otrzymał Order Złotego Runa¹¹⁵. Trudno bowiem sobie wyobrazić, by tak wysokie, prestiżowe odznaczenie nie zostało ukazane na rycinie. Pewną wskazówką do datowania jest też zestaw przedstawień cudów, towarzyszących podobieżnie świętego. Są to te same motywy, jakie Jan Szczyrski umieścił na rycinie swojego autorstwa, więc można uznać, że grafika praska mogła być dla



14. Ołtarz Matki Bożej, bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza, scena środkowa, ok. 1624 r.
Fot. A. Stankiewicz

niego pierwowzorem lub była oparta na jeszcze jednym, nieznanym nam wzorze, powstałym tuż po namalowaniu obrazu z bł. Giedroyciem znad jego nagrobka w 1624 r., różniącym się od obu grafik dobo-rem scen.

TRYPTYK PATRONÓW WIELKIEGO KSIĘSTWA LITEWSKIEGO

Na zakończenie rozważań na temat oprawy artystycznej kultu bł. Giedroycia w Krakowie należy przywołać kolejny, wybitny zabytek z nim związany, który nie doczekał się jak dotąd szerszego omówienia. Także odnotowane tu uwagi z pewnością nie wyczerpią związanej z nim problematyki artystycznej, aczkolwiek zupełne pominięcie go byłoby dużym błędem. Mowa o tryptyku z krakowskiego kościoła pw. św. Marka, który dotychczas w literaturze był jedynie wzmiankowany i datowany. Odczytywano także herby fundatorów zdobiące skrzydła nastawy, jednak błędnie (il. 11)¹¹⁶. Według autorów *Katalogu Zabytków Sztuki*¹¹⁷

113 B. Paprocki, *Zrcadlo slavného Markrabství moravského*, Olomuc 1593, k. 36; tenże, *Diadochos, id est successio, jinak posloupnost knížat a kraluv českých, biskupia a arcibiskupuv pražských a všech stavuv slavného kralostvi českého, to jest panskeho, rytirského a mestskeho*, Praha 1602, s. 11–12; R. Godula, dz. cyt., s. 111.

114 Korczak w polskiej tradycji heraldycznej miał związek przede wszystkim z Królestwem Węgier. Więcej na temat legendy herbowej tego znaku: A. Stankiewicz, *Triumphus meritorum gentilitio. Krecja zasług i pochodzenia Franciszka Wielopolskiego (1670–1732)*, „Krakowski Rocznik Archiwalny”, t. 22, 2016, s. 48–50.

115 J. Hrdlička, P. Král, dz. cyt., s. 109.

116 *Katalog zabytków sztuki...*, dz. cyt., s. 39; J. Szymański, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2011, s. 115, 230.

117 *Katalog zabytków sztuki...*, dz. cyt., s. 39.



15. Ołtarz Matki Bożej, bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza, fragm., ok. 1624 r. Fot. A. Stankiewicz

oraz Aldony Sudackiej pierwotnie zdobiącego malowidła powstały w latach 1520–1540 i zostały przemalowane w końcu XVI w.¹¹⁸

Scena środkowa tryptyku przedstawia bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza Królewicza adorujących Matkę Bożą z Dzieciątkiem. Na prawym skrzydle bocznym, ukazano kolejno od wewnątrz św. Piotra, poniżej św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus oraz św. Pawła, którym towarzyszą przedstawienia fundatorów męskich z herbem, a na zewnętrznej stronie widnieją Chrystus w typie *Vir dolorum* i św. Andrzej Apostoł. Na lewym skrzydle od wewnątrz widzimy św. Annę z Maryją i Dzieciątkiem Jezus oraz św. Dorotę z bliżej nieokreśloną świętą bez atrybutu i fundatorkami żeńskimi z herbem, a na zewnętrznej stronie Maryję w typie *Mater Dolorosa* i św. Mateusza. Zachowało się półkoliste zwieńczenie ołtarza, obecnie eksponowane osobno, z parą fundatorów pierwotnej, XVI-wiecznej nastawy ze sceną zdjęcia z krzyża¹¹⁹. Różnice w charakterze wykonania poszczególnych partii

pozwalają przyjąć, że przemalowano scenę środkową, a także najprawdopodobniej dodano przedstawienia fundatorów i ich herbów na skrzydłach bocznych (il. 12). Niewykluczone, że również aniołek odtrzymujący św. Dorocie koszyk z białymi różami został domalowany w tym samym czasie (il. 13a)¹²⁰. Dla potrzeb naszych rozważań istotne znaczenie ma oczywiście scena centralna z przedstawieniami Matki Bożej z Dzieciątkiem, bł. Michała i św. Kazimierza (il. 14).

Matka Boża w prawej ręce unosi chustę, w skupieniu obserwując, jak Dzieciątko trzymane przez nią lewą ręką na kolanach wyciąga rączki w górę, w stronę aniołów dźwigających krzyż, jako zapowiedź męki (il. 15a). Nieco poniżej Maryi artysta namalował stół nakryty obrusem z ustawionym na nim koszem z kwiatami, wśród których można rozpoznać lilie. Przed nią, częściowo na tle otwartego na niebo okna, klęczą bł. Michał w habitie kanonika regularnego od pokuty oraz św. Kazimierz Królewicz (il. 15b), z liliami w lewej i z prawą ręką wskazującą na położone przed nimi,

118 A. Sudacka, dz. cyt., s. 192.

119 Tamże, s. 192.

120 Kult św. Doroty w kościele pw. św. Marka funkcjonował stale, od czasów średniowiecza. Tamże, s. 196.



a



b

16. Ołtarz Matki Bożej, bł. Michała Giedroycia i św. Kazimierza, fragm. z herbami fundatorów a) niezidentyfikowanego mężczyzny, ok. 1624 r. b) niezidentyfikowanej kobiety, ok. 1624 r. Fot. A. Stankiewicz

na pierwszym planie koszyk oraz kolejną mitrę – zapewne należącą do Giedroycia.

W przypadku bł. Michała zdecydowano się podkreślić jego kniaziowskie pochodzenie. Nad jego głową, w przeciwieństwie do św. Kazimierza, kanonizowanego w 1602 r., widniał tylko zarysowany, prawie półprzezroczysty nimb. Królewicz został ukazany w mitrze na głowie, którą otacza pozłocisty okrąg nimbu, z medalionem na piersi oraz z lilią w lewej ręce. Taki zestaw atrybutów odwołuje się do wczesnych przedstawień tego świętego. Wizerunek z katedry wileńskiej, namalowany ok. 1520 r., a w 1594 r. odnowiony, przedstawiał go w mitrze, z lilią oraz różańcem¹²¹, podobnie jak w wydany w roku 1521 *Vita beati Casimiris confessoris*, Zaccharia Ferreriego¹²². Dzięki badaniom konserwatorskim obrazu z Wilna wiadomo, że pierwotnie królewicz miał na piersi medalion z Matką Bożą i Jezusem, a Order Złotego Runa został w jego miejscu domalowany w połowie XVII w.¹²³ Z kolei różaniec został

zastąpiony krucyfiksem już w początku XVII w., o czym świadczą drzeworyty załączane do publikacji dewocyjnych z tego czasu. Atrybut ten utrwalił Peter Overradt w *Icones et miracula Sanctorum Poloniae* z 1606 r., zastępując różaniec krucyfiksem¹²⁴. Brak drugiego atrybutu nie ułatwia więc datowania ani ustalenia, do którego z typów ikonograficznych św. Kazimierza odwoływał się omawiany obraz z ołtarza.

Trudno wskazać powód decyzji, by zamieścić wizerunki Giedroycia i Jagiellona na jednym przedstawieniu. Być może taka była wola fundatorów. Z pewnością, obaj byli kojarzeni przez kaznodziejów jako przedstawiciele litewskich rodzin kniaziowskich, oddających część Matce Bożej i obdarzonych tymi samymi przymiotami – pokorą i skromnością, mimo wysokiego urodzenia¹²⁵. W Krakowie w tym czasie istniał jeszcze jeden wizerunek świętego królewicza, ukazanego wraz ze św. Karolem

124 Tamże, s. 110–125.

125 Właśnie takie cechy świętego królewicza miał wymieniać w swoich kazaniach jezuita Piotr Skarga. P. Krasny, *Principes, Praedecessores et Praeceptores nostri. Nowy wizerunek młodzieńczych świętych władców w sztuce Europy Środkowej w XVII i XVIII wieku*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, t. 13, 2015, s. 159–160.

121 S. Maslauskaitė-Mażylienė, *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku*, tłum. K. Korzeniewska, Vilnius 2013, s. 54.

122 Tamże, s. 46.

123 Tamże, s. 63, 64, 65.

Boromeuszem. Obydwaj adorują Trójcę Świętą w otoczeniu Matki Bożej, Jana Chrzciciela oraz świętych na obrazie sygnowanym przez malarza Astolfa Vagiola z Werony (1615 r.)¹²⁶. Słynny wizerunek św. Kazimierza z krakowskiego kościoła Franciszkanów Reformatorów noszącego jego wezwanie pochodzi dopiero z drugiej połowy XVII w.¹²⁷ Niewiele można powiedzieć też o miejscu eksponowania nastawy.

Jeszcze trudniej powiedzieć coś więcej na temat fundatorów, których podobizny i herby, zresztą niektóre błędnie rozpoznane, były jedynie wzmiankowane (il. 16ab)¹²⁸. Analiza kostiumologiczna pozwala przyjąć, że zostały domalowane na przełomie XVI i XVII w. Przedstawiony herb złożony przy trzech postaciach męskich – przypuszczalnie ojca i dwóch synów, z których jeden ukazany jest w białej szacie, składa się z Junoszy w polu sercowym, a w kolejnych z Pomiana, Korwina, Jastrzębca i Łagody, a nie jak dotąd proponowano w literaturze, Kottwicz¹²⁹. Bez dodatkowych kwerend archiwalnych właściwie nie jest możliwe ustalenie, czyj to herb i jaki wywód przodków prezentuje. Pewne jest jedynie, że w polu herbu przeznaczonym na godło prababki ojczystej jego właściciela umieszczono godło herbu Łagoda, którym pieczętowali się wyjątknie krakowscy Wierzyńkowie¹³⁰.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa herbu fundatorki, przedstawionej z pięcioma córkami. Na jej czteropolowym herbie skwadrowano godła herbów Prus III oraz Pelikan. Ten drugi pozwala na przyjęcie roboczej hipotezy dotyczącej personaliów fundatorki. Pelikan karmiący młode występował bowiem w herbach dwóch rodzin – nobilitowanych w 1557 r. braci Jana, Jeremiasza i Salomona Pelkenów z Gdańska¹³¹ i licznie rozrodzonej w dawnym województwie mściławskim rodziny Kociełłów¹³², której znanym w końcu XVI w. przedstawicielem był Mikołaj, starosta zygwolski, wsławiony w kampanii inflanckiej z Moskwą, o czym wspominali Bartosz Paprocki¹³³, Szymon Okolski¹³⁴ oraz Wojciech Wijuk-Kojałowicz¹³⁵. Biorąc pod uwagę, że najważniejszą zasadą w polskiej heraldyce był prymat rysunku figury heraldycznej (godła) nad barwą, trudno ostatecznie przesądzać, jaki to konkretnie herb¹³⁶. Wydaje się jednak bardziej prawdopodobna hipoteza, że to znak Kociełłów. Niewykluczone, że spokrewniona z tym rodem przez matkę kobieta zdecydowała się na sfinansowanie przemalowania ołtarza, polecając artyście ukazanie podobizn św. Kazimierza oraz bł. Michała Giedroycia, dwóch patronów związanych z Wielkim Księstwem Litewskim.

Artysta, który odpowiadał za wykonanie zlecenia, poza przemalowaniem sceny centralnej, wprowadził w skrzydła boczne postacie fundatorów – męczczyzn oraz

126 *Katalog zabytków sztuki...*, dz. cyt., cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory I*, oprac. J. Samek, I. Samkowa, Kraków 1987, s. 59, fig. 280.

127 M. Karpowicz, *Malarze króla Jana Kazimierza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 35, 1973, nr 3–4, s. 323–324.

128 A. Sadurska, dz. cyt., s. 192; *Katalog zabytków sztuki...*, dz. cyt., s. 39; J. Szymański, *Herbarz rycerstwa...*, dz. cyt., s. 115, 137, 230.

129 *Katalog zabytków sztuki...*, dz. cyt., s. 39; J. Szymański, *Herbarz rycerstwa...*, dz. cyt., s. 115, 137, 230.

130 *Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584*, wyd. K.J. Turowski, Warszawa 1858, s. 894; S. Okolski, *Orbis Polonus, in quo antiqua Sarmatarum gentilitia et arma quaecunque a litera L, usque ad literam R...*, t. 2, Cracoviae 1643, s. 35.

131 B. Trelińska, *Album armorum nobilium Regni Poloniae XV–XVIII saec. Herby nobilitacji i indygenatów XV–XVIII w.*, Lublin 2001, s. 135, nr 262; J. Szymański, *Herbarz rycerstwa...*, dz. cyt., s. 214.

132 K. Bobiatyński, *Kariera Samuela Hieronima Kociełła jako przyczynek do badania mechanizmów awansu urzędników skarbu litewskiego w drugiej połowie XVII wieku*, „Rocznik Lituanistyczny”, t. 8, 2022, s. 187–188.

133 *Herby rycerstwa...*, dz. cyt., s. 861.

134 S. Okolski, dz. cyt., t. 2, s. 419.

135 W. Wijuk-Kojałowicz, dz. cyt., s. 211.

136 J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2008, s. 657.

kobiety. Na prawym skrzydle dodał pomiędzy postaciami dwóch świętych kobiet aniołka, który podaje jednej z nich, św. Dorocie, kosz z białymi różami. Stosował kolorystykę ograniczoną, obecny stan malowidła nie pozwala na ocenienie tonacji barw, ale raczej mamy do czynienia z barwami ciepłymi. Światło wydaje się być rozproszone, twarze bł. Michała, św. Kazimierza i Maryi toną w półcieniu. Mają głęboko osadzone, nieco podkrążone oczy, wyraźnie zarysowane brwi oraz charakterystyczne szerokie nasady nosów przechodzące od razu w wysokie czoła. Malarz chętnie oddawał szczegóły, o czym świadczą z precyzją namalowane kosz kwiatów, który mógłby być właściwie osobnym tematem malarskim, natomiast w ukazywaniu tkanin chętniej stosował pociągnięcia pędzla bardziej swobodne, niemal niedbałe, co szczególnie widać w przypadku szaty Jagiellona (il. 13b). Obraz poddano konserwacji w 1975 r., więc nie mamy powodu sądzić, że obecny jego wygląd jest efektem późniejszych jeszcze przemalowań.

Wymienione powyżej cechy twórczości występują u kilku malarzy działających w pierwszej ćwierci XVII w. w Krakowie. W starszej literaturze byli oni wiązani z działalnością warsztatu Tomasza Dolabelli, jednak obecnie jesteśmy już właściwie pewni, że nie wszyscy znani i cenieni malarze krakowscy tego czasu wyszli z jego pracowni. Tak było i z artystą, który mógł odpowiadać za przemalowanie tryptyku – Łukaszem Porębskim. Za taką atrybucją przemawia m.in. sposób malowania fizjonomii – nosów, uszu, także dłoni, które wykazują znaczne podobieństwo do postaci aniołów, Maryi i św. Anny w obrazie św. Anny Samotrzeciej z kościoła pw. Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, źródłowo potwierdzonego dzieła Porębskiego z 1619 r.¹³⁷ Taką atrybucję wydaje się upraw-

dopodobniać to, że do pierwszych, sygnowanych prac Porębskiego zalicza się *Ukrzyżowanie z kościoła pw. św. Marka* w Krakowie, namalowane w 1618 r.¹³⁸, które umieszczone zostało w ołtarzu głównym, wykonanym przez Baltazara Kuncza¹³⁹. Wiemy ze źródeł, że Łukasz Porębski pracował rok później też dla kościoła Kanoników Regularnych Laterańskich Bożego Ciała w Krakowie, gdzie wykonał pięć obrazów ze scenami życia bł. Stanisława Kazimierczyka¹⁴⁰, podobnie zresztą jak Kuncz, który w latach 1635–1636 zrealizował monumentalny ołtarz główny kazimierskiej fary, w którym zamontowano obraz *Pokłon Pasterzy* Tomasza Dolabelli¹⁴¹. Najwyraźniej więc kanonicy z Bożego Ciała i ze św. Marka korzystali z usług tych samych, wypróbowanych artystów. Trzeba jednak przyjąć, że to kanonicy regularni od pokuty wyznaczili pewien standard, fundując swój ołtarz główny. Ewidentnie zakony współzawodniczyły ze sobą, czego dowodzi też czas powstania nagrobków bł. Michała Giedroycia i bł. Stanisława Kazimierczyka (przed 1632, Antonio i Andrea Castello)¹⁴².

kościół Bożego Ciała w Krakowie, „Rocznik Krakowski”, t. 44, 1973, s. 67.

138 J. Samek (uzup. M. Heydel), *Porębski (Porębius, Porembius, Porenbius, Porębius, Porębowicz, Porhebius, Porrhebius) Łukasz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 418–420.

139 F. Stolot, *Główne typy kompozycyjne...*, dz. cyt., s. 339–351; P. Pencakowski, *Manierystyczny ołtarz...*, dz. cyt., s. 203.

140 J. Samek (uzup. M. Heydel), dz. cyt., s. 418.

141 K. Kuczman, *Tomasza Dolabelli „Pokłon pasterzy”*, w: *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała...*, dz. cyt., s. 41–60.

142 A. Sudacka, dz. cyt., s. 193; P. Dettloff, *Ołtarzowe mauzoleum błogosławionego Stanisława Kazimierczyka w kościele Bożego Ciała w Krakowie*, w: *Święty Stanisław Kazimierczyk CRL (1433–1489). Postać–środownisko–kultura–dziedzictwo*, red. K. Łatak, Kraków 2010, s. 324–342.

137 F. Stolot, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków*

PODSUMOWANIE

Tworzenie wizerunku bł. Giedroycia w pierwszej połowie XVII w. było procesem bardzo dynamicznym i niepozabawionym nieoczekiwanych zwrotów akcji. Miało związek nie tylko z relacjami, jakie zachowane zostały w późno powstałych kronikach na temat postaw przyjmowanych przez bł. Michała za życia, ale też z aktualnymi potrzebami czy popularnymi nurtami duchowości. Bez względu jednak na to, jaką wersję zależności ikonografii przyjmujemy,

jest pewne, że na przełomie lat 20–30. XVII w. ukształtował się już ostatecznie kanoniczny wizerunek błogosławionego powielany w grafice dewocyjnej. Budowa kultu Giedroycia była też katalizatorem dla tworzenia ciekawych zależności artystycznych, o czym świadczą powiązania występujące między wyposażeniem kościołów pw. św. Marka w Krakowie i pw. Bożego Ciała na Kazimierzu oraz ciekawy wątek czeski w propagowaniu jego kultu.

STRESZCZENIE

W 2018 r. papież Franciszek ogłosił dekret o heroicznosci cnót bł. Michała Giedroycia, potwierdzając jego kult publiczny. Wydanie to stało się impulsem do dalszych badań nad życiem błogosławionego oraz historią Zakonu Kanoników od Pokuty, do którego należał. Dotychczas badacze koncentrowali się głównie na analizie kultu błogosławionego, pozostawiając kwestie artystycznej oprawy jego wizerunku oraz miejsca pochówku w tle. Zachowane wizerunki błogosławionego, zwłaszcza krakowskie, analizowano w kontekście jego domniemanego kniaziowskiego pochodzenia. Pierwotny grób Giedroycia, zniszczony w pożarze w 1589 r., był miejscem licznych wydarzeń cudownych, które zainicjowały rozwój jego kultu. Odbudowa świątyni w 1594 r. i uroczyste podniesienie relikwii w 1624 r. były kluczowymi momentami w potwierdzeniu jego świętobliwości. Nagrobek Giedroycia wyróżnia się bogatą ornamentyką. Zastosowane w nim dekoracje pozwalają łączyć to dzieło z twórcami płaskorzeźb w kaplicy św. Jacka (przed 1619) przy kościele Dominikanów w Krakowie oraz obramieniach nastaw ołtarzy bocznych (przed 1615) kościoła Bożego Ciała na podkrakowskim Kazimierzu. Ikonografia

SUMMARY

In 2018, Pope Francis issued a decree on the heroic virtues of Blessed Michał Giedroyc, thereby confirming his public veneration. This event served as an impetus for further research into the life of the blessed and the history of the Order of Canons Regular of Penance, to which he belonged. Until now, scholars have mainly focused on analyzing the cult of the blessed, leaving the artistic representation of his image and his burial site in the background. The preserved depictions of the blessed, particularly those from Kraków, have been analyzed in the context of his presumed princely origins. Giedroyc's original tomb, destroyed in a fire in 1589, was the site of numerous miraculous events that initiated the development of his cult. The reconstruction of the church in 1594 and the solemn elevation of his relics in 1624 were key moments in affirming his sanctity. Giedroyc's tombstone stands out for its rich ornamentation. The decorations used in its design suggest connections with the creators of bas-reliefs in the Chapel of St. Hyacinth (before 1619) at the Dominican Church in Kraków and the frames of side altar retables (before 1615) at the Church of Corpus Christi in the Kazimierz district of Kraków.

bł. Michała Giedroycia rozwijała się od XVI w., odzwierciedlając zarówno jego duchowość, jak i przypisywane mu arystokratyczne pochodzenie. Wizerunki na rycinach, obrazach oraz innych dziełach artystycznych podkreślały jego pokorę, ascezę i związki z dewocją maryjną oraz pasyjną, zgodnie z potrydenckimi założeniami pobożności. Odkryta nieznana dotąd badaczom rycina ukazująca bł. Michała Giedroycia, wydana w Pradze i dedykowana kanclerzowi Królestwa Czech, Wilhelmowi Slavacie, znacząco uzupełnia ikonografię błogosławionego i świadczy o dynamicznym rozwoju kultu Giedroycia w pierwszej połowie XVII w.

SŁOWA KLUCZOWE

bł. Michał Giedroyc, św. Kazimierz, ikonografia, Kraków, kanonicy regularni od pokuty, rzeźba nagrobna

The iconography of Blessed Michał Giedroyc has developed since the 16th century, reflecting both his spirituality and his attributed aristocratic heritage. Depictions in engravings, paintings, and other works of art emphasized his humility, asceticism, and associations with Marian and Passion devotion, in line with post-Tridentine principles of piety. A previously unknown engraving depicting Blessed Michał Giedroyc, published in Prague and dedicated to the Chancellor of the Kingdom of Bohemia, Wilhelm Slavata, significantly enriches the iconography of the blessed and testifies to the dynamic development of Giedroyc's cult in the first half of the 17th century.

KEYWORDS

Michał Giedroyc, st. Casimir, iconography, Cracow, Regular Canon of Penance, tomb sculpture

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, tłum. Jakub Wujek, Warszawa 1923.
- Brzeżewski Samuel, *Żywot pobożny, cuda i śmierć szczęśliwa b. Michała Giedroycia [...] przez sławnego Jerzego Wiwianiego...*, Kraków [1655].
- Gronowski Andrzej, *Żywot błogosławionego Michała Giedroycia, ksiądz litewskiego, zakonnik S. Rządu Kanoników BB. Martyrum de Paenitentia [...], którego ciało odpoczywa w Krakowie w Kościele S. Marka...*, Kraków 1615.
- Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584*, wyd. Kazimierz Józef Turowski, Warszawa 1898.
- Jan z Trzciany, *Vita Beati Michaelis Ordinis S. Mariae de Metro de Poenitentia*

Beatorum Martyrum Conventualis S. Marci Crac., Cracoviae 1605.

- Januszowski Jan, *Przewodnik, abo kościołów krakowskich i rzeczy w nich widzenia i wiedzenia godnych krótkie opisanie...*, Kraków 1603.
- Maciej Miechowita, *Chronica Polonorum*, Cracoviae 1519.
- Okolski Szymon, *Orbis Polonus, in quo antiqua Sarmatarum gentilitia et arma quaecunque a litera L, usque ad literam R...*, t. 2, Cracoviae 1643.
- Paprocki Bartosz, *Diadochos, id est successio, jinak posloupnost knížat a kraluv českych, biskupia a arcibiskupuv pražských a všech stavuv slavneho kralostvi českeho, to jest panskeho, rytirskeho a mestskeho*, Praha 1602.
- Paprocki Bartosz, *Gniazdo cnoty, skąd herby Rycerstwa Polskiego swój początek mają*, Kraków 1578.
- Paprocki Bartosz, *Zrcadlo slavného*

- Markrabství moravského*, Olomuc 1593.
- Pruszcz Piotr Hiacynt, *Klejnoty stołecznego miasta Krakowa abo kościoły, i co w nich jest widzenia godnego i znacznego, krótko opisane...*, Kraków 1650.
- Pruszcz Piotr Hiacynt, *Stołecznego miasta Krakowa kościoły i klejnoty, co w nich jest widzenia godnego i zacnego krótko opisane przez Piotra Pruszcza*, Kraków 1647.
- Ubiszewski Maciej, *Żywot błogosławionego Wietosława z Sławkowa*, [Kraków 1609].
- Warszewicki Krzysztof, *Reges, Sancti, Bellatores, Scriptores, Poloni, Romae* 1601.
- Opracowania**
- Antoniewicz Marcei, *Protopłaści książąt Radziwiłłów. Dzieje mitu i meandry historiografii*, Warszawa 2011.
- Baronas Darius, *Pal. Mykolo Giedraičio gyvenimas ir jo kultas Lietuvoje (XVI-XIX a. pr)*, I: Šventieji vyrai, šventosios, moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV-XVII a., sud. Mindaugas Paknys, Vilnius 2005, s. 229–315.
- Bobiatyński Konrad, *Kariera Samuela Hieronima Kocieła jako przyczynek do badania mechanizmów awansu urzędników skarbu litewskiego w drugiej połowie XVII wieku*, „Rocznik Lituanistyczny”, t. 8, 2022, s. 185–204.
- Boer de Wietse, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden–Boston–Köln 2001.
- Bruździński Andrzej, *Duchowość zakonu Kanoników Regularnych od Pokuty Błogosławionych Męczenników*, w: *Duchowe korzenie błogosławionego Michała Giedroycia: zakon Kanoników regularnych od Pokuty*, red. Adelajda Sielepin, Andrzej Bruździński, Kraków 2021 s. 137–176.
- Bruździński Andrzej, *Kanonicy regularni od pokuty na ziemiach polskich*, Kraków 2003.
- Bruździński Andrzej, *Kanonicy Regularni od Pokuty w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Zdzisław Kliś, Kraków 2001, s. 15–51.
- Cercha Maksymilian, Cercha Stanisław, *Pomniki Krakowa*, Kraków 1904.
- Czyżewski Krzysztof J., Walczak Marek, *Oprawa artystyczna świąt i uroczystości arcybactwa różańcowego w kościele Dominikanów w Krakowie*, „Rocznik Historii „Sztuki”, t. 45, 2020, s. 59–84.
- Daranowska-Łukaszewska Joanna, *Sposób pochówku a forma niektórych nagrobków nowożytnych w Polsce*, „Studia Muzealne”, 2000, z. 19, s. 72–79.
- Delumeau Jean, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII wieku*, t. 2: *Katolicyzm, między Lutrem, a Wolterem*, tłum. Paweł Kłoczkowski, Warszawa 1986.
- Dettloff Paweł, *Ołtarzowe mauzoleum błogosławionego Stanisława Kazimierczyka w kościele Bożego Ciała w Krakowie*, w: *Święty Stanisław Kazimierczyk CRL (1433–1489). Postać–środowisko–kultura–dziedzictwo*, red. Kazimierz Łatak, Kraków 2010, s. 324–342.
- Dyl Andrzej, *Michał Giedroyc (ok. 1425–1485) z zakonu kanoników regularnych od pokuty błogosławionych męczenników*. *Życie i kult*, mps. Archiwum Uniwersytetu Jana Pawła II.
- Giniūnienė Asta, *Dievo tarno Mykolo Giedraičio ikonografia*, „Acta Academiae Artium Vilmensis”, t. 35, 2004, s. 123–135.
- Godula Róża, *Róża męczeńska – herb imaginacyjny św. Wojciecha*, „Folia Historica Cracoviensia”, t. 10, 2004, s. 107–139.
- Hankus Michał, *Niepołomicka vera effigies św. Karola Boromeusza*, w: *Święty Karol Boromeusz a sztuka w Kościele powszechnym, w Polsce*, w *Niepołomicach*, red. Piotr Krasny, Michał Kurzej, Kraków 2013, s. 47–58.
- Horzela Dobrosława, *Późnogotycka figura Chrystusa Ukrzyżowanego*

- w krakowskim klasztorze Dominikanów: krucyfiks świętobliwego Stanisława Kokoszki?, w: *Sztuka w kręgu krakowskich Dominikanów*, red. Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak, Kraków 2013, s. 511–526.
- Hrdlička Josef, Král Pavel, *Draft Books of Vilém Slavata of Chlum and Košumberk (1572–1652). A Publication Project*, „Opera Historica”, t. 19, 2018, s. 106–121.
- Ikonografia ulicy Szewskiej i Szczepańskiej, placu Szczepańskiego, ulic Reformackiej i Sławkowskiej oraz zachodnich odcinków ulic Św. Marka i Pijarskiej w Krakowie*, red. Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Mateusz Łepkowski, Kraków 2018.
- Jastrzębiec Stanisław, *Bł. Władysław z Gielniowa. Rys historyczny z piętnastego wieku*, Kraków 1885.
- Kałamajska-Saeed Maria, *Rosyjskie pomiary klasztorów skasowanych w roku 1832*, t. 2, Warszawa 2021.
- Karp Julianna, *Zarys problematyki ukazywania modlitwy świętych w sztuce nowożytnej*, „Modus”, t. 20, 2020, 133–157.
- Karpowicz Mariusz, *Malarze króla Jana Kazimierza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 35, 1973, nr 3–4, s. 323–324.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościół i klasztor Śródmieście 2*, red. Adam Bochnak, Jan Samek, Warszawa 1971; cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościół i klasztor 1*, oprac. Jan Samek, Irena Samkowa, Kraków 1987.
- Kazańczuk Mariusz, *Staropolskie herbarze. Herby–historia–religia*, „Pamiętnik Literacki”, t. 43, 2002, z. 3, s. 37–57.
- Klemenski Marcin A., *Zakon kanoników od pokuty w Czechach (1256–1783)*, w: *Duchowe korzenie błogosławionego Michała Giedroycia: zakon Kanoników regularnych od Pokuty*, red. Adelajda Sielepin, Andrzej Bruździński, Kraków 2021, s. 41–54.
- Knapiński Ryszard, *Vera effigies – zagadnienie prawdziwości i autentyczności wizerunku świętego*, „Anamnesis”, t. 11, 2005, nr 40, s. 129–130.
- Knapiński Ryszard, Witkowska Aleksandra, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007.
- Kotczyn Jan, *Szkic historyczny: Michał Giedroyc zw. Błogosławionym, zakonnik Kanoników Regularnych od pokuty*, „Przegląd Powszechny”, 1982, nr 3–4, s. 20–23.
- Kramiszewska Aneta, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003.
- Krasny Piotr, *Principes, Praedecessores et Praeceptores nostri. Nowy wizerunek młodzieńczych świętych władców w sztuce Europy Środkowej w XVII i XVIII wieku*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, t. 13, 2015, s. 153–175.
- Krasny Piotr, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Obrazki wotywne przy grobie Michała Giedroycia*, „Nasza Przyszłość”, t. 71, 1989, s. 109–113.
- Kuczman Kazimierz, *Tomasza Dolabelli „Pokłon pasterzy”*, w: *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Zbigniew Jakubowski, Kraków 1977, s. 41–60.
- Lulewicz Henryk, *Piotr Pac*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, red. Emanuel Rostworowski, 1979, s. 743–744.
- Łatak Kazimierz, *Błogosławiony Michał Giedroyc w gronie świętych, błogosławionych i świętobliwych Felicis Saeculi Cracoviae*, w: *Duchowe korzenie błogosławionego Michała Giedroycia: zakon Kanoników regularnych od Pokuty*, red. Adelajda Sielepin, Andrzej Bruździński, Kraków 2021, s. 87–112.
- Łatak Kazimierz, *Felix Saeculum Cracoviae – Krakow’s Happy Age: legend and reality*, „Saeculum Christianum”, t. 28, 2021, nr 2, s. 79–94.

- Łepkowski Mateusz, *Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckim*, w: *Fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. Andrzej Betlej, Józef Skrabski, Tarnów 2008, s. 303–315.
- Łoziński Jerzy Z., *Grobowe kaplice kopułowe*, Warszawa 1973.
- Maslauskaitė-Mažylienė Sigita, *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem*, tłum. Katarzyna Korzeniewska, Vilnius 2013.
- Maťa Petr, *Zrození tradice (Slavatovské vyústění rožmberského a hradeckého odkazu)*, w: *Poslední páni z Hradce*, red. Václav Bůžek, České Budějovice 1998, s. 513–552.
- Michalski Wojciech, *Legendy rodowo-herbowe. Pożądanie przeszłości w kręgach polskiego rycerstwa XIV–XVI wieku*, w: *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski*, red. Jacek Banaszkiwicz, Andrzej Dąbrówka, Piotr Węcowski, Warszawa 2018, s. 163–206.
- Misztal Henryk, *Prawo kanonizacyjne. Instytucja prawa materialnego, zarys historii, procedura*, Lublin 2003.
- Mossakowski Stanisław, *Kaplica Zyguntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007, s. 292–293.
- Paknys Mindaugas, *Šventųjų kultai LDK XV–XVII a. pradžioje*, I: *Šventieji vyrai, šventosios, moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV–XVII a.*, sud. tenże, Vilnius 2005, s. 15–102.
- Paleotti Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane Images*, ed. P. Prodi, transl. W. McCuaig, Los Angeles 2012.
- Pencakowski Paweł, *Drewniany krucyfiks w kościele św. Marka w Krakowie – dzieło rzeźby połowy XV wieku*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2001, s. 213–222.
- Pencakowski Paweł, *Manierystyczny ołtarz główny w kościele św. Marka w Krakowie*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Zdzisław Kliś, Kraków 2001, s. 203–212.
- Pietrzekiewicz Iwona, *Wizytacja źródłem do dziejów kultury książki w zakonach Wielkiego Księstwa Litewskiego – na przykładzie kanoników regularnych od pokuty (białych augustianów)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, t. 18, 2020, s. 234–247.
- Prašmantaitė Aldona, *Kanonicy regularni od pokuty prowincji litewskiej na ziemiach byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego w pierwszych latach po rozbiorach Rzeczypospolitej*, w: *Duchowe korzenie błogosławionego Michała Giedroycia: zakon Kanoników regularnych od Pokuty*, red. Adelajda Sielepin, Andrzej Bruździński, Kraków 2021, s. 55–86.
- Rożek Michał, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977.
- Sachetnik Adam, *Ołtarz z krucyfiksem królowej Jadwigi w katedrze wawelskiej*, „Analecta Cracoviensia”, t. 20, 1988, s. 333–380.
- Samek Jan (uzup. Maria Heydel), *Porębski (Porębius, Porembius, Porenbius, Porębius, Porębowicz, Porhebius, Porrhebius) Łukasz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. Urszula Makowska, Warszawa 2003, s. 418–420.
- Samek Jan, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historia Artium”, t. 5, 1968, s. 71–130.
- Samek Jan, *Pozycja kościoła Bożego Ciała w sztuce Krakowa oraz jego rola w poczynaniach artystycznych Kanoników Regularnych kongregacji krakowskiej*, w: *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Zbigniew Jakubowski, Kraków 1977, s. 15–36.
- Sielepin Adelajda, *Michael Giedroyc (1420?–1485). A Christian of Timeless*

- Spirituality, Before His Beatification*, „Soter. Journal of Religious Science”, t. 65, 2018, s. 21–40.
- Sobol Leszek, *Zarys głównych kierunków działań Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z lat 1888–1905*, „Wiadomości konserwatorskie”, t. 24, 2008, s. 95–102.
- Soukupová Halina, *Pražský klášter cyriaků s kostelem sv. Kříže*, w: *Od knížat ke králům. Sborník u příležitosti 60. Narozenin*, red. Josef Žemličky, Praha 2007, s. 254–272.
- Stankiewicz Aleksander, *Triumphus meritorum gentilitio. Kreacja zasług i pochodzenia Franciszka Wielopolskiego (1670–1732)*, „Krakowski Rocznik Archiwalny”, t. 22, 2016, s. 3–51.
- Stankiewicz Aleksander, *Kaplica bł. Salomei przy kościele Ojców Franciszkanów w Krakowie*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. Marcin Szyma, Marek Walczak, Kraków 2020, s. 315–322.
- Stankiewicz Aleksander, *Kaplica Myszkowskich w Krakowie i jej twórcy*, Kraków 2025.
- Stolot Franciszek, *Główne typy kompozycyjne ołtarzy w Małopolsce po r. 1600*, w: *Sztuka ok. r. 1600. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1964, s. 339–351.
- Stolot Franciszek, *Testament Tomasza Nikła (Przyczynek do dziejów pińczowskich warsztatów budowlanych i kamieniarско-rzeźbiarskich na przełomie wieków XVI i XVII)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 32, 1970, nr 3, s. 227–244.
- Stolot Franciszek, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, t. 44, 1973, s. 63–97.
- Stróżyk Paweł, *Rosa alba in campo rubeo – herb św. Wojciecha. Przyczynek do heraldyki imaginacyjnej*, w: *Cognitioni gestorum. Studia z dziejów średniowiecza dedykowane Profesorowi Jerzemu Strzelczykowi*, red. Dariusz A. Sikorski, Andrzej M. Wyrwa, Poznań–Warszawa 2006, s. 536–543.
- Strzelecka Anna, *Giedroyć Michał (ok. 1425–1485), zwany błogosławionym*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 7, red. Władysław Konopczyński, Kraków 1948–1958, s. 8–11.
- Sudacka Aldona, *Kościół św. Marka w Krakowie. Wyposażenie – przemiany historyczne*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Zdzisław Kliś, Kraków 2001, s. 189–201.
- Szablowski Jerzy, *Kościół św. Marka w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, t. 22, 1929, s. 80–96.
- Szymański Józef, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2008.
- Świerzawski Waław, *Michał Giedroyć (1425–1485). Życie i duchowość*, „Analecta Cracoviensia”, t. 17, 1985, s. 401–425.
- Świerzawski Waław, *Serce z krzyżem. Bł. Michał Giedroyć (1425–1485). Materiały z obchodów Jubileuszu pięćsetlecia śmierci Błogosławionego*, Kraków 1988.
- Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 1, Kraków 1900.
- Trelińska Barbara, *Album armorum nobilium Regni Poloniae XV–XVIII saec. Herby nobilitacji i indygenatów XV–XVIII w.*, Lublin 2001.
- Walczak Marek, *Obraz Wizja św. Jacka w Odrowązu jako vera effigies pierwszego polskiego Dominikanina*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. Anna Markiewicz, Marcin Szyma, tenże, Kraków 2013, s. 594–622.

Tekst zgłoszono: 14 III 2025 r., zrecenzowano: 10 VII 2025 r., zaakceptowano do druku: 11 VII 2025 r.

Św. Maria Magdalena de' Pazzi – karmelitańska mistyczka w literaturze i sztuce Rzeczypospolitej XVII–XVIII wieku

St. Mary Magdalene de' Pazzi – Carmelite Nun in the Literature and Art of Polish-Lithuanian Commonwealth in 17th – 18th centuries

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16221>

ANNA SYLWIA CZYŻ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
ORCID: 0000-0001-7923-1204

Caterina de' Pazzi (2 IV 1566–25 V 1607), znana jako karmelitanka Maria Magdalena z florenckiego klasztoru Santa Maria degli Angeli di San Frediano (ob. Santa Maria Maddalena de' Pazzi), należała do niezwykle popularnych, wręcz ikonicznych świętych doby baroku (il. 1). Mimo że obecnie jej kult nieco przygasł, nadal uchodzi za jedną z największych mistyczek Kościoła, wzbudzając zainteresowanie wiernych pielęgnujących duchowość karmelitańską¹.

¹ Była czcicielką Męki Pańskiej i stygmatyczką, a charakter jej mistyki był nupcjalny (*mystica nuptialis*), a więc związany z Bogiem jako miłością i poprzez miłość poznawanym. Jej stany mistyczne porównuje się z tymi opisywanymi przez św. Katarzynę ze Sieny i św. Teresę z Ávili. Św. Maria Magdalena de' Pazzi doświadczała ich jeszcze przed przywdzieniem habitu, co stało się 3 I 1583 r. Jej proces beatyfikacyjny ruszył w 1610 r. (zakończony 8 V 1626 r.), mocno wspierany przez Medyceuszy, których przedstawiciele odwiedzali mniszkę w klasztorze i utrzymywali z nią korespondencję. Kanonizacji dokonano 28 IV 1669 r. Ciało mistyczki już w rok po śmierci zostało przeniesione do prezbiterium klasztornej świątyni, w 1610 r. zostało

Zajmują się nią, co oczywiste, badacze różnych dyscyplin, w tym historycy sztuki. Powstają więc opracowania o ikonografii

wystawione publicznie (il. 14), a w 1623 r. umieszczono je w przeszklonej trumnie. Dziś znajduje się w relikwiarzu (1715–1716) stojącym w prezbiterium kościoła Karmelitanek w Careggi. Pierwsza biografia mniszki ukazała się w 1609 r. F. Wolski, *Mons pietatis abo góra Karmelu w górę pobożności przemieniona, w której nieoszacowane summy depozytowane cnót i zasług i przykładów serafickiej panny Marii Magdaleny de Pazzis karmelitanki na wypłacenie długów Ojczyzny zadłużonej...*, Kraków 1670, k. 21–22; A.M. Reconesi, *Lilia florencka albo cudowny żywot serafickiej panny s(w). M(arii) Magdaleny de Pazzis z miasta Florencji [...] teraz na nowo z włoskiego języka na polski przełożony [...] z ukróceniem i przydaniem świeżych cudów...*, tłum. M. Charzewicz, Kraków 1671 (il. 4); P. Pacini, *I „depositi” di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e la diffusione delle sue immagini (1607–1668)*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 33, 1988, Heft 1–2, s. 174–178, 184, 186, 252; tenże, *Firenze 1669: un „Teatro Sacro” per Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 36, 1992, s. 145, 148; J. Misiurek, *Wielkie mistyczki Kościoła*, Lublin 1996, s. 123–126; J.M. Małecki, *Kult św. Marii Magdaleny de Pazzi w barokowym Krakowie*, „Folia Historica Cracoviensia”, t. 4–5, 1997–1998, s. 178; J. Aptacy, *Św. Maria Magdalena de' Pazzi (1566–1607) – życie i doktryna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, t. 5, 2006, nr 1, s. 18–21.

świętej², wspomina się o niej w kontekście twórczości Cosimo Ulivello (1625–1705) oraz wystroju florenckiego klasztoru i kościoła Karmelitanek³ czy też innych artystów wykonujących wizerunki mistycznej⁴.

2 Np. C. de Clercq, *Sainte Marie-Madeleine de Pazzi et ses dessins originaux*, „Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome”, f. 50, 1980, no 370, s. 366–370; P. Pacini, *Contributi per l'iconografia di Santa Maria Maddalena de' Pazzi: Una „vita” inedita di Francesco Curradi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 28, 1984, Heft 3, s. 279–350; R. Musso, *La Trinità con sant'Ilario, sant'Andrea Corsini e santa Maria Maddalena dei Pazzi: una pala d'altare nella chiesa di Sant'Ilario a Casale Monferrato. Indagine su una committenza*, „Monferato. Arte e Storia”, vol. 13, 2001, dicembre, s. 37–42; P. Pacini, *L'oro e i simboli della fede per la glorificazione di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 49, 2005, Heft 1–2, s. 152–216; *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato* [kat. wyst. w Seminario Arcivescovile di Firenze, Firenze 19 V–20 VII 2007], a cura di P. Pacini, Firenze 2007; S. Pierguidi, *L'iconografia del „Sangue di Cristo” del Bernini. Santa Maria Maddalena de' Pazzi e il „Torchio mistico”*, „Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna”, vol. 7, 2008, s. 103–152; F.M. Cuadro, *Iconografia de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya*, „Locvs Amoenvs”, vol. 10, 2009–2010, s. 141–152; G. Serafini, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La vita a l'iconografia*, in: *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine dei secoli XVII–XIX* [kat. wyst. w Museo di Casa Martelli, Firenze 7 X 2014–8 III 2015], Livorno 2014, s. 94–105; J.I. Calvo Portela, *La comunión de María Magdalena de Pazzi, una estampa de Abraham van Diepenbeeck y Conrad Lauwers*, „Cuadernos de Historia del Arte”, vol. 35, 2020, no 10, s. 29–82; M. García Luque, *Noble, mística y santa: la iconografía de María Magdalena de Pazzi en dos obras inéditas de duque cornejo*, „Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna”, 2020, no 22, s. 104–109.

3 Np. P. Pacini, *I „depositi” di Santa Maria Maddalena...*, dz. cyt., s. 173–252; K.-E. Barzman, *Devotion and Desire. The Reliquary Chapel of Maria Maddalena de' Pazzi*, „Art History”, vol. 15, 1992, no 2, s. 171–196; P. Pacini, *Cosimo Ulivelli. Paladino della devozione carmelitana*, „Antichità viva”, vol. 33, 1994, nr 2–3, s. 66–72; M. Shalit-Kollender, *The Fresco Cycle of Saint Maria Maddalena De' Pazzi (1566–1607)*, „Religion and the Arts”, vol. 25, 2021, no 4, s. 421–454.

4 Np. A. Martoni, *Intorno a Lazzaro Baldi. Il dipinto con la velatio di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel monastero di San Giorgio Maggiore*, in: *Aldèbaran. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2014, vol. 2, 173–186.



1. Teodor Rakowiecki, *Św. Maria Magdalena z Arma Christi*, 1765 r., odbitka przed 1991 r. Fot. POLONA BN

Omawiane są uroczystości i dekoracja okolicznościowa, przedmioty o charakterze wotywnym czy też relikwiarze świętej⁵. Wspomniane obszary są opracowywane w literaturze obcojęzycznej i nie zawierają przykładów z terenu I Rzeczypospolitej, poza sporadycznie przywoływanym relikwiarzem z Bażnytinio paveldo muzejus

5 Np. P. Pacini, *Firenze 1669...*, dz. cyt., s. 129–202; tenże, *Fasto barocco e rigore monastico per Santa Maria Maddalena de' Pazzi: la costruzione della cappella-reliquiario di Ciro Ferri*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 47, 2003, Heft 2–3, s. 375–439; tenże, *Il dono di Vittoria della Rovere a Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, „Medicea”, 2010, nr 5, s. 72–87; J. Hammond, *An Old Altarpiece for a New Saint: The Canonization of S.M.M. de' Pazzi and the Decoration of Santa Maria dei Carmini in Venice*, „Explorations in Renaissance Culture”, vol. 38, 2012, Summer & Winter, s. 149–168; P. Pacini, *Roma 1669: gli apparati per la canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi*, „Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte”, vol. 19, 2013, nr 54–55, s. 98–111.

w Wilnie⁶. Niemniej waga karmelitów w religijnym pejzażu państwa polsko-litewskiego wiązała się z rozpoznawalnością osoby świętej mistyczki w XVII i w XVIII w. Ponadto jej kult na tle europejskim wyróżniał się związkami z rodziną Paców, którzy, zgodnie z legendą rodową sięgającą końca XVI w., uważali się za krewnych de' Pazzich. A zatem świętą „krewniaczką” Gozdawitów stała się florencka karmelitanka⁷.

UROCZYSTOŚCI WE LWOWIE ROKU 1628

Po raz pierwszy obchody ku czci nowo wyniesionej na ołtarze Marii Magdaleny de' Pazzi, wówczas jeszcze błogosławionej, zorganizowano we Lwowie w dniach 8–15 października 1628 r. Po tej dacie ukazały się dwa druki autorstwa karmelity bosego Wojciecha Czepiela (Albert Ciepiel, zm. 1648). Pierwszy z nich to wierszowany opis uroczystości w języku polskim, a drugi, po łacinie, ma charakter hagiograficzny⁸. W tym samym czasie

wyszedł jeszcze jeden druk autorstwa Krzysztofa Franciszka Chwalibogowskiego (czynny przed 1625–po 1628). W wierszowanym utworze dedykowanym Annie Eufrozynie z Chodkiewiczów Sieniawskiej (zm. 1633), chorążynie koronnej, dobrodzieje karmelitów bosych w Hussakowie i Krakowie, zawarty został opis uroczystości⁹.

Rozpoczęły się one w niedzielę 8 października czytaniem papieskiego dokumentu „w katedralnym [...] kościele”¹⁰. Następnie „Biskupi pokazali do Karmelitanów

6 G.M. Guidetti, *Il reliquario di santa Maria Maddalena de'Pazzi a Vilnius e l'attività di Giovanni Comparini e Giuseppe Vanni per la corte di Toscana: nuovi documenti*, „Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 2012, nr 79, s. 197–200. W literaturze litewsko- i polskojęzycznej wspomina się o relikwiarzu i o freskach z kościoła Kamedułów w Pożajściu, np. A. Baniulytė, *Šv. Marijos Magdalenos de' Pazzi kultas Lietuvos baroko kultūroje: atvaizdai ir istorinė tikrovė*, „Darbai ir dienos”, t. 53, 2010, s. 227–256; A.S. Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016, s. 374, 412–414; też, *Treści ideowe wystroju kościoła i klasztoru w Pożajściu, w: Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. K. Guttmejer, A.S. Czyż, Warszawa 2016, s. 305–336.

7 J.M. Małecki, dz. cyt., s. 178; J. Aptacy, s. 18; A. Baniulytė, *Šv. Marijos Magdalenos de' Pazzi...*, dz. cyt., s. 225–258; A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 120–121, 215.

8 W. Czepiel, *Kredencja nabożna B. Marii Magdaleny de Pacis [...] od nabożnych niewiniątek szkoły farniej lwowskiej na walnej procesji pierwszego tej panny świętej u tychże ojców na Halickim przedmieściu 10. Octobris uczyniona*, Lwów 1628; tenże, *Vita, miracula et transitus B. Mariae Magdalena de Pazzi*,

Lwów 1628 (druk, mimo poszukiwań w bibliotekach polskich, litewskich i ukraińskich, nie został odnaleziony). Pierwszy z utworów został dedykowany Marcinowi Kazanowskiemu (ok. 1563–1636), fundatorowi kościoła Karmelitów Trzewickich w Boleszowcach (1624), mieście własnym w ziemi halickiej, „po pracach pruskich utarczek z Szwedem [...] do domu wracającym” (W. Czepiel, dz. cyt., k. A) z życzeniami wythnienia. A. Przyboś, *Kazanowski Marcin*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 12, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 259; J.M. Małecki, dz. cyt., s. 178.

9 K.F. Chwalibogowski, *Nowina lwowska, którą sława prędkolotna rozgłasza o obwieszczeniu błogosławieństwa, B. Marii Magdaleny de Pacis, panny zakonu karmelitańskiego regularis obseruantiae florenńskiej*, Lwów 1628. Autor był kapłanem, najpewniej karmelitą. W utworze wspominał swój pobyt w Rzymie, ale sam poemat jest przykładem grafomanii, niemniej z opisem wielu ciekawych szczegółów uroczystości. Obchodom przewodniczył arcybiskup lwowski Jan Andrzej Próchnicki (ok. 1533–1633) i Łukasz Kaliński (1578–1633) biskup pomocniczy i tytularny *Nicopolis ad laterum* (s. 44–45). Z dygnitarzy ks. Chwalibogowski wymienił Stanisława Bonifacego Mniszka (ok. 1580–1644), wojewodę sandomierskiego (s. 24). Być może w uroczystościach uczestniczyła także Sieniawska, której dedykowano druk, i której święta patronka pojawia się wielokrotnie w utworze. Zob. R. Skulski, *Z nieznanej literatury lwowskiej*. Ks. Krzysztof Franciszek Chwalibogowski, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 1937, nr 1–4, 76–79; M. Nagielski, *Anna Eufrozyna Sieniawska*, w: *Polski...*, dz. cyt., t. 37, red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 97; M. Mieszek, *Teatr, który wychodził na ulice. Przestrzeń miejska w dawnych teatrach szkolnych*, „Pamiętnik Teatralny”, t. 71, 2022, nr 1, s. 65.

10 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 8. Cytaty ze źródeł staropolskich, podobnie tytuły utworów, zostały współczesnione, z pozostawieniem charakterystycznych oboczności. Uzupełnienia zaznaczono nawiasami zwykłymi, a wtrącenia kwadratowymi.



2. Fragm. mapy Lwowa, ok. 1750 r., wyd. 1896 r. K – katedra, KKr – Kościół Karmelitów Bosych, BH – Brama Halicka; kołem zaznaczono teren, gdzie pierwotnie stał kościół Karmelitów Bosych. Fot. POLONA BN, oprac. A.S. Czyż

A z sobą wprowadzali książąt, zacnych panów.
Na Halickie przedmieście, w ulicę Garcarską.
[...] zowcie ją Cesarską. [...]
Nie stąd, że się od strony cesarskiej trafiła
Węgrów, których w ochrony ma cesarska siła,
Ale iż cesarzowa niebieska ją lubi [...]
W tę ulicę Cesarską wszyscy się garnęli,
I z procesją farską jutro iść mów tknęli,
Tam gdzie ich zapraszali ojcowie kartkami,
Tam gdzie im iść znać dali inszy kazaniami.
Tam wszyscy wielcy, mali, zacni i podlejsi
W wielki tłum się udali, choć dzień po-
chmurniejszy”¹¹.

W tym samym czasie w drewnianym

kościół Karmelitów Bosych usytuowanym
w pobliżu Bramy Halickiej¹² trwały nabo-
żeństwa i modlitwy związane z liturgią

¹² Klasztor fundowany w 1613 r. przy Bramie Halickiej (Andrzej Betlej błędnie podaje Krakowskiej). Murowane zabudowania wzniesiono w latach ok. 1634–ok. 1645 na zakupionych gruntach „Golu-szowskiej Góry”, po wschodniej stronie Lwowa, za bramą nazwaną z czasem Bosacką (il. 2). Tam w nowym kościele stanął ołtarz dedykowany świętej A. Betlej, Kościół p.w. św. Michała Archanioła (Nawiedzenia Najśw. Panny Marii) i klasztor oo. Karmelitów trzewickowych (pierwotnie oo. Karmelitów bosych), w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. 1: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 20, Kraków 2012, s. 133–134, 136.

¹¹ Tamże, s. 8–9. Zob. także W. Czepiel, dz. cyt., k. nlb.

mszy świętej oraz godzin, słuchano też spowiedzi. Uroczystościom, w których brały udział bractwa, wojsko i żacy, towarzyszyły „grzmoty słyszane, [...] błyskawice, [...] dzwony”¹³ wzbudzające, jak podkreślał ks. Chwalibogowski, strach u innowierców. Radość wykazywali jedynie Ormianie, którzy w niedzielę „akt zdobili procesji nabożnej w rynku kobiercami”¹⁴.

Z analizy tytułów, kolofonów i treści wspomnianych dzieł Wojciecha Czepiela i Krzysztofa Franciszka Chwalibogowskiego wynika, że z katedry do kościoła pw. Michała Archanioła poprowadzono co najmniej trzy procesje: w poniedziałek 9, we wtorek 10 i w sobotę 14 października. Pochód szedł ul. Garncarską (ob. КНЯЗЯ Романа), która rozpoczynała się za bramą miejską i stanowiła przedłużenie ul. Halickiej, przy której znajdowała się katedra łacińska (il. 2). „Na świtanie w sobotę, gdy działa zagrzmiały, [...] Na Halickim przedmieściu, aż okna padały. Jakby w szturm w pierwszym wejściu waliły się skały. Gdy się błysk straszny wzbijał w pochmurne obłoki A promień się obwijał o bieluchne boki Nowej baszty z klasztorami blisko będącymi: Wieżę, kościołów z dworami z ścianami bielonymi”¹⁵.

13 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 9.

14 Tamże, s. 6. Autor w wielu miejscach wyraźnie podkreślał czym się „Lach, Ruś dzieli” (s. 11), ale też inne nacje jak Żydzi, Ormianie, Turcy. Wychwalał unię brzeską, zachęcając do jedności z papieżem (s. 25–28). Na marginesie dodajmy, że placówka Karmelitów Bosych odegrała znaczącą rolę w unii Ormian z Rzymem. W 1630 r. rzymskokatolickie wyznanie wiary złożył w świątyni arcybiskup Mikołaj Torosowicz (1602/03–1681). K. Stopka, *Torosowicz Mikołaj*, w: *Polski...*, dz. cyt., t. 54, red. A. Romanowski, Warszawa–Kraków 2022, s. 436.

15 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 4. Zob. także W. Czepiel, dz. cyt., k. nlb.

Krzysztof Franciszek Chwalibogowski dał poetycki opis nabożeństwa z 14 października od prymarii aż do mszy wielkiej i niesporów z kazaniami, które także „świecki prałat w dziw gorąco kazał”¹⁶, procesją, godzinkami, *Te Deum* i muzyką liturgiczną¹⁷. Nie uszedł jego uwagi karmelicki ubogi obiad z budującymi rozmowami przy stole.

Uroczystości zakończono hucznie w niedzielę 15 października, kiedy to „na świtanie [...] znowu z działa grzmiono”¹⁸, a potem miała miejsce procesja z Najświętszym Sakramentem, „msza wielka”, podczas której „gdy muzyka zabrzmiała, aż się trzęsły ściany”¹⁹. Tłum na uroczystościach był nieprzebrany, wypełniał nie tylko okoliczne ulice i uliczki, ale też szczególnie ciasno było w niewielkim drewnianym kościele. Dochodziło więc do zwad o miejsce, niektórzy mdleli, inni „z kościoła wychodzący, gdzie gorąco było. Miły wiatr był chłodzący”²⁰.

Na koniec odbyła się „walna procesja” z udziałem miejscowego arcybiskupa i sufragana, kanoników, zakonników i kleru świeckiego. „Pod południe późne”²¹ kazanie wygłosił jezuita z lwowskiego klasztoru. Wspomniał w nim, „że jest obraz w Krakowie przewagą dostany Od Ojców, każdy powie, ręką malowany Panny błogosławionej Marii Magdaleny, Który z rewelacji ma swe wielkie ceny. Obraz Thomy z Aquinu przedziwnie świętego. [...] Bo go w tej malowała, jaką twarz widziała, Gdy jego wielka chwała jej się objawiała.

16 Tamże, s. 33.

17 „Wdzięczne pieśni śpiewano, brzmiono organami, / Strzelbą, grzmoty dawano bębny i trąbami”. Tamże, s. 46.

18 Tamże, s. 44.

19 Tamże, s. 47–48.

20 Tamże, s. 46.

21 Tamże, s. 49.

[...] Obrazu, który to tak przewdzięcznie robiła”²².

Częścią uroczystości niedzielnych był też „obiad”, który tym razem nie był skromnym posiłkiem. „Wół i pieczenia z niego”, „dość potraw i napoju” ufundowane zostały przez nieobecnego we Lwowie

22 Tamże, s. 50. Informacja o obrazie, znajdującym się u jezuitów krakowskich, jest na tym etapie badań niemożliwa do weryfikacji. Niemniej warto zwrócić uwagę, że florency jezuita posługiwali w klasztorze Karmelitanek i spotykali się ze św. Marią Magdaleną de' Pazzi. Po jej śmierci propagowali kult karmelitanek (zob. niżej). Ponadto, podczas mistycznych uniesień mniszka „szyła, haftowała i insze różne wyborne bardzo sztuki igłą wyrabiała. [...] Obrazy nabożne misternym malowała kunsztem, i insze wyśmienite i bardzo subtelnuchne wykonywała w dziwnej piękności dzieła, które zawsze pilnego potrzebowały przyłożenia myśli, dowcipu i oczu. [...] dla pewniejszego doświadczenia [...] zakonnice [...] zawięzowały jej oczy i okna w tym zamykały mieszkaniu, gdzie ona zwyczaj miała robić, to czyniąc, aby tak zostawała w ciemności. Lecz (Maria) Magdalena, której nie gasnęło nigdy słońce nieustającej miłości, tak w cieniu, jako i z zawiązanymi oczami, kończyła z pochwałą przedsięwzięte roboty [...]. Z tych zaś przedziwnych kunsztów i po dziś dzień zostaje pamiątka, osobliwie nabożnie wymalowane obrazy, do tego czasu szczególnym od Boga zachowane cudem”. A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 136. Zob. także P. Pacini, *Firenze 1669...*, dz. cyt., s. 152–153. Kilkanaście niewielkich prac wykonanych przez św. Marię Magdalenę de' Pazzi temperą i akwarelą na papierze, o najwnej stylistyce jest przechowywanych w klasztorze w Careggi (il. 3). Były one w XVII–XVIII w. kopiowane. Karmelitanice przypisuje się także kilka haftów o pietystycznej symbolice. *Inventario dei beni storici e artistici della diocesi di Firenze* (dalej jako BeWeB) [https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ambito=CEIOA&liberadescri=Maria+maddalena+de+pazzi&localizzazione=civile&anno_min=&anno_max=&nomi_correlati=De%27+Pazzi%2C+Caterina%2C+Suor+Maria+Maddalena&ordine=rilevanza#ris_7346300, dostęp 15 V 2025]. Dodać należy, że św. Maria Magdalena de' Pazzi, rozważając tajemnicę Trójcy Świętej, zobaczyła św. Tomasza z Akwinu „otoczonego [...] światłością” (A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 101). Dominikanin miał utwierdzać wiarę mniszki. Inne kazania wygłoszone podczas uroczystości we Lwowie dotyczyły cnót i cudów karmelitanek. K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 101, 135–136, 146, 148–149, 239, 243, 252, 386.

„hrabiego z Ostroga”²³. Zwieńczeniem dnia były nieszpory z procesją Najświętszego Sakramentu.

„W trąby, bębny, organy, co żywo zabrzmiało, W huk, puk, szum, rum, czas dany [...]. Jak z kościoła wychodzą, Boże mój toć grzmiało”²⁴.

Pojawili się wówczas „aniołowie”²⁵, którzy „gdy z dział uderzono, jakby z nieba spadli”²⁶. Z opisów Krzysztofa Franciszka Chwalibogowskiego wynika, że były to przebrane osoby młode oraz dzieci, które swobodnie poruszały się po kościele i po jego okolicy, wzbudzając poczucie niebiańskiej obecności w uroczystościach²⁷.

Wydarzenia nie mogły oczywiście przebiec bez wizerunku bł. Marii „Magdaleny błogiej w białym płaszczu”²⁸, który najpewniej namalowany został w jednym z miejscowych warsztatów. Obraz noszono podczas procesji, a w ostatniej – niedzielnej, był „aniołami otoczony”²⁹, którzy ze względu na zmierzch rozświetlali go,

23 Tamże, s. 52–53. Chodzi o Aleksandra Zasławskiego (po 1577–1629), który został właścicielem dóbr Ostrogskich (I ordynat) po zmarłym ojcu swojej żony Eufrozyny, Janusza Ostrogskim (ok. 1554–1620). W tekście ks. Chwalibogowski błędnie nazywa go wojewodzielem poznańskim zamiast podlaskim. Ostrogski wydatnie wsparł zakonników przy wznoszeniu murewanego kościoła we Lwowie (od 1634 r.). A. Betlej, dz. cyt., s. 133–134.

24 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 71.

25 „Zdumiewał się wszystek lud na takie widzenia”. Tamże. W innym miejscu Chwalibogowski napisał: „Aniołkowie potężnych mieli swych przystawów / W zbroi rycerzów mężnych, bo lud jak nurt z stawów / Buchał, gdy nie strzymają gdzie gwałtownie płynię”. Tamże, s. 73. Wojciech Czepiel przekazał dialog: „Ale wy: Co mówicie, jesteście anieli? W bieli. / Jeślić w bieli, toć Anieli nam się tu ozwali”. W. Czepiel, dz. cyt., k. nlb.

26 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 71.

27 Nie było to niczym niezwykłym. Zdarzało się, że podczas procesji Bożego Ciała i Męki Pańskiej czy przedstawień ulicznych o treściach religijnych pojawiali się młodzieńcy przebrani za anioły. M. Mieszek, dz. cyt., s. 60, 65.

28 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 11.

29 Tamże, s. 73.



3. Catherina (Maria Magdalena) de' Pazzi, *Mistyczne zaślubiny duszy z Chrystusem*, koniec XVI w., klasztor Karmelitanek Bosych w Careggi. Fot. BeWeB

Za tej panny modlitwa i w przykład biorąc cnoty
By Polak mężny bitwą, miał sławy klejnoty.
[...]
Modlili się za Kościół, za króle, za pany,
By Bóg zniósł nieprzyjaciół, dał pokój
żądany”³³.

UROCZYSTOŚCI W KRAKOWIE ROKU 1669

Po lwowskich obchodach kolejne, i jak się okazało, ostatnie tak duże uroczystości ku czci św. Marii Magdaleny de' Pazzi, odbyły się w Krakowie w związku z jej kanonizacją. Zorganizował je konwent Karmelitów Bosych na Piasku, którego przedstawiciele z uwagą śledzili przebieg procesu kanonizacyjnego³⁴. Ich datę nieprzypadkowo wyznaczono na 2–3 listopada 1669 r. w obecności nowego króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego, „cudem obranego” 19 czerwca „i na thronie ukorowanego” 29 września³⁵. W tym samym czasie odbywał się w Krakowie sejm koronacyjny (1 X–7 XI) z senatem obradującym do 16 listopada. Podobnie jak lwowskie, tak i te uroczystości zaowocowały drukami, które wydano w Krakowie w latach 1670–1671 z dedykacją dla Gryzeldy Konstancji z Zamoyskich Wiśniowieckiej (1623–1672),

pochodniami i lampionami, kreując cudowne – niebiańskie zjawisko³⁰. Czystość karmelitanki podkreślały „także dzieteczki ślicznie zubierane”, w „łańcuchy” i „korony”³¹. Przynajmniej częściowo były to dzieci ze szkoły farskiej, a zapewne także i inne „nabożne niewiniątka”³².

Co znamienne uroczystości nie miały wyłącznie charakteru religijnego. Odbywały się w kontekście próśb o pokój „od Szwedów, Tatarów.

30 Światło takie mogło imitować jednocześnie gwiazdy. Na temat światła w teatrach i parateatralnych występach doby nowożytnej zob. C. Grazioli, *Looking for the Light. Researching Stage Lighting in Renaissance and Baroque Eras*, „Kronika Zamkowa”, 2021, nr 8, s. 237–238.

31 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 74.

32 W. Czepiel, *Kredencja...*, dz. cyt., k. tyt.

33 K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 28–29. Wspomina się także bitwę pod Chocimiem 1621 r. i tureckie zagrożenie (s. 5). Zob. także W. Czepiel, dz. cyt., k. B2–B2v; A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 416 oraz tytuł kazania Franciszka Wolskiego wygłoszonego „na wypłaceniu długów Ojczyzny zadłużonej”. A. Wolski, dz. cyt.

34 Jak podaje Jan M. Malecki, w księgach protokołów kapituły prowincjonalnej wpisano m.in. pisma generała zakonu o przygotowaniach do kanonizacji, bullę kanonizacyjną i dokumenty prowincjała Marcina Charzewicza (ok. 1618–1687) z 12 VIII 1669 r. informujące o kanonizacji i przygotowaniach do uroczystości krakowskich. Charzewicz przypatrywał się z bliska procesowi kanonizacyjnemu, przebywając w Rzymie w latach 1653–1659. J.M. Malecki, dz. cyt., s. 179; Sz. Sułcecki, *Księgozbiór klasztoru karmelitów na Piasku w Krakowie*, Kraków 2014, s. 162–164, 167.

35 A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 416.

4. Frontysepis ze św. Marią Magdaleną de' Pazzi,
A.M. Reconesi, *Lilia florencka...*, dz. cyt., 1671 r.
Fot. MNKr

matki monarchy³⁶. Szczególnie imponujący był druk *Lilia florencka albo cudowny żywot serafickiej panny*, nie tylko ze względu na objętość przekładu dzieła Antona Marii Reconesiego (zm. 1658), ale także z uwagi na dodanie opisu uroczystości krakowskich oraz frontysepisu³⁷ (il. 4). Na osi kompozycji znalazł się herb Jelita Wiśniowieckiej pod księżęcą koroną, w wieńcu liliowym oraz kwiat lili, z którego „wyrasta” podobizna karmelitanki³⁸. Scenę zamykają dwa aniołki z banderolą „LILIA FLOREŃSKA”, a ujmują kobiece postaci z *arma Christi* z kartuszkami z napisami: „Dary kochanego / Oblubieńca”, co jest aluzją do mistycznych widzeń świętej związanych z Męką Pańską³⁹.

Uroczystości krakowskie rozpoczęły się po południu w sobotę 2 listopada w kościele Dominikanów pw. Świętej Trójcy. Procesja nie szła najkrótszą, ale za to paradniejszą trasą przez ul. Grodzką, rynek ku Bramie Floriańskiej, a następnie przez Kleparz do świątyni Karmelitów Bosych na Piasku (il. 5). Szyk „triumfalnej procesji” był ściśle zaplanowany „do obaczenia [...]



wszystkim [...] była dostateczna wygoda⁴⁰. Na początku szły więc „bractw rozlicznych szereg” z „krzyże, chorągwie i muzykę wesolą⁴¹. Następnie w dwóch rzędach „z zapalonemi pochodniami światła” postępowali zakonnicy z siedmiu zgromadzeń krakowskich, a było ich tylu, że zajęli całą drogę od kościoła pw. Świętej Trójcy do bramy miejskiej⁴². „Piechotne wojska, bo po obydwu bokach pięknymi uszykowani rzędami i kalwalerskimi przyozdobieni chorągwiemi, od końca do końca zakonne otaczali poczty, wszyscy węgierskim strojem polską w sercu wyrażali starożytność oraz i pobożność⁴³. Dalej szła orkiestra wojskowa: „jedni krzykliwą muzyką, obficie szyposzowie w surmy i inne instrumenta grając, [...]

36 F. Wolski, dz. cyt.; A.M. Reconesi, dz. cyt. Oba druki zawierają stemmaty. W związku z uroczystościami został opublikowany jeszcze jeden utwór: A. Śmieszkwicz, *Χεῖρακονθαλιθωσ incredible pulchritudinis, et incomparabilis percii valorisque, gemma scilicet ecstatica virgo divina Maria Magdalena de Pazzis...*, Kraków 1671. Zob. J.M. Malecki, dz. cyt., s. 180–181 oraz niżej.

37 J. Misztalska, *Żywot Marii Magdaleny de' Pazzi. Strategie wydawcy, strategie tłumacza, „Między oryginałem a przekładem”*, t. 16, 2010, s. 73–80. Zob. także J. Esprit, *Lilia florencka ś(w). Maria Magdalena de' Pazzi, panna w ogrodzie świątobliwej obserwancji zakonnej Góry Karmelu rozkwitła...*, tłum. M. Charzewicz, Lwów 1670.

38 Kwiat jest zarówno symbolem czystości karmelitanki, jak też wskazówką jej florenckiego pochodzenia. J. Misztalska, dz. cyt., s. 76.

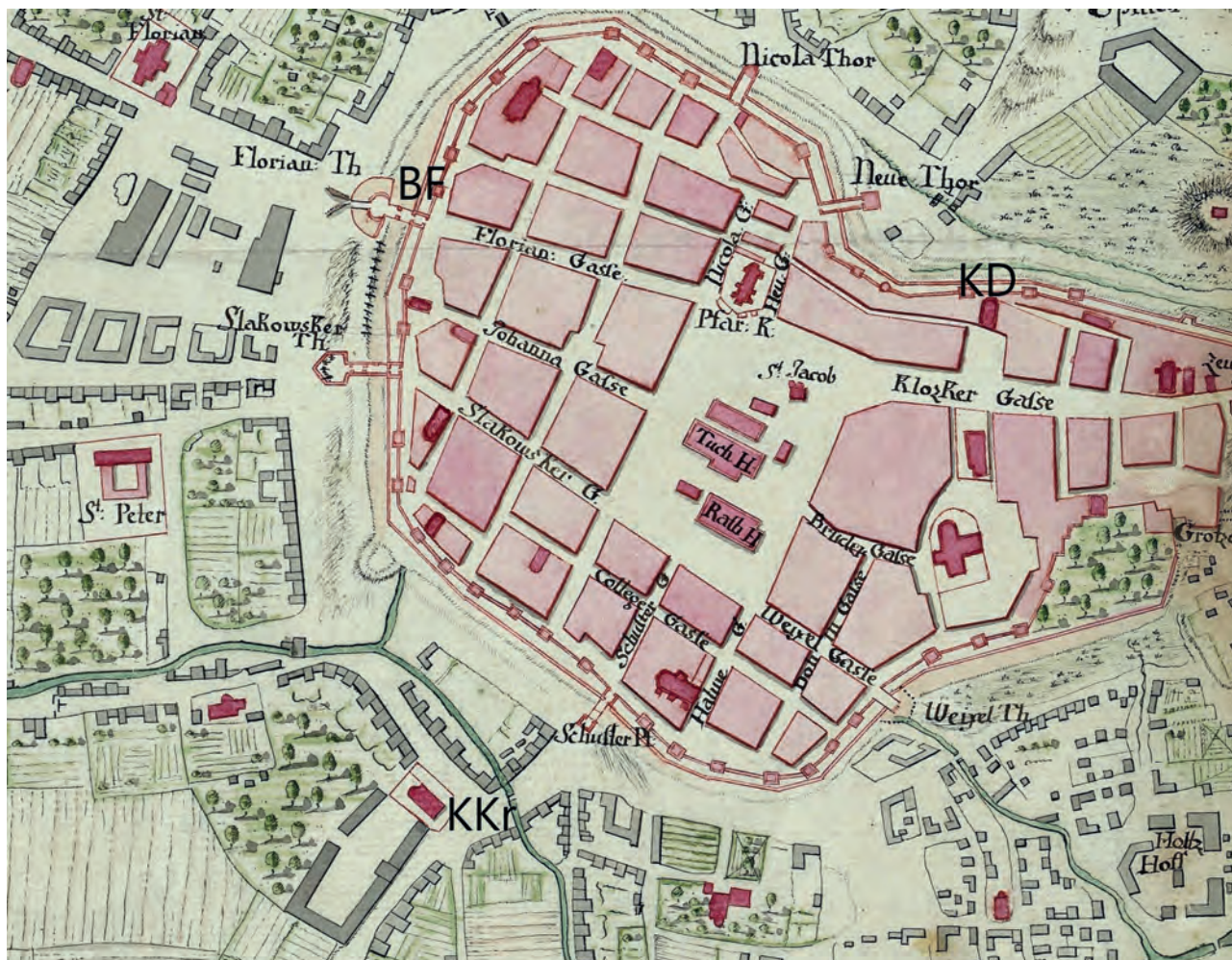
39 Miedzioryt (17,5 × 12,5 cm) wydany wraz z drukiem przez Mikołaja Aleksandra Schedla (1644–1708). Grafika zachowana luzem w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej jako MNKr). Motyw *arma Christi* został wykorzystany także w centralnej kompozycji tzw. grafiki kanonizacyjnej. F.M. Cuadro, dz. cyt., s. 143, 147–148, 150–151. Zob. niżej.

40 A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 416–417. Wielu obserwowało procesję, nie tylko z okien, ale i z dachów.

41 Tamże, s. 417.

42 Tamże.

43 Tamże, s. 418.



5. Fragm. mapy Krakowa, ok. 1780 r. KD – kościół Dominikanów, KKr – kościół Karmelitów na Piasku, BF – Brama Floriańska. Fot. Die Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften Goerlitz, oprac. A.S. Czyż

drudzy w husarskie kotły i bębny wojskowe na przemian bijąc, [...] insi na koniec sprawnym i wraz uczynionym strzelaniem. [...] Dopieroż po tych wszystkich duchownych i światowych wojskach uczona następowała muzyka [...] z wielu wybranych i senatorskich kapeli zaproszona była [...], dla obfitości w jednym nie mogła zamykać się chorze, na trzy była podzielona części⁴⁴. Pomiędzy owymi „chórami” znajdowali się karmelici boski z pochodniami oraz z chorągwią z wizerunkiem św. Marii Magdaleny de' Pazzi, jej zakonnym welonem w srebrnym, skrzynkowym relikwiarzu⁴⁵ oraz portre-

44 Tamże. Ponadto procesji towarzyszyły strzały z dział. Tamże, s. 419.

45 Welony świętej były traktowane jako niezwykle ważne relikwie, co wiąże się z jej stanami mistycznymi.

tem „wybornie i kosztownie przyozdobionym w nieoszacowane klejnoty, perły, łańcuchy, drogie kamienie”⁴⁶. Dalej szli członkowie Akademii Krakowskiej, biskup sufragan krakowski Mikołaj Oborski (1611–1689), duchowieństwo świeckie, szlachta i rada miejska, których „opasowało piesze

Karmelitanka m.in. otaczała wielką czcią obraz Ukrzyżowanego, który nie tylko „obłapiła i całowała z wielką swoją pociechą i nabożeństwem gorącym”, ale widząc krew Chrystusa wycierała ją własnym welonem, „czyniąc mu w onym obrazie pogrzebową z miłości posługę” (tamże, s. 217–218). Welon pobrudzony krwią został przez zakonnice schowany i już za życia św. Marii Magdaleny de' Pazzi stał się relikwią. Zob. tamże, s. 227 oraz niżej, gdzie informacja o innych welonach świętej.

46 Tamże, s. 419. Obraz nieśli czterej karmelici ubrani w dalmatyki.

6. Inicjał z wizerunkiem św. Marii Magdaleny de' Pazzi, W.M. Skorupka, *Oratio in laudem D. Magdalene de Pazzis...*, dz. cyt., 1773 r.
Fot. A.S. Czyż

rycerstwo wokoło jedwabne i kitajczane chorągwie z proporcami” trzymając⁴⁷. Gdy pochód znalazł się poza Bramą Floriańską, oddano strzały z moździerzy, którym odpowiadały wystrzały z hakownic ustawionych przy ratuszu. W kościele na Piasku odprawiano godziny liturgiczne popołudniowe i wieczorne⁴⁸.

W niedzielę 3 listopada uroczystej mszy świętej, na której był obecny Michał Korybut Wiśniowiecki z senatorami świeckimi i duchownymi, przewodniczył biskup kijowski Tomasz Ujejski (1613–1689). Kazanie wygłosił reformata Franciszek Wolski (zm. 1685), popularny kaznodzieja krakowski związany z dworem królewskim⁴⁹.

KULT W KOŚCIELE NA PIASKU W KOŃCU XVII I W XVIII W.

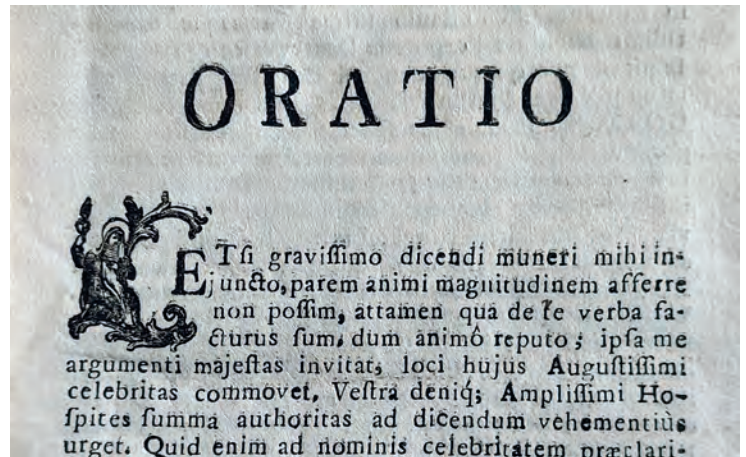
W roku uroczystości krakowski klasztor i kościół Karmelitów Bosych był jeszcze w trakcie remontu po czasach „poptopu”. Prace ukończono 10 lat później. W południowej nawie bocznej, w trzecim przęśle wzniesiono wówczas ołtarz św. Marii Magdaleny de' Pazzi, wymieniony na nowy w połowie XVIII w. (zniszczony w 1889 r.). Ok. 1800 r. Michał Stachowicz (1768–1825) miał sporządzić do niego obraz ukazujący mistyczkę rozważającą tajemnicę Wcieleńia, którą objaśniał jej św. Augustyn, pisząc na sercu karmelitanki słowa „*Verbum caro factum est*” (J 1, 14)⁵⁰.

47 Tamże.

48 Tamże, s. 420.

49 Autor w wielu miejscach odwołał się do aktualnej sytuacji Rzeczypospolitej, w tym do słabej monety, zrywanych sejmów i wojen. Nie było to przypadkowe biorąc pod uwagę fakt, że uroczystości zorganizowano podczas sejmu koronacyjnego. F. Wolski, dz. cyt. Zob. także A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 420; J.M. Malecki, dz. cyt., s. 180.

50 Widzenie to miało miejsce 24 III 1585 r., kiedy mistyczka była nowicjuską: „pokazał się jej święty Augustyn chwalebnie i onej o tejsze niedoścignionej tajemnicy boskiej wyrozumienie podał. Z którego (Maria) Magdalena, wyszła ognista ku Bogu



Przy ołtarzu, co naturalne, rozwijał się kult mistyczki, także w XVIII w. Wiadomo, że w okolicach dnia jej wspomnienia, tj. 25 maja, łacińskie mowy wygłaszali studenci Wydziału Filozoficznego Akademii Krakowskiej. Bywało, że oracje te drukowano⁵¹. Większe uroczystości zorganizowano

rozpaliwszy serce miłością [...], pragnąc mieć ustawiczną pamiątkę, tegoż ś(w). uprosiła ojca, aby na jej sercu te słowa napisał [...], a w tym tak zachwycona będąc siadła: i serce do pisania przysposobiła i do świętego rzekła: Otóż krew jest, pisz Augustynie. [...] Augustyn święty to słóweczko *Verbum* literami szczerozłotymi, to zaś drugie *caro factum est* literami krwawymi rzeczywiście na jej sercu wyraził i wyraźnie napisał.” A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 41. Zob. także F. Wolski, dz. cyt., k. 24. Ołtarz (w naturalnym kolorze drewna z dwoma figurami świętych karmelitańskich) Wojciecha Rojowskiego (czynny 1746–1782) i obraz Stachowicza jako niezachowane w literaturze przedmiotu występują z niepewną atrybucją. Obecnie ołtarz św. Marii Magdaleny de' Pazzi to dawny – przekształcony na nowe potrzeby na przełomie XIX i XX w. – ołtarz Niepokalanego Poczęcia. W kaplicy znajdują się pochodzące z tego okresu malowidła opowiadające o karmelitance. A. Dettloff, *Zespół osiemnastowiecznych ołtarzy bocznych w kościele Karmelitów na Piasku w Krakowie – próba określenia stanu pierwotnego i kwestia autorstwa*, „Rocznik Krakowski”, t. 69, 2003, s. 125–127, 131, 134, 136; Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, Warszawa 2011, t. 2, s. 264–265.

51 Np. M. Krasowski, *Sidus terris exortum claritudine sua solem superans Diva Maria Magdalena De Pazzis...*, Cracovia 1696; K.B. Wilkoński, *Concha virtutum in Mari Mariano praestantissima, D. Maria Magdalena de Pazzis, annuo suae festivitatis recurrente die, in basilica celeberrimi conventus Cracoviensis maioris perantiquae regularis observantiae PP. Carmelitarum [...] demonstrata...*, Cracoviae 1712; A.K. Małachowski, *Navis pretiosa virtutum cymmelia per Mare Marianum devehens, D. Maria Magdalena de Pazzis...*, Cracoviae 1720; F.S. Komecki, *Insula in mari Mariano fortunatis-*

7. Figura św. Marii Magdaleny de' Pazzi, lata 60. XVIII w., ołtarz boczny kościoła pw. św. Teresy z Ávili w Wilnie. Fot. A.S. Czyż

wano w 1712 r., kiedy to łacińską mowę wygłosił student z Podola Kazimierz Benedykt Wilkoński. Tak samo jak lwowscy kaznodzieje w roku 1628 oddawał Rzeczpospolitą pod opiekę świętej⁵².

sima D. Maria Magdalena De Pazzis Annuae suae sollennitatis recurrente..., Kraków 1721; A.F. Łodziński, *Viridarium sanctitatis in Carmeli solo plantatum D. Maria Magdalena De Pazzis...*, Cracoviae 1722; J.A. Bylina, *Prodigium montis Carmeli D. Maria Magdalena de Pazzis, miraculis et vitae sanctitate inclarescens...*, Cracoviae 1725; F.K. Stadnicki, *Scintilla sole maior inter Eliae flammis virtutum splendore refulgens [sic] D. Maria Magdalena de Pazzis...*, Cracoviae 1726; J.B. Węgrzynowicz, *Vestalis divinius ignis Eliae custos, D. Maria Magdalena De Pazzis...*, Cracoviae 1731; J.J. Bronikowski, *Celsitudo Virtutum In Divinissima Maria Magdalena De Pazzis, Eminentissima...*, Kraków 1741; A.S. Straszewski, *Aurora Phaebeos virtutum radios in Monte Carmeli diffundens Divinissima Maria Magdalena de Pazzis redeunte...*, Cracoviae 1742; M.J. Łętowski, *Aurum in Monte Carmelo Elianis ignibus probatum Divinissima Maria Magdalena De Pazzis redeunte...*, Kraków 1749; A. Winiarski, *Aciei (l)iterariae (p)loplite (h)umili (a) pplicatum D. Mariae Magdaleneae de Pazzis sapientissimae magistrae...*, [Kraków?] 1762; J.K. Straszewski, *Ipsam velle Dei in vita sua amplexa fuisse seraphica virgo S. Magdalena de Pazzis...*, Cracoviae 1766; W.M. Skorupka, *Oratio in laudem D. Magdaleneae de Pazzis recurrente sacro suo nomini die...*, Cracoviae 1773 (mowę rozpoczyna inicjał ze schematycznym wizerunkiem karmelitanek wpisany w wić akantową; egz. w Bibliotece Jagiellońskiej (dalej jako BJ); il. 6). Zob. także dysputę teologiczną z klasztoru na Piasku: S. Stęgowski, *Florilegium theologicum [...] sanctitatis flori Mariae Magdaleneae de Pazzis...*, Kraków 1706, czy też łacińską mowę – kazanie opublikowane pomiędzy 1723–1739. Ten ostatni druk został wydany w Krakowie pod patronatem Jozafata Szaniawskiego (ok. 1694–1739). W tekście poprzedzającym kazanie – łacińskim panegiriku na cześć rodu herbu Junosza, wymienia się żonę Szaniawskiego – Annę z Ossolińskich (zm. 1780). Stąd można zaproponować wskazane wyżej datowanie wydawnictwa, które jako destrukta znajduje się w Bibliotece Karmelitów Bosych na Piasku. Przywołane druki, oprócz łacińskiego kazania z mową ku czci Szaniawskich zawierają stemmaty związane z osobami finansującymi publikację. J.M. Malecki, dz. cyt., s. 181–182; Sz. Sułcecki, dz. cyt., s. 150–151, 177.

52 K.B. Wilkoński, dz. cyt., k. 20; J.M. Malecki, dz. cyt., s. 181.



KULT W INNYCH ŚWIĄTYNIACH KARMELICKICH

Św. Maria Magdalena stała się dla karmelitów obu obediencji przede wszystkim wzorem duchowej doskonałości⁵³. Po jej kanonizacji w zakonnych kościołach powstawały ołtarze dedykowane mniszce z Florencji. I tak w 1679 r. konsekrowano ołtarz w świątyni Karmelitów Bosych w Woli Gułowskiej k. Łukowa (niezachowany)⁵⁴. Boczny, osiemnastowieczny ołtarz (niezachowany) znajdował się również w świątyni Karmelitanek Trzewickzowych w Dubnie na Wołyniu. Tamtejszy wizerunek św. Marii Magdaleny de' Pazzi musiał być otoczony wyjątkowym kultem, skoro ozdobiono go srebrną i pozłacaną aplikacją (habit i welon), a na mienie stał relikwiarz mniszki⁵⁵. Kolejny ołtarz „falszmarmurowany cały”

53 Zob. Archiwum Krakowskiej Prowincji Karmelitów Bosych pw. Ducha Świętego w Krakowie (dalej jako AKPKB) sygn. 119.

54 J.M. Malecki, dz. cyt., s. 181.

55 AKPKB sygn. 12, k. 2.



wystawiono w kościele pw. św. Teresy z Ávili w Wilnie w latach 60. XVIII w.⁵⁶ Takie

⁵⁶ Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskią biblioteka (dalej jako LMAVB) f. 151-1354, k. 6v. Ołtarz niezachowany, tzn. niezachowany jest wizerunek w jego polu centralnym i trudno obecnie stwierdzić, który z ołtarzy był dedykowany mistyczce. Być może był to pierwszy przyfilarowy ołtarz po prawej stronie, gdzie w zwieńczeniu wymalowano anioła z koroną i palmą zwycięstwa. Tylko w tej kaplicy znajdują się malowidła ukazujące dwie święte karmelitańskie: Eufrozynę i Eufrazję. Z kolei na sklepieniu ukazano Dzieciątka Jezus z Arma Christi. Inna opcja to kolejny ołtarz, gdzie w zwieńczeniu znajduje się św. Katarzyna Aleksandryjska. Zachowała się natomiast figura św. Marii Magdaleny de' Pazzi w ołtarzu Matki Boskiej, ustawionym przed prezbiterium (il. 7). Drugą figurą tego ołtarza jest zapewne przedstawienie św. Szymona Stocka (bez atrybutów), bowiem w środowisku karmelickim świętych tych często przedstawiano razem. Zob. niżej.



8. *Wizja Arma Christi św. Marii Magdaleny de' Pazzi*, po poł. XVIII w., ołtarz boczny kościoła pw. Wszystkich Świętych w Wilnie.
Fot. A.S. Czyż

wzewanie miał też ołtarz z XVIII w. w kościele Karmelitanek Trzewickzkowych św. Agnieszki we Lwowie (niezachowany)⁵⁷. Wizerunki karmelitanki były również uzupełnieniem ołtarzy, tak jak stiukowy, polichromowany relief w zwieńczeniu ołtarza bocznego w kościele Karmelitów Trzewickzkowych pw. Wszystkich Świętych w Wilnie z ok. połowy XVIII w.⁵⁸ Święta została tu ukazana podczas widzenia *Arma Christi*. Warto podkreślić uśmiech rysujący się na jej twarzy, nieczęsty w ilustrowaniu stanów mistycznych (il. 8).

Przedstawiano ją także w cyklach ukazujących życie świętych karmelitańskich. Przykładem może być malowidło

⁵⁷ J. Adamski, *Dawny kościół p.w. Św. Agnieszki i klasztor SS. Karmelitanek Trzewickzkowych*, w: *Materiały...*, dz. cyt., t. 19, Kraków 2011, s. 274-275.

⁵⁸ W wizytacji z 1684 r. przywołano dwa inne wizerunki świętej, w zakrystii i w kościele. LMAVB f. 151-1353, k. 11v, 17v. Warto także odnotować niezachowany obraz – zasuwę (XVIII w.?) w ołtarzu Matki Boskiej Pocieszenia w kościele Karmelitów Trzewickzkowych w Rozdole (daw. pow. żydaczowski). J.K. Ostrowski, *Kościół p.w. Św. Trójcy i klasztor OO. Karmelitów Trzewickzkowych w Rozdole*, w: *Materiały...*, dz. cyt., t. 9, Kraków 2001, s. 147.



9. Monstrancja z wizerunkiem św. Marii Magdaleny de' Pazzi, lata 60. XVIII w. Fot. MAW

z 1735 r. na sklepieniu kościoła pw. Najświętszej Krwi Chrystusa w Poznaniu i scena Św. Augustyn pisze słowa „*Verbum caro factum est*” na sercu św. Marii Magdaleny de' Pazzi⁵⁹ Z kolei w kościele Karmelitów Trze-wiczkowych w Trutowie (pow. lipnowski) polichromia z 1738 r. przedstawia komunię św. Marii Magdaleny de' Pazzi podczas

59 Malowidła wykonał Adam Swach. Dekoracja odnosi się do treści eucharystycznych oraz legendy o profanacji Hostii. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 7, cz. 2.2, red. Z. Kurzawa, A. Kuszczalski, Warszawa 2002, s. 57 (scena opisana jako „śś. Maria Magdalena de' Pazzi i Antonin”); T. Jank, *Życie i twórczość malarska brata Adama Swacha (1668–1747)*, Kraków 2017, s. 147, 149, 223–229 (autor nie wspomina o św. Marii Magdaleny de' Pazzi).



mistycznych obłóczyn, kiedy Hostię podaje jej sam Chrystus⁶⁰.

Bywały także cykle z wizerunkami świętych karmelitańskich, tak jak medalionowe ujęcia, które zdobią korytarz w klasztorze Karmelitów Bosych w Przemyślu

60 Komunię z rąk Chrystusa mniszka otrzymywała także w innych momentach zakonnego życia. Miała także wizje związane z koniecznością częstego przyjmowania komunii. F. Wolski, dz. cyt., k. 29; A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 117, 235–237; S. Solski, *Nauka o częstym używaniu Najświętszego Sakramentu...*, Kraków 1671, s. 80–81; S. Sanner, *Vivanda niebieska w Najświętszym Sakramencie...*, Leszno 1692, k. 20; I.K. Herka, *Zebrań prac kaznodziejskich...*, Poznań 1752, s. 298–299; *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 11, z. 9, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1969, s. 62.

z 1. połowy XVIII w. Mniszkę identyfikuje podpis oraz słowa „DOMINE, NON MORI SED PATI”, które miała często wypowiadać w kontekście cierpienia dla Chrystusa⁶¹. Odnajdujemy ją także w zaleckach stall kościoła Karmelitów Trzewickzowych w Kłodawie (3. ćw. XVIII w.)⁶². Święta karmelitanka, obok św. Teresy z Ávili, św. Jana od Krzyża i św. Szymona Stocka pojawiła się na stopie monstrancji (lata 60. XVIII w.) z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Józefa w Warszawie⁶³ (il. 9).

JEZUICI

Innym środowiskiem zakonnym, które propagowało w Rzeczpospolitej kult św. Marii Magdaleny de' Pazzi, byli jezuiti. Fakt ten wiąże się z duchową opieką, jaką zakonnicy z klasztoru San Giovannino degli Scolopi we Florencji roztaczali nad świętą w dzieciństwie, a także z tym, że posługiwali w klasztorze Karmelitanek. Z mistyczką spotykali się m.in. Niccolo Fabrani, Francesco Benvenuti, Claudio Siripandi, którzy dyskutowali z nią na tematy teologiczne, ale też czytali opisy jej widzeń. Co ważne, św. Maria Magdalena 4 kwietnia 1600 r. miała widzenie chwały Alojzego Gonzagi jako orędownika ludzi, a działało się to przed końcem jego procesu beatyfikacyjnego

(1605). Mniszka ujrzała go „doskonałymi na niebieskim triumfie laurami nabożnie ozdobionego, [...] wielce chwałą uwielbionego”. Po czym dodała od siebie: „chciałabym bezwszytek świat pobieżeć i opowiedzieć, iż Alojzy, syn Ignacego, jest wielki święty! I tę chwałę pragnę każdemu pokazać, żeby był Pan Bóg uwielbiony. Alojzy, tu na ziemskim zostając padole, trzymał usta otwarte, na spojrzenie Słowa [tj. na Ducha Świętego] [...], był męczennikiem tajemnym”. Następnie „widziała i to osobliwie, że tenże błogosławiony prosił za tych bardzo gorąco Boga, którzy mu na ziemi jakiegokolwiek dawali duchowne pomoce”⁶⁴. Wizja ta odbiła się szerokim echem wśród jezuitów i chętnie wracano do tego wątku, także po kanonizacji św. Alojzego Gonzagi w 1726 r. Scena taka została zobrazowana w kościele Jezuitów (ob. katedra) w Lublinie ok. 1757 r. na sklepieniu kaplicy dedykowanej świętemu, obok scen z jego życia usytuowanych poniżej⁶⁵ (il. 10). W latach 1740–1750 wymalowano ją także na sklepieniu przęsła prawej (wschodniej) nawy bocznej w kościele farnym w Poznaniu, którym opiekowało się Towarzystwo Jezusowe⁶⁶.

INNE ŚWIĄTYNIE

Pojedyncze przykłady wizerunków św. Marii Magdaleny de' Pazzi znajdują się także w skromnych świątyniach parafialnych rozsianych po różnych zakątkach Polski⁶⁷. Przykładem może być ołtarz boczny

61 Była to parafraza słów św. Teresy z Ávili „Aut pati aut mori”. *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 10, cz. 1, oprac. P. Krasny, J. Sito, red. J. Sito, Warszawa 2004, s. 103; M. Berbara, *A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas artes visuais*, „Revista Concinnitas”, vol. 1, 2010, no 16, s. 39–41, 43.

62 Św. Marii Magdaleny de' Pazzi towarzyszy napis: „VERBUM / CARO / FACTUM / EST”. W kościele tym znajduje się także rzeźba świętej. *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 5, z. 8, red. T. Ruszczyńska, A. Sławaska, Warszawa 1960, s. 11.

63 Monstrancja pierwotnie znajdowała się w jednym z kościołów karmelickich w Wilnie i stamtąd, po kasatach, została przewieziona do Warszawy. Obecnie jest przechowywana w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (dalej jako MAW). Jej powstanie jest łączone z osobą Johanna Lary'ego. B.R. Vitkauskienė, *Żłotnictwo wileńskie. Ludzie i dzieła XV–XVIII wiek*, Warszawa 2006, s. 287.

64 A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 146.

65 Obok świętej znajdują się małe anioły trzymające atrybuty jej surowego i pobożnego życia: dyscyplinę, księgę i krzyż. Freski wykonał Józef Meyer (ok. 1720–po 1758). D. Gromski, *Freski Józefa Meyera w katedrze lubelskiej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 1, red. A. Maśliński, Lublin 1989, s. 164, 167–168.

66 *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 7, cz. 2.1, red. Z. Kurzawa, A. Kuszelski, Warszawa 1998, s. 15–16.

67 Zob. karty inwentaryzacyjne Narodowego Instytutu Dziedzictwa. Warto także zwrócić uwagę na kazania o świętej, które znajdują w różnorodnych zbiorach np. I.K. Herka, dz. cyt., s. 285–302.



10. Józef Meyer, *Św. Maria Magdalena de' Pazzi ogląda chwałę św. Alojzego Gonzagi w niebie*, ok. 1757 r. kaplica św. Alojzego Gonzagi w kościele Jezuitów (ob. katedra) w Lublinie. Fot. R. Rupiewicz

(ok. 1720 r.) w kościele pw. Chrystusa Króla w Jeleńcu (pow. tucholski), gdzie w polu głównym znajduje się wizerunek św. Barbary, a w zwieńczeniu obraz św. Marii Magdaleny de' Pazzi oraz figury św. Augustyna i św. Ambrożego (wcześniejsze, najpewniej jeszcze z XVII w.)⁶⁸. Rzeźbiarski wizerunek karmelitanki wraz z figurą św. Stanisława biskupa znajduje się w bocznym ołtarzu kościoła pw. św. Mikołaja w Hrubieszowie⁶⁹. Kolejny przykład to ołtarz boczny św. Barbary (3. ćw. XVIII w.) z figurami św. Teresy z Ávili i św. Marii Magdaleny de' Pazzi (il. 11) z kościoła pw. św. Jadwigi Śląskiej w Grodzisku Wielkopolskim. W kościele parafialnym we Wrześni zachowała się snycerska figura świętej (poł. XVIII w.), która pierwotnie stała w jednym ze starych, nieistniejących już ołtarzy⁷⁰.

Na tle wspomnianych realizacji – skromnych tak pod względem formy, jak i ikonografii – wyróżnia się dekoracja malarska drewnianego kościoła parafialnego w Skomlinie (pow. wieluński). Jej konceptorem był K. Więckowski, który pracę ukończył w 1776 r.⁷¹ Malowidła przedstawiają Siedem Sakramentów, sceny męczeńskie apostołów oraz wizerunki świętych. Co



11. Figura św. Marii Magdaleny de' Pazzi, 3. ćw. XVIII w., ołtarz boczny w kościele pw. św. Jadwigi Śląskiej w Grodzisku Wielkopolskim. Fot. A. Stankiewicz

68 Ołtarz pochodzi ze starego, drewnianego kościoła pw. św. Wojciecha, rozebranego w 1929 r. *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 11, z. 17, oprac. B. Biedrońska-Słota, I. Konopka, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1979, s. 9.

69 Figura opisywana jako św. Róża z Limy. Niemniej karmelitański habit oraz płonące serce w dłoniach postaci wskazują na św. Marię Magdalenę de' Pazzi. Tamże, t. 8, z. 6, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, red. R. Brykowski, E. Rowińska, Warszawa 1964 s. 21. Za wskazanie ołtarza dziękuję p. dr Małgorzacie Pielas.

70 Zob. karta inwentaryzacyjna NID, oprac. L. Przymusiński, XI 1970 r. Za jej wskazanie dziękuję p. dr Małgorzacie Pielas.

71 W *Katalogu zabytków* oraz na kartach NID błędnie uznaje się K. Więckowskiego za malarza. Tymczasem jest on nienotowany jako twórca, a sam siebie w napisie pod chórem określił „inwentor tego kościoła”. Tamże, t. 2, z. 12, red. J. Łoziński, oprac. H. Hohensee-Ciszewska, B. Wolff, Warszawa 1953, s. 18.

ważne karmelitance z Florencji poświęcono aż dwie kompozycje w prezbiterium, jako parę do przedstawień św. Władysława i św. Stanisława bpa umieszczonych na przeciwległej ścianie. Jedną sceną jest wizerunek świętej z płomienistym sercem w prawej dłoni na tle pejzażu z kościołem i z wypowiedaną sentencją „DOMINE salva patriam” (il. 12). Druga dzieje się wewnątrz, gdzie przy nakrytym białym obrusem stole siedzą dyskutujący św. Maria Magdalena de' Pazzi i karmelita (il. 13). Na stole leży otwarta księga, o którą opiera się święta, oraz talerz. Byłoby to nawiązanie do dysput, które mniszka prowadziła z zakonnikami



12. Św. Maria Magdalena de' Pazzi, 1776 r., kościół pw. św. św. Filipa i Jakuba w Skomlinie. Fot. A.S. Czyż



13. Rozmowa św. Marii Magdaleny de' Pazzi z karmelitą, 1776 r., kościół pw. św. św. Filipa i Jakuba w Skomlinie. Fot. A.S. Czyż

i prowadzonego przez nią dziennika mistycznych wizji. Zaskakujące jest, że w niewielkim Skomlinie ukazano ją jako patronkę Polski, co jednak wpisuje się w tendencje obecne w jej kulcie w Rzeczypospolitej w XVII w.⁷²

KARMEŁITANKA Z „HRABIÓW PACIS”⁷³

W Krakowie, na wspomnianych uroczystościach w 1669 r. obecni byli Pacowie: kanclerz wielki litewski Krzysztof Zygmunt (1621–1684), hetman wielki litewski i wojewoda wileński Michał Kazimierz (1624–1682), biskup żmudzki Kazimierz (zm. 1695), a także Mikołaj Stefan (1623–1684), który w 1671 r. otrzymał nominację na biskupstwo wileńskie. Wszyscy czterej stanowili podporę stronnictwa dworskiego, a kanclerza zaliczano do najbliższych współpracowników nowego monarchy.

⁷² Zob. wyżej.

⁷³ K.F. Chwalibogowski, dz. cyt., s. 1.

Choć we wspomnianych wyżej drukach opisujących uroczystości w 1669 r. Pacowie nie zostali przywoływani, to niewątpliwie stali się pośród świeckich najwierniejszymi propagatorami nowej świętej. Po części wynikało to z bliskich związków magnatów z karmelitami bosymi. Ojciec kanclerza i biskupa – podkanclerz wielki litewski Stefan Krzysztof (1587–1640), ufundował w Wilnie klasztor dla karmelitów (1633) i karmelitanek (1638), którymi następnie opiekowali się jego synowie⁷⁴. On także przebywając zimą 1625 r. we Florencji, zaznajomił się z przedstawicielami rodu de' Pazzi, otrzymując zapewnienia

⁷⁴ Warto zwrócić uwagę, że data zatwierdzenia publicznego kultu Marii Magdaleny de' Pazzi (1626) zbiegła się ze śmiercią brata Stefana Krzysztofa Paca – Samuela (1590–1627), co w kontekście inwestycji i kreacji mauzoleum rodu przy kościele pw. św. Teresy z Ávili nie jest przypadkowe. Fundację klasztoru Karmelitanek Bosych kończył Krzysztof Zygmunt Pac, kładąc fundamenty pod kościół pw. św. Józefa tuż przed okupacją moskiewską, czyli w 1655 r. A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 121–151, 274–277.



o prawdziwości swego pokrewieństwa z patrycjuszami od samego Urbana VIII, Medyceuszy oraz właśnie „familii włoskiej, florenckiej panów Paców [...] Pazzanów”⁷⁵. Choć opisując pobyt w mieście nad Arno, nie wspominał o Marii Magdaleny de’ Pazzi, której proces beatyfikacyjny był wówczas w toku, niewątpliwie musiał się o nim dowiedzieć. Była to wówczas sprawa głośna, w którą bezpośrednio zaangażowali się Medyceusze. Warto także przypomnieć, że w 1610 r. ciało zakonnicy zostało po raz pierwszy wystawione publicznie, a w 1623 r. złożono je w oszklonej skrzyni. Przez cały ten czas w kościele S. Maria degli Angeli di Frediano prezentowano wizerunek

⁷⁵ BJ Ms. Slav. Fol. 16, k. 63v. Zob. także BJ Ms. Slav. Fol. 16, k. 65v–66. Stefan Krzysztof Pac jako pierwszy dał literacki opis legendy rodowej. Pokrewieństwo z rodem de’ Pazzi opierało się na podobieństwie nazwisk oraz herbu Paców i Florencji, a także na litewskiej etnogenezie upatrującej początki narodu w starożytnym Rzymie. A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 57–66, 407–409.

14. Francesco Curradi, *Wystawienie relikwii św. Marii Magdaleny w obecności dworu Cosimo II de’ Medici, kard. Gonzagi i arcybpa Florencji Alessandro Marzi de’ Medici*, 1610 r., klasztor Karmelitanek Bosych w Careggi. Fot. BeWeB

karmelitanki, a do jej grobu pielgrzymowali Kosma II i Ferdynand II⁷⁶ (il. 14). Ponadto Stefan Krzysztof Pac jako towarzysz Władysława Wazy „z honorem całym nie jedno królewiczowym, ale i samego króla [...] i narodu naszego”⁷⁷ spotykał się podczas całej europejskiej peregrynacji z ważnymi karmelitańskimi osobistościami⁷⁸.

Osobiste doświadczenie z kultem św. Marii Magdaleny de’ Pazzi mieli również synowie podkanclerzego wielkiego litewskiego. Krzysztof Zygmunt Pac w latach 1638–1640 przebywał na naukach we Włoszech (Padwa, Perugia), będąc przez pewien czas gościem na florenckim dworze Medyceuszy. Z kolei Mikołaj Stefan Pac odwiedził księży Toskanii podczas swoich dwóch podróży do Rzymu. Obaj bracia, podobnie jak Michał Kazimierz Pac utrzymywali z nimi korespondencję, a ich „krewniacy” de’ Pazzi byli członkami ich dworów⁷⁹.

Do św. Marii Magdaleny de’ Pazzi jako swojej szczególnej patronki, obok św. Teresy z Ávili, św. Krzysztofa, św. Benedykta z Nursji, św. Romualda, św. Franciszka Salezego odwoływał się w testamencie Krzysztof Zygmunt Pac, wykazując w dokumencie związki z duchowością karmelitańską. Ufundowany przez niego kościół Kamedułów w Pożajściu, konsekrowany

⁷⁶ P. Pacini, *I „depositi” di Santa Maria Maddalena de’ Pazzi...*, dz. cyt., s. 174–178, 184, 186, 252; *Maddalena de’ Pazzi...*, dz. cyt., s. 39–41.

⁷⁷ BJ Ms. Slav. Fol. 16, k. 3v.

⁷⁸ W Rzymie spotykano się m.in. z ówczesnym generałem zakonu Dominikiem od Jezusa i Maryi oraz Anną od św. Bartłomieja, późniejszą błogosławioną. W Antwerpii Stefan Krzysztof Pac wraz z królewiczem odwiedzili „mniszkę, towarzyszkę jeszcze ś(w). Teresy, o której wielka tam opinia była świątobliwości” (BJ Ms. Slav. Fol. 16, k. 34). A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 117–118, 120.

⁷⁹ A. Baniulytė, *Lietuvos didikų Pacų ryšiai su Medičiais XVII a. antrojoje pusėje*, „Lietuvos istorijos metraštis”, t. 2, 2004, s. 43–62; taż, *Šv. Marijos Magdalenos de’ Pazzi...*, dz. cyt., s. 229, 231–232; A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 155–156, 255, 301–302, 339, 341, 363, 388, 391, 393–394, 412–413.



15. Michelangelo Palloni (?), *Św. Maria Magdalena de' Pazzi otrzymuje od Maryi welon i lilie*, ok. 1680 r., ołtarz w kaplicy św. Marii Magdaleny de' Pazzi w kościele Kamedułów w Pożajściu. Fot. N. Piwowarczyk

15 października 1712 r., otrzymał wezwanie Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, św. Romualda i św. Marii Magdaleny de' Pazzi. W świątyni tej kanclerz zorganizował kaplicę dedykowaną karmelitanom (pozostałe poświęcono św. Romualdowi, św. Krzysztofowi i św. Franciszkowi Salezemu), gdzie w ołtarzu prezentowano jej wizerunek, kiedy to otrzymuje od Maryi welon i lilie – znak czystości i przynależności do Chrystusa⁸⁰ (il. 15). Na ścianach i na sklepieniu kaplicy znajdują się freski Michelangelo Palloniego (1642–1712/13) z ok. 1680 r., opowiadające o mistycznym życiu i cudach karmelitanki. Są to: *Złożenie do grobu ze św. Marią Magdaleną de' Pazzi*⁸¹ (il. 16),

80 17 IX 1588 r. za zwycięstwa nad pokusami, w tym nad pokusą nieczystości, oddając się w opiekę „Najmilszej Boga Rodzicielce”, która „w nieogarnionej pokazała się jej chwale, wielką otoczona jasnością [...], łagodnie do niej mówiła, upewniając, żeby się nie trwożyła bynajmniej, ale owszem uspokojona zostawała [...]. Na znak i potwierdzenie tego, i w nagrodę odprawionego triumfu, pokryła (Marię) Magdalenę, jednym ślicznym bardzo welum; albo czystsza i bielsza nad śnieg zasłona. A oraz przyrzekła [...], że już więcej na po tym uczuć nie miała, ani cierpieć żadnej nieczystej pokus [...] w tymże zaraz momencie uczuła (Maria) Magdalena, że była wewnętrznie ściśle opasana czystością”. A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 115–116. Zob. także F. Wolski, dz. cyt., k. 15. Ołtarz dedykowany świętej znajdował się także w kościele parafialnym w Jeźnie (gnieździe rodowym starszej linii rodu Paców), wystawionym przez kanclerza litewskiego (zniszczony podczas przebudowy kościoła po poł. XVIII w.). A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 273.

81 Scena ta opowiada o mistycznych wizjach świętej związanych z Męką Pańską, w której wszystkich etapach uczestniczyła: „cierpiała [...] i ona wszystkie męki gorzkiej srogości, które też widziała”, ale też „wyrażała [...], że smutna w płaczącej kompanii z Marią Najświętszą Dziewicą i Janem ś(w). szła za ciałem Chrystusowym na pogrzeb i jeszcze niżeli był do grobu włożony, po wtóre ukazywała, jakoby go na swych trzymała rękę. A w tym wszystkich wzywała usilnie aniołów, [...] aby się [...] zbiegały na pogrzeb i do grobu złożenie swego ukochanego Twórcę [...] Do samego grobu prowadziła zabitego Pana z [...] pałającą w pobożności miłością”. A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 44–47, 50. Zob. także F. Wolski, dz. cyt., k. 28. Do uczestnictwa św. Marii Magdaleny w pasji Chrystusa odwołuje się miedzioryt Teodora Rakowieckiego (czynny ok. 1750–1793), na którym zakonnica

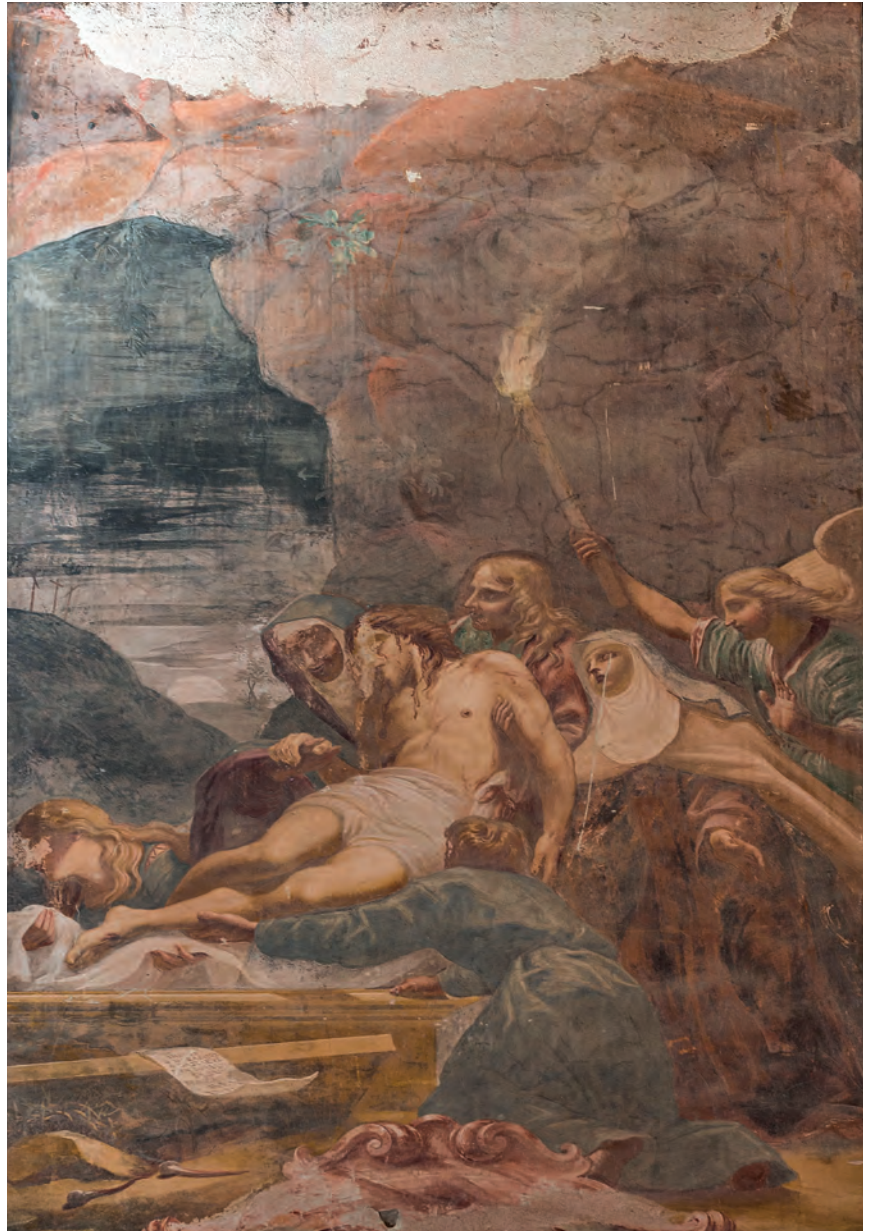
Nawrócenie młodzieńca podczas pogrzebu św. Marii Magdaleny de' Pazzi⁸² (il. 17) oraz Maryja przekazuje św. Marii Magdalenie de' Pazzi welon, Św. Augustyn pisze na sercu św. Marii Magdaleny de' Pazzi słowa „*Verbum caro factum est*”, Głorzyfikacja św. Marii Magdaleny de' Pazzi⁸³ (il. 18).

Krzysztof Zygmunt Pac pozyskał również relikwie świętej (zniszczone/zaginione?), które w 1676 r. zostały uroczyście złożone w kościele w Pożajściu przez biskupa Kazimierza Paca. Kanclerz litewski otrzymał je przed 1673 r. dzięki Medyceuszom, którzy przysłali

przyciska do piersi *arma Christi* (16,8 × 11,8 cm; il. 1). Grafika ta stała się inspiracją dla obrazu ołtarzowego (ok. poł. XIX w.) w kościele Karmelitów Bosych pw. Wniebowzięcia NMP, św. św. Barbary i Katarzyny w Pilźnie.

82 W czasie pogrzebu świętej jezuita Claudio Siripandi zauważył, że martwa karmelitanka „ruszyła głową i twarz na stronę odwróciła”. Nie znajdując żadnego logicznego wytłumaczenia, „obaczył wedle siebie [...] młodzieńca, o którym wiedział, iż był swawolnego i rozpustnego żywota, zaraz przyszło mu na myśl, że ta [...] będąc tak miłą Bogu dla swojej niewinnej czystości, przetoż boski majestat nie chciał tego dopuścić, aby jej twarz anielska miała [...] być widziana od niewstydliwych młodzieńca światowego oczu i dlategoż w obecności jego uczynił on cud. [...] Młodzieniec tedy jawnie widząc dziw taki, wyszytek zastraszony i zawstydzony i całym sercem skruszony” postanowił porzucić grzeszne życie. A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 411. Zob. także W. Czepiel, dz. cyt., k. B1; F. Wolski, dz. cyt., k. 16; P. Pacini, *Firenze 1669...*, dz. cyt., s. 148–149.

83 Scena rozgrywa się w obłokach, przed Trójcą Świętą z postaciami dwóch aniołów po prawej stronie trzymających lilie i różany wieniec, znak czystości i zwycięstwa nad grzechami, w tym pokusami, których mniszka doświadczała przez 5 lat. A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 121–122; *Koronka szkaplerzna ś(w). Panny Przenajświętszej Maryi [...] na ostatek Godzinki ś(w). Marii Magdaleny de Pazzi(i)...*, Kraków 1732, k. Vv.



16. Michelangelo Palloni, *Złożenie do grobu ze św. Marią Magdaleną de' Pazzi*, ok. 1680 r., kaplica św. Marii Magdaleny de' Pazzi w kościele Kamedułów w Pożajściu. Fot. N. Piwowarczyk

relikwiarz opisywany pod koniec XVIII w. jako „duży hebanowy ze półeczkami srebrnymi i trzema osóbkami, w którym są dwa *vella* [...], olejek w ampułce, kawałek habitu szarego za szkłem lokowane”⁸⁴. Zestaw przedmiotów złożonych w relikwiarzu był analogiczny do tych otrzymanych z okazji kanonizacji karmelitanki przez rodzinę Medyceuszy oraz nuncjusza apostolskiego w Wielkim Księstwie Toskańskim Opizia

84 LMAVB f. 43-9919, s. 20.



17. Michelangelo Palloni, *Nawrócenie młodzieńca podczas pogrzebu św. Marii Magdaleny de' Pazzi*, ok. 1680 r., kaplica św. Marii Magdaleny de' Pazzi w kościele Kamedułów w Poźajściu.

Fot. N. Piwowarczyk

Pallaviciniego (1632–1700), późniejszego kardynała i nuncjusza w Rzeczypospolitej. Eugenio Gamurrini (1620–1692), benedyktyn i autor rozprawy o rodach Toskanii, pisząc o de' Pazzich, podkreślał wyjątkowość rozdzielania szczątków karmelitanki, a wśród osób posiadających jej relikwie wymienił: kardynałów Francesca Barberiniego (1597–1679) i Virginia Orsiniego (1615–1676), bliżej dziś nieznanego Niccola Stefana di Rozano oraz właśnie Krzysztofa Zygmunta Paca. Relikwie św. Marii Magdaleny de' Pazzi pozyskał wcześniej Urban VIII⁸⁵.

W 1682 r. udało się je zdobyć także Mikołajowi Stefanowi Pacowi. Biskup wileński otrzymał „zęb przodowy i trzy pączki włosów świętej”⁸⁶ umieszczone w kunsztownym, zdobionym diamentami, kryształem górskim i emalią relikwiarzu

85 E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane et Umbre...*, vol. 3, Fiorenza 1673, s. 118. Zob. także A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 363.

86 *Katedra wileńska. Artykułów historycznych do opisanja kaplicy świętego Kazimierza ciąg dalszy*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, t. 14, 1840, s. 47.



18. Michelangelo Palloni, *Maryja przekazuje św. Marii Magdalenie de' Pazzi welon, św. Augustyn pisze na sercu św. Marii Magdaleny de' Pazzi słowa „Verbum caro factum est”, Gloryfikacja św. Marii Magdaleny de' Pazzi*, ok. 1680 r., kaplica św. Marii Magdaleny de' Pazzi w kościele Kamedułów w Poźajściu.

Fot. N. Piwowarczyk

19. Giovanni Comparini, Giuseppe Vanni,
relikwiarz św. Marii Magdaleny de'Pazzi,
1682 r. Fot. Bažnytinio paveldo muziejus
w Wilnie

(Bažnytinio paveldo muziejus w Wilnie; 13 × 5 cm) wykonanym we Florencji przez Giovanniego Compariniego (1646–1710) i Giuseppe Vanniego (1645–1716) na polecenie Kosmy III (il. 19). Był to rewanż za otrzymane przez Medyceusza w styczniu 1679 r. równie cenne i rzadko rozdzielane relikwie św. Kazimierza w niezwykle, bo bursztynowym relikwiarzu wykonanym w Gdańsku (Palazzo Pitti we Florencji; 35,5 × 58 × 20 cm). Biskup wileński złożył także obietnicę wystawienia przy katedrze wileńskiej kaplicy dedykowanej karmelitanice. Początkowo przysłane z Florencji relikwie Mikołaj Stefan Pac przechowywał w pałacu biskupim w Wilnie, a po jego śmierci przeniesiono je do skarbcza katedralnego⁸⁷.

Jeszcze w początkach swojej działalności polityczno-fundacyjnej Krzysztof Zygmunt i Mikołaj Stefan Pacowie zlecieli Giovanniemu Battistie Gisleniemu (1600–1672) projekt dekoracji na pogrzeb siostry Anny Katarzyny Sapiehowej (1619/1620–1652), który zorganizowano w kościele pw. św. Teresy w Wilnie⁸⁸ (il. 20). W centralnej części architektonicznej kompozycji widzimy Maryję przekazującą św. Szymonowi Stockowi i bł. Marii Magdaleny de' Pazzi szkaplerze, będące ratunkiem dla dusz czyścowych, ukazanych poniżej. Wybór sceny nie był przypadkowy ze względu na pokrewieństwo mniszki z Pacami i fakt, że świątynią wileńską opiekowali się karmelici bosci. Mistyczka



była w ikonografii łączona z przedstawieniem czyścica na podstawie wizji, jakich doświadczała⁸⁹, oraz z powodu otrzymania szkaplerza od Ukrzyżowanego w jednym z widzeń⁹⁰. Z zapisków św. Marii Magdaleny de' Pazzi wynika, że „dla wielkiej ochłody

87 A. Baniulytė, *Šv. Marijos Magdalenos de'Pazzi ...*, dz. cyt., s. 232–233 (za starszymi autorami błędnie podaje, że relikwiarz był przeznaczony do Pożajścia); G.M. Guidetti, dz. cyt., s. 197–200; A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 341 (błędne połączenie bursztynowego relikwiarza z osobą Kazimierza Michała Paca), s. 412–414; S. Maslauskaitė-Mažylienė, *Šv. Kazimiero gerbimo istorijos šedevrai: Lietuva-Italija / Masterpieces of the History of the Veneration of St. Casimir: Lithuania-Italy* [kat. wyst. w Bažnytinio paveldo muziejus, Vilnius 17 V–15 X 2018], Vilnius 2018, s. 56–79.

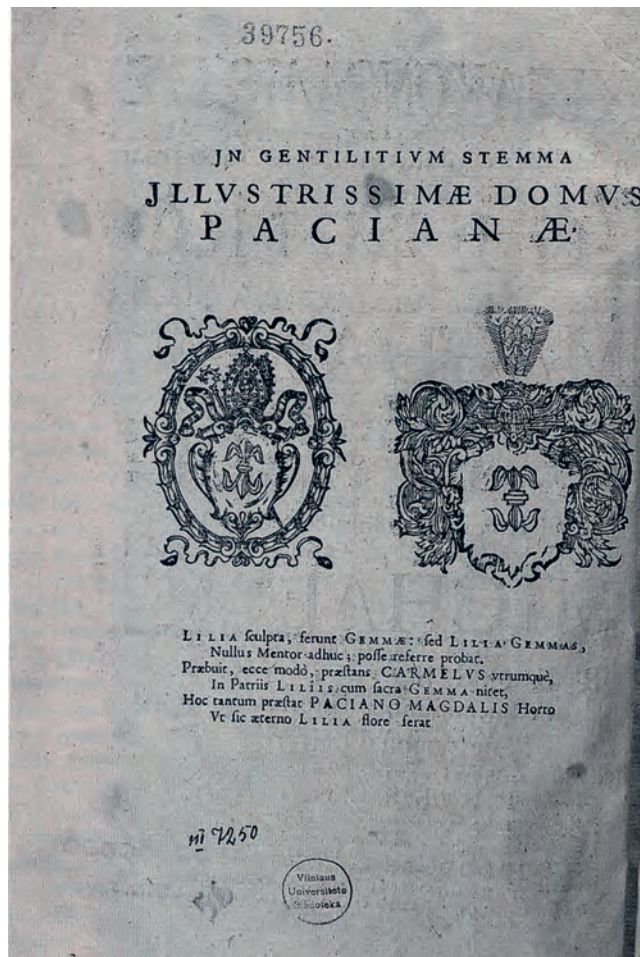
88 Rysunek na papierze grafitem, piórkem i akwarelą (41,5 × 54,6 cm) znajduje się w Castello Sforzesco w Mediolanie.

89 A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 60.

90 5 VIII 1588 r. św. Maria Magdalena widziała „bielusieńki [...] habit z Jezusowego wchodzący boku [...]”. Zaraz wielce pragnąc w sercu poczęła, żeby onym przyobleczona stała się habitem [...]. Aż oto rzecz dziwna obaczyła, że z boku przebitego Chrystusa, jedna kosztowna, arcypiękna i misternie bardzo utkana wychodzi suknia. Po tym z prawej ręki świętej i błogosławiony szkaplerz, z lewej zaś ręki pas, nad to od głowy szkaplerz ukoronowany cierniem, jedno śliczne bardzo i białe spuszczało się welum, a na koniec z rany na ramieniu od dźwigania krzyża uczynionej wynikał płaszcz bardzo świetny, białością nadobną i same celujące lilie”. Tamże, s. 116–117. Zob. także W. Czepiel, dz. cyt., k. nlb; A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 210–215.



20. Giovanni Battista Gisleni, proj. dekoracji ołtarzowej na pogrzeb Anny Katarzyny z Paców Sapiehy, 1652 r.
Fot. Castello Sforzesco w Mediolanie



21. Stemat na herby bpa Kazimierza i hetmana Michała Kazimierza Paców, A. Śmieszkowic, *Χεζακονθαλιθως seu incredibilis pulchritudinis...*, dz. cyt., 1672 r.
Fot. Vilniaus universiteto biblioteka

i ulżenia dusz w czyścú będących” często pokutowała⁹¹. Stąd także w wydawnictwach bractwa szkaplerznego pojawiały się godziny i litania dedykowana karmelitanice. Wpływ na to miał także odpust zupełny, który został ogłoszony w dniu jej kanonizacji⁹².

Pokrewieństwo pomiędzy rodami Paców a de’ Pazzi przyjmowane było w nowożytnej Europie bez zastrzeżeń, także w Rzeczpospolitej, co chętnie wykorzystywali pacowscy panegirycyści. Mniszkę jako

91 A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 60. Zob. także K. Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku*, Warszawa 1995, s. 150–151, 168–169; J. Aptacy, dz. cyt., s. 34; F.M. Cuadro, dz. cyt., s. 152.

92 *Koronka...*, dz. cyt., k. B2, D3v; J.B. Chmielowski, *Ucieczka przez świętych do Boga albo septenny, nowenny, decenny...*, Lwów 1730, s. 178; M. Malecki, dz. cyt., s. 182.

świętą lilię, która niebo „ślicznym przyozdobiła kwiatem”⁹³, co miało być aluzją i do herbu Florencji i do herbu Paców, przywoływano w pacowskim piśmiennictwie wielokrotnie. Już Franciszek Wolski w kazaniu wygłoszonym podczas krakowskich uroczystości w 1669 r. nazwał mistyczkę „Lilia Pacowska między cierniem”, odwołując się do ikonosfery Gozdawitów⁹⁴. Z kolei jezuici wileńscy nie zawahali się m.in. dowodzić, że święta została „e terrestri

93 Ch. Gołębiowski, *Pojedynek śmierci z życiem na pogrzebie [...] Krzysztofa Zygmunta Paca [...] i [...] Klary Izabelli Eugeniej Pacowej...*, Warszawa 1685, k. 7v. Co ciekawe, druki polskie powstające poza kręgiem pacowskim nie przywoływały „pokrewieństwa” św. Marii Magdaleny de’ Pazzi z litewskim rodem.

94 F. Wolski, dz. cyt., k. 16. Więcej na ten temat: A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt.

22. Johann Schretter (?), *Św. Maria Magdalena de' Pazzi*, lata 70. XVII w., kościół pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie. Fot. Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai w Wilnie

Paciorum viridario in immarcescibiles perpetuae pacis hortos translata⁹⁵, co jest odwołaniem do plastyczno-literackiego toposu rodu Paców jako ogrodu⁹⁶.

Pacowie finansowali także druki propagujące kult świętej, czego przykładem jest utwór litewskiego karmelity Anzelma Śmieszkowica (zm. po 1690) *Χεξακονθαλιθως seu incredibilis pulchritudinis et incomparabilis precii valorisque Gemma scilicet ecstatica virgo divina Maria Magdalena de Pazzis...* (Kraków 1672) dedykowany biskupowi Kazimierzowi i hetmanowi Michałowi Kazimierzowi (il. 21). Na odwrociu frontyśpisu pojawiły się obok siebie dwa herby – biskupa żmudzkiego i wojewody wileńskiego ze wspólnym epigramem:

„Lilia sculpta, ferunt Gemmae, sed lilia Gemmas,
Nullus mentor ad huc, posse referre probat.
Praebuit, ecce modo, praestans Carmelus
utrumque,
In Patriis Liliis cum sacra Gemma nitet,
Hoc tantum praestat Paciano Magdalis horto
Ut sic aeterno lilia flore ferat”.

Michał Kazimierz Pac w swoim pałacu miał obraz karmelitanki namalowany na płótnie w konwencji portretu reprezentacyjnego (il. 22), a jej postać w wersji stiukowej znalazła się w kaplicy Świętych Dziewic kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, który fundował w 1667 r.⁹⁷ (il. 23). Szczególnie ciekawy jest



wspomniany obraz ze względu na reprezentacyjny charakter (kolumna, stolik nakryty czerwoną tkaniną ze złotym lambrekinem), co jest absolutnie wyjątkowe w ikonografii św. Marii Magdaleny de' Pazzi. Charakter wizerunku sugeruje wręcz, że stanowił część galerii rodowej. Jego swoistym odpowiednikiem jest portret przyszłej świętej jeszcze w stanie świeckim, jako młodej dziewczyny w wieku lat 17, który namalował Santi di Tito (1563–1603) w 1583 r.⁹⁸

95 J. Drews, *Honor consummatus liliorum* [...] Nicolai Stephani Pac [...] episcopi Vlnensis..., Wilno 1682, k. 10v. Zob. także A. Śmieszkowicz, dz. cyt., k. 1v; M.F. Sapieha, *Lilium praesulea tiara coronatum* [...] in solenni inauguratione in antistitem Vlnensem [...] Nicolai Stephani Pac..., Varsavia 1682, k. 7.

96 A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 194–196, 198, 202, 204–205.

97 Jest to przedstawienie na sklepieniu, ujmujące wraz z wizerunkiem św. Małgorzaty (zamiast smoka w jej ręku widnieje wąż) centralne pole z chwałą św. Urszuli i jej towarzyszek. Na plafonie być może także widnieje postać karmelitanki – po prawej stronie św. Urszuli stoi niewiasta w welonie (wszystkie inne towarzyski męczenniczki mają odkryte głowy). A.S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu*

w Wilnie, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 197–198, 239 (tu zamiast św. Małgorzaty wzmiankuje się św. Krystynę, chyba jednak bezpodstawnie).

98 Obraz (103 × 84 cm) znajduje się w mediolańskiej kolekcji C. Rucellai, był kopiowany malarsko (jeden



23. Giovanni Pietro Perti, *Św. Maria Magdalena de' Pazzi*,
ok. 1681 r., kościół pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu
w Wilnie. Fot. A.S. Czyż

▲ Autor płótna, które dziś znajduje się w kościele pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, wzorował się na miedziorycie Cornelisa Gallego II (1615–1678), który naśladowały graficzne warsztaty w całej Europie. W stosunku do pierwowzoru wileński malarz rozbudował tło i dolną część kompozycji⁹⁹. Karmelitanka ma na obrazie i miedziorycie nałożoną na welon koronę cierniową, która była darem Chrystusa¹⁰⁰. Na jej piersi

wyeksponowane zostało czerwone serce, nie tylko będące znakiem miłości do Chrystusa, ale i nawiązujące do mistycznej wizji, w której zatopiona w modlitwie święta mniszka trzymała serce Zbawiciela, a następnie przycisnęła je do swojego. Zakonnica na obrazie zwraca się w kierunku Ducha Świętego, źródła jej stanów mistycznych i daru stygmatów, niewidocznych na zewnątrz¹⁰¹. Po lewej stronie kompozycji znajduje się stół, na którym ustawiono czaszkę¹⁰² i krucyfiks z liliami, z opartą o nie otwartą księgą. Były to znaki jej „liliowej czystości”¹⁰³, cnót, którymi

z portretów znajduje się m.in. w klasztorze w Careggi) i graficznie. P. Pacini, *Contributi...*, dz. cyt., s. 278, 329, 333, 338–339, 342; *Maria Maddalenda de' Pazzi...*, dz. cyt., s. 16, 21, 36, not. kat. 1, 3–4.

99 Obraz (ok. 228 × 139 cm), zapewne po śmierci Michała Kazimierza Paca, znalazł się w kościele Kanoników Regularnych Laterańskich na Antokolu w Wilnie. Wizerunek mógł wykonać w latach 70. XVII w. Johann Schretter (czynny od lat 40. XVII w.–przed 1685), bowiem płótno wykazuje podobieństwo do cyklu z kościoła Brygidek w Grodnie oraz portretów Radziwiłłów (sygnowane). Ponadto wiadomo, że malarz był czynny przy fabryce kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu. A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 85, 173, 197–198.

100 A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 49–50. Tamże, s. 275,

informacja, że korona cierniowa służyła św. Marii Magdalenie de' Pazzi „miasto wezgłowia”.

101 Karmelitanka stygmaty otrzymała 15 IV 1585 r., wypowiadając do Chrystusa słowa: „Zakryj mnie dobry Jezu, w ranach człowieczeństwa swego” (A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 44). Były to stygmaty niewidoczne, „znaki pięci ran na duszy”, co określano jako „cud seraficki”. Tamże, s. 44–46.

102 Czyniąc pokutę, święta trzymała przy sobie czaszkę. Tamże, s. 119.

103 „Liliowej czystości ciało przykrymi parzyła pokrzywami”. Tamże, s. 278.



24. Komunia św. Marii Magdaleny de' Pazzi podczas mistycznych obłóczyn, 1770–1772, kościół pw. Michała Archanioła i Jana Chrzciciela w Jeźnie. Fot. A.S. Czyż

rozkwitała jako mniszka, ale też cnót jej współsióstr, gdyż Maria Magdalena jako „mistrzynie panienek zakonnych”¹⁰⁴ kwitnąc uczyła inne zakonnice.

W połowie XVIII w. do świętej „krewniaczki” odwołał się także Antoni Michał Pac (ok. 1715–1774), kiedy wraz z żoną Teresą Barbarą z Radziwiłłów (1714–1780) pod koniec lat 60. XVIII w. przebudowywali kościół pw. Michała Archanioła i Jana Chrzciciela w Jeźnie, dając świątyni nowy wystrój (1770–1772). Jedna ze scen wymalowanych wówczas na sklepieniu ukazuje komunię św. Marii Magdaleny de' Pazzi podczas mistycznych obłóczyn¹⁰⁵ (il. 24).

ZAKOŃCZENIE

Kult św. Marii Magdaleny de' Pazzi w Rzeczypospolitej XVII–XVIII w. związany

był przede wszystkim z dwoma środowiskami stanowiącymi Kościół – mistyczne ciało Chrystusa. Po pierwsze byli to zakonnicy, głównie karmelici, którzy „przesadzili, kwiat zapachu cnego w Lacki wirydarz, z ogrodu włoskiego”¹⁰⁶.

W kontekście św. Alojzego Gonzagi o św. Marii Magdalenie pamiętali także jezuici wspierający starania beatyfikacyjne i kanonizacyjne. Drugim środowiskiem był dom Paców, którzy, wykorzystując propagandową siłę legendy rodowej o pokrewieństwie z de' Pazzimi, uznali Caterinę – Marię Magdaleny, za „świętą Pacównę”, za swą wyjątkową, bo „spokrewnioną” z nimi, niebiańską opiekunkę.

O ile w pierwszym przypadku sytuacja jest standardowa, a św. Maria Magdalena stała się częścią zakonnych opowieści hagiograficznych oraz wzorem cnót, które winny być pielęgnowane w klasztorach, o tyle w drugim przypadku jej kult

104 Wezwanie z litanii do św. Marii Magdaleny de' Pazzi. *Koronka...*, dz. cyt., k. nłb. Zob. także W. Czepiel, dz. cyt., k. B; A.M. Reconesi, dz. cyt., s. 293, 344, 355.

105 D. Klajumienė, *XVIII a. sienų tapyba lietuovs bažnyčių architektūroje*, Vilnius 2004, s. 72–73, 110–114, 211.

106 A.M. Reconesi, dz. cyt., k. 20.

w Rzeczypospolitej należy uznać za bezprecedensowy. Do tej pory jedynie przedstawiciele dynastii Jagiellonów i Wazów mieli swojego spokrewnionego z nimi patrona – św. Kazimierza¹⁰⁷. Inne rody, jak Odrowążowie (święci dominikańscy: Jacek i Czesław) i Giedroyciowie (bł. Michał) albo nie odgrywały w XVII w. znaczącej roli, albo dawno

107 W okresie średniowiecza w Polsce pośród świętych znajdziemy także przedstawicieli Piastów i skoliganych z nimi rodów.

wygasły. Moc propagandowa takich związków była wykorzystywana przez Paców szczególnie w ostatniej ćwierci XVII w., kiedy ich znaczenie polityczne było największe. Było to o tyle wyjątkowe, że o kult świętej krewniaczki dbali oni bardziej niż florency de' Pazzi. Wzorem dla nich stali się Medyceusze. Jednak w obu wskazanych przypadkach ikonografia św. Marii Magdaleny de' Pazzi wpisuje się tendencje europejskie, nie wyróżniając się oryginalnością.

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy obecności św. Marii Magdaleny (Cateriny) de' Pazzi w kulturze i sztuce Rzeczypospolitej w XVII–XVIII w. Kult mistyczki rozwijał się przede wszystkim w dwóch środowiskach – zakonnym i na dworze magnackiego rodu Paców. Pierwsze wiązało się nie tylko z karmelitami, ale także z jezuitami, którzy odegrali znaczącą rolę w procesie beatyfikacyjno-kanonizacyjnym mniszki, której byli spowiednikami. Św. Maria Magdalena miała także wizję św. Alojzego Gonzagi w chwale nieba. W kręgu obu zakonów powstawały więc wizerunki świętej, ale także oracje na jej cześć, a także modlitwy – godzinki i litanie. Innym kręgiem związanym z kultem karmelitanki był dom Paców. Magnaci, wykorzystując propagandową siłę legendy o pokrewieństwie z rodem de' Pazzi, uznali Caterinę – Marię Magdalenę, za „świętą Pacównę”, swą szczególną, bo „spokrewnioną” z nimi niebiańską opiekunkę. Fakt ten należy uznać za wyjątkowy, bowiem do tej pory w Rzeczypospolitej jedynie przedstawiciele dynastii Jagiellonów i Wazów mieli swojego patrona – św. Kazimierza. Moc propagandowa takich związków była wykorzystywana przez Paców szczególnie w ostatniej ćwierci XVII w., kiedy ich znaczenie polityczne było największe. Było to o tyle wyjątkowe,

SUMMARY

The article concerns the presence of St. Mary Magdalene (Caterina) de' Pazzi in the culture and art of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th–18th centuries. The cult of the mystic developed primarily in two circles – monastic orders and the Pac family. The first circle was associated not only with the Carmelites but also with the Jesuits, who played a significant role in the beatification and canonization process of Mary Magdalene de' Pazzi, whose confessors they were. The nun also had a vision of St. Aloysius Gonzaga in the glory of heaven. Not only were images of the saint created in both orders, but also orations in her honour, as well as prayers, hours, and litanies. Another circle associated with the cult of the nun was the Lithuanian family of Pac. The magnates, utilizing the propaganda power of the family legend of kinship with the de' Pazzi, recognized Caterina de' Pazzi – Mary Magdalene – as “Saint Pac”. She was their unique, “related” to them, heavenly guardian. This fact should be considered exceptional, because in the Polish-Lithuanian Commonwealth, only the Jagiellonian and Vasa dynasties had their own patron – Saint Casimir. The propaganda power of such connections was utilized by the Pacs, especially in the last quarter of the 17th century, when

że o kult świętej krewniaczki dbali oni bardziej niż florency de' Pazzi, a wzorem dla nich stali się Medyceusze. Jednak w obu wskazanych przypadkach – kręgu zakonnym i w kręgu Paców – ikonografia św. Marii Magdaleny de' Pazzi wpisuje się tendencje europejskie, nie wyróżniając się oryginalnością.

SŁOWA KLUCZOWE

św. Maria Magdalena de' Pazzi, ikonografia świętych, Pacowie, karmelici, jezuici

their political influence was at its peak. This was particularly remarkable, as they cared more for the cult of their holy relative than the Florentine de' Pazzi, taking the Medici as their model. However, in both of the cases – the monastic circles and the Pac circle – the iconography of Saint Mary Magdalene de' Pazzi is in line with European trends, rather than standing out in terms of originality.

KEY WORDS

St. Mary Magdalene de' Pazzi, saints iconography, the Pac family, Carmelites, Jesuits

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Krakowskiej Prowincji Karmelitów Bosych pw. Ducha Świętego w Krakowie
sygn. 12; sygn. 119.
Biblioteka Jagiellońska
Ms. Slav. Fol. 16.
Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka
f. 43-9919; f. 151-1353; f. 151-1354.

Źródła drukowane

Bronikowski Jerzy Józef, *Celsitudo Virtutum In Divinissima Maria Magdalena De Pazzis, Eminentissima...*, Kraków 1741.
Bylina Jan Antoni, *Prodigium montis Carmeli D. Maria Magdalena de Pazzis, miraculis et vitae sanctitate inlarescens...*, Cracoviae 1725.
Gołębiowski Chryzostom, *Pojedynek śmierci z życiem na pogrzebie [...] Krzysztofa Zygmunta Paca [...] i [...] Klary Izabelli Eugeniej Pacowej...*, Warszawa 1685.
Chwalibogowski Krzysztof Franciszek, *Nowina lwowska, którą sława prędkolotna rozgłasza o obwieszczeniu błogostwieństwa, B. Marii Magdaleny de Pacis,*

panny zakonu karmelitańskiego regularis observantiae florenckiej..., Lwów 1628.

Czepiel Wojciech, *Kredencja nabożna B. Marii Magdaleny de Pacis [...] od nabożnych niewiniątek szkoły farniej lwowskiej na walnej procesji pierwszego tej panny święta u tychże ojców na Halickim przedmieściu 10. Octobris uczyniona*, Lwów 1628.

Drewno Jan, *Honor consummatus liliorum [...] Nicolai Stephani Pac [...] episcopi Viliensis...*, Wilno 1682.

Esprit Julien, *Lilia florencka ś(w). Maria Magdalena de' Pazzi, panna w ogrodzie świątobliwej obserwancji zakonnej Góry Karmelu rozkwitła...*, tłum. Marcjan Charzewicz, Lwów 1670.

Gamurrini Eugenio, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane et Umbre...*, vol. 3, Fiorenza 1673.

Herka Ignacy Kanty, *Zebranie prac kaznodziejskich...*, Poznań 1752.

Komecki Franciszek Stanisław, *Insula in mari Mariano Fortunatissima D. Maria Magdalena De Pazzis Annuua suae Solennitatis recurrente...*, Kraków 1721.

Koronka szkaplerzna S. Panny Przenajświętszej Maryi [...] na ostatek Godzinki ś(w).

- Marii Magdaleny de Pazzis(i)...., Kraków 1732.
- Krasowski Michał, *Sidus terrris exortum claritudine sua solem superans Diva Maria Magdalena De Pazzis...*, Cracovia 1696.
- Łętowski Michał Jan Kanty, *Aurum in Monte Carmelo Elianis ignibus probatum Divinissima Maria Magdalena De Pazzis redeunte...*, Kraków 1749.
- Łodziński Antoni Franciszek, *Viridarium sanctitatis in Carmeli solo plantatum D. Maria Magdalena De Pazzis...*, Cracoviae 1722.
- Małachowski Adam Kazimierz, *Navis pretiosa virtutum cymmelia per Mare Marianum devehens, D. Maria Magdalena de Pazzis...*, Cracoviae 1720.
- Reconesi Anton Maria, *Lilia florencka albo cudowny żywot serafickiej panny ś(w). M(arii) Magdaleny de Pazzis z miasta Florenciej [...] teraz na nowo z włoskiego języka na polski przełożony [...] z ukróceniem i przydaniem świeżych cudów...*, tłum. Marcin Charzewicz, Kraków 1671.
- Sanner Stanisław, *Vivanda niebieska w Najświętszym Sakramencie...*, Leszno 1692.
- Sapieha Michał Franciszek, *Lilium praesulea tiara coronatum [...] in solenni inauguratione in antistitem Vilmensem [...] Nicolai Stephani Pac...*, Varsavia 1682.
- Skorupka Wacław Michał, *Oratio in laudem D. Magdalena de Pazzis recurrente sacro suo nomini die...*, Cracoviae 1773.
- Solski Stanisław, *Nauka o częstym używaniu Najświętszego Sakramentu...*, Kraków 1671.
- Stadnicki Franciszek Ksawery, *Scintilla sole maior inter Eliae flammis virtutum splendore refulgns [sic!] D. Maria Magdalena de Pazzis...*, Cracoviae 1726.
- Stęgowski Serapion, *Florilegium theologicum [...] sanctitatis flori Mariae Magdalena de Pazzis...*, Kraków 1706.
- Straszewski Antoni Stanisław, *Aurora Phaebos virtutum radios in Monte Carmeli diffuendens Divinissima Maria Magdalena de Pazzis redeunte...*, Cracoviae 1742.
- Straszewski Józef Kazimierz, *Ipsum velle Dei in vita sua amplexa fuisse seraphica virgo S. Magdalena de Pazzis...*, Cracoviae 1766.
- Śmieszkwowicz Anzelm, *Χεξακονθαλιθως seu incredibilis pulchritudinis, et incomparabilis precii valorisque, gemma scilicet ecstatica virgo divina Maria Magdalena de Pazzis...*, Kraków 1672.
- Węgrzynowicz Józef Bartłomiej, *Vestalis divinior ignis Eliae custos, D. Maria Magdalena De Pazzis...*, Cracoviae 1731.
- Wilkoński Kazimierz Benedykt, *Concha virtutum in Mari Mariano praestantissima, D. Maria Magdalena de Pazzis, annuo suae festivitatis recurrente die, in basilica celeberrimi conventus Cracoviensis maioris perantiquae regularis observantiae PP. Carmelitarum [...] demonstrata...*, Cracoviae 1712.
- Winiarski Andrzej, *Alpha (a)ciei (l)iterariae (p)opli (h)umili (a)pplicatum D. Mariae Magdalena de Pazzis sapientissimae magistrae...*, [Kraków?] 1762.
- Wolski Franciszek, *Mons pietatis abo góra Karmelu w górę pobożności przemieniona, w której nieoszacowane summy depozytowane cnót i zasług i przykładów serafińskiej panny Marii Magdaleny de Pazzis karmelitanki na wypłacenie długów Ojczyzny zadłużonej...*, Kraków 1670.

Opracowania

- Adamski Jakub, *Dawny kościół p.w. Św. Agnieszki i klasztor SS. Karmelitanek Trzewiczkowych*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. Jan K. Ostrowski, cz. 1: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, Kraków 2011, s. 269–278.

- Aptacy Janusz, *Św. Maria Magdalena de' Pazzi (1566–1607) – życie i doktryna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, t. 5, 2006, nr 1, s. 16–36.
- Baniulytė Aušra, *Lietuvos didikų Pacų ryšiai su Medičiais XVII a. antrojoje pusėje*, „Lietuvos istorijos metraštis”, t. 2, 2004, s. 43–62.
- Baniulytė Aušra, *Šv. Marijos Magdalenos de'Pazzi kultas Lietuvos baroko kultūroje: atvaizdai ir istorinė tikrovė*, „Darbai ir dienos”, t. 53, 2010, s. 225–258.
- Barzman Karen-Edis, *Devotion and Desire. The Reliquary Chapel of Maria Maddalena de' Pazzi*, „Art History”, vol. 15, 1992, no 2, s. 171–196.
- Berbara Maria, *A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas artes visuais*, „Revista Concinnitas”, vol. 1, 2010, no 16, s. 36–45.
- Betlej Andrzej, *Kościół p.w. św. Michała Archanioła (Nawiedzenia Najśw. Panny Marii) i klasztor oo. Karmelitów trzewiczkowych (pierwotnie oo. Karmelitów bosych)*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. Jan K. Ostrowski, cz. 1: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 20, Kraków 2012, s. 133–170.
- Calvo Portela Juan Isaac, *La comunion de María Magdalena de Pazzi, una estampa de Abraham van Diepenbeeck y Conrad Lauwers*, „Cuadernos de Historia del Arte”, vol. 35, 2020, no 10, s. 29–82.
- Clercq de Carlo, *Sainte Marie-Madeleine de Pazzi et ses dessins originaux*, „Bulletin del' Institut Historique Belge de Rome”, f. 50, 1980, no 370, s. 365–370.
- Cuadro Fernando Moreno, *Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya*, „Locvs Amoenvs”, vol. 10, 2009–2010, s. 141–152.
- Czyż Anna Sylwia, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana*. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”, Warszawa 2016.
- Czyż Anna Sylwia, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokołu w Wilnie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Czyż Anna Sylwia, *Treści ideowe wystroju kościoła i klasztoru w Pożajściu*, w: *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanach*, red. Karol Guttmejer, Anna Sylwia Czyż, Warszawa 2016, s. 305–336.
- Dettloff Anna, *Zespół osiemnastowiecznych ołtarzy bocznych w kościele Karmelitów na Piasku w Krakowie – próba określenia stanu pierwotnego i kwestia autorstwa*, „Rocznik Krakowski”, t. 69, 2003, s. 123–138.
- García Luque Manuel, *Noble, mística y santa: la iconografía de María Magdalena de Pazzi en dos obras inéditas de duque cornejo*, „Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna”, 2020, no 22, s. 104–109.
- Grazioli Cristina, *Looking for the Light Researching Stage Lighting in Renaissance and Baroque Eras*, „Kronika Zamkowa”, 2021, nr 8, s. 235–254.
- Gromski Dariusz, *Freski Józefa Meyera w katedrze lubelskiej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 1, red. A. Maśliński, Lublin 1989, s. 157–196.
- Guidetti Giovanni Matteo, *Il reliquario di santa Maria Maddalena de' Pazzi a Vilnius e l'attività di Giovanni Comparini e Giuseppe Vanni per la corte di Toscana: nuovi documenti*, „Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 2012, nr 79, s. 197–215.
- Hammond Joseph, *An Old Altarpiece for a New Saint: The Canonization of S.M.M. de' Pazzi and the Decoration of Santa Maria dei Carmini in Venice*, „Explorations in Renaissance Culture”, vol. 38, 2012, Summer & Winter, s. 149–168.

- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, z. 12, oprac. Hanna Hohensee-Ciszewska, Barbara Wolff, red. Jerzy Łoziński, Warszawa 1953; t. 5, z. 8, red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, Warszawa 1960; t. 7, cz. 2.1–2.2, red. Zofia Kurzawa, Andrzej Kuszczalski, Warszawa 1998–2002; t. 8, z. 6, oprac. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, Jan Samek, red. Ryszard Brykowski, Ewa Rowińska, Warszawa 1964; t. 10, cz. 1, oprac. P. Krasny, J. Sito, red. J. Sito, Warszawa 2004; t. 11, z. 9, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, Warszawa 1969; t. 11, z. 17, oprac. Beata Biedrońska-Słota, Irena Konopka, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, Warszawa 1979.
- Katedra wileńska. Artykułów historycznych do opisanja kaplicy świętego Kazimierza ciąg dalszy*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, t. 14, 1840, s. 5–81.
- Klajumienė Dalia, *XVIII a. sienų tapyba lietuvos bažnyčių architektūroje*, Vilnius 2004.
- Małecki Jan M., *Kult św. Magdaleny de Pazzi w barokowym Krakowie*, „Folia Historica Cracoviensia”, t. 4–5, 1997–1998, s. 177–184.
- Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato* [kat. wyst. w Seminario Arcivescovile di Firenze, 19 V – 20 VII 2007], a cura di Piero Pacini, Firenze 2007.
- Martoni Alessandro, *Intorno a Lazzaro Baldi. Il dipinto con la velatio di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel monastero di San Giorgio Maggiore*, w: *Aldèbaran. Storia dell'arte*, a cura di Sergio Marinelli, vol. 2, Verona 2014, 173–186.
- Maslauskaitė-Mažylienė Sigita, *Šv. Kazimiero gerbimo istorijos šedevrai: Lietuva–Italija / Masterpieces of the History of the Veneration of St. Casimir: Lithuania–Italy* [kat. wyst. w Bažnytinio paveldo muziejus, Vilnius 17 V–15 X 2018], Vilnius 2018.
- Michalczyk Zbigniew, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 2, Warszawa 2011.
- Mieszek Małgorzata, *Teatr, który wychodził na ulice. Przestrzeń miejska w dawnych teatrach szkolnych*, „Pamiętnik Teatralny”, t. 71, 2022, nr 1, s. 51–72.
- Misiurek Jerzy, *Wielkie mistyczki Kościoła*, Lublin 1996.
- Misztalska Jadwiga, *Żywoł Marii Magdaleny de' Pazzi. Strategie wydawcy, strategie tłumacza*, „Między oryginałem a przekładem”, t. 16, 2010, s. 71–80.
- Moisan-Jabłońska Krystyna, *Obraz czyśćca w sztuce polskiego baroku*, Warszawa 1995.
- Musso Roberta, *La Trinità con sant' Ilario, sant' Andrea Corsini e santa Maria Maddalena dei Pazzi: una pala d'altare nella chiesa di Sant' Ilario a Casale Monferrato. Indagine su una committenza*, „Monferato. Arte e Storia”, vol. 13, 2001, December, s. 37–42.
- Nagielski Mirosław, *Anna Eufrozyna Sieniawska*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, red. Henryk Markiewicz, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 96–97.
- Ostrowski Jan K., *Kościół p.w. Św. Trójcy i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych w Rozdole*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. tenże, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 9, Kraków 2001, s. 139–155.
- Pacini Piero, *Contributi per L'iconografia di Santa Maria Maddalena de' Pazzi: Una „vita” inedita di Francesco Curradi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 28, 1984, Heft 3, s. 279–350.
- Pacini Piero, *Cosimo Ulivelli. Paladino della devozione carmelitana*, „Antichità viva”, vol. 33, 1994, nr 2–3, s. 66–72.

- Pacini Piero, *Fasto barocco e rigore monastico per Santa Maria Maddalena de' Pazzi: la costruzione della cappella-reliquiario di Ciro Ferri*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 47, 2003, Heft 2–3, s. 375–439.
- Pacini Piero, *Firenze 1669: un „Teatro Sacro” per Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 36, 1992, s. 129–202.
- Pacini Piero, *I „depositi” di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e la diffusione delle sue immagini (1607–1668)*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 33, 1988, Heft 1–2, s. 173–252.
- Pacini Piero, *Il dono di Vittoria della Rovere a Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, „Medicea”, 2010, nr 5, s. 72–87.
- Pacini Piero, *Loro e i simboli della fede per la glorificazione di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. 49, 2005, Heft 1–2, s. 152–216.
- Pacini Piero, *Roma 1669: gli apparati per la canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi*, „Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte”, vol. 19, 2013, nr 54–55, s. 98–111.
- Pierguidi Stefano, *L'iconografia del „Sangue di Cristo” del Bernini. Santa Maria Maddalena de' Pazzi e il „Torchio mistico”*, „Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna”, vol. 7, 2008, s. 103–152.
- Przyboś Adam, *Kazanowski Marcin*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 257–259.
- Serafini Giovanni, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La vita a l'iconografia*, w: *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine dei secoli XVII–XIX* [kat. wyst. w Museo di Casa Martelli, Firenze 7 X 2014 – 8 III 2015], Livorno 2014, s. 94–105.
- Shalit-Kollender Michal, *The Fresco Cycle of Saint Maria Maddalena De' Pazzi (1566–1607)*, „Religion and the Arts”, vol. 25, 2021, no 4, s. 421–454.
- Skulski Ryszard, *Z nieznanej literatury lwowskiej. Ks. Krzysztof Franciszek Chwalibogowski*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 1937, nr 1–4, 76–79.
- Stopka Krzysztof, *Torosowicz Mikołaj*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 54, red. Andrzej Romanowski, Warszawa–Kraków 2022, s. 434–444.
- Sułek Szymon, *Księgozbiór klasztoru karmelitów na Piasku w Krakowie*, Kraków 2014.
- Vitkauskienė Birutė Rūta, *Złotnictwo wileńskie. Ludzie i dzieła XV–XVIII wiek*, Warszawa 2006, s. 287.
- Literatura obcojęzyczna wykorzystana w niniejszym tekście została w większości zebrana podczas stypendium Fundacji Lanckorońskich i Fundacji z Brzezia Lanckorońskich (2015). Artykuł powstał jako częściowe opracowanie grantu NPRH „Fundamenty” (NPRH/F/SP/0075/2024/13) „Perła Antokoła. Dziedzictwo kulturowe zakonu kanoników regularnych w Wilnie (XVII–XVIII w.)”.

Tekst zgłoszono: 30 XI 2024 r., zrecenzowano: 30 VI 2025 r., zaakceptowano do druku: 30 VII 2025 r.

Rigans montes de superioribus suis. Kilka uwag na temat rysunku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Rigans montes de superioribus suis. Some thoughts on the drawing from the collection of the National Museum in Warsaw

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16222>

KACPER ŁĄŻEWSKI
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UL
ORCID: 0009-0006-2274-1311

W epoce nowożytnej tematem przewodnim dzieł religijnych była niejednokrotnie polemika z innowiercami, apologetyka własnych poglądów oraz legitymizacja społeczności lub zgromadzenia przez osadzenie w tradycji i nawiązanie do wcześniejszych wzorców*. Jedną z głównych niw do wymiany zdań oraz propagowania konkretnych wartości i przekonań była grafika, dzięki której w dość skondensowany sposób można było wyrazić skomplikowane i zawiłe treści. Podobne funkcje pełnił jeden z rysunków, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie¹ (il. 1).

* Za inspirację do napisania niniejszego tekstu oraz pomocne uwagi dziękuję dr Izabeli Przepałkowskiej.

¹ Rysunek o wymiarach 20,5 × 28,3 cm został wykonany tuszem na papierze zeberkowym. Znajduje się poza ekspozycją w Gabinetcie Rycin i Rysunków, Kolekcji Rysunku Polskiego (nr inw. Rys.Pol.14146 MNW). Został подарowany do muzeum w 1938 r. przez Stanisława Markusa. M. Suchodolska, *Kompozycja alegoryczna na temat wersetu z psalmu Dawida: Rigant Montes de Superioribus Suis. Psalmos CIII, XIII [sic!]*, w: *Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich*, red. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1977, s. 69; <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/765845> [dostęp 10 III 2023], podczas

Był to zapewne projekt ryciny, w tym ilustracji przedtytułowej do katolickiego dzieła teologicznego, co sugerować mogą jego wymiary.

Celem niniejszego artykułu jest rewizja wcześniejszych ustaleń dotyczących autorstwa i datowania wspomnianego rysunku, a przede wszystkim pogłębiona interpretacja jego ideowej treści. Zastosowana metoda obejmuje ikonograficzną analizę przedstawienia w kontekście czasu jego powstania i wynikającej z tego kontrreformacyjnej myśli katolickiej, akcentującej kult i wiarę w obcowanie świętych oraz dogmaty. W tekście uwzględniono zarówno dzieła plastyki, jaki i opracowania tekstowe, do których należy zaliczyć dokumenty soborowe, traktaty teologiczne oraz pisma świętych.

W literaturze wzmiankowano istnienie rysunku, uznając za jego autora Jana Aleksandra Gorczyńca (ok. 1619–po 1695)². Argumentem przemawiającym za przypisaniem dzieła do *oeuvre* tego krakowskiego wydawcy i drukarza miała być jego rzekoma sygnatura, znajdująca się na kompozycji³.

pisanie artykułu rysunek nie był dostępny na stronie internetowej muzeum.

² M. Suchodolska, dz. cyt., s. 69.

³ Tamże.

Według najnowszych ustaleń rysownikiem, który wykonał pracę, był działający głównie w Italii flamandzki artysta Johannes Stradanus (1523–1605)⁴. Mimo zmiany atrybucji dzieła zabrakło na wystawie *W warsztacie niderlandzkiego mistrza* (2017) zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie, prezentującej niderlandzkie i flamandzkie rysunki od przełomu XV i XVI w. do początku XIX stulecia⁵. O ile zdecydowanie można zgodzić się z twierdzeniem, że Gorczyn nie był autorem rysunku, ponieważ zupełnie odbiega on do stylistyki jego potwierdzonych dzieł⁶, o tyle do najnowszej atrybucji oraz datowania można mieć pewne zastrzeżenia. Żadna ze znanych rycin Stradanusa nie jest oparta na kompozycji rysunku⁷, co oczywiście nie wyklucza jeszcze autorstwa tego flamandzkiego artysty. Powodem zakwestionowania atrybucji jest datowanie oraz cechy stylowe pracy. Według autora karty obiektu praca powstała w 1570 r.⁸, a więc niecałe dwie dekady po śmierci ukazanych na niej świętych Ignacego Loyoli (1491–1556) i Franciszka Ksawerego (1506–1552), których na rysunku przedstawiono z aureolami. Jezuici zostali beatyfikowani odpowiednio w 1609 r. i 1619 r.⁹, a zatem jest mało prawdopodobne, aby

artysta odważył się przedstawić ich jako błogosławionych czy też świętych¹⁰. Z tego też względu ostatnia atrybucja wiążąca rysunek ze Stradanusem wydaje się wątpliwa, ponieważ artysta zmarł w 1605 r.¹¹, przed wyniesieniem zakonników na ołtarze. Ponadto analiza formalna kompozycji skłania, by uznać, że rysunek reprezentuje późniejszą stylistykę.

Prawdopodobnie ustalenie dokładniejszych informacji na temat autorstwa i datowania (ewentualnie wcześniejszego posiadacza) rysunku byłoby możliwe dzięki rozszyfrowaniu napisu znajdującego się po prawej stronie, poniżej postaci klęczącego władcy¹². Niestety na podstawie pojedynczych liter, których kształtów jedynie można się domyślać, nie da się wysnuć jednoznacznych wniosków, a na obecnym etapie próby formułowania konkretnych tez odnoszących się przede wszystkim do autorstwa mogą okazać się błędne.

Warszawski rysunek świetnie wpisuje się w kontrreformacyjną ideę Kościoła walczącego ze złem i szatanem oraz jego dziełami, jakimi są m.in. błędy i herezje¹³.

4 <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/765845> [dostęp 10 III 2023].

5 P. Borusowski, A. Janiszewska, *W warsztacie niderlandzkiego mistrza. Holenderskie i flamandzkie rysunki z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2017.

6 J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 172–175, 339–341.

7 M. Leesberg, *Johannes Stradanus*, ed. H. Leeftang, Ouderkerk aan den IJssel 2008, s. 1–3 (tu starsza literatura); https://research.rkd.nl/en/search?q=Jan%20van%20der%20Straet&size=n_20_n&filters%5B0%5D%5Bfield%5D=db&filters%5B0%5D%5Bvalues%5D%5B0%5D=all [dostęp 5 XII 2024].

8 <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/765845> [dostęp 10 III 2023]. Datę ustalono najprawdopodobniej w oparciu o dwie cyfry widoczne w prawym dolnym rogu kompozycji.

9 L. Piechnik, *Franciszek Ksawery* [życie i działalność,

kult], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 5, red. L. Bieńkowski, P. Hemperk, S. Kamiński, J. Misiurek, K. Stawecka, A. Stępień, A. Szafranski, J. Szlaga, A. Weiss, Lublin 1989, szp. 454; H. Fros, *Ignacy Loyola*, w: tamże, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, szp. 1447.

10 Chociaż na malarskim szkicu do obrazu przeznaczanego do jednego z ołtarzy antwerpskiego kościoła Jezuitów, wykonanym przez Petera Paula Rubensa ok. 1616/1617 r. (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. GG 530) wokół głowy Franciszka Ksawerego widać świetlistą poświatę, to na obrazie datowanym na ok. 1617/1618 r. (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. GG 517), a więc jeszcze przed beatyfikacją zakonnika, artysta zrezygnował z ukazania go w aureoli.

11 M. Leesberg, dz. cyt., s. nlb.

12 Napis układa się następująco: F.° R[najprawdopodobniej dwie litery – nieczytelna]a[lub: e]. Drugie słowo oddzielone kolanem władcy: [litera nieczytelna] oncki. Na końcu: [znaki nieczytelne]70[?].

13 Wyrażenia *Ecclesia militans* kilkakrotnie używał sobór w Konstancji. *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 3: *Konstancja, Bazylea–Ferrara–Florencja–*



1. Rysunek alegoryczny na temat cytatu z Psalmu 103
Rigans montes de superioribus suis, po 1619 r. Fot. MNW

Katolicka nauka głosi, że poprzez wierną i wytrwałą walkę z nimi można zostać włączonym w zastępy Kościoła triumfującego. Powstanie i rozrost w XVI stuleciu ruchów innowierczych, w tym podważającego część katolickich dogmatów protestantyzmu, doprowadziły do zwołań Soboru Trydenckiego, który na znaczną skalę zainicjował ruch kontrreformacyjny. Do zwalczania protestantyzmu, będącego z punktu widzenia Kościoła niebezpieczną dla dusz herezją, potrzebne były odpowiednie środki oraz dobrze wykształcone osoby. I tak jak w XIII stuleciu w walkę z doktryną katarów byli zaangażowani głównie dominikanie, tak później od XVI w. na czele kontrreformacyjnych polemik z innowiercami stanął zakon jezuitów, którego jednym

z charyzmatów było szczególne posłuszeństwo Stolicy Apostolskiej i papieżowi, którego prymatu nie uznawali protestanci¹⁴.

OPIS RYSUNKU

Na pierwszym planie, po prawej stronie kompozycji znajduje się św. Ignacy Loyola w przepasanej ponad biodrami, ciemnej jezuickiej sutannie z płaszczem. Święty ukazany jest w postawie siedzącej, w półobrocie z kolanami skierowanymi w dół. Zwrócony jest do środka kompozycji, ze wzrokiem skierowanym ku górze. Z piersi jezuity wydobywa się płomień z hierogramem IHS, w lewej ręce trzyma sztandar zwieńczony okrągłą tarczą otoczoną promieniami z monogramem imienia Jezus. U jego stóp umiejscowione są dwa uskrzydłone putta. Jedno z nich, za którym widoczna jest banderola z częściowo niewidocznym napisem, trzyma biret, drugie zaś

Rzym, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 45, 49, 65, 119, 141. Najprawdopodobniej po raz pierwszy określenie to pojawiło się w *Komentarzu do Psalmów* Piotra Lombarda; używał go także św. Tomasz z Akwinu w *Komentarzu do Ps 14, 1* oraz św. Ignacy Loyola. Tamże, przyp. 32; I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, tłum. M. Bednarz, Kraków 2002, s. 230.

¹⁴ O posłuszeństwie wobec papieża i katolickiej hierarchii zob. I. Loyola, dz. cyt., s. 235; tenże, *Konstytucje Towarzystwa Jezusowego*, tłum. M. Oleksy, Kraków 1982, s. 278.

wręcza świętemu księgę z pierwszymi literami dewizy „AD MAIOREM DEI GLORIAM”, którą ten chwyta prawą dłonią.

Po przeciwnej stronie kompozycji znajduje się grupa postaci. Wśród nich stoi odziany w powłóczytą komżę z nałożoną stułą i kulą na piersi św. Franciszek Ksawery. Ponad jego głową widać język ognia. W uniesionej prawej dłoni trzyma krucyfik, a lewą z kwiatem lilii opiera na barku klęczącego króla. Głowa i wzrok świętego skierowane są ku bogato ubranemu władcy, który patrzy na krucyfik z lekko wyciągniętymi ku niemu rękoma. Zza obu postaci wyłania się dziecko trzymające królewski płaszcz oraz kobieta z kosztownym naszyjnikiem, w modnie upiętej fryzurze oraz z dłońmi złożonymi w geście modlitwy.

W centrum kompozycji unosi się św. Tomasz z Akwinu w rozwianym dominikańskim habicie i w płaszczu. Akwinata ma skrzydła, na jego piersiach zawieszono jest promieniste słońce. W lewej dłoni trzyma kielich z hostią, otoczoną glorią, natomiast w prawej – wydłużone pióro, przechodzące w ognisty grom, które godzi w leżącą u jego stóp postać. Trzyma ona księgę oraz pęk węży. Poniżej tej sceny znajdują się częściowo widoczne sylwetki ludzi pogrążonych w odmętach. Na prawo od Doktora Anielskiego, za grupą postaci ze św. Franciszkiem Ksawerym, na postumencie stoją dwa demony. Spowite w kadzidlany dymie, wydobywającym się ze stojącego u ich stóp trybularza, odskakują w ekspresyjnych pozach, z przerażeniem patrząc na kielich z hostią, od którego wychodzi napis: „CECIDIT, CECIDIT BABILON [...] HABITATIO DEMO[...]”¹⁵.

Za św. Tomaszem, na lewo od niego widać fontannę. Na jej szczycie siedzi Chrystus, u stóp którego znajdują się symbole czterech ewangelistów. Zbawiciel ma zarzucony na plecy i opadający na nogi płaszcz. W lewej dłoni trzyma opartą

o nogę księgę, prawą natomiast wskazuje na ranę w boku, z której wypływają trzy źródła krwi: jeden ku św. Ignacemu, kolejny do dolnego basenu fontanny, trzeci ku pióru św. Tomasza. Po lewej stronie Chrystusa na wysokości jego głowy unosi się gołębicą Ducha Świętego. Przy fontannie siedzi dwóch dyskutujących ze sobą i spisujących swoje myśli zakonników – dominikanów.

Poniżej całej kompozycji znajduje się napis: „RIGANS MONTES DE SUPERIORIBUS SUIS. Psalmos CIII XIII”.

TRZEŚCI IDEOWE

Ignacy Loyola – założyciel Towarzystwa Jezusowego, którego ukazano po lewej stronie omawianej kompozycji, został zaprezentowany w typowe dla siebie atrybuty. Odziany w ciemną jezuicką sutannę z płaszczem prawą dłonią chwyta podawaną przez putto księgę, symbolizującą regułę zgromadzenia z pierwszymi literami sentencji „AD MAIOREM DEI GLORIAM”, która jest dewizą jezuitów. Drugie putto, od którego wychodzi banderola z nieczytelnym obecnie napisem¹⁶, podaje zakonnikowi biret. W lewej ręce zakonnik dzierży sztandar zakończony opromienionym hierogramem IHS, z którego wyrasta krzyż. Zwieńczenie to jest oczywistym nawiązaniem do herbu jezuitów¹⁷, a także oznaką nabożeństwa do imienia Jezus, które św. Ignacy propagował. Sam sztandar, pod którym mieli zjednoczyć się wyznawcy Chrystusa, symbolizuje szerzenie przez świętego katolicyzmu. Loyola w *Ćwiczeniach duchownych* pisał o dwóch sztandarach – pod jednym pragnie zebrać

16 Widoczne cztery litery zapisane wersalikami: M O R[?] I. Między trzecią a czwartą literą mogła znajdować się jeszcze jedna litera. Trudno stwierdzić, czy na banderoli mógł być jeszcze jakiś wyraz i czy widoczne litery składają się na słowo *mori* lub *mortis*, które można by było odnieść do wersu z modlitwy *Anima Christi*: „In hora mortis meae voca me”, niegdyś przypisywanej św. Ignacemu.

17 W herbie jezuitów poniżej hierogramu znajdują się także trzy gwoździe.

15 W napisie na rysunku występują błędy.

wszystkich Chrystus, a pod drugim – jego przeciwnik Lucyfer. Przyjęcie pod chorągiew Zbawiciela jest możliwe dzięki wstawiennictwu Najświętszej Maryi Panny¹⁸. Kontemplacji o dwóch sztandarach towarzyszył obraz wielkiego pola wokół Jerozolimy z Wodzem – Chrystusem, oraz pola otaczającego Babilon¹⁹. Panoplium to łączy się także z wątkami z biografii Loyoli, który początkowo planował karierę wojskową. Pod wpływem strumienia krwi Syna Człowieczego z piersi jezuita wydobywa się płomień z monogramem IHS. Odnosi się to do wizji, jakiej doświadczył św. Ignacy w drodze do Rzymu, gdy ujrzał Boga Ojca, polecającego zgromadzenie Chrystusowi, wskutek czego, jak podkreślał święty, imię Jezus wypaliło mu się na sercu²⁰. Płomień można powiązać z imieniem Loyoli oznaczającym ogień, ale przede wszystkim z miłością do Chrystusa pobudzoną Bożą łaską, symbolizowaną przez strugę krwi Zbawiciela. Motyw płomienia lub opromienionego hierogramu na sercu jezuita bądź też strumienia światła padającego na jego klatkę piersiową, które niekiedy odbija się i kieruje w stronę kuli ziemskiej, odnaleźć można na wielu graficznych przedstawieniach założyciela Towarzystwa Jezusowego. Przykładami są rycina Georga Heinricha Schifflina z portretem zakonnika w owalnym medalionie²¹, graficzna teza Christoph'a Eliasa Heissa według Johanna Andreasa Wolfa²², akwaforta

18 I. Loyola, *Ćwiczenia...*, dz. cyt., s. 92–93, 96. Kontemplacja o dwóch sztandarach najprawdopodobniej była zainspirowana widzeniem św. Ignacego w 1537 r. Zob. także, *Opowieść pielgrzyma. Autobiografia*, tłum. M. Bednarz, Kraków 2021, s. 217.

19 Tamże, s. 96. Babilon jest symbolem potęg świata wrogich Bogu, niekiedy ukazywany jako siedlisko demonów. G. Herrgott, *Babilon*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2016, szp. 81–82.

20 I. Loyola, *Opowieść...*, dz. cyt., s. 217–220.

21 Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1999-1040.

22 Art Institute of Chicago, nr inw. 2015.346.

Melchiora Küsel'a ukazująca alegoryczny triumf zakonu jezuitów²³ czy wydana w Augsburgu przez Johanna Daniela Hertza kompozycja Jacoba Vogla przedstawiająca alegorię ze św. Ignacym²⁴.

Po przeciwnej stronie został ukazany św. Franciszek Ksawery w scenie chrztu pogańskiego władcy²⁵. Chociaż nie przedstawia ona samego aktu udzielenia sakramentu, to widoczne jest przyjęcie przez króla i jego otoczenie wiary w Chrystusa. Zarówno gesty zakonnika – uniesienie krucyfiksu i oparcie dłoni na plecach neofity, jak też pozy i mimika korzących się osób mają swoją głęboką symbolikę. Apostoł Dalekiego Wschodu zgodnie z nakazem misyjnym Chrystusa oraz nauką Kościoła katolickiego nawraca pogańskie narody, reprezentowane przez władcę. Nauka ewangeliczna skierowana jest do wszystkich, co symbolizuje ukazanie panującego, kobiety i dziecka. Postać króla może także odnosić się do wątków biograficznych św. Franciszka Ksawerego, który skupiał się głównie na nawracaniu przywódców plemion i ludów²⁶. Wymowę sceny podkreśla ukazanie świętego w stule, która oznacza kapłańską władzę oraz nauczanie jezuita *in persona Christi*. Oznaczająca czystość

23 Herzog Anton Ulrich-Museum, nr inw. MKüsel AB 3.9.

24 Universitätsbibliothek Salzburg, nr inw. G 190 III.

25 Na temat ikonografii św. Franciszka Ksawerego zob. np.: A.M. Raggi, *Francesco Saviero*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Roma 1965, szp. 1237–1238; T. Kurrus, *Franz Xaver*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Hrsg. W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 324–327; M.C. Osswald, *The Iconography and Cult of Francis Xavier, 1552–1640*, „Archivum Historicum Societatis Iesu”, vol. 71, 2002, fasc. 142, s. 259–277; M.Á.L. Coloma, *Iconografía barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición*, in: *La huella de los Jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, ed. F.J. Martínez Medina, Granada 2014, s. 153–207.

26 G. Wicki, *Francesco Saviero* [vita, personalità, processi di beatificazione e canonizzazione e culto, miracoli], w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., vol. 5, szp. 1230.

gałązka lilii trzymana przez świętego w lewej dłoni nie jest jego najczęstszym atrybutem, choć pojawia się m.in. na rycinie wydanej w Antwerpii przez Cornelisa Gallego młodszego w 3. ćwierci XVII w.²⁷ czy w kompozycji Nicolasa Lauwersa według Pietera de Jode I, ukazującej adorację imienia Jezus przez świętych Ignacego Loyolę i Franciszka Ksawerego²⁸. Na wysokości klatki piersiowej zakonnik dostrzec można w omawianym rysunku kształt przypominający kulę. Nawiązuje to do przedstawień, na których z piersi jezuitów wydobywają się promienie, jak na przykład na rycinie Hieronymusa Wierixa²⁹, czy do tych prezentujących przymiot miłości do Boga, gdzie zakonnik na wysokości serca rozchyła swoje szaty³⁰. Zdecydowanie odmiennie od typowych przedstawień Apostoła Dalekiego Wschodu jest ukazanie pojedynczego płomienia nad jego głową. W tym przypadku język ognia może nawiązywać do płomiennych kazań świętego³¹, pod których wpływem nawracały się rzesze pogan. Jako symbol Ducha Świętego odnosi się też do darów, jakimi miał dysponować św. Franciszek Ksawery³².

W centrum kompozycji przedstawiono św. Tomasza z Akwinu (1224/1225–1274) w dominikańskim habicie i płaszczu z klasycznymi atrybutami. Skrzydła dominikanina nawiązują do przydomku *angelicus*. Na piersiach ma on łańcuch z zawieszonym słońcem, które symbolizuje boską inspirację w twórczości pisarskiej i kaznodziej-skiej. Temu samemu aspektowi życia

świętego odpowiada trzymane przez niego w prawej dłoni pióro, w sposób zamierzony przypominające grom, którym godzi w głowę personifikację herezji u swoich stóp. Jest to nawiązanie do ikonografii Michała Archanioła, którego ukazywano najczęściej podczas triumfu nad Lucyferem lub smokiem, symbolizującym zło, grzech, a nierzadko także kacerstwo³³. W zbiorach Hiszpańskiej Biblioteki Narodowej znajduje się XVII-wieczny, anonimowy rysunek, gdzie w bardzo podobny, nawiązujący do przedstawień wodza zastępów niebieskich sposób ukazano św. Tomasza, który swoim piórem pokonuje innowierców³⁴. Możliwe, że jest to szkic przygotowawczy do wydanej w 1611 r. tezy graficznej, rytowanej przez Léonarda Gaultiera³⁵. Na warszawskim rysunku personifikację herezji zilustrowano zgodnie ze wskazaniem Cesarego Ripy³⁶. Jest to stara, częściowo naga kobieta, z której ust wydobywa się dym, ma rozczochrane włosy, w lewej dłoni otwartą księgę, z której wpełzają węże, a w prawej wężowy splot. Ripa tłumaczył następująco symbolikę tego przedstawienia: starość oznacza przewrotność i zakamieniałość heretyka, nagość – brak cnót, dym – bezbożne namowy oraz żądzę pochłonięcia wszystkiego, co jest herezji przeciwne. Potargane włosy obrazują występne myśli, otwarta księga z węzami jest znakiem błędnej doktryny, natomiast

27 Herzog Anton Ulrich-Museum, nr inw. CGalle d.J. AB 3.7.

28 The Metropolitan Museum of Art, nr inw. 49.95.2466.

29 Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1907-3908.

30 Np. Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1910-4029; Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1907-3893; Rijksmuseum, nr inw. RP-P-OB-61.170.

31 Zob. także ikonografię św. Wincentego Ferreriusza.

32 Według przekazów św. Franciszek Ksawery miał posiadać dar języków, ułatwiający pracę misyjną. G. Wicki, dz. cyt., s. 1236.

33 Na temat ikonografii Michała Archanioła zwyciężającego szatana i zło: K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 113-135, il. 72-95.

34 Biblioteca Nacional de España, nr inw. DIB/18/1/3899.

35 The Fitzwilliam Museum, nr inw. 122920. Tezę wydał Jean Messenger z okazji obrony tytułu magistra teologii przez o. Giovanniego Matteo de Rispolis.

36 C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2013, s. 42-43. Podobny motyw, gdzie z pióra św. Tomasza wychodzą gromy, godzące w siedmiogłowego smoka występuje na obrazie anonimowego twórcy ze szkoły Cuzco Święty Tomasz z Akwinu protektor Uniwersytetu w Cuzco (koniec XVII w.), przechowywanym w Lima Art Museum (nr inw. 1959.10.2).

kłębowisko węży symbolizuje efekt rozsięwania szkodliwych poglądów³⁷.

Pod stopami ujętego w pozie *calcatio* Akwinaty najczęściej ukazywano smoka, węża lub inne, czasem fantastyczne monstra³⁸. Jednak, jak już wspomniano, w tym przypadku triumfujący Doktor Anielski stoi na personifikacji herezji. Święty dominikanin depcze wyobrażenia innowierców lub herezji i kłamstwa m.in. na rycinach Arnolda van Westerhouta³⁹ czy Claudine Bouzonnet-Stelli⁴⁰. Takie przedstawienia Akwinaty nie należą jednak do zbyt popularnych. Na pióro trzymane przez Doktora Anielskiego spływa struga krwi z boku ukazanego w tle Chrystusa. Wskazuje to na nadprzyrodzone źródło dzieł św. Tomasza, spisanych pod natchnieniem Boga. Scena ukazuje także moc krwi Zbawiciela. Można ją odnieść do fragmentu z Apokalipsy św. Jana, w którym mowa, że święci zwyciężyli szatana dzięki krwi Baranka⁴¹.

Św. Tomasz w lewej dłoni trzyma kielich z hostią, co nie tylko wskazuje na jego cześć wobec Najświętszego Sakramentu i wątki eucharystyczne poruszane w jego pismach⁴², ale przede wszystkim jest zobrazowaniem jednego z głównych katolickich dogmatów, że w Najświętszym Sakramencie realnie i substancjalnie obecny jest Chrystus.

37 Tamże, s. 43.

38 Więcej na temat gestu *calcatio*: G. Schiller, *Ikono-graphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Güttersloh 1971, s. 33; K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., *passim*.

39 Istituto Nazionale per la Grafica, nr inw. FC 122204; Istituto Nazionale per la Grafica, nr inw. FC 122207.

40 C. Rousseau, «*Ceux qui voudront les Images, qui sont au nombre de cent...*». *L'Ordre des Prêcheurs dans la production de la famille Landry*, „Nouvelles de l'estampe”, 2015, nr 252, s. 46, il. 15.

41 Ap 12, 11.

42 Do dorobku pisarskiego św. Tomasza z Akwinu na temat Eucharystii należą m.in. trzecia część *Summy teologicznej*, formularz mszy oraz oficjum brewiarzowe na święto Bożego Ciała, sekwencja *Lauda Sion Salvatore*, hymny *Adoro te devote* czy *Pange, lingua gloriosi*. J.A. Weisheipl, *Tomasz z Akwinu. Życie, myśl i dzieło*, tłum. C. Wesołowski, Poznań 1985, s. 234–235, 483–484.

To przeświadczenie kwestionowały głównie wyznania protestanckie. Od kielicha wychodzi napis: „CECIDID, CECIDIT BABILON [...] HABITACIO DEMO[...]”⁴³ nawiązujący do Apokalipsy św. Jana 18, 2: „Cecidit, cecidit Babylon magna: et facta est habitatio daemoniorum, et custodia omnis spiritus immundi, et custodia omnis volucris immundæ, et edibilis”⁴⁴. Ukazane za grupą osób ze św. Franciszkiem Ksawerym pogańskie bożki w popłochu uciekają przed kielichem z hostią, a zatem scena odpowiada katolickiej nauce na temat Eucharystii. Dodatkowo zostały one przedstawione jako demony, zgodnie ze słowami psalmisty: „Quoniam omnes dii gentium daemonia” (Ps 95, 5). Ich usytuowanie także jest nieprzypadkowe, ponieważ znajdują się dokładnie za grupą pogan przyjmujących chrzest z rąk Apostoła Dalekiego Wschodu⁴⁵. Tym samym są formalnym elementem spajającym wątki katolickiej doktryny chrztu i Eucharystii. Wspomniany cytat zaczerpnięty z Objawienia św. Jana odnosi się do wizji upadku Babilonu, będącego uosobieniem zła, pogańskiego kultu, zobrazowanego na rysunku przez ofiarę kadzielną oraz siedliska demonów, o czym także pisał św. Ignacy Loyola⁴⁶. Scena ta jest głoszoną przez Kościół katolicki zapowiedzią triumfu chrześcijaństwa nad bałwochwalczymi wierzeniami oraz obrazem nawrócenia pogańskich narodów, które zyskują odpuszczenie grzechów dzięki przelanej krwi Syna Człowieczego⁴⁷.

W tle za Akwinatą znajduje się *fons*

43 W napisie występują błędy. Prawidłowa pisownia brzmi: CECIDIT, CECIDIT BABYLON [słowo nieczytelne] HABITATIO DEMO [brak dalszej części wyrazu].

44 W tłumaczeniu ks. Wujka werset ten brzmi: „Upadł, upadł Babilon wielki i stał się mieszkaniem czartów i kryjówką wszelkiego ducha nieczystego i kryjówką wszelkiego pactwa nieczystego i obmierzłego”.

45 Motyw pierzchających demonów lub potłuczonych posągów pogańskich bóstw jest częstym elementem scen chrztu pogańskich ludów.

46 Por. Ps 136, 8–9; Iz 21, 9; Ap 17–18; I. Loyola, *Ćwiczenia...*, dz. cyt., s. 96.

47 Por. Kol 1, 13–14.

vitae. Siedzący na szczycie fontanny umęczony i zmartwychwstały Chrystus oraz strugi krwi wylewające się z Jego boku mają wyraźne konotacje eucharystyczne⁴⁸, odwołując się do swojej odkupieńczej mocy⁴⁹. Zarówno strumienie krwi, jak i sama fontanna odnoszą się ponadto do łaski i sakramentu chrztu świętego⁵⁰. Także symbolika otwartego boku oraz symbole czterech ewangelistów w otoczeniu Zbawiciela mogą nawiązywać do pism ojców Kościoła i katolickiej nauki, głoszących, że *Ecclesia* narodziła się z przebitego boku Syna Człowieczego. Chrystusowe i apostołskie pochodzenia Kościoła było ważnym argumentem w polemikach z protestantami. Po lewej stronie Chrystusa, na wysokości jego głowy unosi się gołębica Ducha Świętego, która symbolizuje m.in. Bożą Opatrzność, natchnienie i prawowierność.

Jeden ze strumieni krwi spływa w kierunku św. Ignacego i trzymanego przez niego sztandaru. Odnosić się to może do łask, jakie otrzymał jezuita, które pomocne były w jego pracy duszpasterskiej. Założyciel Towarzystwa Jezusowego słynął z pobożności eucharystycznej, propagował modlitwę *Anima Christi*, której autorstwo dawniej mu przypisywano. Zamieścił ją na początku *Ćwiczeń duchownych* oraz kilkakrotnie wspominał o niej, zalecając jej odmawianie podczas kontemplacji⁵¹. Zbieżność ukazania sztandaru i strugi krwi Syna Człowieczego, również może być nie bez znaczenia. Orygenes w swoich dziełach pisał, że jest ona sztandarem Kościoła

oraz należy ją czcić i kochać jak żołnierze miłują własną chorągiew⁵².

Za fontanną przedstawiono dwóch dominikanów, o czym świadczy krój ich habitów. Dyskutują ze sobą, zapisując myśli na kartach ksiąg. Pióra zanurzają najprawdopodobniej w basenie fontanny przepełnionej krwią Zbawiciela, która staje się ich atramentem. Wskazuje to na aspekt nadprzyrodzoności, a przede wszystkim prawowierności ich pism. Sami duchowni reprezentują Zakon Kaznodziejski, którego głównym celem jest głoszenie kazań, nawracanie innowierców oraz rozwój intelektualny, podkreślony przez dysputę mnichów oraz ich atrybuty. Tym samym *fons vitae* staje się nie tylko źródłem łaski i usprawiedliwienia, ale także prawowiernej doktryny i nauki.

Niekiedy w podobnym ujęciu ikonograficznym ukazywano św. Tomasza z Akwinu jako *fons sapientiae*⁵³. W takich przedstawieniach członkowie różnych zakonów i stanów czerpią wodę z fontanny lub bezpośrednio z tryskających strumieni, które symbolizują mądrość, jaką Doktor Anielski obdarzył teologów i przedstawicieli Kościoła. Najczęściej prawowierną doktrynę podaje zakonnikowi personifikacja Kościoła lub gołębica Ducha Świętego.

Pomiędzy świętymi jezuitami, a poniżej św. Tomasza z Akwinu znajdują się postacie pogrążone w odmętach fal. Jedna z nich trzyma książkę, na której widnieje

48 Por. J 6, 53–58.

49 Por. 1 P 1, 18–19; Ef 1, 7.

50 Por. 1 J 1, 5; Ap 1, 5. Więcej na temat ikonografii *fons vitae*: E. Underhill, *The Fountain of Life. An Iconographical Study*, „The Burlington Magazine”, vol. 17, 1910, no. 86, s. 99–101; T. Velmans, *L'Iconographie de la Fontaine de Vie dans l'art byzantin*, „Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, 1968, 1970, s. 39–45. O obrazowaniu pięciu ran Chrystusa oraz przedstawieniach Jezusa Eucharystycznego w kontekście walki ze złem: K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 48–58.

51 I. Loyola, *Ćwiczenia...*, s. 6, 56, 97, 159, 162.

52 M. Daniluk, *Krew Chrystusa* [w tradycji chrześcijańskiej, w teologii, kult], w: *Encyklopedia...*, t. 9, Lublin 2002, szp. 1286.

53 Zob. np. Adriaen Collaert, *Apoteoza św. Tomasza z Akwinu*, 1570–1618 (Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1908-2123); Nicolas Antoine, *Święty Tomasz z Akwinu. Fontanna Mądrości*, 1648 (katedra Notre-Dame, Paryż). W pierwszym przykładzie występuje anonimowy jezuita. Kompozycja ta stała się wzorem dla anonimowego, XVIII-wiecznego obrazu przechowywanego klasztorze pw. św. Dominika w Quito, gdzie pojawili się już dwaj jezuita, których rysy twarzy zdradzają podobieństwo do świętych Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego. Zob. <https://colonialart.org/artworks/4266b> [dostęp: 27 VI 2025].

napis: „MANICHEUS”, zatem w tej części kompozycji zostali ukazani kacerze, którzy odrzucając prawowierną naukę Kościoła katolickiego, wystawiają się na zagładę. Motyw heretyków i wrogów Kościoła ginących w morskich falach często pojawiał się w plastycznych realizacjach tematu *Navis Ecclesiae*, gdzie jedynie miejsce na pokładzie statku mogło zapewnić bezpieczne dobiecie do portu Królestwa Bożego⁵⁴. Uwagę zwraca pojawienie się wśród heretyków Maniego, który głosił, że istnieją dwie zwalczające się i równoważne siły: jedna dobra – Bóg, oraz druga przeciwna Mu – szatan. Ponadto jego wyznawcy uważali, że ciało ludzkie oraz materia są złe⁵⁵. Poglądy te w XIII w. stały się popularne wśród katarów, których tezy zwalczał przede wszystkim Zakon Kaznodziejski.

Z fontanny napełnionej krwią Chrystusa, w kierunku pogrążonych w falach kacerzy wypływają pojedyncze strumienie. W tym także odnaleźć można symbolikę krwi Syna Człowieczego, która według nauki Kościoła katolickiego w dobrych pomnaża łaskę i daje żywot, a złym i niewiernym niesie pohańbienie i śmierć⁵⁶. Ukazane *fons vitae* można interpretować także w inny sposób, jako prawdziwe źródło wody, wpływające z Chrystusowego boku. Woda, obmywając wiernych z grzechu podczas chrztu, przynosi im zbawienie i ocalenie, a jednocześnie niesie zagładę heretykom, którzy nie wytrzymują konfrontacji z nią⁵⁷.

54 H. Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, s. 491–503; F. Möbius, *Navis Ecclesiae. Sinnschichten des zeitgenössischen Sprachgebrauchs*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, Bd. 22, 1989, s. 15–22; P. Kowalczyk, *Extra Ecclesiam nulla salus. Obraz heretyka w nowożytnych przedstawieniach okrętu Kościoła katolickiego*, w: *Figura heretyka w nowożytnych sporach konfesyjnych*, red. A. Bielak, W. Kordyżon, Warszawa 2017 s. 181–209.

55 R. Szmurło, *Manicheizm*, w: *Encyklopedia...*, dz. cyt., t. 11, red. E. Ziemann, Lublin 2006, szp. 1144–1145.

56 Por. 1 Kor 11, 27–29.

57 Na temat ambiwalentności interpretacji żywiołu wody:

PODSUMOWANIE

Ukazanie w jednej kompozycji Chrystusa, św. Tomasza z Akwinu oraz świętych Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego jest głęboko przemyślane. Przedstawienie Doktora Anielskiego oraz dominikanów dyskutujących przy fontannie nie jest jedynie nawiązaniem do biografii założyciela jezuitów, który po swoim nawróceniu, kiedy powziął zamiar pójścia w pielgrzymce do Jerozolimy, przebywał kilkanaście miesięcy w klasztorze Dominikanów w Manresie. Tam doznał duchowego oświecenia oraz spisał znaczną część *Ćwiczeń duchownych*⁵⁸. Kolejną styczność z Zakonem Kaznodziejskim przyszyły święty miał w Paryżu, kiedy w latach 1533–1535 studiował teologię scholastyczną w klasztorze św. Jakuba, w którym wcześniej nauczał św. Tomasz z Akwinu⁵⁹. Później też w *Ćwiczeniach duchownych* jezuita zalecał zgłębianie nauki Akwinaty oraz innych scholastyków, ponieważ – jak pisał – daje ona narzędzia do lepszego wykrywania i zwalczania błędów i herezji⁶⁰. Ponadto założyciel Towarzystwa Jezusowego w konstytucjach zgromadzenia nakazywał studiowanie scholastycznej filozofii i teologii św. Tomasza z Akwinu⁶¹.

Kluczowy w interpretacji rysunku jest cytat z Psalmu 103 znajdujący się poniżej kompozycji: „RIGANS MONTES DE

A. Adamczuk, *Potop w ilustracji biblijnej od XV do XVIII wieku*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”*. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 11–12 października, red. M.U. Mazurczak, M. Żak, Lublin 2007, s. 79–87; W. Zdon, *Żywioł narzędziem w ręku Boga. Wizje potopu w obrazach olejnych J.M.W. Turnera*, w: tamże, s. 321–328; B. Purc-Stępiak, *Woda śmierci, woda życia. Moc i potęga wody w malarstwie europejskim od XV do XVII wieku*, w: tamże, s. 353–374; P. Kowalczyk, dz. cyt., s. 182, 189–191.

58 I. Loyola, *Opowieść...*, dz. cyt., s. 13–14.

59 Tamże, s. 19.

60 Tenże, *Ćwiczenia...*, dz. cyt., s. 234.

61 Tenże, *Konstytucje...*, dz. cyt., s. 157. Na popularność myśli św. Tomasza z Akwinu mogło wpłynąć ogłoszenie go w 1567 r. Doktorem Kościoła.

SUPERIORIBUS SUIS” (Ps 103, 13)⁶². Święty Augustyn w komentarzu do niego zaznaczał, że Chrystus jest źródłem łaski⁶³, co nawiązuje skojarzenia ze strugami Jego krwi oraz motywem *fons vitae*. Jednak co najważniejsze tym samym werselem św. Tomasz z Akwinu zatytułował wykład inauguracyjny, który wygłosił w 1256 r. na Uniwersytecie Paryskim z okazji promocji na mistrza teologii⁶⁴. Autor skupił się na zagadnieniu przekazywania mądrości Bożej ludziom, porównując ją do deszczu i rzek, nawadniających i użyźniających ziemię, będącą symbolem słuchaczy. Mądrość spływa od Boga ku ludziom przez nauczycieli, których oznaczają góry⁶⁵. Akwinata tłumaczył, że święta, pochodząca od samego Boga nauka musi być przekazywana przez kompetentnych i świecących przykładem mistrzów, aby przyniosła pożytek uczniom⁶⁶. Na zakończenie mowy dominikanin podkreślał, że słudzy Boga powinni być niewinni, rozumni, pełni zapału oraz posłuszni, aby móc przynieść owoc⁶⁷.

W kontekście omawianego rysunku cytata z psalmu oraz cały wykład Doktora Anielskiego nadają poszczególnym elementom kompozycji głębszego znaczenia. Chrystus, który jest nie tylko źródłem łaski, ale także świętej nauki i prawowiernej doktryny, symbolizowanych przez Jego krew, wylewa ją na nauczających reprezentowanych przez Tomasza z Akwinu oraz świętych jezuitów. Doniosłość scholastycznej filozofii i teologii Akwinaty była na tyle znacząca dla Kościoła katolickiego, że podczas obrad Soboru

62 W tłumaczeniu ks. Wujka werseł brzmi: „Ty skrapiasz góry z wysokości swoich”.

63 Augustyn, *Objaśnienia psalmów. Ps 103–123*, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986, s. 46.

64 J.A. Weisheipl, dz. cyt., s. 133, 139.

65 Tomasz z Akwinu, *Wykład inauguracyjny: Skrapiasz góry*, tłum. P. Milcarek, w: Tomasz z Akwinu, *Opuscula*, t. 9, fasc. 1, red. M. Zembrzusi, A. Andrzejuk, Warszawa 2011, s. 20, 21–22.

66 Tamże, s. 21–22.

67 Tamże, s. 24.

Trydenckiego na ołtarzu obok Wulgaty umieszczono *Summę teologiczną*, a sama nauka św. Tomasza stała się oficjalną nauką Towarzystwa Jezusowego. Przedstawienie dwóch jezuitów – św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego, łączy ten nowo powstały zakon z dominikanami. Oba zgromadzenia zostały powołane do pracy duszpasterskiej, nauczania wiernych oraz do walki z herezją i błędem, co w dosadny sposób ukazuje kompozycja. Nieprzypadkowe pojawienie się Akwinaty, którego założyciel Towarzystwa Jezusowego obrał mistrzem duchowym, zaznacza kształcenie jezuitów w duchu scholastycznym, kładącym duży nacisk na rozwój intelektualny, co ułatwiało im kompetentne polemiki z protestantami i pozostałymi innowiercami.

Walka z herezją, jaką podejmował św. Ignacy, a później jego duchowi synowie, stała się tematem chętnie obrazowanym przez artystów i omawianym przez katolickich pisarzy i kaznodziejów doby baroku⁶⁸. W jednej z najsłynniejszych publikacji, ilustrującej życie założyciela Towarzystwa Jezusowego *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* odnaleźć można miedzioryt, którego kompozycję w późniejszych latach często powielano i przetwarzano. Obrazuje on jezuitę przeganiającego węża, będącego symbolem diabła⁶⁹. Niejednokrotnie św. Ignacy ukazywany był jako pogromiciel herezji. Do tego typu przedstawień należy rzeźba z bazyliki św. Piotra na Watykanie, którą zaprojektował Camillo Rusconi, a następnie w 1733 r. wykonał Giuseppe Rusconi⁷⁰, ukazująca założyciela Towarzystwa Jezusowego gromiącego personifikację herezji. Realizacja ta w XVIII w. doczekała

68 Polską literaturę dewocyjną XVII i XVIII w., w której św. Ignacy Loyola pojawia się jako pogromca szatana, herezji i innowierców omawiała m.in. K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 281–288.

69 J.B. Barbé, C. Galle, P. P. Rubens, M. Łęczycycki, P. Pázmány, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma 1609, il. 72.

70 R.G. Villoslada, *Ignazio di Loyola*, in: *Bibliotheca...*, dz. cyt., vol. 7, Roma 1966, szp. 703.

się wielu graficznych kopii, wpływając tym samym na rozpowszechnienie jej znajomości.

Omawiany rysunek najprawdopodobniej powstał w Niderlandach Południowych, Rzymie bądź na terenie Królestwa Hiszpanii, gdzie na bazie charakterystycznej duchowości ruch kontrreformacyjny był znacznie rozpowszechniony, a propagowanie katolicyzmu wpisywało się w działania panującej tam dynastii Habsburgów. Półwysp Iberyjski był miejscem, gdzie myśl św. Tomasza z Akwinu cieszyła się dużą popularnością, a sam dominikanin darzony był kultem, o czym świadczy znaczna liczba nowożytnych dzieł z obszarów Hiszpanii. Także pochodzący z Półwyspu Iberyjskiego święci Ignacy Loyola i Franciszek Ksawery otaczani byli szczególną czcią przez swoich rodaków, a Towarzystwo Jezusowe w XVI i XVII stuleciu cieszyło się dużym uznaniem m.in. dzięki wkładowi w rozwój edukacji.

O ile wizerunki świętych jezuitów w towarzystwie *fons vitae*, czy też Chrystusa Eucharystycznego, którego adorują można odnaleźć bez problemu, choćby na rycinach Hieronimusa Wierixa⁷¹, to przedstawień Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego w otoczeniu innych świętych jest zdecydowanie mniej. Istnieje hiszpańska rycina autorstwa José Camarón Bonanata ukazująca Doktora Anielskiego na tle bazyliki watykańskiej nauczającego czterech młodych jezuitów⁷², jednak żadnego z nich nie można powiązać ze wspomnianymi świętymi zakonnikami. Kompozycja, na której znajdują się Akwinata, założyciel Towarzystwa Jezusowego oraz Apostoł Dalekiego Wschodu jest nietypowa, choć jej zdecydowanie prozejuicka wymowa jest bardzo spójna. Rysunek powstał zapewne, gdy zakon był dość młody i jeszcze nie okrzepł w swojej działalności.

Przez ukazanie św. Tomasza w centrum kompozycji, ponad jezuitami można zinterpretować go także jako patrona i protektora tego zgromadzenia. Autor programu ideowego chciał zaznaczyć rolę w Kościele i charyzmat nowo powstałego Towarzystwa Jezusowego, reprezentowanego przez jego dwóch głównych świętych. Zgromadzenie przedstawiało się jako nowożytny spadkobierca głównych zadań Zakonu Kaznodziejskiego, jakimi były szerzenie katolickiej nauki przez głoszenie kazań oraz nawracanie innowierców i herezyków⁷³. Ponadto konceptor rysunku świetnie skondensował różne treści propagowane przez Kościół katolicki, legitymizując dość nowy zakon. Można tu odnaleźć elementy odnoszące się zarówno do katolickich dogmatów, jak np. realna obecność Chrystusa w Eucharystii, wartości scholastycznej nauki św. Tomasza, szczególnie podkreślanej od czasu Soboru Trydenckiego, czy też najważniejszych zadań jezuitów, jakimi były walka z herezją oraz wykonywanie nakazu misyjnego Chrystusa. Przeprowadzona analiza wykazuje, że omawiany rysunek charakteryzuje się złożonym programem ideowym. Kompozycja podkreśla główne założenia kontrreformacyjnej doktryny Kościoła katolickiego, dotyczącej sakramentologii i nauki Akwinaty, będącej źródłem teologicznej prawowierności. Ponadto zaznaczono tu istotną rolę Towarzystwa Jezusowego jako kontynuatora dominikańskiego dziedzictwa, skupionego na przekazywaniu myśli katolickiej oraz walce z herezją. Dzieło to nie pełni zatem w pierwszym rzędzie funkcji dewocyjnych, ale poprzez ukazanie polemiki religijnej między Kościołem katolickim a ruchami innowierczymi ma przede wszystkim wymowę dydaktyczno-apologetyczną, która stanowi istotny element w dyskursie wizualnym epoki.

71 The British Museum, nr inw. 1859,0709.3079;
The British Museum, nr inw. 1859,0709.3085;
The British Museum, nr inw. 1859,0709.3089.

72 Universidad de Navarra, nr inw. EST.302.344.

73 Na temat ikonografii św. Dominika jako obrońcy przed herezją i złem: K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 257–262.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest rysunkowi znajdującemu się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Kompozycja przedstawia świętych Ignacego Loyolę, Franciszka Ksawerego oraz Tomasza z Akwinu, który pokonuje personifikację herezji. Ideowa wymowa dzieła wpisuje się kontrreformacyjną polemikę Kościoła z innowiercami, podkreślając prawowierność rzymskokatolickich dogmatów oraz uwypuklając najważniejsze charyzmaty zakonne jezuitów, jakimi były walka z herezją i wykonywanie nakazu misyjnego Chrystusa (Mt 28, 19). Autor omawia nie tylko ikonografię świętych we wspomnianym kontekście, ale ukazuje też powiązania jezuitów z dominikanami i św. Tomaszem z Akwinu oraz jego nauką, będącą podstawą nauczania duchowieństwa od czasów Soboru Trydenckiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Ignacy Loyola, Franciszek Ksawery, Tomasz z Akwinu, ikonografia świętych, jezuita, herezja

SUMMARY

The article is devoted to the drawing from the collection of the National Museum in Warsaw. The composition depicts Saints Ignatius of Loyola, Francis Xavier, and Thomas Aquinas, who overcomes the personification of heresy. The ideological message of the work aligns with the Counter-Reformation polemics of the Church against non-Catholics, emphasizing the orthodoxy of Catholic dogmas and highlighting the key religious charisms of the Jesuits: combating heresy and fulfilling Christ's missionary command (Matt. 28:19). In addition to discussing the iconography of the saints, the author examines the connections between the Jesuits, the Dominicans, and St. Thomas Aquinas, as well as his teachings, which have served as the foundation of clerical education since the Council of Trent.

KEYWORDS

Ignatius of Loyola, Francis Xavier, Thomas Aquinas, iconography of saints, Jesuits, heresy

BIBLIOGRAFIA**Źródła drukowane**

- Augustyn, *Objaśnienia Psalmów. Ps 103-123*, tłum. Jan Sulowski, Warszawa 1986.
- Barbé Jean Baptiste, Galle Cornelis, Rubens Peter Paul, Łęczycki Mikołaj, Pázmány Péter, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma 1609.
- Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, ed. Michael Tuvedal, Mila Bozovic, Margarita Burghart, Ronaldus Conte, Michael Dubiaga, Joannes Finnegan, Alundis Insensate, Eduardus Kotski, Bertrand Michelet, Michael Morbach, Ricardus Urquhart, Andreja Vasiljevic, Edgardus Vreuls, Londinium 2005.

- Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w., wstępy Janusz Frankowski, Warszawa 1999.
- Dokumenty soborów powszechnych*, t. 3: *Konstancja, Bazylea-Ferrara-Florencja-Rzym*, oprac. Arkadiusz Baron, Henryk Pietras, Kraków 2007.
- Loyola Ignacy, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. Mieczysław Bednarz, Kraków 2002.
- Loyola Ignacy, *Konstytucje Towarzystwa Jezusowego*, tłum. Mieczysław Oleksy, Kraków 1982.
- Loyola Ignacy, *Opowieść pielgrzyma. Autobiografia*, tłum. Mieczysław Bednarz, Kraków 2021.

Ripa Cesare, *Ikonomia*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2013.

Tomasz z Akwinu, *Wykład inauguracyjny: Skrapiasz góry*, tłum. Paweł Milcarek, w: Tomasz z Akwinu, *Opuscula*, t. 9, fasc. 1, red. Michał Zembrzusi, Artur Andrzejuk, Warszawa 2011, s. 19–24.

Opracowania

Adamczuk Arkadiusz, *Potop w ilustracji biblijnej od XV do XVIII wieku*, w: *Obraz i żywioty. Materiały z konferencji „Obraz i żywioty”*, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007, s. 79–87.

Borusowski Piotr, Janiszewska Aleksandra, *W warsztacie niderlandzkiego mistrza. Holenderskie i flamandzkie rysunki z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2017.

Coloma Miguel Ángel León, *Iconografía barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición*, in: *La huella de los Jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, ed. Francisco Javier Martínez Medina, Granada 2014, s. 153–207.

Daniluk Mirosław, *Krew Chrystusa* [w tradycji chrześcijańskiej, w teologii, kult], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 9, Lublin 2002, szp. 1284–1287.

Fros Henryk, *Ignacy Loyola*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 6, red. Jan Walkusz, Lublin 1993, szp. 1444–1447.

Herrgott Gertrud, *Babilon*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. Anton Grabner-Haider, tłum. i oprac. Tadeusz Mieszkowski, Paweł Pachciarek, Warszawa 2016, szp. 81–82.

Kołatunowska Anna, Matyaszevska Elżbieta, *Tomasz z Akwinu*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 19, red. Edward Gigitlewicz, Lublin 2013, szp. 857–859.

Kowalczyk Paulina, *Extra Ecclesiam nulla salus. Obraz heretyka w nowożytnych przedstawieniach okrętu Kościoła katolickiego*, w: *Figura heretyka*

w nowożytnych sporach konfesyjnych, red. Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon, Warszawa 2017, s. 181–209.

Krzysztofowicz Stefania, *Gorczyń Jan Aleksander*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 401–402.

Kurrus Theodor, *Franz Xaver*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 324–327.

Lechner Gregor M., *Thomas von Aquino*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 8, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 476–484.

Leesberg Marjolein, *Johannes Stradanus*, ed. Huigen Leeftang, Ouderkerk aan den IJssel 2008.

Möbius Friedrich, *Navis Ecclesiae. Sinnschichten des zeitgenössischen Sprachgebrauchs*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, Bd. 22, 1989, s. 15–22.

Moisan-Jabłońska Krystyna, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002.

Osswald Maria Cristina, *The iconography and Cult of Francis Xavier, 1552–1640*, „Archivum Historicum Societatis Iesu”, vol. 71, 2002, fasc. 142, s. 259–277.

Piechnik Ludwik, *Franciszek Ksawery* [życie i działalność, kult], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 5, red. Ludomir Bieńkowski, Piotr Hemperk, Stanisław Kamiński, Jerzy Misiurek, Krystyna Stawecka, Antoni Stępień, Adam Szafranski, Jan Szlaga, Anzelm Weiss, Lublin 1989, szp. 453–454.

Piechnik Ludwik, Wegner Helena, *Franciszek Ksawery* [ikonografia], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 5, red. Ludomir Bieńkowski, Piotr Hemperk, Stanisław Kamiński, Jerzy Misiurek, Krystyna Stawecka, Antoni Stępień, Adam Szafranski, Jan Szlaga, Anzelm Weiss, Lublin 1989, szp. 456–457.

- Przepałkowska Izabela, *Typus haeretici. Obraz herezji i heretyka w dziele Veridicus Christianus Jana Davida SJ (1601 r.)*, w: *Figura heretyka w nowożytnych sporach konfesyjnych*, red. Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon, Warszawa 2017, s. 161–179.
- Purc-Stępiak Beata, *Woda śmierci, woda życia. Moc i potęga wody w malarstwie europejskim od XV do XVII wieku*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”*. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 11–12 października, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007, s. 353–374.
- Raggi Angelo Maria, *Francesco Saviero* [ikonografia], in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Roma 1965, szp. 1237–1238.
- Rahner Hugo, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964.
- Rousseau Claire, «*Ceux qui voudront les Images, qui sont au nombre de cent...*». *L'Ordre des Prêcheurs dans la production de la famille Landry*, „Nouvelles de l'estampe”, 2015, no 252, p. 36–51.
- Schiller Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Güttersloh 1971, s. 33.
- Suchodolska Maria, *Kompozycja alegoryczna na temat wersetu z psalmu Dawida: Rigant Montes de Superioribus Suis. Psalmos CIII, XIII [sic!]*, w: *Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich*, red. Maria Mrozińska, Stanisława Sawicka, Warszawa 1977, s. 69.
- Szmurło Roman, *Manicheizm*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 11, red. Eugeniusz Ziemann, Lublin 2006, szp. 1143–1148.
- Talbierska Jolanta, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.
- Tazbir Janusz, *Święci, grzesznicy i karcerze*, Warszawa 1959.
- Thomas Alois, *Brunnen*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 330–336.
- Underhill Evelyn, *The Fountain of Life. An Iconographical Study*, „The Burlington Magazine”, vol. 17, 1910, no. 86, s. 99–101.
- Varon Luis Gil, Garcia Gutiérrez Fernando, *Iconografía de san Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla 1990–1991.
- Velmans Tania, *L'iconographie de la Fontaine de Vie dans l'art byzantin*, „Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, 1968, 1970, s. 39–45.
- Villoslada Riccardo G., *Ignazio di Loyola*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 7, Roma 1966, szp. 674–705.
- Weisheipl James A., *Tomasz z Akwinu. Życie, myśl i dzieło*, tłum. Czesław Wesółski, Poznań 1985.
- Werner Friederike, *Ignatius von Loyola*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 568–573.
- Wicki Giuseppe, *Francesco Saviero* [vita, personalità, processi di beatificazione e canonizzazione e culto, miracoli], in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Roma 1965, szp. 1226–1236.
- Zdon Wojciech, *Żywioł narzędziem w ręku Boga. Wizje potopu w obrazach olejnych J.M.W. Turnera*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”*. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 11–12 października, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007, s. 321–328.

Tekst zgłoszono: 20 XI 2024 r., recenzowano: 20 V 2025 r., zaakceptowano do druku: 29 VI 2025 r.

Johanna Wolfganga Baumgartnera i braci Klauberów czterej patroni od czterech elementów – rokokowa synteza nowożytnego obrazu żywiołów

Johann Wolfgang Baumgartner's and Klauber Brothers' four patrons of the four elements – rococo synthesis of the early modern period image of the elements

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16223>

IZABELA PRZEPALKOWSKA
BIBLIOTEKA UNIwersYTECKA, UW
ORCID: 0000-0001-8206-2800

Personifikacje lub też szerzej – alegorie czterech żywiołów należały do kanonu nowożytnych tematów, które służyły opisaniu i porządkowaniu uniwersum. Określały one miejsce i rolę człowieka – mikrokosmosu, wobec złożonego z tych samych substancji i rządzonego podobnymi prawami makrokosmosu. Obok czterech elementów do zbioru tematów systematyzujących uniwersum należały m.in. planety, dni tygodnia, pory roku i dnia, kontynenty, zmysły, temperamenty¹. Sam wydzźwięk tych

¹ Najnowsze ustalenia oraz podsumowanie dotychczasowych badań przynosi publikacja towarzysząca wystawie na Zamku w Coburgu (7 VII–8 X 2023 r.) *Die Ordnung der Dinge. Graphische Serien erklären die Welt*, Hrsg. Stefanie Knöll, Regensburg 2023. Dla tematu niniejszego artykułu istotny jest zwłaszcza esej: I. Wenderholm, *Welterklärung und Weltdeutung*.

kompozycji ciążył albo w stronę świeckiego, albo religijnego wymiaru.

Z tej długiej tradycji dualistycznego obrazowania czterech elementów wyrasta cykl będący przedmiotem niniejszego omówienia. Jest on szczególnym przypadkiem w nowożytnej panoramie obrazowania żywiołów, spaja bowiem laicki i religijny ogląd świata, ukazując jednocześnie dobre i złe strony każdego z żywiołów.

CYKL Z OFICYNY BRACI KLAUBERÓW

Analizowane ryciny powstały jako efekt współpracy pomiędzy Johannem Wolfgangiem Baumgartnerem (1702/1712–1761) a augsburską oficyną braci Josepha Sebastiana (1700–1768) i Johanna Baptisty

Ordnungsstrategien frühneuzeitlicher Kupferstichserien von Maarten de Vos bis Hendrick Goltzius.



1. Johann Wolfgang Baumgartner, *Św. Florian – żywioł ognia*,
ok. 1750 r., kolekcja prywatna. Fot. Fondation Custodia

Klauberów (1712–1787)². Są to znacznych rozmiarów cztery prace graficzne wykonane w technice akwaforty³, zapewne przed 1755 r.⁴ Baumgartner, obdarzony dużą dozą

fantazji jeden z najpłodniejszych malarzy, rysowników i freskantów niemieckiego

2 Wszystkie ryciny są sygnowane według tego samego schematu. Sygnatury artystów zostały umieszczone na dolnym marginesie: „J.W. Baumgartner delin.” (z lewej); „Klauber Cath. Sc. et exc. A.V.” (z prawej). Na samym dole, jeszcze w obrębie kompozycji, znajduje się informacja o cesarskim przywileju wydawniczym: „C.P.S.C.M.” [Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis].

3 Pełen cykl jest rzadkością w publicznych zbiorach europejskich. Nie został odnaleziony w zbiorach augsburskich (informacje udzielone przez dra Karla-Georga Pfändtnera ze Staats- und Stadtbibliothek Augsburg oraz dra Christopa Nichta ze Stadt Augsburg Kunstsammlungen und Museen). Komplet prac posiada Istituto Centrale per la Grafica w Rzymie: S. *ALEXIUS Patronus contra terrae motus. ELEMENTUM TERRAE*. (470 × 670 mm odcisk płyty; 530 × 713 mm karta; nr inw. S-FC70763); S. *FLORIANUS Patronus contra incendia. ELEMENTUM IGNIS*. (470 × 680 mm odcisk płyty; 528 × 722 mm karta; nr inw. S-FC70761); S. *XAVERIUS Patronus contra tempestates maris. ELEMENTUM AQUA*. (465 × 675 mm odcisk płyty; 545 × 715 mm karta; nr inw. S-FC70764); S. *SEBASTIANUS Patronus contra pestem. ELEMENTUM AERIS*. (465 × 675 mm odcisk płyty; 530 × 732 mm karta; nr inw. S-FC70762). W zbiorze Wellcome Collection w Londynie znajdują się odbitki kolorowane: św. Sebastian (ref. 8693i, il.5b) oraz św. Aleksy (ref. 8553i).

4 Dekadę temu na ok. 1750 r. został zadatowany jeden z rysunków przygotowawczych Baumgartnera – ele-

ment ognia, będący w posiadaniu prywatnego kolekcjonera (il. 1). Dużo wcześniej zidentyfikowano również rysunek przygotowawczy do ryciny z żywiołem powietrza (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, nr inw. G 520-48), a rysunek przygotowawczy z żywiołem wody wypłynął po raz ostatni niemal 60 lat temu na niemieckim rynku antykwarycznym. P. Prange, *Johann Wolfgang Baumgartner. Das Element Feuer*, in: *Spurenlese. Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten*, Hrsg. tenże, Andreas Solzenburg, München-Hamburg 2016, poz. 19, s. 65 (dr Emilii Kłodzie dziękuję za pomoc w dotarciu do niniejszej publikacji). Na rok 1755 datuje się wtórne wykorzystanie kompozycji ze św. Sebastianem oraz św. Florianem w tezach graficznych. Obiekty pojawiły się na rynku antykwarycznym w 2020 r., w ofercie domu aukcyjnego Reiss & Sohn (aukcja 198–199, poz. 2821, opis z fotografiami). Pod tą pozycją wymieniono także tezę graficzną ze św. Franciszkiem Ksawerym, datując ją na rok 1759 (opis bez fotografii); <https://www.reiss-sohn.de/en/lots/9454-A198-2821/> [dostęp 12 XI 2024]. Ta ostatnia, z datą trzy lata wcześniejszą, została odnaleziona w zbiorze tez graficznych Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (informacja dzięki uprzejmości K.-G. Pfändtnera). W wymienionych wyżej tezach graficznych wykorzystano tę samą trójpolową listwę na tekst, zapewne z uwagi na bordiurę z wplecionymi w rocaille'owe obramienie atrybutami czterech żywiołów (głową personifikacji wiatru i kameleonem, płodami ziemi, wodospadem z rybą i wiosłem oraz płonąca świecą, polanami, lufą armatnią i granatem artyleryjskim).



2. Joseph Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, *Św. Aleksy – żywioł ziemi*, 1750–1755.
Fot. Istituto Centrale per la Grafica, Rzym

jest rodzajem osobnego wizualnego „traktatu” o negatywnych skutkach i pozytywnych aspektach danego żywiołu. Wokół centralnej sceny przywołującej patronat świętego rozgrywa się szereg scenek rodzajowych oraz epizodów biblijnych, które obrazują wieloaspektowość przejawów danego elementu. Dopełnieniem tej charakterystyki są mitologiczne bóstwa uosabiające przywołane siły przyrody. Giętka rocaille’owa ornamentyka miękko otacza sceny i scenki, płynnie prowadząc odbiorcę pomiędzy nimi. Właściwe odczytanie wymowy epizodów umożliwiają łacińskie wersy ze Starego i Nowego Testamentu, najczęściej wyjęte ze swojego pierwotnego kontekstu oraz dodatkowe pojedyncze terminy, rodzaj słów kluczowych przypisanych żywiołowi.

Św. Aleksy złączony z żywiołem ziemi patronuje ofiarom trzęsień ziemi ukazanymi w centrum, pośród walących się budowli. Nad głową świętego półkoleście poprowadzony cytat z Księgi Królewskiej ogłasza: „Ultra non faciam commoveri” („Więcej nie dopuszczę ruszyć się”)⁵. U dołu pionowej osi kompozycji zasiada bogini Ceres, tradycyjnie łączona z żywiołem ziemi. Płody rolne, którymi jest otoczona, a także biegnący poniżej fragment z *Dziejów Apostolskich*: „Distribuit eis terram” („Oddał im ziemię”)⁶, wskazuje na korzyści czerpane przez człowieka z uczynienia sobie ziemi poddanej. Słodczy i piękno tego żywiołu przejawia się w możliwości uprawy winorośli oraz aranżowania ogrodów, na co zwracają uwagę odpowiednie perykopy



3. Joseph Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, *Św. Florian – żywioł ognia*, 1750–1755.
Fot. Istituto Centrale per la Grafica, Rzym

rokoka, dostarczył na zamówienie Klauberów dziesiątki rysunków, które zostały przez nich opracowane w formie graficznej i opublikowane.

Wielkoformatowe odbitki graficzne ukazują czterech świętych zestawionych z czterema żywiołami, o czym informuje łaciński napis biegnący w górnym pasie kompozycji. Niebiańscy orędownicy zostali przedstawieni jako patroni w czasie srożącego się żywiołu: Aleksy – trzęsień ziemi (il. 2), Florian – pożaru (il. 3), Franciszek Ksawery – burz morskich (il. 4), Sebastian – mrowego powietrza (il. 5a). Każda kompozycja

5 „Ultra non faciam commoveri. 4. Reg. 21. v. 8.” Pełen wers w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka brzmi: „Więcej nie dopuszczę ruszyć się [nodze Izraela z ziemi, którą dał ojcom ich]” 2 Krl 21, 8. Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie cytaty biblijne w tłumaczeniu Jakuba Wujka (*Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, Kraków 1599).

6 „Distribuit eis terram. Act. 13. v. 19.” („[I wytepiwszy siedem szczepów w ziemi Kanaan] oddał im ziemię ich w dziedzictwo”. Dz 13, 19). Św. Paweł wspomina w tym miejscu przykłady Bożej opieki nad narodem izraelskim.



4. Joseph Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, *Św. Franciszek Ksawery – żywiol wody*, 1750–1755. Fot. Istituto Centrale per la Grafica, Rzym

biblijne⁷, tłumaczące scenki po prawej stronie. Lewa strona kompozycji dotyczy płodności i obfitości dóbr czerpanych z ziemi. Mężczyźnie wspinającemu się po drabinie na drzewo oraz pracującym żniwiarzom towarzyszy określenie ziemi jako „owocna” („FRUGIFERA”)⁸. Natomiast pochyleni ludzie kilofami wydobywają skarby ukryte w głę-

bi ziemi „cennej” („PRETIOSA”)⁹. Czym w istocie są owe drogocenne skarby, wyjaśniają symbole metali stosowane w nowożytnej alchemii, umieszczone na przedmiotach porzrzucanych na pierwszym planie¹⁰. Na kufrze i stylizowanej tarczy widnieją znaki żelaza, powyżej miedzi i antymonu. Następnie na sztabkach

7 „Dabis eis bibere vinum. Ierem. 35. v. 2.” („[Idź do domu Rechabitów a mów im i wprowadź je do domu Pańskiego, do jednej skarbanej komory, a] dasz im pić wina”, Jr 35, 2) oraz przymiotnik „słodka” („DULCIS”). „Facta est ut horta voluptatis. Ezech. 36. v. 35.” („[rzekną: Ziemia ona niesprawna] stała się jako ogród rozkoszny [, a miasta puste, opuszczone i wywrócone, usiadły obronne]”, Ez 36, 35) oraz przymiotnik „piękna” („PULCHRA”).

8 Fragment psalmu „Terra dedit fructum suum. Ps. 66. v. 7.” („Ziemia dała swój owoc. [Niech nas błogosławi Bóg, Bóg nasz]” Ps 67(66), 7).

9 „Aperi eis thesaurus tuum. Num. 20. v. 6.” („[I wszedźszy Mojżesz i Aaron, rozpuściwszy lud, do przybytku przymierza, upadli twarzą na ziemię i wołali do Pana, i rzekli: Panie Boże, wysłuchaj wołanie tego ludu a] otwórz im skarb twój[, źródło wody żywej, aby nasyciwszy się, przestało szemranie ich i ukazała się chwała Pańska nad nimi]” Lb 20, 6).

10 W. Hubicki, *Od głowy umarłego do B6.C [Cl]₂, 7, N2, 4 czyli historia znaków alchemicznych*, w: *Z dziejów chemii i alchemii*, red. W. Brzyska, M. Dąbkowska, Z. Hubicki, Warszawa 1991, s. 45, rys. 10, s. 46, rys. 12, s. 48, rys. 15.



5a. Joseph Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, *Św. Sebastian – żywioł powietrza*, 1750–1755.
Fot. Istituto Centrale per la Grafica, Rzym



5b. Joseph Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, *Św. Sebastian – żywioł powietrza*, 1750–1755. Fot. Wellcome Collection, Londyn

i arkuszach zapewne jeden z symboli złota, a obok stos ołowianych talerzy (?). Jako kolejna została zobrazowana rtęć oraz dwa inne, trudne do określenia metale. Zbiór zamyka półksiężyc będący znakiem srebra.

W kolekcji Fine Arts Museums w San Francisco jest przechowywany rysunek będący pierwszą realizacją tematu żywiołu ziemi¹¹ (il. 6). W pierwotnej wersji Baumgartner zamiast męskiego patrona przedstawił młodą kobietę w bogatej sukni¹².

11 Nr inw. 1969.32.76.

12 Inne, zdecydowanie drobniejsze zmiany dotyczą zobrazowania symboli dwóch metali. Na kufrze znak

Atrybuty, które podtrzymują otaczającą ją aniołowie: wieniec i girlanda z róż, berło, korona oraz bicz i włosienica, a także kwiaty wplecione we włosy orędowniczki, wyraźnie wskazują na osobę św. Rozalii z Palermo. W czasach nowożytnych wierni przyzywali jej opieki przede wszystkim w obliczu nadciągającej dżumy, a na Sycylii – kolebce kultu – także z obawy przed trzęsieniami ziemi. Ostatecznie rysownik lub rytownicy-wydawcy zdecydowali o zastąpieniu palermińskiej dziewicy świętym, którego patronat w czasie wstrząsów ziemi był zdecydowanie bliższy wiernym z terenów niemieckojęzycznych. Wydaje się także, że artyści byli świadomi dość nieintuicyjnego dla potencjalnego odbiorcy powiązania św. Rozalii z żywiołem ziemi. Pominięty bowiem został najważniejszy atrybut tej świętej, jakim była trupa czaszka. Czerep, ukazywany na przedstawieniach świętej z Palermo, nie tylko oznaczał jej pustelniczy żywot i miał wanitatywne konotacje, ale także wprost obrazował morowe powietrze. Obecność czaszki kierowałaby skojarzenia ówczesnego odbiorcy ku powietrzu, a nie ten żywioł miał być bohaterem kompozycji. Tym bardziej, że w kwartecie niebieskich orędowników już znajdował się patron o wyraźnie antymorowym patronacie, przypisany elementowi powietrza.

Kompozycja dedykowana elementowi ognia ukazuje w środkowej części pożar pustoszący miasto oraz ludzi walczących z szalejącymi płomieniami i uciekającą rodzinę z dobytkiem (il. 3). Niebieskim orędownikiem osób dotkniętych jego niszczycielskim działaniem jest św. Florian. Skuteczność wstawiennictwa żołnierza-męczennika podkreśla umieszczony ponad postacią cytat z Listu do Hebrajczyków: „Qui per fidem

żelaza ma wyraźną kropkę wpisaną w okrąg, co sugerowałoby albo złoto, albo połączenie obu tych metali. Natomiast znak na stosie talerzy (?) przypomina raczej cynę niż ołów, co byłoby bardziej zasadne w kontekście naczyń stołowych.

vicerunt regna – extinxerunt impetum ignis” („którzy przez wiarę zwalczyli królestwa – zagasili gwałt ognia”)¹³. Fragment zaczerpnięty z Księgi Przysłów i zapisany na dolnym marginesie wskazuje na nienasyconą (czy raczej dosłownie: nieugaszoną) naturę tego żywiołu: „Ignis vero nunquam dicit: sufficit” („ogień nigdy nie mówi: dosyć”)¹⁴.

Narracja kompozycji przypomina o ambiwalentnym działaniu żywiołu. Ogień był narzędziem kary Bożej, jak w przypadku widocznej z prawej strony płonącej Sodomy („ULTOR” – mściciel)¹⁵. Wyraźnie daje się dostrzec czworo głównych bohaterów opowieści: żonę Lota zamienioną w słup soli oraz jego samego z córkami podającymi mu wino. Ponad nimi putto grzejące się przy piecu wskazuje na dobrodziejstwo tego żywiołu. Pozytywny aspekt ujarzmionego elementu prezentuje również młodzieniec pochylony nad paleniskiem („COQUUS” – kucharz)¹⁶, który gotuje posiłek w naczyniach powstałych dzięki ogniovi. Także światło, dostarczane przez stojącą obok świecę, jest bezpośrednią pochodną żywiołu.

Dwoiste skutki wykorzystania ognia ukazuje kuźnia będąca obrazem mitologicznego warsztatu Hefajstosa. Wytwarzane w niej elementy uzbrojenia służą żołnierzom zarówno do obrony, jak i szerszenia zniszczenia, o czym przypomina biblijna perykopa wyjęta z historii króla Dawida i umieszczona pomiędzy kulami, lufą



6. Johann Wolfgang Baumgartner, *Św. Rozalia – żywioł ziemi*, ok. 1750 r. Fot. Fine Arts Museum, San Francisco

i tarczą: „Ut evertat Urbes” („Aby zburzył miasto”)¹⁷. Powyżej, ogień poskromiony sztuką mężczyzny określonego jako „ARTIFEX” (Twórca), staje się rozrywką pod postacią pokazu fajerwerków. Jednak, mimo całej ludzkiej wiedzy, w dalszym ciągu pozostaje nieujarzmiony o czym przypomina wybuchający wulkan.

Trzecia kompozycja skupia się na elemencie wody, ukazanym jako widok burzy morskiej ujętej scenami ilustrującymi poszczególne aspekty tego żywiołu (il. 4). Św. Franciszek Ksawery został przedstawiony jako opiekun żeglarzy zagrożonych utonięciem. Ponad jezuitą widnieje cytat z Mądrości Syracha podkreślający moc jego orędownictwa: „In Verbo ejus stetit aqua” („Na jego słowo zatrzymała się woda”)¹⁸. Pod całą kompozycją znajduje się fragment Psalmu 18: „Apparuerunt fontes aquarum” („I okazały się źródła wód”)¹⁹, kierujący

13 „Qui per fidem vicerunt regna – extinxerunt impetum ignis. Hebr. 11. v. 33-34.” („Którzy przez wiarę zwalczyli królestwa [czynili sprawiedliwość, dostąpili obietnic, zawarli lwie paszczęki,] zagasili gwałt ognia [uszliz ostrza miecza, wzmoogli z niemocy, mężnymi się zostali na wojnie, obozy obcych odwracali]” Hbr 11, 33-34).

14 „Ignis vero nunquam dicit: sufficit. Prov. 30. v. 16.” („[Piekło, łono białogłowskie i ziemia, która się nie nasycy wodą, a] ogień nigdy nie mówi: Dosyć” Prz 30, 16).

15 „Pluit – sulphur et ignem. Gen. 19. v. 24.” („[Tedy Pan] dżdżył [na Sodomę i Gomorę] siarką i ogniem” Rdz 19, 24).

16 „Quae coquenda sunt coquite. Exod. 16. v. 23.” („[cokolwiek macie robić, róbcie,] a co macie warzyć, warzcie” Wj 16, 23).

17 „Ut evertat Urbes. 1. Reg. 23. v. 10.” („[I rzekł Dawid: Panie Boże Izraelów! Słyszał tę wieść sługa twój, że Saul gotuje się przyść do Ceile,] aby zburzył miasto [dla mnie]” 1 Sm 23, 10); postać z lewej określona jako „MILES” (żołnierz).

18 „In Verbo ejus [I] stetit aqua. Eccli 39. v. 22.” („Na jego słowo zatrzymała się woda” – tłum. IP; księga nieobjęta kanonem w tłumaczeniu Jakuba Wujka; w tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia (BT) „Błogosławieństwo Jego jak rzeka pokryło suchą ziemię i napoiło ją jak potop” Syr 39, 22).

19 „Apparuerunt fontes aquarum. Ps. 17. v. 16” („I okazały się źródła wód [i odkryły się fundamenty okręgu

uwagę odbiorcy na cztery wymiary, w jakich zaprezentowany został element wody. Aspekt naturalny obrazuje grupa puttów gasząca pożar. Wzdłuż strumienia wody (a precyzyjniej pod jego prąd) biegnie cytat z Księgi Rodzaju: „Fons ascendebat de terra” („zdrój wynikał z ziemi”)²⁰. Inny sposób wykorzystania wody – wypływający z myśli ludzkiej – przywołuje widoczne poniżej urządzenie, rodzaj zegara wodnego. Lecznicze właściwości wody obrazują dwie postaci siedzące przy tryskającym ze skały źródle. Zgodnie z myślą biblijną woda była również narzędziem kary Bożej, o czym przypomina arka unosząca się na falach. Co ciekawe, cytat z Księgi Mądrości: „Illos perdidisti in aqua” („Wygubiłeś ich w wodzie”)²¹ odnosił się do śmierci wojska egipskiego w Morzu Czerwonym, a nie ludzkości ukaranej potopem. Prawą dolną część kompozycji zajmuje grupa postaci według mitologii zamieszkujących morskie głębiny. Siedzącą Amfitrytę i powożącego hipokampami Posejdoną otaczają trytony i nereidy. Spotykamy w tym miejscu interesujący zabieg narracyjny. Świat mitologiczny wchodzi w dialog ze sferą sakralną poprzez postać trytona unoszącego raka w kierunku św. Franciszka Ksawerego. Według hagiograficznej legendy rak lub krab odniósł jezuicie krzyż upuszczony przez zakonniką do wody, stając się zwierzęcym atrybutem tego świętego.

Ostatnią kompozycję, będącą złożoną alegorią elementu powietrza, wprawiają w ruch widoczne pośród obłoków

ziemie: od fukania twego, Panie, od tchnienia ducha gniewu twego!” Ps 18(17), 16).

20 „Fons ascendebat de terra. Gen. 2. v. 6.” („[ale] źródło wynikał z ziemi, oblewający wszystkie wierzchy ziemi”) Rdz 2, 6) oraz „NATURALIS” (naturalna).

21 „Illos perdidisti in aqua. Sap. 18. v. 5.” (cytat pochodzi z księgi nieobjętej kanonem w tłumaczeniu Jakuba Wujka; BT: „wygubiłeś ich razem w burzliwej topieli” Mdr 18, 5 – tekst odnosi się do śmierci wojska faraona w Morzu Czerwonym) oraz „ULTRIX” (mścicielka).

personifikacje czterech wiatrów (il. 5a). Z prawej strony Boreasz – północny wiatr, oraz Eurus – wschodni, są odpowiedzialni za zniszczenie domostwa („RUINÆ” – ruiny)²² oraz trudną drogę wędrowca. Obok zmagającego się z podmuchami mężczyzny toczy się rozmowa pomiędzy kupcem a żeglarzem. Ten ostatni wskazuje na leżącą różę wiatrów. Znaczenie sceny wyjaśnia łaciński termin „ABUSUI”, który można przełożyć jako „na zmarnowanie” oraz sparafrazowane pytanie z Księgi Przysłów: „In turbine enim coneret” („Kto może utrzymać wiatr”)²³.

Po lewej stronie personifikacje łagodniejszych wiatrów – południowego Notosa oraz zachodniego Zefira, obrazują pozytywne aspekty powietrza. Porusza ono skrzydłami wiatraka („USUI” – na użytek)²⁴, pozwala na przeprowadzanie doświadczeń fizycznych oraz ułatwia zabawę dzieciom („LUSUI” – dla zabawy, ku ucieście)²⁵. Zatrzymujemy się na moment przy grupie malców, bowiem ich bez troskie rozrywki kierują odbiorcę ku nowożytnemu rozumieniu rzeczywistej natury żywiołu powietrza. Ponad grupą chłopców trzymających latawiec i dmuchających piłkę siedzi nagie dziecko puszczające bańki mydlane w kierunku centralnej sceny. Tylko pozornie jest to przedstawienie kolejnej dziecięcej zabawy wykorzystującej powietrze. Ukrywa się za nią pochodzące z twórczości Marka Terencjusza Warrona (116–27 p.n.e.) porównanie

22 „W wicherze bowiem zetrze mię [i rozmnoży rany moje i bez przyczyny]” Hi 9, 17.

23 „In turbine enim coneret. Iob. 9. v. 17.”; „Quasi quis[!] ventum teneat. Prov. 27. v. 10.” („[kto ją trzyma,] jakoby kto wiatr trzymał” Prz 27, 10) – w pierwotnym kontekście cytat dotyczy swarliwej niewiasty.

24 „Accepi com[m]unem aërem. Sap. 7. v. 3.” (księga nieobjęta kanonem w tłumaczeniu Jakuba Wujka; BT „[I ja, gdy się urodziłem,] wspólnym odetchnąłem powietrzem” Mdr 7, 3).

25 „Quasi aërum verberanus. 1. Cor. 9. v. 26.” („[Ja tedy tak bieżę, nie jako na niepewną, tak szermuję,] nie jako wiatr bijąc” 1 Kor 9, 26).

życia człowieka do mydlanej bańki – pięknej, lecz mogącej prysnąć w każdej chwili. Idea *homo bulla*, spopularyzowana u progu nowożytności przez Erazma z Rotterdamu, stała się w ciągu następnych stuleci jednym z głównych motywów wanitatywnych²⁶. Pomiędzy połową XIV a połową XVIII w. na kontynencie europejskim pojawiały się z nieubłaganą regularnością kolejne fale epidemii dżumy, określanej ówczesnie jako czarna śmierć, zaraza, mór, morowe powietrze lub po prostu powietrze. Na prezentowanej rycinie widzimy typowy pejzaż pustoszonego przez zarazę miasta z usuwanymi ciałami zmarłych i żyjącymi proszącymi św. Sebastiana o wstawiennictwo. Na marginesie warto zwrócić uwagę na niewielką aktualizację wpisaną w zabudowę wyimaginowanego miasta – przed obeliskiem stoi szyszka, herb Augsburga, w którym wydano omawianą serię rycin.

Nie znając etiologii epidemii, ówczesni ludzie upatrywali ich podłoża w gniewie Bożym, wywołanym przez trwającą w grzechach ludzkość. Stąd wynikała tak wielka popularność św. Sebastiana, posiadającego moc ochrony przed karą z niebios. Jednak jego orędownictwo miało być skuteczne tylko dla tych, którzy szczerze pokutowali za swoje grzechy, co podkreśla fragment z Psalmu 147: „Sanat contritos corde” („uzdrowia skruszone na sercu”)²⁷, widniejący ponad głową żołnierza-męczennika.

Na przyczynę srożącego się żywiołu powietrza, a jednocześnie remedium przeciwnemu wskazuje cytat z Księgi Hioba widniejący pod kompozycją: „Contemplare aethera”²⁸ –

26 J. Pokora, *Homo bulla czy homo ludens? Ze studiów nad portretem dziecięcym*, w: tenże, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012, s. 150–160; B. Purc-Stepniak, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań na malarstwie XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 116–120.

27 „Sanat contritos corde. Psalm. 146. v. 3.” („[Który] uzdrowia skruszone na sercu [i zawiązuje ich rany]” Ps 147(146), 3).

28 „Contemplare aethera. Iob. 35. v. 5” („[Pojrzyż w niebo

co można przetłumaczyć jako „Przypatrz się powietrzu” lub „Spojrzyj na niebiosą”. Według Arystotelesa termin *aether* określał piąty żywioł, z którego zbudowana była przestrzeń ponad Ziemią, ze znajdującymi się w niej gwiazdami i planetami, niekiedy traktowana także jako strefa przebywania bóstw. W nowożytności niekorzystny układ ciał niebieskich traktowano jako niechybną zapowiedź nadchodzącej fali moru.

PODSUMOWANIE

Wartość zaprezentowanego cyklu nie leży w teologicznej głębi zawartych treści, ale w zobrazowaniu – w ramach jednej kompozycji – dwoistej natury każdego elementu. Omawiane ryciny są jedynymi przykładami jednoczesnego ukazania konstruktywnych i niszczyielskich aspektów żywiołów, do których udało się dotrzeć, eksplorując nowożytną europejską produkcję graficzną. Unikatowość i złożoność powyższego konceptu dodatkowo podkreśla niemal całkowity brak malarskich realizacji, które byłyby oparte na kompozycyjnym wzorze prac Klauberów²⁹.

Pomimo wplecenia wątków mitologicznych oraz scenek rodzajowych³⁰ z kompozycji wyraźnie wybrzmiewa przeświadczenie o podległości żywiołów Bogu, a w konsekwencji – o możliwości uzyskania

a obacz i] przypatrz się powietrzu [że wyższe nad cię.]” Hi 35, 5).

29 Wiadomo o pojawiających się w 2. poł. XVIII w. na rynku obrazach powielających zestawienie świętego oraz żywiołu, choć w nieco innym układzie (św. Mikołaj z Bari i woda oraz św. Tomasz i ziemia). Obecnie obrazy te uznaje się za zaginione. P. Prange, dz. cyt., przyp. 6. W literaturze odnotowany został także przykład posłużenia się ryciną z omawianego cyklu w Ameryce Południowej. Na kompozycji ze św. Franciszkiem Ksawerym oparł się anonimowy artysta ze szkoły Quito, tworząc obraz do miejscowego klasztoru przy kościele La Merceded, w latach 1757–1767. S. Stratton-Pruitt, *The Art of Painting in Colonial Quito*, Philadelphia 2012, poz. kat. 42g.

30 O typowości tego rodzaju zestawień: S. Muhr, *Die vier Elemente*, w: *Die Ordnung der Dinge ...*, dz. cyt., s. 126.

wstawiennictwa świętego patrona, który ochroni przez negatywnym działaniem danego elementu.

Rozpatrywany cykl pojawił się na rynku augsburskim w czasie, gdy w innych ośrodkach europejskich coraz wyraźniej dochodziły do głosu prądy oświeceniowe. Tak było chociażby nad Sekwaną, gdzie grupa encyklopedystów na nowo próbowała – już w kluczu racjonalistycznym i całkowicie świeckim – zdefiniować rzeczywistość. Tymczasem omawiane akwaforty były obecne w asortymencie oficyny Klauberów jeszcze 20 lat później, widniejąc w spisie oferowanych rycin pomiędzy czterema porami dnia (z przypisanymi doń

postaciami starotestamentalnymi) a pięcioma zmysłami (zestawionymi ze świętymi, którzy je ujarzmili)³¹. Z tej szerszej perspektywy odbitki graficzne braci Klauberów jawią się nie tylko jako synteza nowożytnego obrazu żywiołów, lecz także jako świadectwo powolnego kostnienia, poprzedzającego upadek augsburskiego ośrodka sztuki graficznej i centrum wydawniczego³².

31 *Novus Catalogus Imaginum, Quas Klauberi, Catholici...*, Augsburg 1770, poz. 69–72 (cykl żywiołów).

32 O upadku Augsburga jako ośrodka rytowniczego: Z. Michalczyk, *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2020, s. 29–31.

STRESZCZENIE

Wśród nieprzebranej liczby rycin, które opuściły augsburską oficynę braci Josepha Sebastiana (1700–1768) i Johanna Baptista (1712–1787) Klauberów, wyróżnia się wielkoformatowy cykl czterech świętych zestawionych z czterema żywiołami. Każda kompozycja jest rodzajem osobnego wizualnego „traktatu” o negatywnych skutkach i pozytywnych aspektach danego elementu. Ukazany w rozbudowanej partii centralnej niebiański orędownik był opiekunem w czasie srożącego się żywiołu: Florian pożaru, Franciszek Ksawery burz morskich, Aleksy trzęsień ziemi, Sebastian morowego powietrza. Wokół rozgrywa się szereg scenek rodzajowych oraz epizodów biblijnych, które obrazują wieloaspektowość przejawów danego żywiołu, płynnie przechodząc pomiędzy nimi.

Rysunki przygotowawcze do cyklu rycin o żywiołach wyszły spod ręki Johanna Wolfganga Baumgartnera (1702/1712–1761).

SŁOWA KLUCZOWE

cztery żywioły, alegorie, święci, J.S. Klauber, J.B. Klauber, J.W. Baumgartner

SUMMARY

Among the countless prints published by the publishing house of the brothers Joseph Sebastian (1700–1768) and Johann Baptist (1712–1787) Klauber in Augsburg, a large-format series of four saints juxtaposed with the four elements stands out. Each composition is a visual “treatise” on the negative effects and positive aspects of an element. The heavenly intercessor depicted in the extended central part of the composition was a protector during the raging elements: Florian of fire, Francis Xavier of sea storms, Alexius of Rome of earthquakes, and Sebastian of plague air. Several genre scenes and biblical episodes take place around, illustrating the multi-faceted manifestations of an element.

The preparatory drawings for the series of prints were made by Johann Wolfgang Baumgartner (1702/1712–1761).

KEYWORDS

four elements, allegories, saints, J.S. Klauber, J.B. Klauber, J.W. Baumgartner

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Novus Catalogus Imaginum, Quas Klauberi, Catholici..., Augsburg 1770.

Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu, tłum. ks. Jakub Wujek, Kraków 1599.

Opracowania

Hubicki Włodzimierz, *Od głowy umarłego do B6.C [Cl]₂, N₂, 4, czyli historia znaków alchemicznych*, w: *Z dziejów chemii i alchemii*, red. Wanda Brzyska, Michalina Dąbkowska, Zbigniew Hubicki, Warszawa 1991, s. 43–56.

Michalczyk Zbigniew, *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2020.

Muhr Stefanie, *Die vier Elemente*, w: *Die Ordnung der Dinge. Graphische Serien erklären die Welt*, Hrsg. Stefanie Knöll, Regensburg 2023, s. 126.

Pokora Jakub, *Homo bulla czy homo ludens? Ze studiów nad portretem dziecięcym*, w: tenże, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012, s. 150–160.

Prange Peter, *Johann Wolfgang Baumgartner. Das Element Feuer*, in: *Spurenlese. Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten*, Hrsg. tenże, Andreas Solzenburg, München-Hamburg 2016, s. 65.

Purc-Stępnia Beata, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań na malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004.

Stratton-Pruitt Suzanne, *The Art of Painting in Colonial Quito*, Philadelphia 2012.

Wenderholm Iris, *Welterklärung und Weltdeutung. Ordnungsstrategien frühneuzeitlicher Kupferstichserien von Maarten de Vos bis Hendrick Goltzius*, in: *Die Ordnung der Dinge. Graphische Serien erklären die Welt*, Hrsg. Stefanie Knöll, Regensburg 2023, s. 8–21.

Tekst zgłoszono: 2 II 2025 r., recenzowano: 22 VI 2025 r., zaakceptowano do druku: 8 VII 2025 r.

Obraz *Chrystus Król* pędzla Antoniego Michalaka z lat 1943–1946

The Painting *Christ the King* by Antoni Michalak from 1943–1946

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16224>

ROMANA RUPIEWICZ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
ORCID: 0000-0002-8863-6542

Obraz *Chrystusa Króla* autorstwa Antoniego Michalaka (il. 1) związany jest z mieszczańską Fundacją św. Anny dla Starców i Kalek w Kazimierzu Dolnym¹. Organizacja funkcjonująca od ok. 1530 r.² zaznaczyła w przestrzeni miasta swą obecność poprzez zespół architektoniczny: szpital wraz z przylegającym do niego kościołem pw. Świętego Ducha i św. Anny, wznoszonym od połowy XVII w. na miejscu starszej kaplicy Świętego Ducha, dom księdza wraz z zabudową gospodarczą³. Obecnie w budynku szpitalnym mieści się instytucja kultury, a świątynia funkcjonuje jako filia parafii św. św. Jana Chrzciciela i Bartłomieja. Fundacja istniała w sposób ciągły do marca 1948 r., kiedy to majątek organizacji został przejęty przez Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Puławach i przekazany nowo mianowanemu Kuratorium dla Starców

i Kalek w Kazimierzu Dolnym⁴. Ostatecznie na podstawie art. 6 dekretu z 24 kwietnia 1952 r. przejęto bez odszkodowania ponad 61 ha gruntów i cały majątek fundacji na rzecz skarbu państwa. Z dawnej świetności pozostała w rękach Kościoła jedynie świątynia z ubogim wyposażeniem. Biblioteka oraz wyposażenie zakrystii zostały rozgrabione, a częściowo zniszczone.

KS. JÓZEF MAŁYSIAK I ZAMÓWIENIE OBRAZU

Ostatnie lata funkcjonowania fundacji, której upadek rozpoczęły rozbiory Polski, były nieustannymi zabiegami o jej przetrwanie prawne i materialne. Od zaborów mieszczańska organizacja charytatywna regularnie traciła swój ogromny majątek ziemski. 22 stycznia 1943 r. rektorem kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny, a jednocześnie prepozytem Fundacji został salwatorianin Józef (Chryzostom) Małysiak (1884–1966), sługa Boży⁵. Był on

1 Nazwa ta występuje we wszystkich dokumentach archiwalnych od 1520 r. po XX w.

2 Najstarszym przekazem historycznym jest darowizna na rzecz fundacji w wysokości 50 grzywien od Stanisława Ruszkiewicza. M. Matyaszewski, *Zespół kościoła szpitalnego pw. Św. Ducha i św. Anny Matki NMP w Kazimierzu Dolnym*, w: *Kościoły nadwiślańskie Lubelszczyzny w świetle badań archeologicznych*, red. E. Banasiewicz-Szykuła, Lublin 2014, s. 43.

3 Tamże, s. 36.

4 Proces przejmowania dóbr fundacji rozpoczął się 29 I 1948 r. wraz z decyzją Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej. Archiwum Państwowe w Lublinie, zespół Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie wydział Zdrowia i Opieki Społecznej, sygn. 810.

5 Archiwum parafii św. Bartłomieja i św. Jana Chrzciciela w Kazimierzu Dolnym, J. Małysiak, *Sprawozdanie z dotychczasowego działania w Majątku kościoła św. Anny i Przytułku dla Starców i Kalek w Kazimierzu Dolnym*, mps bez nr inw. Jacek Wawrzyniak podaje informację, że ks. Małysiak objął godność w 1942 r. Jednak, jak wynika z dokumentów archiwalnych,



1. Antoni Michalak, *Chrystus Król*, 1943–1946, kościół pw. Świętego Ducha i św. Anny w Kazimierzu Dolnym. Fot. P. Jamski



2. Wnętrze pracowni Antoniego Michalaka w Kazimierzu Dolnym, 1944 r. Wł. rodziny (Dwór Michalaków w Kazimierzu Dolnym)

zaangażowany w sprawy fundacji. Zabiegał przede wszystkim o remont mocno podupadłej po II wojnie światowej świątyni. Pomagały mu w tym członkinie Zgromadzenia Sióstr Rodziny Betańskiej, którego był ojcem założycielem⁶. To za jego czasów w ko-

mieszkał lub pomieszkiwał wówczas w Kazimierzu Dolnym bez oficjalnej funkcji. J. Wawrzyniak, *Ks. Józef Czesław Chryzostom Małysiak SDS (1884-1966) - inicjator i propagator rekolekcji zamkniętych dla wszystkich stanów*, „Studia Salvatoriana Polonica”, t. 7, 2013, s. 214.

6 K.A. Kubiak CSFB, *Działalność zakonodawcza Sługi Bożego ks. Józefa Cz. Ch. Małysiaka SDS (1884-1966)*, „Studia Salvatoriana Polonica”, t. 12, 2018, s. 136.

ściele pw. Świętego Ducha i św. Anny zamówił obraz pędzla Antoniego Michalaka (1902-1975), przedstawiający Chrystusa Króla w nietypowej konwencji, łączącej kilka tematów ikonograficznych.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu możemy przeczytać, że obraz powstał w 1943 r., „w apogeum zagłady świata, który otaczał malarza”⁷. Informację tę podważają dokument odnaleziony w archiwum kościoła farnego w Kazimierzu Dolnym oraz dane z archiwum rodzinnego Michalaków. Przede wszystkim należy przywołać *Sprawozdanie z dotychczasowego działania...*, podpisane przez Józefa Małysiaka 1 sierpnia 1946 r. Zawiera ono opis trudnej sytuacji materialnej fundacji, zwłaszcza w 1944 r.: „Jeszcze się nie zagospodarowałem na dobre, przy pomocy sióstr Betanek, gdy 26 lipca 1944 roku front nad Wisłą, trwający około 8 miesięcy i zarazem wysiedlenie do Nałęczowa, zniszczyły wszystkie zbiory, zarazem las fundacyjny, kościół, przytułek i budynki gospodarcze. [...] Po powrocie z wysiedlenia zaś, zastałem kościół bez okien, budynki bez okien i drzwi – sam Przytułek w 80% zniszczony. Trzeba więc było zabrać się do częściowego remontu, aby móc jako tako z siostrami i podopiecznymi zamieszkać. Znikąd nie było żadnej pomocy – moje osobiste dochody były już zupełnie wyczerpane. [...] Nadmieniam też, że z własnych moich funduszy wydałem przeszło 120 000 zł na cele majątku, a więc na odnowienie kościoła, przytułku i gospodarstwa. Wciąż jeszcze muszę dodawać. Kościół jednak przybrał nową szatę: została dodana nowa posadzka, nowe schody na chór, urządzono nowy ołtarz św. Trójcy, sprawiono nowy obraz Serce P. Jezusa, pędzla artysty malarza Michalaka, dano nowe wielkie drzwi, sprawiono nowe ławki

7 A. Kramiszewska, *Można je podziwiać i... modlić się przed nimi. Ikonografia malarstwa religijnego Antoniego Michalaka*, w: *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, red. B. Kasperowicz, Lublin 2018, s. 21.

z pomocą dobrodziejów, kupiono ornaty, kielich, monstrancje, bieliznę kościelną itp. W przytułku urządzono kuchnię, w gospodarstwie wykopano studnię, której od setek lat nie było, także wjazd (mostek), którego również nie było”⁸.

Ze sprawozdania wynika, że obraz został ufundowany przez ks. Józefa Małysiaka, a płótno ukończono przed połową 1946 r. Informację potwierdził wywiad z Tadeuszem (ur. 1942), synem Antoniego Michalaka⁹. Z kolei w zbiorach archiwalnych Janusza (ur. 1946), drugiego z synów artysty, odnajdujemy fotografię wykonaną po 1944 r. w pracowni artysty (il. 2). Na sztaludze stoi interesujący nas obraz, a przed nim ok. 2-letni Tadeusz Michalak. Obraz jest prawie ukończony. Pozostaje to w sprzeczności z sygnaturą obrazu, na której widnieje napis: „Antoni Michalak 1943”. Zgodnie ze wspomnianą fotografią dzieło w 1944 r. nie było jeszcze ukończone, a co za tym idzie, nie mogło zostać zamontowane w nastawie ołtarza kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny. Wydaje się, że data na obrazie wskazuje na rozpoczęcie, a nie zakończenie prac nad kompozycją, co miało miejsce przed połową 1946 r.

Dotąd w świadomości mieszkańców Kazimierza Dolnego, w prasie, kazaniach i artykułach popularyzatorskich istniało przekonanie, że fundatorami wizerunku Chrystusa Króla byli Felicja i Walery Kołodziejczykowie¹⁰. Tezę tę w oparciu o przywołany dokument należy definitywnie obalić, uznając ks. Józefa Małysiaka za inspiratora i fundatora omawianego obrazu.

ANTONI MICHALAK I JEGO OBRAZ

Ks. Józef Małysiak zamówił obraz u lokalnego artysty, którego twórczość wyróżniała się wysokim poziomem artystycznym i niebanalnymi tematami. Antoni Michalak (1902–1975) został uznany przez współczesnych badaczy za jednego z najwybitniejszych malarzy zajmujących się sztuką religijną¹¹, ale też za artystę odgrywającego kluczową rolę wśród twórców kształtujących rodzimy język artystyczny¹². Wszechstronnie utalentowany wykształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie był jednym z najzdolniejszych uczniów pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. W 1923 r. wziął po raz pierwszy udział w plenerze malarskim w Kazimierzu Dolnym wraz z Janem Gotardem, Aleksandrem Jędrzejewskim, Edwardem Kokoszką, Januszem Podolskim, Mieczysławem Schultzem, Janem Wydrą i Janem Zamoyskim. Młodzi artyści mieszkali w sali przytułku Fundacji dla Starców i Kaleb św. Anny, śpiąc na podłodze zasłanej słomą, jedząc skromnie i pracując całymi dniami. Był to rok, w którym Antoni Michalak wraz z Gotardem nakreślili program funkcjonowania Bractwa św. Łukasza. W kolejnym roku w plenerze wzięli udział nie tylko studenci Tadeusza Pruszkowskiego, ale także Władysława Skoczylasa oraz Józefa Czajkowskiego. Pracy towarzyszyły rozmowy o sztuce dawnej i współczesnej oraz jej roli w życiu społecznym. Podczas tego pleneru powstały liczne płótna Michalaka: pejzaże, portrety i jedno z pierwszych opracowań ważnego tematu religijnego – *Ukrzyżowanie ze św. Janem i św. Marią Magdaleną*, na tle pejzażu Kazimierz Dolnego¹³.

8 J. Małysiak, *Sprawozdanie z dotychczasowego...*, dz. cyt., s. 2.

9 Wywiad przeprowadzony w 2019 r. przez Romanę Rupiewicz. Tadeusz Michalak podał 1942 r. jako datę przyjazdu do Kazimierza ks. Józefa Małysiaka.

10 J. Maciąg, *Obraz Chrystusa Króla w kościele św. Anny w Kazimierzu Dolnym*, „Memoranda. Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej”, t. 95, 2021, nr 2, s. 434.

11 I. Mościcka, *Bractwo św. Łukasza – nowocześni klasycy*, w: *Dla nieba...*, dz. cyt., s. 54.

12 W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989, s. 73; W. Bałus, *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001, s. 76.

13 Olej na płótnie, 280 × 208, Kuria Metropolitalna w Warszawie. Obraz z 1924 r. był prezentowany na

W sierpniu 1925 r. odbył się trzeci plener kazimierski, podczas którego artysta rozpoczął pracę nad obrazem dyplomowym *Bajka o szczęśliwym człowieku*. W październiku 1925 r. młodzi artyści powołali Bractwo św. Łukasza, którego mistrzem został prof. Tadeusz Pruszkowski. Antoni Michalak spędził w Kazimierzu zimę 1926 r., a w 1927 r. na stałe osiadł w miasteczku¹⁴.

Twórca kontynuował umiarkowany realizm swego mistrza, rzecznika włoskiego *quattrocenta*, malarstwa niderlandzkiego i hiszpańskiego baroku, twórczo proponując modelowe schematy, gamę kolorystyczną, typy fizjonomiczne i kompozycje¹⁵. Młody artysta już w 1925 r. uzyskał dziesięciomiesięczne stypendium na wyjazd do Paryża, przyznane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia¹⁶. Bractwo św. Łukasza odwoływało się do średniowiecznej pracy cechowej oraz tradycyjnych środków malarstwa. Jego członkowie chcieli powrotu do klasycyzmu, wpisując się w panujące w Europie trendy. W Niemczech powstała Nowa Rzeczywistość (*Neue Sachlichkeit*), we Włoszech *novecento*, we Francji *Retour à l'ordre*, a w Katalonii *Noucentisme*¹⁷. Choć były to oddzielne ruchy artystyczne, to łączył je sprzeciw wobec abstrakcjonizmu i docenienie figuralityzmu w tradycyjnych tematach i kompozycjach. Także artyści Bractwa św. Łukasza zwracali się w stronę mistrzów renesansu

i baroku, koncentrując się na klasycznych zasadach stosowania kompozycji, światłocienia i koloru. Dla Antoniego Michalaka szczególną inspiracją było malarstwo mistrzów XV i XVI w.

Omawiany obraz *Chrystus Król* miał wisieć w ołtarzu głównym kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny, pełniąc funkcję zasuwę dla wizerunku św. Anny Samotrzeciej. Mechanizm opuszczający bardzo szybko się zepsuł, stąd do końca lat 90. XX w. obraz był schowany w drewnianej nastawie ołtarzowej. Zgodnie z przekazem Tadeusza Michalaka jedynie kościelny Bogusław Kobiałka (1928–2017) miał swoje sposoby, by obraz opuścić, co nie było łatwe i odbywało się okazjonalnie. Ok. 2000 r. obraz wyjęto z nastawy ołtarzowej i wówczas zyskał snycerską, złożoną ramę. Następnie wisiał w prezbiterium kościoła farnego w Kazimierzu Dolnym. Po ostatnim remoncie kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny ok. 2014 r. zajął miejsce po prawej stronie świątyni, nad mensą ołtarza bocznego. Z kolei znajdujący się tam wcześniej ołtarz św. Barbary przeniesiono do kazimierskiego kościoła farnego pw. św. św. Jana Chrzciciela i Bartłomieja. Obecnie obraz Antoniego Michalaka możemy podziwiać w miejscu dawnego ołtarza bocznego kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny w Kazimierzu Dolnym.

WIZERUNEK CHRYSYUSA KRÓLA

Obraz przedstawia postać Chrystusa niemal do kolan, ukazanego jako król nieba i ziemi. Zbawiciel odziany jest w purpurowy płaszcz, spięty pod szyją ozdobną zaponą. Jego głowę okala korona cierniowa, w dłoniach trzyma berło. Na piersi widać gorejące serce w blasku światła. Ponad głową Zbawiciela znajduje się podtrzymywana przez dłonie korona królewska, będąca źródłem światła spływającego na Jezusa. Korona cierniowa została powtórzona na piersi Chrystusa, gdzie otacza serce, z którego wychodzą ujmujące krzyż płomienie.

pierwszej wystawie Łukaszców: *Katalog pierwszej wystawy Bractw św. Łukasza*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1928.

14 J. Wyczesany, *Kalendarium. Życie i twórczość Antoniego Michalaka*, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, red. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 16–21.

15 I. Kossowska, „Szlachetny realizm”. *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, w: tamże, s. 63.

16 A. Krawczyk, *Młodzieńcza podróż Antoniego Michalaka. Paryż na drodze polskich artystów XX-lecia międzywojennego*, „*Rerum Artis*”, t. 8–9, 2021, nr 1, s. 81.

17 I. Mościcka, dz. cyt., s. 51–53.

3. Antoni Michalak, *Trójca Święta*,
kościół Trójcy Przenajświętszej we Wrzelowcu,
1942 r. Fot. R. Rupiewicz

Stylistyka obrazu ma charakter eklektyczny, co wynikało z podejścia Antoniego Michalaka do malarstwa. Wizerunek nie wyraża żadnych emocji, a wzniosłość jest powierzchowna. Taki rys malarstwa pojawia się niemal we wszystkich ujęciach portretowych artysty, co zauważył Michał Haake, słusznie sugerując, że jest to wynik szczególnej aktualizacji renesansowego portretu¹⁸. Atrybut władzy królewskiej został namalowany ze szczególnością przypominającą złotnicze elementy z niderlandzkiego malarstwa XV w., podobnie jak szata ułożona dekoracyjnie wbrew logice, namalowana przesadnie dekoracyjnie i drobiazgowo. Światło spływające z góry, jak i płynące od Serca Jezusa jest stylizacją form geometrycznych w duchu *art déco*, a intrygujący cień – ukłonem w stronę malarstwa flamandzkiego. Korona nad głową Jezusa twórczo transponuje korony Maryi z malarstwa burgundzkiego w okresie późnogotyckim.

Obraz choć malowany tuż po II wojnie światowej, przynależy stylistycznie do wczesnej fazy twórczości, kiedy artysta fascynował się osiągnięciami 20-lecia międzywojennego oraz sztuką XV w. *Art déco* było stylem inspirującym jego twórczość w latach 30. XX w., w przeciwieństwie do obrazów powojennych o charakterystycznej manierze¹⁹. Języka sztuki *art déco* należy szukać przede wszystkim w portretach, a obraz Chrystusa Króla jak najbardziej zalicza się do tego gatunku malarstwa. Geometryczne promienie światła tną przestrzeń szat i płaskiego tła, czyniąc z portretu Chrystusa



dynamiczną kreację artystyczną. W latach wojennych Michalak malował portrety melancholijne, psychologiczne. Wszystkie one mają wspólny język artystyczny. Podobnie twórczość o religijnej tematyce z czasów wojny ściśle łączy się z wizerunkiem Chrystusa Króla z kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny. Nie ma w tym malarstwie już jasnej palety barw, a w tle fantazyjnych pejzaży Kazimierza Dolnego, zniszczonego w czasie okupacji. Kolorystyka jest przygaszona, ciężka, a rysunek szat graficzny²⁰.

18 M. Haake, *Malarstwo Antoniego Michalaka wobec tradycji portretowej*, w: *Dla nieba...*, dz. cyt., s. 44–45.

19 A. Krawczyk, *Malarstwo Antoniego Michalaka w kręgu inspiracji art déco*, w: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco – malarstwo i grafika” pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłoś w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, red. Z. Chlewiński, Płock 2019, s. 19, 21–22.

20 L. Lameński, *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo*, w: *Mistyczny świat...*, dz. cyt., s. 54.



4. Antoni Michalak, *Złożenie do grobu*, 1943 r. Wł. rodziny (Dwór Michalaków w Kazimierzu Dolnym). Fot. P. Jamski

Obrazem z czasów wojny, który stylistycznie wiąże się z kazimierskim wizerunkiem Chrystusa Króla, jest *Święta Trójca* w typie *pietas Patris*, z 1942 r., namalowana temperą na desce do ołtarza kościoła pw. Świętej Trójcy we Wrzelowcu²¹ (il. 3). Bóg Ojciec podtrzymuje, a zarazem prezentuje wiernym martwe i nagie ciało Syna. Czyni to w nienaturalny sposób, przy użyciu przewieszanej przez dłonie tkaniny. Biodra Zbawiciela są przesłonięte dekoracyjnie przewiązaniem perizonium, nogi lekko zgięte w kolanach, prawa ręka bezwładnie opuszczona. Korona Boga Ojca – otwarta, ażurowa i bogato zdobiona – utrzymana jest w bardzo podobnej stylistyce jak korona trzymana nad głową Chrystusa Króla z Kazimierza Dolnego. Kolorystyka skóry, światłości, następnie forma korony cierniowej i ufryzowanie włosów postaci są niemal identyczne na obu obrazach. Uderzające podobieństwo pojawia się w fizjonomii twarzy Chrystusa, widoczne jest w mimice i przykniętych oczach, zarówno na obrazie z Wrzelowca, jak i z Kazimierza Dolnego.

Po raz kolejny układ postaci Chrystusa z Wrzelowca został powtórzony w rysunku węglem *Złożenie do grobu* z 1943 r.²² (il. 4). Martwe ciało Chrystusa podtrzymują anioł oraz Maryja, którzy stoją tuż za sarkofagiem. Oczy Zbawiciela i tu nie są całkiem zamknięte. Postacie charakteryzują skupienie i zaduma. Wyczuwa się nierealność, wystylizowanie tej kompozycji.

W omawianych obrazach z Kazimierza Dolnego i z Wrzelowca oraz we wspomnianym rysunku została powtórzona ta sama twarz Chrystusa. Na każdym przedstawieniu jest jakby pozbawiona

emocji. Powieki są lekko uchylone, proporcje twarzy są identyczne, podobnie jak jasne loki opadające na ramiona. Korona cierniowa, sposób malowania szat, geometryczne traktowanie światła wskazuje na spójny etap twórczości zdominowanej przez jednego modela pozującego do portretu Chrystusa lub przez inny pierwowzór.

Rysunek i obraz z Wrzelowca są ważnym materiałem porównawczym ukazującym, jak bardzo obrazy malowane w czasie wojny różniły się od dzieł namalowanych po 1945 r., kiedy to Antoni Michalak stał się zupełnie innym artystą. Fizjonomia Chrystusa w licznych powojennych dziełach o tematyce religijnej różni się znacznie. Możemy zatem przypuszczać, że te trzy prace, które powstały na przestrzeni lat 1942–1945, w których pojawia się Chrystus, mają wspólne źródło. Czy był to model, czy też może inny obraz, który wywarł na Antonim Michalaku tak silne wrażenie, trudno obecnie stwierdzić.

Antoni Michalak w swoim malarstwie powtarzał wypracowane motywy i elementy kompozycyjne. Zwróćmy uwagę na lewą dłoń Chrystusa Króla, podtrzymującą berło. Dokładnie taka sama kompozycja opuszczonej w dół ręki oraz sposób trzymania tym razem nie berła, a gałązki palmovej, pojawiły się w przypadku dłoni św. Szczepana namalowanego w ołtarzu głównym kościoła pw. św. Zofii i św. Szczepana w Laszkach na Podkarpaciu²³. Ręka męczennika podtrzymuje palmę w sposób nierealistyczny, koniec łodygi opiera się o palec

21 Tempera na desce, 200 × 135 cm, obraz niesygnowany. *Kalendarium*, oprac. B. Kasperowicz, w: *Dla nieba...*, dz. cyt. s. 82, 98.

22 Węgiel, papier, 198 × 150,5 cm, rysunek ze zbiorów rodziny Michalaka w Kazimierzu Dolnym. *Kalendarium*, oprac. B. Kasperowicz, w: *Dla nieba...*, dz. cyt. s. 82, 180.

23 Kościół został zbudowany w latach 1902–1907 z fundacji Stefana Zamoyskiego i jego żony Zofii z Potockich. Ołtarz składający się z trzech obrazów osadzonych w snycerskiej oprawie naśladującej późnogotycką strukturę został zmontowany w dniu konsekracji w 1928 r. Nastąpiło to już po śmierci fundatorów pochowanych w krypcie świątyni. Zamówiony przez Wandę Zamoyską tryptyk ukazuje ukrzyżowanie flankowane przez postaci św. Zofii i św. Szczepana, patronów świątyni i jej fundatorów. A. Kramiszewska, dz. cyt., s. 11–12; L. Lameński, dz. cyt., s. 48.

wskazujący lewej dłoni, która jednak nie zamyka się jak zazwyczaj w chwycie. Dłoń jest otwarta, palma utrzymuje się pionowo, delikatnie dotykając styku śródreżca i nadgarstka. Ten sam zabieg kompozycyjny Antoni Michalak powtórzył na obrazie z Kazimierza Dolnego. Dłoń Chrystusa Króla w przedziwny sposób stała się oprawą dla masywnego i misternie wymalowanego berła królewskiego, wykończonego detalami charakterystycznymi dla złotnictwa.

IKONOGRAFIA OBRAZU

Kazimierski obraz łączy trzy tematy ikonograficzne – Chrystusa Króla (korona, berło, płaszcz), Przenajświętsze Serce Jezusa (gorejące serce) oraz *Ecce Homo* (korona cierniowa, berło). W sztuce XX w. łączono temat Chrystusa Króla z Sercem Jezusa, co ma uzasadnienie w kulcie. Antoni Michalak dodał jeszcze motywy obecne w przedstawieniach *Ecce Homo*.

Józef Małyśiak zamówił obraz o temacie nieoczywistym dla zasuw ołtarza, gdzie pojawiały się najczęściej sceny związane ze świętymi. Można przypuszczać, że wynikało to z jego zaangażowania w propagowanie kultu Najświętszego Serca Jezusa. W latach 1931–1934 na prośbę kardynała Hlonda przyjął funkcję komisarza Zgromadzenia Braci Serca Jezusa, pisząc dla nich konstytucje zakonne, które po redakcjach i poszerzeniach zostały zatwierdzone w 1937 r. Zajmował się także urządzaniem pomieszczeń w domach rekolekcyjnych, uznając, że ich sercem powinna być kaplica z dużą liczbą obrazów pomagających w modlitwie²⁴.

Kult Chrystusa Króla łączy się ściśle z kultem Przenajświętszego Serca Jezusa. Początki związane są z objawieniami św. Małgorzaty Marii Alacoque w Paray-le-Monial z lat 1673–1675. Jezus przekazał świętej orędzie, żaląc się na lekceważenie

24 J. Wawrzyniak, dz. cyt., s. 213, 219

wierzących, świętokradztwa bezbożnych, w tym również osób konsekrowanych. Św. Małgorzata Alacoque kilkakrotnie widziała serce Jezusa z raną, otoczone płomieniami, z koroną cierniową i krzyżem. Widziała je na piersi Zbawiciela oraz na tronie²⁵. Nabożeństwo do Serca Jezusa miało zadośćuczynić za grzechy świata. W 1765 r. Klemens XIII ustanowił uroczystość Najświętszego Serca Jezusa dla niektórych zakonów i diecezji, a Pius IX w 1856 r. rozszerzył ją na cały Kościół. Leon XIII w 1899 r. poświęcił Sercu Jezusowemu wszystkich wierzących i cały rodzaj ludzki²⁶. Od tamtej pory papieże często podejmowali w encyklikach kwestie doktrynalne związane z Chrystusem Królem oraz Najświętszym Sercem Jezusa. Stało się to ideą przewodnią pontyfikatu Piusa XI i Piusa XII, co potwierdzają dwie wydane przez nich encykliki: *Quas primas* (1925) oraz *Summi pontificatus* (1939). 11 grudnia 1925 r. Pius XI wprowadził do liturgii Kościoła nowe święto: Chrystusa Króla, pozostające w ścisłym związku z kultem Najświętszego Serca Jezusa. Intencją papieża było odrodzenie życia społecznego, państwowego, kulturalnego, duchowego i moralnego państw, społeczeństw i narodów. W kulcie Serca Jezusa widział konieczność zadośćuczynienia za zniewagi wyrządzone Bogu²⁷.

Kult Serca Jezusa jest żywy także w Polsce. 27 lipca 1920 r., zaraz po odzyskaniu utraconej wolności, na Jasnej Górze nastąpiło pierwsze uroczyste poświęcenie narodu polskiego Sercu Jezusowemu. Kolejne poświęcenie miało miejsce 3 czerwca 1921 r. w Krakowie i było związane z konsekracją

25 R. Rak, *Kult Serca Pana Jezusa na 300-lecie objawień św. Małgorzaty Marii Alacoque 1674–1974*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, t. 28, 1975, nr 3, s. 126.

26 M. Kowalczyk, *Kult Chrystusa jako Króla a kult Serca Jezusowego*, w: *Teologiczne podstawy kultu Chrystusa jako Króla*, red. J. Grzywaczewski, Warszawa 2018, s. 159–160.

27 Tamże, s. 164, 166–167.

kościół Najświętszego Serca Jezusowego przy ul. Kopernika²⁸. Te wydarzenia przyczyniły się spopularyzowania tematu w polskiej ikonografii religijnej.

Zbawiciel jako władca przedstawiany był w ikonografii od początku chrześcijaństwa. Pojawia się w tematach *Maiestas Domini*, Chrystus Pantokrator, ale wczesne średniowiecze nie wymagało dodawania Zbawicielowi insygniów królewskich, ponieważ Jezus był w świetle teologii rozumiany jako władca nieba i ziemi. Wystarczyły złote lub purpurowe szaty, tron lub kula kosmosu²⁹. Z czasem świadomie wprowadzano cząstkowe insygnia i atrybuty, by podkreślić zapowiedziane przez proroków przyjście Mesjasza – Króla.

Analizy takich przedstawień dokonała Urszula Mazurczak, wskazując na przedstawienia Chrystusa w koronie. Są to sceny od Zwiastowania – gdzie Dzieciątko Jezus wnika do Łona Maryi przez ucho w koronie na głowie, poprzez mękę, Tron Łaski aż do scen *Salvator Mundi* czy też koronacji Maryi przez Trójcę Świętą ukazaną w królewskich koronach, przynależnych świeckim władcom³⁰. Badaczka wykazała, że przedstawienia malarskie Chrystusa Króla w koronie, z berłem i w królewskim płaszczu w różnych tematach pojawiają się już od drugiej połowy XV w.³¹ Przykładem jest tryptyk *Deesis* Rogera van der Weydena z 1451 r. (Luwr, Paryż) oraz obraz *Chrystus Król, Zbawiciel Świata i Najwyższy Kapłan* Hansa Memlinga z 1490 r. (Muzeum Sztuk

Pięknych, Antwerpia)³². Znacznie wcześniej podobne atrybuty obecne były w rzeźbie, czego przykładem są wytwory złotników z Limoges w XIII w.³³

Tematem uobecnionym w obrazie Michalaka jest także Najświętsze Serce Jezusa, znajdujące się na zewnętrznej stronie mistycznego ciała człowieka. Serce otoczone koroną cierniową pojawia się w grafice i malarstwie gotyku, np. w dziełach zawierających motywy *arma Christi*. We współczesnych przedstawieniach nie jest to emblemat, lecz podkreślenie człowieczeństwa Syna Bożego. Serce wypełniają nieskończona miłość, dobro i piękno. Połączenie wizerunku Chrystusa Króla oraz Najświętszego Serca Jezusa nastąpiło w sztuce nowożytnej za przyczyną objawień św. Marii Małgorzaty Alacoque, a w XX w. także Rozalii Celakówny (1901–1944), w której obecne jest wezwanie Jezusa do intronizacji Najświętszego Serca. Zgodnie z wizją św. Marii Małgorzaty Alacoque Jezusa ukazywano w koronie królewskiej i z sercem na piersi otoczonym koroną cierniową, z berłem w lewej dłoni i prawą ręką uniesioną w geście błogosławieństwa. Oblicze Zbawiciela, który najczęściej patrzy wprost na widza, odzwierciedla młodość i piękno. Jego ciało okrywają biała tunika oraz królewski płaszcz spięty ozdobną fibulą³⁴.

Przyjrzyjmy się kolejnemu motywowi obecnemu w obrazie Michalaka: *Ecce Homo*. Został on wywiedziony z Ewangelii według św. Jana (19,4–7), z opisu prezentacji ubiczowanego Chrystusa przez Piłata. Pojedyncze przedstawienia możemy odnaleźć już w sztuce wczesnego średniowiecza, np. w Kodeksie Egberta. W XV w. temat ten zyskał popularność, która w zasadzie nigdy nie osłabła. Chrystus w scenie *Ecce Homo* najczęściej ukazywany jest w perizonium

28 L. Poleszak, *Poświęcenie się Bożemu Sercu jako forma kultu Najświętszego Serca Pana Jezusa*, „Symposium”, t. 24, 2020, nr 1, s. 120–121.

29 U. Mazurczak, *Wizualizacja Chrystusa Króla w sztuce łacińskiej*, w: *Teologiczne podstawy...*, dz. cyt., s. 117. Urszula Mazurczak wskazała, że interpretacja tych wyobrażeń wiąże się z następującymi fragmentami Pisma Świętego: 1 Sm 12,12; Ps 10,16; Ps 29,10; Ps 55,4; Ps 47,3; Iz 6,5; Iz 24,3; Iz 33,17; Iz 52,7; Jer 23,5; 1 Tm 1,17.

30 Tamże, s. 120–140.

31 Tamże, s. 122.

32 Tamże, s. 135–136.

33 Tamże, s. 129.

34 Tamże, s. 143–144.



5. Adam Chmielowski, *Ecce Homo*, 1879–1904, sanktuarium *Ecce Homo* św. brata Alberta w Krakowie. Fot. domena publiczna

Szata Chrystusa w obrazie Antoniego Michalaka ma znaczenie profetyczne i symbolizuje królewską godność. Nietypowe jest połączenie korony cierniowej z koroną królewską, co nie ma uzasadnienia w kulcie. Chrystus jest zatem ukazany jako pomazaniec Boży. Dłonie, należące do dwóch bytów anielskich, nakładają koronę. Ich rysunek jest delikatny i subtelny, a układ skomplikowany. Michalak musiał malować je z natury.

MICHALAK I CHMIELOWSKI

Kluczowym wątkiem niniejszego artykułu są związki ikonograficzne – pozostające w sferze hipotezy – pomiędzy kazimierskim obrazem Chrystusa Króla pędzla Antoniego Michalaka, a *Ecce Homo* Adama (Alberta) Chmielowskiego (il. 5). Obraz *Ecce Homo* (olej na płótnie, 146 × 96 cm) przed 1904 r. został подарowany arcybiskupowi Lwowa obrządku greckokatolickiego Andrzejowi Szeptyckiemu. W 1939 r. obraz został wypożyczony do Warszawy na wystawę monograficzną do Muzeum Narodowego w Warszawie, po czym w 1941 r. znalazł się w zasobach lwowskiego Muzeum Archidiecezjalnego.

Z kolei Antoni Michalak 4 lipca 1933 r. został powołany przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na nauczyciela Wydziału Sztuk Zdobniczych i przemysłu Artystycznego w Państwowej Szkole Technicznej we Lwowie³⁶. Michalak utrzymywał kontakty z akademikami Lwowa, na pewno przyjaźnił się z Janem Henrykiem Rosenem, który od 1930 r. związany był jako profesor z Wydziałem Architektury Politechniki Lwowskiej; także z Jakubem Parnasem z Uniwersytetu Jana Kazimierza. Wkrótce Wydział, na którym pracował Michalak jako nauczyciel malarstwa i rysunku, przekształcił się w Instytut Sztuk Plastycznych we Lwowie. Artysta

oraz w szkarłatnym płaszczu. Wizerunki *en pied* nie są liczne, ewolucja tematu obejmuje raczej przedstawienia półpostaci, z koroną cierniową na głowie otoczonej promieniami lub aureolą. Redukcja przedstawienia do popiersia jest charakterystyczna dla XVII w. (np. obraz z klasztoru Klarysek w Krakowie, ok. 1689 r.). Podkreśla się samotność Jezusa, odbiorca miał koncentrować uwagę na twarzy i spojrzeniu. Zbawiciel spogląda w dół, co symbolizuje pokorę oraz zgodę na ofiarę³⁵.

35 T. Dziubecki, *Ikonoografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 59–64.

36 J. Wyczasany, dz. cyt., s. 26.

pracował tu do wybuchu wojny w 1939 r.³⁷

W tym czasie był już uznanym twórcą, aktywnym wystawienniczo, otrzymującym nagrody i liczne zlecenia z Polski oraz z zagranicy. Przypuszczam, że Antoni Michalak znał obraz Adama Chmielowskiego, gdyż utrzymywał głębokie relacje z władzami kościelnymi i zajmował się sztuką sakralną. Bywał u biskupa Andrzeja Szeptyckiego, a także widział w Warszawie wystawę Adama Chmielowskiego. W grudniu 1941 r. Antoni Michalak udał się do Lwowa, by zlikwidować swoją dawną pracownię i przewieźć ocalałe dzieła do Kazimierza Dolnego. Spotykał się wówczas ze swymi przyjaciółmi, uczniami i znajomymi, m.in. z Marianem Wnukiem, Tadeuszem Wojciechowskim, Józefem Starzyńskim, Mikołajem Kiss-Orskim³⁸. Również wtedy mógł zobaczyć obraz Chmielowskiego wyeksponowany w muzealnej sali.

W obu obrazach intrygują przyknięte oczy z widocznymi tęczęwkami, spoglądające w dół, głęboko osadzone w fizjonomii twarzy, niemal identyczny rysunek brwi oraz ust, jak również pociągły nos. Światło wydostające się z tyłu, zza głowy Chrystusa, na obu dziełach rysuje ostry kontur światłocieniowy. Poza koroną cierniową, charakterystyczną dla ikonografii *Ecce Homo*, na obu dziełach pojawia się temat *Sacrissimum Cor*. W obrazie Adama Chmielowskiego serce jest jedynie zarysowane przez wydostające się z klatki piersiowej źródło światła rozjaśniające szatę. Tę namalowaną w kształcie serca świetlistość ogranicza rysunek nałożonego płaszcza. Dostrzegł to pierwszy właściciel obrazu, biskup Andrzej Szeptycki. Wspomina o tym ks. Konstanty Michalski: „Będąc dwa lata temu we Lwowie,

37 K. Szurowski, *Antoni Michalak jako portrecista*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 22, 1974, nr 6, s. 68; Bożena Kasperowicz posługuje się pierwotną nazwą szkoły Państwowa Szkoła Techniczna we Lwowie. J. Wyczesany, dz. cyt. s. 80.

38 Tamże, s. 33.

poszedłem do Ks. Metropolity Szeptyckiego, chcąc zobaczyć u niego *Ecce Homo*, gdyż nie wiedziałem, że obraz przeniesiono już do muzeum archidiecezjalnego. Chciałem pójść do muzeum, ale przykuty przez chorobę do miejsca Ks. Metropolita zaproponował, żeby poczekać, bo obraz przyniosą do salonu i będzie można razem mu się przypatrzeć. Widocznie chciał coś ciekawego zauważyć, bo w jego oczach zapaliły się blaski, skoro tylko obraz stanął w miejscu. «Niech ksiądz patrzy – zawołał z uniesieniem – niech ksiądz patrzy. To przecież nowy, genialny sposób przedstawienia Serca Pana Jezusa. Picasso czasem zniekształcał jakieś szczegóły w budowie anatomicznej człowieka, kiedy chciał wydobyć na wierzch niedostępny dla innych szczegół duszy. Brat Albert zdeformował trochę ramię Chrystusa, lecz co z tego wyniknęło? Niech ksiądz popatrzy. Czerwona chlamida opada z ramion tak, że zarysowuje na ubiczowanej piersi Chrystusa olbrzymie serce. Cały Chrystus zamienia się w serce. To zbiczowane Boże serce». Ilekroć teraz sam spoglądam na reprodukcję *Ecce Homo*, widzę zawsze to olbrzymie Boże Serce przecięte z ukosa kilku razami z bicowania»³⁹. Antoni Michalak, podobnie jak Adam Chmielowski, połączył temat *Ecce Homo* z Przenajświętszym Sercem Jezusa, lecz serce u Michalaka jest dosłownie zacytowane z powszechnie znanych dewocyjnych przedstawień.

Obraz *Ecce Homo* autorstwa Adama Chmielowskiego należy do najważniejszych dzieł polskiej sztuki sakralnej XX w. Powstawał przez wiele lat, w okresie głębokiej duchowej przemiany artysty, która ostatecznie doprowadziła go do porzucenia malarstwa i oddania się służbie ubogim. Sam twórca nigdy nie był z niego do końca zadowolony, czując się małym wobec tak niezwykłego tematu.

39 K. Michalski, *Brat Albert. W setną rocznicę urodzin (1846–1946)*, Kraków 1946, s. 18.

Wielkość tego dzieła oddziaływała także na późniejsze przedstawienia – widać to choćby w obrazie Chrystusa Króla z kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny w Kazimierzu Dolnym pędzla Antoniego Michalaka. Obraz ten powstał na zamówienie, dlatego wyraźnie widać w nim dosłowny program ikonograficzny: insygnia królewskie (korona i berło), koronę cierniową, serce w koronie cierniowej – zestawienie wielu motywów ewangelicznych i dewocyjnych. Tło zostało potraktowane dość schematycznie, pełniąc funkcję dekoracyjną. Taka kompozycja rodzi pewien eklektyzm ideowy, który obecny jest też w warstwie stylistycznej.

Michalak czerpał z wielkich mistrzów renesansu, np. kolorystyka i sposób malowania części ciała przypominają obrazy El Greca, a frontalne ujęcie i włosy Jezusa – autoportret Albrechta Dürera. Jednocześnie pojawia się współczesny akcent: echa secesji i *art déco*. Pierwszą z tych tendencji widać w miękkich liniach szat i obłoków, zwłaszcza w tle; druga objawia się w uporządkowanych, niemal krystalicznych promieniach światła, które nawiązują do geometryzacji i syntetyzowania form właściwych dla sztuki *art déco*. Obraz Michalaka jest więc swoistym katalogiem środków formalnych i języków plastycznych, a precyzyjnie wyrysowane elementy stają się nieomal ornamentalne.

Dla kontrastu – w dziele Chmielowskiego uderza odejście od dosłowności, motywy w tle odwołują się do architektury pałacu Piłata i przełamują symetrię centralnej postaci ukazanej w świetlistości metafizycznego nimbu. Wszystko jest rozmyte, jakby artysta wycierał pędzel o płótno. Mimo że obraz sprawia wrażenie nieukończonego, odczuwa się w nim dramat cierpienia i ciężar korony cierniowej. Chmielowski najwięcej uwagi poświęcił twarzy Chrystusa, a szczególnie jego zamkniętym oczom, które mimo to przyciągają wzrok

widza. Dopiero po dłuższej kontemplacji odkrywamy, że powieki są uchylone. Powtórzenie tego motywu przez Antoniego Michalaka – w zupełnie innym kontekście wykreślonych wręcz manierycznie szat, dłoni, złotych insygniów, świetlnych efektów – jeszcze mocniej uwypukla eklektyczny charakter jego dzieła.

Kompozycja Michalaka jest dość schematyczna, a mnogość elementów pełni funkcję głównie dekoracyjną, co zostało już wyjaśnione. Korona staje się jedynie atrybutem – ozdobnym symbolem unoszącym się nad głową Chrystusa.

Porównanie obu obrazów pokazuje wyraźnie, że dzieło Michalaka nie jest wyrazem osobistych przeżyć duchowych, lecz raczej ilustracyjnym zestawieniem prawd wiary i form pobożności związanych z ukoronowaniem Chrystusa i Jego męką. Obraz powstał na konkretne zamówienie, z przypisaną mu funkcją – miał zasłaniać wizerunek św. Anny Samotrzeć, co zdeterminowało jego rozmiar i kształt.

ZAKOŃCZENIE

W Kazimierzu Dolnym dzieło Antoniego Michalaka obrosło legendą. Sprzyjała temu zarówno osobowość samego artysty, na trwałe wpisanego w lokalną opowieść o sztuce i malarzach, jak i sposób udostępniania obrazu. Widzieli go nieliczni. Przez wiele lat można go było oglądać jedynie okazjonalnie, dzięki sędziwemu kościelnemu Bogusławowi Kobiałce, pamiętającemu ks. Józefa Małysiaka. Towarzyszył temu szczególny rytuał – pokaz obrazu, śpiew pieśni ku czci św. Anny. Dziś, po renowacji kościoła, świątynia służy regularnie wiernym, a obraz Antoniego Michalaka można oglądać w bocznym ołtarzu. Nie pełni on już jednak wyjątkowej funkcji, dla której został stworzony. Sługa Boży ks. Józef Małysiak dał się poznać w Kazimierzu Dolnym jako odnowiciel zniszczonego przez wojnę kościoła szpitalnego Świętego Ducha i św.

Anny. Był mecenasem sztuki, wytrawnym znawcą ikonografii, autorem skomplikowanych treści ideowych wyrastających z osobistego kultu do Najświętszego Serca Jezusa

oraz Chrystusa Króla. Wątek *Ecce Homo* najprawdopodobniej dodał artysta Antoni Michalak, będąc pod wpływem wspaniałości dzieła Adama Chmielowskiego.

STRESZCZENIE

W artykule przeprowadzono weryfikację datowania oraz programu ikonograficznego obrazu Chrystusa Króla Antoniego Michalaka z kościoła pw. Świętego Ducha i św. Anny w Kazimierzu Dolnym. Na podstawie materiałów archiwalnych i fotografii ustalono, że sygnatura z datą 1943 odnosi się do rozpoczęcia prac, a ukończenie płótna nastąpiło przed połową 1946 r. Jednocześnie wykazano, że fundatorem zamówienia był ks. Józef Małysiak SDS, rektor świątyni i prepozyt Fundacji dla Starców i Kalek św. Anny, a nie wskazywani dotąd Felicja i Walery Kołodziejczykowie. Podkreślono pierwotną funkcję dzieła jako zasuwę ołtarzowej dla wizerunku św. Anny Samotrzcęć oraz zrekonstruowano późniejsze losy ekspozycyjne dzieła.

Analizę ikonograficzną oparto na identyfikacji programu opierającego się na połączeniu kodu Chrystusa Króla (korona, berło, płaszcz), Najświętszego Serca Jezusa (serce gorejące, w cierniach, z krzyżem) oraz *Ecce Homo* (korona cierniowa i berło), co w formule półpostaci tworzy ujęcie nietypowe. Geneza programu została powiązana z recepcją kultu Najświętszego Serca Jezusowego oraz duchowością fundatora.

W warstwie formalno-stylistycznej rozpoznano świadomy eklektyzm artysty: drobiazgowość regaliów i kostiumu (reminiscencje niderlandzkie XV w.), geometryzacja promieni i nimbu (stylizacyjne nawiązanie do art déco), dekoracyjny modelunek szat i światłocien nawiązują do wielu stylów epok minionych. Wykazano także bliskie analogie z obrazem Święta Trójca (Wrzelów,

SUMMARY

This article verifies the dating and iconographic programme of Antoni Michalak's painting, Christ the King, located in the Church of the Holy Spirit and St. Anne in Kazimierz Dolny. Based on archival materials and photographs, it was established that the signature with the date '1943' refers to the start of the work, and that the canvas was finished by mid-1946. It was also shown that Father Józef Małysiak SDS, the temple's rector and provost of the St. Anne Foundation for the Elderly and Disabled, was the founder of the commission, and not Felicja and Walery Kołodziejczyk as previously attributed. The painting's original function as an altar screen for the image of St. Anne with the Virgin and Child was emphasised, and its later exhibition history was reconstructed.

The iconographic analysis identified a programme combining the symbols of Christ the King (crown, sceptre, cloak), the Sacred Heart of Jesus (a burning heart surrounded by thorns and a cross), and *Ecce Homo* (a crown of thorns and a sceptre), creating an unusual half-figure composition. The origin of this programme was linked to the reception of the cult of the Sacred Heart of Jesus and the spirituality of the founder.

In terms of form and style, conscious eclecticism is evident: the meticulous detail of the regalia and costume is reminiscent of 15th-century Dutch art; the geometrisation of the rays and halo is a stylistic reference to Art Deco; and the decorative modelling of the robes and chiaroscuro draw on many styles from past eras. A comparison with other works by the artist revealed close similarities with

1942) oraz rysunkiem Złożenie do grobu (Kazimierz Dolny, 1943) Antoniego Michalaka. Postawiono też hipotezę o pośrednim oddziaływaniu obrazu *Ecce Homo* Adama (Alberta) Chmielowskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Antoni Michalak, ks. Józef Małysiak, Adam Chmielowski, Chrystus Król, Kazimierz Dolny

the painting *Holy Trinity* (Wrzelów, 1942) and the drawing *Entombment* (Kazimierz Dolny, 1943), enabling us to identify a common morphological pattern. The indirect influence of the painting *Ecce Homo* by Adam (Albert) Chmielowski was hypothesised.

KEYWORDS

Antoni Michalak, Father Józef Małysiak, Adam Chmielowski, Christ the King, Kazimierz Dolny

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

- Archiwum Państwowe w Lublinie
Zespół Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie wydział Zdrowia i Opieki Społecznej, sygn. 810.
Archiwum parafii św. Bartłomieja i św. Jana Chrzyciela w Kazimierzu Dolnym
Małysiak Józef, *Sprawozdanie z dotychczasowego działania w Majątku kościoła św. Anny i Przytułku dla Starców i Kalek w Kazimierzu Dolnym*, 1 VIII 1946 r., mps bez nr inw.

Opracowania

- Bałus Wojciech, *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001.
Dziubecki Tomasz, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996.
Haake Michał, *Malarstwo Antoniego Michalaka wobec tradycji portretowej*, w: *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, red. Bożena Kasperowicz, Lublin 2018, s. 42–49.
Kalendarium, oprac. Bożena Kasperowicz, w: *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, red. Bożena Kasperowicz, Lublin 2018, s. 75–86.
Kossowska Irena, „Szlachetny realizm”.

Postawa artystyczna Antoniego Michalaka, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, red. Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 59–70.

- Kowalczyk Marian, *Kult Chrystusa jako Króla a kult Serca Jezusowego*, w: *Teologiczne podstawy kultu Chrystusa jako Króla*, red. Józef Grzywaczewski, Warszawa 2018, s. 159–179.
Kramiszewska Aneta, *Można je podziwiać i... modlić się przed nimi. Ikonografia malarstwa religijnego Antoniego Michalaka*, w: *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, red. Bożena Kasperowicz, Lublin 2018, s. 9–30.
Krawczyk Anna, *Malarstwo Antoniego Michalaka w kręgu inspiracji art déco*, w: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco – malarstwo i grafika” pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2019, s. 19–27.
Krawczyk Anna, *Młodzieńcza podróż Antoniego Michalaka. Paryż na drodze polskich artystów XX-lecia międzywojennego*, t. 8–9, „*Rerum Artis*”, 2021, nr 1, s. 81–95.

- Kubiak Konstancja Alicja CSFB, *Działalność zakonodawcza Sługi Bożego ks. Józefa Cz. Ch. Małysiaka SDS (1884–1966)*, „Studia Salvatoriana Polonica”, t. 12, 2018, s. 131–144.
- Lameński Lechosław, *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo*, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, red. Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 43–58.
- Maciąg Józef, *Obraz Chrystusa Króla z kościoła św. Anny w Kazimierzu Dolnym*, „Memoranda. Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej”, t. 95, 2021, nr 2, s. 432–435.
- Matyaszewski Mariusz, *Zespół kościoła szpitalnego pw. Św. Ducha i św. Anny Matki NMP w Kazimierzu Dolnym*, w: *Kościół nadwiślański Lubelszczyzny w świetle badań archeologicznych*, red. Ewa Banasiewicz-Szykuła, Lublin 2014, s. 35–52.
- Mazurczak Urszula, *Wizualizacja Chrystusa Króla w sztuce łacińskiej*, w: *Teologiczne podstawy kultu Chrystusa jako Króla*, red. Józef Grzywaczewski, Warszawa 2018, s. 115–157.
- Michalski Konstanty, *Brat Albert. W setną rocznicę urodzin (1846–1946)*, Kraków 1946.
- Mościcka Irena, *Bractwo św. Łukasza – nowocześni klasycy*, w: *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, red. Bżena Kasperowicz, Lublin 2018, s. 50–56.
- Poleszak Leszek SCJ, *Poświęcenie się Bożemu Sercu jako forma kultu Najświętszego Serca Pana Jezusa*, „Sympozjum”, t. 24, 2020, nr 1, s. 111–125.
- Rak Romuald, *Kult Serca Pana Jezusa na 300-lecie objawień św. Małgorzaty Marii Alacoque 1674–1974*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, t. 28, 1975, nr 3, s. 125–135.
- Skrodzki Wojciech, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989.
- Szurowski Konrad, *Antoni Michalak jako portrecista*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 22, 1974, nr 6, s. 65–76.
- Wawrzyniak Jacek, Ks. Józef Czesław Chryzostom Małysiak SDS (1884–1966) – inicjator i propagator rekolekcji zamkniętych dla wszystkich stanów, „Studia Salvatoriana Polonica”, t. 7, 2013, s. 209–224.
- Wyczęsany Jerzy, *Kalendarium. Życie i twórczość Antoniego Michalaka*, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, red. Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 11–42.

Tekst zgłoszono: 20 VII 2024 r., zrecenzowano: 24 IX 2025 r., zaakceptowano do druku: 30 I X 2025 r.

„Immaculata idealna” – zjawisko indywidualnego zdobienia masowo produkowanych figurek Madonny

‘Immaculata Ideal’ – the Phenomenon of Individual Decoration of Mass-Produced Figurines of the Madonna

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16225>

ALEKSANDRA PAWLIŃSKA
WARSZAWA

„Immaculata idealna” – najpopularniejszy wizerunek maryjny czasów nowożytnych¹ to tytuł jednego z podrzdziałów opracowania prof. Małgorzaty Biernackiej *Niepokalane poczęcie*, opublikowanego w 1987 r. w pierwszym tomie *Ikonografii nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce* pod redakcją ks. prof. Janusza St. Pasierba. Autorka dowodzi, że wizerunek Niepokalanej utrwalił się w sztuce jeszcze przed ogłoszeniem dogmatu o Niepokalanym poczęciu². Przypomina, że Immaculatę, zwłaszcza idealną, „malowano bez Dzieciątka Jezus, często ze złożonymi do modlitwy dłońmi, stojącą pośród nadziemskiego blasku, w pełnej chwale [...] adorowaną przez anioły”³. Powinna być

przedstawiana jako piękna panienska, „z dużymi oczami, cudownymi ustami i nosem, z różowymi policzkami, ze złotymi, rozpuszczonymi włosami”⁴, w białej sukni i szerokim błękitnym płaszczu. Były to wizerunki, „których zadaniem nie była już dyskusja nad kwestią Niepokalanego Poczęcia, lecz uczczenie Niepokalanego Poczętej”. Tak malował Niepokalaną Bartolomé Esteban Murillo, a za nim Jusepe de Ribera, Francisco de Zurbarán, Guido Reni, Luca Giordano, Giovanni Battista Tiepolo.

Zaryzykujemy tu stwierdzenie, że to niezwykle popularne przedstawienie możemy zobaczyć w każdym kościele w Polsce, niestety współcześnie zazwyczaj pod postacią gipsowych lub żywicznych odlewów z metką „Made in China”. W ostatnich latach daje się zauważyć trend zdobienia figurek Maryi przez prywatne osoby. Na początku były one wykonywane na użytek własny, obecnie figurki mają najczęściej przeznaczenie komercyjne. Można więc zakładać, że istnieje chłonny rynek zbytu. Prześledzimy tendencję do wytwarzania

1 M. Biernacka, „Immaculata idealna” – najpopularniejszy wizerunek maryjny czasów nowożytnych, w: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. St. Pasierb, t. 1, Warszawa 1987, s. 84–91.

2 Dogmat został ogłoszony przez Piusa IX w bulli *Inefabilis Deus* w 1854 r. Popularność wizerunku przypada na XVII w. Tamże, s. 84.

3 Tamże, s. 84–85.

4 Tamże, s. 84.

„Maryjek” lub „Mateczek”, jak tkliwie mówi o nich większość autorek, na kilku przykładach. W analizie nie będziemy się skupiać na efekcie kiczu, czyli, powtarzając za ks. prof. Michałem Janochą, „śmiesznej wzniosłości” lub „wzniosłej śmieszności”⁵, lecz na przyczynie i celu. Przywołane na potrzeby niniejszego szkicu twórczynie dały swoim pracom podwaliny intelektualne, a więc nie jest to jedynie tzw. sztuka dla sztuki, czysta komercja, tylko pewien concept, którego podłożem – mniej lub bardziej uświadomionym – jest najczęściej subwersja. Zaczniemy od przykładów najmniej odbiegających od ideału, który znamy od czasów Murilla.

PAULINA MAZUR I POGOTOWIE MARYJNE

Paulina Mazur, graficzka z Gdańska i założycielka Pogotowia Maryjnego, rekonstruuje stare, nawet dziewiętnastowieczne figury. Hasłem jej firmy jest „Leczenie niechcianych, pośluczonych, oszpeconych, starych gipsowych i betonowych figurek”⁶. Jedne wyszukuje i często przez sentyment lub unikatowy charakter pozostawia w swojej prywatnej kolekcji, inne odnawia na zamówienie⁷.

„Znaleźć taką osobę, która naprawia figurki, jest bardzo trudno, bo to jest dość wąska nisza, która się zajmuje czymś takim” – mówi Monika Chybowska, jedna z klientek Pogotowia Maryjnego. „Wiele osób uważa, że osoby, które posiadają takie figurki, bądź je naprawiają, są nie wiadomo

jak bogobojne, że modlą się do tych figurek codziennie, a to nie jest prawda, bo to jest po prostu element, który pięknie wygląda w domu”⁸. Jak twierdzi sama Paulina Mazur, „obecnie zależy mi bardzo na ratowaniu starych, sypiących się odlewów, by uchronić je od zapomnienia, ponieważ są częścią naszej kultury i historii. [...] Moją misją jest sprawienie, by historia została uchroniona przed zapomnieniem. Figury niekompletne tracą swoją pierwotną funkcję sacrum, czyli nie są w stanie spełnić swojej roli”⁹. W interpretacji Pauliny Mazur, zwłaszcza w ostatnim z zacytowanych zdań, można dostrzec „mechanizm nierozróżnialności sensualistycznej”. Wprowadzone przez Joannę Tokarską-Bakir określenie odnosi się do ludowej religijności, a w omawianym przypadku konkretnie do pobożności maryjnej, i w największym uproszczeniu wprowadza się do „utożsamienia obrazu z postacią”, a przez to traktowania go jako obiekt kultu¹⁰. Dla polskiego katolicyzmu, w którym od wieków niezwykle charakterystyczną cechą pobożności jest właśnie maryjność, Maryi, jako Matce Bożej, należy się najwyższe uwielbienie, większe niż aniołom i świętym¹¹.

A jak to wygląda w praktyce? Jedna z realizacji lekko odbiega od kanonu, ale może przez to jest jeszcze bardziej idealna. „Dzisiaj po metamorfozie na życzenie

8 A. Rogowska-Lichnerowicz, *Nadaje drugie życie zniszczonym figurkom świętych*. „Pochodzę z bardzo artystycznej rodziny”, „Dzień Dobry TVN online”, 16 X 2022 r., <https://dziendobry.tvn.pl/styl-zycia/paulina-mazur-naprawia-figurki-swietych-jak-wyglada-jej-praca-st6165787> [dostęp 14 XI 2023].

9 M. Groen, dz. cyt.

10 J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków 2000. Cyt. za: E. Nowina-Sroczyńska, *Karuzela z Madonnami*, „Konteksty”, t. 344, 2024, nr 1-2, s. 274.

11 Ten rodzaj kultu, zwany *hieperduliją*, a niemający nic wspólnego z adoracją, został oficjalnie zatwierdzony przez Świętą Kongregację Obrzędów w 1884 r., a więc 30 lat po wprowadzeniu dogmatu o Niepokalanym Poczęciu. Tamże.

5 Ik, *Bp Janocha: kicz religijny jest banalizacją przesłania Ewangelii*, „eKAI” 19 XI 2015, <https://www.ekai.pl/bp-janocha-kicz-religijny-jest-banalizacja-przeslania-ewangelii/> [dostęp 29 XI 2023].

6 Prezentacja na FB „Pogotowie Maryjne”, <https://www.facebook.com/pogotowiemaryjne> [dostęp 29 XI 2023].

7 M. Groen, *Pogotowie Maryjne: na ratunek porzuconym dewocjom*, „Trojmiasto.pl” 23 IX 2020 r., <https://kultura.trojmiasto.pl/Pogotowie-Maryjne-na-ratunek-porzuconym-dewocjom-n148494.html> [dostęp 14 XI 2023].



1. Paulina Mazur, *Immaculata*, post na FB Pogotowia Maryjnego, 2024 r.

prezentujemy tę oto piękną figurkę NMP Niepokalanie Poczętej. Figurka nabrała blasku” – czytamy w poście z 7 lutego 2024 r. opublikowanym na facebookowym profilu Pogotowia Maryjnego¹² (il. 1). W *Pictor Christianus eruditus* Juan Interian de Ayala (O. de M., 1730) wyraźnie napisał, że *Immaculatę* należy malować „w białej promieniejącej sukni [...] i błękitnym płaszczu”¹³. Tu suknia jest kremowa, nieco przybrudzona. Warto zwrócić uwagę na staranne opracowanie kuli ziemskiej i węża u stóp Maryi. Ziemia pozostała biała, co silnie kontrastuje z czerwoną różą i ciemną sylwetką szatana – węża. Jednak trzeba zaznaczyć, że Paulina Mazur wyraźnie stara się nawiązywać do nowożytnego ideału, o czym świadczą

12 Dostęp do wszystkich przywołanych postów z profilu „Pogotowie Maryjne” 10 V 2024 r.

13 Cyt. za: M. Biernacka, dz. cyt., s. 85.



2. Paulina Mazur, *Madonna w typie Santa Muerte*, post na FB Pogotowia Maryjnego, 2023 r.

również inne posty na FB, np. z 7 grudnia 2023 r. czy 11 stycznia 2024 r.

Jednak zdarzył się też wyjątek od reguły. 23 grudnia 2023 r. autorka opublikowała zdjęcia Madonny przemalowanej na specjalne zamówienie (il. 2). Intensywne kolory szat niemal w odcieniach cyjan, magenta i yellow, spód płaszcza błękitny w białe groszki i wianek z róż na głowie jednoznacznie przywołują meksykańską stylistykę Santa Muerte. Jednocześnie zarysowuje się tu postawa subwersyjna, która w innych omawianych dziełach przyjmie formy być może nieakceptowane przez konserwatywnych odbiorców.

KORA – OLGA JACKOWSKA

Kolejnej autorki nie trzeba przedstawiać. Jest nią Olga Jackowska, wokalistka rockowa znana jako Kora z zespołu Mananam, która malowała figurki Madonny od

lat 90. XX w. To może dziwić, biorąc pod uwagę fakt, że była „osobą bardzo daleką od Kościoła”¹⁴, deklarującą się jako ateistka i krytycznie nastawioną do Kościoła katolickiego. Jak wspomina Barbara Labuda, była ministra w Kancelarii Aleksandra Kwaśniewskiego i członkini programowa Kongresu Kobiet, Kora „Na pewno nie [wierzyla – uzup. A. P.] w jednoosobowego Boga. Rozmawialiśmy dużo o sprawach duchowych, bo Kora była osobą bardzo poszukującą. Byłam u niej w domu i widziałam, że ma dużo figurek Matki Boskiej, takiej po prostu figury matki otaczającej troską, ciepłem i serdecznością [...]. Chyba potrzebowała jakiegoś metafizycznego połączenia z czymś większym, wyższym, lepszym, szlachetniejszym, wzniosłym”¹⁵. Jej mąż Kamil Sipowicz na koncie Kory na Facebooku napisał po jej śmierci: „Do końca była wierząca w religię słońca, wiatru i kwiatów”¹⁶. I tę hippisowską duszę widać w malowanych przez Korę Madonnach.

Podobno do pomalowania pierwszej z nich zainspirowała Korę figura Matki Bożej z Guadalupe zobaczona na meksykańskiej wyspie Cozumel podczas trasy koncertowej. Tych inspiracji było jednak znacznie więcej. Fascynację Madonnami piosenkarka tłumaczyła również tym, że „Matka Boska to prastara żeńska bogini – Pramatka, Opiekunka, Przyjaciółka. Potężna moc kobiety: nadzieja i sprawczość”¹⁷. Z kolei w wywiadzie dla dwutygodnika „Gala” mówiła: „to jest symbol matki. On nakłada się na moją własną matkę, na chroniczną tęsknotę do niej, na tę miłość niespełnioną, bo przecież gdy ona wyjechała do sanatorium, a ja trafiłam do sierocińca, byłam pięcioletnią dziewczynką. [...] Gdzieś więc pewnie w tym

symbolu Madonny znajduję pewne ukojenie. Ona urasta do rangi nadzwyczajnie opiekuńczej i sprawczej”¹⁸.

Madonny Kory są „kolorystycznie odjechane, ornamentacyjnie ekstrawagancie, wyzwolone z dostojeństwa, w jarmarcznych szatach, niektóre melancholijne, inne zalotne. Poświęcone różnym kulturom: islamskiej, hinduskiej, chińskiej... Radosny kicz generujący sentymenty i wzruszenia. Dobre wibracje. Sakralna ludyckość”¹⁹. Jednak ks. kanonik Władysław Duda, dyrektor Archidiecezjalnego Zespołu Domowej Opieki Paliatywnej w Warszawie, wspomina, że są wśród Madonn malowanych przez Korę monochromatyczne, czarne, niebieskie. Te są wyciszzone²⁰. Z kolei jedna z przyjaciółek Kory, Henryka Bochniarz, polityczka i współzałożycielka Kongresu Kobiet, zapamiętała, że w twórczości Kory, prawie jak u Picassa, był okres czerwony i okres niebieski²¹.

Białe gipsowe odlewy Kamil Sipowicz kupował dla Kory najpierw w „Caritasie”, potem bezpośrednio od hurtownika. Nadawał też Madonnom imiona. Aby je przywołać, posłużyć się wezwaniem, które wygląda jak fragment litanii. Nie ma jednak do niego źródła, choć jest zamieszone przy jednym z internetowych artykułów na omawiany temat. Jak się wydaje, mógł je napisać Kamil Sipowicz.

„Amanito,
Królowo Porannej Zorzy
Królowo Zielonego Przylądka
Królowo Etiopska
Królowo Asyryjska
Królowo Złotego Świt
Królowo Keralska

14 B. Biały, *Słońca bez końca. Biografia Kory*, Poznań 2022, s. 203.

15 Tamże, s. 208-209.

16 Tamże, s. 394.

17 K. Kubisiowska, *Kora. Się żyje*, Kraków 2023, s. 273.

18 *Od dziecka umierałam. Nie chciałam żyć*, „Gala”, 2011, nr 13, za: B. Biały, dz. cyt., s. 23.

19 K. Kubisiowska, dz. cyt., s. 273.

20 W. Duda, niepublikowana rozmowa zarejestrowana przez autorkę 20 XI 2023 r.

21 B. Biały, dz. cyt., s. 203.

Królowo Kameruńska
 Królowo Jemeńska
 Królowo Seledynowych Snów
 Królowo Abisyńska
 Królowo Czerwonego Serca
 Królowo Korony Stworzenia
 Królowo Czerwonych Khmerów
 Królowo Rastafariańska
 Królowo Niewolników Barbadosu
 Królowo Saharyjska
 Królowo Rwandyjska
 Królowo Mórz Południowych
 Królowo Księżycowego Snu
 Królowo Bałtyku
 Królowo Hinduska
 Królowo Addis Abeby
 Królowo Wzrastającego Kwiatu
 Królowo Transylwańska
 Królowo Japońskiego Kwiatu
 Królowo Nigru
 Królowo Państwa Środka
 Królowo Ekwadoru
 Królowo Sahary
 Królowo Wolnej Polski
 Królowo Zambezi
 Królowo Indygo
 Królowo Stanu Wojennego
 Królowo Porannej Zorzy
 Królowo Morza Sargassowego
 Królowo Polskiego Nieboskłonu
 Królowo Szkarłatnego Serca
 Królowo Ukraińska²².

Matka Boża z Aparecidy, święta patronka Brazylii, została przez Korę i Kamila Sipowicza zamieniona m.in. w Królową Puszcz Senegalu. Z kolei Maryja Królowa Polski w Królową Białych Nocy, Matka Boża Fatimska w Królową Snu Mistrza Zen, Matka Boża z Sercem Gorejącym (Niepokalane Serce Maryi) w Królową Polnych Kwiatów, a najbardziej nas interesująca Immaculata

22 M.K. Dziób, *Po prostu Matka. Madonny Kory Jackowskiej*, „FronDALUX.pl”, 2015, nr 77, <https://frondalux.pl/po-prostu-matka-madonny-kory-jackowskiej/> [dostęp 7 XII 2023].

w Królową Brzozowych Gajów²³. Ma się ona nijak do wytycznych nowożytnej ikonografii, bowiem jej szata, podobnie jak w przypadku większości wymienionych figurek Kory, jest malowana w kolorowe fantazyjne kwiaty. Ma też odważny „makijaż”: czerwone usta, wyrażście zarysowane kolory na policzkach, jakby żywcem przeniesione z Cepelii, a jej czoło i oczy są przesłonięte plamą błękitu.

W przypadku Kory, która sama miała ekspresyjny i oryginalny wizerunek, taka kreacja artystyczna nie wydaje się być niczym dziwnym. Już 1980 r. szokowała stylizacją, śpiewając na opolskiej scenie piosenkę *Boskie Buenos*. Ale do wykonanych przez nią Madonn szczególnie pasuje stylistyka nagranej wraz z zespołem Maanam płyty *Róża* (1994) czy solowej płyty nagranej w rytmach flamenco i latynoskich *Kora Ola* (2003) oraz towarzyszącego jej teledysku do piosenki *Nim zakwitnie tysiąc róż*²⁴. Właśnie z czerwonymi różami i karminową szminką artystka kojarzy się najbardziej, chociaż na początku swojej kariery była hippiską (i może stąd sentyment do kwiatowego deseni)²⁵.

W dniu swoich urodzin, 8 czerwca, Kora wystawiała wszystkie pomalowane przez siebie figury na taras domu przy ul. Płatniczej w Warszawie²⁶. Zdarzało się, że spontanicznie rozdawała je przyjaciom.

23 Do niedawna wielu ozdabianym przez Korę Madonnom można było się przyjrzeć, wchodząc na stronę: <http://magicmadonna.com/> [dostęp 7 XII 2023].

24 Kora, *Nim zakwitnie tysiąc róż* (Official Music Video), Maanam, <https://youtu.be/LiwmK8r7WIU?si=wl-watDD4CurxSCSy> [dostęp 19 VII 2025].

25 Zainteresowanych dyskografią Kory odsyłam np. do strony [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kora_\(wokalistka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kora_(wokalistka)) [dostęp 6 VII 2025] a jej biografią m.in. do dwóch cytowanych wyżej książek autorstwa Beaty Biały i Katarzyny Kubisiowej.

26 Ks. kanonik Władysław Duda był wieloletnim sąsiadem Kory w czasie, gdy ta mieszkała przy ul. Płatniczej w Warszawie i wspomina o tej tradycji w domu artystki. W. Duda, dz. cyt.



3. Jurek Owsiak z Madonną przekazaną przez Korę na aukcję WOŚP, 2015 r. Post na FB Rock 'n' Kora, 28 I 2024 r.

„Dostaliśmy od niej jedną [ja i Tomasz Raczek – dopisek A. P.], Czarną Madonnę. Pewnego dnia wpadła do nas i po prostu nam ją podarowała, bez okazji” – mówi pisarz i grafik Marcin Szczygielski²⁷, a dziennikarz Marek Niedźwiecki opowiada: „Mieszkanie Kory zrobiło na mnie niesamowite wrażenie, wszędzie stały malowane przez nią Madonny. Zauważyła, że zerkam na nie, i powiedziała: «Wiesz co, mam ochotę podarować Ci jedną Madonnę». Ucieszyłem się. Z tyłu napisała dedykację: «Dla kochanego Marka»”²⁸. Ponadto figurkami zostali obdarowani m.in. Magdalena Środa, Henryka Bochniarz, Jan Lityński²⁹. Część z nich Kora sprzedawała czy przeznaczała na cele charytatywne. Tak stało się z Madonną w kolorach flagi Ukrainy, która w 2014 r. trafiła na aukcję na rzecz ofiar Majdanu³⁰. Inna z figurek została w 2015 r. oddana na licytację na rzecz Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy³¹

27 B. Biały, dz. cyt., s. 250.

28 Tamże, s. 268.

29 Tamże, s. 189, 203, 214.

30 K. Kubisiowska, s. 273.

31 Zdjęcie Jurka Owsiaaka z pomalowaną przez Korę figurką na profilu FB Rock 'n' KORA, wpis z 28 I 2024 r.



4. Oficjalny plakat wystawy „Madonny Kory”, 2019 r.

(il. 3). Na podstawie tych gestów można założyć, że Kora jako jedyna z prezentowanych twórczyń nie była zmuszona do monetizowania Madonn. Czyżby traktowała je najbardziej osobiście z nich wszystkich? Pisząc te słowa, autorka tekstu zdaje sobie jednak sprawę, że dla znanej wokalistki sprzedane figurki stanowiłyby zaledwie ułamek dochodów.

W 2019 r. w Wolskim Centrum Kultury odbyła się wystawa zatytułowana „Madonny Kory”³² (il. 4). Oprócz figur ze zbiorów rodziny, były też te wypożyczone od osób prywatnych, niepublikowana sesja Kory autorstwa Jacka Poremby, zdjęcia figurek wykonane na Roztoczu przez Szymona, syna Kory i Kamila Sipowicza, a także teledysk do utworu Tomasza Organka „Czarna Madonna”, w którym wystąpiła Kora³³.

[dostęp 28 I 2024].

32 Wystawa „Madonny Kory”, Wolskie Centrum Kultury, Otwarta Kolonia, 24 V–8 VI 2019 r., <https://wck-wola.pl/projekt/madonny-kory/> [dostęp 29 XI 2023].

33 W tym teledysku Kora, w otwartej koronie na głowie

Wszystko obracało się więc wokół omawianego tematu i było spójne z artystycznym wizerunkiem Olgi Jackowskiej.

WERONIKA LECZKOWSKA (WRONA) I HOLY MOTHERS

„Czarne Madonny” Weroniki Leczkowskiej tworzącej pod szyldem *Holy Mothers* są *upcycling collage art* w pełnym znaczeniu tego terminu, a jednocześnie połączeniem działalności Karoliny Mazur i Olgi Jackowskiej. Artystka naprawia zniszczone figurki, przekształcając je w nowe obiekty artystyczne i nadając im nowe znaczenie. „Połamane i obdrapane w moich rękach zyskują nowy blask” – pisze na stronie sklepu holymothers.art³⁴, na której wita internautów tekst „Poznaj Maryję na nowo!”³⁵. Gipsowe odlewy ozdabia farbą, lakierem, starymi tkaninami i sznurkami, tworząc prawdziwe cacka mieniące się ostrymi kolorami. Największe osiągają 105 cm

i w czarnych rozwianych szatach, jest przebrana za tytułową Czarną Madonnę. Mamy więc do czynienia z mechanizmem subwersyjnej ingerencji w obraz dominujący w kulturze, o czym autorka artykułu będzie jeszcze wspominać. Zjawisko to szeroko opisuje Sebastian Latocha, przyglądając się amerykańskiej wokalistce Madonnie, która w 2023 r. wystąpiła na okładce włoskiego wydania magazynu „Vanity Fair” w stylizacji nawiązującej do typu ikonograficznego Matki Bożej Bolesnej. S. Latocha, *Madonna. Dolores popkultury*, „Konteksty”, t. 344, 2024, nr 1-2, s. 284-290. ORGANEK, *Czarna Madonna* (official video), Mystic Production TV, https://www.youtube.com/watch?v=oq8wnimkp1o&list=RDoq8wnimkp1o&start_radio=1/ [dostęp: 26 VII 2025]. Podobne zjawisko zachodzi też w przypadku jednej z najbardziej szokujących kolekcji projektanta Arkadiusa „Virgin Mary Wears The Trousers”. Krecje, które prezentowały modelki, odwoływały się do wizerunku Maryi z Dzieciątkiem, co miało nawiązanie do mrocznej namiętności. F. Tchórzewski, *Arkadiusz powrócił, by znowu wzbudzić wielkie namiętności*, <https://www.designdoc.pl/arkadiusz-wystawa-centralne-muzeum-wlokiennictwa/> [dostęp 19 VII 2025].

34 W. Leczkowska, *Wrona*, sklep internetowy Holy Mothers, <https://holymothers.art/o-mnie/> [dostęp 6 VII 2025].

35 W. Leczkowska, strona startowa sklepu, <https://holymothers.art/> [dostęp 6 VII 2025].

wysokości, najmniejsze mierzą 42 cm. Każda z figur ma karnację w kolorze czarnym, a twarz pokrytą białymi kropkami. Inspiracją jest tutaj tradycyjny wygląd plemienia Karo, najmniejszej grupy etnicznej w Etiopii, zamieszkującej dolinę Omo. „Tym symbolicznym gestem artystka składa hołd równości i akceptacji istoty ludzkiej takiej, jaka została stworzona – niezależnie od koloru skóry, wyznania, inteligencji, kultury, płci czy orientacji” – można było przeczytać w opisie ekspozycji domu aukcyjnego Art in House³⁶ na wystawie SacroExpo 2025 w Kielcach. Te barwne jak kolibry figury mają wyraźne nawiązania etniczne, będąc zarazem czystym wytworem wyobraźni artystki. „Żadna z nich nie ma jednak obraźliwego charakteru, jedynie niezwykły”³⁷ – zastrzeżę Weronika Leczkowska. Każda figurka, której zdjęcie jest umieszczone na stronie, ma bardziej lub mniej rozbudowany opis. Sięgnijemy tu po kilka z nich, odnoszących się do przerobionych figurek Immaculaty.

Pierwszy z nich dotyczy *Maleńkiej*³⁸ *Marii Iris (Matki Tęczowej, il. 5)*, a dowiadujemy się z niego wiele o procesie, który towarzyszył powstawaniu figurek: „Kiedyś [...] wyremontowałam pierwszą w życiu Mateczkę. Siedziałam, naprawiałam, malowałam i napawałam się procesem tworzenia – Boże drogi, ileż to lat już nie robiłam nic twórczego, jak mogłam zapomnieć, że to tak przyjemne? Mozolnie posklejałam drobne gipsowe kawałki i w zasadzie już wtedy wiedziałam, co chcę z nią zrobić dalej – ma być barwna”³⁹. Pojawiły się więc czerwono złoty płaszcz, suknia w kwiaty

36 Wystawa na SacroExpo 2025, <https://artinhouse.pl/wystawy/wystawa-na-sacroexpo-2025> [dostęp 6 VII 2025].

37 W. Leczkowska, *Wrona*, dz. cyt.

38 Pojawiają się sprzeczne informacje o jej wymiarach: 42 lub 46 cm. W. Leczkowska, *Maleńka Maria Iris. Matka Tęczowa*, <https://holymothers.art/produkt/maria-iris-v-42cm/> [dostęp 6 VII 2025].

39 Tamże.



nawiązujące do ludowych wycinanek i doklejona aureola w barwach tęczy. Figurka szybko znalazła nabywcę i pojawiły się kolejne zamówienia. „Matka Tęczowa jest opowieścią o akceptacji drugiego człowieka. Niezależnie od koloru skóry, wyznania, inteligencji, płci czy orientacji. Akceptacji istoty ludzkiej taką, jaką została stworzona”⁴⁰ – kończy swą opowieść artystka. Opisy innych figurek to już czyste impresje (il. 6). Odziana w amarantowo pomarańczowy płaszcz, suknię w amarantowo-pomarańczowo-chabrowe wzory na czarnym tle i takiż zawiązany nonszalancko turban *Maria in Vento* (41 cm) „szła w wietrze przez wysoką trawę, kwiaty rzucały cienie na jej suknię...”⁴¹. Natomiast utrzymana w odcieniach turkusu, oranżu i kości słoniowej *Matka Wiosenna 2024* (prawdopodobnie 58 cm) wyraża, jak pisze Weronika Leczkowska, „mój coroczny zachwyty nad wiosną. To owoc towarzyszącej mi w tym czasie nieustającej energii zachwyty nad każdym pączkiem i kwiatem. Taka jest właśnie dla mnie Matka Wiosenna: najpiękniejsza!”⁴².

40 Tamże.

41 W. Leczkowska, *Maria in Vento*, 41 cm, <https://holymothers.art/produkt/maria-in-vento-41cm/> [dostęp 6 VII 2025].

42 W. Leczkowska, *Matka Wiosenna 2024*, 58 cm, <https://holymothers.art/produkt/matka-skromna-38-cm-2-2-2-2-2/> [dostęp 6 VII 2025].

5. Weronika Leczkowska, fragm. ekspozycji na wystawie podczas targów SacroExpo 2025. Fot. D. Jackowiak

Jakże wyraźny jest w tych opisach związek z Madonnami i poglądami Kory: akceptacja każdej osoby, zachwyty nad pięknem świata i wszystkim, co żyje; powrót do natury, do pramatki. Z czego wynika tak silne przetworzenie pierwotnego wizerunku Maryi? W odpowiedzi twórczyni pyta zaczepnie: „Czy współczesna Matka Boska mogłaby mieć kolczyk w brwi? A czy mogłaby mieć czarny kolor skóry? A tatuaż?”, i odpowiada: „Takie pytania nie są chyba niewłaściwe, są jedynie złamaniem tradycji przedstawiania Maryi jako gładko uczesanej kobiety w skromnych, powłóczystych strojach”⁴³. To przełamanie utartych

43 W. Leczkowska, *Wrona*, dz. cyt.



6. Weronika Leczkowska, fragm. ekspozycji na wystawie podczas targów SacroExpo 2025. Fot. D. Jackowiak

schematów, tyleż odważne, co szokujące w przypadku sztuki odwołującej się do tradycji chrześcijańskiej, otrzymało nazwę subwersji. W nawiązaniu do ikonografii maryjnej zdefiniował to zjawisko Sebastian Latocha⁴⁴, natomiast przykłady młodej polskiej sztuki krytycznej przedstawiła Ewa Nowina-Sroczyńska⁴⁵. Wydaje się, że Weronika Leczkowska nie tyle profanuje, ile – podobnie jak w sztuce ludowej – dokonuje sakralizacji swoich Maryjek, metaforycznie czyniąc z nich Matki ludzkości⁴⁶.

SYLWIA GRZEŚKIEWICZ I HER HOLINESS

Sylwia Grześkiewicz, od 2020 r. kreująca markę *Her Holiness*, to artystka-przedsiębiorczyni, która najpierw tworzyła kolaże, potem figurki i – jak sama pisze – „inne gadzety”, czyli biżuterię, breloczki, kubeczki, koszulki, magnesy itp. Wszystko z wizerunkiem Maryi. „Patrzę na Matkę Boską przez pryzmat feministyczny. Jest to dla mnie przepiękny symbol matki, osoby, która chce dobrze dla każdego człowieka. Bez wykluczeń. [...] Jestem osobą niewierzącą, ale czuję, że to też mój symbol”⁴⁷.

Teksty, którymi Sylwia Grześkiewicz ozdabia kolaże, nie są kwiecistymi cytatami z Pisma Świętego. „Płyną prosto z serca i chciałabym, aby niosły ze sobą tylko czysty i pozytywny przekaz. Pełen miłości, akceptacji i spokoju”⁴⁸ – czytamy na stronie sklepu.

Umieszczonym w hippisowskim anтураżu wizerunkom Matki Bożej, takim jak Matka Boska z Sercem Gorejącym, Matka

Boska Fatimska, Matka Boska Tronuująca, Orantka, Immaculata, towarzyszą slogany, m.in.: „I love myself so you don't have to”, „Love yourself first” i „You are as pretty as you treat people”⁴⁹ (il. 7). Wprowadzając te żartobliwe zdania, artystka tworzy dystans, który osłabia desakralizację⁵⁰.

W podobnej stylistyce utrzymane są figurki. Możemy tu wyróżnić dwa główne nurty. Do pierwszego można zaliczyć ok. 15-centymetrowe figurki z żywicy z dodatkiem halogenowego brokatu i pigmentu, dzięki któremu barwne, półprzeźroczyste odlewy świecą w ciemności. Ten tani i jarmarczny materiał odbiera pracom Sylwii Grześkiewicz pierwiastek transcendencji, przenosząc Maryjki w odarty z *sacrum* świat codziennej tandety⁵¹. Drugi nurt reprezentują gipsowe odlewy różnej wielkości (największe mają 60 cm) stylizowane w duchu ekspresji i estetyki bliskiej autorce. Mamy tu zatem Maryję *kawaii* rodem z Japonii. Dostrzegamy w niej motywy, które weszły na stałe do kultury masowej, np. Czarodziejka z Księżycą. Są Madonny zainspirowane artystkami, które stały się ikonami popkultury, czyli np. Matka Boża Frida Kahlo i Matka Boża Yayoi Kusama (il. 6). Ta ostatnia pokryta jest od stóp do głów jaskrawożółtą farbą w różnej wielkości czarne kropki, zupełnie jak na najbardziej znanych dziełach japońskiej artystki. Jest też Madonna (i incydentalnie Jezus) w stylistyce Santa Muerte z Meksyku czy w tęczyowych barwach. Wśród innych realizacji są Madonna moro, w zwierzęce printy (w tym np. krówka Milka), małe opakowania frytek McDonald's, żółte gumowe kaczuszki, truskawki. Dla wzmocnienia efektu

44 S. Latocha, dz. cyt., s. 284-290.

45 E. Nowina-Sroczyńska, dz. cyt., s. 274-283.

46 Tamże, s. 277.

47 M. Glanc, *Matka Boska i „Maryjka”*. Za tę drugą groźną piekłem lub sądem, Onet KOBIEȚA, 11 VIII 2022 r., <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/matka-boska-i-maryjka-za-te-druga-groza-pieklem-lub-sadem/1ycqww3> [dostęp 29 XI 2023].

48 S. Grześkiewicz, *O mnie*, sklep internetowy *Her holiness*, <https://herholiness.pl/o-mnie/> [dostęp 14 XI 2023].

49 Pozostałe to: „I don't know how to explain to you that you should care about other people”, „Let's go together, without our egos”, „Thank got it's Friday”, „Girl power”, „Bug bug bug bug [.] Weak or no signal”, „Love is the only weapon”, „Love your neighbor as yourself”. Tamże.

50 E. Nowina-Sroczyńska, dz. cyt., s. 277.

51 Tamże, s. 280.

7. Sylwia Grześkiewicz, *You are as pretty as...*,
42 × 29,7 cm, strona sklepu *Her Holiness*, 2024 r.

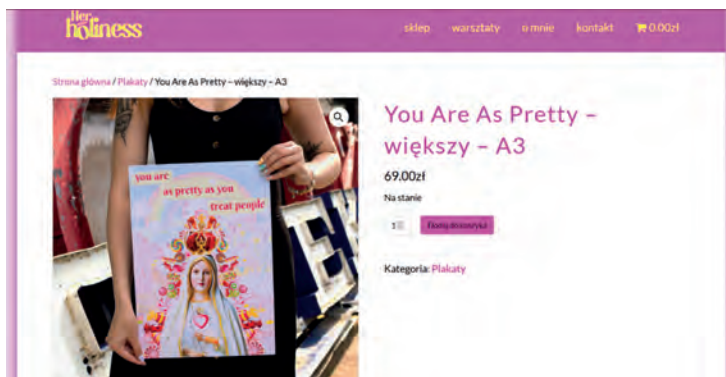
Sylwia Grześkiewicz ozdabia Madonny tanimi koralikami w pastelowych, pożyczonych z różowej plastikowej szkatułki małej dziewczynki, kolorach: sztuczne perły, koraliki w kształcie misiów Haribo, kokardki, małe pomponiki i ruchome oczka, które można kupić w sklepach z materiałami DIY. Ta infantylność, dostrzegalna we wszystkich Immaculatach, które wyszły spod ręki Grześkiewicz, jest ponownym puszczaniem oka w kierunku odbiorcy i próbą osłabienia przekazu subwersji. W przedstawieniach tych widzimy swobodę. Brakuje w nich jakiegokolwiek odwołania do nowożytnych zasad sztuki i ikonografii maryjnej.

Jak tłumaczy autorka figurek, „tematyka zrodziła się sama. Religia i dogmaty wiary zawsze postrzegałam w kategoriach strachu przed Bogiem i tym, co inne. Czuję, że nie powinno tak być, nigdy nie miałam w sobie na to zgody. Dlatego postanowiłam pokazać symbol Matki Boskiej w innym świetle, otoczeniu, kolorystyce, kontekście. Chciałam przedstawić innym Maryję tak, jak widzę ją ja. Nie ukrywam, że miałam przed tym sporo obaw. Moje brokatowe Maryjki mocno odbiegają od tego wizerunku, który znam (znamy?) od zawsze – z literatury, obrazów, a przede wszystkim z moich ukochanych praskich kapliczek. Mdła, brudna kolorystyka, pełen cierpienia wyraz twarzy – tak przedstawiało mi Matkę Bożą moje otoczenie. Dziwne, prawda? Zatem teraz ja chciała-bym przedstawić Ją swojemu otoczeniu”⁵².

ALEKSANDRA SIKORSKA I CZARNE JEST DOBRE

W świat odmiennej stylistyki przenosi nas absolwentka ASP, ceramiczka i tatuszka Aleksandra Sikorska, ostatnia z prezentowanych artystek. Założycielka usytuowanej na warszawskim Mokotowie pracowni Czarne jest dobre, jak sama pisze na stronie sklepu, „łączy funkcjonalność

⁵² S. Grześkiewicz, *O mnie*, dz. cyt.



8. Sylwia Grześkiewicz, *Matka Boska Kusama*, strona sklepu *Her Holiness*, 2024 r.

z artystycznym wyrazem, nadając codziennym przedmiotom wyjątkowy charakter”⁵³. Mają one nie tylko cieszyć oko, ale też wprowadzić do codzienności „odrobinę sztuki i magii!”⁵⁴. Znajdziemy wśród nich m.in. podstawki pod kadzidło, cukiernice, talerze i kubki ręcznie malowane w czerwone i czarne motywy na białym tle, inspirowane „głównie oldschoolowymi wzorami tatuaży”⁵⁵. Dominują tam serca z wbitym mieczem, cierniowe korony, węże, skorpiony. Częsty motyw o „silniejszym wyrazie” to stylizowane „płonące kościoły”⁵⁶.

Inną grupę stanowią ceramiczne Maryjki. Wszystkie odlewy powstają z tej

⁵³ A. Sikorska, *O nas*, strona internetowa pracowni Czarne jest dobre, <https://czarnejestdobre.com/s/onas> [dostęp 6 VII 2025].

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

samej formy, ukazując Madonnę w długim płaszczu, z dużym różańcem na szyi i sercem gorejącym. Ze względu na sposób zdobienia możemy wyróżnić wśród Maryjek Aleksandry Sikorskiej dwie grupy. Pierwszą stanowią te przypominające barwne tatusze (il. 9). Suknie mają jeden kolor. Zazwyczaj są to odcienie błękitu, różu, seledynowej zieleni i cytrynowej żółci. Natomiast twarz, zdobienia płaszcza, różaniec i płonące serce malowane są na czarno i czerwono, przy czym kontur jest zawsze czarny. Z tyłu płaszczka namalowane są motywy znane z salonów tatuaży i ze złotych harleyowców, takie jak czaszka przebita mieczem, róże, pajęczyna, chiński smok, krwawiące serce w cierniowej koronie, skorpion. Druga grupa Maryjek jest malowana prawie wyłącznie granatową farbą w odcieniu kobaltu, tak charakterystycznym zarówno dla ceramiki, jak dla dawnych tatuaży (il. 10). Z tyłu płaszczka pojawiają się nowe motywy, np. otoczony kośćmi do gry kubek, z którego wyłania się dłoń trzymająca cztery karty do gry, lub paw ze złożonym ogonem, przywodzący na myśl chińską ceramikę. Dla obu grup charakterystyczne są oblamowania płaszcza z czerwono-czarnymi lub czerwono-kobaltowymi motywami, takimi jak kwiaty, gwiazdy, figury karciane, pajęczyna.

Bardzo charakterystyczne są twarze wszystkich Maryjek, wyłaniające się spod ciemnych włosów z przedziałkiem po środku, z zamkniętymi oczami o wyrazistych rzęsach i z czerwonymi ustami. Jednak dominują duże okrągłe czerwone policzki. Kojarzy się to ze sztuką ludową, a najbardziej z rosyjskimi matryoszkami, co nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę, że te drewniane lalki symbolizują macierzyństwo, płodność i rodzinę⁵⁷.

57 A. Szarek, *Rosyjska matryoszka – jaka jest jej historia?*, https://szerokietory.pl/blog-podroznicy/rosyjska-matryoszka-_jaka_jest_jej_historia [dostęp 19 VII 2025].



9. Najnowszy drop Maryjek, post na FB Czarne.jest.dobre, 2 VII 2025 r.

Jeszcze słowo o procesie twórczym, jakim jest powstawianie figurek. „Maryjki są chyba najbardziej «upierdliwą» i czasochłonną, wymagającą skupienia rzeczą do malowania:) mimo starań zbyt przyspieszyć tego procesu się nie da, a samo to co widzicie zajęło mi ok tydzień tylko malowania. Między innymi dlatego nie są dostępne zawsze, robię je partiami 2-3 razy w roku – myślę że też sprawia że są bardziej wyjątkowe i jedyne w swoim rodzaju:)” – czytamy w poście na profilu facebookowym Czarne.jest.dobre⁵⁸.

Figurki Aleksandry Sikorskiej, inaczej niż u większości omawianych artystek,

58 „Czarne.jest.dobre”, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100072344223728> [dostęp 19 VII 2025] (W cytowanych wpisach zachowano oryginalną pisownię, poprawiając jedynie oczywiste literówki).

nazywane są kolejno maryjka1, maryjka2, maryjka3 itd. Można z tego wnioskować, że twórczyni dystansuje się do swoich prac, przeczą temu jednak słowa: „kocham symbolikę i nadawanie znaczeń. Kolory, kształty i formy, z którymi eksperymentuję, są dla mnie sposobem na wyrażanie emocji i energii, którą chce przekazać innym. Dzięki temu moja twórczość jest pełna dynamiki i spontaniczności a każda praca to osobna historia”⁵⁹. Wprowadzając do dekoracji motywy z oldschoolowych tatuaży, Sikorska odbiera Madonnom znaczenie nadprzyrodzone. Subwersja sięga tutaj daleko, choć można się zastanawiać, czy niejako znakując figurki elementami symboliki kojarzącej się pierwotnie ze światem przestępców, półświatkiem, subkulturami, autorka nie przypomina, że Maryja, będąc matką Zbawiciela, była zarazem matką Człowieka, którego „owinęła [...] w pieluszkę i położyła w żłobie, gdyż nie było dla nich miejsca w gospodzie” (Łk 2,7).

Im dłużej przyglądamy się współczesnym polskim „Immaculatom idealnym”, tym bardziej zdaje się oczywiste, że na ten typ twórczości mają w zasadzie monopol kobiety. Wszak to temat feministyczny, co jak zakłada autorka niniejszego, krótkiego opracowania, będzie w przyszłości polem dalszych badań. Obecnie wydaje się jednak, że działalność omówionych tu twórczyń stanowi jedynie odprysk działań naszych profesjonalnych artystek feministek dokonujących subwersji wewnątrz ikonografii maryjnej, choćby Beaty Ewy Białeckiej, Iwony Demko, Agaty Kus czy zdjęć z albumu *Boskie Matki* wydanego przez Fundację Rak’n’Roll. Wszystkie zostały zestawione i skasyfikowane przez Ewę

59 A. Sikorska, dz. cyt.

Nowinę-Sroczyńską⁶⁰. Omawiane zaś figurki są zdecydowanie mniej kontestacyjne i krytyczne, a ich twórczynie nie konfrontują się z konkretną opresją (religią, władzą, płcią). Próby przywrócenia figurkom Madonny pierwotnej roli (Paulina Mazur), oswojenia tradycyjnej formy (Sylvia Grześkiewicz), afirmacji życia i inkluzywności (Kora, Weronika Leczkowska), wyrażenia własnych emocji (Aleksandra Sikorska), przywołania wspomnienia matki (Kora) są wątkami ważnymi dla autorek, ale nijak się mają do tematów obecnych w sztuce zaangażowanej: macierzyństwa kobiet z chorobą nowotworową (*Boskie Matki*), kobiecości i toposu matki (Marta Demko), podkreślenia znaczenia matriarchatu w naszej kulturze (Ewa Białeckka) czy ciągle aktualnego problemu uchodźców (Agata Kus).

Wydaje się, że przerobienie, przemalowanie czy stworzenie od nowa (w nowej ikonografii) wspomnianych figurek jest sposobem, by Matka Boża była bliższa nam, a na pewno autorkom, i by każdy miał ją dla siebie taką, jakiej w danym momencie życia najbardziej potrzebuje, a jej opiekuńczy płaszcz, jak blejtram, przyjmie wszelkie wyrazy ekspresji, w ślad za słowami Ewy Nowiny-Sroczyńskiej, napisanymi

60 E. Nowina-Sroczyńska, dz. cyt.



10. Kobaltowe Maryjki, relacja na FB Czarne.jest.dobre, 3 VII 2025 r.

w odniesieniu do historycznego, społecznego czy ideologicznego kontekstu zmian zachodzących w ikonografii maryjnej: „Jakie czasy, takie Madonny”⁶¹. Mogłoby one stać się bon motem i tego artykułu, ponieważ odnoszą się do personalizacji, tak wszechobecnej w dzisiejszych czasach.

A może to tylko często bardzo udana próba przerobienia tandetnych tanich figurek na coś „ładniejszego”, stworzenia

61 Tamże, s. 283.

designerskiego bibelotu, wpisującego się nowoczesne wnętrza mieszkalne? Jak bowiem powiedział cytowany ks. kanonik Władysław Duda, ludzie „przemalowują je po prostu dlatego, że są tak koszarne te figurki, które są sprzedawane, że tego nie sposób postawić gdzieś i ludzie chcą im nadać swoją estetykę”⁶². Pozostawiam tę kwestię do dalszej eksploracji.

62 W. Duda, dz. cyt.

STRESZCZENIE

Blisko 40 lat od ukończenia dwóch pierwszych tomów z serii „Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce” pod redakcją naukową ks. prof. Janusza St. Pasierba autorka tekstu przygląda się często napotykanemu w ostatnim czasie zjawisku zdobienia figurek Maryi w sposób odbiegający od tradycyjnego przedstawiania Immaculaty. Poddając je analizie, autorka nie skupia się na efekcie kiczu, czyli powtarzając za ks. prof. Michałem Janochą, „śmiesznej wzniosłości” lub „wzniosłej śmieszności”, lecz na przyczynie i celu. Dokonując przeglądu prac Pauliny Mazur, Olgi Jackowskiej (Kory), Weroniki Leczkowskiej, Sylwii Grzeškiewicz i Aleksandry Sikorskiej, a więc twórczyń, które dały swoim pracom podwaliny intelektualne, stawia tezę, że dekorowane przez nie figurki, w których można zaobserwować nawet przejawy subwersji, pozostają niewątpliwie na uboczu głównego nurtu sztuki feministycznej. Badane zjawisko jest jednak niewątpliwie sposobem, by po przetworzeniu wizerunku i nadaniu mu nowych znaczeń, Maryja stała się bliższa omawianym twórczyniom.

SŁOWA KLUCZOWE

Maryja, Niepokalane Poczęcie, ikonografia, feminizm, subwersja, Kora / Olga Jackowska

SUMMARY

Nearly 40 years since the completion of the first two volumes from the series „Iconography of modern church art in Poland” under the scientific editorship of Fr. Prof. Janusz St. Pasierb. The author of the text looks at the recent phenomenon: the decoration of figurines of Mary in ways that diverge from the traditional representation of the Immaculata. Her analysis does not focus on the kitsch effect, i.e., repeating Fr. Prof. Michał Janocha, „ridiculous sublimity” or „sublime ridiculousness”, but on the cause and purpose. By reviewing the works of Paulina Mazur, Olga Jackowska / Kora, Weronika Leczkowska, Sylwia Grzeškiewicz, and Aleksandra Sikorska — artists who have given their creations intellectual depth — the author proposes the thesis that the figurines they embellish, which sometimes exhibit elements of subversion, clearly remain on the periphery of mainstream feminist art. Nonetheless, this phenomenon undoubtedly serves as a means through which, by reworking the image and imbuing it with new meanings, the Virgin Mary becomes more relatable and personally significant to these artists.

KEYWORDS

Holy Mary, Immaculate Conception, iconography, feminism, subversion, Kora / Olga Jackowska

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Duda Władysław, niepublikowana rozmowa zarejestrowana przez Aleksandrę Pawlińską 20 XI 2023 r.

Opracowania

Biały Beata, *Słońca bez końca. Biografia Kory*, Poznań 2022.

Biernacka Małgorzata, „*Immaculata idealna*” – najpopularniejszy wizerunek maryjny czasów nowożytnych, w: *Ikografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J.St. Pasierb, t. 1, Warszawa 1987, s. 27–93.

Dziób Mateusz K., *Po prostu Matka. Madonny Kory Jackowskiej*, „FrondaLUX.pl”, 2015, nr 77, <https://frondalux.pl/po-prostu-matka-madonny-kory-jackowskiej/> [dostęp 7 XII 2023].

Kubisiowska Katarzyna, *Kora. Się żyje*, Kraków 2023, s. 273.

Latocha Sebastian, *Madonna. Dolores popkultury*, „Konteksty”, t. 344, 2024, nr 1–2, s. 284–290.

Nowina-Sroczyńska Ewa, *Karuzela z Madonnami*, „Konteksty”, t. 344, 2024, nr 1–2, s. 274–283.

Netografia

„Czarne.jest.dobre”, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100072344223728> [dostęp 19 VII 2025].

Glanc Marta, *Matka Boska i „Maryjka”. Za tę drugą groźą piekłem lub sądem*, Onet KOBIEȒA, 11 VIII 2022 r., <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/matka-boska-i-maryjka-za-te-druga-groza-pieklem-lub-sadem/1ycqww3> [dostęp 29 XI 2023].

Groen Mateusz, *Pogotowie Maryjne: na ratunek porzuconym dewocjonom*, „Trojmiasto.pl”, 23 IX 2020 r., <https://kultura.trojmiasto.pl/>.

Pogotowie-Maryjne-na-ratunek-porzuconym-dewocjonom-n148494.html [dostęp 14 XI 2023].

Grzeŝkiewicz Sylwia, *O mnie*, sklep internetowy *Her holiness*, <https://herholiness.pl/o-mnie/> [dostęp 14 XI 2023].

Kora, *Nim zakwitnie tysiąc róż* (Official Music Video), Maanam, <https://youtu.be/LiwmK8r7WIU?si=wlwatDD4CurxSCSy> [dostęp 19 VII 2025].

Leczkowska Weronika, sklep internetowy *Holy Mothers*, <https://holymothers.art/> [dostęp 6 VII 2025].

lk, *Bp Janocha: kicz religijny jest banalizacją przesłania Ewangelii*, „eKAI” 19 XI 2015 r. <https://www.ekai.pl/bp-janocha-kicz-religijny-jest-banalizacja-przeslania-ewangelii/> [dostęp 29 XI 2023].

ORGANEK, *Czarna Madonna* (official video), Mystic Production TV, https://www.youtube.com/watch?v=oq8wnimkp10&start_radio=1/ [dostęp 26 VII 2025].

„Pogotowie Maryjne”, <https://www.facebook.com/pogotowiemaryjne> [dostęp 29 XI 2023].

Rogowska-Lichnerowicz Aleksandra, *Nadaje drugie życie zniszczonym figurkom świętych*. „Pochodzę z bardzo artystycznej rodziny”, „Dzień Dobry TVN online”, 16 X 2022 r., <https://dziendobry.tvn.pl/styl-zycia/paulina-mazur-naprawia-figurki-swietych-jak-wyglada-jej-praca-st6165787> [dostęp 14 XI 2023].

Tekst zgłoszono: 10 XII 2024 r., recenzowano: 10 IV 2025 r., zaakceptowano do druku: 6 VIII 2025 r.

Święci, herosi, superbohaterowie. Jan Paweł II i ks. Jerzy Popiełuszko w komiksie – modelu multimedialnej struktury wizualnej

Saints, Heroes, Superheroes. John Paul II
and Father Jerzy Popiełuszko in Comics –
a Model of Multimedia Visual Structure

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16226>

JAROSŁAW JANOWSKI
INSTYTUT SZTUKI I KULTURY UPJPII
ORCID: 0000-0001-5719-1168

Największą rewolucję kulturową po połowie XX w. zawdzięczamy eksplozji mediów audiowizualnych: barwny dźwiękowy film, telewizja w wersji producenta i w wersji kanału ciągłej transmisji, kasyety dźwiękowe i kasyety DVD, cyfrowy obraz, Internet i smartfon, a teraz także AI, która produkuje wszystko na indywidualne zamówienie*. Teorie mediów próbują tę rewolucję gonić, ale ona okazuje się szybsza. Szukam więc jakiegoś łącznika czy modelu, który zdolny byłby spiąć historię medialności i ukazać jej najtrwalsze korzenie. To zdumiewające, ale komiks wydaje się najlepszym kandydatem na klucznika tajemnic historii medialności.

Komiks jest może trochę niedoceniany i nie zawsze traktuje się go poważnie. Wykształcenie komiksowego sposobu przekazywania informacji nie wyniknęło z jakiejś technicznej innowacji czy wynalazku, jak było to w przypadku kina,

telewizji czy Internetu. Z pozoru wydaje się fuzją istniejących wcześniej mediów: obrazu i słowa pisanego, mieszanką zdawkowych dialogów z obrazami dla tych, którzy nie chcą czytać dłuższych tekstów albo kontemplować prawdziwego malarstwa. Obraz ma zasadniczą słabość – trudno za jego pomocą opowiedzieć historię, której nie znamy, gdyż „obraz jest wiecznie trwałą aktualnością”¹. Uobecnia jakieś odległe stany rzeczywistości, a zarazem manifestuje swoją aktualną rzeczywistość jako znak tu i teraz. Nie przemija, lecz trwa w niezmienności, spoglądając na nas spoza czasu. Tę niemal magiczną właściwość dostrzegali już starożytni Egipcjanie. Chyba jako pierwsi nadali swym malowidłom porządek czasowej narracji, choć i w malarstwie

* Dziękuję prof. Zofii Mitosek za rozmowy o sztuce opowiadania – literaturze i zwłaszcza powieści – które pozwoliły mi inaczej spojrzeć na to, jak w ludzkich umysłach działają historie, również te rysowane w komiksach.

¹ D. Bagiński, *Obraz – zagadka wzrokowa, gramatyka języka wizualnego*, Lublin 2021, s. 11.

jaskiniowym mamy przykłady protonarracji zakodowanych w mapowym ujęciu realnych zdarzeń.

Jak przedstawić sekwencję powiązanych ze sobą wydarzeń? Problem ten zrodził wiele znanych z historii poszukiwań artystycznych – przedstawienia symultaniczne, cykle narracyjne czy akademickie zasady prezentowania historii, nadawanie obrazom wyrafinowanych tytułów czy wręcz umieszczanie na nich pisanych tekstów. Twórcy komiksów skutecznie opowiadają ciekawe historie przy pomocy sekwencji nieruchomych obrazów, którym zazwyczaj towarzyszy tekst dialogów, choć czasem operują jedynie układem obrazów.

Komiksu nie można ignorować. Jego przekaz oddziałuje bardzo silnie na zbiorowe emocje i wyobrażenia, wykształcił funkcjonujące w kulturze wzorce. W przeszłości jednym z zadań wielkiego malarstwa, które współcześnie podjęli twórcy komiksów, było opowiadanie historii – funkcja narracyjna. Obecnie niektórzy artyści czerpią ze stylistyki wypracowanej w komiksie. W sposób bardzo dosłowny czynił to np. Roy Lichtenstein. Siłą i wieloznacznością sekwencji obrazów w budowaniu narracji pokazuje również konceptualny fotograf Mac Adams.

Artykuł ten dotyczy m.in. związków artystycznych środków wyrazu oraz technik budowania narracji w zestawieniu ze współczesnym językiem komiksów. Oba omówione komiksy mają odmienną stylistykę i powstały w różnych krajach. Opowiadają o losach osób żyjących w opinii świętości, dlatego przedstawione historie są w jakiś sposób współczesnymi przykładami hagiografii.

KS. JERZY POPIEŁUSZKO. CENA WOLNOŚCI

Jedną z narracji graficznych będących przedmiotem mojego zainteresowania jest komiksowy zeszyt *Ksiądz Jerzy*

Popiełuszko. Cena wolności. Scenariusz stworzył Maciej Jasiński, a autorem rysunków jest Krzysztof Wyrzykowski. Pierwotne, czarnobiałe wydanie pochodzi z 2005 r.² Późniejsza wersja kolorowa wydana została po raz pierwszy jako dodatek do „Małego Gościa Niedzielnego” w 2007 r. w potężnym nakładzie 110 tys. egzemplarzy. Wznowienie kolorowej wersji z 2023 r. polecane jest jako materiał edukacyjny przydatny na lekcjach historii, dlatego na końcu zawiera scenariusz przykładowej lekcji, zapis kazania ks. Jerzego Popiełuszki z września 1984 r., zdjęcia archiwalne oraz artykuł Witolda Tkaczyka rzetelnie wprowadzający czytelników w historyczny przebieg zdarzeń przedstawionych wcześniej w fabularyzowanej, komiksowej formie³. Kolejne wznowienia i edukacyjne zastosowanie komiksu świadczą o silnym emocjonalnym oddziaływaniu osiągniętym przez jego artystyczny wyraz.

Komiks skupia się na ostatnim roku życia błogosławionego ks. Jerzego Popiełuszki, od grudnia 1983 r. do jego tragicznej śmierci w październiku 1984 r. Ukazuje działania Służby Bezpieczeństwa: inwigilację, prowokacje, przesłuchania oraz dwie próby zamachu, z których druga zakończyła się śmiercią kapłana. Wpisuje się w nurt komiksu historycznego o charakterze paradokumentalnym. Twórcy opierają się na faktach, przedstawiają wydarzenia z życia ks. Jerzego. Choć narracja bazuje na rzeczywistych wydarzeniach, zawiera również elementy fabularyzowane, zwłaszcza w dialogach, które mają charakter hipotetyczny, ale prawdopodobny. *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności* to przykład świadomego wykorzystania medium

2 M. Jasiński – scenariusz, K. Wyrzykowski – rysunki, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności*, Toruń 2022 (wyd. 2, wersja czarno-biała).

3 M. Jasiński – scenariusz, K. Wyrzykowski – rysunki, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności*, Poznań 2023 (wersja barwna).

komikсового do przekazu historycznego i edukacyjnego. Twórcy stworzyli angażującą emocjonalnie opowieść, która nie tylko informuje, ale także skłania do refleksji nad wartościami, takimi jak wolność, godność i prawda⁴.

W kontekście międzynarodowym komiks wpisuje się w nurt *graphic novel* o tematyce historycznej, gdzie medium komiksowe służy do przedstawiania ważnych wydarzeń i postaci historycznych w sposób przystępny i angażujący. Rysunki Krzysztofa Wyrzykowskiego oddają realia lat 80. XX w., przedstawiając m.in. betonowe blokowiska, ówczesne sklepy czy propagandowe slogany na murach. Ważny jest tu również styl charakterystyczny dla polskiego *undergroundowego* komiksu z lat 90., czytelny zwłaszcza w czarnobiałej wersji. Jednak przede wszystkim efekt emocjonalnego zaangażowania czytelnika osiągnięto dzięki kognitywnym własnościom skondensowanego przekazu, złożonego ze słowa i obrazu charakterystycznego dla komikсового medium.

THE LIFE OF POPE JOHN PAUL II

Wielkie zasługi dla zbudowania potęgi komiksu i stworzenia gatunku superbohaterów opowieści ma amerykańskie wydawnictwo Marvel. Tymczasem męczeńska śmierć, szarzyzna PRL, mroczne i niewyjaśnione do końca okoliczności komunistycznej zbrodni odbiegają od typowych amerykańskich przygód herosów obdarzonych nadnaturalną mocą. Komiks o bł. księdzu Jerzym opowiedziany jest też przy pomocy innych środków artystycznego wyrazu niż amerykańskie historie o superbohaterach. Dlatego warto się przyjrzeć, jak w marvelowskim komiksie została skonstruowana optymistyczna opowieść o papieżu, którego kochają tłumy.

4 I. Copik, *Historia z komiksem! – o edukacyjnych walorach komiksu jako medium*, „Nauczyciel i Szkoła”, t. 65, 2018, nr 1, s. 153.

Wkrótce po wyborze na Stolicę Piotrową w 1982 r. Jan Paweł II stał się główną postacią komiksu o stylistyce i sposobie narracji wypracowanym przez wydawnictwo Marvel. Autorem scenariusza *The Life of Pope John Paul II*⁵ jest Steven Grant, a rysownikiem John Tartaglione. Przedstawili oni życie Karola Wojtyły od dzieciństwa do nieudanego zamachu w 1981 r. Jest to również rodzaj paradokumentu, choć paradoksalnie bliżej mu do gatunku superbohaterkiego niż do nurtu *graphic novel*.

KS. JERZY VERSUS JAN PAWEŁ II

Obie przedstawione publikacje powstały, zanim ich tytułowi bohaterowie zostali kanonizowani czy beatyfikowani przez Kościół, a komiks o Janie Pawle II ukazał się jeszcze za jego życia. Graficzna historia o ks. Jerzym została wydana pięć lat przed jego beatyfikacją w 2010 r. W przypadku ks. Popiełuszki do powszechnej opinii jego świętości przyczyniła się męczeńska śmierć w 1984 r. z rąk komunistycznych, tajnych służb. Z kolei polski papież od początku pontyfikatu wzbudzał pozytywne emocje milionów wiernych i już na jego pogrzebie rozległy się okrzyki tłumu: *Santo subito*. Był on postacią obdarzoną szczególną charyzmą, dlatego jako komiksowy popkulturowy superbohater stał się bardzo podobny do świętego z hagiograficznej opowieści. Obie przytoczone publikacje są komiksami głównego nurtu, ich autorzy nie dokonują szczególnych eksperymentów wizualnych znanych z dzisiejszych progresywnych powieści graficznych. Złaszcza ten wydany przez Marvela jako produkcja zespołowa wielkiej wytwórni powtarza wypracowaną na komiksach superbohaterkich warstwę wizualną. Marvel wylansował wiele komiksowych postaci, jak np. Iron Man, Hulk, Kapitan Ameryka,

5 S. Grant – scenariusz, J. Tartaglione – rysunki, *The Life of Pope John Paul II*, New York 1982.

Spider-Man, które są ciągle żywe w zbiorowej wyobraźni i innych obszarach kultury masowej jak filmy, gry komputerowe czy gadżety⁶. Inaczej niż inni marvelowscy superbohaterowie Jan Paweł II nie był jednak wytworem fantazji rysownika. W tej obrazkowej opowieści o życiu papieża Polaka można doszukać się podobieństwa popkulturowego sposobu przedstawiania komiksowych historii do narracyjnych środków obecnych w tradycyjnych opowiadaniach dotyczących świętych, ale i starożytnych herosów. Rodzi to pytanie: co mają ze sobą wspólnego tradycyjne opowieści o świętych i współcześnie wypracowane sposoby narracji wizualnej? Aby przybliżyć się do odpowiedzi zarysuję następujące kwestie:

- na czym polega nowatorstwo i odrębność komiksu jako gatunku,
- jakie jest cywilizacyjne podłoże jego powstania,
- w jaki sposób komiks jest zakorzeniony w artystycznej tradycji epok minionych.

NARODZINY MEDIUM

Komiks jest nowoczesnym medium z wypracowanymi własnymi stylistyką i sposobem narracji. Wywodzi się z kultury uważanej za niską, popularną i jest trochę poza marginesem rozważań dotyczących sztuk wizualnych i literatury. Wniósł jednak wiele do współczesności, chociażby wpływając na film, i to nie tylko poprzez ekranizację komiksowych opowieści. Wiele zabiegów formalnych stosowanych w montażu filmowym pojawiło się wcześniej w komiksie. Przyjmuje się, że oba media powstały w tym samym okresie, choć np. Rodolphe Töpffer, nazwany „ojcem komiksu”, stworzył swoją pierwszą rozbudowaną historię obrazkową już w 1827 r. Rozwijał środki wyrazu, wprowadzając np. zmiany kąta

widzenia sceny w poszczególnych kadrach⁷. Gustave Doré wydał 1854 r. graficzne dzieło narracyjne *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie, d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikan, Sylvestre, Karamsin, Ségur etc.*⁸. Obecnie uważa się Dorégo za prekursora komiksu, mimo to nadal przedmiotem sporów jest, czy *Historie pittoresque* należy do tego gatunku. Eksperymenty wizualne zastosowane w zestawionych ze sobą rysunkach polegają na zbliżeniach wielokrotnych, powtórzeniach, zestawieniach kadrów z różnej odległości ze zmianą skali narysowanych obiektów – podobne zabiegi stosowane są we współczesnym filmie. Wszystkie te rozwiązania formalne – co było zapewne celem Dorégo – wywoływały poczucie niespójności, nieciągłości i chaosu, znane z niektórych przykładów współczesnego montażu filmowego. Podobnie odważnie zastosowane środki ekspresji użyte w narracji wizualnej pojawiły się we współczesnych komiksach ok. 100 lat później. O profetycznie użytym przez Dorégo języku filmowym pisał w swoim eseju Francis Lacassin: „Zwykle Doré podąża za kinematograficznym widokiem gęsto upakowanej, anonimowej armii w marszu, ze zbliżeniem jednego lub kilku jej członków, wysoce zindywidualizowanych lub w czarnej sylwetce. Po barokowej bitwie następuje szczegółowe ujęcie włóczyń odcinających głowy i kończyny; następnie ta sama scena, nocna śnieżycy; na koniec następstwa, w średnim ujęciu lanc i odciętych głów”⁹.

7 F. Lacassin, *The Comic Strip and Film Language*, „Film Quarterly”, vol. 26, 1972, no. 1, s. 12; J. Szyłak, *Coś więcej czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, Poznań 2016, s. 25–26.

8 Polskie wydanie: G. Doré, *Dzieje świętej Rusi. Malownicze, dramatyczne i karykaturalne, na podstawie tekstów kronikarzy i historyków Nestora, Sylvestre'a, Karamzina, Segura etc. w rysunkach z komentarzami*, tłum. J. Waczków, Gdańsk 2003.

9 F. Lacassin, dz. cyt., s. 11–23.

6 T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 111–113.

Powieść graficzna Dorégo nie spotkała się ze zrozumieniem, być może ze względu na użyte w niej zabiegi formalne rozbijające sens dzieła w oczach ówczesnych czytelników. Przyczyną mogło być też to, że 22-letni Gustave Doré tworzył *Historie pittoresque* jako komentarz do aktualnych wydarzeń politycznych – wojny krymskiej, i zawarł w niej swoje radykalne antyrosyjskie poglądy z nieco naiwną, młodzieńczą żarliwością¹⁰.

Pojawianie się pierwszych edytorskich komiksów związane jest z rozwojem rynku tzw. groszowych gazet przeznaczonych dla mas. Stało się to pod koniec XIX w. w Stanach Zjednoczonych dzięki wynalezieniu prasy rotacyjnej, ale i coraz powszechniejszej alfabetyzacji. Ukazująca się cyklicznie historyjka obrazkowa *The Yellow Kid*, rysowana przez Richarda Feltona Outcaulta, uważana jest za pierwszy amerykański komiks. Publikowana była od 1896 r. w „New York Journal”¹¹. Rok wcześniej odbył się pierwszy pokaz filmowy braci Lumière, na którym pojawiły się filmowe rejestracje zwykłych wydarzeń, np. *Wyjście robotników z fabryki*. Trudno więc mówić o powstaniu kina jako nowego medium, była to jedynie techniczna ciekawostka, dlatego bracia Lumière nie wierzyli w przyszłość filmu. Dopiero na początku XX w. powstały filmy opowiadające historie, a nie tylko ukazujące ruchomą rejestrację codziennych sytuacji. Za prekursora nowej sztuki można uznać Georges’a Méliès’go, autora *Podróży na księżyc* z 1902 r. Kino i komiks narodziły się więc w podobnym czasie przemian cywilizacyjnych w dziedzinie rejestracji obrazu, dźwięku i przesyłania informacji na odległość. Kino stało się bardzo szybko sztuką – reprezentowaną przez Dziesiątą Muzę, i zostało uznane za składnik kultury wysokiej. Tymczasem komiks

długo lekceważono jako rodzaj rozrywki dla młodego pokolenia. Stąd wynika tendencja, by postrzegać używany w komiksie język i montaż za wtórny wobec „kinowego”.

Z całą pewnością oba języki kina i komiksu od samego początku oddziaływały na siebie. Jednak twierdzenie, że to montaż filmowy i posługiwanie się kadrem przez film było decydujące dla wykształcenia się komiksowego sposobu opowiadania, jest nieprawdziwe. Chronologicznie było raczej na odwrót. Komiksowa drukowana narracja obrazowa dojrzewała wiele lat przed narodzinami fotografii ruchomej. Dlatego bardziej rozsądnie jest traktować te dwa media jako autonomiczne. Komiks z filmem prowadzi oczywiście owocną wymianę środków wyrazu, przynależą bowiem do ikonosfery masowego odbiorcy czasów „zmechanizowanej komunikacji wizualnej”¹².

Według Marshalla McLuhana nowe techniki, takie jak radio czy kino, ale również te starsze – alfabet, druk, gdy się pojawiły, zmieniły ludzką zmysłowość, wzorce myślenia i postrzegania: „Nasze odczucia nie są już takie same, podobnie jak nasze oczy, uszy i inne zmysły”¹³. Stan, jaki może wywołać nowa technologia informacyjna, określa on jako wręcz narkotyczny. Pod jego wpływem byli zapewne pierwsi widzowie pokazów ruchomych obrazów braci Lumière, gdy widzieli wjeżdżający naprzeciwko nich pociąg. Pomyślmy, w jaki sposób w początkach kina musiała rezonować zbiorowa wyobraźnia pod wpływem mieszanki faktów i fikcji, doświadczanych w zaciemnionych salach z samotnym światłem przebijającym ciemność. McLuhan wykazał, jak pismo fonetyczne wpłynęło na sposób postrzegania świata. Jego zdaniem był to prawdziwy przełom w historii ludzkości.

10 J. Szyłak, dz. cyt., s. 30.

11 B. Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem. Od narracji do znaku*, Koluszki 2023, s. 15.

12 F. Lacassin, dz. cyt., s. 14.

13 M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, w: tenże, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 168.

Podobne zmiany według niego wywołały nowoczesne technologie, takie jak kino. Porównał przełom spowodowany pojawieniem się alfabetu do wpływu mediów elektronicznych na nasze myślenie i zmysły. „Ci, którzy są świadkami wdrażania nowej techniki – czy to alfabetu, czy radia, reagują najsilniej, ponieważ nowe stosunki pomiędzy zmysłami wytworzone jednocześnie przez techniczne «rozszerzenie» oka lub ucha, prezentują człowiekowi nowy, zaskakujący świat, który wywołuje nowe, silne «zamknięcie» lub odmienny wzorzec współgry wszystkich zmysłów ze sobą. Jednak początkowy szok stopniowo mija, kiedy cała społeczność przyswaja sobie nowy sposób percepcji we wszystkich obszarach działalności i skojarzeń. Natomiast prawdziwa rewolucja następuje w późniejszej fazie «przystosowania» życia społecznego i osobistego do nowego modelu percepcji stworzonego przez nową technikę»¹⁴.

McLuhan pisał też, jak trudno jest afrykańskiej, niezaznajomionej z filmowym przekazem widzowi śledzić filmową narrację. Kino wydaje się medium łatwym w odbiorze. Tymczasem opisywani Afrykańczycy funkcjonujący w przekazach słuchowo-dotykowych nie są w stanie przyjąć roli biernego konsumenta filmowego przekazu¹⁵. W naszej kulturze po czasie narkotycznego upojenia ruchomą fotografią nastąpiła faza kształtowania się języka filmu, a montaż jest jego istotnym składnikiem. Dla komiksowego medium ważne są takie zdobycze filmu jak kadr subiektywny i montaż równoległy. Sposób konstruowania kadru subiektywnego ukazały filmowe eksperymenty przeprowadzone w latach 20. XX w. przez radzieckiego reżysera Lwa Kuleszowa. Montaż równoległy to technika pokazywania dwóch lub więcej wątków dziejących się równolegle – zazwyczaj po to, by

zbudować napięcie lub ukazać związku między zdarzeniami. Ten typ montażu wypracował Amerykanin David Wark Griffith, ukazując jego skuteczność w filmie *Narodzony Narodu* z 1915 r. Griffith jest też twórcą tzw. niewidzialnego montażu. Technika ta miała na celu ukrycie cięć przed okiem widza, by opowieść filmowa wydawała się płynna, naturalna i realistyczna. Widz nie powinien zauważyć, że film jest montowany – wszystko ma wyglądać jak „okno na świat”. Jest to typowy montaż hollywoodzki. Wydaje się on przeciwieństwem komiksowej sekwencyjności kadrów, jednak niektórzy rysownicy potrafią wywołać podobny w odbiorze efekt.

Lacassin w swoim klasycznym już eseju *The Comic Strip and Film Language* zwraca uwagę, że wielu reżyserów jest zadeklarowanymi czytelnikami komiksów. W tym kontekście wymienia m.in. Federica Felliniego, Jacques'a Rivette'a, Jeana-Luca Godarda, Ado Kyrrou, Jeana-Paula Savignaca, Remo Forlaniego. Oczywiście, rysownicy też nie stronią od oglądania filmów, dlatego zdobycze kina zagościły w obrazkowych historiach z dymkami. Współczesne komiksy wykorzystują elementy filmowe, takie jak rytmika scen, cięcia narracyjne oraz „oświetlenie” postaci w rysunkach (il. 1).

Z kolei szkice do kadrów filmowych – *storyboards*, często przypominają stylem komiksy, co dodatkowo integruje oba media. Niektórzy reżyserzy, np. Alfred Hitchcock, Henri-Georges Clouzot i Akira Kurosawa, przygotowywali wstępnie całe filmy w formie sekwencji kolejnych rysowanych na papierze kadrów. Ten ostatni reżyser na tyle rozwinął umiejętność malowania kolorowych materiałów przygotowawczych, że zostały one wydane w formie albumów¹⁶.

Struktura komiksu zbudowana jest z sekwencji kadrów i to łączy ją z filmem.

¹⁴ Tamże, s. 166.

¹⁵ Tamże, s. 188–189.

¹⁶ A. Kurosawa, (*Yume*), Tokyo 1990.



1. Maciej Jasiński – scenariusz, Krzysztof Wyrzykowski – rysunki, *Książka Jerzy Popiełuszko...*, dz. cyt., s. 4–5. Rozkładówka, na której pojawiają się efekty filmowe związane z oświetleniem postaci, ale i montaż równoległy. Włamanie funkcjonariuszy SB do mieszkania ks. Jerzego odbywa się w trakcie, gdy wygłasza on kazanie. Na sąsiedniej stronie widzimy isticie filmowe zestawienie ogólnych planów z góry i frontalne

Komiks może się nimi posługiwać o wiele bardziej swobodnie – widzimy na raz wiele kadrów, które razem stanowią kompozycję planszy. W filmie każdy kolejny кадр zastępuje poprzedni na tym samym ekranie, natomiast w komiksie kadry współistnieją obok siebie w przestrzeni strony. Powstaje tzw. *spatial montage* (montaż przestrzenny), który nie funkcjonuje w kinie. Film ukazuje кадр po kadrze, a tempo i rytm narzuca reżyser. Komiks pozwala czytelnikowi przeskakiwać wzrokiem w przód i w tył po planszy, nawet jednocześnie „zobaczyć” peryferyjnie kilka scen. Komiks oferuje też dowolność kompozycji planszy i całych rozkładówek. Twórca może zmieniać wielkość, różnicować układ komiksowych kadrów w zależności od potrzeb narracyjnych, natomiast film ograniczony jest

stałym formatem klatek i ukazywaniem ujęć na osi czasu. Dlatego *storyboard* Kurosawy zbudowany z regularnie ułożonych prostokątów (il. 2A) znacznie różni się od bogactwa komiksowego montażu przestrzennego w zeszycie *Jerzy Popiełuszko*. Swoistą filmowość sekwencji ujęć, ich rytm i czas trwania odczytujemy o wiele silniej niż na rozrysowanych filmowych kadrach Kurosawy. Przestrzenny montaż – podobnie jak ten w filmie na osi czasu – jest trudną sztuką (il. 2B). Nawet bardzo doświadczonym zawodowcom zdarza się popełniać błędy¹⁷. Dlatego też strony klasycznych komiksów mają przeważnie regularną siatkę kadrów, jak widać to w omawianym

17 S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1994, s. 86.



2. Akira Kurosawa, (*Yume*)..., dz. cyt., s. 30–31. 2A. Storyboard do filmu Kurosawy Sny, 1990 r. 2B. Rozkładówka z kompozycją planszy komiksu *Ksiądz Jerzy Popiełuszko*. Porównanie ukazuje, czym jest przestrzenny montaż komiksu. Mimo nieregularności kadrów budującej rytm przekazu komiks ten posługuje się filmowym widzeniem różnorodnych planów, zbliżeniami i kątami ujęć

The Life of Pope. Lecz nic nie stoi na przeszkodzie, by złamać ten schemat. Twórcy noweli graficznej *Ksiądz Jerzy Popiełuszko* skorzystali z różnych sposobów kompozycji strony. Te wizualne eksperymenty są jednak raczej powściągliwe, jeśli porównamy je ze znanymi z innych współczesnych komiksów manipulacjami kształtami kadrów, które nie są prostokątne¹⁸, nachodzącymi na siebie obrazami czy całostronicowymi ujęciami, gdzie bohaterowie pojawiają się symultanicznie w kilku miejscach¹⁹. Można też tak ułożyć kadry, aby czytelnik sam wybierał kierunek lektury, co jest jednak, jak pisze McCloud, dość egzotyczne²⁰. Komiks o męczeństwie ks. Jerzego ma charakter paradokumentu i to wpłynęło na wybór różnorodnych środków narracyjnych. Są to metody opowiadania wizualnej historii, z którymi potencjalni czytelnicy są oswojeni, czyli te wypracowane przede wszystkim w obszarze języka filmu. Komiksowe „ujęcia” skomponowane są tu jak filmowe kadry – z kombinacją różnych planów (np. bliski twarzy dla emocji, daleki dla scen akcji) i perspektyw (z lotu ptaka, a nawet żabiej, czy też centralnej). Nastęstwo kadrów pełni tu zwykle funkcję montażu: przejścia między panelami przypominają cięcia montażowe w filmie, łącząc osobne obrazy w ciąg zdarzeń. Zarówno środki montażu przestrzennego, jak i związanego z czasowym następstwem zdarzeń są tu o wiele bogatsze niż w omawianym komiksie Marvela.

Komiks łączy z kinem posługiwanie się **kadrowaniem** (wszystkie podkr. J. J.), które wiele wcześniej zaczęło stosować malarstwo. Rewolucja w komunikacji wizualnej, jaką było pojawienie się perspektywy linearnej, sprawiła, że malarze zaczęli

porównywać obraz do kadrującego okna. Jak pisał Alberti, obraz dobrze zakomponowany jest widokiem przez okno na inną, iluzyjną rzeczywistość: „najpierw na powierzchni, na której mam malować, kreślę dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię, którą mam przedstawić”²¹.

To ograniczenie pola widzenia prostokątną ramą wpłynęło na wykształcenie przez malarstwo różnych typów ujęć. Wielcy malarze, jak np. Caravaggio, biegle posługiwali się kadrowaniem, sprawnie dobierając odpowiednie do artystycznego zamiaru ujęcia: długie, półdługie, a nawet zbliżenia. Prawdziwym przełomem w świadomości kadru i umiejętności posługiwania się nim było upowszechnienie się fotografii, zwłaszcza reportażowej i amatorskiej. Rysunkowy sposób opowiadania Töpffera powstał w 1827 r., a właśnie w 1826 lub 1827 r. Joseph Nicéphore Niépce wykonał pierwszą udaną fotografię – *Widok z okna w Le Gras*. Na Töpffera nie mogło więc jeszcze oddziaływać nowe medium. Gdy prawie trzydzieści lat później młody Doré rysował *Historie pittoresque*, musiał już widzieć dużo fotograficznych widoków. Dlatego zapewne dostrzegamy w pracy Dorégo o wiele większe bogactwo zestawianych ze sobą rodzajów ujęć niż w obrazkowych opowiadaniach Töpffera. Na fotografiach z czasów młodości Dorégo możemy zobaczyć oprócz różnych stopni zbliżeń ujęcia z tzw. perspektywy wysokiej i niskiej.

Należy zaznaczyć, że wojna krymska (1853–1856) była pierwszym konfliktem zbrojnym obficie udokumentowanym przez reporterów wojennych. Dzięki fotografii, przerabianej następnie na ryciny i publikowanej w ilustrowanej prasie, wstrząsające obrazy z frontu docierały do odbiorców na

18 Tamże, s. 99.

19 P. Gąsowski, *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Poznań 2016, s. 110–113.

20 S. McCloud, dz. cyt., s. 105.

21 L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963, s. 19.



3. Album fotograficzny, ok. 1910 r., Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 38501/IV/1-132. Rozkładówka zakomponowana z różnorodnych kadrów, zdjęć atelierowych i amatorskich. Przykład świadomego montażu przestrzennego

całym świecie, wywierając głęboki wpływ na postrzeganie wojny²².

Jednak dopiero na przełomie XIX i XX w. udoskonalono technologię na tyle, że amatorzy masowo wzięli do rąk aparaty. Nowe fotograficzne medium mogło teraz wpływać na język komunikatów wizualnych, z którymi obcowała, ale i które tworzyła szeroka publiczność. Pojawiają się albumy fotograficzne komponowane tak, aby opowiadać np. rodzinne historie. Gdy dziś je oglądamy widzimy na jednej rozkładówce różne rodzaje zdjęć atelierowych i coraz więcej amatorskich. Były to portrety, reportaże z podróży czy ważnych wydarzeń. Oczywiście, układanie obrazów w cykle albo aranżowanie ich układów na ścianach nie było niczym nowym, jednak teraz obfito zestawienia fotografii pod różnym kątem i odmiennym sposobem kadrowania w zbliżeniu i oddaleniu wpłynęły na powstanie nowych jakości w powszechnie akceptowanym języku wizualnym. Kino i komiks narodziły się nieomal w tym samym czasie co amatorska fotografia. Sposób komponowania stron w niektórych albumach

fotograficznych z początku wieku przypomina nieco plansze we współczesnych komiksach złożone z różnorodnych kadrów oddziałujących na siebie w warstwie semantycznej i budujących dynamikę narracji. Mechanizm lektury komiksu i przeglądanie stron rodzinnego albumu mają ze sobą wiele wspólnego (il. 3).

Przykładem może być album znajdujący się w krakowskim Muzeum Fotografii, który powstał ok. 1910 r. Rozkładówki zostały ułożone ze szczególną starannością ze zdjęć portretowych, szerokich widoków miast, krajobrazów, zwierząt ujętych z żabiej perspektywy, a nawet widoku sterowca wysoko na niebie. Nie znamy autora ani historii rodziny ukazanej na fotografiach. Mimo niedopowiedzeń staramy się odczytać ten przekaz z ułożonych obrazów. Błądzimy wzrokiem po stronach, czasem wracając do poprzednich rozkładówek. Rodzaj niejasności i niedopowiedzeń dających pole wyobraźni wpływa na nasze emocjonalne i intelektualne zaangażowanie podczas odczytywania opowieści sprzed ponad 100 lat. To sposób budowania narracji poprzez tzw. **media eliptyczne**. Ta istotna własność komiksu polega na przedstawianiu tylko wybranych fragmentów akcji. Oczywiście tego rodzaju budowę ma również film, co

22 D. Jackiewicz *Wojna krymska w fotografii Jamesa Robertsona*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/eseje/159> [dostęp 4 VII 2025].



4. Mac Adams, *Mystery #3*, z cyklu *Mysteries 1973...*,
dz. cyt. Zestawienie tych fotografii ukazuje, jak działa
ludzka potrzeba narracji wypełniająca domysłem to,
co Adams nazywa *Narrative Void*

związane jest z ekonomią przekazu – sekwencja scen pomija to, co nieistotne dla dziającej się akcji. Jednak tam, gdzie film może płynnie pokazać każdy krok bohatera lub użyć ciągłego ujęcia, komiks musi przeskoczyć przez „niepokazane” czynności. Komiks nie jest więc „zastygłym filmem” – to medium, które operuje skrótem i sugerowaniem ciągłości. Dzięki temu wypracował własny styl opowiadania, oparty na współpracy czytelnika w wypełnianiu luk między kadrami. Jak pisze Lefèvre, „Historia komiksów jest po części historią wyrafinowania eliptycznego i fragmentarycznego opowiadania historii”²³.

NARRACYJNA PUSTKA

Dzięki montażowi komiksowemu sceny nieistotne dla fabuły są pomijane, a istotne ujęcia dobierane tak, by czytelnik odtwarzał przebieg akcji w wyobraźni. Rodzaj niejednoznaczności wymaga aktywności czytelnika, dając mu dowolność interpretacji. Wynika to z ludzkiej potrzeby szukania wyjaśnień, związków przyczynowo skutkowych, powiązań faktów na podstawie wiedzy, wcześniejszych doświadczeń, ale i wrodzonych często nieuświadomionych kognitywnych własności naszego umysłu.

Analizowaniem tej umysłowej sprawności i sprawczości zajął się konceptualny artysta Mac Adams. Jego cykl *Mysteries* jest inspirowany po części filmami kryminalnymi, na co wskazuje sam twórca²⁴. Jednak poprzez zakotwiczenie

w rygorystycznej i minimalistycznej tradycji lat 60. odrywa się od filmu, uświadamiając, jak subtelne własności kompozycji statycznych obrazów mogą wpływać na budowaną w ludzkich umysłach narrację. Prace z cyklu *Mysteries* składają się ze związanej sekwencji tylko dwóch czasem trzech zdjęć umieszczonych obok siebie lub jedno nad drugim. Te prace nie tyle „opowiadają historię”, co wytwarzają warunki, w których widz musi zbudować narrację sam – na podstawie skojarzeń, estetyki, tropów kulturowych i niepewnych dowodów²⁵. Przeanalizujmy jedno zestawienie dwóch fotografii z tego cyklu zatytułowane *Mystery #3* (il. 4).

Górne zdjęcie ukazuje marynarza rozmawiającego z dziewczyną na ulicy – kobieta ma na sobie charakterystyczny, pasiasty szalik. Na dolnej fotografii widać szalik wiszący na czymś nad płynącą rzeką. Zestawienie tych fotografii uruchamia podejrzliwość. Zdjęcia umieszczono razem, dlatego zaczynamy budować między nimi związek. Przenosimy naszą wiedzę kulturową – z filmów, kryminałów, wiadomości o przemocy – i widzimy w tym ślad zbrodni. To jednak nie obraz, lecz nasz nawyk narracyjny wypełnia to, co Adams nazywa narracyjną pustką – *Narrative Void*. Czy dziewczyna była prostytutką? Czy została wykorzystana i zamordowana? Czy marynarz to sprawca? Ale na czym opieramy swe przypuszczenia? Może to tylko sentymentalna scena pożegnania, a szalik porwał wiatr i zaniósł nad wodę? Nie mamy żadnych podpowiedzi w tym przemyślanym zestawieniu obrazów uruchamiających naszą narracyjną potrzebę.

Warto przyjrzeć się formalnej stronie montażu Adamsa, która również obecna jest w komiksach. Umieszczenie fotografii w zestawieniu góra-dół sugeruje

23 P. Lefèvre, *Narration in Comics*, „Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative”, 2000; <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascalfevre.htm> [dostęp 4 VII 2025].

24 M. Adams, *The Narrative Void*, w: *Extract of his intervention in the international colloquium „Fiction face to intermediality: Pictures in stories, stories in pictures”*, Centre d'étude et de recherche arts plastiques, UFR 04, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, November 27th–28th 2009, https://www.academia.edu/10074888/Narrative_Void [dostęp 4 VII 2025].

25 E. Cameron, *Mac Adams: The „Mysteries”*, „Artforum”, vol. 15, 1976, no. 2, s. 46–48.

chronologię – najpierw spotkanie, potem następstwo – jest to konwencja kulturowa: czytamy obrazy od lewej do prawej i od góry do dołu, co zawiera sugestię następstwa w czasie i przyczynowości. Pierwsze zdjęcie to kadr trzy czwarte z dwojgiem ludzi stojących na ulicy. Kompozycja jest centralna, frontalna, statyczna. Scena może uchodzić za taką, jakie widzimy codziennie – nie wymaga interpretacji. Drugie zdjęcie zrywa z tą przejrzystością. Zastosowano tu skośną, nienaturalną perspektywę w widoku z góry. Szalik, kluczowy dla ewentualnego połączenia obrazów, znajduje się na peryferiach kadru, trzeba go wyszukać. Widz musi nie tylko przyrzeć się, ale też porzucić automatyczne spojrzenie. Zdjęcie samo w sobie nie znaczy prawie nic, ale jego sens uruchamia się dopiero w zestawieniu z pierwszym obrazem. Szalik to jedyny „łącznik” budujący montaż. To nie bohaterowie i nie sceny stanowią o „historii”, ale montaż, który zmusza nas do uznania, że coś się stało „pomiędzy”.

Szalik w pracy Maca Adamsa pełni funkcję tzw. wizualnego **MacGuffina** – elementu, który nie tyle niesie znaczenie, co uruchamia mechanizm narracyjny. Alfred Hitchcock w rozmowach z François Truffaut'em mówił, że jest to element fabularny, który nie ma znaczenia sam w sobie, ale jest konieczny, by opowieść mogła się potoczyć dalej – może być to dokument, klucz, walizka, część biżuterii, ale i cień na ścianie. Samo słowo nie jest specjalistycznym terminem i niczego nie oznacza, to dowcipna semantyczna zabawa Hitchcocka²⁶.

²⁶ Hitchcock / Truffaut, tłum. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 123–125. Alfred Hitchcock mówi: „MacGuffin to nazwisko szkockie i można sobie wyobrazić taką oto rozmowę dwóch mężczyzn w pociągu. Pierwszy pyta: – Co to za pakunek umieścił pan na półce? – Drugi na to: – To? A, to MacGuffin. Pierwszy: – A co to jest MacGuffin? – Drugi: – Jest to aparat do łapania lwów w górach Adirondak. – Pierwszy: – Ale w Adirondak nie ma lwów. – Drugi na to: – W takim razie to nie jest MacGuffin. – Oto anegdota, która uzmysłowi [...], że

U Maca Adamsa mechanizm MacGuffina zostaje przeniesiony z filmu do sekwencji nieruchomych obrazów. W analizowanej pracy szalik jest jedynym elementem, który spaja oba kadry: widzimy go na dziewczynie, a potem osobno. Nie ma żadnej gwarancji, że to ten sam przedmiot, ale właśnie ta niepewność czyni go skutecznym MacGuffinem. Musi być on pozornie neutralny, pojawić się w dwóch bądź w więcej kadrach umieszczony tak, aby przez układ, symetrię, kierunek wzroku bohatera stwarzać rodzaj połączenia. Precyzyjne rozmieszczenie szalika – na górnej fotografii i dokładnie pod spodem na dolnej – tworzy wizualny rytm, który wzmacnia przekonanie o narracyjnym związku. W ten sposób dwa obrazy stają się literackie: Adams nie opowiada historii, on tworzy konfigurację, która zmusza nas do domyślania się, co się wydarzyło. Często odwrócenie kolejności ujęć wcale nie burzy narracji – tworzy inną. Jeśli najpierw widzimy szalik nad wodą, a potem marynarza z dziewczyną, pojawia się inna fabuła: może znalazł szalik i wręczył go dziewczynie jako prezent? Może znał jego właścicielkę? Adams uświadamia naszą potrzebę „wewnętrznej narracji”, ale też, co jest ważne dla zrozumienia języka komiksu, pokazuje, jak medium wizualne – nawet najprostsze w formie – może generować struktury opowieści bardziej intensywne niż sam tekst literacki.

GESTALT I DOMYKANIE SEKWENCJI

W statycznych komiksowych obrazach, które nie oferują ciągłości, posługiwanie się MacGuffinem jest bardzo skuteczne. Niewielkie zmiany między panelami, np. przedmiot znikający z ręki, strzyp

MacGuffin to nicość, pustka”. MacGuffin jest nie tylko składnikiem gramatyki kina bądź komiksu. Pojawić się może w powieści albo w opowiadany dowcipie. Jest środkiem budowania szeroko rozumianej narracji. Tamże, s. 124.



5A-5B. Scott McCloud, *Understanding Comics...*, dz. cyt., s. 63-64.

Na tych dwóch ilustracjach McCloud tłumaczy, na czym może polegać domykanie w statycznych obrazach. Jego wyjaśnienie jest zgodne z regułą domykania opisaną przez psychologię Gestalt



6. Scott McCloud, *Understanding Comics...*, dz. cyt., s. 68. W tym zestawieniu uproszczonych, niemających ze sobą z pozoru związku rysunków dopełniamy narracyjną pustkę, aby stały się całością. Obok McCloud jako komentator mówi o czytelnikach: „Każdy czyn popełniony na papierze przez komikowego artystę wymaga współudziału podżegacza i cichego współnika”

materiału, detal w tle, mogą uruchamiać cały proces domniemywania i rekonstrukcji akcji. Działanie mechanizmów poznawczych stojących za efektywnością mediów posługujących się obrazem można skutecznie wyjaśnić przy pomocy narysowanych wizualnych modeli. Dlatego Scott McCloud swój wykład *Understanding Comics: The Invisible Art* wydał w formie komiksu. Jednym z kluczowych pojęć odnoszonych przez niego do sposobu rozumienia sekwencji

obrazów jest **closure** – domykanie. W polskim wydaniu zostało ono nieszczęśliwie przetłumaczone jako dookreślenie²⁷. Domykanie jest jedną z reguł opisanych przez szkołę psychologii postaci – *Gestalt*²⁸, i we-

27 S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, tłum. M. Błażejczyk, Warszawa 2021, s. 63-64.

28 W polskiej terminologii dotyczącej psychologii percepcji używa się też określenia *zamykanie konfiguracji*. Tymczasem tłumacz Michał Błażejczyk zaczerpnął termin „dookreślenie” z teorii literatury,



7. Maciej Jasiński – scenariusz, Krzysztof Wyrzykowski – rysunki, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko...*, dz. cyt., s. 22–23. Rozkładówka przedstawiająca kumulację wydarzeń. W scenie morderstwa zastosowano dynamiczny montaż przestrzenny ukazujący możliwości komiksowego medium

dług mnie McCloud używa tego pojęcia w tym właśnie sensie, choć rozszerza bardzo trafnie jego zakres. Ilustruje on w komiksowej formie, w jaki sposób poprzez obserwowane fragmenty odbieramy całość. Zwraca uwagę to, że w interakcji z otoczeniem domykamy niekompletne obrazy, np. podstawie przeszłych doświadczeń.

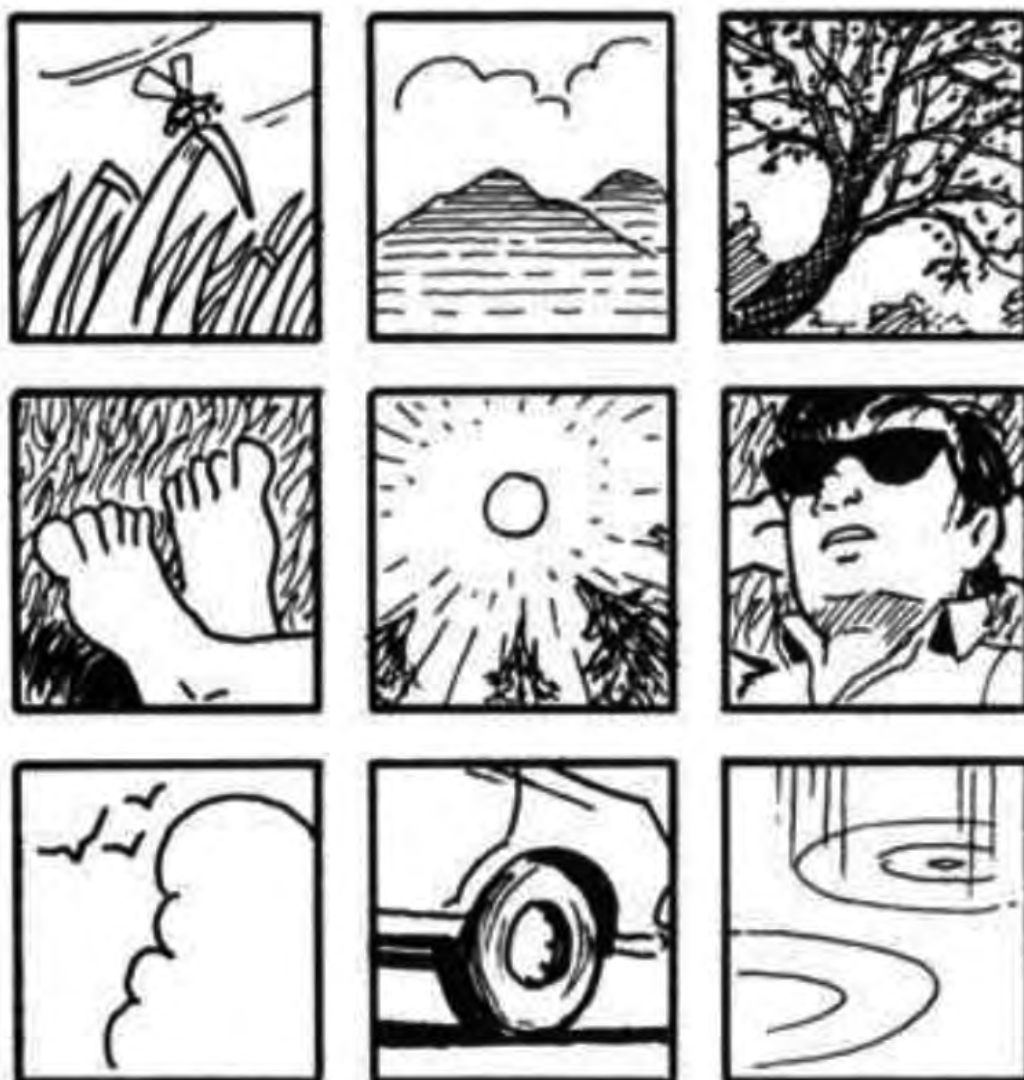
Świat zmysłowy jest niekompletny, odbieramy fragmenty, a przetrwanie w nim wymaga domykania, czyli budowania umysłowej reprezentacji całości. To jest właśnie *Gestalt*, czyli postać. Istotą ustaleń szkoły

a nie z teorii percepcji wizualnej, co wyjaśnia w przypisie. Tamże, s. 61.

psychologii postaci jest to, że ludzki umysł aktywnie organizuje spostrzeżenia w ustrukturyzowane **całości**. Tak rozumie tę funkcję McCloud – jako narzędzie pozwalające widzieć całość. Zaczyna tłumaczyć jego działanie na przykładzie fragmentarycznych widoków (il. 5A), po czym zwraca uwagę, że domykanie może działać w bardzo złożony sposób (il. 5B). W filmach i komisach dzięki domykaniu ujmujemy jako całości sekwencję obrazów w postaci ciągłości wydarzeń, związków przyczynowych czy metaforycznych sensów zestawionych kadrów. Wymyślamy sobie albo wyobrażamy to co nienarysowane. Według McClouda uruchomienie np. przez artystów



8A. Maciej Jasiński – scenariusz, Krzysztof Wyrzykowski – rysunki, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko...*, dz. cyt., s. 16. Plansza z zastosowaniem tzw. przejścia aspekt do aspektu. Zaprezentowano w ten sposób narzędzia zbrodni



8B. Scott McCloud, *Understanding Comics...*, dz. cyt., s. 77. Przykład McClouda ilustrujący istotę przejścia aspekt do aspektu jako ukazanie nastroju chwili

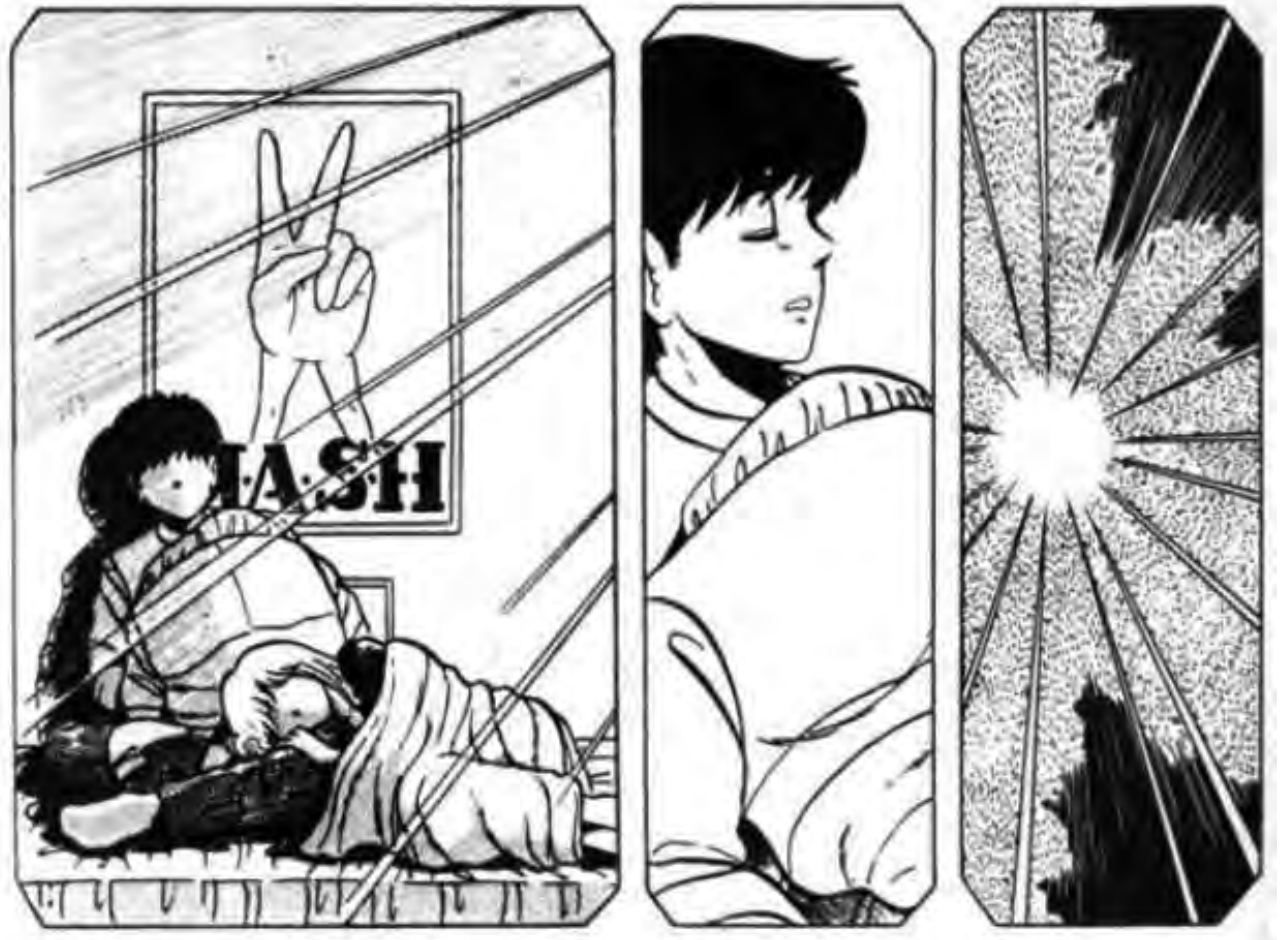
filmowych mechanizmu domykania może wywołać suspens i jest wyzwaniem wobec wyobraźni widzów. McCloud rozszerza więc działanie domykania w stosunku do ustaleń psychologii *Gestalt*, na myślenie przyczynowe²⁹. MacGuffin, jak wykazał Mac Adams, jest jednym z narzędzi łączących sekwencyjne obrazy w przyczynowo-skutkową całość, która jest tworzona przez umysł odbiorcy.

Stopień umowności rysunku, użycie fonemów jako onomatopei czy słów daje twórcom komiksu o wiele więcej środków

uruchamiania domykania sekwencji obrazów niż fotografia. Warto porównać *Mystery # 3* (il. 4) z ilustracją McClouda (il. 6), którą komentuje: „w przepaści odstępu, ludzka wyobraźnia zmienia dwa różne obrazy w jedną myśl”³⁰. Ta „jedna myśl” to właśnie ustrukturyzowana **całość**, w którą umysł spaja sfragmentowane rzeczywiste obiekty, ale i zapamiętane momenty w ciągłe wydarzenie. Owa „przepaść odstępu” jest też ważnym środkiem formalnym w komiksie – białe ramki mogą wydawać się manierą tego medium, a to właśnie one są

29 S. McCloud, dz. cyt., s. 65.

30 Tamże, s. 66.



8C. Scott McCloud, *Understanding Comics...*, dz. cyt., s. 79. Japoński komiks często posługuje się przejściem aspekt do aspektu. Na tym przykładzie widać, jak czytelnik jest skłaniany do kontemplacji poprzez konieczność skonstruowania jednego momentu z wielu fragmentów

wypełnione naszymi wyobrażeniami. W ten sposób stajemy się współsprawcami komiksowych wydarzeń, jak pisze McCloud: „To, Drogi Czytelniku, była twoja zbrodnia i dopełniłeś ją w swoim własnym stylu”³¹ – on tylko narysował uniesioną siekiere, reszta to dzieło naszego umysłu. Tak działa nasza dopełniająca potrzeba narracji pomiędzy sekwencją komiksowych kadrów. Czy w tak zwanym „realnym świecie” nie funkcjonujemy podobnie? Filmowcy, a także twórcy komiksów używają tylko naszych systemów kojarzeniowych, aby zaprosić nas do współuczestnictwa w ich opowieściach.

KRYMINAŁ JAKO ŚWIĘTA HISTORIA

Jak tych opisanych już składników komiksowego języka używają twórcy komiksu o ks. Jerzym? Czy wśród zastosowanych środków posługują się narracyjną pustką tak dobitnie ukazaną przez Maca Adamsa? Czy autorzy ukazali zbrodnie podobnie jak Scott McCloud, gdy rysował ostrze siekiery, a ostatecznie reżyseruje ją wyobraźnia czytelnika? Wreszcie czy jest jakiś obiekt pełniący rolę MacGuffina w komiksie o Popiełuszce narysowanym przez Krzysztofa Wyrzykowskiego?

Spójrzmy na przestrzenny montaż rozkładówki ukazujący kumulację wydarzeń w tej opowieści (il. 7). Pierwsza plansza ma szybkie migawkowe tempo uzyskane poprzez użycie jednakowych wąskich pionowych kadrów. Są one jak szczeliny

³¹ Tamże, s. 68.



9. Mac Adams, *Untitled 2* (serie *Half Truths*). Przykład odwrócenia chronologii przez montaż przestrzenny

ukazujące niepełny obraz tak w przestrzeni, jak i w czasie. Nie ma tam dialogów, co pozwala szybko przeskakiwać oczami z kadru na kadr, można się wręcz pogubić w ich następstwie. Dynamikę zwiększa ukazanie różnych ujęć od planów totalnych po zbliżenia ukazanych pod różnymi kątami. Niektóre z tych kadrów są czytelne, inne są nieprzejrzyste poprzez nienaturalność perspektywy i fragmentaryczność. Nie widzimy wszystkiego, ale wiemy, że wydarzył się dramat, który aktywnie próbujemy rozpoznać. Sąsiednia plansza z rozkładówki jakby zwalnia. Sekwencja dwóch pierwszych kadrów jest wręcz odrealniona, a wszystko zdaje się dziać w zwolnionym tempie. Ten rodzaj montażu dwóch kadrów

McCloud nazywa **chwila do chwili**³². Nie wymaga on domykania dwóch sekwencji. Czas przepływa jak w niewidzialnym montażu Griffitha. Sugestia ruchu spadającego ciała powoduje, że gładko prześlizgujemy się z planu totalnego do pełnego ukazującego rozprysk wody. Ukazany akt terroru staje się symboliczny. Obrazy wody chmur i rozgwieżdżonego nieba są wręcz metafizyczne. W ten sposób twórca rysunków Krzysztof Wyrzykowski uniknął zbytnej dosłowności i nie jest to już zwykła kryminalna historia.

Po powiększonym odstępem widzimy kolejną scenę rozgrywającą się w zupełnie innym miejscu. Jest to wnętrze plebanii kościoła pw. Świętych Polskich Braci

³² Tamże, s. 70.

Męczenników w Bydgoszczy, skąd kilka godzin wcześniej wyruszył w drogę ks. Jerzy. Dialog proboszcza z wikarym ukazany w sekwencji dwóch rysunków zdradza ich niepokój. Dopełnieniem jest ostatni kadr ukazujący ekran telewizora ze spikerem dziennika telewizyjnego odczytującym komunikat o zaginięciu „obywatela Jerzego Popiełuszki”. Kontekst ujęć powoduje, że ten ostatni szeroki panel rozkładówki, który dopełnia dramat, staje się **kadrem subiektywnym** – to także element języka kina. Filmu i komiksu nie odbieramy jak zwykłych obrazów między innymi dzięki kadrom subiektywnym. Obraz, jak pisał Alberti, jest jak okno, a okno ma przecież szybę. Namalowana historia z renesansowego obrazu, ale i z fotografii przynależą do innej przestrzeni – tej po drugiej stronie okna. Tymczasem dzięki magii kadru subiektywnego jesteśmy na plebani i razem z wikarym patrzymy na ekran telewizora, chłonąc z przejściem wygłaszany komunikat.

Aby ostatecznie odczytać wymiar męczeństwa w opisanej powyżej rozkładówce, a zarazem zrozumieć niektóre z metod komiksowych narratorów, należy cofnąć się kilka stron wcześniej (il. 8A). Szczególną uwagę zwraca tutaj osiem prawie kwadratowych paneli w środku planu. Według MacClouda prezentują one rodzaj przejścia **aspekt do aspektu** (il. 8B). MacCloud pisał, że ten środek budowy komiksowej narracji „zawiesza upływ czasu, żeby pozwolić oku prześlizgiwać się po różnych aspektach pokazywanej sceny, zjawiska lub nastroju”³³. Podobne efekty znamy z kina, są one uzyskiwane poprzez ruch kamery albo montaż, dzieją się więc w czasie. Komiksowe przejście **aspekt do aspektu** jest pozbawione odczucia czasu. Czas nie przeskakuje pomiędzy kadrami, nic się w nich nie dzieje z definicji. Według McClouda przejścia tego typu są charakterystyczne



10. Jean le Palmer, *Omne Bonum*, 1360–1375, manuskrypt w zbiorach British Library, Royal 6 E. VI, f. 15.

Użycie przedmiotów przywołujących przebieg wydarzeń w wyobraźni odbiorcy. Fot. za <https://imagesonline.bl.uk/asset/13437/> [dostęp 4 VII 2025]

zwłaszcza dla komiksu japońskiego (il. 8C). Sekwencje te odczytujemy odmiennie niż w typowym komiksowym montażu – czytelnik ma skonstruować jeden moment – nastrój chwili, lokalizacji, albo się zamyślić i pokontemplować. Czas wtedy staje w miejscu, a czytelnik wraca w różnej kolejności do poprzednio obejrzanych kadrów³⁴.

33 Tamże, s. 72.

34 Tamże, s. 79.

Te osiem omawianych paneli z komiksu o ks. Jerzym z przejściami **aspektu do aspektu** stanowi zarazem przykład **kadrów subiektywnych** – zaglądamy do bagażnika dużego fiata. Kompletna scena poprzecina na jest regularną siatką odstępów. Fragmenty poszczególnych przedmiotów wkraczają na sąsiednie kadry.

Własności tego efektu widać w zestawieniu dwóch zdjęć dokonanych przez Maca Adamsa (il. 9). Działa tu gestaltowska reguła domykania. Kontynuacja ręki przechodzącej z prawego na lewy kadr konkuruje z konwencjonalnym sposobem kierunku czytania i zarazem przepływem czasu w sekwencyjnych zestawionych obrazach. Również w filmie umiejętny montaż może odwracać treść semantyczną, a wtedy koncentruje uwagę widza zgodnie z logiką dramatyczną zamiast dać jej płynąć zgodnie z następstwem przepływu czasu³⁵. Te możliwości tkwiące w montażu ruchomych obrazów ukazali radzieccy filmowcy w latach 20. XX w. W komiksie dzięki montażowi statycznych obrazów można uzyskać podobny efekt. W rysunkowej opowieści o ks. Jerzym wykorzystano świadomie ten szczególnie rodzaj przestrzennego montażu, aby skłonić odbiorcę do błędzenia wzrokiem po pofragmentowanej scenie. Konwencjonalna kolejność lektury (lewa–prawa, góra–dół) przestaje tu odgrywać rolę, a dymki z tekstem wypowiedzianym spoza kadrów pomagają zidentyfikować przedmioty. Coś – może kontrast bieli i czerni albo użycie liter i cyfr w przestrzeni obrazu – każe nam zwrócić uwagę na tablice rejestracyjne. Odczytany przez nas numer pojawi się jako MacGuffin – w scenie zbrodni widzimy w tym samym niedomkniętym bagażniku twarz Popiełuszki, a poniżej fragment tego właśnie numeru. Funkcję łączenia kadrów w narracyjną ciągłość pełni też volkswagen golf, którym wożony jest Popiełuszko. Samochód

ten pojawia się w wielu miejscach komiksu. Różniąc się formą od innych pojazdów, pełni funkcję wizualnego MacGuffina, dlatego w barwnym wydaniu otrzymał dodatkowo żywy, zielony kolor.

Wróćmy do omawianej sekwencji – ukazano na niej tylko przedmioty w czeluści bagażnika, ale czytelnik zostaje z tymi obrazami dłużej, wszak zastosowano tu typ bezczasowego przejścia służącego wywołaniu refleksji i kontemplacji. W tym wypadku ważny jest kontekst, w typowym kryminale ukazano by narzędzia zbrodni, tutaj stają się one narzędziami męki świętego. Zależy to oczywiście od nastawienia czytelnika, ale w tym kontekście nasuwa się szczególne nawiązanie do sztuki dawnej.

Rysunki te są być może świadomą analogią od średniowiecznej konwencji, w której przedmioty mają uruchomić proces wyobraźniowy prowadzący do przeżycia współodczuwania cierpienia. Aby to się dokonało, wcale nie trzeba unaoczniać dramatycznych scen męczeństwa. Jednym z licznych przykładów jest iluminacja (il. 10) w manuskrypcie encyklopedycznym autorstwa Jamesa de Palmera *Omne bonum* z ok. 1360 r. Ukazano na niej zgodnie z Ewangelią i apokryfami w sekwencyjnych kadrach istotę Męki Pańskiej. Użyto przedmiotów jako rodzaju symboli. Widz, skupiając się na poszczególnych kadrach, mógł przywołać w swojej wyobraźni odpowiednią scenę okrucieństwa i ją kontemplować. Ukazane przedmioty mają uruchamiać proces wyobraźniowy. Dzięki temu jesteśmy w stanie odczytać tę historię bez konieczności jej realistycznego unaocznienia. Malarstwo gotyckie przekształciło się w rodzaj pisma obrazkowego, dzięki czemu nauka Kościoła mogła uzyskać wizualne upostaciowienie³⁶. W jakiś sposób jest ono bardzo podobne do komiksu. Nasuwa się pytanie, na które

35 F. Lacassin, dz. cyt., s. 16.

36 E. Gombrich, *O sztuce*, tłum. I. Kossowska, Poznań 2009, s. 181-183.

można próbować odpowiedzieć, analizując wizualną treść żywotów świętych: Jakie elementy sposobów obrazowania, budowania fabuły i narracji odziedziczył komiks jako medium ze średniowiecznych, a może również wcześniejszych opowieści?

BOSKA BIOGRAFIA I KOMIKS

Komiksy za oceanem są wręcz utożsamiane z gatunkiem superbohaterskim³⁷, a ich fabuły oparte są najczęściej na powtarzającym się schemacie. Zwyczajny człowiek, dziecko, nastolatek w wyniku szczególnych okoliczności przechodzi przemianę, co skutkuje nadnaturalnymi zdolnościami, ale również moralnymi przymiotami.

Przyjrzyjmy się niektórym konstrukcjom fabuły z amerykańskiego komiksowego *imaginarium*, do którego wkroczył Karol Wojtyła. Batman był świadkiem zamordowania swoich rodziców. To traumatyczne przeżycie sprawiło, że postanowił doskonalić swoje ciało i umysł, aby stać się zdolnym do walki ze złem, które spotkało go w dzieciństwie³⁸. Kolejny przykład – słabowitego wycofanego nastolatka ugryzł radioaktywny pająk i tak powstał Spider-Man. Obdarzony siłą i zwinnością, pajęczym zmysłem przewidującym niebezpieczeństwo, walczy w obronie słabszych³⁹. No i oczywiście Superman. Stworzony został przez Joego Shustera i Jerry'ego Siegela, którzy jako Żydzi czerpali natchnienie z judaizmu. W tej opowieści przyszedł Superman – przybysz ze skazanej na zagładę planety Krypton, nosi imię Kal-El, co przypomina ma hebrajskie „głos Boga”. Jego kreacja nawiązuje do starotestamentowych przekazów. Przybywa on na ziemię w rakiiecie wystrzelonej ze skazanej na zagładę planety. Rakieta z niemowlęciem odnajduje przypadkowy kierowca i Kal-El trafia do sierocińca,

a następnie do rodziny adopcyjnej, gdzie otrzymuje swoje ziemskie imię Clark Kent⁴⁰. Dorastający chłopiec odkrywa swą nadprzyrodzoną siłę, aby po śmierci przybranych rodziców stać się Supermanem. Jest to wyraźne nawiązanie do postaci Mojżesza.

Komiksy jako opowieści o superbohaterach próbują udawać współczesny odpowiednik mitów. Wiele z nich adaptuje klasyczne schematy – jak choćby Superman jako figura Mojżesza. Lecz popkulturowi twórcy nie tylko nawiązują do dawnych wzorców, ale także bezpośrednio przenoszą do komiksowego świata postacie z mitologii – stąd obecność takich bohaterów jak Herkules, Thor albo Loki w uniwersum Marvela czy antyczne pochodzenie Wonder Woman, córki Zeusa, która toczy walki z olimpijskimi bogami pokroju Aresa⁴¹. Dlatego też komiksy o superherosach są często błędnie traktowane jako powrót do mitów, które w nich żyją i spełniają swoje pierwotne funkcje. Tymczasem komiksy i tradycyjne mity łączą jedynie wspólne fabuły, opowieści o bogach, herosach, walce ze złem czy dążeniu do celu.

Zrównywanie komiksu z mitem to kuszące uproszczenie, ale bywa mylące. Nawet w warstwie struktur fabularnych, podobieństwa są powierzchowne. Komiks czerpie z mitów, ale przekształca je według potrzeb współczesnej kultury i na własnych zasadach. Wykorzystuje znane motywy, postacie i schematy, ponieważ odwołuje się do uniwersalnych sposobów myślenia, głęboko zakorzenionych w ludzkim systemie poznawczym oraz w kulturowych wzorcach⁴². Komiks, baśń, legenda czy fantazja literacka, choćby były bardzo do mitu podobne, pełnią w naszym życiu zupełnie inne role. Dzieła te służą zazwyczaj rozrywce lub przekazaniu wartości,

37 P. Gąsowski, *Komiks i mit*, Poznań 2021, s. 61.

38 Tamże, s. 351.

39 Tamże, s. 377.

40 Tamże, s. 378.

41 T. Żaglewski, dz. cyt., s. 51.

42 P. Gąsowski, *Komiks...*, dz. cyt., s. 64-68.



11. Drzwi Gnieźnieńskie, brąz, 1175–1200. Fot. domena publiczna. Przykład świadomego użycia wyrafinowanego montażu przestrzennego, gdzie sceny możemy czytać chronologicznie w pionie, ale i symbolicznie gdy łączymy sąsiadujące poziomo kwatery.

podczas gdy mit ma sens znacznie głębszy: nie jest fikcją tworzoną na zamówienie, ale duchową rzeczywistością, stanowi poszukiwanie czegoś wyższego. Mity wyjaśniają, jak funkcjonuje świat i istniejący w nim człowiek. Odpowiadając na ludzkie potrzeby religijne, nadają sens indywidualnej egzystencji, zanurzonej w świecie i relacjach z innymi ludźmi. Dlatego też mity w różnych nawet odległych kulturach są podobne. Mimo pozornej odmienności wszędzie

składają się z tych samych motywów⁴³. Komiks również z nich korzysta, czerpiąc z mitu nie tylko formę, ale i siłę – bo mit zawsze opowiada o czymś prawdziwym: o tym, co było, co będzie, albo wyjaśnia to, co właśnie się dzieje. W ten sposób komiksowe narracje zyskują emocjonalną moc i uniwersalność, choć pozostają dziełem kultury popularnej, odmiennym w swej naturze niż sakralny mit.

Dla potrzeb rozważania komiksu jako modelowej struktury multimedialnej potraktuję mity jako medium oparte na przekazie ustnym. Uważam nawet, że ich medialna istota tkwi jeszcze głębiej, w strukturze ludzkich umysłów umożliwiającej trawnie mitów w pamięci indywidualnej i zbiorowej. Jest znamienne, że za sprawą wynalezienia pisma w Grecji mity z fundamentalnych opowieści wyjaśniających głębsze sensy dotyczące ludzkich zbiorowych doświadczeń stały się legendami o bogach, ich przywarach i namiętnościach, a funkcję wyjaśniania wielu wymiarów ludzkiej rzeczywistości przejęła filozofia. Dlatego pragnę przyjrzeć się nie tyle funkcji mitów, co ich strukturze powodującej, że są łatwe do opowiedzenia i zapamiętania. W przypadku mitu ową funkcję od struktury trudno rozdzielić. Większość z nich odnosi się do różnych etapów ludzkiego życia, co nadaje im fabularną strukturę. Lecz właśnie to, że każdy może odnaleźć w mitach siebie, swoje problemy wynikające z dorastania i inicjacji albo starości i niechybnej śmierci, wzbudza silne emocje, z czym wiąże się łatwość ich zapamiętywania i trwałość ich istnienia⁴⁴. Dlatego też według Campbella każdy bohater mitycznej opowieści, aby osiągnąć swoją moc musi wszędzie na świecie przejść podobne etapy: wezwania, heroicznej misji,

43 E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 161.

44 J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 2022, s. 56.



12. Bonaventura Berlinghieri, *Św. Franciszek i sceny z jego życia*, tempera na desce, 1235 r., Galleria degli Uffizi. Fot. <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1107565/> [dostęp 4 VII 2025]. Przykład częstej konwencji obrazowania świętości osiągananej na drodze życia. W terminologii komiksu jest to kombinacja przejść zdarzenie do zdarzenia i aspekt do aspektu

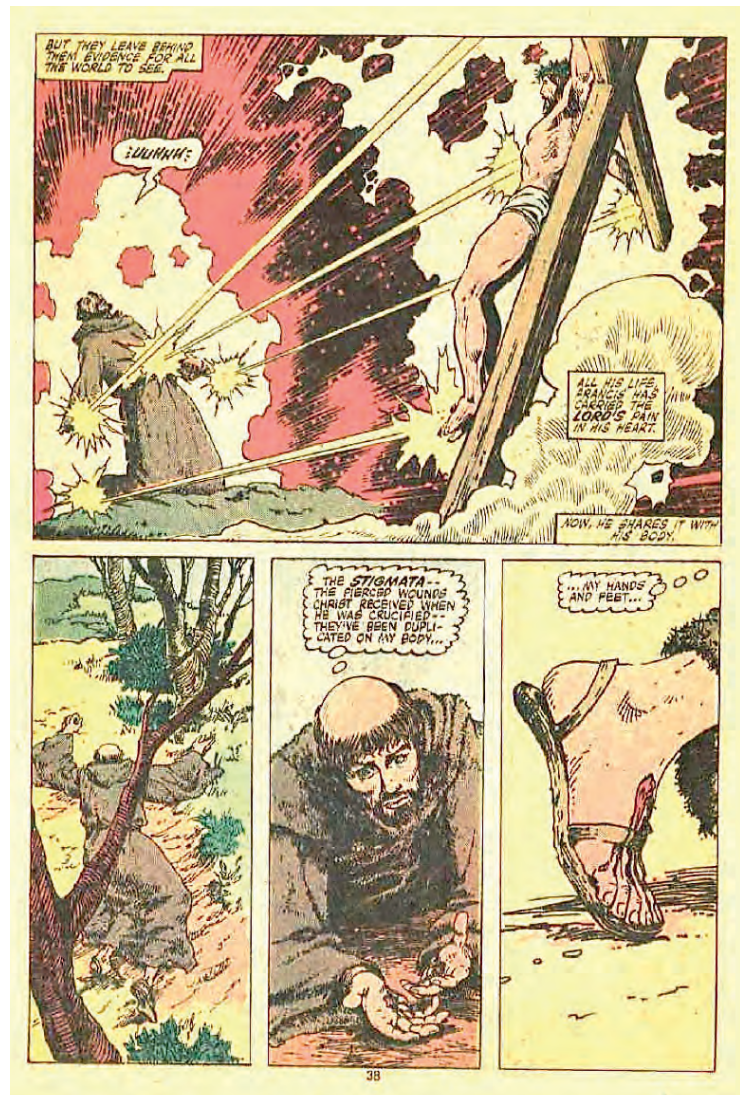
drogę prób. Następnie otrzymuje ostateczną nagrodę i powraca do świata z uzyskaną wiedzą i nadprzyrodzoną mocą⁴⁵. To oczywiście ogólny model. Tomasz Żaglewski zwraca uwagę, że nie do końca się on sprawdza popkulturowych opowieściach o życiu superbohaterów. Komiksowi herosi zwykle są na tyle zmienieni fizycznie albo uwikłani w konflikty, że nie potrafią wrócić do normalnego życia w społeczności⁴⁶, co też świadczy o tym, że mity są jedynie powierzchowną inspiracją dla superbohaterkich narracji.

Wzajemne podobieństwo wszelkich nadprzyrodzonych historii wynika z działania mechanizmów poznawczych głęboko

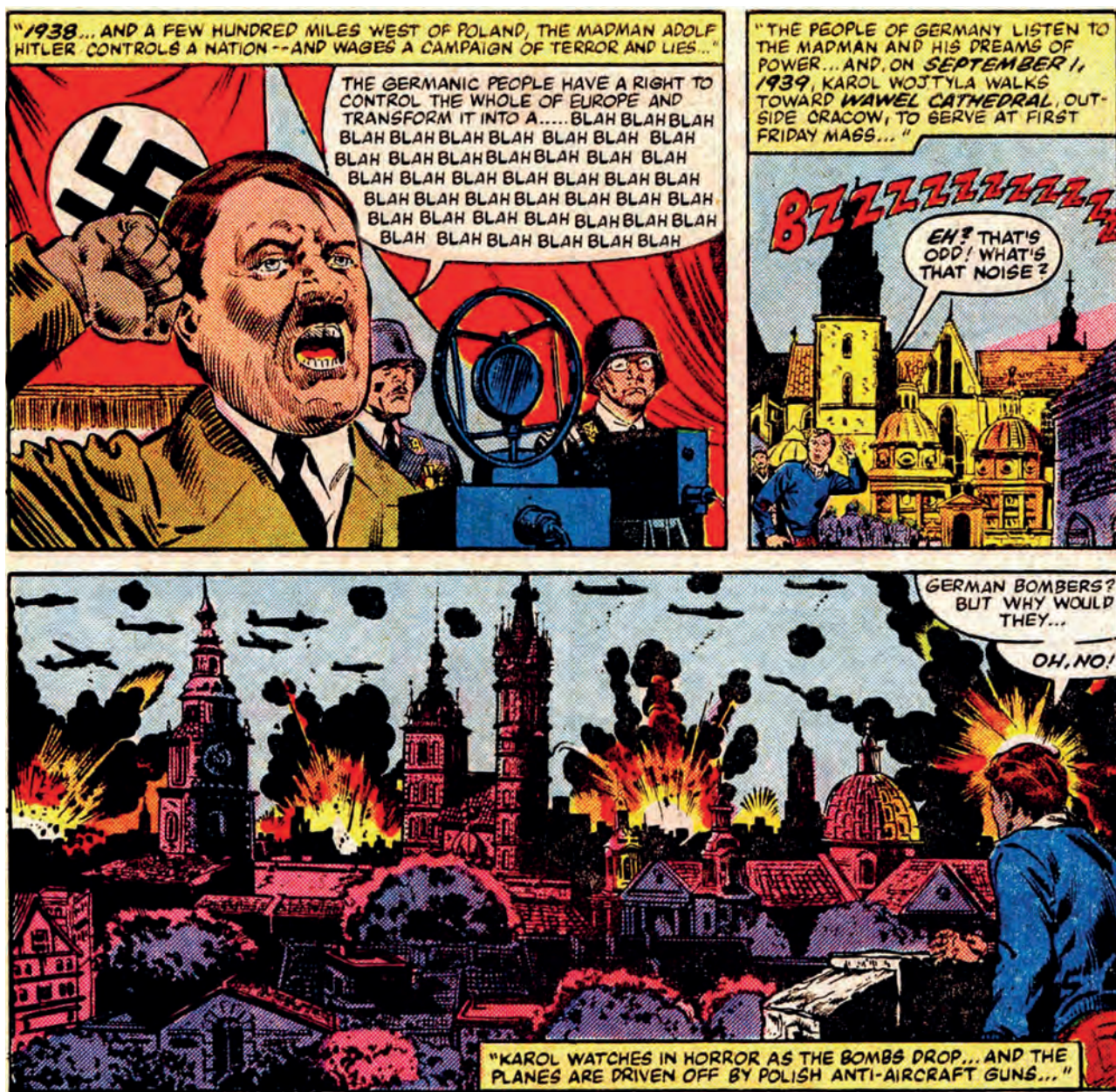
45 P. Gąsowski, *Komiks...*, s. 105–107; J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 47–182.

46 T. Żaglewski, dz. cyt., s. 52.

zakorzenionych w ludzkim umyśle. Wykorzystują je też mity, dlatego łatwo zapadają w pamięć i trwale funkcjonują w kulturze. Jak wyjaśnia antropolog Pascal Boyer, nasz mózg automatycznie klasyfikuje wszystkie napotkane zjawiska według tzw. kategorii ontologicznych, takich jak „osoba”, „zwierzę”, „artefakt” czy „obiekt naturalny”. Z przynależnością do określonej kategorii ontologicznej wiążą się konkretne cechy



13. Roy Gasnick, Mary Jo, M. Duffy – scenariusz, John Buscema, Marie Severin – rysunki, *Francis, Brother of the Universe*, New York 1980, s. 38. Kadr z komiksu ze stygmatyzacją św. Franciszka ukazaną w konwencji superbohaterkiej – geneza supermocy

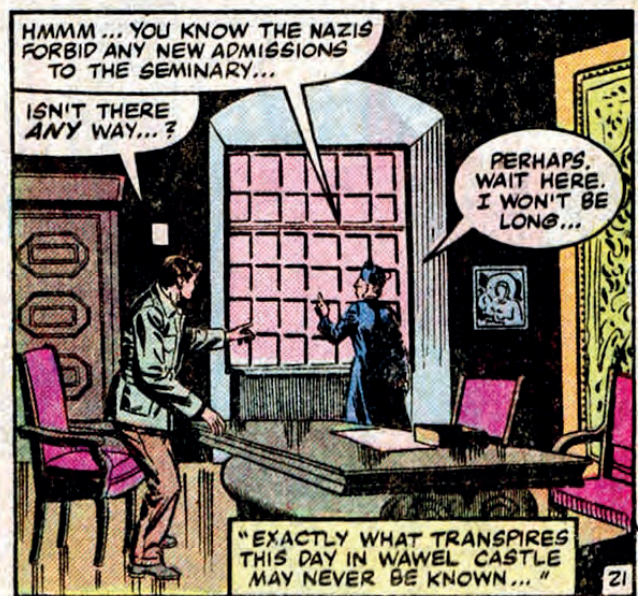
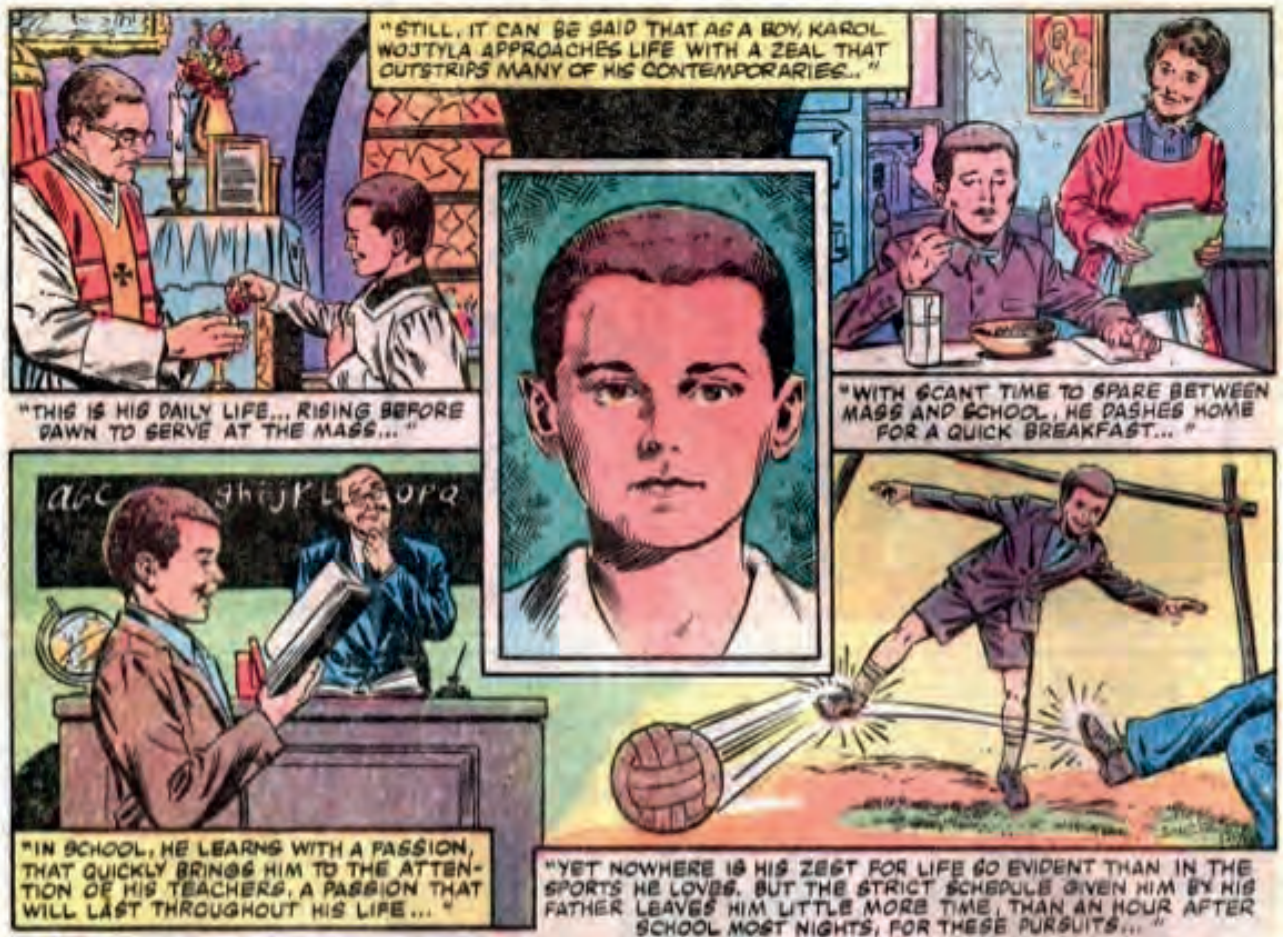


14. Steven Grant – scenariusz, John Tartaglione – rysunki, *The Life of Pope...*, dz. cyt., s. 11. Kadry z komiksu przedstawiające moment rozpoczęcia II wojny światowej

obiekty, np. zwierzę się porusza, je, rozmnaża, ale nie mówi i nie rozumie naszych rozmów. Przypisując obiekt do danej kategorii, możemy szybko reagować, tworząc skojarzenia, często zupełnie pozaświadomie. Mity wykorzystują ten system, wprowadzając do niego drobne odstępstwa, tzw. sprzeczności ontologiczne – np. duch to osoba bez ciała, posąg płacze jak człowiek, drzewo pamięta rozmowy. Takie kombinacje są wystarczająco znajome, by je zrozumieć, ale jednocześnie na tyle dziwne, że

wyróżniają się i łatwo zapadają w pamięć. Jest to technika „konstrukcji nadprzyrodzonych wyobrażeń”. Dlatego opowieści o bogach, duchach, magicznych stworzeniach czy artefaktach z niezwykłymi cechami są przekazywane przez pokolenia w formie mitów, legend – ich forma idealnie pasuje do sposobu, w jaki działa nasz umysł⁴⁷

47 P. Boyer, *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2005, s. 63-81.



15. Steven Grant – scenariusz, John Tartaglione – rysunki, *The Life of Pope...*, dz. cyt., s. 4, 21.

15A Kadry z komiksu ukazujące Wojtyłę jako młodego chłopca, posługujące się montażem aspekt do aspektu. 15B Sposób ukazania konwersji Wojtyły w marvelowskiego superbohatera

Istnieją komiksowe historie nieukazujące fantastycznych stworzeń czy nadnaturalnych sytuacji, ich forma również koresponduje z charakterem ustnego przekazu. Wcześniej opisałem, w jaki sposób komiks jako model multimedialny chłonął doświadczenia wypracowane przez fotografie i film. Komiks jest też podobny do pierwszego medium w kulturze. Jest nim snuta opowieść. Słuchacz widział obraz sytuacji z mówiącą osobą, jej mimiką i gestami. Padały zwykle pytania z różnych stron wypowiedziane przez słuchaczy. Dźwięki mowy, wymiany pytań i odpowiedzi działały się w przestrzeni. Również narrator posługiwał się obrazami tkwiącymi w jego pamięci pozwalającymi uporządkować przekaz. Gdy coś opowiadamy, nasza wyobraźnia podsuwa nam kolejne obrazy uporządkowane na osi narracji, podobnie jak komiksowe kadry⁴⁸. Oczywiście umysł słuchacza również uruchamia procesy wyobraźniowe, budując wizualne i audialne reprezentacje. O ile wygenerowane obrazy mogą się różnić od wizji narratora, to ich sekwencja jest niemal tożsama.

Żywoty świętych są młodsze niż mity, lecz łączą je z nimi religijny charakter i ustna tradycja, z której – jako legendy – się wywodzą. Nawet w wersjach spisanych zachowują strukturę opartą na sekwencji przeżyć, przypominających te, które Scott McCloud w swojej teorii komiksu określił mianem przejścia od **wydarzenie do wydarzenia** (event-to-event). Takie przejścia między kadrami, pokazujące kolejne etapy jednej akcji dotyczącej tego samego motywu lub postaci, są najczęściej stosowanym typem w komiksach na całym świecie⁴⁹.

Popularność tego rodzaju sekwencji kadrów wynika ze sposobu opowiadania, a zarazem poznawczego kodowania ciągu zdarzeń jako sekwencji obrazów. Typ

przejścia **wydarzenie do wydarzenia** dominuje też w klasycznej narracji linearnej, gdzie historia rozwija się etapami, a tak dzieje się w hagiografiach. Dlatego bardzo podobną strukturę odnajdujemy w klasycznych żywotach świętych. Ich kompozycja narracyjna opiera się na sekwencji istotnych momentów z życia świętego. Hagiografie nie pokazują całego życia świętego dzień po dniu, tylko układają opowieść z najważniejszych „kadrów”, cudownego narodzenia, potem nawrócenia, dokonania cudów, prób wiary, prześladowań, męczeństwa i śmierci. Tak jak w komiksie, także w hagiografii nie chodzi o linearne odtwarzanie rzeczywistości, lecz o wyraziste „kadrowanie czasu” jako kolejnych momentów wybranych i następujących po sobie tak, by wzmacniać przekaz duchowy i moralny. Przyjrzyjmy się sekwencyjności np. spisanej przez Jakuba de Voragine *Legandy na dzień św. Franciszka*. Składa się ona z kolejnych „kadrów czasowych” wyraźnie dzielących narrację słowami: „Pewnego razu udał się w pielgrzymce do Rzymu...”; „Pewnego razu wszedł do kościoła św. Damiana...”; „Usłyszawszy pewnego dnia polecenie...” itd.⁵⁰ Obie formy narracyjne, legendy o świętych i komiksy – mimo odległości czasowej i technologicznej – korzystają z podobnej logiki montażu, który buduje sens przez rytmiczne następstwo zdarzeń. W tym kontekście można mówić o „komiksowości” hagiografii w sensie strukturalnym – jako opowieści złożonej z następujących po sobie „ikon”, które prowadzą odbiorcę.

Ten sposób prowadzenia narracji znalazł swoją wizualną formę w średnio-wiecznych i późniejszych „protokomiksach”. Przykładem mogą być Drzwi Gnieźnieńskie, ilustrujące żywot św. Wojciecha⁵¹. Nie są one skonstruowane z „kadrów”

48 S. McCloud, dz. cyt., s. 138–139.

49 Tamże, s. 74–77.

50 J. de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, tłum. J. Pleziowa, oprac. i red. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 430–431.

51 B. Kurc, dz. cyt., s. 12.



16. Steven Grant – scenariusz, John Tartaglione – rysunki, *The Life of Pope...*, dz. cyt., s. 54. Plansza z komiksu z zastosowaniem montażu aspekt do aspektu będąca rodzajem retrospekcji. Jej konwencja jest zarazem podobna do średniowiecznych sposobów ukazywania życia jako drogi do świętości

w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia, lecz z kolejnych scen wypełniających równe, architektoniczne kwatery (il. 11). Wszystkie figury ukazano w tej samej skali, z profilu, zgodnie z ikonograficzną konwencją epoki. Dopiero wynalazek perspektywy umożliwił bardziej świadome operowanie kadrowaniem – wcześniej narracja wizualna polegała na zestawianiu epizodów w ramach rytmicznej, sekwencyjnej struktury. Ten „protokomiks” czyta się zgodnie z chronologią: od dołu lewego skrzydła ku górze, a następnie z góry prawego skrzydła w dół. Ukazane sceny, ujęte zgodnie z zasadami medium eliptycznego, koncentrują się na momentach kluczowych dla przekazu hagiograficznego. Co więcej, zastosowany tu montaż przestrzenny pozwala również na odczyt poziomy – przykładowo scena podjęcia misji duszpasterskiej (lewe skrzydło) została zestawiona ze sceną męczeństwa (prawe skrzydło). Ten układ czyni z Drzwi Gnieźnieńskich medium narracji nie tylko linearnej, ale i symbolicznej. Podobne rozwiązania spotykamy również w nowoczesnych komiksach.

Czy w średniowiecznych cyklach narracyjnych spotykamy jedynie ten najbardziej oczywisty typ przejścia – **wydarzenie do wydarzenia**? Na ilustracji widzimy centralnie postać św. Franciszka (il. 12). Jego ubóstwo ukazano poprzez boso stopy i sznur przepasujący habit, ma stygmaty i wszelkie inne atrybuty zgodne z ikonografią. Ale świętość w nauce Kościoła, nie jest stanem – to droga miłości i ofiary. Artysta oddał tę prawdę poprzez szczególny montaż przestrzenny: zestawiał sceny z życia świętego z jego centralnym wizerunkiem, tworząc układ hierarchiczny i symboliczny zarazem – nie tylko narracyjny, ale też teologiczny. Centralna figura staje się punktem odniesienia i syntezą ukazanych wydarzeń. To częsty typ przedstawień świętych zwłaszcza w Kościele wschodnim. Zgodnie z terminologią McClouda to kombinacja

dwóch typów przejść: **wydarzenie do wydarzenia i aspekt do aspektu**.

Znamienne, że na dwa lata przed opublikowaniem historii o polskim papieżu Marvel wyprodukował komiks o św. Franciszku⁵². Tym sposobem wszedł on do świata superbohaterów, przecierając niejako drogę Janowi Pawłowi II. Superbohaterską konwencję umożliwiły podobieństwa hagiografii biedaczyny z Asyżu do opowieści mitycznych. Moment naznaczenia Franciszka stygmatami ukazano niczym genezę supermocy (il. 13), zbliżając tę opowieść do superbohaterskiego schematu. Komiks akcentuje też dramaturgię wyborów Franciszka, np. konflikt z ojcem, porzucenie bogactwa. Ponieważ jednak opowieść o św. Franciszku jest wpleciona w ramy historyczne, cuda pokazane są oszczędnie, raczej w formie duchowej symboliki niż efektów wizualnych.

Twórcy komiksu o Karolu Wojtyłe, który staje się papieżem, stanęli przed specyficznym zadaniem, jak ukazać realną, żyjącą jeszcze postać w konwencji superbohaterskiej. Superbohaterowie mają „wieczne życie”, są przetwarzani i aktualizowani w nieskończoność. Jana Paweł II jest postacią współczesną, której losu nie można dowolnie zmieniać. Dlatego komiks Marvela stara się być wierny faktom i szanuje biograficzną integralność. Karol Wojtyła nie może nosić maski, nie ma podwójnej tożsamości, a jego życie to droga ku świętości, a nie seria przygód. Oś fabularną tworzą dzieciństwo w Wadowicach, nauka, wojna, praca, układające się w łańcuch wydarzeń prowadzących do duchowego powołania. Młodego Karola – tak jak wielu superbohaterów – spotyka śmierć bliskich. Lecz to za mało, aby stał się prawdziwym superbohaterem marvelowskiego komiksu. W klasycznym wzorcu

52 M.J. Duffy, R. Gasnick – scenariusz, J. Buscema, M. Severin – rysunki, *Francis, Brother of the Universe*, New York 1980.

heroicznym potrzebny jest przeciwnik, jakiś katalizator przemiany i moment konwersji. Wojtyła nie ma bezpośredniego przeciwnika. Złem, z którym walczy, są nazizm, komunizm, nihilizm duchowy – choć znamienity jest kadr przedstawiający Hitlera. Jego słowa w dymku zmieniają się w nic nieznaczący bełkot (il. 14).

Polska amerykańskiemu czytelnikowi jest nieznana, może więc jawić się jako mityczne uniwersum. Komiks musi przybliżyć specyfikę ojczyzny Karola Wojtyły, przedstawić historię Polski i Kościoła. Na rysunkach pejzaż jest pełen zabytków i świątyń, a we wnętrzach wiszą często święte obrazy. W ten sposób ukazany jest katolicyzm jako element polskiej tradycji. Twórcy komiksu o Janie Pawle II nie odwołują się wprost do religii czy wiary czytelnika. Jednak potrafili zasugerować, że postać Wojtyły otacza jakaś wyjątkowość czy transcendentja. Robią to nie przez dosłowne pokazanie cudowności czy interwencji Boga, ale przez sposób montażu – odstępy między kadrami stają się przestrzenią na metafizykę. Wykorzystują więc eliptyczność komiksowego medium. Nie wszystko może być pokazane. W przemilczeniach, w pustych miejscach – mieści się to, co niewypowiedziane, duchowe, być może nadprzyrodzone. To dzięki tej właśnie narracyjnej elipsie odbiorca może poczuć, że uczestniczy w czymś więcej niż tylko opowieści o papieżu – że dotyka spraw, które nie są do końca wypowiedziane, ale bardzo silnie obecne⁵³.

W komiksie Marvela decyzja Karola Wojtyły o zostaniu księdzem ukazana jest jak moment oświecenia – ostateczny wybór dobra w walce ze złem. Już wcześniej poznamy go jako wyjątkowego chłopca: utalentowanego, wysportowanego, pełnego wiary (il. 15A). Gra w piłkę, ma wielu przyjaciół, jest

ministrantem, tworzy poezję. Traci matkę, brata i ojca. Wojna przerywa mu studia – pracuje w kamieniołomach. Wszystko to prowadzi do wewnętrznej przemiany. Gdy mówi, że chce zostać księdzem, jego twarz promienieje (il. 15B). Tło kadru jest czerwone. To jakby cud, ale pokazany dyskretnie, w przeciwieństwie do komiksowej stygmatyzacji św. Franciszka. Zacięte rysy podkreślają powagę decyzji. Wojtyła wybiera kapłaństwo jako najskuteczniejszy sposób walki ze złem. Od tej chwili – jak wielu superbohaterów – porzuca osobiste plany i w pełni oddaje się służbie innym⁵⁴. Walka prowadzona jest modlitwą, słowem, przykładem. Tym wyraźnie różni się od klasycznego superbohatera, który wchodzi w fizyczną konfrontację z przeciwnikiem. Zgodne z superbohaterską konwencją jest to, że jako papież otrzymuje nowe imię i przybiera kostium. Zupełnie jak np. Superman noszący pelerynę. W przypadku Jana Pawła II biała sutanna i mitra papieska pełnią funkcję ikoniczną i wizualnie natychmiast rozpoznawalną. Komiks wielokrotnie pokazuje papieża w tłumie, na placu św. Piotra, w sytuacjach, gdzie jego obecność staje się „znakiem” dla mas.

Jan Paweł II w ujęciu Marvela to postać hybrydowa: łączy cechy superbohatera oraz człowieka o wyjątkowej charyzmie i wewnętrznej sile. Twórcy komiksu ukazali jego drogę do uzyskania supermocy, przedstawiając historię życia zmierzającego ku świętości. Przestrzenny montaż jednej z plansz jest bardzo znamienity (il. 16). Karola Wojtyłę ukazano tam zgodnie ze średniewieczną konwencją – wizerunek przyszłego świętego otoczony został sekwencją wydarzeń, z jego życia które go ukształtowały (il. 12). Jest to przejście **aspekt do aspektu** a zarazem rodzaj retrospekcji – czas na osi narracji jakby staje w miejscu.

Pod koniec lat 40., gdy świat wciąż otrząsał się z wojennego chaosu, Ameryka

⁵³ M. Kowalczyk, *Człowiek i superbohater – Marvelowskie spojrzenie na Jana Pawła II*, „Images”, t. 35, 2023, nr 44, s. 126.

⁵⁴ Tamże, s. 128.

zakochała się w komiksach. Z kiosków zniknęły miliony zeszytów tygodniowo. Ten język obrazów i dymków trafił do różnych warstw społeczeństwa – gdzie nie sięgała literatura piękna i poważna prasa. Oddziaływał masowo, ale intymnie – zmieniał sposób myślenia, marzenia, postrzegania rzeczywistości. Komiks był wszędzie. Szybszy niż kino, bardziej osobisty niż radio i bardziej niezwykły niż wszystko, co można było znaleźć na stronach gazet. Przetrwiał – telewizję, Internet, rewolucję cyfrową, bo potrafił przekonująco mówić o tym, za czym ludzie tęsknią, nawet jeśli wiedzą, że to nie istnieje i nigdy się nie wydarzy.

Komiks o Janie Pawle II wyrasta bezpośrednio z dziedzictwa tamtej złotej epoki. Przemawia obrazem prostym, wręcz idealizującym, co wynika z konwencji. Jest to rodzaj masowej narracji, jaki przyjęła wielka wytwórnia. Warstwa wizualna, sposób rysowania, środki plastycznego wyrazu są tu bardzo sztamkowe. Milionowe nakłady nie sprzyjają niuansom. Warstwa wizualna popularnych komiksów bywa bardzo powtarzalna, a jej schemat mocno eksponuje bohaterów. Jest to jednak problem do przewyciężenia poprzez świadomą twórczość komiksową. Przykładem

może być polski komiks o ks. Jerzym Popiełuszce, choć tu również dominuje jasny, emocjonalny przekaz. Złożoność teologiczna i polityczna ustępują miejsca przesłaniu moralnemu – ale właśnie dzięki temu komiks ten potrafi dotknąć rzeczy najważniejszych. Komiks bywa nośnikiem treści historycznych, naukowych, filozoficznych. Może być ekranem dla zbiorowej pamięci, lustrem mitów i formą buntu, bo jego siła nie tkwi w realizmie, lecz w emocji, w tym, co zostaje między kadrami – tam, gdzie zaczyna się nasza wyobraźnia. Komiks jest modelowym medium multimedialnym – chłonnym i elastycznym. Potrafi zintegrować różne formy narracji: od ustnego przekazu, przez literaturę i malarstwo, po filmową dynamikę, teatralny gest, dialogi i rodzaj inscenizacji w kompozycji kadrów. Choć bywa porównywany do kina, oferuje coś, czego film nie zna – przestrzenny montaż, który pozwala odbiorcy samodzielnie kształtować rytm i sens. Wymaga skrótu, kondensacji, a czasem upraszcza – ale właśnie przez to uruchamia wyobraźnię, czym zmusza do współuczestnictwa w narracji. Klarowność i wyrazistość jego struktury formalnej czyni z komiksu modelowe narzędzie analiz multimedialnej komunikacji.

STRESZCZENIE

Artykuł ukazuje komiks jako autonomiczne medium multimedialne łączące cechy malarstwa, literatury, filmu, fotografii oraz przekazu ustnego, zachowujące przy tym własny, unikalny język wizualnej narracji. Autor dowodzi, że komiks nie tylko zapożycza techniki znane z innych mediów, lecz przetwarza je we własnej logice narracyjnej – operując montażem przestrzennym, narracyjną elipsą, kognitywnym domykaniami i rytmiką kadrów, aktywizuje czytelnika jako współtwórcę znaczeń. Przedmiotem analizy są dwa

SUMMARY

The article presents comics as an autonomous multimedia medium that combines features of painting, literature, film, photography, and oral storytelling, while maintaining its own unique language of visual narration. The author argues that comics not only borrow techniques from other media but transform them through their own logic – employing spatial montage, narrative ellipsis, perceptual closure, and rhythm of panels to engage the reader as a co-creator of meaning. The analysis focuses on two

komiksy biograficzne: *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności* oraz *The Life of Pope John Paul II*. Obie publikacje – powstałe przed oficjalną kanonizacją swych bohaterów – traktowane są jako współczesne hagiografie, które adaptują religijne schematy narracyjne do języka kultury masowej. W artykule ukazano, jak komiks przekształca schematy mitu, legendy i średniowiecznego żywotu świętego, wykorzystując ich strukturalną sekwencyjność i symbolikę. Autor wskazuje, że komiks – jako medium eliptyczne i wizualno-narracyjne – może służyć nie tylko opowiadaniu historii, ale także przekazywaniu wartości duchowych i etycznych. Wnioskiem płynącym z analizy jest uznanie komiksu za pełnoprawne medium epoki audiowizualnej, zdolne do integracji dawnych form opowieści z nowoczesnymi środkami obrazowania.

SŁOWA KLUCZOWE

multimedialność, montaż przestrzenny, narracja eliptyczna, sekwencyjność, Gestalt

biographical comics: *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności* and *The Life of Pope John Paul II*. Both works, created before the canonization of their protagonists, are treated as modern hagiographies that adapt religious narrative structures to the language of popular culture. The article demonstrates how comics reconfigure traditional patterns drawn from myth, legend, and medieval saintly *vitae*, incorporating their sequential logic and symbolic framing. The comic book emerges here as an elliptical, visually driven medium capable of conveying not only narrative events but also spiritual and ethical dimensions. The article concludes that comics represent a fully developed medium of the audiovisual era – one that bridges traditional modes of storytelling with the expressive tools of contemporary visual culture.

KEYWORDS

multimedia, spatial montage, elliptical narrative, sequentiality, Gestalt

BIBLIOGRAFIA

Źródła ikonograficzne (komiksy)

- Boyer Pascal, *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2005.
- Doré Gustaw, *Dzieje świętej Rusi. Malownicze, dramatyczne i karykaturalne, na podstawie tekstów kronikarzy i historyków Nestora, Sylvestre'a, Karmazina, Segura etc. w rysunkach z komentarzami*, tłum. Józef Waczków, Gdańsk 2003.
- Gasnick Roy, Duffy Mary Jo – scenariusz, Buscema John, Severin Marie – rysunki, *Francis, Brother of the Universe*, New York 1980.
- Grant Steven – scenariusz, Tartaglione John – rysunki, *The Life of Pope John Paul II*, New York 1982.

- Jasiński Maciej – scenariusz, Wyrzykowski Krzysztof – rysunki, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności*, Toruń 2022 (wersja czarno-biała) https://issuu.com/kujawsko-pomorskie/docs/ksiazd_jerzy_popieluszko_gra_wolnos [dostęp 4 VII 2025].
- Jasiński Maciej – scenariusz, Wyrzykowski Krzysztof – rysunki, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Cena wolności*, Poznań 2023 (wersja barwna).
- Kurosawa Akira, *(Yume)*, Tokyo 1990.
- McCloud Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1994. <https://archive.org/details/understanding-comics/mode/2up> [dostęp 4 VII 2025].

Źródła

Alberti Leon Battista, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, tłum. Leokadia Winniczuk, Wrocław 1963.

Voragine Jakub de, *Złota legenda. Wybór*, tłum. Janina Pleziowa, oprac. i red. Marian Plezia, Warszawa 1983.

Opracowania

Adams Mac, *The Narrative Void*, w: *Extract of his intervention in the international colloquium „Fiction face to intermediality: Pictures in stories, stories in pictures”*, Centre d'étude et de recherche arts plastiques, UFR 04, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, November 27th–28th 2009, https://www.academia.edu/10074888/Narrative_Void [dostęp 4 VII 2025].

Bagiński Dobrosław, *Obraz – zagadka wzrokowa, gramatyka języka wizualnego*, Lublin 2021.

Cameron Eric, *Mac Adams: The „Mysteries”*, „Artforum”, vol. 15, 1976, no. 2, s. 46–48.

Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.

Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. Ireneusz Kania Kraków 2022.

Cassirer Ernst, *Esej o człowieku, Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, Warszawa 1977.

Copik Ilona, *Historia z komiksem! – o edukacyjnych walorach komiksu jako medium*, „Nauczyciel i Szkoła”, t. 65, 2018, nr 1, s. 151–166.

Gąsowski Paweł, *Komiks i mit*, Poznań 2021.

Gąsowski Paweł, *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Poznań 2016.

Gombrich Ernst, *O sztuce*, tłum. Monika Dołińska, Irena Kossowska, Poznań 2009.

Hitchcock / Truffaut, tłum. Tadeusz Lubelski, Izabelin 2005.

Jackiewicz Danuta, *Wojna krymska w fotografii Jamesa Robertsona*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/eseje/159> [dostęp 4 VII 2025].

Kowalczyk Marcin, *Człowiek i superbohater – Marvelowskie spojrzenie na Jana Pawła II*, „Images”, t. 35, 2023, nr 44, s. 117–133.

Kurc Bartosz, *Komiks. Opowiadanie obrazem. Od narracji do znaku*, Koluszki 2023.

Lacassin Francis, *The Comic Strip and Film Language*, „Film Quarterly”, vol. 26, 1972, no. 1, s. 11–23.

Lefèvre Pascal, *Narration in Comics*, „IMAGE & NARRATIVE. Online Magazine of the Visual Narrative”, 2000 <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascaldefevre.htm> [dostęp 4 VII 2025].

McCloud Scott, *Zrozumieć komiks*, tłum. Michał Błażejczyk, Warszawa 2021.

McLuhan Marshall, *Galaktyka Gutenberga*, w: tenże, *Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan, Frank Zingrone, tłum. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 136–208.

Szyłak Jerzy, *Coś więcej czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, Poznań 2016.

Żaglewski Tomasz, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021.

Tekst zgłoszono: 14 VI 2025 r., zrecenzowano: 17 VII 2025 r., zaakceptowano do druku: 21 VII 2025 r.

68.



D. IDDA TOGGENBURGI COMES,

Innocens è summa arce à marito præcipitata, sed à Deo servata, 17 circiter in Eremitio annos vixit; Cui de
 iis et Cervus accensis 12. cornibus, et pignus Manes reaccenso cereo inferviebant. nunc prodigijs clara in Fischin-
 gensum Monasterio requiescit.

Rever. et Ampl. Dño. D. Ioachimo Monasterij Fischingensis Abbati Parenti Optimo, pro Philosophica, ac Theologica Palæstræ
 coronide D.D.D. à Filijs obsequi.

R.R. David Dumisen, P. Placido Erhart,
 F. Peregrino Hug, F. Adriano Haffner,
 Isaac Fisches delin.

Præside R.P. Francisco Troger.
 1684.

{ F. Carolo Püntener, ac Prænobilibus Dominis,
 Ioan. Baptista Vorster, et Ioan. Conrado Stehelin.
 Bartholomæus Kilian sculp.

Isaak Fisches, Bartholomäus II Kilian, Św. Ida z Toggenburga, teza filozoficzna, 1684 r. Fot. MNW

Dekolonizacja w muzeach na przykładzie British Museum. Problem zwrotu Kamienia z Rosetty

Decolonization in museums: the example of the British Museum. The problem of returning the Rosetta Stone

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16227>

ADA SZMULIK
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
ORCID: 0000-0002-8035-0793

W dobie rosnącej świadomości historycznej i zmieniających się paradygmatów w dziedzictwie kulturowym, zagadnienie dekolonizacji muzeów brytyjskich wysuwa się na pierwszy plan współczesnych debat*. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie aktualnej perspektywy na tę złożoną problematykę, z uwzględnieniem zarówno jej globalnych aspektów, jak i specyficznego kontekstu polskiego, który, choć pozornie odległy od historii kolonializmu, aktywnie stara się włączyć w tę dyskusję. W pracy zostanie szczegółowo odtworzona współczesna debata nad potencjalnym zwrotem Kamienia z Rosetty¹ (il. 1), której analiza po-

zwoli na kompleksowe spojrzenie na wyzwania i dylematy, przed jakimi stoją obecnie instytucje kultury posiadające w swoich zbiorach dziedzictwo pozyskane w czasach kolonialnych.

DEFINICJE

Na początku konieczne jest wyjaśnienie istotnych pojęć, jak również wskazanie, które definicje będą wykorzystywane w niniejszym artykule². Dane Kennedy w skrótowym opracowaniu *Dekolonizacja* powołuje się na rozumienie pojęcia kolonializm jako „narzucenie przez obce mocarstwo bezpośredniej władzy innemu państwu”³, związane szczególnie z XIX w., kiedy to kraje zachodnioeuropejskie prowadziły swego rodzaju wyścig o to, kto posiada najwięcej zamorskich posiadłości. Dekolonizacja jest więc do pewnego stopnia

* Artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dr Magdaleny Pinker na poddyplomowym studium muzealniczym Uniwersytetu Warszawskiego.

1 Jest to stela z czarnego granitu, na której wyryty został tekst dekretu wydanego przez zgromadzenie kapłanów egipskich w 196 r. p.n.e. z okazji koronacji Ptolemeusza V. Stela posiada liczne uszkodzenia, jednak tekst, naniesiony na obiekt w trzech językach, był możliwy do odczytania i pozwolił badaczom odszyfrowanie pisma hieroglificznego. Więcej o obiekcie w dalszej części artykułu.

2 Omówienie procesu powstawania kolonii europejskich nie jest problemem niniejszej pracy, jednak w ślad za wywodem Françoise Verges pragnę przytoczyć bardzo ważne rozróżnienie zaproponowane przez Petera Ekeha między pojęciami: kolonizacji oraz kolonializmu. Kolonizacja jest zdarzeniem lub okresem, natomiast kolonializm totalnym procesem lub ruchem społecznym. F. Verges, *Feminizm dekolonialny*, tłum. U. Kropiwiec, Warszawa 2024, s. 23.

3 D. Kennedy, *Dekolonizacja*, tłum. J. Jedliński, Łódź 2017, s. 11.

procesem odwrotnym, zdefiniowanym przez *Oxford English Dictionary* jako „wycofanie się mocarstw kolonialnych z ich dawnych kolonii” oraz „zyskanie politycznej lub ekonomicznej niezależności przez kolonie”⁴.

W kontekście omawianego terminu Dane Kennedy wskazuje na dwa podstawowe problemy z nim związane: zbyt subtelny wydźwięk, wskazujący na pokojowy proces „przekazania” jako pewnego rodzaju standard⁵, jak również brak pewności co do tego, kto ten zwrot ukuł. Przypuszcza się, że termin *dekolonizacja* wykorzystany został po raz pierwszy przez francuskiego dziennikarza opisującego swój sprzeciw wobec podbojowi Algierii⁶, a następnie został zapomniany, by zostać „wskrzeszonym” w latach 30. XX w. przez Moritza Juliusa Bona, niemieckiego uczonego żydowskiego pochodzenia, i ostatecznie wejść do powszechnego użytku w latach 60.⁷ Stało się to zapewne wraz z przyjęciem *Rezolucji 1514*, proklamowanej przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych w 1960 r.⁸

Wracając do pierwszego ze wspomnianych problemów dotyczących pojęcia

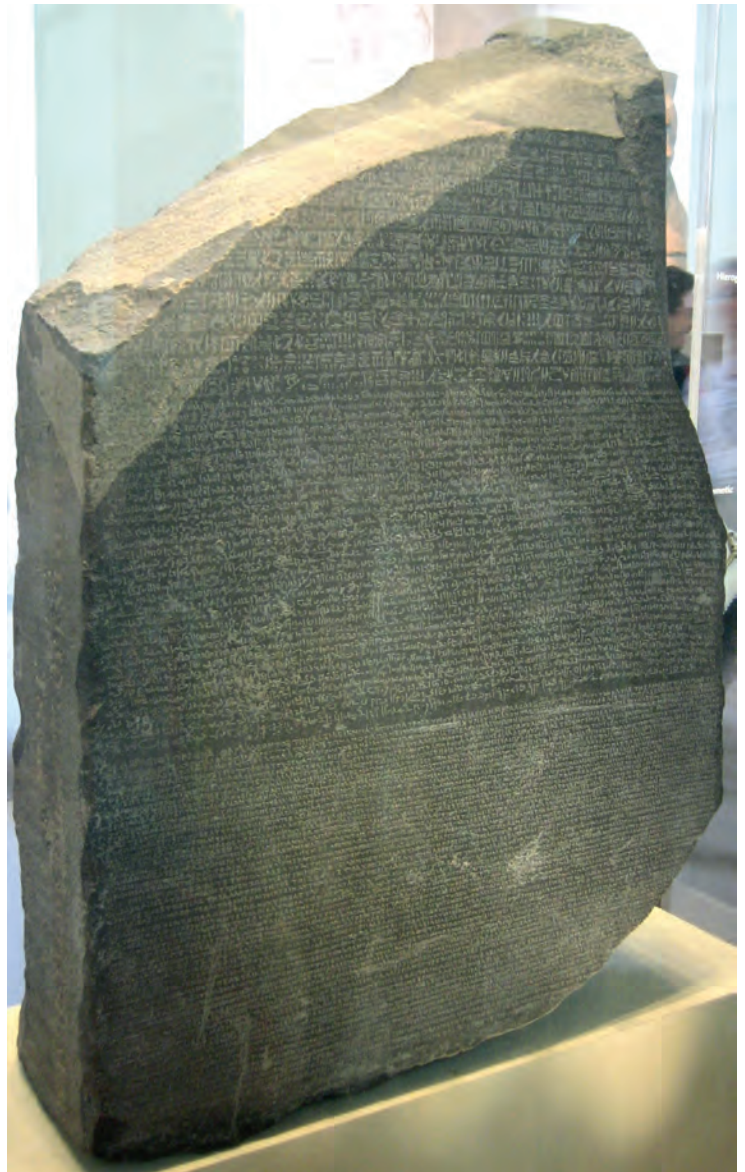
4 Tamże, s. 12.

5 Podobny problem dostrzegł Frantz Fanon, twierdząc, że „wyzwolenie narodowe, odrodzenie narodowe, zwrócenie państwa narodowi, Commonwealth; jakiegokolwiek przyjąć określenia, jakąkolwiek nazwę, dekolonizacja zawsze jest zjawiskiem gwałtownym”. Autor odniósł się w przytoczonym fragmencie do aspektu ludzkiego w procesie dekolonizacji, jednak ramowe założenie oraz wnioski płynące z przytoczonego fragmentu można zastosować również do instytucji muzealnych oraz ich magazynów. Szczególnie dobrze ilustruje to kontynuacja cytowanego fragmentu: „Na każdym poziomie: kontaktów interpersonalnych, nowego nazewnictwa klubów sportowych, składu spotkań towarzyskich, policji, rad nadzorczych banków państwowych i prywatnych – dekolonizacja polega po prostu na zastąpieniu jednego «gatunku» ludzi innym”. F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, Kraków 2025, s. 25.

6 D. Kennedy, dz. cyt., s. 11.

7 Tamże, s. 12.

8 <https://biblioteka.sejm.gov.pl/tek01/txt/onz/1965-r0.html> [dostęp 24 IV 2025]. Zob. niżej.



1. Kamień z Rosetty, II/1 w. p.n.e. British Museum. Fot. domena publiczna

dekolonizacji, warto wspomnieć, że za terminem „eufemistycznym i ideologicznie zakodowanym”⁹ stoi seria tragicznych i często brutalnych wydarzeń związanych z powstaniem i buntami kolonii, przymusowymi wcieleniami do imperialnych armii, przesiedleniami czy konfliktami wewnętrznymi w typie wojen domowych (przejawiającymi się jako czystki etniczne czy wzajemne oczernianie się grup rywalizujących o władzę). Proces przekazania władzy w ramach dawnych kolonii określić można więc mianem gwałtownego czy też pełnego konfrontacji. Sytuacje, gdy rządy dawnych mocarstw przekazywane były w formie łagodnego aktu oddania (tzw. udawany altruizm¹⁰), związane były często z okolicznościami, w których zamorskich posiadłości nie dało się już utrzymać. Nawet wówczas państwa imperialne starały się eliminować wiedzę na temat zrywów niepodległościowych czy konfliktów zbrojnych w koloniach z pamięci publicznej „niszcząc dokumenty i [realizując] celowe «akty» wymazywania pamięci”¹¹.

Proces światowej dekolonizacji przebiegał falami, których wyróżnia się cztery. Pierwsza – początkowa, odnosi się do wyzwolenia terenów nazywanych Nowym Światem, czyli obszaru obu Ameryk, z naciśkiem na obecne Stany Zjednoczone i uchwalenie w 1776 r. Deklaracji Niepodległości. Etap ten zamykają zmiany polityczne z lat 20. XX w. Druga i trzecia fala obejmują zmiany w ramach tzw. Starego Kontynentu i upadek kolonii portugalskich zachodzące od 1917 r. aż do lat 70. (w tym uniezależnienie się kolonii należących do Imperium Brytyjskiego). Wydarzeniem zamykającym proces dekolonizacji stał się upadek ZSRR i wyzwolenie państw z za-

żelaznej kurtyny¹². Szczególną rolę w przebiegu działań dekolonizacyjnych, a właściwie w rozpadzie dawnych europejskich imperiów, odegrały dwie wojny światowe, które osłabiły mocarstwa ekonomicznie i politycznie, jak również uświadomiły skolonizowanym państwom, że zmiana jest możliwa i osiągalna, dając szanse i motywacje poddanym narodom, by walczyły o suwerenność.

W tym miejscu zasadne jest zwrócenie uwagi na rozróżnienie między dekolonizacją, którą należy pojmować jako świadome działanie lub szereg aktywności mających na celu uniezależnienie się politycznie, ekonomicznie czy kulturowo dawnych państw kolonialnych, a jedynie uznaniem procesu kolonizacji. Ten drugi można określić jako dostrzeżenie problemu lub po prostu historycznego procesu, jednak bez podjęcia starań, których zadaniem byłaby próba naprawienia lub zahamowania globalnych problemów-następstw wynikających z istnienia państw kolonialnych.

Pozostałymi, równie istotnymi w omawianym kontekście pojęciami są: *restrytucja* oraz *imperializm*. Drugie spośród wymienionych określeń warto zdefiniować w pierwszej kolejności, ponieważ termin *restrytucji* pośrednio jest jego konsekwencją. *Słownik Języka Polskiego* definiuje *imperializm* jako „politykę zagraniczną państwa polegającą na podbojach kolonialnych lub dążeniu do podporządkowania sobie innych krajów”¹³. Natomiast *Encyklopedia PWN* rozszerza tę definicję do pojęcia procesu, który związany jest z chęcią uzyskania i „rozszerzenia wpływów politycznych, militarnych, kulturowych i gospodarczych państw o statusie lub aspiracjach mocarstwowych na obszary do nich nienależące; także okres historyczny, odznaczający się światową

9 D. Kennedy, dz. cyt., s. 15.

10 Tamże, s. 13.

11 Tamże.

12 Tamże, s. 15.

13 <https://sjp.pwn.pl/sjp/imperializm;2561305.html> [dostęp 28 IV 2025].

dominacją kilku wielkich mocarstw, zapoczątkowany w ostatniej ćwierci XIX w.”¹⁴. W kontekście dekolonizacji imperializm staje się pewnego rodzaju podwaliną myślową do działań kolonizacyjnych na wybranym przez wielkie mocarstwa europejskie terenie.

Restytucja jest lub bywa konsekwencją polityki imperialnej i według definicji słownikowej ma kilka znaczeń. Tym najbardziej adekwatnym, acz dość szerokim znaczeniowo, jest „naprawienie szkody wyrządzonej przez jedno państwo innemu państwu”¹⁵, w przypadku roszczeń postkolonialnych często realizowane w formie zwrotu skradzionych lub wyłudzonych obiektów czy szczątków ludzkich. W kontekście praktyk dekolonizacyjnych sporadycznie używane jest również pojęcie *repatriacji*. Wydaje się jednak, że jest ono mniej trafne, gdyż odnosi się do ludzi, a nie obiektów muzealnych lub składowych archiwów.

DEKOLONIZACJA W MUZEACH

Dekolonizacja przestrzeni muzealnych i samych kolekcji jest obecnie tematem niezwykle aktualnym, regularnie podnoszonym w prasie i mediach. Wraz z kolejnymi roszczeniami państw postkolonialnych domagających się zwrotów poszczególnych obiektów lub całych kolekcji, muzea często odpowiadają nie bezpośrednio poprzez restytucję, ale właśnie pośrednio, tworząc warunki do zmiany kontekstu muzeów i charakteru prezentowanych w nich kolekcji. Nie jest to zadanie łatwe, ponieważ duża część państw europejskich zbudowana została na szczególnie inwazyjnych działaniach o zabarwieniu imperialnym i kolonialnym. Daleko idące zmiany w ramach ekspozycji stałej bądź czasowej utożsamiane bywają z „przyznaniem się do

winy” i traktowane są jako pierwszy krok do dużo bardziej stanowczych działań, które mogą zmienić całkowicie wybrane instytucje. Z tego względu status części obiektów pozyskanych w epoce kolonialnej zmienił się ze „skarbu” na „kłopot”.

Jednym z poważnych problemów we współczesnych muzeach są galerie muzealne, w których prezentowane w charakterze przedmiotów – ciekawostek szczątki ludzkie, tj. zmumifikowane ciała lub ich fragmenty, kości, ciała lub ich części zalane formaliną. W tym wypadku problematyczne są dwie kwestie: kontekst wystawienniczy (często są one prezentowane w roli ciekawostek-dziwactw, aberracji lub jako przykłady form „nienaturalnych” lub nietypowych) oraz potraktowanie zwłok ludzkich, nierzadko odgrzebanych i pozbawionych pierwotnego, należnego im pochówku, jako przedmiotów¹⁶. Ta druga forma, odczłowieczająca osoby, do których należały wspomniane ciała, jest krytykowana najsilniej. Jednym z argumentów w dyskusji jest spostrzeżenie, że szczątki ludzkie i elementy pochówku prawdopodobnie nigdy nie zostaną potraktowane w sposób właściwy, jeśli pozostaną w muzealnych gablotach. Szczególnie jeśli historia ich „odkrycia” związana jest niemalże z atmosferą tzw. *grave robbing*, czyli systemowej kradzieży grobów i pochówków¹⁷.

Odpowiedzią na problem eksponowania w gablotach muzealnych szczątków ludzkich czy zwierzęcych jest często usuwanie ich z przestrzeni galeryjnych. Na taki gest decyduje się obecnie część muzeów brytyjskich, w tym m.in. oksfordzkie Pitt Rivers Museum, stając się tym samym pewnego rodzaju wzorem dla innych instytucji.

14 <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/imperializm;3914371.html> [dostęp 28 IV 2025].

15 <https://sjp.pwn.pl/sjp/restytucja;2574107.html> [dostęp 28 IV 2025].

16 T. Ahamed-Barke, *Coloniality and the British Museums*, <https://www.historyworkshop.org.uk/empire-decolonisation/coloniality-and-the-british-museums/> [dostęp 28 IV 2025].

17 A. Procter, *The Whole Picture. The Colonial Story of the Art in our Museums & Why We Need to Talk About it*, Londyn 2021, s. 158.

Innym, budzącym kontrowersje we współczesnych muzeach europejskich o przeszłości kolonialnej zagadnieniem jest narzucanie jeszcze XIX-wiecznego kontekstu przedmiotom pochodzącym z dawnych kolonii. Jest to problem, który dotyczyć może przedmiotów pozyskanych legalnie, jednak wystawianych w sposób, który podkreślać może atmosferę rywalizacji między dokonaniai różnych kultur na zasadzie tworzenia rozróżnienia na lepszych i gorszych. Problem kontekstu dotyczyć może nie tylko przedmiotów pochodzących z kolonii, ale też wytworzonych na miejscu, w Europie, a ukazujących kultury Afryki czy Azji w niekorzystnym, często krzywdzącym, stereotypizującym świetle.

W tym wypadku jednym z rozwiązań jest poszerzenie dyskursu poprzez wprowadzenie do przestrzeni galeryjnych opisów obiektów tworzonych przez osoby związane z wybraną kulturą, rasą czy miejscem pochodzenia (tzw. potomkowie). Na takie rozwiązanie zdecydowało się m.in. Ashmolean Museum, tworząc projekt *Our museum: our voices*, który oparty jest o pomysł dodawania do obecnych tekstów kuratorskich i tabliczek towarzyszących obiektom, nowych komentarzy prezentujących inną perspektywę odczytywania eksponowanych dzieł¹⁸.

Trzecim zasadniczym problemem związanym z dekolonizacją przestrzeni muzealnych jest naturalnie kwestia restytucji. Podstawową trudnością w tym wypadku są przepisy prawne zabezpieczające los kolekcji i często uniemożliwiające sprzedaż czy przekazanie obiektów do kolekcji państwa, które wystosowało roszczenia. Z uwagi na niejasne okoliczności pozyskania eksponatów oraz znane historie kradzieży lub potraktowania dzieł sztuki jako łupów wojennych wiele muzeów ulokowanych w państwach postkolonialnych

wystosowuje żądania o zwrot nielegalnie pozyskanych obiektów.

W niektórych przypadkach wyjściem z problemu jest metoda „zwrotu” dzieł poprzez przekazywanie je instytucjom muzealnym na długoterminowe lub bezterminowe wypożyczenia¹⁹. Niekiedy trudność związana z odzyskaniem utraconego w okresie kolonialnym dzieła łączy się z niechęcią i próbą ignorowania tematu tak długo, jak to możliwe. Model taki prezentuje m.in. British Museum, tracąc w ostatnich latach z tego powodu nawet swoich najbardziej zagorzałych obrońców²⁰.

W ramach dyskusji dotyczącej dekolonizacji uwagą obdarzane są również innego typu obiekty – przedmioty kultowe i takie, które posiadają szczególną wartość historyczno-patriotyczną. Zaliczają się do nich przedmioty bezpośrednio związane ze sferą *sacrum* lub te, które zawierają w sobie funkcje państwowotwórcze. Są to stroje i rekwizyty wykorzystywane przy okazji działań magicznych, święte figurki, amulety, ale też insygnia królewskie czy trony. W tym wypadku problematyczny zdaje się być już sam fakt wyeksponowania tych obiektów w gablotach muzealnych, ponownie w kontekście ciekawostek, przedmiotów nietypowych, „innych” czy „dziwnych”.

Instytucjami oskarżanymi o niewłaściwą formę prezentacji są często tzw. muzea encyklopedyczne, określane czasem mianem muzeów uniwersalnych²¹. Mają one swoich zwolenników, którzy bronią tego typu instytucji, zwracając uwagę, że

19 J. Filbier, „What was stolen, should be returned”. Wyzwania zwrotu dzieł sztuki z byłych państw kolonialnych do państw ich pochodzenia, w: *Co można zrobić z dziełem sztuki? Aspekty prawne kultury i sztuki*, Warszawa 2023, s. 86.

20 A. Curry, *Skarby zagrabione*, „National Geographic”, 2023, nr 3, s. 46.

21 D. Hicks, *The British Museums: the Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020, s. 202.

18 <https://www.ashmolean.org/omov> [dostęp 28 IV 2025].

powołane one zostały po to, by na podstawie wybranych, istotnych dla danych kultur obiektów widz mógł znaleźć podobieństwa między różnymi tradycjami. Definiowane bywają jako placówki zachęcające do szacunku i do próby zaakceptowania i zrozumienia innych tworów w obrębie tego samego zagadnienia²².

IMPERIALNA POLITYKA WIELKIEJ BRYTANII WOBEC EGIPTU

Dziewiętnastowieczna, kolonialna Wielka Brytania posiadała najrozleglejsze ziemie zamorskie na świecie, była imperium, o którym mówiło się, że „nigdy nie zachodzi nad nim słońce”. Pod panowaniem brytyjskim znajdowały się państwa obu Ameryk, Afryki, Azji oraz Australii wraz z Oceanią. Henri Grimal stwierdził, że administrowanie koloniami przez Brytyjczyków polegało na budowaniu warunków do samodzielnego zarządzania lokalnej ludności na danym terenie²³. Można więc powiedzieć, że sposób zarządzania „otwierał drzwi” do ewentualnej, przyszłej autonomii i uniezależnienia. Narastająca świadomość, że uzyskanie suwerenności jest możliwe, stała się szczególnie widoczna w okresie międzywojennym, kiedy to zauważono luki w obronności i słabości Imperium.

W przypadku Egiptu, znajdującego się pod brytyjskim protektoratem od 1882 r., okres między dwoma wielkimi wojnami obfitował w liczne powstania i pomniejsze zrywy niepodległościowe²⁴. Na niezadowolenie zamieszkującej kolonie ludności wpływał zwłaszcza fakt, że władze imperialne (nie tylko brytyjskie, ale również francuskie czy belgijskie) mobilizowały mieszkańców kolonii do służby wojskowej.

22 J. Cuno, *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*, Princeton 2010, s. XV. Tamże, s. XIX.

23 H. Grimal, *Decolonization: the British, French, Dutch and Belgian Empires 1919–1963*, Boulder 1978, s. 50.

24 D. Kennedy, dz. cyt., s. 31.

Według najnowszych badań dla Brytyjczyków walczyło niemal pół miliona Afrykanów²⁵. Zajmowali oni często stanowiska pomocnicze, ale do wojska zaciągani byli również jako zwyczajni żołnierze²⁶.

Kilka lat po zakończeniu I wojny światowej, w 1922 r. Egipt uzyskał niepodległość, jednak w dalszym ciągu odczuwał konsekwencje wpływów brytyjskich. W okresie tym Brytyjczycy narzucili marionetkowe rządy nie tylko na terytorium egipskim, ale również w Iraku czy Iranie²⁷. Z brytyjskiego punktu widzenia władza nad Egiptem została przekazana w pokojowej atmosferze, jednak coraz częściej usłyszeć można opinie (czego podstawą są „przypadkowe wycieki” danych lub odtajnianie dokumentów rządowych), że Imperium Brytyjskie, równie chętnie jak inne mocarstwa, uciekało się do wszelkich, często brutalnych środków, by jak najdłużej i najskuteczniej utrzymać władzę nad skolonizowanym terytorium²⁸.

Młode państwo egipskie zaangażowane było m.in. w Bandung Conference w 1955 r., kiedy to występowało jako tzw.

25 Tamże, s. 42.

26 W wyrazisty sposób problem mobilizacji w koloniach ilustruje trójkanałowa instalacja-film autorstwa Johna Akomfrah *Mimesis: African Soldier* z 2018 r., prezentowana obecnie w Gallery of Modern Art w Glasgow. Jej podstawową tematyką jest los żołnierza zaciąganego z różnych części kontynentu afrykańskiego do armii imperialnych w czasie I wojny światowej. Rozłożenie obrazu na trzy kanały pozwala odbiorcy zwrócić uwagę na różne perspektywy w tej samej sytuacji: mężczyzny-żołnierza, matki czy żony. Nagrywane współcześnie ujęcia (w ramach których szczególne znaczenie mają ukazywane w tle flagi kolonialnych mocarstw czy mundury zdradzające przynależność etniczną) przedstawiające proces pożegnania z ojczyzną i podróży na Kontynent, przeplatają się z „pociętym” filmem archiwalnym ukazującym nieprzypadkowo wybrane sceny z życia i służby zmobilizowanych mężczyzn. <https://www.glasgowlife.org.uk/event/1/john-akomfrah-mimesis-african-soldier> [dostęp 25 IV 2025].

27 D. Kennedy, dz. cyt., s. 48.

28 Tamże, s. 14.

państwo zależne, czyli innymi słowy uzależnione od Imperium Brytyjskiego, od którego otrzymało ponad 30 lat wcześniej niepodległość²⁹. Według Henriego Grimala dyskusja prowadzona w czasie konferencji w Bandungu miała silne zabarwienie antyzachodnie i antysowieckie, a głównym problemem podczas niej omawianym było zagadnienie wspomnianych już w kontekście Egiptu *dependent nations*³⁰.

Kwestia zależności państw postkolonialnych od dawnych imperiów, które dzierżyły nad nimi władzę polityczną czy ekonomiczną, stała się szczególnie aktualna już w rok po konferencji w Bandung. Do szło wówczas do szczególnie tragicznej w skutkach i niszczącej interwencji, czyli ataku wojsk brytyjsko-francuskich na Egipt, czego konsekwencją i celem miało być odebranie młodemu państwu Kanału Sueskiego (tzw. kryzys sueski). Pretekstem do przeprowadzenia „misji pokojowej” było znacjonalizowanie kanału przez Abdela Nasera, ówczesnego przywódcę niepodległego Egiptu uważanego za „rzecznika antykolonialnych nastrojów w świecie arabskim”³¹. Akcja zjednoczonych państw europejskich zakończyła się fiaskiem i spotkała z potępieniem innych narodów, a istotną konsekwencją przeprowadzonych działań było weszanie drugiej fali dekolonizacji. Efektem krytyki, która spadła na Wielką Brytanię oraz Francję, stała się przemowa Harolda Mcmillana z 1960 r. zatytułowana *The Wind of Change*, w której to ówczesny premier Zjednoczonego Królestwa mówił o potrzebie przyznania niepodległości i uniezależnienia się państw kolonialnych³². W tym miejscu warto

nadmienić, że ostateczne wycofanie się imperiów europejskich z dawnych państw kolonialnych w Afryce czy Bliskim Wschodzie doprowadziło do nasilenia się na wspomnianych terenach nastrojów panislamskich i panarabskich.

PODSTAWY PRAWNE

W roku, w którym świat miał szansę wysłuchać przemówienia Harolda Mcmillana, została przyjęta *Declaration on the Granting of Independence to Colonial Countries and Peoples* (Deklaracja w sprawie przyznania niepodległości krajom i narodom kolonialnym) z 14 grudnia 1960 r., zwana *Rezolucją 1514*. Narody Zjednoczone stanowczo potępiły w niej działania kolonizacyjne, „mając na uwadze, że ludzie z całego świata żarliwie pragną końca kolonializmu”³³. W tym samym akcie jego twórcy zauważyli, że opisywane działania mają formę „dominacji i wyzysku, które stanowią zaprzeczenie podstawowych praw człowieka”³⁴, jak również zobowiązali się do podjęcia wszystkich koniecznych kroków, które doprowadzą do osiągnięcia przez skolonizowane narody niepodległości przy jednoczesnym stwierdzeniu, że samostanowienie jest niepodważalnym prawem.

Dokumentem fundamentalnym dla dyskusji nad dekolonizacją kolekcji muzealnych, jest Konwencja z 17 listopada 1970 r. *UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property* (Przeciwdziałanie nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury). Stała się ona impulsem do przeprowadzania przez instytucje muzealne wewnętrznych kwerend, dzięki czemu muzea zaczęły badać znajdujące się w ich

29 H. Grimal, dz. cyt., s. 287.

30 Tamże, s. 288.

31 Tamże.

32 H. Macmillan, *The Wind of Change Speech*, <https://web-archives.univ-pau.fr/english/TD2doc1.pdf> [dostęp 25 IV 2025].

33 „Recognizing that the peoples of the world ardently desire the end of colonialism”. [https://docs.un.org/en/A/res/1514\(xv\)](https://docs.un.org/en/A/res/1514(xv)) [dostęp 25 IV 2025].

34 „Domination and exploitation constitute a denial of fundamental human rights”. [https://docs.un.org/en/A/res/1514\(xv\)](https://docs.un.org/en/A/res/1514(xv)) [dostęp 25 IV 2025].

archiwach obiekty pod kątem stanu własności, formy przekazania czy ustalenia proveniencji³⁵. Powołując się na opinię Jamesa Cuno, od czasu wydania wskazanej konwencji instytucje kultury zwracają szczególną uwagę na to, co znajduje się w ich zbiorach i co może się w nich w przeszłości znaleźć, co powoduje w niektórych sytuacjach pozostawienie obiektów w rękach prywatnych, z uwagi na ich problematyczny kontekst³⁶. Wspomniany dokument został stworzony również z uwagi na potrzebę zahamowania rozrastającego się od lat 50. XX w. czarnego rynku i działań, które go napędzały (okaleczanie lub dzielenie na części zabytków i rabunki miejsc, w których znaleźć można było starożytności)³⁷.

Jednym z najnowszych dokumentów, jaki związany jest ze współczesnymi działaniami dekolonizacyjnymi w europejskich muzeach jest raport z 2018 r. przygotowany przez Flewinę Sarra i Bénédicte Savoy *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Wynika z niego, że nawet do „90% materialnego dziedzictwa kontynentalnego Afryki Subsaharyjskiej znajduje się poza kontynentem”³⁸. Raport ten spisany został głównie w odniesieniu do kontekstu i prawodawstwa francuskiego (w następstwie przemowy prezydenta Emmanuela Macrona)³⁹, niemniej jednak stał się on dokumentem przełomowym również dla innych państw europejskich, z uwagi na podjęcie próby znalezienia rozwiązania dla zauważonego problemu związanego z restytucją. Na jego podstawie Dan Hicks zaproponował

kilka obszarów, w ramach których należałoby przeprowadzić działania restytucyjne: wszelkie formy grabieży z użyciem przemocy, z naciskiem na skradzione obiekty królewskie lub te związane z władzą; kolekcje antropologiczne złożone ze szczątków ludzkich; skonfiskowane obiekty religijne, należące do sfery *sacrum*, a odebrane przez misjonarzy lub inne osoby; kolekcje archeologiczne związane z procederem rabowania i otwierania grobów; kolekcje okazów przyrodniczych czy nawet zbiory o charakterze etnograficznym⁴⁰.

KONTEKST POLSKI

Proces i problem dekolonizacji muzeów i muzealnych kolekcji odbił się szerokim echem również w szeroko pojętej kulturze popularnej, kinie tzw. ambitnym, czy instytucjach muzealnych. Wzbudził dyskusję nawet w środowisku polskim, w teorii niezwiązanym ze wspomnianym zagadnieniem.

Tematem okładki marcowego wydania miesięcznika „National Geographic Polska” (2023) stały się tzw. skarby zagrabione, czyli przedmioty wywiezione z państw kolonialnych i osadzone w kolekcjach europejskich i amerykańskich. Na okładce zobaczyć można wykonaną z brązu głowę, tzw. Gedenkpf für die Iyoba Idia (Ethnologischen Museum w Berlinie), która należy do tysięcy przedmiotów zrabowanych w 1897 r. przez brytyjskich żołnierzy z miasta Benin. Główny artykuł numeru autorstwa Andrew Curry’ego został poświęcony nie tylko „brązom z Beninu”, ale w szerszym znaczeniu obiektom, które zostały pozyskane w dawnych państwach kolonialnych w wątpliwy sposób, a których to zwrotu domagają się spadkobiercy obrabowanych przed laty właścicieli. W tekście wspomniane zostały podstawowe kwestie podejmowane w wielu dyskusjach toczących się przez ostatnie kilka lat w muzealnych

35 J. Cuno, dz. cyt., s. XV.

36 Tamże, s. XV.

37 „Concern was mainly related to the growth of the black market during this time and, in particular, to the dismemberment of monuments and ancient sites to meet the demand”. <https://www.unesco.org/en/fight-illicit-trafficking/about> [dostęp 25 IV 2025].

38 J. Filbier, dz. cyt., s. 84.

39 Zob. niżej.

40 D. Hicks, dz. cyt., s. 239.

gmachach: groźba „ogołocenia” muzealnych gablot⁴¹ (wraz z tym argumentem jako element obrony podnoszony jest postulat, że tylko zachodnia infrastruktura muzealna⁴² i umiejętności europejskich muzealników są w stanie uchronić obiekty przed zniszczeniem⁴³), nierozpoznanie problemu czy brak właściwego prawodawstwa, które regulowałyby procesy restytucyjne, jak również niechęć obecnych właścicieli do podjęcia dialogu⁴⁴. To ostatnie zagadnienie jest szczególnie aktualne, co wielokrotnie podkreślano w artykule, w odniesieniu do londyńskiego British Museum, które na przestrzeni ostatnich lat, stało się „światowym symbolem odmowy zwrotu obiektów pozyskanych w czasach kolonialnych”⁴⁵.

Pozytywny przykład sprawnie przeprowadzonej repatriacji stał się przedmiotem szeroko komentowanego dokumentu z 2024 r. *Dahomey* w reżyserii Mati Diop. Obraz doczekał się licznych, bo aż 14 nominacji, by ostatecznie otrzymać statuetkę berlińskiego Złotego Niedźwiedzia w kategorii „Najlepszy film”. W Polsce premierę miał w lipcu 2024 r. podczas 24. edycji wrocławskiego festiwalu filmowego Nowe Horyzonty. W 67-minutowym filmie prezentowane są kolejno: proces pakowania, przewozu i rozładunku dwudziestu sześciu obiektów-skarbów, które zostały zwrócone Beninowi przez rząd francuski w listopadzie 2021 r. (dzieła sztuki zostały zrabowane przez francuskich żołnierzy plądrujących królestwo Dahomej w 1892 r.⁴⁶). Poza kontekstem muzealnym

obraz prezentuje również głosy w dyskusji nad procesem repatriacji. Pojawiły się one wraz z wypowiedzią prezydenta Francji, Emmanuela Macrona, który przemawiając na Uniwersytecie Wagadugańskim w 2017 r., zobowiązał się w ciągu pięciu lat stworzyć warunki prawne do zwrotu lub czasowego wypożyczenia obiektów bezprawnie wywiezionych z Afryki obecnym państwom afrykańskim⁴⁷. Zaprezentowanej w *Dahomey* niemal niemej narracji towarzyszy fikcyjny głos z *offu*, należący do króla Ghezo, odnoszący widzów do rzeczywistości voodoo, fantazji i pozaziemskiej rzeczywistości. Zdaże się być on jednocześnie głosem władcy, jak i przedmiotów, które w sposób symboliczny uosabia (władca mówi o sobie, że nazywa się go 26 – dokładnie ta liczba odnosi się do zwróconych obiektów; opowiada o odczuciach związanych z powrotem do ojczyzny, jak również o perspektywach łączonych przez niego z nowym miejscem pobytu⁴⁸).

Kontekst polski w odniesieniu do tematu dekolonizacji i repatriacji wzbogacony został otwartą 3 kwietnia 2025 r. wystawą zatytułowaną *Wybielanie* w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Tekst kuratorski⁴⁹, którym reklamowana jest wystawa, poświęcony został naświetleniu realiów, w jakich powstały zaczątki obecnie prezentowanej w muzeum kolekcji, jak również „trudnej” relacji polskich kolekcjonerów z rzeczywistością kolonialną w XIX-wiecznej Afryce. Zespół kuratorski (Witek Orski oraz dyrektorka muzeum dr Magdalena Wróblewska) prezentują w ramach wystawy imperialny w charakterze stosunek polskich badaczy i naukowców – etnografów, wobec Czarnych. Autoryzacji wystawy w tekstach towarzyszących

41 A. Curry, dz. cyt., s. 32.

42 Założenie, że Afrykanie w dalszym ciągu są niezdolni do właściwej i profesjonalnej opieki nad własnym dziedzictwem kulturowym, jest nadal aktualne wśród starszych brytyjskich fachowców i polityków, co Dan Hicks nazywa aktualnym problemem rasizmu instytucjonalnego. D. Hicks, dz. cyt., s. 233.

43 J. Filbier, dz. cyt., s. 93.

44 A. Curry, dz. cyt., s. 46.

45 Tamże.

46 Tamże, s. 37.

47 J. Filbier, dz. cyt., s. 85.

48 <https://www.nowehoryzonty.pl/vod-film.s?id=14148> [dostęp 17 IV 2025].

49 <https://ethnomuseum.pl/wystawy/wybielanie/> [dostęp 23 IV 2025].

ekspozycji zwracają uwagę na „sposoby prowadzenia badań, organizowania ekspedycji, pozyskiwania obiektów do muzealnych kolekcji, jak i tworzenia wizualnych reprezentacji rasy za pomocą medium fotografii”. To właśnie wspomniane medium fotografii jest szczególnie ważne w kontekście wybielania. Dzięki zaprezentowanym fotografiom widz ma szansę spojrzeć na Czarnych okiem polskich podróżników. Równie istotny co zaprezentowane archiwalia jest sposób ich ekspozycji: między dwiema szklanymi szybami osadzonymi w drewnianych ramach, asymetrycznie, co pozwala na obejrzenie rewersów zdjęć – często opatrzonych informacjami dostarczającymi danych o atrybucji, imionach lub nazwiskach przedstawianych osób czy dacie wykonania. Muzealne gabloty wykorzystane przy omawianej ekspozycji nasuwają skojarzenie ze skrzyniami do przewożenia obiektów, wykonane są z jasnego, nielakierowanego drewna. Skojarzenie to staje się oczywiste w ostatniej sali, gdzie ustawiona została faktyczna skrzynia z „obiektem” w środku. Symboliczny wyraz ma również tytuł wystawy, który koresponduje z kolorystyką przestrzeni wystawienniczej, w omawianym przypadku opartej na jednej barwie – bieli. Wybielanie odnosi się oczywiście nie tylko do procesu dystansowania się wobec kolonialnej przeszłości i imperialistycznych wzorców powielanych przez polskich badaczy, ale również do procesu podnoszenia swojej wartości na tle innych narodów europejskich, uważanych za lepsze, bardziej wartościowe, czy jak zostało to ujęte w tekście kuratorskim „dość białe”. W XIX-wiecznej Polsce, znajdującej się pod zaborami, jej mieszkańcom bliżej było pod wieloma względami do państw skolonizowanych niż do krajów zachodnioeuropejskich, o profilu imperialnym, do których podzielona przez sąsiadów Rzeczpospolita aspirowała. Początki budowania kolekcji Muzeum można więc zakwalifikować jako

próbę dorównania potęgom zachodnioeuropejskim przy jednoczesnej świadomości trudnej sytuacji geopolitycznej i niemożności wejścia w rolę „agresora”. „Kolonialna niewinność” Polski pod zaborami oparta jest na fakcie, że nie posiadała ona własnych kolonii zamorskich (choć do takich prób dochodziło zarówno w przypadku ekspedycji do Kamerunu, jak i na Madagaskar), mimo iż wynikało to prawdopodobnie z braku faktycznych możliwości, a nie chęci ówczesnych badaczy i podróżników.

Polityka dekolonizacji i zmiany perspektywy jest realizowana w warszawskim Muzeum Etnograficznym również za pomocą programu *Interwencje*⁵⁰, który widoczny jest w ramach wystawy stałej. Ma on formę oznaczeń (żółty okrąg z kodem QR i zachętą „czytaj więcej”) przy wybranych obiektach i gablotach, jak również komentarzy tekstowych, wizualnych oraz dźwiękowych dostępnych za pośrednictwem strony internetowej instytucji. Potrzeba wprowadzenia wspomnianych odnośników wiąże się z pojawieniem się istotnych uwag dotyczących ekspozycji, wywodzących się od przedstawicieli „społeczności i kultur, z których pochodzą prezentowane na wystawie obiekty”⁵¹. Nowe, nieobecne wcześniej spojrzenia i opinie stały się impulsem do zwrócenia uwagi na „uchybień, braki i zniekształcenia obecne na ekspozycji”, jak również do zauważenia potrzeby „zniuansowania dyskursu wytworzonego kilka lat temu, odzwierciedlającego perspektywę polskich podróżników”⁵². *Interwencje*, jak również skorelowane z nimi wystawy-projekty *Afrotopie* czy *Wybielanie* są częścią większego programu muzeum *Wbrew stereotypom* rozpisanego na rok 2025, którego celem jest, jak wskazuje na to nazwa, odejście od stereotypowej narracji

50 <https://ethnomuseum.pl/blog/interwencje-na-wystawie-stalej/> [dostęp 24 IV 2025].

51 Tamże.

52 Tamże.

prezentującej ludność afrykańską i azjatycką w sposób zbliżony do XIX-wiecznej, etnograficznej perspektywy⁵³, posiłkując się głosami współczesnych, zamieszkujących Warszawę potomków ludności, której kultura prezentowana jest w ramach wystawy stałej.

BRITISH MUSEUM

Muzeum Brytyjskie zaliczane bywa do grupy muzeów encyklopedycznych, których celem jest bycie „repozytorium przedmiotów i wiedzy, poświęconym szerzeniu wiedzy i roli muzeum jako siły pozwalającej rozumieć, budować tolerancję i rozpraszać ignorancję oraz zabobony, w którym przedmioty z danej kultury i czasu mogą być podziwiane obok tych z innych okresów i kultur bez uprzedzeń”⁵⁴. Posiłkując się parafrazą słów jednego z dyrektorów British Museum, zostało ono powołane, by gromadzić i zachowywać obiekty ważne dla całego świata⁵⁵. Muzeum Brytyjskie określić więc można mianem takiej instytucji, która realizuje w swojej misji podejście do dziedzictwa kulturowego jako do własności ludzkości, a nie konkretnego narodu czy jego dziedziców, wypierane obecnie przez zyskujące popularność założenie, że najlepszymi opiekunami spadku kulturowego będą jego dziedzice. Pogląd ten podziela Dan Hicks, który stawia tezę, że w obecnej muzealnej czy instytucjonalnej rzeczywistości nie ma już miejsca na ideę Kunstschtutzu (zachowywanie obiektów, by je chronić). Autor sprzeciwia się również wspomnianemu już, a wynikającemu z powyższej teorii

założeniu, że afrykańskie społeczeństwa nie są w stanie zaopiekować się czy podejmować decyzji w odniesieniu do własnego dziedzictwa kulturowego⁵⁶.

British Museum zostało założone w 1753 r. i otwarte sześć lat później⁵⁷ jako jedno z pierwszych narodowych, publicznych muzeów na świecie⁵⁸. James Cuno, opisując kontekst powstania instytucji, szczególnie wagę dostrzegł w historii wyboru miejsca. Jako siedzibę wytypowano Londyn – miasto, które jako jedno z nielicznych spełniało warunki założyciela, sir Hansa Sloane’a: był to ośrodek kosmopolityczny, największy w ówczesnej Europie, w którym do zbiorów mogła mieć dostęp większa i bardziej zróżnicowana widownia⁵⁹. Kolekcja miała być trzymana razem, dostępna dla każdego zainteresowanego. Muzeum Brytyjskie powołane zostało w oparciu o idee oświeceniowe⁶⁰, by rozwijać znaną wów-

56 D. Hicks, dz. cyt., s. 200.

57 Pierwotnie kolekcja fundacyjna Hansa Sloane’a składała się z tysiąca tzw. obiektów rzadkich (uznawanych obecnie za trzon kolekcji), 50 tys. książek oraz 32 tys. monet i medali. Dodatkowo do zbioru dołączone było herbarium zawierające kolekcję roślin z Nowego Świata. Tamże, s. 203.

58 E. Duthie, *The British Museum: An Imperial Museum in a Post-Imperial World*, „Public History Review”, vol. 12, 2011, no. 18, s. 12.

59 Emily Duthie zwraca uwagę, że mimo obecnie podtrzymywanego założenia, iż Londyn postrzegany był jako miasto kosmopolityczne, tygiel kulturowy, wybrany został również za cel z uwagi na swój symboliczny wymiar (co zostało potwierdzone zwłaszcza w latach późniejszych, na pocz. XIX w.) jako centrum Imperium Brytyjskiego. Tamże, s. 15.

60 Dan Hicks nazywa wspomniane wyżej idee oświeceniowe „mitem powszechnego muzeum encyklopedycznego”, który został ukuty, by narzucić odbiorcom czy też ogólnie pojmowanej publiczności koncepcję, że British Museum powstało w oparciu o idee głoszone przez XVIII-wiecznych encyklopedystów, i że w dzisiejszych, niepewnych, czasach stoi ono jako instytucja na straży tych tradycji. Powszechnie obecnie używane w kontekście omawianej instytucji terminy: muzeum uniwersalne czy muzeum encyklopedyczne, nie były w obiegu aż do późnych lat XX w. D. Hicks, dz. cyt., s. 202.

53 <https://ethnomuseum.pl/blog/wbrew-stereotypom-program-pme-na-2025/> [dostęp 24 IV 2025].

54 „Museum as a repository of things and knowledge, dedicated to the dissemination of learning and to the museum’s role as a force for understanding, tolerance, and the dissipation of ignorance and superstition, where the artifacts of one time and one culture can be seen next to those of other times and other cultures without prejudice”. J. Cuno, dz. cyt., s. XXXI.

55 Tamże, s. XXXIV.

czas wiedzę i pomagać w tworzeniu nowoczesnego, „nowego mieszkańca świata”, czyli takiego widza, który poszukuje odpowiedzi na stawiane przez siebie pytania⁶¹. Perspektywy badaczy w omawianym temacie, szczególnie wspomnianych Jamesa Cuno oraz Dana Hicksa różnią się od siebie w sposób skrajny. Ten pierwszy uznawany jest za obrońcę idei muzeum encyklopedycznego i ogólnie sformułowanej misji ochrony i zachowywania dziedzictwa światowego, którą reprezentuje Muzeum Brytyjskie. Dan Hicks, jako zwolennik pełnej dekolonizacji muzeów, zarzuca przeciwnikowi podtrzymywanie krzywdzących mitów na temat idei powstania Muzeum, jak również istnienia „samozwańczej grupy uprzywilejowanych muzeów, promujących dominację ze strony świata zachodniego i [jego] zmonopolizowanej perspektywy interpretacji kultur i kolonizacji narodów”⁶².

KONTROWERSJE

Nie tylko próba dookreślenia profilu muzeum jest obiektem intensywnych dyskusji między badaczami. Na przestrzeni lat British Museum stało się instytucją-symbolem imperialnej polityki Zjednoczonego Królestwa, co widoczne jest szczególnie w odniesieniu do Egiptu i jego dziedzictwa kulturowego⁶³. Obecny gmach Muzeum, wzniesiony w połowie XIX w., dla wielu jest konsekwencją wojny, kolonializmu i ekspedycji, które wracały do kraju z egzotycznymi obiektami⁶⁴. Emily Duthie podkreśla, że wiele spośród starożytności, które znajdują się

obecnie w magazynach i na ekspozycji Muzeum, zostało pozyskanych na zasadzie kradzieży, rabunków czy nieuczciwych zakupów. Jednym z przykładów mogą być pozyskane z Akropolu Marmury Elgina, których historia przyczyniła się do ukucia terminu *elginizm*, czyli wyrwanie obiektów z ich naturalnego i właściwego otoczenia i osadzenie w nowym, nieautentycznym⁶⁵.

Podstawą dyskusji, które od lat toczą się wokół Muzeum Brytyjskiego, jest również kwestia odrzucanych żądań zwrotu obiektów pozyskanych w okresie kolonialnym⁶⁶ w takich państwach, jak m.in.: Grecja, Egipt czy Nigeria. Prośby o uzyskanie reparacji przez wspomniane kraje również były wielokrotnie oddalane lub ignorowane. Pozytywną długoletnią obrończynią strategii Muzeum zajmowała Tiffany Jenkins, autorka książki *Keeping Their Marbles* (2016), w której dowodziła, że „nowoczesne muzea powinny koncentrować się na opowiadaniu o starożytnych przedmiotach i ludziach, którzy je stworzyli, i unikać politycznego pozerstwa”⁶⁷, podtrzymując tym samym zasadność odmowy zwrotów obiektów przy użyciu argumentów odnoszących się do omówionego modelu muzeum encyklopedycznego. Po kilku latach od wydania wspomnianej pozycji zarówno dyskusja, jak i opinia autorki uległy zmianie. W wywiadzie udzielonym „National Geographic” zauważyła, że współcześni muzealnicy „wrócili do kwestii szczegółowych, takich jak porozumienia”, akty prawne i zapisy, które bezpośrednio „uniemożliwiają muzeum

61 J. Cuno, dz. cyt., s. XXXV.

62 „A self-appointed «group of privileged museums... promoting the Western world's dominance and monopoly of interpretation over other peoples' cultures and colonization». D. Hicks, dz. cyt., s. 204.

63 A. Procter, dz. cyt., s. 39.

64 „Of war, colonialism and missionary expeditions, which returned with «exotic» objects”. E. Duthie, *The British Museum: An Imperial Museum in a Post-Imperial World*, „Public History Review”, 2011, no. 18 (12), s. 16.

65 Tamże.

66 Tylko na przestrzeni lat 1970–1999 British Museum otrzymało 27 zagranicznych żądań o zwrot obiektów znajdujących się w kolekcji. Była to najwyższa liczba wniosków w ramach muzeów na terenie Zjednoczonego Królestwa. W znakomitej większości wnioski te pochodziły z dawnych państw kolonialnych, które w momencie utracenia obiektów nie były w stanie zakwestionować wrogich, bezprawnych czy nieuczciwych działań. Tamże, s. 17.

67 A. Curry, dz. cyt., s. 46.

usuwanie przedmiotów z ich kolekcji⁶⁸. W szczególności komentarz ten odnosił się do Aktu z 1963 r., w którym zawarte zostały zasady dotyczące sprzedaży, zniszczenia, wymiany czy przekazania w formie darowizny elementów kolekcji British Museum. Są to działania wyszczególnione i możliwe jedynie w przypadkach, gdy: przedmiot, którego dotyczy dyskusja, jest duplikatem posiadanego przedmiotu; przedmiot został wykonany przed 1850 r. i należy do materiałów drukowanych, których kopię można z łatwością wykonać; przedmiot nie stanowi wartości dla kolekcji, a jego pozbycie się nie odbędzie się z uszczerbkiem dla zbiorów; przedmiot może zostać zniszczony lub w jakikolwiek sposób usunięty z kolekcji, gdy stał się bezużyteczny dla Muzeum, poważnie zniszczony lub zainfekowany i stanowi zagrożenie dla reszty zbioru⁶⁹. Tym samym spójność kolekcji jest zabezpieczona, a prośby o zwrot eksponatów regularnie odrzucane.

PROBLEM ZWROTU KAMIENIA Z ROSETTY

Kamień z Rosetty jest obiektem, który przez 200 lat swojej bytności na terenie Zjednoczonego Królestwa stał się ważny dla tożsamości współczesnych Brytyjczyków⁷⁰. Również z tego względu kwestia jego zwrotu do Egiptu wydaje się być dość problematyczna. Obiekt ten nabyty został przez British Museum w 1802 r.⁷¹, natomiast w Rosette znaleziono go ok. 1799 r.⁷² Znajduje się na nim tekst wyryty w trzech językach (w piśmie hieroglificznym, demotycznym oraz greckim). Jest on o tyle ważny, że stał się kluczem do rozszyfrowania starożytnego języka egipskiego i do możliwości studiowania starożytności egipskich

68 Tamże, s. 50.

69 A. Procter, dz. cyt., s. 136.

70 J. Cuno, dz. cyt., s. XII.

71 E. Duthie, dz. cyt., s. 14.

72 J. Cuno, dz. cyt., s. XII.

w ogóle. W 1822 r. francuski egiptolog Jean-François Champollion rozkodował system hieroglificzny, pozwalając na rozwój nauki i poszerzenie ówczesnej wiedzy na temat starożytnego Egiptu⁷³. Kamień jest jednym spośród 100 tysięcy pochodzących z terytoriów współczesnych Sudanu i Egiptu obiektów, które znajdują się w posiadaniu British Museum⁷⁴. Pozostaje jednak tym, który obecnie wzbudza najintensywniejszą dyskusję dotyczącą repatriacji.

Egiptolog dr Zahi Hawass działa w zakresie prób przeprowadzenia zwrotu obiektów przechowywanych w muzeach w Wielkiej Brytanii od 2002 r. Jego petycja (z 2010 r., będąca jedną z pierwszych wystosowanych przez osobę niereprezentującą rząd zainteresowanego państwa) z prośbą o zwrot Kamienia z Rosetty i osadzenia go w Wielkim Muzeum Egipskim⁷⁵, uzyskała jak dotąd ponad 240 tysięcy podpisów. Jednym z głównych argumentów, którym poparte zostało żądanie, jest kwestia licznych grabieży i uszkodzeń, jakie zostały dokonane w Muzeum Brytyjskim na przestrzeni lat. Według autora petycji Kamień jest „zbyt ikonizującym obiektem, by mógł pozostawać w tak nieodpowiedzialnych rękach” i powinien zostać przeniesiony do muzeum w Gizie, „gdzie zostanie bezpieczny”⁷⁶. Argument ten stanowi interesujące odwrócenie stanowiska zachodnioeuropejskich muzealników i badaczy, którzy twierdzą, że państwa afrykańskie nie będą potrafiły zapewnić wystarczającej ochrony i właściwych warunków utrzymania zwróconym obiektem.

73 *Egyptians call on British Museum to return the Rosetta Stone*, <https://www.pbs.org/newshour/world/egyptians-call-on-british-museum-to-return-the-rosetta-stone> [dostęp 24 VI 2025].

74 Tamże.

75 <https://www.hawasszahi.com/repatriation> [dostęp 24 VI 2025].

76 „The Rosetta Stone is too iconic of an object to be left in such careless hands”, „It must come to the Grand Egyptian Museum, where it will be safe”. Tamże.

Najnowsza petycja z jesieni 2022 r. została skonstruowana nieco odmiennie. Sygnatariusze domagają się w niej, by premier Egiptu dr Mostafa Madbouly wystosował oficjalne żądanie zwrotu Kamienia z Rosetty oraz szesnastu innych obiektów, które zostały wywiezione z Egiptu nielegalnie. Podstawą do wysunięcia roszczeń stało się założenie, że tzw. dokument aleksandryjski z 1801 r., na mocy którego zabytek został wywieziony z Egiptu, nie został podpisany przez osobę o korzeniach egipskich, a przez przedstawicieli sił okupacyjnych: Imperium Osmańskiego, Francji oraz Anglii⁷⁷. W dalszej części petycji sygnatariusze zaznaczają, że ograbienie Egiptu ze wspomnianych siedemnastu obiektów stało się przyczynkiem do „zubożenia egipskiej własności kulturalnej i tożsamości, co było bezpośrednią konsekwencją kolonialnej przemocy kulturowej skierowanej przeciwko egipskiemu dziedzictwu kulturowemu”⁷⁸. Wezwanie do działania kończy się wnioskiem, że zwrot wspomnianych obiektów symbolicznie zakończyłby okres „zachodniej hegemonii nad dziedzictwem Egiptu”⁷⁹. Dokument ma więc osobliwą budowę: zaczyna się od argumentów natury prawnej, by zakończyć się próbą wpłynięcia na emocje i poczucie sprawiedliwości odbiorcy.

Jedną z sygnatariuszek petycji z 2022 r., archeolog dr Monica Hanna, stała się nieformalnie twarzą opisywanych działań. W wywiadzie udzielonym CBS News zaraz po opublikowaniu petycji zwróciła ona uwagę, że jest przekonana, „że nowe podejście – szukanie poparcia wśród Egipcjan, Brytyjczyków i innych członków społeczeństwa – okaże się skuteczne”⁸⁰. Ba-

daczka zaznaczyła również, że towarzyszy jej przekonanie, że obiekty te zostaną zwrócone Egiptowi i jest to jedynie kwestia czasu. Podstawą dla wysuniętych żądań, jak zostało zauważone powyżej, są argumenty natury etycznej, a opublikowana petycja jest szansą dla Wielkiej Brytanii, by wykazać się moralnym przewodnictwem i wykorzystać możliwość przeprowadzenia próby załagodzenia krzywd wyrządzonych w okresie kolonialnym⁸¹.

Na przykładzie omówionych petycji – zarówno z 2010, jak i z 2022 r. – zauważyć warto, jak diametralnie na przestrzeni lat zmienił się charakter wykorzystywanych argumentów w dyskusji nad zwrotem obiektów z dawnych państw kolonialnych. Podczas gdy Muzeum Brytyjskie przez wiele lat osadzało swoją obronę na założeniu, że funkcjonuje jako instytucja zrzeszająca dziedzictwo światowe, czyli muzeum encyklopedyczne, ostatnimi czasy ochrania kompletność swoich zbiorów argumentami twardymi, korzystając z blokujących ewentualne zmiany zapisów prawnych. W przypadku petycji z żądaniami zwrotu obiektów należących do kolekcji dyskusja rozpoczyna się zwykle zagadnieniami związanymi z prawodawstwem i regulacjami wewnętrznymi instytucji, natomiast w dużej mierze uzasadnienie wniosków oparte jest na argumentach natury moralnej: inicjatorzy odwołują się do empatii odbiorców i ich poczucia sprawiedliwości w odniesieniu do dziedzictwa kulturowego oraz do poczucia straty narodów, o których mowa.

77 <https://www.repatriaterashid.org> [dostęp 24 VI 2025].

78 „Encroachment on Egyptian cultural property and identity, and is a direct result of cultural colonial violence against Egyptian cultural heritage”. Tamże.

79 „Western hegemony over Egyptian heritage”. Tamże.

80 „She was confident that the new approach – seeking support from Egyptian, British, and any other

members of the general public – will succeed”. A. Shawkat, *Egypt wants the Rosetta Stone back from Britain. Is now the time to heal „the wounds inflicted by colonial powers”?*, 2022, <https://www.cbsnews.com/news/rosetta-stone-egypt-britain-colonial-wounds-petition-for-artifacts/> [dostęp 24 VI 2025].

81 Tamże.

PODSUMOWANIE

Analiza procesów dekolonizacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem dyskusji wokół Kamienia z Rosetty, ukazuje złożoność problemu dziedzictwa kolonialnego. Zdefiniowanie kluczowych pojęć pokazało, jak proces ten, daleki od pokojowego, ukształtował obecne kolekcje muzealne. Współczesna dekolonizacja przejawia się m.in. poprzez usuwanie szczątków ludzkich lub zwierzęcych z ekspozycji, poszerzanie narracji czy, najbardziej kontrowersyjne,

restytucje. British Museum, jako encyklopedyczna instytucja symbolizująca niegdyś imperialną potęgę, znalazło się w centrum tej debaty, mierząc się z zakwestionowaniem swojej polityki. Dekolonizacja muzeów jest, jak wiadomo, procesem reinterpretacji historii, zmiany narracji i budowania etycznych relacji z dziedzictwem, a przyszłość tych instytucji zależy od ich gotowości do dialogu i naprawiania historycznych niesprawiedliwości.

STRESZCZENIE

Artykuł analizuje zagadnienie dekolonizacji muzeów, kładąc szczególny nacisk na problematykę współczesnej dyskusji na temat zwrotu Kamienia z Rosetty, jako kluczowy przykład wyzwań, przed którymi stoi współczesne muzealnictwo. W pracy omówiono globalne wyzwania muzeów w kontekście dekolonizacji, ze szczególnym uwzględnieniem kontrowersji wokół ekspozycji szczątków ludzkich i eurocentrycznych narracji, oraz zaproponowane rozwiązania. Analiza imperialnej polityki Wielkiej Brytanii wobec Egiptu, której rezultatem jest m.in. obecność Kamienia z Rosetty w British Museum, stanowi tło dla zrozumienia roszczeń restytucyjnych. Artykuł przybliży również podstawy prawne dekolonizacji, takie jak Rezolucja 1514 ONZ i Konwencja UNESCO z 1970 r. oraz nowsze dokumenty inspirujące działania restytucyjne. Polski kontekst, choć odległy od historii kolonializmu, jest przedstawiony poprzez inicjatywy muzealne oraz dyskusje w kulturze popularnej, pokazując włączenie Polski w globalną debatę. Tekst koncentruje się wreszcie na British Museum, które jako symbol muzeów encyklopedycznych stało się centralnym punktem sporu o zwrot

SUMMARY

The article examines the issue of decolonization in museums, placing particular emphasis on the contemporary debate over the return of the Rosetta Stone as a key example of the challenges facing contemporary cultural institutions. It explores the global dimensions of this complex issue. The paper discusses the challenges that museums face in the context of decolonization, with particular emphasis on controversies surrounding the display of human remains and Eurocentric narratives, and proposes solutions. An analysis of British imperial policy towards Egypt, which resulted in the presence of the Rosetta Stone at the British Museum, provides a framework for understanding restitution claims. The article also outlines the legal foundations of decolonization, such as UN Resolution 1514 and the 1970 UNESCO Convention, as well as more recent documents that inspire restitution efforts. The Polish context, though distant from the history of colonialism, is presented through museum initiatives and discussions in popular culture, demonstrating Poland's inclusion in the global debate. The text ultimately focuses on the British Museum, which, as a symbol of encyclopedic museums, has become a central point of contention in

obiektów, w tym kluczowego dla tej dyskusji Kamienia z Rosetty.

SŁOWA KLUCZOWE

dekolonizacja, Wielka Brytania, British Museum, Kamień z Rosetty, restytucja, muzeum

the discussion on the return of artifacts, including the Rosetta Stone, a crucial element in this debate.

KEYWORDS

decolonization, Great Britain, British Museum, Rosetta Stone, restitution, museum

BIBLIOGRAFIA

Akty prawne

Declaration on the granting of independence to colonial countries and peoples, [https://docs.un.org/en/A/res/1514\(xv\)](https://docs.un.org/en/A/res/1514(xv)) [dostęp 25 IV 2025].

Międzynarodowa konwencja w sprawie likwidacji wszelkich form dyskryminacji rasowej, <https://biblioteka.sejm.gov.pl/tek01/txt/onz/1965-ro.html> [dostęp 24 IV 2025].

Opracowania

Cuno James, *Who owns antiquity?: museums and the battle over our ancient heritage*, Princeton 2010.

Curry A, *Skarby zagrabione*, „National Geographic”, 2023, nr 3, s. 26–61.

Duthie Emily, *The British Museum: An Imperial Museum in a Post-Imperial World*, „Public History Review”, vol. 12, 2011, no. 18, s. 12–25.

Encyklopedia PWN, hasło: *imperializm*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/imperializm;3914371.html> [28 IV 2025].

Fanon Frantz, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. Hanna Tygielska, Kraków 2025.

Filbier Julia, „*What was stolen, should be returned*”. *Wyzwania zwrotu dzieł sztuki z byłych państw kolonialnych do państw ich pochodzenia*, w: *Co można zrobić z dziełem sztuki? Aspekty prawne kultury i sztuki*, Warszawa 2023, s. 83–95.

Grimal Henri, *Decolonization: the British*,

French, Dutch and Belgian Empires 1919–1963, Boulder 1978.

Hicks Dan, *The Brutish Museums: the Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020.

Kennedy Danne, *Dekolonizacja*, tłum. Jakub Jedliński, Łódź 2017.

Macmillan Harold, *The Wind of Change, Speech 1960*, <https://web-archives.univ-pau.fr/english/TD2doc1.pdf> [dostęp 25 V 2025].

Procter Alice, *The Whole Picture. The Colonial Story of the Art in Our Museums & Why We Need to Talk about It*, London 2021.

Słownik języka polskiego PWN, hasło: *imperializm*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/imperializm;2561305.html>; hasło: *restytucja*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/restytucja;2574107.html> [dostęp 28 IV 2025].

Verges Françoise, *Feminizm dekolonialny*, tłum. Urszula Kropiwiec, Warszawa 2024.

Netografia

Ahamed-Barke Tobey, *Coloniality and the British Museums*, 2024, <https://www.historyworkshop.org.uk/empire-decolonisation/coloniality-and-the-british-museums/> [dostęp 28 V 2025].

Ashmolean Museum, <https://www.ashmolean.org/omov> [dostęp 6 V 2025].

Dr Zahi Hawass, *Repatriation*, <https://www.hawasszahi.com/repatriation> [dostęp 25 VI 2025].

Egyptians call on British Museum to return the Rosetta Stone, 2022, <https://www.pbs>.

- org/newshour/world/egyptians-call-on-british-museum-to-return-the-rosetta-stone [dostęp 24 VI 2025].
- Glasgow Life, Gallery of Modern Art, *John Akomfrah – Mimesis: African Soldier*, <https://www.glasgowlife.org.uk/event/1/john-akomfrah-mimesis-african-soldier> [dostęp 25 IV 2025].
- Komentarz do Konwencji z 1970 r., UNESCO, <https://www.unesco.org/en/fight-illicit-trafficking/about> [dostęp 25 IV 2025].
- Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, *Interwencje na wystawie stałej*, <https://ethnomuseum.pl/blog/interwencje-na-wystawie-stalej/> [dostęp 24 IV 2025].
- Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, *Wbrew stereotypom. Program PME na 2025*, <https://ethnomuseum.pl/blog/wbrew-stereotypom-program-pme-na-2025/> [dostęp 24 IV 2025].
- Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, *Wybielanie*, <https://ethnomuseum.pl/wystawy/wybielanie/> [dostęp 23 IV 2025].
- Petycja repatriacyjna z 2022 r., <https://www.repatriaterashid.org> [dostęp 24 VI 2025].
- Shawkat Ahmed, *Egypt wants the Rosetta Stone back from Britain. Is now the time to heal „the wounds inflicted by colonial powers?”*, 2022, <https://www.cb-snews.com/news/rosetta-stone-egypt-britain-colonial-wounds-petition-for-artifacts/> [dostęp 24 VI 2025].
- VOD Nowe Horyzonty, *Dahomej*, <https://www.nowehoryzonty.pl/vod-film.s?id=14148> [dostęp 17 IV 2025].

Tekst zgłoszono: 4 VII 2025 r., zrecenzowano: 10 VIII 2025 r., zaakceptowano do druku: 26 VIII 2025 r.



■ Domowy ikonostas, XIX w. Fot. MNW
▲

Eschatyczna perspektywa kultury

Wykład inauguracyjny na rok akademicki 1970/1971 wygłoszony w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, poprzedniczce UKSW, 6 października 1970 r.

JANUSZ ST. PASIERB

Człowiek jest istotą mającą szczególny stosunek do przestrzeni i czasu. Ogarnięty przez świat – ogarnia świat. Podbój kosmosu rodzący się z tej pasji zdobywania przestrzeni przyćmił – pozornie – najważniejszą z ludzkich walk; walkę z czasem, najdramatyczniejszy z wysiłków człowieka. „All in war with time” – pisał o sobie w XV sonecie Szekspir¹, charakteryzując zarazem wieczną sytuację człowieka jako istoty walczącej z przemijaniem – swoim i swojego świata. W dziedzinie natury ta walka odbywa się przez prokreację, w dziedzinie kultury – przez twórczość. Prowadzi ją człowiek: – tworząc sam (będąc podmiotem tworzenia),

1 „When I consider every thing that grows / Holds in perfection but a little moment, / That this huge stage presenteth nought but shows / Whereon the stars in secret influence comment; / When I perceive that men as plants increase, / Cheered and checked even by the self-same sky, / Vaunt in their youthful sap, at height decrease, / And wear their brave state out of memory; / Then the conceit of this inconstant stay / Sets you most rich in youth before my sight, / Where wasteful Time debateth with decay / To change your day of youth to sullied night, / And all in war with Time for love of you, / As he takes from you, I engraft you new.” <https://www.poetryfoundation.org/poems/45086/sonnet-15-when-i-consider-everything-that-grows> [dostęp 23 IX 2025].

– bądź stając się przedmiotem tworzenia, on sam i ogarnięty przez niego świat.

Człowiek tworzy kulturę – gdy rozwija i siebie, i naturę, gdy ją racjonalizuje, gdy humanizuje świat. Czyni to każdy, choć w różnym stopniu. Twórcy *kat'exochen* [tj. wybitnie, znakomicie, typowo – zwrot z jęz. greckiego] właśnie w twórczości widzą ocalenie przed pożerającą siłą czasu, przed przemijaniem, przed śmiercią... Widzą je w powierzaniu swego losu chwale wiecznej (tak myślał anonimowo tworzący artysta średniowiecza) bądź chwale doczesnej i ziemskiej (jak zaczął myśleć artysta czasów nowożytnych). Tak pojmowana sława miała być formą nieśmiertelności: *non omnis moriar* [nie wszystek umrę] – pojmowanej nieraz świecko; miała jednak ona także swoje oblicze religijne. W jej imię antyczny rzeźbiarz podpisywał się na palcu posągu bóstwa, a malarz Parrasjos (V w. przed Chr.) pod swoim autoportretem umieścił imię Hermesa. Podobnie myśląc, sieneńczyk Taddeo di Bartolo (1362–1422) dał na początku XV w. swoje rysy św. Tadeuszowi asystującemu *Zaśnięciu Matki Boskiej* w katedrze w Montepulciano (il. 1). Od tej pory malarze dawali często swój wizerunek postaci swego patrona św. Łukasza. Uhonorowaniem tej tendencji jest zdumiewający autoportret Albrechta Dürera (1471–1528) z roku 1500,

Puszczą i biegną w nią ogary Żeromskiego³, odbywa się wytworne przyjęcie u księżnej de Guermantes⁴.

Chciałbym zwrócić uwagę na *Dziwiotą elegię duinejską* Rainera Marii Rilkego (1875–1926). W tym wspaniałym filozoficznym i teologicznym (dość uprzytomnić sobie wpływ Rilkego na poglądy niektórych egzystencjalistów i Romana Ingardena) poemacie artysta dał wyraz intuicji, że cały świat, wszystkie rzeczy pragną przemówić przez człowieka... Do kogo? Poeta nazywa tego kogoś Aniołem – zaczerpniętym z islamu kryptonimem oznaczając Boga. Poeta mówi tak do artysty, do człowieka: „Sław przed Aniołem świat [...] pokaż mu rzeczy zwykłe, co z pokolenia na pokolenie żyją w nas, jako nasza własność, pod ręką, w spojrzeniu. Powiedz mu rzeczy. Stać będzie wstrząśnięty, jak stałeś u powroźnika w Rzymie lub garncarza nad Nilem.

Pokaż mu jak szczęśliwa może być rzecz, jak niewinna i nasza, jak nawet łkające cierpienie przystaje na kształt, bez wahania, służy jak rzecz lub znika w rzecz – i na drugim brzegu błogo wymyka się skrzyptom. I te ze skonanania żyjące rzeczy pojmują, że ty je sławisz i śmiertelne, nam powierzają ratunek, najbardziej śmiertelnym.

Chcą, byśmy je przemienili w swym niewidzialnym sercu w nas – o bezbrzeżnie w nas samych! Kim byśmy byli w końcu.

3 Aluzja do *Popiołów* Stefana Żeromskiego (1864–1925).

4 Jedna z bohaterek Marcela Prousta (1871–1922) z niewydanego przez pisarza brulionu.

Ziemio, czyż nie jest to twoim pragnieniem: w nas narodzić się niewidzialnie? Czy to nie sen twój, być jeden raz niewidzialną? Ziemio! Być niewidzialną! Co, jeśli nie metamorfoza, jest twym nagłym żądaniem? Ziemio, umiłowania, chcę⁵.

Tekst Rilkego ukazuje człowieka – twórcę we wspaniałej roli kapłana („Człowiek to kapłan bezwiedny i niedojrzały” – pisał już Cyprian Kamil Norwid (1821–1883)). Głęboki tekst liturgiczny, jakim jest czwarta modlitwa eucharystyczna, taką właśnie zawiera wizję człowieka: jako tego, komu Bóg powierzył „mundi curam universi” – troskę o cały świat, który nie chce być „światem ginącym”, który chce być zbawiony.

Troska o cały świat, który tylko człowiek, wciągając w orbitę własnej nieśmiertelności, może ocalić, jest przecież uczestnictwem w kapłańskiej funkcji Zbawiciela, naszego Boga. Trzeba tu podkreślić także profetyzm sztuki. Świadomie tak często mówię o sztuce myśląc o kulturze, przecież jest ona – jak pięknie powiedział Elzenberg – „sercem kultury”⁶, w niej jak na modelu najjaśniej widać całą anatomię kultury. Profetyzm ten polega na tym, że dopiero twórczość artystyczna pozwala przemówić milczącemu światu. Tylko człowiek może interpretować świat jako twór „mający coś do powiedzenia”. Św. Tomasz z Akwinu (1224/1225–1274) przypuszczał, że po Sądzie Ostatecznym odmieniony świat będzie mógł wyrazić i silniej świadczyć o Bogu.

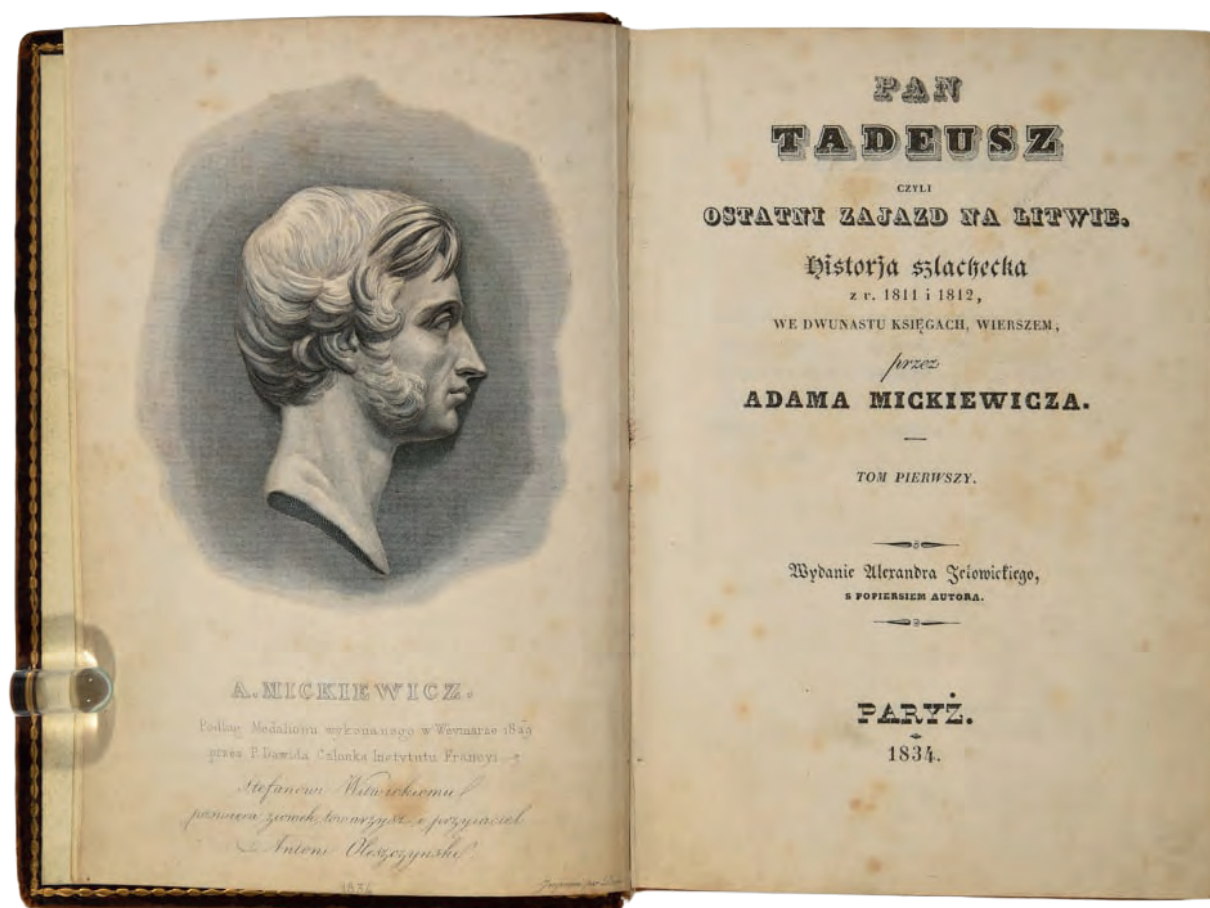
Z tych tęsknot i pragnień „ocalenia od zapomnienia” powstają dzieła sztuki, rodzi się kultura, stanowiąc wyrazistszy niż technika przykład spirytualizacji materii:

5 R.M. Rilke, *Elegie duninejskie*, tłum. M. Jasturn, Kraków 1962, s. 42–43.

6 Henryk Józef Maria Elzenberg (1887–1967) – polski filozof i aforysta, wykształcony w szkołach zagranicznych, związany był z Krakowem, Wilnem i Toruniem.



3. Michał Anioł, *Dawid*, 1501–1504, Galleria dell'Accademia we Florencji. Fot. domena publiczna



4. Pierwsze wydanie *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, Paryż 1834. Fot. domena publiczna

Dawid Michała Anioła (1475–1564) to znacznie więcej niż blok marmuru określonej masy i kształtu (il. 3). *Mona Liza* [Leonarda (1452–1519)] to więcej niż płótno i farby, *Pan Tadeusz* [Adama Mickiewicza (1798–1855)] to coś zupełnie innego niż określony papier poczerntoniony farbą drukarską (il. 4).

Warto zastanowić się nad zjawiskiem opanowywania materii przez ducha. Może to doprowadzić do interesujących – mam wrażenie – wniosków. Przesycanie duchowością zjawisk materialnych, fakt spirytualizacji zauważamy przecież nie tylko w historii cywilizacji, w dziejach kultury i techniki, ale i w historii zbawienia. Od Starego Testamentu po Nowy Testament widzimy wyraźny rozwój idący od form najbardziej materialnych po coraz bardziej uduchowione – można to prześledzić choćby na rozwoju samego pojęcia zbawienia,

Królestwa Bożego itp. Nowy Testament ukazuje „ból rodzenia” świata, z którym solidaryzujemy się my, „którzy posiadamy już pierwsze dary Ducha” (Rz 8,22–23). Duch Boży dający świadectwo duchowi naszemu, przygotowujący „nowe niebo i nową ziemię” (Ap 21,1), działa na świecie w aktualnej eschatycznej fazie historii zbawienia. Czas, w którym żyjemy, jest przecież czasem przychodzenia Królestwa Bożego. Koniec świata nie oznacza jednak końca materii, z czym zgadzają się wszyscy teologowie, a tylko jej ostateczne przeobrażenie i odnowę. Św. Tomasz z Akwinu powiedział: „Homo glorificabitur, mundus renovabitur” (Człowiek będzie uwielbiony, świat zostanie odnowiony). Teologia patrystyczna wiązała to dzieło ostatecznej odnowy z działaniem samego Boga, opisywanym przez św. Augustyna z Hippony (354–430) w *De civitate*

Dei, ale też z wolnym działaniem człowieka, wyróżnionym przez św. Grzegorza z Nyssy (ok. 335–394/95) w jego teorii rozwoju zba-
wienia.

„Koniec świata” będzie więc oznaczał przede wszystkim zmianę formy, nie rze-
czy, i będzie polegał na odrodzeniu się świa-
ta! Nie sposób zauważyć, że właśnie sztuka
jest tym działaniem człowieka, którego
sens leży w kształtowaniu formy, i że to
sztuka z cykliczną wprost regularnością
proklamuje co jakiś czas odrodzenie, rene-
sans pojmowany jest w najgłębszych filozo-
ficznym i religijnych wymiarach. Takie
znaczenie miało ulubione przez Erazma
z Rotterdamu (1467–1536) słowo *renascientia*.

Sztuka, kultura jest – jak wspomnieli-
śmy – humanizowaniem świata, tworzeniem
nowej, nieistniejącej w naturze, syntezy du-
cha i materii, mającej analogię jedynie
w strukturze samego człowieka. I znowu –
posługując się terminologią o. Marie-Domi-
nique’a Chenu⁷ zgodnie z przyjętą w tym wy-
kładzie metodą – wychodząc ze zjawisk
kulturowych, zwróćmy się od „teologii obra-
zu, symbolu, mitu” ku „teologii pojęciowej”,
aby odkryć zdumiewającą i zapładniającą
zgodność ich intuicji, jedności treści. Joseph
Ratzinger w swej książce *Einführung in das
Christentum* mówi, że w eschatycznej przy-
szłości nie będzie już dualizmu ducha i mate-
rii, lecz ich jedność⁸. Zresztą już Teilhard de
Chardin ujmował niebo jako ostateczny etap
spirytualizacji materii, podczas gdy piekło
będzie polegało na materializacji ducha⁹.
Ratzinger widzi prefigurację tego w technice.

7 Marie-Dominique Chenu (1895–1990) – francuski
duchowny, dominikanin i teolog, przedstawiciel
chrześcijańskiego egzystencjalizmu.

8 Późniejszy Benedykt XVI. Wspomniana książka
została wydana w 1968 r. Jej polskie tłumaczenie
Wprowadzenie w chrześcijaństwo (tłum. Z. Włodkowa),
ukazało się po raz pierwszy w 1971 r.

9 Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955) – francuski
duchowny, jezuita, teolog, filozof, antropolog
i paleontolog.

Tak jest niewątpliwie, ale jeszcze wyraźniej
występuje to zjawisko w kulturze duchowej,
w sferze nauki.

W świetle wspomnianego poglądu
Ratzingera działalność, którą nazywamy
kulturą, można chyba uznać za szczególnie
zapoczątkowanie eschatycznej przyszłości
(dziejące się w eschatycznej teraźniejszości,
w jej fazie inchoatywnej [tj. początkowej]),
a dzieła kultury nabierają rangi znaków do-
pełnienia się czasu. Podobnie jak inne wiel-
kie znaki chrześcijańskie, nie tylko znaczą,
ale i sprawiają, a więc dokonują dzieła wy-
pełnienia się czasu.

Co więcej, dzieła kultury stanowią
dowód na to, że rzeczywistość historyczna
posiada charakter eschatyczny. Działalność
kulturowa nie jest bowiem niczym innym,
jak wybieganiem w przyszłość, otwiera-
niem nowego czasu, na co zwrócił uwagę
już Romano Guardini¹⁰. Twórca nieustannie
„przekracza”, jak mówi Rilke w V sonecie do
Orfeusza¹¹; wszystko, co robi, jest adresow-
wane do przyszłości.

Natura związana jest z czasem za-
mkniętym, wiecznym powrotem. Zamknię-
ty jest krąg świata, pór roku, zjawisk przy-
rody. Ona też ma swoją wieczność, jest to
jednak wieczność nieustannych powrotów,
wieczność powtarzalności, czego nikt nie

10 Romano Guardini (1885–1968) – niemiecki duchowny
pochodzenia włoskiego, teolog, filozof religii
i liturgista, sługa Boży Kościoła katolickiego.
Ks. Pasierb powołuje się na rozdział *Koniec czasów
nowożytnych. Próba orientacji* z książki Guardiniego
*Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność,
łaska, los* (tłum. Z Włodkowa, Kraków 1969).

11 „Pomników nie stawiajcie. Tylko róże / każdego roku
niech mu rozkwitają. / Bo tym Orfeusz jest. I trwa-
niem i przemianą / raz w to, raz w to. Więc się nie
troszczmy dłużej // o inne imię. Bo już raz na zawsze
Orfeusz jest, gdy śpiewa. Zjawia się i znika. / Czy to
nie dosyć, gdy koronę róży / o parę dni przeżyje,
kiedy ta usycha? // O jak on zniknąć musi, byście to
pojegli! / Bo sam jest zatrzwożony, że tak znika. / Gdy
jego słowo wznosi byt tutejszy, // on jest już tam,
gdzie wy go nie spotkacie. / Już krata liry dłoni mu nie
więzi. / I pilnie nasłuchuje, gdy granicę mija” (tłum.
A. Lam).

opisał znakomiciej i piękniej niż biblijny Kohelet. Kultura natomiast związana jest z czasem otwartym: wszystko tu dzieje się raz tylko, jest wolne i niepowtarzalne. Jeden jest ateński Akropol, jedyna kaplica Sykstyńska i jedna *Eroica* Ludwika Beethovena (1770–1827)! Wszystko tu dzieje się raz na zawsze.

To Stary Testament dał historii ten wymiar eschatyczny, to on – w przeciwieństwie do pojmowanego cyklicznie czasu indyjskiego i helleńskiego – otworzył czas, nadając w ten sposób historii rangę i natężenie wielkiego jednorazowego dramatu. Obdarzył tym nie tylko nas chrześcijan. Dzięki temu samemu dziedzictwu Karol Marks przerwał kołokrąg hegliańskiego procesu dziejowego z wiecznym powrotem tezy, antytezy i syntezy. I marksiści, i my – chrześcijanie, tak samo w gruncie rzeczy patrzymy na życie: „bój to jest nasz ostatni”¹².

Kultura jest więc działaniem człowieka eschatycznym *par excellence*. Intuicja takiego jej sensu nie jest chyba nowa w myśli chrześcijańskiej. Czyż nie tak powinno się odczytywać struktury Dantejskiego *Raju*?

W *Biesiadzie* Dante (1265–1321) opisał swoje niebo, dając poszczególnym jego strefom objaśnienie symboliczne. Najbliższe nam strefy odpowiadają siedmiu sztukom wyzwolonym:

1. Niebo Księżycy – gramatyce
2. Niebo Merkurego – dialektyce
3. Niebo Wenus – retoryce
4. Niebo Słońca – arytmetyce
5. Niebo Marsa – muzyce
6. Niebo Jowisza – geografii
7. Niebo Saturna – astronomii

12 Fragment z rewolucyjnej pieśni *Międzynarodówka* (1871–1888) autorstwa Eugène’a Pottiera i Pierre’a Degeytera. W okresie PRL powszechnie nauczana i wykonywana podczas różnorodnych uroczystości państwowych. Karol Marks (1818–1883) – niemiecki filozof, socjolog, ekonomista, historyk i działacz rewolucyjny. Twórca marksizmu, w tym socjalizmu naukowego, który stał się podstawą komunizmu – doktryny państwowej ZSRR.

8. Niebo gwiazd stałych – naukom przyrodniczym
9. *Primum Mobile* – metafizyce
10. *Empireum* – tu mieszka miłość Boga, tu jest siedziba teologii.

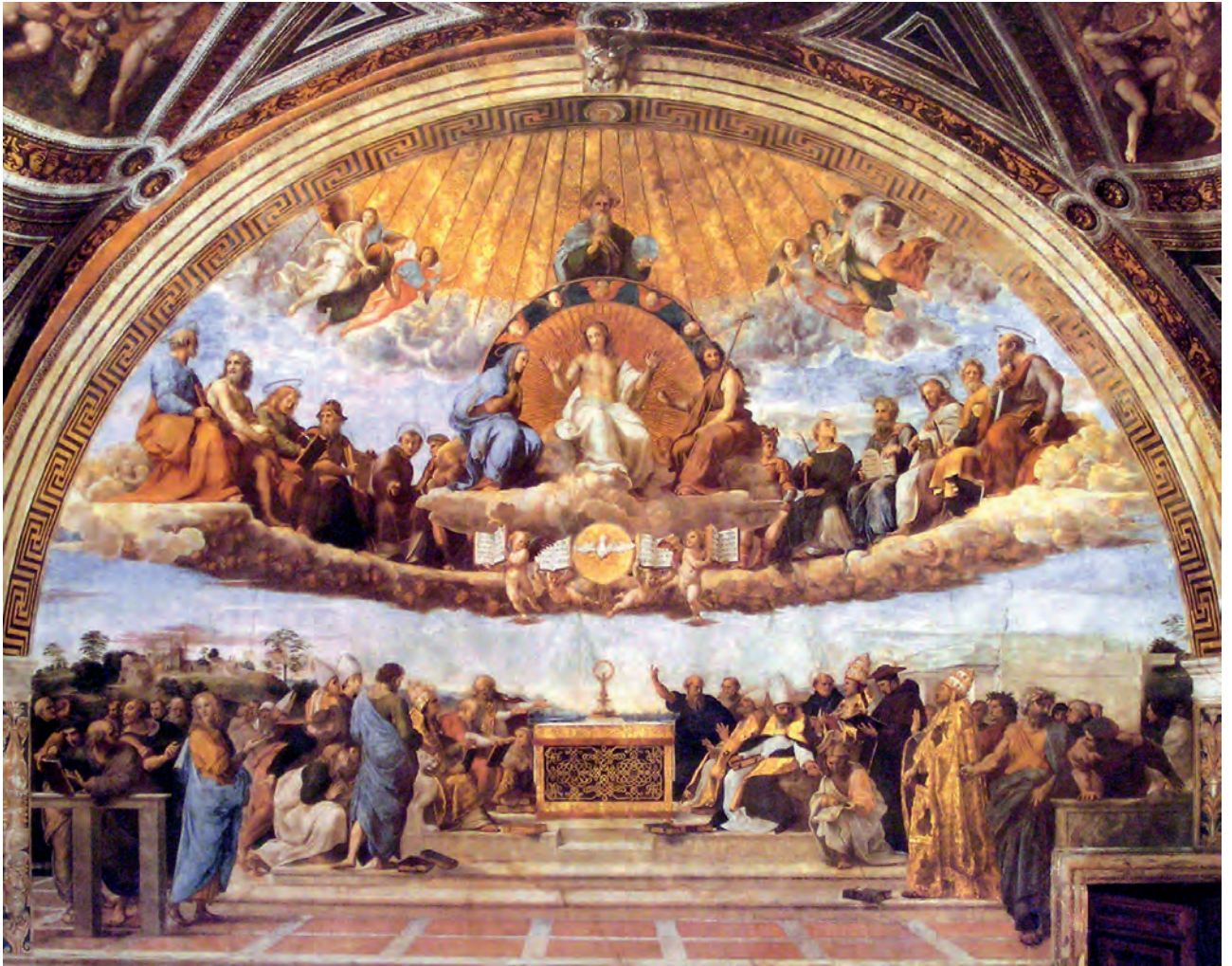
Jest to wizja potężna i porywająca, ukazująca działanie twórcze człowieka jako drogę wiodącą przez sztuki i naukę – czyli przez kulturę właśnie – do Boga. Zgodnie z przyjętą metodą niech ta wizja poetycka zostanie skomentowana teologicznie i to nie przez jakiegoś szeregowego myśliciela, a przez samego papieża. Paweł VI tak powiedział do Jeana Guittona¹³ o arcypoemacie Dantego: „Guardini mówi, że chociaż znał włoski i był teologiem, nie rozumiał Dantego. *Boska komedia* była dla niego księgą zapieczętowaną, aż do dnia, kiedy została mu objawiona przez przyjaciela. Od tej pory towarzyszy mu stale. A wie Pan, co najbardziej uderzyło Guardiniego, kiedy czytał *Boską komedię*? To, że według Dantego skończoność nie jest unicestwieniem nieskończoności. W *Raju* istnieje nadal cała historia, cała ziemia, podniesiona do stanu odzyskanej na powrót czystości i chwały. Tu tkwi głębia tajemnicy chrześcijańskiej nadziei.

Jeżeli Dante jest poetą chrześcijańskim *par excellence*, to dlatego, że aż do wyczerpania wieczystego pokoju prowadzi człowieka i wszystko, co kochamy, całą historię, wszystkie wydarzenia, spotkania, słowem – całą naszą egzystencję”¹⁴.

Ideogramem takiego pojmowania kultury wydaje się *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* Rafaela (1483–1520). Filozofowie, teologowie, artyści – jest tu nawet blok ociosany pod budowę bazyliki św. Piotra – zgromadzeni są wokół ołtarza, na którym jest wystawiony Najświętszy Sakrament: przeistoczony Chleb ukazuje się tu jako

13 Jean Guitton (1901–1999) – francuski filozof i teolog katolicki, związany z Sorboną.

14 J. Guitton, *Dialogi z Pawłem VI*, tłum. L. Rutkowska, Poznań–Warszawa 1969, s. 143–144.



5. Rafael, *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, ok. 1510 r., Stanza della Segnatura w Watykanie. Fot. domena publiczna

reprezentująca wszystkie rzeczy cząstka świata przeniknięta Bóstwem (il. 5). Nad tym wszystkim zasiadają w niebie święci w liczbie dwunastu i jawia się Chrystus eschatyczny jako Sędzia. Tę sugestię wzmacnia *deesis*: wstawienictwo Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela. Wszystko tu stanowi jedność: twórczość artystyczna, technika, myśl filozoficzna i refleksja teologiczna, cała kultura ludzka, będąca terazniejszością i wiecznością równocześnie, wyrażona przez wspólnotę myślicieli i artystów. Wszystko to związane jest z Eucharystią: pamiątką śmierci Pana, aż po Jego powtórne przyjście, sakramentem czasów ostatecznych. Nie bez przyczyny więc tyle zjawisk kultury otoczyło kult eucharystyczny, spowiło liturgię, będącą

działaniem eschatycznym. Przecież zdumiewa w tym właśnie miejscu prawdziwa, wieki trwająca eksplozja dzieł architektury, malarstwa, rzeźby, muzyki, niepojęta „dynamika prowizoryczności”, zaskakująca, skoro „nie mamy tu miasta trwającego, ale przyszłego szukamy, które ma przyjść” (Hbr 13,14). Lud Boży tuż po wyjściu z czasów apostołskich jeszcze w epoce prześladowań doszedł do takiego pojmowania eschatologii, które umożliwiło wciąganie w strefę liturgii dzieł sztuki w przeczuciu, że w kulcie chrześcijańskim i kulturze występują te same znamiona dopełniającego się czasu. Warto zwrócić uwagę, że chrześcijanie prawosławni jeszcze wyraźniej niż katolicy pojmują liturgię jako „antycypowanie wstąpienia do niego [do raj] całej

wspólnoty chrześcijańskiej” i zapoczątkowanie rzeczy ostatecznych, mają bogatszą sztukę kościelną niż bracia protestancy, którzy z kolei swą świadomość eschatyczną wyrażają współcześnie raczej w działaniu społeczno-politycznym. Chciałbym tu zwrócić uwagę, że teologia wschodnia widziała w dziele sztuki, w ikonie pośrednie ogniwo pomiędzy wiarą a widzeniem „twarzą w twarz” (1 Kor 13,12) – owo „wówczas” z Pawłowego tekstu odnosząc niekoniecznie do życia pozagrobowego, lecz także do zapoczątkowanej na tym świecie fazy eschatycznej.

Dotychczas zastanawialiśmy się nad sprawą ocalenia przez kulturę, trwania w sztuce, ale ciągle niepokoi twórców i historyków kultury kwestia trwania samej kultury, trwania tej, która chce ocalić świat przed niszczącym działaniem czasu.

Wszyscy teologowie zgadzają się, że ocalone zostanie to w kulturze, co skierowane ku człowiekowi i wchłonięte przez niego rozwinęło jego osobowość. Nieśmiertelność człowieka przeniesie na drugi brzeg życia pamięć obrazów, rzeźb, melodii, książek.

Jaki jednak mógłby być własny los zjawisk składających się na kulturę? Wiele wielkich dzieł człowieka już zaginęło, wiele niszczeje. Czy muszą zginąć wszystkie? Ks. Jan Twardowski (1915–2006) martwił się, co będzie z muzyką Fryderyka Chopina (1810–1849) po końcu świata...¹⁵ Na balustradzie chóru muzycznego [kościół] w podhalańskim Frydmanie czytamy: „Artes simul

cuntae mundo pereunte peribunt / In coelum rediens sola musica manet” [Sztuka, którą wspólnie stworzyliśmy, zginie, gdy świat przeminie. Po powrocie do nieba pozostanie tylko muzyka] – co potwierdził nie lada jaki autorytet teologiczny: sam Karl Barth¹⁶, powiedział kiedyś, że oficjalną muzyką w niebie jest i będzie Bach (1685–1750), ale kiedy aniołowie są sami, wówczas grają Mozarta (1756–1791).

Mówiąc już najzupełniej poważnie, wydaje się, że można żywić chrześcijańską nadzieję, iż prefigurujące i sprawiające nadzieję „nowych niebios i nowej ziemi” dzieła kultury ludzkiej znajdą się na ich obszarze. Jest to temat nieobcy teologii współczesnej. Nie wiem, czy nie można by także powołać się tu na św. Pawła: „Wiemy bowiem, że kiedy zniszczy nasz przybytek doczesnego zamieszkania, będziemy mieli mieszkanie od Boga, dom nie ręką uczyniony, lecz wiecznie trwały w niebie. Tak przeto teraz wzdychamy, pragnąc przyodziać się w nasz niebieski przybytek [...], udręczeni wzdychamy, pozostając w tym przybytku, bo nie chcielibyśmy go utracić, lecz przywdziać na niego nowe odzienie, aby to, co śmiertelne, wchłonięte zostało przez życie. A Bóg, który nas do tego przeznaczył, dał nam Ducha jako zadatek” (2 Kor 5,1–2.4–5).

Ów przybytek, o którym jest tu mowa, w pierwszym rzędzie oznacza ciało ludzkie. Chciałbym jednak zapytać egzegetów, czy cały ten obraz nie aluduje [tj. nie nawiązuje] także do rzeczywistości ludzkiej w szerszym sensie? Ostatnie zdanie tego tekstu ma paralelę w cytowanym już Liście do Rzymian: „stworzenie z upragnieniem oczekuje objawienia się synów Bożych. Stworzenie bowiem zostało poddane marności – nie z własnej chęci, ale ze względu

15 „Co będzie z ludzką sztuką / przy strasznym końcu świata, / gdy trąba groźnie zabrzmi // Na przykład, co z Chopinem? / gdy ogień – uczeń dziki – popali jemu w nutach / krzyżyki i bemole? // Zagwiżdżą po muzeach / żywiołów grzywy szumne, / upadnie mi z kłęcznika Pan Jezus Frasobliwy. // Lecz myśli dzieł najprostsze, / zrodzone w męce ludzkiej nie zginą. W Bogu trwają, / jak światła pełne ręce. // To wciąż niewyrażone, / bez kształtu i bez słowa, / gdy próżno się trudziła / w pożarach bólu głowa. // Choć piórem nie zapiszesz, / maszyną nie wystukasz – / To wszystko trwa jak Chopin, / którego Pan Bóg słucha”. J. Twardowski, *Wiersze*, Poznań 1959, s. 60.

16 Karl Barth (1886–1968) – szwajcarski teolog ewangelicko-reformowany, etyk i polityk, główny twórca tzw. teologii dialektycznej, przywódca jawnie działającego antynazistowskiego ruchu chrześcijańskiego w Europie.

na Tego, który je poddał – w nadziei, że również i ono zostanie wyzwolone z niewoli zepsucia, by uczestniczyć w wolności i chwale dzieci Bożych” (Rz 8,19–21). W świetle tego człowiek jest jakby awangardą całego stworzenia, które wzdycha do ostatecznego odkupienia; człowiek spełnia swoje zadania wobec stworzenia dzięki temu, że już posiada pierwociny Ducha, jako zadatek rzeczy przyszłych.

Czy nie można by na podstawie obu tych tekstów skonstruować tezy, że stworzenie, w miarę jak weszło w sferę człowieka, jak zostało zhumanizowane, a więc przeobrażone w kulturę ludzką, będzie dzieliło losy człowieka, podobnie jak ciało będzie po zmartwychwstaniu dzieliło losy duszy?

Już w XIX w. przecież pisał Ralph Waldo Emerson¹⁷, że „wszystkie narzędzia i maszyny, jakie znajdują się na ziemi, są tylko przedłużeniem ludzkich członków i zmysłów”¹⁸. Jeśli tak było sto lat temu i sprawdziło się to w odniesieniu do ówczesnie znanych wynalazków, to rację ma dzisiaj McLuhan¹⁹, gdy zauważa, że technika elektroniczna powoduje zwielokrotnienie działania całego systemu nerwowego człowieka.

Skoro narzędzia „powiększając” człowieka stają się jakby jego organami i tworzą wraz z nim jakąś całość, cóż dopiero mówić o dziełach wykonanych tymi narzędziami, w które to dzieła człowiek wkłada część swej duchowości i talentu. Nawet w świetle Objawienia mają one dzielić losy człowieka, podążać za nim na drugą stronę życia. Wszak to, czego dokonał człowiek, pozostanie związane z nim na wieki. Apokalipsa zapewnia, że zmarli mogą odpocząć od prac

swoich, gdyż ich dzieła (*erga* – w oryginale, *opera* – w Wulgacie), idą za nimi (Ap 14,13). Może więc i same dzieła sztuki będą tu prefiguracjami i znakami. Okażą się – *in regeneratione* (w odnowieniu) – klejnotami „nowej Jerozolimy”, o której mówi ostatnia księga Nowego Testamentu.

A to, że są one, jak zresztą wszystkie inne wielkie znaki, zagrożone, że niektóre z nich zostaną nawet unicestwione fizycznie? Zwróćmy się raz jeszcze do Biblii. W Pierwszym Liście do Koryntian św. Paweł mówi o absolutnej przyszłości człowieka i to w metafizycznej szacie wskazującej – jak się wydaje – na jego działalność kulturową (1 Kor 3,8–16). Jest wprawdzie mowa o agrykultury (w. 8–9), a następnie o architekturze, o budowaniu (w. 10n) i to na jedynym fundamencie, którym jest Chrystus: „I tak, jak ktoś na [...] fundamencie buduje, ze złota, ze srebra, z drogich kamieni, z drzewa, z trawy lub ze słomy, tak też jawne się stanie dzieło każdego, odsłoni je dzień Pański; okaże się bowiem w ogniu, który je wypróbuje, jakie jest. Ten, którego budowa wzniesiona na fundamencie przetrwa, otrzyma zapłatę; ten zaś, którego dzieło spłonie, poniesie szkodę: sam wprawdzie ocaleje, lecz tak jakby przez ogień”. I tu kontekst wskazuje, że apostoł mówił przede wszystkim o budowaniu gmin chrześcijańskich przez różnych przywódców, jednak niesłyszana precyzja i szczegółowość tego obrazu zdają się sugerować także sens wtóry, cenny dla nas szukających światła objawienia dla pasjonującej nas teologii rzeczywistości ziemskich, będący przepowiednią o losach tego wszystkiego, co ludzie tworzą na jednym fundamencie, jaki istnieje od chwili odkupienia ludzkości, a co by zostać ocalone na zawsze, będzie poddane próbie, co musi przejść próbę ostateczną, co zostanie poddane sądowi, bo związane jest z sytuacją grzechu i potrzebą odkupienia.

Ten jedyny fundament jest nie tylko punktem wyjścia, ale też kierunkiem

17 Ralph Waldo Emerson (1803–1882) – amerykański poeta i eseista, jeden z najbardziej wpływowych myślicieli i pisarzy XIX w., przeciwnik niewolnictwa i zwolennik demokratycznego egalitaryzmu.

18 Cyt. za E. i F. Ryszkowiec, *Między utopią a zwątpieniem*, Warszawa 1970, s. 29.

19 Herbert Marshall McLuhan (1911–1980) – kanadyjski teoretyk komunikacji. Zob. tamże, s. 30.

historii i zbawienia. Teilhard de Chardin tak pisał o spirytualizacji materii i zwiększeniu jej grawitacji w kierunku „Chrystusa Wszechrzeczy”: „Wybierzcie dowolne działanie spośród nieskończonej liczby ruchów materialnych czy procesów życiowych nieustannie dokonujących się w świecie. Choćby to działanie było najbardziej niepozorne i ukryte, jeśli jest zgodne z ogólnym dążeniem do jedności powiększa byt o maleńką cząstkę, a to, co najlepsze w takim zwiększeniu bytu, zostaje natychmiast przyswojone na zawsze przez Chrystusa Wszechrzeczy. Każdy proces rozwoju materialnego we wszechświecie służy w ostatecznym wyniku duchowi, a wszelki rozwój duchowy służy Chrystusowi”²⁰.

„Absolutna przyszłość” kultury jest na pewno jasna i to nie może nie rodzić optymizmu i nie może nie zachęcać do podejmowania ciągłych wysiłków, które mają ostateczny sens, pomimo że bliskie perspektywy nie zawsze wydają się pogodne.

Epoka nasza, mająca na swym koncie tyle wielkich osiągnięć cywilizacyjnych i tyle efektów płynących z faktu powstania kultury masowej i – po raz pierwszy w dziejach człowieka – kultury globalnej, jednoczącej całą rodzinę ludzką, jest również świadkiem i teatrem wielu kryzysów kultury – zwłaszcza europejskiej.

To przecież naszymi współczesnymi byli hitlerowcy palący publicznie książki Tomasza Manna (1875–1955) i Christiana Johanna Heinego (1779–1856) i tylu innych „nieprawomyślnych” twórców, faszyści pyszniący się tym, że na dźwięk słowa „kultura” odbezpieczają natychmiast rewolwer... To przecież za naszych dni doszły do głosu antykulturowe manifestacje i ekspesy, w jakie obfitowały rewolucja studencka we Francji w maju 1968 r., czy chińska

rewolucja kulturalna... Czy to wszystko nie zdaje się zapowiadać kresu kultury?

Nie brak w sztuce przejmujących symboli tej zagłady. W radzieckim *Fauście*, powieści Michała Bułhakowa (1891–1940) *Mistrz i Małgorzata* demoniczny Azazello podpala pokój i rękopis Mistrza, wołając „Ogień, od którego wszystko wzięło swój początek i którym wszystko zwykliśmy kończyć”²¹.

Ale ten płomień grozący zagładą kultury, rozpalony przez wizje i przepowiednie biblijne będzie zapewne znaczył tylko to, co ogień znaczy w Biblii: próbę i oczyszczenie – nie zagładę, ale ocalenie „jak przez ogień”. Zagrożenia i agonie kultury nie znaczą też nic tragiczniejszego niż agonie i śmierć człowieka. Kultura stworzona bowiem na obraz i podobieństwo człowieka, podlega temu samemu prawu przejścia (albo bardziej konfesyjnie mówiąc: prawu tajemnicy paschalnej). Wszystko co ma żyć, musi umierać.

Co ma żyć wiecznie, musi umrzeć w czasie. Po śmierci Marii Dąbrowskiej (1889–1965) napisał Andrzej Kijowski (1928–1985): „Pisarz umarł, a więc życie zaczyna”²².

Patrząc, jak umiera jakaś część czy jakaś forma formacji kulturalnej, z którą jesteśmy zrośnięci, czujemy, jakby umierała istotna część nas samych. Jak to pisał Norwid: „Widzisz – i ile nabrałeś sam na się Z tradycji, tonu, stylu, lub przykładów.

21 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1970, s. 561. Zdanie pochodzi z rozdziału 30: *Czas! Już czas!*, którego tytuł jest cytatem z wiersza Aleksandra Puszkina: „Czas, już czas, miła! / Serce o spoczynek prosi – / Dzień za dniem leci, każda godzina unosi / Cząsteczkę życia, a my razem żyć pragniemy / I razem, tylko patrzeć, oboje umrzemy” (tłum. S. Pollak). W najnowszym tłumaczeniu lepiej oddano graniczność przywołanego przez ks. Pasierba zdania: „Ogień, od którego wszystko się zaczęło i w którym wszystko się skończy”. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Warszawa 2016, s. 421 (oraz s. 514).

22 A. Kijowski, *Po śmierci Marii Dąbrowskiej*, „Tygodnik Powszechny”, r. 19, 1965, nr 23, dn. 6 VI, s. 1.

20 P. Teilhard de Chardin, *Środowisko Boże*, tłum. W. Sukiennicka, Warszawa 1967. Zob. także J. Buchholz, *Kultura a wieczność*, „Theologos”, t. 16, 2014, nr 1, s. 87–95.

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone.
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? Czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?”²³

Jeśli tak ma się sprawa z kulturą człowieka, podobnie bywa chyba z kulturą ludzkości. Stąd temat naszych rozważań. Dlatego tak ważne jest widzieć poprzez kryzysy ostateczny rezultat, dostrzegać eschatyczną perspektywę kultury.

Myśląc o niej, nie można zapomnieć, że istnieje cnota – jeśli można tak powiedzieć – szczególnie eschatyczna powiązana z tą fazą czasów ostatecznych, w której żyjemy. Jest nią nadzieja, którą współcześnie coraz częściej odnosimy do tego, co stanowi sens naszego działania, pracy i twórczości.

Prezentowany esej, a w zasadzie – jak wynika z podtytułu – wykład wygłoszony przez ks. prof. Janusza St. Pasierba podczas inauguracji roku akademickiego 6 października 1970 r. to świadectwo autorytetu poety i eseisty, historyka sztuki, ale też uniwersyteckich studiów, które reprezentował. Historia sztuki – jako kierunek dydaktyczny i jako dyscyplina (funkcjonująca dziś w ministerialnym spisie pod nazwą nauki o sztuce wraz z oddzielnym przecież przedmiotem badań i metodologią muzykologii i teatrologii), jest na ATK/UKSW równołątką uczelni, założonej w 1954 r. Spadkobiercami myśli i dzieł ks. Pasierba, kontynuatorami jego badań tak w zakresie ikonografii sakralnej, jak i krytyki artystycznej oraz ochrony zabytków, są dzisiejsi studenci i zespół badawczo-dydaktyczny. Choć zmieniają

się na przestrzeni dekad ich pokolenia, nieprzerwanie odradzają się w sztuce i ze sztuką, w zdefiniowanej w wykładzie perspektywie eschatycznej nadziei, zgodnie z pierwotnym tytułem wykładu ks. Pasierba *Absolutna przyszłość kultury*²⁴.

Esej, bez przypisów i w obszernych fragmentach, po raz pierwszy został opublikowany w czasopiśmie „Kierunki. Pismo społeczno-kulturalne katolików” (r. 15, 1970, nr 42(748), 18 X, s. 3, 11) wraz z relacją Jana Kundzika z inauguracji nowego roku akademickiego²⁵. Po raz kolejny z aparatem badawczym tekst pojawił się w zbiorze *W kierunku człowieka* (Warszawa 1971, s. 345–353), dedykowanym przez grono profesorskie kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu, Wielkiemu Kanclerzowi ATK na 25-lecie sakry biskupiej.

W edycji tekstu oparto się na maszynopisie autora (Archiwum UKSW), stąd mogą wynikać drobne różnice w tekście. Dodano imiona oraz daty życia przywołanych twórców, a w przypisach podstawowe, encyklopedyczne dane dotyczące wzmiankowanych teologów i filozofów. Źródła w przypisach oparto częściowo o te zamieszczone w książce *W kierunku człowieka*. Tłumaczenia i objaśnienia odredakcyjne zaznaczono przez nawiasy kwadratowe, wprowadzono także ilustracje.

Oprac. Anna Sylwia Czyż

²³ C.K. Norwid, *W pamiętniku* (fragm.), w: *Dzieła zebrane*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1966, s. 495.

²⁴ Na temat postrzegania kultury, w tym sztuki, jako ocalenia człowieka przez J.St. Pasierba zob. A. Laddach, *Janusz Stanisław Pasierb. Teolog, historyk sztuki, teoretyk kultury*, t. 2: *Myśl humanisty*, Toruń 2020, s. 410–419.

²⁵ Zob. S. Pamuła, *Geneza, rozwój i założenia tygodnika „Kierunki”*, „Rocznik Nauk Społecznych KUL”, t. 16–17, 1988–1989, z. 1, s. 309–332.

Pro memoria

Magdalena Łaptaś (1967–2025)

PRZEMYSŁAW NOWOGÓRSKI

Często mówimy, że *nie ma ludzi niezastąpionych*, mając na myśli, że właściwie każdą osobę można zastąpić inną. Ale jest również inny sens tego powiedzenia: niektórych osób nie da się łatwo zastąpić, gdyż są wyjątkowe, a ich nieobecność będzie odczuwalna. Do takich właśnie osób należy Magdalena Łaptaś, która zmarła 20 kwietnia 2025 r. Była uznaną w Polsce i za granicą historyczką sztuki i archeolożką, specjalizującą się w badaniach nad sztuką bizantyńską i nubijską, pracownikiem naukowo-dydaktycznym najpierw w Instytucie Archeologii, a później od października 2010 r. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W mojej pamięci pozostanie na zawsze jako Magda, wieloletnia przyjaciółka.

Urodziła się 8 maja 1967 r. w Krakowie, w znanej rodzinie aktorskiej Elżbiety Willówny i Jerzego Bińczyckiego. Na jej postrzeżenie świata, uwrażliwienie na sztukę, piękno i dobro, a tym samym na kształt jej drogi życiowej i zawodowej wpłynął niewątpliwie wczesny kontakt ze środowiskiem artystycznym. Po ukończeniu krakowskiego Liceum Sztuk Plastycznych rozpoczęła studia na kierunku historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W ich trakcie w szczególny sposób zwróciła uwagę na dzieje sztuki bizantyńskiej i postbizantyńskiej. Zaowocowało to pracą magisterską *Ikona Narodzenia i Zaśnięcia Matki Boskiej z Terła*, przygotowanej pod kierunkiem prof. Anny Różyckiej-Bryzek (1991). Zainteresowania bizantynologiczne kontynuowała podczas studyjnych pobytów w instytucjach naukowych Londynu i Rawenny.



1. Na wykopaliskach w Wadi Sebuda (Egipt), 2018 r.
Fot. profil Magdaleny Łaptaś na Facebooku



2. Z egipskim archeologiem dr. Zahi Hawasem,
2020 r. Fot. A.R. Medhat



3. Na konferencji muzealniczej w Opawie, 2013 r. Fot A.S. Czyż



4. Na kongresie bizantynologicznym w Wenecji z profesorami Włodzimierzem Godlewskim, Karelem Innemée, Dobrochną Zielińską i Bruce'em Williamsem, 2022 r. Fot. E. O'Conne

Po powrocie do kraju na stałe zamieszkała w Warszawie i w 1993 r. podjęła pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie w Galerii Faras, przechodząc kolejne szczeble hierarchii muzealnej. Przepracowała tam siedemnaście lat. W tym czasie była współorganizatorką kilku znaczących wystaw czasowych. Warto w tym miejscu wspomnieć: *Banganarti* (2002), *Proskynetaria* (2003) oraz *In the Sun and Desert* (2006).

Pracę w muzealnictwie połączyła z karierą akademicką, kiedy w 1999 r. została zatrudniona na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Prowadziła wykłady i ćwiczenia z historii sztuki starożytnej, sztuki wczesnochrześcijańskiej oraz bizantyńskiej i postbizantyńskiej. Tym samym kontynuowała znakomite tradycje studiów nad wczesnym chrześcijaństwem i sztuką nubijską, które jeszcze w latach 70. XX w. stanowiły istotny

wyróżnik ówczesnej Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie wśród innych polskich uczelni. Magda starała się, aby (mimo wielu problemów) powrócić, przynajmniej w pewnym stopniu, do sytuacji sprzed lat. Udało się jej, dzięki wielkiemu zaangażowaniu, wznowić wydawanie serii „Nubia Christiana” (t. 2; t. 3 był w przygotowaniu), której tom pierwszy ukazał się wydawnictwie ATK w 1981 r. (!) i od razu znalazł międzynarodowe uznanie. Miała również w planach utworzenie na UKSW ośrodka naukowo-badawczego nad sztuką koptyjską i nubijską. Magda mocno angażowała się też w pracę dydaktyczną. Prowadzone przez nią zajęcia cieszyły się uznaniem wśród studentów, którzy chętnie włączali się we współpracę. To właśnie doprowadziło m.in. do ożywienia działalności Koła Naukowego Studentów i Absolwentów Historii Sztuki UKSW. W ramach Koła



5. Na wyjeździe z Kołem Naukowym Studentów i Absolwentów Historii Sztuki UKSW w Wiedniu, 2024 r. Fot. ze zbiorów Koła Naukowego



6. Podczas jubileuszu ATK/UKSW z dziekanem ks. prof. Sławomirem Zarębą, rektorem ks. prof. Henrykiem Skorowskim i prof. Anną Sylwią Czyż, 2024 r. Fot. ze zbiorów A.S. Czyż

zorganizowała ze studentami kilka wyjazdów studyjnych, m.in. do Berlina i Wiednia. Projektem, który wzbudził szczególne zainteresowanie wielu osób było utworzenie w budynku Wydziału Nauk Historycznych galerii polskiego designu, której zbiory planowała systematycznie powiększać.

Zarówno studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, jak i praca w Muzeum Narodowym w Warszawie jasno wytyczyły kierunki prac badawczych prowadzonych przez Magdę. Galeria Faras, w której pracowała, zajmuje wyjątkowe miejsce w polskiej nauce i polskim muzealnictwie. Powstała w latach 60. XX w. na kanwie polskich odkryć w Faras w Sudanie. Część (w wyniku podziału z Sudanem) odsłoniętych przez polskich badaczy średniowiecznych malowideł ściennych z tamtejszej katedry znalazła swoje miejsce ekspozycyjne właśnie w Warszawie. Bezpośredni kontakt z tymi unikalnymi zabytkami, zwrócił szczególną uwagę Magdy na średniowieczne chrześcijańskie malarstwo nubijskie i zdeterminował jej dalszą pracę naukową. Dość szybko stała się uznaną specjalistką w tej dziedzinie. Wniosła bowiem nową jakość w badaniach nad malarstwem nubijskim, łącząc warsztat historyka sztuki z archeologią. Wnikliwa analiza dzieł faraskich pozwoliła jej na dokonanie reinterpretacji niektórych z nich, co jeszcze bardziej umocniło jej pozycję w międzynarodowym środowisku nubologicznym.

W 2001 r. możliwości badania oryginalnych zabytków nubijskiego jeszcze się poszerzyły. Od tego roku przez kilka kolejnych sezonów Magda brała udział w pracach polskich archeologów w Banganarti w Sudanie, koncentrując się na odkrywanych tam malowidłach ściennych. Później uczestniczyła również w misjach konserwatorskich w Kaftun i Ma'ad w Libanie, a w ostatnich latach także w Aleksandrii w Egipcie. Ogromnie ciekawym projektem badawczym o charakterze

interdyscyplinarnym kierowanym przez Magdę Łaptaś były badania mumii koptyjskich w Muzeum Egipskim w Kairze. Badania te łączyły specjalistów z kilku dziedzin: archeologii, radiologii, antropologii, medycyny i historii sztuki. Ich rezultaty zapowiadały się bardzo obiecująco.

Szczególne miejsce w pracach badawczych Magdy zajmowała ikonografia aniołów w malarstwie nubijskim. Tej tematyce była poświęcona jej rozprawa doktorska: *Archaniołowie w malarstwie nubijskim*, którą rozpoczęła pod kierunkiem prof. Elżbiety Jastrzębowskiej, a sfinalizowała u prof. Włodzimierza Godlewskiego. Na jej podstawie otrzymała w 2005 r. na Uniwersytecie Warszawskim stopień doktora w dyscyplinie archeologia. Innym zagadnieniem ikonograficznym zajmującym Magdę byli apostołowie. W ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (Miniatura 1) kierowała projektem *Kolegium apostołskie w monumentalnym malarstwie średniowiecznego Egiptu*. Przez kilka ostatnich lat pracowała nad książką habilitacyjną *Kolegium apostołskie bez św. Pawła. Wizerunki dwunastu apostołów w malarstwie nubijskim*.

Magda była w środowisku międzynarodowym uznaną badaczką, co przekładało się na nawiązywanie kontaktów również pomiędzy UKSW a zagranicznymi

ośrodkami akademickimi. Dzięki temu kilkakrotnie na Wydziale Nauk Historycznych UKSW wykłady prowadzili wybitni specjaliści m.in. z Grecji czy USA. Ostatnio sformalizowała współpracę (wymianę nauczycieli akademickich i studentów) z uniwersytetami w Kairze i Chartumie.

Magdalena Łaptaś należała do kilku międzynarodowych stowarzyszeń naukowych: Coptic Society, Nubian Society, Verein zur Förderung der Christlichen Archäologie Österreichs, Sudan Research Archaeological Society, International Center of Medieval Art oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Stowarzyszenie Historyków Sztuki.

Śmierć Magdy jest nie tylko stratą wybitnej uczoney, ale również dobrego człowieka, przyjaciółki, osoby ogromnie wrażliwej. Magdę cechowało olbrzymie zaufanie ludzi, mimo że niejednokrotnie doznawała zawodu. Wbrew temu pozostawała życzliwa i gotowa do udzielenia wszelkiej pomocy. Zazwyczaj uśmiechnięta, swoim optymizmem potrafiła natchnąć innych i zachęcić do działania. Kilka lat temu w czasie pandemii Covid-19 doświadczyła bardzo ciężkiej choroby, a mimo to po powrocie do zdrowia z niespożytą energią kontynuowała swoją pracę. Życie Magdy i jej cechy osobiste potwierdzają, że są wśród nas ludzie niezastąpieni.

BIBLIOGRAFIA

Artykuły w czasopiśmie, materiałach konferencyjnych i w dziełach zbiorowych

Identification of John and Matthew in Some Nubian Paintings of Twelve Apostles, „Vox Patrum”, t. 91, 2024, s. 389–412.
The Oldest Scene of the Entrance of the Virgin Mary into the Temple? A New Identification of a Wall Painting from the Faras Cathedral, „Polish Archaeology in the

Mediterranean”, vol. 33, 2024, no. 1, s. 325–348.

Archanioł Rafał pokonujący demona (Asmodeusza) jako starotestamentowy typ Chrystusa w tradycji chrześcijańskiej Nubii, „Saeculum Christianum”, t. 30, 2023, nr 2, s. 18–33.

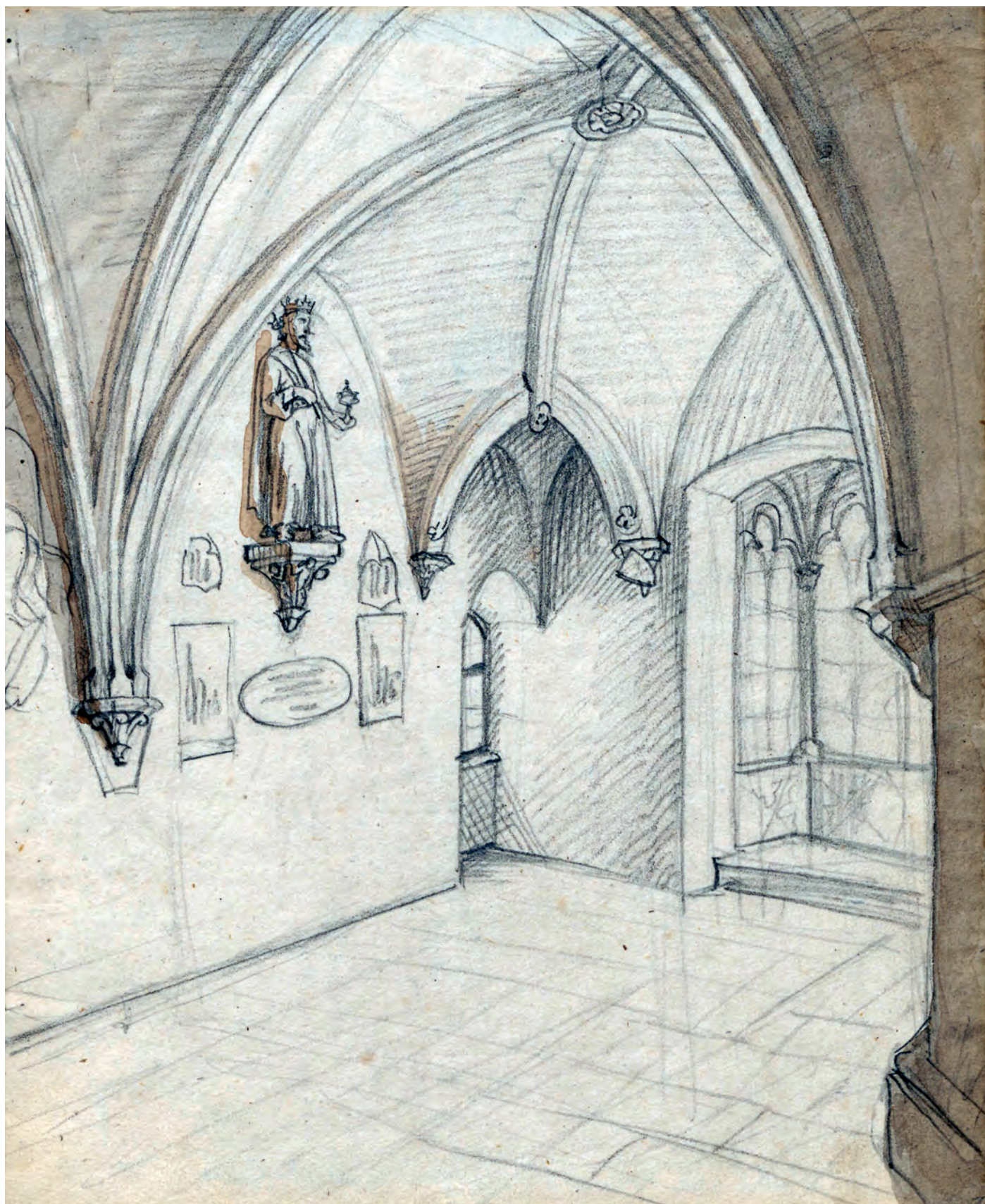
Byzantine Influence on Nubian Painting: the Loroï and the Gender of the Archangels, „Byzantinische Zeitschrift”, Bd. 114, 2021, Nr. 1, s. 239–254.

„Eternal Bodies”: Images of Archangels in the

- Upper Parts of Nubian Buildings*, „Polish Archaeology in the Mediterranean”, vol. 29, 2020, nr 2, s. 715–737.
- Kult siedmiu archaniołów w średniowiecznej Nubii na tle kultu siedmiu planetarnych bogów w basenie Morza Śródziemnego*, „Saeculum Christianum”, t. 27, 2020, nr 1, s. 17–30.
- Attributes, Vestments, Context and Inscription in the Identification of Nubian Paintings: Proposing the ‘Multi-Layer’ Image Recognition Method*, „Études et Travaux”, vol. 32, 2019, s. 161–179.
- The Position of the Archangel Michael within the Celestial Hierarchy: Some Aspects of the Manifestation of His Cult in Nubian Painting*, transl. M. Stępień, in: *The Archangel Michael in Africa, Cult and Persona*, ed. Ingvild Saelid Gilhus, Alexandros Tsakos, Marta Camilla Wright, London–New York 2019, s. 95–107.
- Transformations of Royal Images. Some Comments on the Regalia from Banganarti*, in: *Across the Mediterranean – Along the Nile. Studies in Egyptology, Nubiology and Late Antiquity Dedicated to László Török on the Occasion of His 75th Birthday*, ed. Tamás A. Bács, Ádám Bollók, Tivadar Vida, vol. 2, Budapest 2018, s. 613–630.
- The Archangel Raphael as Protector, Demon Tamer, Guide and Healer. Some Aspects of the Archangel’s Activities in Nubian Painting*, in: *Aegyptus et Nubia Christiana. The Włodzimierz Godlewski Jubilee Volume on the Occasion of his 70th Birthday*, ed. Adam Łajtar, Artur Obłuski, Iwona Zych, Warszawa 2016, s. 459–480.
- An ‘Enigmatic Man’ in the Anastasis Scene from the Lower Church in Banganarti. An Attempt at Identification*, „Études et Travaux”, vol. 28, 2015, s. 105–120.
- Symbolika oczu na skrzydłach archaniołów w malarstwie nubijskim*, w: *Initium Sapientiae Humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. Urodzin*, red. Agnieszka Skrodzka, Magdalena Maria Olszewska, współpr. Anna Sylwia Czyż, Warszawa 2015, s. 42–55.
- The Holy Protectors of the Nubian Rulers and Symbolism of Numbers in the Upper Church in Banganarti*, in: *Kings and Pilgrims. St Raphael Church II in Banganarti: mid-eleventh to mid-eighteenth century*, ed. Bogdan Żurawski, Warszawa 2014, s. 287–293.
- The Crown of the Eparch of Nobadia*, „Mitteilungen zur Christlichen Archäologie”, Bd. 18, 2012, s. 21–32.
- Archangels as Protectors and Guardians in Nubian Painting*, in: *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies, Warsaw University, 27 August–2 September 2006. Part 2, fascicule 2. Session Papers*, ed. Włodzimierz Godlewski, Adam Łajtar, Warszawa 2010, s. 673–680.
- A Feast of the Archangel Michael? A New Interpretation of a Mural Painting from Old Dongola*, „Eastern Cristian Art”, vol. 5, 2008, s. 75–85.
- Προσκυνητάριο με την απεικόνιση της Ιερουσαλήμ και σκηνές από τους κύκλους της ζωής του Χριστού και της Θεοτόκου*, in: *Αρχιτεκτονική ως εικόνα-καταλογος εκθεση*, ed. Ευαγγελία Χατζητρύφωνος, Slobodan Ćurčić, Θεσσαλονίκη 2009, s. 326–327 (wersja anglojęzyczna: *Proskynetarion with the Depiction of Jerusalem and scenes from the Life Cycles of Christ and the Theotokos*, in: *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, Princeton University Press 2010, 312–313).
- St. Andrew the Apostle in the Murals of the Upper Church in Banganarti*, „Études et Travaux”, vol. 22, 2008, s. 102–114.
- A Proskynetarion from the Collection of the National Museum in Warsaw*:

- A Preliminary Description*, in: *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies. Leiden, 27 August–2 September 2000*, ed. Mat Immerzeel, Jacques van der Vliet, vol. 2, Leuven–Paris–Dudley 2004, s. 1349–1358.
- Banganarti 2003: The Wall Paintings*, „Polish Archaeology in the Mediterranean”, vol. 15, 2004, s. 244–252.
- Archanioł Michał jako opiekun w scenach trzech młodzianków w malarstwie nubijskim*, w: *Hereditatem Cognoscere. Studia i szkice dedykowane Profesor Marii Miśkiewicz*, red. Zbigniew Kobyliński, Warszawa 2004, s. 1–20.
- Representation of the Angelic Hierarchy in a Nativity Scene from Faras Cathedral*, „Gdańsk Archaeological Museum Reports”, vol. 2, 2003, s. 137–144.
- Comments on Wall Paintings from „House a” in Old Dongola*, in: *Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses, Münster, 20.–26. Juli 1996*, Hrsg. Stephen Emmel, Martin Krause, Siegfried G. Richter, Sofia Schaten, Wiesbaden 1999, Bd. 1, s. 230–237.
- A Sphere, an Orb or a Disc? The Object Held by the Archangels in the Faras Cathedral Wall Paintings*, „Bulletin du Musee National de Varsovie”, vol. 38, 1997, no. 14, s. 24–42.
- Paintings from Faras Cathedral. The Colour Classification Method*, transl. Iwona Zych, „Nubian Note Let”, t. 2, 1996, s. 1–18.
- Hasło w encyklopedii**
Platytera, w: *Encyklopedia Katolicka KUL*, t. 15, red. Edward Gigilewicz, Lublin 2011, szp. 807–808.
- Recenzja**
Mat Immerzeel, Identity Puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon. Review, „Eastern Christian Art”, vol. 7, 2010, s. 135–136.
- Sprawozdania**
Konferencja Wędrówki kultu relikwii w I tysiącleciu, „Artifex Novus” t. 1, 2017, s. 144–145.
The Heritage of the Christian Art and Architecture in Medieval Lebanon. Report, „Series Byzantina”, t. 11, 2013, s. 109–120.
- Wspomnienie**
Rodzinne wspomnienia, „Nasze Łomianki”, 2015, 26 IX, s. 6–9.
- Publikacje współautorskie**
Nubia Christiana, t. 2, red. Magdalena Łaptaś, Stefan Jakobielski, Warszawa 2020.
Stefan Jakobielski, Małgorzata Martens-Czarnecka, Magdalena Łaptaś, Bożena Mierzejewska, Bożena Rostkowska, *Pachoras. Faras. The wall paintings from the Cathedrals of Aetios, Paulos and Petros*, PAM Monograph Series 4 PDF, 2017.
Magdalena Łaptaś, Stefan Jakobielski, „Unknown” Mural of Three Youths in a Fiery Furnace from the Faras Cathedral, w: *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 75–85.

Oprac. Anna Sylwia Czyż



Aleksander Lesser, *Sala Dollingera (Dollingersal) w Ratyzbonie. Widok wnętrza z rzeźbą św. Oswalda, króla Nortumbrii*, 1835 r. Fot. MNW



25 IV w Willi Waleria - Milanowskim Centrum Kultury otwarto ekspozycję stałą dzieł rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego (1878-1964), której scenariusz opracowała prof. Katarzyna Chrudzińska-Uhera. Gratulujemy!!!! Fot. Milanowskie Centrum Kultury





17 XII odbyła się wigilia Instytutu Historii Sztuki UKSW. To był dobry, radosny czas spotkań i wspólnego świętowania.

