

artefakty

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

3 / 2019



Od redakcji / 1

Czas i przestrzeń w badaniach sztuki oraz twórczości literackiej
ks. profesora Janusza St. Pasierba / 2
Urszula Mazurczak

Kilka uwag na temat twórczości Krzysztofa Boguszewskiego / 20
Aleksander Stankiewicz

Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z daru króla Jana
Kazimierza w Rajczy / 34
ks. Szymon Tracz

Pomiędzy tradycją zakonu a tradycją rodu – treści ideowe
fasady kościoła benedyktynek pw. św. Katarzyny w Wilnie / 58
Anna Sylwia Czyż

Fundacje sakralne wojewody wołyńskiego Seweryna
Józefa Rzewuskiego (po 1694–1755) / 76
Irena Rolska

Treści ideowe polskich nowożytnych konfesjonałów
jako wyraz potrydenckiego nauczania Kościoła / 96
ks. Arkadiusz Gontarek

Nadzwyczajna zwyczajność. Rembrandt rytownik.
Nowatorstwo wobec tradycji / 114

Joanna A. Tomicka

Czego o portatywie i pozytywie historyk sztuki nie wie,
a co wiedzieć powinien / 130
Czesław Grajewski

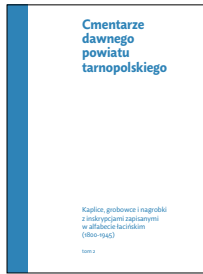
Zbiór fotografii Karola Lanckorońskiego jako źródło do badań
nad sztuką religijną renesansu włoskiego. Zarys problematyki
w ujęciu historycznym i współczesnym / 144
Ewa Skotniczna

Prace konserwatorskie przy kamiennej rzeźbie Matki Boskiej
autorstwa Andrzeja Pruszyńskiego z elewacji kościoła
pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie – wybrane
zagadnienia historyczne i technologiczne / 158
Piotr Owczarek

O paryskim pomniku serca Jana Kazimierza – recenzja książki Pawła
Migasiewicza / 168
Anna Sylwia Czyż

Na tropie polsko-żydowskiego dziedzictwa kulturowego w Gruzji
i w Izraelu / 172

Magdalena Tarnowska, Romana Rupiewicz



PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE PRACOWNIKÓW
IHS UKSW 2019

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Anna Sylwia
Czyż, Jacek Gołębiowski, Bartłomiej
Gutowski, *Parafie i kościoły polskie w Chicago / Polish parishes and churches in Chicago*,
z fotografiami Norberta Piwowarczyka,
Warszawa 2019

Marta Wiraszka, *Kaplice i mauzolea na cmentarzach Warszawy w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, t. 2: *Źródła inspiracji*,
Warszawa 2019

Cmentarz Na Rossie w Wilnie. Historia, sztuka, przyroda, red. A.S. Czyż, B. Gutowski,
Warszawa-Kraków 2019 (książka ukazała się także w tłumaczeniu na jęz. litewski: *Rasų kapinės Vilniuje istorija, menas, gamta*)

Cmentarze dawnego powiatu tarnopolskiego,
t. 2, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Kraków 2019

Lenda novi aevi. Nowożytne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania, red. J. Nowiński, Łąd-Poznań-
Warszawa 2019

„Musica Ecclesiastica” 2019, t. 14, red.
Cz. Grajewski

Przeczytać rzeźbę. Antologia polskiego piśmiennictwa o rzeźbie z lat 1957–1981, wybór i oprac. K. Chrudzimska-Uhera,
A.M. Leśniewska-Zagrodzka, wstęp
A.M. Leśniewska-Zagrodzka, Warszawa 2019

WYDARZENIA 2019

12-25 maja prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia
Czyż i dr Bartłomiej Gutowski wraz
ze studentami Instytutu Historii Sztuki
i Instytutu Archeologii UKSW kontynuowali
prace inwentaryzacyjne na zabytkowych
cmentarzach Ukrainy (dawny pow. zborowski
i złoczowski)

22 listopada prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia
Czyż otrzymała nagrodę „Przyjaciel Muzeum
Ziemi Piskiej”

27 listopada w Wilnie, w ambasadzie RP miała
miejsce promocja książki poświęconej
cmentarzowi Na Rossie, wydanej przez
Instytut POLONIKA i Towarzystwo Naukowe
„Societas Vistulana”. Redaktorami monografii
są prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia Czyż
i dr Bartłomiej Gutowski

5 grudnia odbyło się spotkanie koleżeńskie –
uroczyste pożegnanie prof. Zbigniewa Bani,
który po wieloletniej pracy w IHS UKSW
przeszedł na zasłużoną emeryturę

14 grudnia IHS UKSW wraz z Fundacją im.
ks. Janusza St. Pasierba zorganizował koncert
poświęcony pamięci ks. prof. Pasierba,
na którym jego wiersze prezentowała Maja
Komorowska w oprawie muzycznej na harfę
i skrzypce w wykonaniu Anny Sikorzak-Olek
i Wojciecha Szlachcichowskiego. Podczas
koncertu wręczono nagrodę Fundacji
w kategorii poetyckiej ks. Bartłomiejowi
Kuźnikowi

W listopadzie i grudniu dr Magdalena
Tarnowska i dr Romana Rupiewicz oraz
studenci IHS UKSW brali udział w projekcie
inwentaryzacyjnym na terenie Gruzji
i Izraela we współpracy z Żydowskim
Instytutem Historycznym, Fundacją Polskiej
Sztuki Nowoczesnej, Instytutem Polskim
w Tbilisi, Instytutem Polskim w Tel Awiwie,
Uniwersytetem Gruzińskim w Tbilisi
i Uniwersytetem Ben Guriona w Beer Szewie

artifexnovus



Artifex Novus
Pismo Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie
ISSN 2544-5014

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

Numer wydany dzięki dofinansowaniu
przez Polską Spółkę Gazownictwa
oraz Uniwersytet Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie

Fotografie na okładce:
Fundacja im. ks. Janusza St. Pasierba
oraz zbiory prof. Zbigniewa Bani

Redakcja:
dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera,
prof. UKSW (redaktor naczelna)
dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW
(redaktor naukowy numeru)
dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk
dr Bartłomiej Gutowski
(z-ca redaktor naczelnej)
dr Agnieszka Skrodzka
(sekretarz redakcji i współredaktor
numeru)
dr Marta Wiraszka

Redakcja językowa i korekta:
dr Małgorzata Jesiotr

Recenzenci numeru:
dr hab. Andrzej Józef Baranowski, prof.
IS PAN
prof. dr hab. Waldemar Deluga
Ostravská univerzita
dr hab. Piotr Gancarczyk, prof. IS PAN
dr hab. Piotr Gryglewski, prof. UŁ
dr Karol Guttmejer Instytut POLONIKA
ks. dr hab. Michał Janocha, prof. UW
prof. dr hab. Rūta Janonienė Vilniaus
dailės akademija
prof. dr hab. Wojciech Kudyba UKSW
dr hab. Ewa Letkiewicz, prof. UMCS
dr hab. Piotr Majewski, prof. UKSW
dr hab. Hanna Osiecka-Samsonowicz,
prof. IS PAN
prof. dr hab. Jakub Pokora (Warszawa)
dr Izabela Przepałkowska BUW
dr hab. Anna Szylar, prof. PWSZ
ks. prof. dr hab. Andrzej Witko UPJPII
prof. dr hab. Mariusz Woszczyński ASP
w Warszawie
dr Anna Ziembewska Muzeum Pałacu
Króla Jana III w Wilanowie

Koncepcja graficzna:
Sławomir Krajewski

Opracowanie graficzne:
Piotr Górski

Od Redakcji

W roku 2019 Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego obchodzi
jubileusz 20-lecia. Jego początki sięgają jednak trudnych lat powojennych,
kiedy to w 1954 r. usunięta z uniwersytetów Warszawskiego i Jagiellońskiego
kadra wydziałów teologicznych utworzyła Akademię Teologii Katolickiej.
Nowej uczelni oddano zniszczone gmachy pokamedulskie na Bielanach, skąd
nieco wcześniej władze komunistyczne wyrzuciły zakon marianów.
Od samego początku, dzięki przezornej pomocy Prymasa Tysiąclecia Stefana
Wyszyńskiego, na ATK była wykładana także historia sztuki, a do zespołu
wykładowców już w 1956 r. dołączył ks. mgr Janusz St. Pasierb (1929, Lubawa –
1993, Warszawa). Wówczas był on zaledwie asystentem. Niespełna 7 lat później
ks. Pasierb stanął czele kierunku historia sztuki, będąc jego właściwym
twórcą organizacyjnym i merytorycznym.

W roku jubileuszowym, przypominającym o 65-letniej działalności naszej
uczelni, i wykładanej na niej historii sztuki, trzeci tom czasopisma „Artifex
Novus”, dedykujemy więc osobie prof. Janusza St. Pasierba – kapłana, poety
i eseisty, a dla nas przede wszystkim historyka sztuki: badacza sztuki nowożytnej
i polskiej ikonografii kościelnej w szerokim kontekście kultury europejskiej,
pioniera działań związanych z ochroną sztuki sakralnej. Był bowiem ks. prof.
Pasierb – historyk sztuki i literat – przede wszystkim humanistą, poszukującym
piękna w człowieku i w świecie, poprzez kulturę i dla kultury.

Teksty otwiera erudycyjny artykuł prof. Urszuli Mazurczak z KUL, w którym
autorka analizuje czas i przestrzeń w badaniach i twórczości ks. prof. Pasierba.
Aleksander Stankiewicz z UKSW zajmuje się w sposób krytyczny *œuvre*
Krzysztofa Boguszewskiego, którego malarstwo w kontekście ikonografii
maryjnej przywoływał w swoich publikacjach ks. prof. Pasierb. Z kolei
ks. Szymon Tracz z UPJPII przedstawia niezwykle ciekawe dzieje wizerunku
Matki Boskiej Częstochowskiej z kościoła w Rajczy, które wiążą się z Janem
Kazimierzem – królem nieszcześliwym, szukającym ukojenia w maryjnej
pobożności. Ks. Pasierb był, jak przypomina autor, członkiem Komisji ds. Opieki
Konserwatorskiej nad Obrazem Jasnogórskim i wielokrotnie zabierał głos
w kwestiach dotyczących cudownego obrazu i kulturowego dziedzictwa Jasnej
Góry. O Czarnej Madonnie napisał też jeden z wierszy (*Nocą, kiedy oglądam
obraz*), widząc ją „w błękitnych blaskach zimno płonących brylantów”
i „w ultrafiolecie” świecącą „zielono jako ozimina jak łąka w kwietniu”.
Dwa kolejne artykuły dotyczą fundacji sakralnych z pierwszej połowy
XVIII w. Anna Sylwia Czyż z UKSW ukazuje je w kontekście treści ideowych
fasady kościoła benedyktynek i działalności Sybilli (Magdaleny) Pacówny
w Wilnie, a prof. Irena Rolska z KUL w odniesieniu do działalności wojewody
wołyńskiego Seweryna Józefa Rzewuskiego.

Ks. Arkadiusz Gontarek, absolwent historii sztuki na UKSW, przypomina nam
o treściach ikonograficznych, kryjących się w dekoracji polskich nowożytnych
konfesjonałów. Stosując metodę propagowaną przez ks. prof. Pasierba, ukazuje
wielość kontekstów w odniesieniu do czasów potrydenckich.

W 1985 r. ks. Pasierb wydał tomik poezji *Czarna skrzynka* z cyklem wierszy
zatytułowanym *Rembrandt*, dla których źródłem inspiracji były płótna
znajdujące się w Rijksmuseum. Przywołując metaforę światła i cienia, wskazał
na wzrok i słuch, jako pełnoprawne zmysły do interpretacji sztuki.
W zajmującym artykule tradycjonalizm i nowatorstwo Rembrandta – grafika
omawia Joanna Tomicka, podkreślając ponadprzeciętne umiejętności
techniczne i kreacyjne artysty.

Z kolei prof. Czesław Grajewski z UKSW stara się uporządkować wiedzę
przeciętnego historyka sztuki na temat portatywy i pozytywu, dwóch
niezwykle popularnych instrumentów doby nowożytnej. Ewa Skotniczna
z UPJPII pokazuje fotograficzną kolekcję sztuki włoskiej Karola
Lanckorońskiego, który tak jak ks. Pasierb był zafascynowany czasami
renesansu. Książd Profesor zajmował się też ochroną sztuki sakralnej, stąd nie
może zabraknąć artykułu Piotra Owczarka z ASP w Warszawie, który
precyzyjnie ukazuje proces konserwacji figury Matki Boskiej Andrzeja
Pruszyńskiego z kościoła w Żyrardowie.

Oddając ten numer czasopisma „Artifex Novus”, wiemy jednak, że nie
wyczerpuje on pola inspiracji dorobkiem ks. prof. Janusza St. Pasierba
z zakresu historii sztuki i literatury, bowiem – jak pisał w wierszu *Uniwersytet* –
„kultura
jest przede wszystkim tworzeniem
dalszego ciągu”.

Anna Sylwia Czyż

Tom 3 czasopisma „Artifex Novus” ukazuje się dzięki
finansom pozyskanym od Polskiej Spółki Gazownictwa.
Prezesowi Zarządu Panu Marianowi Żołyńskowi,
Członkowi Zarządu Panu Ireneuszowi Krupie oraz Panu
Witoldowi Domaszewskiemu – koordynatorowi ze strony
Sponsora składamy serdeczne podziękowania.



Czas i przestrzeń w badaniach sztuki oraz twórczości literackiej ks. profesora Janusza St. Pasierba

URSZULA MAZURCZAK
INSTYTUT HISTORII SZTUKI KUL

Czas i przestrzeń w świadomości i przeżywaniu przenikają całą twórczość naukową, poetycką i pisarską ks. prof. Janusza St. Pasierba. Podejmując tę problematykę, nie sposób kategorycznie oddzielić bogatego pisarstwa literackiego od równie obszernej pracy badawczej Autora wielu monografii o sztuce. Nie sposób rozdzielić przemyśleń o czasie wyrażonych w metaforach języka i metod opisu oraz interpretacji temporalnej dzieł sztuki wizualnej. Ksiądz Profesor czas i przestrzeń odkrywał jako doświadczenie człowieka, niczym bogaty kobierzec, tkany słowem i doświadczany widzeniem rzeczy pięknych: plastyki, malarstwa, architektury, urbanistyki, przestrzeni realnej miasta lub klasztoru. Jego bogata bibliografia obejmująca ten zakres tematu zmusza do wyboru niektórych tylko zagadnień temporalnych sztuki¹.

1 Ksiądz Janusz St. Pasierb – kapłan, poeta, człowiek nauki. Materiały z sesji w pierwszą rocznicę śmierci (Pelplin – Wyższe Seminarium Duchowne, 15 grudnia 1994 rok), Pelplin 1995; P. Koprowski, Między sacrum i profanum. Biografia intelektualna Janusza Stanisława Pasierba, Pelplin 2015.

Studium Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu nie tylko stanowi ogniwo w ogromnym stanie badań, lecz jest także syntezą postaw badawczych, metodologicznych wielu analizowanych stanowisk autorów o fundamentalnym znaczeniu w nauce². Studium to wydane w roku 1969 było jedną z najbardziej znaczących syntez sztuki, a zarazem historii myśli filozoficznej, tym samym religijnej. Już w samej przedmowie wskazał Autor na antropologię sztuki, stwierdzając, że świat ludzki, świat człowieka, obecny był w najbardziej mistycznych kierunkach sztuki, zwłaszcza sztuki „gotyckiej, czyniąc ją zarazem bardziej dosłowną i przyziemną”³. Aktualność i aktualizacja myślenia religijnego oraz odczuwania prawd wiary w sztuce średniowiecznej kształtowane były przez zróżnicowane środowiska, od naukowych – benedyktyńskich – do mistycznych, szczególnie mistyki franciszkańskiej i niemieckiej schyłku XIV w. Wyznaczały one szeroki horyzont widzenia i doświadczenia wiary w dziełach i przez dzieła. Stąd ich siła podmiotowości, zdolność komunikacji z osobą jako indywiduum. W tym nie- zwykłe zagęszczonym i niejednorodnym

2 J.St. Pasierb, Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu, Warszawa 1969.

3 Tamże, s. 34.

ideowo czasie, dodajmy: długim czasie, przynajmniej od XI do XV w., przenika świat doświadczenie czasów starych, jak dosłownie nazywano antyk. Sztuka antyczna była materialnie bliska doświadczeniu uczonych zakonników i świeckich nie tylko średniowiecza. W takim ujęciu przenikają się czasy i przestrzenie sztuki: czas unaoczniiony w wydarzeniu miał być jednoczesnym doświadczeniem teraźniejszości zdarzenia opisanego w odległej przeszłości. Doświadczenie religijne jest czasem subiektywnym, ale unaoczniiona historia święta jest czasem obiektywnym, konkretnie wpisanym na linię czasu uniwersalnego. U podstaw zawartych w książce analiz dzieł sztuki średniowiecza i renesansu leży kwestia metodologii istotnej w badaniach Księdza Profesora. Jest ona tym bardziej ważna w podejmowaniu kwestii temporalności w sztuce. Świadomość kwestii metodologii badań stanowiła heurystę wytyczającą drogę odkrywania związków czasu i przestrzeni jako kategorii przedstawionych, artystycznie wypracowanych konkretnymi środkami wizualizacji. Wyzwalają one tym większe rezerwuary wyobraźni malarstwa nowożytnego, któremu poświęcił Ksiądz Profesor szczególną uwagę w studiach historycznych oraz ikonograficznych. Badacz odsłaniał różnorodne środki iluzji przestrzennej kreowanej barwą, światłem, cieniem, ciemnością, zgłębiając tajniki struktury czasu zawartego w tym malarstwie.

Podejmując głębsze spojrzenie Autora na kwestie metodologii, dostrzega się jego wiedzę na temat różnych możliwości badawczych. Sprawnie poruszał się w obrębie różnorodnych kierunków badań sztuki, zarówno tradycyjnych, jak i nowszych. Doceniał metodę historyczno-porównawczą, ikonologię, ale także nurty badań lingwistyki, języka sztuki, antropologii i hermeneutyki. W szerokim spektrum ówczesnych badań w humanistyce postrzegał konieczność podjęcia dyskusji, które pojawiały się w pracach

np. Hansa Beltinga oraz w badaniach Jana Białostockiego⁴. Potwierdzają to wcześniejsze studia dotyczące miasta oraz opactwa w Pelplinie, Drzwi Gnieźnieńskich, motywu koronacji Maryi⁵. Ksiądz Profesor szukał w sztuce najpierw człowieka – człowieka jako twórcy i człowieka jako odbiorcy. Szukał dialogu między sztuką jako artefaktem powstałym w konkretnym czasie historycznym: starożytności, średniowiecza i nowożytności, a odbiorcą współczesnym. „A jednak ten sam człowiek” – by posłużyć się cytatem Księdza Profesora – „to *nec statua, nec truncus* – ani posąg, ani kłoda drewna, zanurzony w zmienności, zmieniając świat, zmienia i samego siebie, stąd potrzeba nowych diagnoz typu dialogu, jaki prowadzić muszą głosiciele i słuchacze słowa Bożego”⁶. W kręgu zmian, często pozbawionych logicznego związku przyczynowo-skutkowego, którym poddany jest człowiek, wskazywał Ksiądz Profesor na pokorę wynikającą z wielkości myśliciela i badacza: „gdybym się nie bał zgorzenia,

4 M. Baxandall, M.P. Dragone, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978; J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; tenże, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007; G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011; A. Bruculeri, S. Frommel, *L'idée du style dans l'histoire de l'art. Variantes nationales et transmissions*, Roma 2015. Zagadnienie czasu w sztuce zob. U. Mazurczak, *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w.*, Lublin 1984. Bibliografia na ten temat zebrana została przez autorkę w publikacji: *Problem czasu w najnowszych badaniach sztuk plastycznych. Stan badań i perspektywy badawcze*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1996, t. 39, nr 3/4, s. 136–161.

5 J.St. Pasierb, *Ideologia kościelna i państwowa w ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1966, t. 4, nr 2, s. 47–72; monografia Pelplina: J. Ciemnołoński, J.St. Pasierb, *Pelplin*, Wrocław–Gdańsk 1978.

6 J.St. Pasierb, *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983, rozdział *Człowiek współczesny wobec Ewangelii*, s. 25.

zaryzykowałbym twierdzenie, że nawet indyferentyzmem i relatywizmem współczesnym posługuje się Bóg, by odebrać nam zrośnięte z pychą i miłością własną przeświadczenie o wyłącznym posiadaniu całej absolutnej prawdy przy równoczesnym głębokim i sytym spokojem⁷. Słowa te przenika myśl Erazma z Rotterdamu, ulubionego filozofa ks. Pasierba, na którego powołuje się on w kilku refleksjach o sztuce.

Szanując historyczne postawy badawcze, Autor docierał do innych sposobów interpretacji dzieła sztuki. Wynikają one z przytwierdzenia człowieka – jako twórcy i odbiorcy – do bezwarunkowego *bios*, materialnego życia zmysłowego, zależnego od określonej linii czasu historycznego i konkretnego miejsca w przestrzeni. Jednocześnie właśnie *bios* warunkuje w znacznym stopniu *etos*, siłę będącą potęgą ducha, która wynosi człowieka ponad rzeczywistość materialną. Już we wczesnych pracach Ksiądz Pasierb odślaniał związek duchowego powinowactwa sztuki i nauki z materialnymi racjami życia, co określił w fenomenie katedry gotyckiej⁸. Jest ona świadkiem niezwykłych aspiracji człowieka XII w., aby pokonywać ciężenie materii i osiągać szczyty duchowe. Katedrę pojmował Ksiądz Profesor jako symbol jedności duchowej współczesnej Europy. Katedra łączy wymiar horyzontalny z wertykalnym zarówno w doświadczeniu jednostki, jak i wszystkich nacji stanowiących *universitas christiana*. Badania nad sztuką spięte są w pracach Księdza Profesora z refleksjami nad życiem, wiarą, nad światem, są nieustannym poszukiwaniem człowieka, którym jest on sam.

Idea czasu przenika głęboko prace literackie i studia z historii sztuki ks. Pasierba. Staje się ona zwornikiem zarówno dla literatury, poezji, jak i badań dzieł naukowych.

W obszernym studium *Czas otwarty* Autor wprowadził rozróżnienia wielu sposobów pojmowania czasu: biologicznego, psychologicznego, społecznego i historycznego, czasu kalendarzowego⁹. Wzbraniał się przed definiowaniem czasu fizycznego, określonego prawami Newtona i Einsteina, choć był świadom ich rangi.

O czasie analizowanym przez teologów i filozofów pisał: „Nie ma tutaj [w przedłożonej książce – U. M.] żadnej teologii czy filozofii czasu, takową można znaleźć już w *Wyznaniach* św. Augustyna, który w XI księdze napisał był zresztą: «Wyznaję Ci, Panie, iż nie wiem dotąd, czym jest czas, a znowu wyznaję Ci, Panie, iż wiem, że mówię w czasie»”¹⁰. Ksiądz Profesor podejmował wysiłki, aby zbliżyć swoje refleksje pojmowania czasu wyobrażonego w sztuce do czasu wyrażonego słowem, w którym wypowiadał osobiste doznania własnego istnienia w czasie. W *Obrocie rzeczy* wyznał wprost: „Nie napisałem ani jednego wiersza o zabytkach, o jakiś dawnych dziełach sztuki. Wszystkie moje wiersze mówią o człowieku i to ja jestem tym człowiekiem”¹¹. Nie stanowi to dysonansu z faktami, z dorobkiem pisarskim, który już wówczas osiągnął. Pisząc te słowa, wskazał na istotę twórczości dzieł poetyckich i literackich oraz badanej sztuki. Ogniwnem, łączącym różne rodzaje przekazu artystycznego, jest sam twórca, do niego naprowadza sztuka i od niego z kolei kieruje przekaz do odbiorcy – widza lub czytelnika. Ten kierunek refleksji pomaga poznać paralelne doświadczenia twórcy, który odkrywa „drugiego”, aby wejść z nim

w dialog. Na tym polega według Księdza Profesora docieranie do istoty formy i treści dzieła.

Refleksje nad czasem rozbudziły w Autorze pytania ostateczne, z których wyłania się lęk, niepewność, a nawet groza przed niewiadomym, ostatecznym końcem w rozumieniu istnienia własnego lub kosmicznego. Doświadczenia Księdza Profesora przenika jednak radosna nadzieja przeżywania świata i Boga, mimo świadomości nieuchronnego przemijania, owego *memento* wypowiedzianego przez Koheleta „Pokolenie przychodzi i pokolenie odchodzi, a ziemia trwa po wszystkie czasy. Słońce wschodzi i zachodzi, i na miejsce spieszy z powrotem, i znowu tam wschodzi” (Koh 1, 4-5)¹².

Czas przyrody, zamknięty w cyklach, jest obrazem przemijania i odradzania życia człowieka, pozostających w idealnej koegzystencji. Cykliczność czasu świątecznego jest radością i szansą metamorfozy duchowej. Ów rytm powtarzających się przemian postrzegany jest przez Autora w figurze koła, kręgów – *kyklos*. Stwarzają one obrazy powrotów, dzięki którym człowiek czuje ocalenie od całkowitego unicestwienia. Autor wypowiedział jednocześnie przestrozę przed wirującym kołem czasu. Jego środek, punkt, zanurzający się coraz głębiej w otchłani kosmicznej, odrywa od obwodu, który staje się „nigdzie”. Ksiądz Pasierb nawiązał do Boecjusza, do jego metafory wirującego kręgu. Człowiek staje się pozbawiony więzi z Początkiem, z zakorzeniem się w Czymś lub Kimś. Ten wielki myśliciel początków chrześcijaństwa dał taką odpowiedź: „Aeternitas est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio” – wieczność jest to całkowite, a zarazem doskonałe posiadanie nieskończonego życia¹³.

Ksiądz Profesor trzymał się mocno biblijnej linii czasu historycznego, który ma początek i ma kres, który nie jest unicestwieniem, ale jest zbawieniem. We wstępie *Czasu otwartego*, dziele mającym charakter syntezy o czasie, Autor przyjął ową biblijną linię początku i końca. Figury pulsujących kręgów również przewijają się w rozmyślaniach literackich o czasie i w analizach temporalnych w malarstwie. Promieniają one jednak z jednego pulsującego centrum, którym jest światło. Trudno nie odnieść refleksji Autora do Dantego, który w punkcie światła umieścił Maryję, pozwalając widzieć Jej blask św. Bernardowi z Clairvaux¹⁴. Wirujące kręgi, pulsujące z jednego punktu, „którego obwód nigdzie”, stają się świetlistą poświatą, odkrywaną przez Autora w analizowanych obrazach Hermana Hana. Metafory koła, rozpoznawane w kompozycjach, przenika gruntowna wiedza filozofów wczesnego chrześcijaństwa tej miary, co Orygenes i Klemens. Wymieńmy w tym miejscu tych dwu intelektualistów aleksandryjskiego Kościoła, dla których wyjaśnianie sensu Pisma Świętego było celem życia. Oni to przybliżyli chrześcijaństwu rozumienie *apokatastasis*, wiecznych powrotów, które dają szansę zbliżenia się do Boga – wiecznej Miłości¹⁵. Zmierzył się Autor z ideą z *apoka-*

jakie daje filozofia, tłum. W. Olszewski, oprac. L. Joachimowicz, wstęp J. Legowicz, Warszawa 1962, ks. V, pr. m. 6, s. 141. Szersze porównania w literaturze: G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, wstęp J. Błoński, Warszawa 1977. „Uprawiać krytykę to czytać, czytać zaś to używać własnej świadomości innemu podmiotowi, uwikłanemu w określoną relację przedmiotową”. Tenże, *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1968, s. 276.

14 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004, Pieśń XXXIII, s. 463 nn.

15 W. Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*, Wrocław 2001, s. 180 nn.; S. Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Boston 2015, s. 39 nn.

9 Tenże, *Czas otwarty*, Poznań–Warszawa 1972. Na pierwszych stronach Autor wyjaśnia cel: „chcę dowartościować sztukę, a zwłaszcza poezję w sferze religijnej”. Cyt. za wydaniem w opracowaniu Marii Wilczek i Mirosława Kreczmańskiego (Katowice 2014, s. 35).

10 Tamże.

11 Tenże, *Obrót rzeczy. Rok 1991*, Pelplin 2002.

7 Tamże.

8 Tenże, *Katedra symbol Europy. La cathedrale Europe*, Pelplin 2003.

tastasis ton panton, czemu dał wyraz w tytule i w treści dziennika z roku 1991 *Obrót rzeczy*, wskazując na odnowienie wszystkiego w rzeczywistości paschalnej. W dniu 15 maja wyśpiewał wielkanocną radość słowami modlitwy: „dobry Panie, każdemu daj kwitnienie i każdej śmierci zmartwychwstanie”¹⁶.

Książka *Czas otwarty* ma dziesięć rozdziałów. Liczba 10 to symbol doskonałości znany już w czasach patrystycznych, nieobcy wrażliwemu badaczowi ikonografii. Znamienne są tytuły stanowiące specyficzne *contradictio*: *Czas zamknięty*, *Czas otwarty*, *Czas Boga*, *Czas człowieka*, *Czas przyścia*, *Czas próby*, *Czas pieśni*, *Czas obecności*, *Czas Kościoła*, *Czas zbawienia*, *Czas życia*, *Czas umierania*. W układzie rozdziałów czuje się rytm, niczym rytm przypływów i odpływów, czas odchodzenia i powrotów. W swoim doświadczeniu czasu Ksiądz Pasierb świadom był przytłaczającego ogromu wiedzy, wszak był prawdziwym erudytą. Jednocześnie świadom był zagrożenia wiedzy – chybotliwej kładki, która może się załamać pod całą konstrukcją wiary i racjonalnego, logicznego myślenia, a nawet tak bliskiego mu radosnego przeżywania życia. Wtedy konieczny jest powrót na drogę wyznaczoną wiarą i sakramentem, dla księdza sakramentem kapłaństwa. Ksiądz Profesor wskazuje trzy wymiary czasu: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, na które naprowadza w nieustannym powrocie czasów liturgia i rzeczywistość sakramentalna Kościoła. W niej zanurzone są słowo i obraz. Stanowią one klucz interpretacji dzieł malarskich, wyjaśniając nieraz zawiłe treści historyczne. Autor doświadczał bliskości czasu otwartego jako doświadczenia piękna słowa i obrazu. Wrażliwość na sztukę słowa i obrazu, na czas wyrażony i czas przedstawiony, oplata gęsta sieć niezwyklej humanistycznej

erudycji Księdza Profesora. Intuicja historyka sztuki staje się pierwszym impulsem w odczytywaniu obrazów splecionych z doświadczeniem czasu.

CZAS I PRZESTRZEŃ W OBRAZIE – CZAS I PRZESTRZEŃ OBRAZU

Czas teraźniejszy i teraźniejszość w doświadczeniu tak wielkiego badacza historii sztuki jest szukaniem „teraz”, dodawaniem momentów lub zdarzeń na linię czasu artysty lub historii, w której żył. Czas liniowy, historyczny stanowi także podstawę wiedzy o warsztacie, o zamawiającym, o środowisku percepcji, o funkcji dzieła dla wspólnoty zakonnej lub świeckiej. Uważny historyk sztuki, jakim był Ksiądz Pasierb, ma szacunek wobec chronologii czasu historycznego, zwłaszcza Polski, Europy, Kościoła. Każdy fakt odkrywany w źródłach umieścił Autor na linii czasu dobrze odczytanej, szerszej dziejowości, w jakiej sytuowany jest artysta. Rzetelnie zbierane wydarzenia ubogaciły linię czasu stanowiącego długie ciągi badanych zdarzeń, np. w badaniu Pelplina jako miasta i jako klasztoru, procesu budowy i wyposażania, dekoracji. Autor, znając dobrze dziedzictwo historyczne i artystyczne Włoch, Francji, Niemiec, opatrzył analizowane dzieła polskie kontekstem czasu przeszłego, żywego w kulturze europejskiej¹⁷.

Biografia Hermana Hana jest szczególną konstrukcją osadzoną na historii oraz na hermeneutyce kultury, zagęszczonej wydarzeniami, wręcz momentami, sytuowanymi w konkretnym czasie, w konkretnych miejscach. Mimo upływu lat oraz nowszych badań jest nadal pełną, cenną monografią tego artysty¹⁸. Autor zafascynowany konkretnymi zdarzeniami

17 J. Ciemnołoński, J.St. Pasierb, dz. cyt., s. 43.

18 J.St. Pasierb, *Życie Hermana Hana malarza i obywatela gdańskiego (1574–1628)*, Gdańsk 1958; tenże, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974.

wyjaśnił, że nie pisze o zabytkach, bo interesuje go człowiek jako twórca dzieła i jako odbiorca. Ksiądz Profesor odtworzył życiorys artysty, miejsce jego narodzin, jego rodzinę, środowisko, dzieciństwo, podróże i zakres postrzeganych wzorców artystycznych.

Pierwszy rozdział monografii malarza, *Człowiek*, rysuje szeroki krąg dziejów Polski i sporej części Europy, w tym historii Kościoła. Początkiem są narodziny artysty w lipcu 1574 r., w Nysie na Śląsku, i 20 lipca chrzest w kościele pw. św. Jakuba¹⁹. Autor monografii opisał dokładnie wyposażenie świątyni w Nysie w drugiej połowie XVI w., w czasach dzieciństwa malarza. Wyposażony w 43 ołtarze z najważniejszym dziełem – ołtarzem Madonny z czternastoma świętymi orędownikami autorstwa Albrechta Dürera – kościół ten stworzył podbudowę kształtowania się wyobraźni przyszłego mistrza²⁰. Dzieciństwo malarza w środowisku domowym, pod okiem ojca rysownika i dekoratora w Nysie, w Świdnicy, na zamku piastowskim w Brzegu, to czas wczesnej nauki rysunków, wzorów linii, ornamentu i czas pierwszych szkiców małego mistrza. Życie malarza przedstawione zostało szczegółowo w zakresie nauki, podróży i ostatecznej decyzji osiedlenia się w Gdańsku, w Chojnicach. Aspiracje, by być wielkim malarzem, mogły dojrzewać w obrębie metropolii wprowadzonej na orbitę wielkiej Europy dzięki kontaktom z portami północnymi i z Republiką Wenecką. Studia nad malarstwem Hermana Hana są zarazem studiami nad dziejami artystycznymi sporej części Europy z jej ekonomicznymi predylekcjami i politycznymi uwikłaniami. Autor ukazał także wydarzenia z życia Kościoła i papieża schyłku XVI i początku XVII w.

W tym przekazie czasów i miejsc Autor postępował drogą rzetelnego historyka, dla którego każdy fakt, zdarzenie

nanoszone są precyzyjnie na linię czasu artysty, rozwijaną równolegle z historią uniwersalną. W akademickiej chronologii prowadzonej skrupulatnie przez Autora pojawiają się artefakty, jak „manierizm” i „barok” – dwa odmienne fenomeny artystyczne, które przenikają malarstwo Hermana Hana. Formacje te przyjęte jako pewnik w badaniach sztuki nie stanowiły dla naszego badacza zjawisk ściśle i wyłącznie chronologicznych. Formy manieryzmu i baroku pojawiały się w różnym czasie i w różnorakich odmianach w Europie oraz w Polsce. Świadom tego Autor sięgał do hermeneutyki, metody, która przechodząc mimo heglowskiego czasu i przestrzeni, ukazuje ludzkie potrzeby rozmaicie formowanego piękna w jego konstytucji rozumowej, intelektualnej, emocjonalnej i duchowej. Ksiądz Pasierb jako wnikliwy badacz nie napisał dziejów metodologii sztuki, ale znał ją i marzył np. o napisaniu historii sztuki jako historii ducha, inspirując się Maxem Dvořákem z jego teorią dziejów sztuki²¹. Obeznany był z hermeneutyką, choć sam nigdzie tego wprost nie obwieścił. Metoda znana w humanistyce, w filozofii i filozofii kultury, przekazana w wykładach Hansa-Georga Gadamera, przewija się w analizach naszego badacza²².

Hermeneutyka z istoty swoich pytań i podejmowanych zagadnień badawczych określa humanistyce krąg otaczający dzieło. Na jego obwodzie plasuje się wiedza o literaturze, historii, filozofii, teologii – dziedzinach, które nie stanowią zamkniętych faktów. Pozwalają z szerszej perspektywy rozumieć dzieło, które jest centrum badań dla historyka sztuki. Czas w tak rozumianej metodzie badań nie rozwija się na jednolitej

21 Tenże, *Człowiek i jego świat...*, dz. cyt., s. 35.

22 H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2001; M. Bugajewski, *Historiografia i czas. Paula Ricoeura teoria poznania historycznego*, Poznań 2002, s. 24 nn.

linii historycznej, w określonych odcinkach. Zakreśla figury najbliższe do kolistych.

Analiza malarstwa Hermana Hana, zwłaszcza obrazu *Koronacja Najświętszej Maryi Panny* w ołtarzu głównym w bazylice w Pelplinie, obejmuje rozdział zatytułowany *Malarz idei*²³. Autor dysponował już pogłębioną wiedzą z zakresu tego motywu, wcześniej opublikował studium historyczne o pomorskich i wielkopolskich przedstawieniach koronacji Maryi²⁴. Podkreślił koncepcję trzech sfer kompozycji jako trzech sfer czasu, z domalowanym portretem królewicza Władysława²⁵. W tym określeniu „malarz idei” nawiązał do niegdyśszego zamierzenia napisania historii sztuki jako historii ducha. Pojęcie *Geistesgeschichte* rozumiał Książd Profesor jako integralny związek zmysłowych doznań i doświadczeń człowieka z jego duchowością, uwarunkowaniami psychicznymi. Potwierdza to cała monografia artysty, która złożona jest z niespotykanych do tej pory rozdziałów, takich jak *Malarz wzruszenia* – przedstawiający rozważania na temat emocjonalnych wartości zawartych w malarstwie: radości, współczucia, zachwyty. Badane kwestie sięgają wprost ku duchowości i emocjonalności człowieka, zwłaszcza widza. Zagadnienia te były jedynie nadmieniane w tradycyjnej metodologii stylistyczno-porównawczej i ikonograficznej. Dostrzegane są natomiast we współczesnych analizach antropologii sztuki, która podejmowana jest w obszernych studiach i badaniach nad sztuką²⁶. Odsłania ona tem-

poralność przedstawioną w obrazie, która koncentruje się na emocjonalnych predykcjach postaci przedstawionych w znanych już i rozpoznanych motywach ikonograficznych. Książd Profesor dostrzegał wagę emocjonalnych aspektów postaci ukazywanych w zdarzeniach religijnych lub historycznych oraz w portretach. Oddziałują one bezpośrednio na odbiorcę. Uświadamiają doświadczenia twórcy, które pozostają w koincydencji z percepcją odbiorcy.

Czas przedstawiony i temporalność konkretnych postaci emanuje na każdego, kto staje przed dziełem. Nie znaczy to, że Autor pomijał rangę historyczności przesłania kompozycji, zwłaszcza tak rozbudowanej, jak *Koronacja Najświętszej Maryi Panny* w Pelplinie. W pierwszym rozdziale zaprezentował malarza w historii, czas historii i czas legendy, które są w obrazie równoważne. Wyjaśniając postaci świętych, opierał się na hagiografiach, które omawiał w odrębnym rozdziale, również w odrębnym studium. Podkreślał znaczenie hagiograficznych przekazów opartych na przekazach źródłowych, pisanych, ale również wskazywał na przekazy tradycji ustnej i legendy²⁷. One nie deprecjonują świętości, wręcz przeciwnie – rozrastające się legendy potwierdzają wiarę w świętego i jego kult w danym miejscu i czasie. Historyczny zbiór uporządkowany logiką chronologicznego następstwa zdarzeń dotyczących świętych stanowi istotne zahaczenie na linii czasu historycznego. Postaci świętych ukazane przez Hermana Hana stanowią sumę znanych przekazów zarówno historycznych, utrwalonych w tradycyjnych motywach ikonograficznych, jak również

nieznanych kompozycji zaczerpniętych z legend.

Skomplikowaną temporalność dzieła, którą tworzy obraz koronacji Maryi w Pelplinie, zbudował malarz na misternie przemyślanej, przestrzennej kompozycji. W najwyższej sferze obrazu – sferze wiekuistej – ukazani są Bóg Ojciec, Jezus Chrystus i Duch Święty. Poniżej zakomponowana została sfera aniołów, których określa temporalność wynikająca z faktu stworzenia. Według św. Tomasza z Akwinu aniołowie zostali stworzeni w czasie, ale ich forma bytowania jest poza czasem, są więc łącznikami sfery wiekuistej i temporalnej. Są pośrednikami między niebem a ziemią, co manifestuje anioł umieszczony tuż obok Chrystusa. Anioł ten, prawdopodobnie Michał Archanioł, niesie glob, na którym ukazane zostały sceny pasji Zbawiciela. Stanowią one czas dokonany, który odbija się na powierzchni kuli jako nieustannie promieniującej sfery. Maryja zajmuje świetlistą, szczególnie eksponowaną przestrzeń w centrum obrazu. Ten promieniujący punkt środka, który eksponuje w swojej analizie pelplińskiej koronacji Maryi nasz badacz, nasuwa analogie z dobrze znanymi obrazami szkoły Tintoretta (choćby w Scuola di San Rocco). Przedmiot artystyczny ze swoją iluzją wciągającego środka, centrum, pomaga przejść do podmiotu percypującego. Odpowiada to hermeneutyce dzieła wizualnego pozostającego w pewnej analogii do dzieła słowa²⁸. W obrębie promieniowania Maryi, nieco poniżej postaci Dziewicy, rozciąga się sfera patriarchów, proroków i apostołów, ojców Kościoła i świętych, m.in. Benedykta i Bernarda. Wszyscy, jak analizuje Książd Profesor, znaleźli się w jednej, jednorodnej i ponadczasowej przestrzeni.

W najniższej sferze dostrzega Autor portrety papieży, wskazując na istniejące dyskusje dotyczące ich identyfikacji, zwłaszcza Urbana VII czy Grzegorza XV²⁹. Ukazani zostali: prymas Polski Wawrzyniec Gembicki, fundator dzieła, którego znał malarz, Leonard Rembowski w ubiorze cysterskim oraz ówczesny przeor Jakub Fulgar. Wkomponowane zostały osobistości świeckie: władcy Fryderyk II, Zygmunt III Waza; obok portret wcześniej panującego (w roku 1295) Mszczuja II. Ponad władcami umieszczony jest portret królewicza Władysława, domalowany później. W ten sposób czas w dziele – czas przedstawiony – poszerzony został o czas dzieła określonego historią, która wkroczyła do obrazu wraz z domalowanym portretem królewicza. Dominacja jego postaci w kompozycji przestrzennej, określana jako „przemalowania”, w gruncie rzeczy stanowi razem z nowym czasem także nową, wykreowaną przestrzeń obrazu.

Czas i przestrzeń obrazu znakomicie wyjaśnione zostały szczegółową analizą postaci historycznych. Obok postaci świętych określił Autor szeroką panoramę historii. Cenne jest przypomnienie kwestii ligi antytureckiej organizowanej przez cesarza w obronie Europy przed zalewem islamu. Zabiegi w tej sprawie były wbrew woli Sejmu i Senatu Rzeczypospolitej. Sportretowany na obrazie koronacji Maryi Mikołaj Wolski, filar polityki króla, był jednym z tych, którzy przedstawili cesarzowi dwa memoriały, aby pominąć przeszkody założenia ligi, której podstawą była idea zakonu Najświętszej Maryi Panny, czyli milicji chrześcijańskiej. Kult Matki Bożej jako Królowej był ważnym argumentem jedności, uniwersalizmu Kościoła i spełniał w tym czasie istotną rolę w chrześcijaństwie.

Najniższą strefę kompozycji wypełniają portrety konkretnych osób zidentyfikowanych jako żyjące w różnym czasie

23 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., rozdz. IV, s. 80 nn.

24 Tenże, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1963, nr 1/2, s. 117–239.

25 Tenże, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 125.

26 N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris 2007; U.M. Mazurczak, *Cielesność człowieka*

w średniowiecznym malarstwie Italii, t. 1, Lublin 2012; D. Boquet, P. Nagy, *Sensible Moyen Age une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris 2015.

27 J.St. Pasierb, *Tematyka hagiograficzna w twórczości malarza gdańskiego Hermana Hana*, „Studia Pelplińskie” 1969, t. 1, s. 63–196.

28 G. Poulet, dz. cyt.; P. Anzulewicz, *Eschatologia doczesna według pism św. Bonawentury*, Niepokalaków 1995 (koła czasu i metamorfozy koła zob. s. 54–56).

29 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 52 nn.

i w różnych miejscach. Zebrane zostały u podstawy kompozycji, tworząc, niczym małe tesery, części dobrze skomponowanej mozaiki ludzkiej. Noszą one znamiona apokaliptycznych pokoleń ludzkich wielu ludów i narodów (Ap 7, 9). Jak zauważa Autor, malarz świadomie pominął identyfikacje autentycznych jednostkowych portretów. Odrębność wyglądu podporządkowana jest typiczności oddającej wielkie ludzkie uniwersum. Koncepcję ludzkości złożonej z jednostek przynależących do rodzaju ludzkiego ukazywał w XV w. Jan van Eyck w ołtarzu z Gandawy. Podobne rozumienie indywiduum – uniwersum, na co wskazał Autor, zawarł Herman Han w portretach oliwskich rozumianych jako portrety konkretnych osobistości; zarazem w sposobie malowania całych postaci wskazuje się na cechy typu figur, które potwierdzają przynależność do ogółu ludzkości³⁰.

Koronacja Maryi w Pelplinie, podobnie jak inne analizowane przez Księdza Pasierba tego typu sceny w kręgu pomorskim i wielkopolskim, jest wyjątkowo oszczędna w swojej narracji, oparta zaledwie na kilku przekazach biblijnych, można powiedzieć momentach. Tymczasem temporalność kompozycji stanowi wielką epopeję czasów i przestrzeni wprowadzonych w różnych postaciach świętych, biblijnych i historycznych, także współczesnych artystów, znanych mu osobiście.

Koronacja Maryi ukazana została w kompozycji wirujących kręgów, pulsujących z jednego punktu, w którym jest Trójca Święta. Obwód kręgów staje się świetlistą mgławicą i nawiązuje do efektów

promieniowania światła znanych w estetyce sztuki łacińskiej, gotyckiej, np. w witrażach, a mających swoją genezę w tradycji bizantyńskiej. Soborowe zalecenia, aby nawiązywać w sztuce religijnej do tradycji, znajdowały różne formy. Miały one jeden cel wzmożonej dydaktyki i utrwalania wiary i wiedzy, jak ta podstawowa, że w Bogu nie ma żadnego podziału na części, żadnego następstwa chwil, wszystko jest w Nim absolutnie proste i absolutnie jednoczesne.

Kategoria przestrzeni była dla Księdza Profesora przedmiotem fascynacji i pytań podejmowanych w twórczości literackiej³¹. W jego analizach sztuki przestrzeń jest integralnie związana z czasem historycznym, np. w badaniach architektury zespołu klasztoru w Pelplinie lub historii miasta Pelplina. Wyjaśnienie czasu historycznego jest integralnie związane z miejscem i charakterem topografii przestrzennej. Rozpoczynając historię Pelplina, Autor wskazał na pochodzenie nazwy miejscowości od rzeczownika „pło” oznaczającego „jezioro”, przytoczył również inne nazwy, do których dotarł na podstawie dokumentów: „Polplin”, „Polpłyn”, „Polpelin”³². Dzieje miasta znajdują swój początek w małym miejscu związanym z jeziorem, od którego rozwija się jego historia, trwając do czasów współczesnych. Podobne związki dostrzega Ksiądz Profesor w interpretacjach plastyki. W wyjaśnieniu kunsztownie zbudowanego obrazu koronacji Maryi wskazał, jak już to wykazywaliśmy, na różne konstytucje przestrzenne w kompozycjach sferycznych kręgów, w które włożona jest rzeczywistość boska i świętych. Dla sprawnego badacza malarstwa manieryzmu i baroku jest to typowa forma

kształtowania przestrzeni wyobrażonej, a także fizycznej, np. w architekturze, urbanistyce.

W gdańskim obrazie Hermana Hana przestrzeń i czas obrazu zostały znacznie rozwinięte, sięgając niczym ramiona ku przestrzeni i czasowi współczesności. Dolna część kompozycji ma geometrię rozwartych ramion trójkąta skierowanych ku fizycznej, realnej przestrzeni kościoła. Przestrzeń artystyczna emanuje iluzją przenikania przestrzeni realnej – prezbiterium świątyni. W nim umieszczone zostały stalle dla zakonników i świeckich. Kompozycja obrazu „wychodzi” w swojej iluzji poza własne wymiary. Rozwartym kątem kompozycji jedno czy postaci wyobrażone z osobami realnymi zasiadającymi w kościele. Idea związku kompozycji wyobrażonej z realną przestrzenią jest iluzją różnie realizowaną w malarstwie barokowym fresków w przestrzeni sakralnej i świeckiej.

Rozwikłanie dzieła sztuki było dla Księdza Profesora podobne zmaganiom Tobiasza z aniołem. Historyczna zmienność, bieg czasu historycznego zamknięty w dziele, w jednym małym przedmiocie, fascynowały Księdza Profesora w jego kunszcie sprawności dłoni mistrza i jednocześnie trwania w historii. Organizując Wystawę *Milenijną* w diecezji chełmińskiej w roku 1966, podzielił scenariusz wystawy na trzy części: *Wspomnienie Chrztu*, *Rozwój Diecezji*, *Życie Religijne Diecezji*³³. W zebranych na wystawie dziełach mieściła się historia Polski w skrawku diecezji chełmińskiej, np. w chrzcielnicy z kościoła pw. św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu z początku XIV w. ochrzczony został Mikołaj Kopernik.

Podobnie szeroki zakres czasowy obejmuje monografia połączona z katalogiem

*Skarby Jasnej Góry*³⁴. Każde dzieło ma skrupulatny opis i historię, warsztat twórcy, miejsce powstania i funkcję. W prostym ujęciu metodologicznym stylistyczno-porównawcza oraz ikonologiczna metoda były podstawą w przyjętych badaniach. Czas dzieła w analizach Księdza Profesora był równie ważny w jego powstawaniu i w jego historycznych dziejach. Z rzetelną wnikliwością historycznych szczegółów opatrzony jest każdy analizowany przedmiot zebrany w Skarbcu Jasnogórskim. Autor wskazał również znaczenie i funkcję wotów składanych Maryi. Biorąc pod uwagę wotywny aspekt przecho- wywanych dzieł, mogą one stanowić przedmiot dla badań antropologii: przede wszystkim religii, ale również antropologii społecznej, historii materialnej, dla której świadectwem są dzieła sztuki. W monografii jasnogórskiej pierwsze miejsce zajmuje ikona Matki Bożej, która w kontekście całego zbioru zgromadzonych dzieł, historii kaplicy, kościoła i całego klasztoru jest historycznym, duchowym i materialnym środkiem – centrum promieniującym na Polskę. Obraz Matki Bożej Częstochowskiej jest obecny w wielu refleksjach autora, powraca w pracach dotyczących religijności, wiary, także w poezji.

Akademicka rzetelność badań i odpowiedzialność stanowiły mocną podstawę metodologii historyczno-porównawczej Księdza Pasierba. Znamienna jest jego potrzeba dzielenia się z czytelnikiem, odbiorcą sztuki i literatury swoimi bogatymi przemyśleniami, sięgającymi głębszej tajemnicy, jaką stanowi drugi człowiek: twórca, mistrz, fundator, odbiorca, ktoś klęczący obok w kościele czy mijany w galerii muzealnej. Przedmiot sztuki nie był dla Księdza Profesora dziełem li tylko estetycznym, zamkniętym eksponatem

30 Tamże, s. 49 nn. Geneza tego typu portretu zob. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, rozdz. *The Portrait*, s. 61–106. W historycznym ujęciu: G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1995, rozdz. *Die Einheit der Zeit*, s. 89–11.

31 J. Sochoń, *Geografia zbawienia (Kilka uwag o eseistyce i poezji księdza Janusza Pasierba)*, w: *Ksiądz Janusz St. Pasierb...*, dz. cyt., s. 18–23. Zbiory poetyckie i eseistyczne zebrane w: *Pomorskie drogi ks. Janusza Pasierba*, red. B. Wiśniewski, Pelplin 1994.

32 J. Ciemnołowski, J. St. Pasierb, dz. cyt., s. 5.

33 J. St. Pasierb, *Wystawa Milenijna Diecezji Chełmińskiej*, „Studia Pelplińskie” 1969, nr 1, s. 191–198.

34 J. St. Pasierb, J. Samek, J. Michlewski, J. Rosikoń, *Skarby Jasnej Góry*, Warszawa 1968; J. St. Pasierb, J. Samek, K. Szafraniec, *Die Kunstschatze des Klosters Jasna Góra*, tłum. K. Szafraniec, Leipzig 1977.

muzealnym. Dzieło, także słowo, było jego osobistym dramatem, częścią jego własnego, duchowego „ja”. Autor starał się je widzieć z bliska, niemal „twarzą w twarz”. Widział dzieło, a ono głęboko przenikało jego rozum i serce, podobnie jak wydarzenia biblijne, jak to określiła Małgorzata Borkowska³⁵.

CZAS LINIOWY HISTORYCZNY – METAMORFOZY KRĘGU CZASU

Historyczną, liniową koncepcję czasu i wynikające z niej założenia metodologiczne łączył Ksiądz Pasierb z postrzeganiem czasu jako kręgu w podstawowej interpretacji scen Koronacji. Analogiczne walory kompozycji wskazał w scenach *Pokłonu pasterzy* w predelli ołtarza w Pelplinie. Mistrz Han przyznał tej kompozycji szczególny pietyzm, aby ziemskim postaciom o gminnych twarzach nadać znamię uczestnictwa w ponadziemskim wydarzeniu. Wirujące kręgi blasku i cienia otaczają Dzieciątka i wciągają pasterzy w nieziemski wir światła i ciemności. Zjawisko wypracowane artystycznie przez malarza, znane również w tenebryzmie europejskim, dostrzegane jest w innych analizowanych obrazach, np. w *Pokłonie pasterzy* z Chojnic³⁶.

Zjawisko pulsującego światła skupionego wokół centrum, którym jest Dzieciątka Jezus, oddaje figurę czasu zwanego Kairosem. Kairos jest dynamiczny, uchwycony w określony sposób pozwala się obłąskawić człowiekowi, Chronos przeciwie – jest czasem długim i nieuniknionym, pochłaniającym wszystko, co napotka. Kairos rozumiany był jako uykający moment, który mogą zatrzymać tylko

mądrość, piękno, zdolność przewidywania. Natura czasu ludzkiego jest jednak bardzo chybota i labilna, podobna do natury ludzkiej. Autor postrzegał w analizach czasu człowieka analogie z kompozycjami obrazów w dynamicznie zmiennych ruchach postaci lub migotliwości światła, barwy, która nadaje postaciom owe figury kręgów.

Pogłębiona refleksja nad czasem w badaniach sztuki odbija się również w twórczości literackiej, poetyckiej Księdza Profesora, ubogaconej znajomością filozofii. Zaznacza ją dyskretnie, aby nie wprowadzać czytelnika w aż nazbyt zawiłe meandry intelektualne. Jest w nich również wiedza na temat historiografii i znaczenia sztuki regionów. W tym miejscu zmuszeni jesteśmy pominąć cenne i nadal aktualne badania architektury i historii, np. Pelplina, Lubawy, w których zawarł Autor temporalne i przestrzenne warstwy czasu historycznego zarówno Polski, jak i Europy, zarówno metropolii, jak i całkiem małych miasteczek, stanowiących niegdyś ważne centra życia religijnego i sztuki, np. Seeon – niedysiejsze opactwo benedyktyńskie, z którego pochodzi słynna *Pietà*. Ten obszar badań historycznych objętych zainteresowaniami Księdza Profesora wymagałby zebrania w odrębną całość. Jest on istotny współcześnie, gdy tak intensywnie wskazuje się na rolę regionu, prowincji w stanowieniu dziedzictwa kulturowego Europy. Wraz z tym pojawiają się pewne założenia metodologiczne.

W ujęciu akademickim dzieła sztuki wizualnej, podobnie jak literatura, muzyka, teatr, sztuka tańca, mają właściwą swojej naturze strukturę czasu i przestrzeni. W analizach malarstwa problemy czasu i przestrzeni w dziełach wizualnych podejmowane są w wielorakich ujęciach zarówno w sztuce dawnej, jak i współczesnej. Zagadnienie czasu i przestrzeni w analizach Księdza Profesora jest nader złożone, ze względu na przenikanie się refleksji

religijnej, kaznodziejskiej, poetyckiej, esejistycznej z badaniami sztuki. Nieprzeciętna wiedza i erudycja Księdza Profesora były już analizowane w badaniach jego twórczości³⁷.

Metoda historyczno-porównawcza pozwalała odkrywać fakty, zdarzenia o różnej rozciągłości, np. dni, miesiące, lat, które tworzyły czas dzieła, jego powstanie na tle historii. Istotne były zmiany dokonywane na dziele, np. przemalowania. Ksiądz Profesor wskazywał na temporalność narracji, mającą postać liniową, oraz na temporalność rzeczy, np. symboli, klepsydry, ubiorów, rekwizytów, insygniów – wpisanych w kolistą figurę czasu. W ten sposób Autor rozwijał czas przedstawiony, tworzący strukturę dzieła nierozłączną z przestrzenią i miejscem usytuowania postaci i rzeczy. Struktura temporalna dzieła stanowiła dla Księdza Profesora syntezę czasów, w jednym miejscu skondensowaną teraźniejszość z przeszłością, ustopniowane odcinki czasu przeszłego i zaprzeszłego. Dążąc do odczytania czasu wewnętrznego w obrazie, starał się Autor rzetelnie rozpoznać dane historyczne, historii społecznej, materialnej oraz duchowej, którą wyznaczają treści teologiczne zawarte w obrazach.

Warsztat badawczy Księdza Profesora stanowiły poważne studia historyczne i językowe. Swobodnie poruszał się on w obrębie lingwistyki, żywo dyskutowanej w polskiej metodologii historii sztuki. Czas języka i czas w języku dla historyka sztuki tak wrażliwego na język, jakim był Ksiądz Profesor, stały się szczególnie subtelnym medium badawczym zarówno na poziomie opisu, jak i analizy dzieła. Pozwalały one odczytać nieznane inskrypcje (czasem odczytane błędnie). Autor wskazywał na archaiczność języka, na jego retardację, które w momencie powstania dzieła już nie były formą czynną. Sprowadzone do obrazu,

zwłaszcza epitafignego, rozbudowywały metamorfozy czasu. Zebrana wiedza z tego zakresu dałaby niezły leksykon języka przekazanego przez sztukę. Kwestie te odczytywał Ksiądz Profesor w interpretacji portretów Hermana Hana. Malarz, unikając jednostkowości, zwłaszcza w interpretacji malarstwa epitafignego, nadał postaciom znamię istnienia w długim czasie rozumianym jako: *aion*, *aetas*, *aevum* (po prostu późniejsze znane mu *saeculum*). Nie było to w sprzeczności z istotą osoby i osobowego rozumienia portretów zarówno historycznych, jak i malowanych z autopsji.

Bogate metafory czasu ujawniał Ksiądz Profesor w swoich literackich refleksjach o sztuce przekazanych w dzienniku piśmianym w jednym roku – 1991. Książka *Obrót rzeczy. Rok 1991* wydana została 9 lat po jego śmierci. W samym tytule czas zamknięty jest w figurze kręgów, tę koncepcję potwierdził także Autor w konkretnych refleksjach dzieł sztuki. 28 maja zanotował w dzienniku refleksję o istocie kościoła jako budowli i jako idei: bizantyńska definicja budowli kościelnej to „niebo nad tą ziemią”. Wielu ludzi tylko świątynię mija, ale rzucając okiem na drzwi, jakoś widzą w przelocie samego Chrystusa. W opactwie Grottaferrata nad *porta speciosa* kościoła Matki Bożej, znajduje się mozaika, a na niej Chrystus otoczony przez orędujących za ludzkością Maryją i św. Janem Chrzcicielem – jest to scena *Deesis*. Grecki napis głosi: „Ja jestem bramą. Kto wchodzi przeze Mnie, żyć będzie”. Na architrawie katedry w Troi z 1119 r. widnieje napis: „Niech przez fizyczne wejście przez bramę tej świątyni zostanie nam dane wejście duchowe”. Dalej pytał czytelnika Ksiądz Profesor: „czy rzeczywiście, wchodząc do kościoła, uświadamiamy sobie, że to powinien być coraz głębszy *introitus spiritualis*?”³⁸.

35 M. Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003, s. 67.

36 M. Stanke, *Z Gdańska do Chojnic. Rys biograficzny malarza Hermana Hana*, w: *Powrót Hermana Hana do Chojnic. Historyczne i ideowe tło powstania kopii obrazu Hermana Hana „Predella chojnicka”*, red. W. Śmigiel, Chojnice 2009, s. 13–17.

37 Np. P. Koprowski, dz. cyt.

38 J. St. Pasierb, *Obrót rzeczy...*, dz. cyt., s. 37.

Pod datą 1 lipca zawarta jest obszerna historia Lubawy. Autor ukazał historię żywą. To biografia miasta, które szczególną troską otaczało szkolnictwo. Pierwsze o tym wzmianki pochodzą z 1507 r., co było powodem nieskrywanej dumy Księdza Pasierba ze swojego rodzinnego miasta. Wieść o szkole w Lubawie dotarła nawet do Erazma z Rotterdamu. Dziesięciolecie rządów biskupa Mariana Przykuckiego skupiło jak w soczewce długi czas miasta niemal od założenia w 1404 r. Podobne refleksje, wsparte faktami historycznymi, wyraził Autor o Pelplinie. Zanotował 2 lipca osobiste wyznanie, widząc szczęście – słońce przeblyskujące przez szczeliny drzwi do katedry pelplińskiej. Przypomniawszy podobne doznanie radości w katedrze w Chartres. Radość wejścia do świątyń w Chartres i w Pelplinie wyraził w formie modlitwy dziękczynnej „po prostu za życie”³⁹.

W notatce z 23 lipca zawarta jest refleksja o poliptyku Huberta i Jana van Eycków w kościele pw. św. Bawona w Gandawie. Ksiądz Profesor znał kilkadziesiąt wydanych już na temat tego dzieła opasłych tomów. Sam doznał zachwyty jego barwami, kompozycją, którą osnuwa światło fizyczne wpadające z zewnątrz. Zaobserwował Maryję w scenie *Zwiastowania*. Jak opisze: „Po stronie zwiastującego Archanioła nie ma światła, jest ono po stronie tej, którą zacieni moc Najwyższego”⁴⁰. Dolny obraz (to wszak monumentalna tablica) jest cały jakby predellą dla górnej (znacznie mniejszej) części *Zwiastowania*. Spostrzeżenie to, w kontekście ustawienia ołtarza tuż obok wejścia do kaplicy, pozwala określić czas pobytu w niej Księdza Profesora. Było to południe. Wówczas światło słońca rozświetla w tej części kościoła najsilniej postać Maryi, otacza Ją tak silną „lawą”, że niweczy cień

39 Tamże.

40 Tamże.

rzucany przez skrzydło (prawe) drzwi do kaplicy.

Czas w obrazie jest skondensowany, skupiony na momentach, nakładających się świetlnych i barwnych punktach postaci, rzeczy, architektury, przyrody, nieba, które razem splecione stanowią czas przedstawionego obrazu. Postrzegał to Ksiądz Profesor w krótkiej refleksji, podkreślając linię czasu zbawienia i zarazem krąg *consecutio temporum*, od grzechu Adama i Ewy, z *protostorią* zbawienia, z pierwszymi rodzicami, z prorokami i sybillami. Cała temporalność obrazu, skupiona na *Deesis* i adoracji Baranka, stanowi wspólną *metastorię*. Czas Ołtarza Gandawskiego spełnia się cały naraz jakby w jednym dźwięku zjednoczonej *musica instrumentalis* z *musica humana* aniołów na bocznym skrzydle. Wszystko jest tu oddzielne, a zarazem jedno: rzeczy, osoby. „Wszystko we wszystkim” – to koncepcja czasu i koncepcja bytu Mikołaja z Kuzy, dobrze znanego Księdzu Profesorowi filozofa, który opierał się na neoplatonizmie i koncepcji apokatastazy patrystyki.

Nie sposób pominąć notatki z dnia 25 lipca, która ma charakter miniwykładu w Rijksmuseum w Amsterdamie na temat „poematów kolorów” Rembrandta (chodzi o obraz *Żydowska narzeczona*). Dostrzegł Autor na rękawie narzeczonego oraz sukni narzeczonej migoczące pigmenty, niedające się uchwycić w jednym tonie barwy. Przed obrazem van Gogha patrzył na „Pole zboża z ziemi jasnej i czułej, a ponad niebo gęste od ciemnoszafirowej emalii”⁴¹.

Czas i przestrzeń w obrazie analogiczne są do najkrótszej finezji czasu wypowiedzianej w ulubionych słowach modlitwy Księdza Profesora: „dobry Panie, każdemu życiu daj kwitnienie i każdej śmierci zmartwychwstanie”. Czas przedstawiony w dziele jest dla Niego czasem widzenia dzieła, czasem bystrego spojrzenia

41 Tamże.

np. na sarkofag marmurowy (w Muzeach Watykańskich): „słodko dźwięczy syrynga pasterza, ani chmur, ani słońca, żaden wiatr nie może łamać białych gałęzi ani huczeć w skałach, lecz popatrz wyżej, gdzie pędzą rydwany, ucieka czas, *fugit irreparabile tempus*, a dwa lwy ogromne pożerają owce bynajmniej nie skrycie”.

Czas dla Księdza Profesora stawał się chwilami pytaniem bez odpowiedzi, ale w pytaniu tym zawarta jest cała istota czasu ludzkiego i czasu wyobrazonego: „długowłosey chłopcze z obręczą i pieskiem biegnący szybko po attyckiej czarze [Luwr – U. M.], spoglądający w tył, skąd wołają wracaj, nie posłuchałeś, dziś już za późno, odbiegłeś o dwadzieścia pięć wieków. Malarz Makron, którego mijałeś w rozpędzie, zdążył napisać Kalos – Piękny”⁴².

Bliska jest paralela z dialogową formą epigramu Posejdipposa opisującego posąg Kairosa Lizypa:

„A ty kim jesteś Kairos? Ujarzmiający wszystko. Czemu stoisz na palcach? Bo wciąż biegnę. Dlaczego masz parę skrzydełek u stóp? Lecę z wiatrem.

A cóż to za brzytwa, którą trzymasz w prawej ręce?

To znak dla ludzi, że umiem być ostrzejszy od wszelkiego ostrza.

A te włosy, które spadają ci na oczy?

By ten z naprzeciwnika mógł mnie za niechwycić.

A po cóż, na Zeusa, łysina w tyle głowy?

Po to by ten, obok którego przemknąłem skrzydlatymi stopy, nie mógł mnie już z tyłu uchwycić. Choćby nie wiem jak pragnął.

A dlaczego artysta cię wyrzeźbił?

Dla ciebie przybyszu. I ustawił mnie w portyku dla was na przestrożę”⁴³.

42 J.St. Pasierb, *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978 (kolejne wydanie Pelplin 2007), s. 56.

43 *Antologia Planudejska*, XVI, 275 por. A.M. Komornicka, *Personifikacja „czasu” w epigramach i sentencjach greckich*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium

Klimat domu rodzinnego, wykształcenie rodziców, biblioteka rodzinna tak często powracają we wspomnieniach Autora. Tutaj są korzenie wykształcenia i erudycji, przenikających całą twórczość naukową i literacką. Figury Chronosa i Kairosa stanowią tkanę interpretacji czasu przedstawionego, podporządkowanego liniowej temporalności historycznej i dynamicznej to zjawiającej się, to znikającej w otchłani kręgów podobnych sile Kairosa. Pragnienia człowieka, aby idealizować czas przedstawiony w sztuce, uchwycić pędzącego Kairosa w momencie jego formy idealnej, było zamierzeniem realizowanym różnako. Odkrywał to Ksiądz Profesor zarówno w analizach narracji sakralnych, jak i – co jest niezwykle ważne – w portretach. Wskazywał, analizując portrety Hermana Hana, różne sposoby ukazywania człowieka ukrywającego swoje życie wewnętrzne, czyli źródło przemian widocznych w wyglądzie zewnętrznym pod „gorsetem pozy i ostentacji”⁴⁴. Idealizację wskazywał bezpośrednio w analizach portretów historycznych i Zygmunta III, malowanego z modela. Wśród kilku osobowości, którym Ksiądz Profesor poświęcił uwagę, znaleźli się dystyngowany, chłodny Dawid Konarski i Reinhold Heidenstein, polityk i wykształcony humanista. Zewnętrzna dostojność skrywa autentyczną osobowość oraz uwarunkowania emocjonalne określające indywiduum. Herman Han tworzy wizerunki idealne, bliższe człowiekowi uniwersalnemu, nieskoremu do nawiązania kontaktu nawet z widzem⁴⁵.

Graecae et Latinae” 2003, t. 15, s. 5–15. Zob. także S. Cohen, dz. cyt., s. 200–290 (katalog dzieł sztuki związanych z postacią Kairosa).

44 A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, *Malarstwo polskie – manieryzm, barok*, Warszawa 1971, s. 25. Zob. także B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris 1983, s. 129 nn.

45 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 52.

**PODSUMOWANIE W KILKU
UWAGACH ZŁOŻONEJ
METODOLOGII AUTORA**

Pozostaje nam w tym miejscu fragmentaryczna synteza swoistej filozofii czasu i przestrzeni, którą w niezmiernym bogactwie interpretacji zawarł Książdz Profesor w badaniach historii sztuki. Składają się nań głębokie przemyślenia poddane skrupulatnej i adekwatnej do zamierzonego celu metodzie badawczej. Podstawę historyczną cechuje rzetelność docierania do źródeł, ich krytyczne i prawidłowe odczytywanie. Porównania i analizy ikonograficzne prowadzące do ikonologicznych syntez stanowią studia wsparte erudycją teologiczną, filozoficzną, bogactwem metafor i skojarzeń czerpanych z literatury filozoficznej i pięknej. Podobieństwa stylistyczne nie wyczerpują pytań o dzieło. Autor chciał wyjaśnić jego rozumienie w szerszym poznaniu humanistycznym, pisząc: „Podobieństwo nie musi oznaczać pokrewieństwa, a szukanie wpływo- logii moglibyśmy uprawiać bez końca”⁴⁶.

Refleksje te przenikają tkanki filozoficznego myślenia o czasie Platona w zasadniczej tezie: to, co zmienne, poddane jest temu, co niezmiennie, co nie podlega zmianom. Czas stworzony przez boskiego demiurga, w przeciwieństwie do wieczności, jest ciągły i płynie jednostajnie, a swoje istnienie zawdzięcza boskiej mocy⁴⁷. Koncepcje Platona nakładają się na wątki starożytnej i wczesnochrześcijańskiej myśli o *apokatastazie* osobowej wprowadzającej porządek soteriologiczny. Stworzenie doznało zbawienia w Chrystusie, stąd przywrócony zostanie porządek stanu sprzed pierwotnego upadku, na co wskazał Orygenes. Kosmos

46 Tenże, *Życie Hermana Hana...*, dz. cyt., s. 5–7.

47 Platon, *Timajos*, tłum. W. Witwicki, Kęty 1962, s. 218, 38 c. Zob. także: tenże, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 687, przyp. 25.

w swojej cykliczności jest areną, na której dokonuje się zbawienie dusz, a powrót jest nadejściem czasu sprzed upadku⁴⁸. Przewija się wypowiedziana w *Czasie otwartym* Augustyńska koncepcja czasu subiektywnego, historycznego oraz wiekuistość przekazana w całej filozofii i piśmiennictwie tego filozofa⁴⁹. Doświadczenie teraźniejszości obejmuje stan teraźniejszy i pamięć o sprawach minionych. Jest to rozróżnienie na teraźniejszość teraźniejszości i teraźniejszość przeszłości. Takie doświadczenie czasu, jak wyjaśnia św. Augustyn, możemy odkryć jedynie w duszy. *Exspectare, attendere, meminisse* – oczekiwanie, uwaga, pamięć nie są rezultatem miary liczbowego następstwa, ale esencją człowieczeństwa⁵⁰.

Książdz Profesor widział przedmiot jasno i w zachwyceniu. Odsłaniał dzieło w wielu przypomnieniach, stawało się ono jednocześnie częścią jego własnej teraźniejszości. Fakty historyczne, przeszłość historii świętej, historii Polski i Europy, w tym również rodzinna, były teraźniejszością żywą, przeżywaną przy różnych okazjach. Autor podejmował się odtwarzania czasu, często utraconego, sięgając do pamięci, głębi przeżyć tragicznych, a czasem w uniesieniu wspinał się na szczyt doświadczeń niemal mistycznych, *apex mentis*, które wydobywał z głębi duszy.

Nasuwały się na płaszczyźnie metodologii bliskie paralele z interpretacją czasu Paula Ricoeura. Temporalność człowieka wyprowadza on z doświadczenia języka, z jego fazy pierwotnej i tym samym z doświadczenia czasu pierwotnego, którego

48 W. Szczerba, dz. cyt., s. 88 nn.; P. Anzulewicz, dz. cyt.

49 J. Widomski, *Koncepcja wieczności i czasu u św. Augustyna*, w: *Tajemnica czasu i religie*, red. I. Trzcińska, Kraków 2005, s. 11–19. Zob. także R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1963, s. 190.

50 A. Jankowski, *Biblijna teologia czasu*, Kraków 2001; E. Kapellari, *Czas człowieka czasem z Bogiem. Ścieżkami roku liturgicznego*, tłum. J. Jurczyński, Kraków 2003.

werbalizacja pozwala doświadczyć czasu praktyki społecznej, czasu narracji historycznej. W *Temps et récit*, jego *opus magnum*, czas historyczny i czas narracji historycznej pozostają w szczególnej relacji do czasu pierwotnego⁵¹. Ricoeur, wyjaśniając powinowactwa w obrębie szeroko rozumianej historii, ujmował fenomen czasu w obrębie następstwa pokoleń, przechodził do antenatów, do przodków w ich czasie indywidualnym. Podobna jest idea czasu w opisie oraz interpretacji serii portretów podejmowanych w badaniach Księdza Pasierba. Osoby portretowane wpisane są do czasu narracji historycznej oraz do czasu o charakterze socjologicznym. Ricoeur wskazał substruktury temporalne w ramach narracji historycznej. Interpretacja czasu tego filozofa, jego konstrukcja czasu historii ma wspólne cechy z wątkami filozofii Wilhelma Diltheya, bliskiego naszemu Autorowi, z którym spotykał się we wspólnocie interpretacji historii sztuki jako historii ducha⁵².

Bliska była Księdzu Profesorowi niemiecka szkoła interpretacji Heideggera i Husserla. Chciał zrozumieć i odtworzyć na nowo hermeneutyczne założenia humanistyki, czego próby podjął wprost w swoich analizach czasu i przestrzeni. Był świadom różnic podejścia tradycyjnego filozofowania z głównym akcentem podmiotowości (indywidualnej, społecznej, empirycznej, transcendentalnej) i nowoczesnego dyskursu pozapodmiotowego (gry językowe, formalne, mechanizmy ekonomiczne, konstrukcje formy)⁵³. Od przedmiotu artystycznego

51 M. Bugajewski, dz. cyt., s. 23–24; M. Sołtysiak, *Rozumienie i tradycja w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.

52 M. Bugajewski, dz. cyt., s. 149; W. Lorenc, *Hermeneutyczne koncepcje człowieka. W kręgu inspiracji heideggerowskich*, Warszawa 2003, s. 32 nn.

53 W. Lorenc, *W poszukiwaniu filozofii humanistycznej. Heidegger, Lévinas, Foucault, Rorty, Gadamer*, Warszawa 1998, s. 5. Autor szerzej wyjaśnia zagadnienie filozofii humanistycznej: „bynajmniej nie każda postać filozofii podmiotu podpada pod ten zakres,

przechodził do podmiotu nie tylko w znaczeniu empirycznego czystego „ja”, którego – jak niegdyś wyznał – stale poszukiwał w dziele sztuki. Chciał odnaleźć w nim owego „innego” lub „drugiego”, dzięki któremu dzieło powstało, istnieje, zachowuje w sobie ową filozofię dialogu, sprowadzając do momentalnej teraźniejszości czas percepcji, obecności całej jego historii. Dzieło zarówno napisane, jak i wizualne przekazuje sposób odczuwania i doświadczanie widzenia świata. Ta otwarta natura dzieła ma zdolność powracania do początków, których jest nieskończone bogactwo odmian temporalnych, indywidualnych i zbiorowych w znaczeniu percepcji jednostkowej i społecznej. Podobnie rzecz ma się z przestrzenią. Autor świadom był zamkniętej struktury historycznej dzieła w nieuchronności Chronosa, i dzieła, które można uchwycić w biegu Kairosa, aby zachować piękno. Pisząc tak często o roli Kościoła w *conservare*, zachowywaniu piękna, nawiązywał do idei piękna Gadamera, wcześniej wyrażonej w *Fajdrocie* przez Platona, przyrównującego piękno do wspaniałego korowodu dusz ludzkich, wjeżdżających na szczyt firmamentu za rydwanem olimpijskich bogów⁵⁴. Doświadczenie piękna ma swoje formy podobne czasowi – linearne, liczbowe i koliste. Poza odcinkami liczbowymi ukształtowane są one barwą i światłem. Podobnie niejednolity jest sposób ujęcia człowieczeństwa i jego działania w filozofii hermeneutycznej, która jako metoda humanistyki i historii sztuki podejmowana była w badaniach i refleksji Księdza Profesora Janusza Pasierba. Owocem jest bogate postrzeganie czasu i przestrzeni zawartych w dziełach.

choć z całą pewnością filozofia ta pozostaje filozofią podmiotu”. Tamże, s. 5–6.

54 H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 19.

**TIME AND SPACE IN THE
RESEARCH INTO ART AND
LITERARY WORKS OF REV. PROF.
JANUSZ PASIERB**

URSZULA MAZURCZAK

Time and space constantly present in the awareness and experiencing of Reverend Professor Janusz Pasierb pervade all of his academic achievements, his poetry and literary works. It is, therefore, so difficult to separate his thoughts concerning time, expressed in the metaphors of his poetic language, from the methods of description and temporal interpretation of the visual art works. The study *The man and his world in the religious art of Renaissance* is a synthesis of his research of this period. It contains a range of methodological opinions of the main researchers of Renaissance. The Author considers the traditional historical and comparative methods as well as iconology as the most current ones, and at the same time, he introduces the latest methods such as linguistics, anthropology and hermeneutics into his research. It is confirmed in the early research on the city of Pelplin, on the Cistercian abbey and on the church in Pelplin, on the Gniezno doors, on the motif of the Coronation of Virgin Mary and, first and foremost, on the monograph of the painter Herman Han. The idea of time pervades his studies of the history of art, becoming the connecting point of deeper analyses. The study *The open time* reflects the heuristic technique of exploration of the relationships between time and space meant as categories presented in artistic ways, worked out by means of visualization. He distinguishes between different ways of understanding time: biological, psychological, social, historical, and of the calendar. As the Author admits, he himself constitutes the connecting bond between

various kinds of time in the artistic message; he searches for himself in art.

The creator of the work of art presents it to the recipient – the viewer or the reader. This type of reflection helps to discover parallel experiences, it helps the creator to enter into the „dialogue” with the recipient, similar to the dialogue from the philosophy of Levinas.

Reflections on time raise the Author’s questions about the last things in man’s life – they reveal his anxiety, uncertainty and even the fear of the unknown ending of the human life. The cycles of nature come as a salvation as the time in closed cycles reflects dying and the rebirth of life, especially of the human life. The holy time of Easter is a great joy for the Author and a perfect chance for his spiritual metamorphosis. The rhythm of repeated changes is perceived by the Author as a circle, the circles – *kyklos*. The Author warns against the spinning circle of time. Its centre, the point submerging deeper and deeper in the space abyss, detaches the man from its circumference – the “nowhere”. Man seems to be deprived of the bond with the Beginning, with Somebody. It reveals the philosophy of Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio as well of other authors whose works were collected in the studies of George Poulet: *Etudes sur le temps humain* (1949), *Les Métamorphoses du cercle* (1961), well-known to the Author.

In the book *The open time*, which constitutes a synthesis about time, the Author adapts the Biblical line of the beginning and of the ending. He also reminds of the figures in the circle of time, visualized as pulsating circles, which are often mentioned in his literary studies about time and in the temporal analyses in painting. The understanding of *apokatastasis*, the constant returns, which, according to patristic (early Christian) writers give the chance of

being closer to God – the Eternal Love, is also well-known. In his diary (*The diary – 1991*) he as if sang the song of the Easter joy in the words of the prayer “Good Lord, bless everyone’s lives and change everyone’s death into resurrection”.

The open time consists of many significant chapters: *The closed time*, *The open time*, *God’s time*, *The man’s time*, *The time of coming*, *The time of the Church*, *The time of salvation*, *The time of life*, *The time of dying*. The Author experienced the closeness of the open time in the beauty of the word and in the works of visual art. He presented his deep reflection about the eschatological dimension of the human time.

**TIME AND SPACE IN THE
PAINTING – THE TIME AND SPACE
OF THE PAINTING**

The Author separated the visualized time and the time when the painting was created. Both are rooted in the point of history which was important for the artist, in the time of creating the work of art as well as in the internal structure of the painting which is expressed through the theme and the presented figures. The researcher who was deeply influenced by history, browsed it deeply in order to find every “now”, adding it to the timeline of the artist’s life, or to the history he was a part of. The timeline, history, constitutes a basis of the knowledge about the artist’s workshop and it is the basis for the historical-comparative method. The Priest Professor Pasierb knew hermeneutics with the hermeneutic circle of Hans Gadamer and Paul Ricoeur. In his exploration of the temporal structure of his works of art he indicates to the reader the circular structure of the composition, which is typical for the scenes of the greatest masters of the Baroque, e.g. *The Coronation of Mary*, *The Adoration of the Shepherds*. The structure of time is particularly important in the portraits of Herman Han in the painting of 17th century.

The analysis of the paintings of the master of Gdańsk Herman Han, especially of his painting *The Coronation of the Virgin Mary* in the main altar in Pelplin is an introduction for discovering the circular structures of time and space. It shows the Author’s concepts as close to the traditional Antique concepts of time: as the two opposites: *Chronos* – the inevitable time which consumes everything on its way and *Kairos*, the fugacious moment which can, however, be stopped by wisdom, beauty, the ability of predicting. The sensitivity to time, the *Kairos*, was expressed by the priest Professor Pasierb who was impressed by a Greek vase painted by Makron (Paris, Louvre) “long-haired boy with a hoop and with a dog, quickly running round an attic goblet, looking back where they are calling you, come back, you didn’t listen, today it is too late, twenty-five centuries passed. The painter Makron whom you passed by so quickly, managed to write kalos – Beautiful”.

The basic method used for the analysis of time and space in the painting is the hermeneutic method of Paul Ricoeur and Hans Georg Gadamer.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

Chronos, Kairos, czas linearny, biblijne metafory czasu – cykl/koło, hermeneutyka humanistyczna
Chronos, Kairos, linear time, the Biblical time of metamorphosis – circular, humanistic hermeneutics

Kilka uwag na temat twórczości Krzysztofa Bogusze- wskiego

ALEKSANDER STANKIEWICZ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

Krzysztof Aleksander Bogusze-
wski należy do nielicznych polskich malarzy nowoży-
tnych, którym poświęcono dość dużo uwagi
w literaturze naukowej. Jednak od czasu
publikacji międzywojennych nie próbowa-
no krytycznie przeanalizować jego arty-
stycznego dorobku i wskazać w związku
z tym nowych postulatów badawczych.

Artysta był wzmiankowany już
w opracowaniach XIX-wiecznych staroży-
tników i w literaturze krajoznawczej¹, ale
pierwszą i jak dotąd najobszerniejszą anali-
zę obrazów Bogusze-
wskiego zawdzięczamy
Irenie Głębockiej-Piotrowskiej. Według niej
malarz korzystał z doświadczeń Hermana
Hana, a jego styl, charakteryzujący się de-
koracyjnością i jednocześnie złożonością
kompozycji, badaczka określała jako tradi-
cyjny i zależny od prac twórców nider-
landzkich czy dzieł Marcina Kobera.
Autorem programu ideowego jego obrazów
mieliby być zleceniodawcy².

1 N. Pajzderski, *Poznań*, Lwów–Warszawa 1922, s. 89.

2 I. Głębocka-Piotrowska, *Krzysztof Bogusze-
wski i poznańska szkoła malarstwa na początku XVII wieku*,
„Kronika Miasta Poznania” 1928, nr 2–3, r. 6, s. 115–159,
205–239 (w przypisach starsza literatura).

W tym samym czasie Marian Mika,
odkrywca nieanalizowanych jak dotąd źró-
deł archiwalnych dotyczących artysty,
określił jego styl malarski jako typowo pol-
ski³. Bardzo krytycznie na temat badań
Ireny Głębockiej-Piotrowskiej wypowie-
dzał się Alfred Brosig, dowodząc, że na
podstawie kilku prac tego malarza trudno
próbować wysnuć jakieś wnioski⁴. Genezy
twórczości Bogusze-
wskiego dopatrywał się
w twórczości zakonnej, przytoczył też
fragmenty jego testamentu⁵. Wnioski tych
badaczy znalazły się w biogramie artysty
autorstwa Krystyny Sinko⁶.

Propozycje dotyczące odczytania iko-
nografii dzieł Krzysztofa Bogusze-
wskiego przyjął i rozwinął Władysław Tomkiewicz,
który analizował je w kontekście aktualiza-
cji⁷. Autorytet badacza sprawił, że większość

3 M. Mika, K.A. Bogusze-
wski, królewski serwitör –
proboszczem w Poznaniu, „Kronika Miasta Poznania”
1934, nr 4, r. 12, s. 386–390.

4 A. Brosig, *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*,
Poznań 1934, szp. XII–XIII.

5 Tamże, s. 176, 177, 178.

6 K. Sinko, *Bogusze-
wski Krzysztof Aleksander*, w: *Polski
słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 219–220.

7 W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie
polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951,
nr 2–3, t. 13, s. 10–16. Przedruk w: tenże, *Pędzlem
rozmaitym. Malarstwo w okresie Wazów w Polsce*,
Warszawa 1970, s. 78–81, 84–85.

jego interpretacji przyjęto w późniejszych
opracowaniach jako fakty.

W ramach przygotowania katalogu
wystawy malarstwa wielkopolskiego Aniela
Sławska jako pierwsza zaliczyła do dorobku
artysty obraz ukazujący św. Pawła z kościoła
cysterskiego w Paradyżu⁸. Prawie w tym sa-
mym czasie nieznane dotąd dane na temat
pochodzenia malarza odnalazł ks. Janusz
Nowacki⁹, natomiast o architekturze w pra-
cach Bogusze-
wskiego w kontekście sztuki
ok. 1600 r. pisał Tadeusz Chrzanowski¹⁰.
W późniejszych latach Aniela Sławska nieco
szerzej zajęła się jego działalnością, cytując
dotychczasowe ustalenia¹¹. Zdecydowała się
zaliczyć do dorobku malarza niektóre przed-
stawienia z pobernardyńskiego kościoła
w Sierakowie¹². Jej propozycje przyjęła część
badaczy¹³.

Znaczącym sukcesem było odkrycie
przez Janinę Ruszczycównę wzmianek źró-
dłowych na temat niezachowanego obrazu
Bogusze-
wskiego *Bitwa pod Grunwaldem*.
Autorka jako pierwsza zwróciła uwagę na
dobre opanowanie przez artystę techniki
malarskiej i opublikowała pomijane dotąd
przez badaczy fakty dotyczące jego życia¹⁴.

8 A. Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1520–1650*
[katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu,
Poznań 1952, s. 32, 34, 43–44.

9 J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1: *Kościół
katedralny w Poznaniu*, Poznań 1959, s. 287.

10 T. Chrzanowski, *Neogotyki około roku 1600 – próba
interpretacji*, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały
Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Lublin,
listopad 1972, Warszawa 1974, s. 96–98.

11 E. Kręglewska-Fokso-
wicz, E. Linette, J. Powidzki,
A. Sławska, *Sztuka baroku w Wielkopolsce*, „Biuletyn
Historii Sztuki” 1958, nr 1, t. 20, s. 58, 61.

12 B. Lenard, A. Sławska, *Sieraków*, Poznań 1973, s. 63.

13 A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, *Malar-
stwo polskie – manieryzm, barok*, Warszawa 1971,
s. 334; P. Krasny, *Krzyżowo-kopułowe kościoły–mau-
zolea w Polsce w pierwszej połowie wieku XVII*, „Zeszyty
Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace
z historii sztuki” 1992, z. 20, s. 36.

14 J. Ruszczycówna, „*Bitwa pod Grunwaldem*” niezna-
ny obraz Krzysztofa Bogusze-
wskiego, w: *Muzeum*



1. Krzysztof Bogusze-
wski (?), *Obraz Matki Bożej z kościoła
parafialnego w Otorowie*, 1. ćw. XVII w. Fot. A. Stankiewicz

Jej opracowanie nie miało większego wpły-
wu na późniejsze wnioski Franciszka
Stolota, który w biogramie malarza za-
mieszczonym w *Słowniku artystów polskich*
uznał go za twórcę odosobnionego i wybit-
nego, zgodził się także co do wpływu na
jego twórczość Hermana Hana¹⁵. Swoje
wnioski powtórzył wiele lat później, tym
razem uznając malarza za prowincjonalne-
go cechowego twórcę, a nawet – zapóźnio-
nego miniaturzystę¹⁶. Z kolei według

i twórcą. *Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof.
Dr. Stanisława Lorentza*, red. K. Michałowski,
Warszawa 1969, s. 443–457.

15 F. Stolo-
t, *Bogusze-
wski Krzysztof Aleksander*, w: *Słow-
nik artystów polskich i obcych w Polsce działających
(zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze – rzeźbiarze – graficy,
t. 1, red. J. Maurin-Białostocka i in., Wrocław–Warsza-
wa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 198–199.

16 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolo-
t, *Historia
malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 75.



2. Krzysztof Boguszewski, fragment obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt



3. Krzysztof Boguszewski (?), fragment obrazu *Niebieskie Jeruzalem*, ok. 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt



4. Krzysztof Boguszewski (?), fragment obrazu *Niebieskie Jeruzalem*, ok. 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt

5. Krzysztof Boguszewski (?), *Obraz Święty Paweł z kościoła pocysterskiego w Gościkowie-Paradyżu*, ok. 1628 r. Fot. A. Stankiewicz

Mariusza Karpowicza Boguszewski był samoukiem, a wpływ twórczości Hana można dostrzec u niego jedynie w zakresie kompozycji i w podejmowanych tematach. Tradycjonalizm przedstawień miałby mieć swoje korzenie w neobizantynizmie, wynikającym z reformy potrydenckiej Kościoła¹⁷. Domniemany dorobek Krzysztofa Boguszewskiego wciąż powiększono, często porównując nowe dzieła z pracami zaledwie mu atrybuowanymi¹⁸.

Nieco miejsca Boguszewskiemu poświęcił ks. prof. Janusz St. Pasierb, który początkowo wspominał jego prace w kontekście ikonografii maryjnej i ich relacji do dzieł Hermana Hana i Bartłomieja Strobla¹⁹. Część wniosków powtórzył w oparciu o publikacje Ireny Głębockiej-Piotrowskiej i Władysława Tomkiewicza w monografii Hana²⁰ oraz w opracowaniu tematu Niepokalanego Poczęcia²¹.

Niedawne badania naukowe dotyczące twórczości Boguszewskiego nie wniosły więcej materiału źródłowego czy też propozycji interpretacyjnych. Nie podjęto też prób uporządkowania dorobku malarza. Z pewnością na uwagę zasługuje dokonana ostatnio konserwacja obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*²². Propozycje odczytania jego ikonografii autorstwa Władysława



Tomkiewicza zostały powtórzone przez Jacka Żukowskiego²³.

Dość znaczna ilość zróżnicowanych opinii zaprezentowana przez specjalistów zachęca do rewizji dotychczasowych wniosków. Punktem wyjścia do tych rozważań powinny być przede wszystkim źródłowe informacje na temat jego działalności.

Krzysztof Aleksander Boguszewski wywodził się z drobnej szlachty z diecezji chełmskiej²⁴. Do stolicy Wielkopolski przybył w orszaku nowego biskupa poznańskiego,

17 M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 65, 67.

18 J. Wolski, *Dwa wizerunki w kościele parafialnym w Biechowie*, w: *Ars una — prace z historii sztuki*, red. E. Iwanoyko, Poznań 1976, s. 105–112.

19 J. St. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „Studia Theologica Varsoviensia” 1963, nr 1–2, s. 154, 161, 190, 209.

20 Tenże, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 167, 171, 174, 233, 244, 259, 267, 268.

21 M. Biernacka, T. Dziubecki, T. H. Graczyk, J. St. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, w: *Ikonoграфия nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce. Nowy Testament*, red. J. St. Pasierb, t. 1, Warszawa 1987, s. 70.

22 B. Wronska, *Wjazd św. Marcina do Amiens z poznańskiej katedry*, „Kronika Miasta Poznania” 2005, nr 2, s. 247–260.

23 J. Żukowski, *Kryptoportrety polskich władców w malarstwie sakralnym XVII i XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2012, t. 37, s. 185.

24 J. Nowacki, dz. cyt., s. 287, przyp. 11; J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 451.



6. Krzysztof Boguszewski przemał. (?),
Obraz Matki Bożej z kościoła parafialnego
w Biechowie, ok. 1632 r. Fot. A. Stankiewicz

Jana Wężyka, w roku 1624²⁵. Szlachcic, malarz, który osiągnął „arte pictoria excellen-
tiam” otrzymał tytuł serwitora królew-
skiego od Zygmunta III Wazy w Gołuchowie
dnia 7 sierpnia 1623 r. dzięki wstawiennic-
twu bliżej dziś nieznanych magnatów²⁶.
Od 30 października 1630 r. był proboszczem
w parafii św. Wojciecha w Poznaniu, a świę-
cenia kapłańskie przyjął 19 kwietnia 1631 r.²⁷
W 1634 r., na rok przed swoim zgonem zo-
stał kanonikiem przy kościele pw. św. Marii
Magdaleny w Poznaniu²⁸. Nigdy nie był
sekretarzem królewskim²⁹.

Dysponujemy informacjami źródło-
wymi na temat dwóch omawianych jak dotąd
szerzej w literaturze prac malarza – *Wjazdu*
św. Marcina do Amiens (il. 7), namalowanego
w roku 1628 na polecenie i według koncepcji opa-
ta cystersów w Paradyżu, Marka Lentowskiego
(Łętowskiego)³⁰, oraz *Bitwy pod Grunwaldem*,
datowanej na lata ok. 1627–1631, powstałej na
zamówienie kasztelana śremskiego,
Abrahama Ciświckiego, a dedykowanej kró-
lowi Zygmuntowi III Wazie i jego synowi,
Władysławowi³¹. W latach 1631–1635
Krzysztof Boguszewski zaangażował się
w fundację ołtarza bractwa Anioła Stróża
w poznańskim kościele pw. św. Wojciecha, co
zresztą było podstawą dla części autorów do
atrybucji malarzowi obrazu w nastawie³².
Dnia 13 stycznia 1635 r. Boguszewski sporzą-
dził swój testament i jest to ostatnia

wzmianka źródłowa dotycząca jego
działalności³³.

Analizując fakty z życia malarza i po-
szczególne zamówienia, można dojść do
wniosku, że Krzysztof Boguszewski był kil-
kakrotnie zmuszony zmieniać swoich pa-
tronów. Zdaniem autora niniejszego artyku-
łu inaczej, niż przedstawiano to dotychczas,
rysuje się kwestia jego artystycznego wy-
kształcenia. Jest mało prawdopodobne, by
nauczył się rzemiosła malarskiego od
Hermana Hana, jak chciała tego część bada-
czy. Skoro już w roku 1627 otrzymał od
Abrahama Ciświckiego zlecenie na namalo-
wanie wspomnianej bitwy grunwaldzkiej,
Boguszewski musiał być wówczas znanym
artystą. Nie mogło być mowy o złożeniu za-
mówienia u kogoś o wątpliwych umiejęt-
nościach, skoro w Poznaniu działał cech mala-
rzy, zrzeszający twórców, których prace
koneser sztuki Krzysztof Opaliński porów-
nywał do zakupionych przez brata Łukasza
obrazów niderlandzkich. Magnat pisał do
niego w jednym z listów, że nakupił „takich
błazeństw dziecinnych, że w Poznaniu do-
stałby tego wszystkiego i lepiej”³⁴. Z pewno-
ścią scena batalistyczna robiła na współczes-
nych wrażenie, skoro malarz Daniel Schulz
wyprosił płótno w roku 1669 u króla Jana
Kazimierza Wazy i ofiarował rajcom, którzy
umieścili je w gdańskim ratuszu³⁵.

Niestety, nie są jak dotąd znane wczes-
ne dzieła Krzysztofa Boguszewskiego. Być
może faktycznie należałoby genezy jego
prac szukać w cechowym malarstwie
Lublina lub Lwowa. Wiadomo, że w końcu
wieku XVI i początku XVII jedynym cechem
malarzy w Rzeczypospolitej, w którym kła-
dziono nacisk na umiejętność malowania
scen batalistycznych w ramach egzaminu

25 J. Nowacki, dz. cyt., s. 287; J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 451.

26 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 181–182;
J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 450, 451 (tu inna paginacja
w odnośniku do źródła). Tekst dokumentu: Archiwum
Główne Akt Dawnych w Warszawie, Metryka
Koronna, sygn. MK170, k. 387–387v.

27 M. Mika, dz. cyt., s. 387; J. Nowacki, dz. cyt., s. 287,
przyt. 11; J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 451; F. Stolor, dz. cyt., s. 198.

28 M. Mika, dz. cyt., s. 388.

29 Por. F. Stolor, dz. cyt., s. 198.

30 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 129.

31 J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 451.

32 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 205–206; M. Mika, dz. cyt., s. 386, 389.

33 M. Mika, dz. cyt., s. 388.

34 *Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza 1641–1653*, red. R. Pollak, oprac. M. Pełczyński, A. Sajkowski, Wrocław 1957, s. 69.

35 J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 455–456.



wyzwalającego na mistrza, była lwowska konfraternia³⁶.

Otrzymanie przez Krzysztofa Boguszewskiego w roku 1623 tytułu królewskiego serwitora na prośbę możnych panów oznacza, że to dla nich wykonywał swoje pierwsze zamówienia. Jego przybycie w orszaku biskupa Wężyka do Poznania jest z kolei dowodem na protekcję artysty przez duchownego. W 1627 r., gdy jego opiekun został prymasem i opuścił Poznańskie, Krzysztof Boguszewski otrzymał zlecenie od Abrahama Ciświckiego, a w 1628 r. pracował

7. Krzysztof Boguszewski, *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. A. Stankiewicz

już dla opata Łętowskiego. Trudno więc z powodu wykonania tych kilku zamówień utrzymać o nim opinię jako o „zakonnym malarzu”, jak chcieli tego niektórzy badacze³⁷. Tym bardziej, że dopiero w 1629 r. został klerykiem, a święcenia kapłańskie przyjął dwa lata potem, już pod koniec życia. Krzysztof Boguszewski mógł korzystać z protekcji cystersów, usamodzielniając się ostatecznie w sensie prawnym, ale też finansowym po wstąpieniu do stanu duchownego.

Nowe informacje, na które dotychczas nie zwrócił uwagi żaden z badaczy zajmujących się twórczością Boguszewskiego, przynosi jego testament. W swej ostatniej woli malarz prosił o przekazanie właścicielom ukończonych przez niego już prac, przechowywanych w jego poznańskiej pracowni. Wymienił „obraz P. Marii na półtora okna nad oknem do kaplicy różańcowej w Otorowie, obraz P. Marii na drzewie do św. Wojciecha, obraz Marii Magdaleny na półtora łokcia i św. Franciszka ma otrzymać Opaliński do Wągrowca, dwa obrazki na miedzi malowane – jeden *Translatio Crucis* i drugi *in Sepulchro* w ramach, na których są cherubinkowie srebrni do kościoła Bożego Ciała to jest do szkaplerze P. Najświętszej, obraz św. Antoniego na miedzi otrzymać ma Jegomość Pani Woj. Poznańska – do Sierakowa”. Ponadto, „obrazy drukowane, farby i przyrządy malarskie zabrać ma Hanusz, czeladnik jego”³⁸.

Z powyższego dokumentu wyraźnie wynika, że malarz posiadał własną pracownię w Poznaniu, którą należałoby umiejscowić w okolicy bądź nawet na plebanii parafii św. Wojciecha. W pracy pomagał mu nieznan bliżej czeladnik Hanusz, który odziedziczył po nim farby, zbiór rycin oraz przyrządy malarskie – malarczyk nie był więc tylko

jego pomocnikiem, ale też uczniem. Bardzo interesujące są informacje na temat prac, które Krzysztof Boguszewski zdążył ukończyć tuż przed śmiercią. Niestety, nie zachowały się wspomniane obrazy przeznaczone do Sierakowa, malowane dla Zofii z Kostków Opalińskiej, czy Opalińskiego (może Krzysztofa), ani też te do kaplicy Szkaplerza przy kościele pw. Bożego Ciała w Poznaniu. Kroniki oraz wizytacje kościelne milczą na ten temat. Udało się natomiast znaleźć dzieło, które odpowiadałoby notatce o namalowaniu wizerunku Matki Bożej do XVI-wiecznego kościoła parafialnego w Otorowie, przy którym od 1640 r. działało bractwo różańcowe³⁹. Powszechnie czczony i uznawany za łaskami słynący obraz w typie rzymskiego wizerunku Matki Bożej Śnieżnej (*Salus Populi Romani*) w otorowskiej świątyni faktycznie datowany jest na pierwszą ćwierć XVII w.⁴⁰ (il. 1). Twarz Maryi wydaje się podobna do innych kobiecych typów fizjonomicznych, które wyszły spod pędzla malarza, co w kontekście treści testamentu może świadczyć o autorstwie Krzysztofa Boguszewskiego.

Ograniczona ilość potwierdzonych jak dotąd źródłowo prac nie zniechęciła badaczy do związania z nim znacznej liczby dzieł. Sytuację tę można traktować jako typowy w polskiej literaturze historyczno-artystycznej przypadek, gdy do każdego wybijającego się ponad przeciętność dzieła należy przypisać jakieś znane nazwisko. Wstępny przegląd realizacji wiązanych z Krzysztofem Boguszewskim pozwala na określenie ich zakresu podobieństwa i odrzucenie części z nich, jako powstałych w innych, anonimowych warsztatach.

Punktem wyjścia do scharakteryzowania stylu Boguszewskiego może być



8-9. Krzysztof Boguszewski, fragmenty obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. A. Stankiewicz, W. Hildebrandt

analiza formalna jedyne zachowanego i potwierdzonego źródłowo dzieła malarza – *Wjazd św. Marcina do Amiens* (il. 7). Należy zgodzić się z zasadniczymi spostrzeżeniami Ireny Głębockiej-Piotrowskiej oraz Mariusza Karpowicza. Artysta zdecydowanie preferował barwy chłodne, zielonkawę bądź niebieskawę, koncentrował się na oddaniu każdego niemal szczegółu szat, zbroi, architektury, co jest rysem pewnej naiwności stylu. Świetnie operując laserunkami, był w stanie perfekcyjnie przedstawiać przeźroczyste i aksamitne tkaniny. Technika ta sprawdzała się również w ukazywaniu rzeczywistości niebiańskiej, prześwieconych obłoków czy delikatnego *sfumato* twarzy aniołów (il. 2-3). Oblicza postaci zaludniających płótna Krzysztofa Boguszewicza z reguły mają wyraziste oczy,

³⁶ W konstytucji brackiej z 1596 r. ubiegający się o tytuł mistrza był zobowiązany wykonać przedstawienia ukrzyżowania Chrystusa, portret oraz scenę batalistyczną. T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936, s. 337; W. Tomkiewicz, *Aktualizm...*, dz. cyt., s. 76.

³⁷ A. Brosig, dz. cyt., s. 176, 177, 178.

³⁸ Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, *Acta Causarum* 1633-1635, sygn. AC 144, k. 337v-344; M. Mika, dz. cyt., s. 389-390.

³⁹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 23: *Powiat szamotulski*, oprac. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1966, s. 16.

⁴⁰ Tamże, s. 17.

które w przypadku aniołów zdają się być nieco szkliste, jakby uchwycone w momencie uniesienia duchowego, a w przypadku ludzi – okrągłe, nieco wyłupiaste. Trzeba też dodać, że przedstawiając tych ostatnich nie bał się oddawać ich brzydoty. Nie radził sobie z perspektywą linearną, ale jednocześnie potrafił ukazać otaczającą go naturę i odręalnioną atmosferę zaświatów. Właśnie niezwykła „wizyjność” przedstawień niebiańskiej rzeczywistości świadczy o podjęciu próby odnalezienia własnej, odpowiedniej formuły do prezentacji stanów zachwyty i rajskiej szczęśliwości, w jakiej wszyscy zbawieni kontemplują obecność Boga.

Wymienione cechy można odnaleźć jedynie w niewielkiej grupie przedstawień religijnych. Bardzo ostrożni w analizach stylistycznych autorzy międzywojenni zdecydowali się na związanie z Krzysztofem Boguszewskim wszystkich obrazów z poznańskiej katedry, które po roku 1834 przeniesiono tam z kościoła cystersów w Paradyżu. Wśród nich znalazły się *Niebieskie Jeruzalem* i przechowywane obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu *Niepokalane Poczęcie*, które wyczerpująco omówiono już pod kątem ikonografii⁴¹. W obydwóch pracach można wskazać właściwie cały repertuar środków stosowanych przez Krzysztofa Boguszewskiego; łączy je też z przedstawieniem z legendy św. Marcina fakt, że wykonane zostały na płótnie naciągniętym na deski. Najlepszymi partiami *Niebieskiego Jeruzalem* z całą pewnością są przenikające się z obłokami postacie aniołów i świętych, unoszące się ponad niezmiernym morzem głów zbawionych, o których św. Jan Ewangelista wspominał w swojej wizji (il. 4). Trudno nie odnieść też

wrażenia, że Maryja w *Niepokalanym Poczęciu* przewyższa swoją eteryczną urodą Matkę Bożą z prac Hermana Hana, choć z pewnością poziom artystyczny malowideł gdańskiego malarza był wyższy.

Niewiele wiadomo o obrazie *Święty Paweł* (il. 5), wciąż eksponowanym w pocysterskim kościele w Paradyżu, wiązanym z Krzysztofem Boguszewskim przez część badaczy na podstawie analizy formalnej⁴². Wizerunek wymaga osobnych badań, w tym miejscu trzeba wspomnieć jego program ikonograficzny, nawiązujący do istotnej roli misjonarskiej, jaką apostoł odegrał w historii Zbawienia. Święty starzec w czerwonym, obszytym futrem płaszczu przerzuconym przez ramię, prawą ręką odbiera od unoszącego się w obłokach Chrystusa – któremu towarzyszą Bóg Ojciec oraz gołębicą symbolizująca Ducha Świętego – otwartą książkę z napisem „NON AB NOMINE ILLUD ACCEPI”. W lewej ręce na sznurze apostoł trzyma okrągłą mapę Europy i północnego wybrzeża Afryki, której krawędzie otoczyły karty z tytułami listów świętego. Po bokach postaci unoszą się cztery symbole Ewangelistów ujęte w nimby, połączone promieniami, które biegną prosto z rąk Boga-Ojca. Świetlista gama barwna, precyzja oddanych szczegółów oraz zastosowane laserunki pozwalają faktycznie zaliczyć obraz do dorobku Boguszewskiego, a złożony program ikonograficzny należałoby wiązać także i tym razem z opatem Łętowskim.

Wśród większości badaczy nie budziło wątpliwości zaliczenie do dzieł malarza wizerunku Matki Bożej na smoku z ołtarza bocznego w kościele pobernardyńskim w Sierakowie⁴³. Oczywiście, w świetle

wspomnianej w testamencie wzmianki na temat pracy malarza dla Zofii z Kostków Opalińskiej faktycznie można by założyć, że któreś z płócien z tej świątyni powstało w jego pracowni. Datowaną na rok 1629⁴⁴ nastawę z obrazem Maryi w towarzystwie św. Ludwika de Valois i św. Bonawentury trudno jednak bezrefleksyjnie uznać za dzieło Krzysztofa Boguszewskiego. Za atrybucją przemawia hieratyczne przedstawienie postaci Matki Bożej oraz typy fizjonomiczne aniołów, ale sposób nakładania farby i kolorystyka postaci znacząco różnią się od prac typowych dla Boguszewskiego. Nie można wykluczyć, że stan zachowania oraz późniejsze przemalowania zniweczyły ostateczny wyraz artystyczny, ale też trudno nie odnieść wrażenia, że jest to dzieło innego mistrza⁴⁵.

Pracą Krzysztofa Boguszewskiego jest prawdopodobnie również maryjny wizerunek z Biechowa (il. 6). Po przeprowadzeniu konserwacji w 1962 r. okazało się, że był pierwotnie niewielkich rozmiarów przedstawieniem namalowanym ok. 1460 r. przez artystę ze szkoły bizantyńsko-włoskiej. Około 1632 r. płótno powiększono i przemalowano. Przypuszczalnie uczynił to sam Boguszewski, o czym świadczą wyraźne analogie z pracami paradyskimi⁴⁶.

Przegląd domniemanych dzieł malarza zamyka obraz Matki Bożej w kościele

Przeciw tej propozycji zob. F. Stolor, dz. cyt., s. 75.

44 *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 5, z. 13, s. 18; *Kronika konwentu bernardynów sierakowskich spisana w latach 1624–1819*, red. T. Andrzejewski, R. Jędrzejczak, A. Paczesny, tłum. M. Miazek-Męczyńska, R. Piętka, M. Szymańska-Piętka, J. Zaborowska-Musiał, Sieraków 2015, s. 26.

45 W listach Krzysztofa Opalińskiego do jego brata Łukasza z początku lat 40. XVII w. wspomniano dwóch pracujących dla nich malarzy: Jurę oraz „malarczyka sierakowskiego”. S. Wiliński, *Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki. Malarstwo i grafika*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 2, t. 17, s. 196. Malarz Jurga w 1616 r. pracował przy odnawianiu poznańskiego ratusza. A. Brosig, dz. cyt., s. 30.

46 J. Wolski, dz. cyt., s. 108, 109.

parafialnym w Kawnicach, który związał niegdyś z malarzem konserwator Leonard Torwirt⁴⁷. Propozycja ta nie wydaje się trafna, ze względu na zbyt małe podobieństwo do dzieł Boguszewskiego.

Dotychczasowe rozważania koncentrowały się na wskazaniu pewnych wątpliwości bądź spostrzeżeń na temat życiorysu, formacji artystycznej oraz dorobku artysty. Warto natomiast przyjrzeć się uważniej relacjom malarza z jego zleceniodawcami, odpowiedzialnymi za program ikonograficzny konkretnych realizacji. Jak udowodniła Jadwiga Ruszczycówna na przykładzie *Bitwy pod Grunwaldem*, analiza tych zależności pozwala dokładniej określić nie tylko znaczenie i kontekst dzieła, ale też zrozumieć zakres zaangażowania artysty w proces tworzenia. Największą możliwość przeprowadzenia takich badań bez ryzyka popełnienia błędów nadinterpretacji mamy w przypadku *Wjazdu św. Marcina do Amiens*, który doczekał się jak dotąd najliczniejszych, ale też – jak się okazuje – bałamutnych wzmianek w literaturze.

Naturalizm przedstawienia części postaci w tym obrazie, epickość przekazu sprawiły, że uwaga autorów skupiła się głównie na odnajdywaniu na płótnie podobizn współczesnych malarzowi osób. Już Nikodem Pajzderski dopatrywał się w jeźdźcu w złotej zbroi króla Zygmunta III Wazy⁴⁸ (il. 10). Pomysł ten podchwyciła Irena Głębocka-Piotrowska, która w obliczu świętego Marcina widziała młodego Jana Kazimierza, a w żebraku – cysterskiego przeora Augustyna Dobrowolskiego⁴⁹. Z tą ostatnią interpretacją nie zgadzał się ks. Janusz St. Pasierb, który dość ostrożnie przyjął propozycje obu

41 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 136–146; J. St. Pasierb, *Problemy ideowe...*, dz. cyt., s. 154, 161, 190, 209; tenże, *Malarz gdański...*, dz. cyt., Warszawa 1974, s. 167, 171, 174, 233, 244, 259, 267, 268; M. Biernacka, T. Dziubecki, T. H. Graczyk, J. St. Pasierb, dz. cyt., s. 70; F. Stolor, dz. cyt., s. 199.

42 A. Sławska, dz. cyt., s. 43–44; F. Stolor, dz. cyt., s. 76.
43 A. Sławska, dz. cyt., s. 43; *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 5, z. 13: Powiat międzychodzki, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1968, s. 18; A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 334; B. Lenard, A. Sławska, dz. cyt., s. 63; P. Krasny, dz. cyt., s. 36.



10. Krzysztof Boguszewski, fragment obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt

badaczy⁵⁰. Poparł je i rozwinął znacząco Władysław Tomkiewicz, który pisał, że nie ma wątpliwości, że są to podobizny Zygmunta III i jego najbliższego otoczenia⁵¹. Powołując się na portrety z epoki, dopatrzył się w obrazie wizerunku Lwa Sapiehy i Mikołaja Wolskiego, a w świętym – królewicza Władysława, mimo że nie potrafił poprzeć tej propozycji żadnym argumentem⁵². Taką interpretację powtórzyli wszyscy późniejsi autorzy⁵³. W dziele Krzysztofa Boguszewskiego doszukiwano się rozbieżnych cech stylowych, charakterystycznych dla malarza, podkreślając fakt udziału

50 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 233.

51 W. Tomkiewicz, *Aktualizm...*, dz. cyt., s. 79.

52 Tamże, s. 79–80.

53 E. Kręglewska-Foksowicz, E. Linette, J. Powidzki, A. Sławska, dz. cyt., s. 58; A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 334; F. Stolot, dz. cyt., s. 76; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, dz. cyt., s. 199; J. Żukowski, dz. cyt., s. 185.

w powstaniu programu ideowego dzieła opata Łętowskiego, co miałyby potwierdzać podpis umieszczony u dołu płótna. Zwracano też uwagę na fantastyczność i abstrakcyjność miejskiego pejzażu Amiens⁵⁴.

Według treści inskrypcji zamieszczonej w dolnej partii obrazu, został on namalowany przez Krzysztofa Aleksandra Boguszewskiego według inwencji opata paradyskiego, Marka Łętowskiego w 1628 r. Jego powstanie łączono dotychczas z zamówieniem wspomnianych wyżej innych prac Boguszewskiego do kościoła cystersów w Paradyżu i najwyraźniej miało związek z akcją wymiany wyposażenia w tej świątyni w myśl zaleceń zawartych w statutach generalnych zakonu z 1601 r.⁵⁵ Inicjatorem tych zmian był wspomniany już Marek Łętowski, królewski sekretarz i wychowawca królewicza Władysława, opat w Paradyżu w latach 1617–1629, odpowiedzialny nie tylko za gospodarczy rozwój klasztoru⁵⁶, ale także za fundację licznych zachowanych do dziś precjozów⁵⁷. Inicjatywy duchownego miały dla niego duże znaczenie, skoro wszystkie zostały opatrzone jego herbem⁵⁸ i inicjałami (il. 9),

54 T. Chrzanowski, dz. cyt., s. 96–98.

55 J. Nowiński, *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016, s. 352–353.

56 G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół (historia – rewaloryzacja)*, Kraków 1988, s. 13–14.

57 R. Gapski, *Złotnicze fundacje opata łętowskiego dla Paradyża*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1994, t. 17, z. 4, s. 215–225. W literaturze można spotkać się z opiniami, że w wyniku wielkiego pożaru opactwa paradyskiego w 1633 r. spłonęło wnętrze kościoła. Zachowane obrazy i złotnictwo zdają się podważać taką interpretację wzmianek o tej katastrofie. S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa paradyskiego w Gościrowie*, Poznań 1953, s. 14; B. Grabowska, *Paradyż i Raj Utracony*, Gorzów Wielkopolski 2010, s. 23.

58 Nazwę herbu Niezgoda przyjęto za późniejszą tradycją. K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 5, Lipsk 1842, s. 248. Łętowscy wywodzili się z gałęzi pomorskiego rodu Kunostowiczów, w XVI w. pisali się von Lantosh

które są także widoczne na obrazie Krzysztofa Boguszewskiego na jednej z chorągwi ponad jeźdźcami.

Przedstawiona scena została wyrażnie oparta na tekście *Legenda Aurea* Jakuba de Voragine’a⁵⁹. Wjazd legionisty rzymskiego Marcina do Amiens, w trakcie którego użył on części swojego płaszcza żebrakowi, Krzysztof Boguszewski ukazał w zimie, o czym świadczy przerębł oraz zasypyany śniegiem stóg siana. Na drugim planie, za świętym, artysta namalował wjeżdżający do miasta orszak jeźdźców, wśród których wyróżnia się grupa rozmawiających zbrojnych. Fikcyjna architektura Amiens składa się z budowli o proveniencji średniowiecznej i wczesnonowożytnej, niderlandyzującej. Warto zwrócić uwagę, że Boguszewski pragnąc przekonać widzów, że jest to miasto francuskie, na bramie wjazdowej umieścił nie tylko heraldyczne lilie na tarczach, ale też wśród płaskorzeźb, flankujących wizerunek Matki Bożej, wyobraził św. Dionizego, patrona Francji, oraz św. Bernarda z Clairvaux (il. 8). Ponad miastem, łamiąc zasadę jedności miejsca i czasu, unoszą się chóry niebiańskie otaczające Chrystusa, który w ręce trzyma darowany mu przez świętego fragment szaty.

Staranność ukazania przebiegu historii dowodzi chęci prezentacji historycznych okoliczności wydarzenia, a nie aktualizacji sceny. Antykizacja zbroi jeźdźców oraz św. Marcina, ukazanego w stroju rzymskiego legionisty, miała nawiązywać do rzeczywistego czasu akcji. Ich „starożytny” charakter podkreślają zdobione maskami hełmy oraz naramienniki w formie lwich pysków, w nowożytnym płatnerstwie stosowanych jako odwołanie do konwencji *all’antica*⁶⁰.

lub von Lantow. P. Pragert, *Herbarz szlachty kaszubskiej*, t. 2, Gdańsk-Wejherowo 2007, s. 122–123.

59 J. de Voragine, *Złota Legenda. Wybór*, tłum. J. Plezio-wa, oprac. M. Plezia, Warszawa 1954, s. 639.

60 S.W. Pyhrr, J.A. Godoy, S. Leydi, *Heroic Armor of the Italian Renaissance Filippo Negroli and his Contempo-*

Ponadto na jednej z chorągwi wyobrażono dwugłowego Orła Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (il. 9), które w powszechnej świadomości ówczesnych Europejczyków uchodziło za ideową kontynuację cesarstwa rzymskiego⁶¹. Za ewentualną aktualizację można uznać hełmy w typie przyłbicy, regiment w ręce jednego ze zbrojnych oraz szyszaki używane w początku XVII w. przez szwedzkich kirasjerów i polskich husarzy.

Osobnych badań wciąż wymaga sprawa kryptoportretów (il. 10). O ile faktycznie twarze części jeźdźców zdradzają wyraźnie portretowy charakter, to jednak niektóre dotychczasowe interpretacje nie przekonują. Można zgodzić się z propozycją, że w złotej zbroi przedstawiono króla Zygmunta III Wazę, a wśród osób mu towarzyszących można dostrzec też Lwa Sapiehę, ale św. Marcin nie jest podobny ani do królewicza Władysława, ani do Jana Kazimierza⁶². Wątpliwości budzi też postać żebraka (il. 11). Rację miał ks. Janusz St. Pasierb, który wołał w nim widzieć Marka Łętowskiego, a nie Augustyna Dobrowolskiego⁶³, który objął urząd przeora w roku 1642, a w roku 1628 był zaledwie młodym nowicjuszem⁶⁴. Dobór sportretowanych osób wynikał ze znajomości dworskich dostojników przez Łętowskiego, jak wspomniano wcześniej, wychowawcę królewicza Władysława i twórcę programu ikonograficznego.

Sytuacja, w której zleceniodawca samodzielnie wymyślał temat i czuwał nad

raries [katalog wystawy], The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, s. 79.

61 C.S. Wood, *Maximilian I as Archeologist*, „Renaissance Quarterly” 2005, nr 4, t. 58, s. 1138.

62 W. Tomkiewicz, *Aktualizm...*, dz. cyt., s. 79–80.

63 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 233.

64 J. Ostrowski, *Dobrowolski Augustyn*, w: *Polski słownik...*, dz. cyt., t. 5, Kraków 1939–1946, s. 251–252. Automatycznie należy odrzucić propozycję, by portret trumienny Augustyna Dobrowolskiego (zm. 1665) przypisywać Krzysztofowi Boguszewskiemu. I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 150.



11. Krzysztof Boguszewski, fragment obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt

jego realizacją, sygnując dzieło jako jego współtwórca, była dość niezwykła w praktyce malarzkiej XVII w. i epok wcześniejszych. Z reguły malarz otrzymywał jedynie ogólne ramy tematyczne od fundatora, a sam – posiłkując się rycinami, książkami lub własnym doświadczeniem – komponował szczegóły. Znaczna ingerencja duchownego w prace nad obrazem mogła być wynikiem zaleceń sformułowanych przez niektórych uczestników soboru trydenckiego. W 1601 r. biskup krakowski Bernard Maciejowski w *Epistola pastoralis* zalecał taką postawę, odwołując się do pism arcybiskupa mediolańskiego, Karola Boromeusza. Tekst ten został następnie uznany za instrukcję dla całej gnieźnieńskiej archidiecezji w Piotrkowie Trybunalskim w 1628 r. Druku w Poznaniu doczekał się dopiero w 1640 r.⁶⁵

Stosunkowo wczesną recepcję ustaleń soborowych przez Marka Łętowskiego należałoby rozpatrywać w kontekście działań zmierzających do odnowy Kościoła, w których malarstwo miało pełnić rolę istotnego medium. Kopiowanie przez Krzysztofa Boguszewskiego kompozycji z prac Hermana Hana nie było tylko zapożyczeniem formalnym, ale świadomym

65 P. Krasny, *Epistola pastoralis biskupa Maciejewskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2006, t. 7, s. 132.

powtórzeniem sprawdzonych już w innych klasztorach wzorów. Bardzo prawdopodobne, że Łętowski chciał naśladować programy ideowe z wnętrza innych cysterskich kościołów, m.in. Pelplina, i dokonał wymiany wyposażenia kościelnego. Zresztą, atmosfera odnowy przeniknęła w tym czasie i inne zakony. Dominikanin Fabian Birkowski pisał: „co pismo czytającym, to prostaczkom patrzącym daje malowanie; patrząc na nie, widzą czego mają naśladować, na tym czytają, którzy czytać nie umieją. [...] ta reprezentacja żywa więcej go drugdy uczy i wzrusza aniż słowa kazyndziejskie”⁶⁶. To zalecenie było rozumiane dwojako – z jednej strony obraz był odczytywany jako sposób na prezentację prawd wiary, z drugiej – jako rodzaj bardziej złożonego programu teologicznego, nieraz na sposób klasycznie rozumianych emblematów. I w takim kontekście *Wjazd św. Marcina* może być traktowany jako zachęta do praktykowania cnoty miłosierdzia⁶⁷.

Niewykluczone, że również w przypadku samego Krzysztofa Boguszewskiego mamy do czynienia z malarzem nadążającym za postulatami reformatorskimi, a przynajmniej dobrze zorientowanym w nowych wymaganiach. Warto w tym miejscu wspomnieć, że jako autor wizerunku Matki Bożej z Otorowa, byłby jednym z pierwszych wielkopolskich malarzy, który zastosował zalecony w 1621 r. przez synod krakowski typ rzymskiej *Salus Populi Romani*⁶⁸. Ale są też inne przesłanki. Autorzy odnowy potrydenckiej zakładali również bezpośredni udział w reformie samych artystów. U podstaw działalności rzymskiego

66 W. Tomkiewicz, *O sztuce barokowej w Polsce*, w: tenże, *Pędzlem...*, dz. cyt., s. 12.

67 Epizod z Amiens z legendy o św. Marcinie odczytywano w ten sposób od średniowiecza. M. Walczak, *Miracles et Charité dans l'iconographie Martinienne*, w: *Martin de Tours: Le Rayonnement de la cité*, red. S. Join-Lambert, Milano 2016, s. 95.

68 P. Krasny, *Epistola...*, dz. cyt., s. 137.

oratorium Filipa Nereusza legła dysputa teologiczna i tłumaczenie prawd wiary w gronie specjalnie zapraszanych twórców, głównie malarzy. Z kolei według części teoretyków, m.in. kardynałów Gabriela Paleottiego czy Fryderyka Boromeusza, każdy artysta poprzez swoją twórczość oddaną Kościołowi mógł osiągnąć zbawienie⁶⁹. W kontekście działalności Boguszewskiego trudno nie odnieść wrażenia, że malarz ten poza wnikliwą analizą tekstów religijnych, na podstawie których z całym spokojem mógł samodzielnie przygotować program ikonograficzny *Niepokalanego Poczęcia* czy *Niebieskiego Jeruzalem*, usiłował także spełnić i ten postulat. Przyjęcie przez niego święceń można oczywiście interpretować jako próbę zdobycia stałego zarobku, ale już fundacja Bractwa Aniołów Stróżów świadczy o znaczącym zaangażowaniu w dzieło odnowy Kościoła.

Powyższe rozważania są zaledwie zarysem problematyki związanej z działalnością Boguszewskiego i wstępem do o wiele poważniejszego zagadnienia, jakim są badania nad całym malarstwem cechowym dawnego województwa poznańskiego. Z pewnością twórczość Boguszewskiego zajmuje w nim poczesne i wcale nie marginalne miejsce.

SOME REMARKS ON ARTISTIC WORK OF KRZYSZTOF BOGUSZEWSKI

ALEKSANDER STANKIEWICZ

The article deals with the artistic activity of Krzysztof Aleksander Boguszewski (d. 1635), nobleman, spiritual and painter, active in Poznań in years 1624–1635. In the past,

69 Tenże, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2011, s. 152–153.

scholars tried to do all they could to expand his oeuvre by resorting to imprecise comparisons or overinterpretation of his works. Also, they wanted to found style of his paintings in works of Herman Han. In the light of documents, it is sure that Boguszewski was not the imitator or even pupil of Han. He probably learned to paint in confraternity of painters in Lublin or Lwów.

In fact, we can only proof his signature in one existing work – *The entry of St. Martin into Amiens* from 1628, originally from Cistercian church in Paradyż, but today exposed in Poznań cathedral. Other paintings from Paradyż Abbey, like *The Heavenly Jerusalem* (1628?), *The Immaculate Conception* (1628?) and *St. Paul* (1628?) and effigies of St. Mary from church in Otorów and Biechów (1632) we can include in the works of Boguszewski using the compare method. The other painting attributed by scholars to artist are fundamentally different.

The iconography of his works from Paradyż were projected by the Cistercian abbot, Marek Łętowski (d. 1629). His conception for Boguszewski works was based on the instructions of Church intellectualist, like Carlo Borromeo or Gabriele Paleotti. It is very probably, that the painter, who became a priest in parish church of St. Adalbert in Poznań in 1630, was personally involved in the idea of artists working for the reform of the Church after the council of Trent.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

Krzysztof Boguszewski, ikonografia, malarstwo manierystyczne, kontrreformacja
Krzysztof Boguszewski, iconography, mannerism painting, Counter-reformation

Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej

z daru króla Jana Kazimierza w Rajczy

KS. SZYMON TRACZ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI I KULTURY UPJPII

Ks. prof. Janusz St. Pasierb (1929–1993) był od 1979 r. członkiem Komisji ds. Opieki Konserwatorskiej nad Obrazem Jasnogórskim. Wielokrotnie pisał i zabierał głos w kwestiach dotyczących cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej i dziełnictwa artystycznego jasnogórskiego konwentu¹. O głębokiej więzi Księdza Profesora z wizerunkiem Jasnogórskim świadczą także jego liryki, czego przykładem jest wiersz [nocą, kiedy oglądam obraz]². Nie można zatem mówić o osobie ks. prof. Janusza St. Pasierba, nie przywołując cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej (il. 1).

Wraz z rozwojem kultu częstochowskiego wizerunku powstawały jego kopie³.

¹ Zob. m.in. następujące prace ks. Janusza St. Pasierba: *Znaczenie wizerunku Matki Boskiej Jasnogórskiej*, „Studia Claromontana” 1984, nr 5, s. 102–107; *Skarby Jasnej Góry*, Warszawa 1981 (wielokrotnie wznawiana, współautor: Jan Samek).

² J.St. Pasierb, [nocą, kiedy oglądam obraz], *Jasna Góra* 8/9 marca 1979, w: *Janusz St. Pasierb – wiersze, wybór i oprac. M. Wilczek*, Pelplin 1998, s. 86–87.

³ Proces kopiowania obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej oraz liczne zachowane kopie omówiono m.in. w: A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu*

Spośród tych, które się zachowały z XVII w., wyjątkowe miejsce zajmuje otoczony kultem obraz Matki Boskiej Miłosierdzia (Kazimierzowskiej) w sanktuarium maryjnym w Rajczy na Żywiecczyźnie, koronowany 1 lipca 2017 r. przez biskupa bielsko-żywieckiego Romana Pindla (il. 2). Przeprowadzona w ostatnim czasie konserwacja wizerunku oraz specjalistyczne badania podobrazia⁴, w połączeniu z dodatkową kwerendą przeprowadzoną przed uroczystościami koronacyjnymi m.in. w Archiwum Kurii

częstochowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978 (tu wcześniejsza literatura przedmiotu); też, *Ludowe obrazy Matki Boskiej Częstochowskiej*, „Studia Claromontana” 1981, nr 2, s. 76–287; J. Obłak, *Kult Matki Boskiej Częstochowskiej w diecezji warmińskiej do roku 1939*, „Studia Claromontana” 1981, nr 1, s. 109–120; W. Kurpik, *Jasnogórska Bogarodzica w malarstwie ikonowym*, „Studia Claromontana” 1988, nr 9, s. 24–36; D. Łuszczek, *Koronowane kopie obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej od XV do XVII wieku w Polsce*, „Studia Claromontana” 1989, nr 10, s. 184–202; W. Murawiec, *Znane i mniej znane obrazy Matki Bożej Częstochowskiej w klasztorach bernardyńskich*, „Studia Claromontana” 1989, nr 10, s. 215–222; W. Kurpik, *Częstochowska Hodegetria*, Łódź–Pelplin 2008, s. 151–183.

⁴ Konserwację obrazu Matki Boskiej Kazimierzowskiej w Rajczy (V 2016–II 2017) przeprowadziła konserwator dzieł sztuki Monika Jamroziewicz-Filek, której bardzo dziękuję za cenne informacje.



1. *Matka Boska Częstochowska*, XII–XIII w., poł. XIV w., 1430–1434, kościół paulinów na Jasnej Górze. Fot. Zbiory Sztuki Wotywniej Jasnej Góry



2. *Matka Boska Miłosierdzia (Kazimierzowska)*, 2. ćw. XVII w., kościół parafialny w Rajczy. Fot. T. Śliwiński

Metropolitalnej w Krakowie oraz Wojewódzkim Urzędzie Konserwatora Zabytków w Krakowie, dają powód, aby na obraz spojrzeć raz jeszcze. Jednocześnie już na początku trzeba mocno podkreślić, że jest to najwyższej klasy artystycznej kopia spośród znanych nam powtórzeń obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z XVII w.

Punktem wyjścia do dziejów obrazu są informacje podane przez żywieckiego wójta Andrzeja Komonieckiego (1658–1729)⁵ w dwóch dziełach kronikarskich z przełomu wieków XVII i XVIII, w tzw. *Dziejopisie żywieckim*⁶ oraz w *Memoriale kościołów parochialnych milowskiej i rajczańskiej*⁷. W następnych latach były one powtarzane przy okazji omawiania historii parafii w Rajczy, czy też samego obrazu jako dzieła sztuki⁸. Niestety nie zachowały się inne materiały źródłowe dotyczące obrazu w archiwum parafialnym w Milówce i Rajczy⁹. Dotychczasową

wiedzę o obrazie rajczańskim uporządkował Wacław Kolak, omawiając jego historię na tle losów obu świątyń w Rajczy – pierwszego drewnianego kościoła i obecnie stojącej świątyni z końca XIX w.¹⁰ Swoje ustalenia autor powtórzył w krótkim zbiorowym opracowaniu poświęconym historii sanktuarium Matki Boskiej Kazimierzowskiej w Rajczy¹¹. Pewnego rodzaju uzupełnienie stanowi próba rekonstrukcji historii wizerunku, nim ten znalazł się na Żywiecczyźnie, autorstwa Seweryna Leszczyńskiego¹², jednakże stawiane tam hipotezy z braku potwierdzenia w źródłach budzą wiele wątpliwości badawczych.

Wzorowany na obrazie częstochowskim wizerunek Matki Boskiej Miłosierdzia (Kazimierzowskiej) został namalowany w technice olejnej na ręcznie kutej blasze miedzianej, o szerokości od 1,1 do 1,8 mm, o wymiarach 64 cm na 45,5 cm¹³. Obraz pierwotnie był oprawiony w niezachowaną już dziś hebanową ramę, równocześnie „mając podporę albo nóżkę drewnianą w tył wiszącą”, która umożliwiała ustawianie go na stole, „gdy [król Jan Kazimierz] modlitwy swoje przed nim odprawował i msza święta przed nim w królewskich pokojach

5 Życie i dorobek kronikarski Andrzeja Komonieckiego omawia m.in. P. Dyrłaga, *Andrzej Komoniecki (1658–1729). Człowiek ponad miarę swoich czasów*, w: *Żywiec. Studia i szkice z dziejów miasta*, red. D. Firlej, P. Dyrłaga, A. Bura, Żywiec 2018, s. 11–48.

6 A. Komoniecki, *Chronografia albo dziejopis żywiecki*, wyd. S. Grodziski, I. Dwornicka, Żywiec 1987.

7 Tenże, *Memoriał kościołów parochialnych milowskiej i rajczańskiej*, w którym od początku ich erekcje, fundacje i ozdoby wszelkie pokazują się. *Inne pisma*, wyd. P. Dyrłaga, Żywiec 2018. Należy zaznaczyć, że w zdecydowanej mierze ten rękopis Andrzeja Komonieckiego stanowi kompilację fragmentów wcześniejszego *Dziejopisu żywieckiego*, odnoszących się do historii Milówki i Rajczy.

8 J. Łepkowski, *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa. Okręg dawnej Rzeczypospolitej Krakowskiej i obwód wadowicki*, Warszawa 1863, s. 109–110; *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, t. 3: Powiat żywiecki. Województwo krakowskie, opr. J. Szablowski, Warszawa 1948, s. 144–146, il. 112; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: Województwo krakowskie, red. J. Szablowski, Warszawa 1953, s. 531; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 431; Z. Gogola, *Sanktuarium Matki Bożej Ziemi Żywieckiej w Rychwałdzie*, Kraków 1999, s. 160–165.

9 Obecna parafia św. Wawrzyńca, diakona i męczennika, i św. Kazimierza królewicza w Rajczy pierwotnie stanowiła filię obejmującą górskie miejscowości przynależące do parafii Wniebowzięcia Najświętszej

Maryi Panny w Milówce, wydzielonej w 1628 r. za sprawą królowej Konstancji, żony króla Zygmunta III Wazy, z terenów należących do powstałej w XV w. parafii św. Marcina w Radziechowach. Pełnoprawną parafię w Rajczy utworzył biskup tarnowski Grzegorz Józef Wojtarowicz w 1844 r. A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 154–157, 220–221; *Schematismus Tarnoviensis 1845*, Tarnów 1845, s. 145; W. Kolak, R. Ślusarek, Z. Guskiewicz, *Sanktuarium Matki Boskiej Kazimierzowskiej w Rajczy*, Rajcza 1993, s. 9.

10 W. Kolak, *Matka Boska Kazimierzowska w Rajczy*, „Studia Claromontana” 1988, nr 9, s. 87–95; tenże, *Matka Boska Kazimierzowska w Rajczy*, „Karta Groni” 1991, nr 16, s. 96–103.

11 W. Kolak, R. Ślusarek, Z. Guskiewicz, dz. cyt., s. 3–31.

12 S. Leszczyński, *Prolegomena do dziejów obrazu Najświętszej Maryi Panny w Rajczy 1635–1669*, „Karta Groni” 2017, nr 17, s. 11–20.

13 *Zabytki sztuki w Polsce...*, dz. cyt., s. 144–146.



3. *Matka Boska Miłosierdzia (Kazimierzowska)*, obraz w trakcie konserwacji po zdjęciu późniejszych przemalówek. Fot. M. Jamroziewicz-Filek



4. *Matka Boska Miłosierdzia (Kazimierzowska)*, fragment, z. ćw. XVII w., kościół parafialny w Rajczy. Fot. T. Śliwiński

bywała¹⁴. Obraz, ze względu na swoje wymiary oraz stosowną oprawę, doskonale nadawał się do prywatnej dewocji w zaciszu królewskiej komnaty (il. 2).

Obraz w kształcie stojącego prostokąta ukazuje frontalnie Maryję w półpostaci z Dzieciątkiem na złotym neutralnym tle. Madonna lekko uniesioną prawą ręką przyłożoną do piersi wskazuje na Jezusa, którego podtrzymuje na lewym przedramieniu.

14 A. Komonieczki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 225.

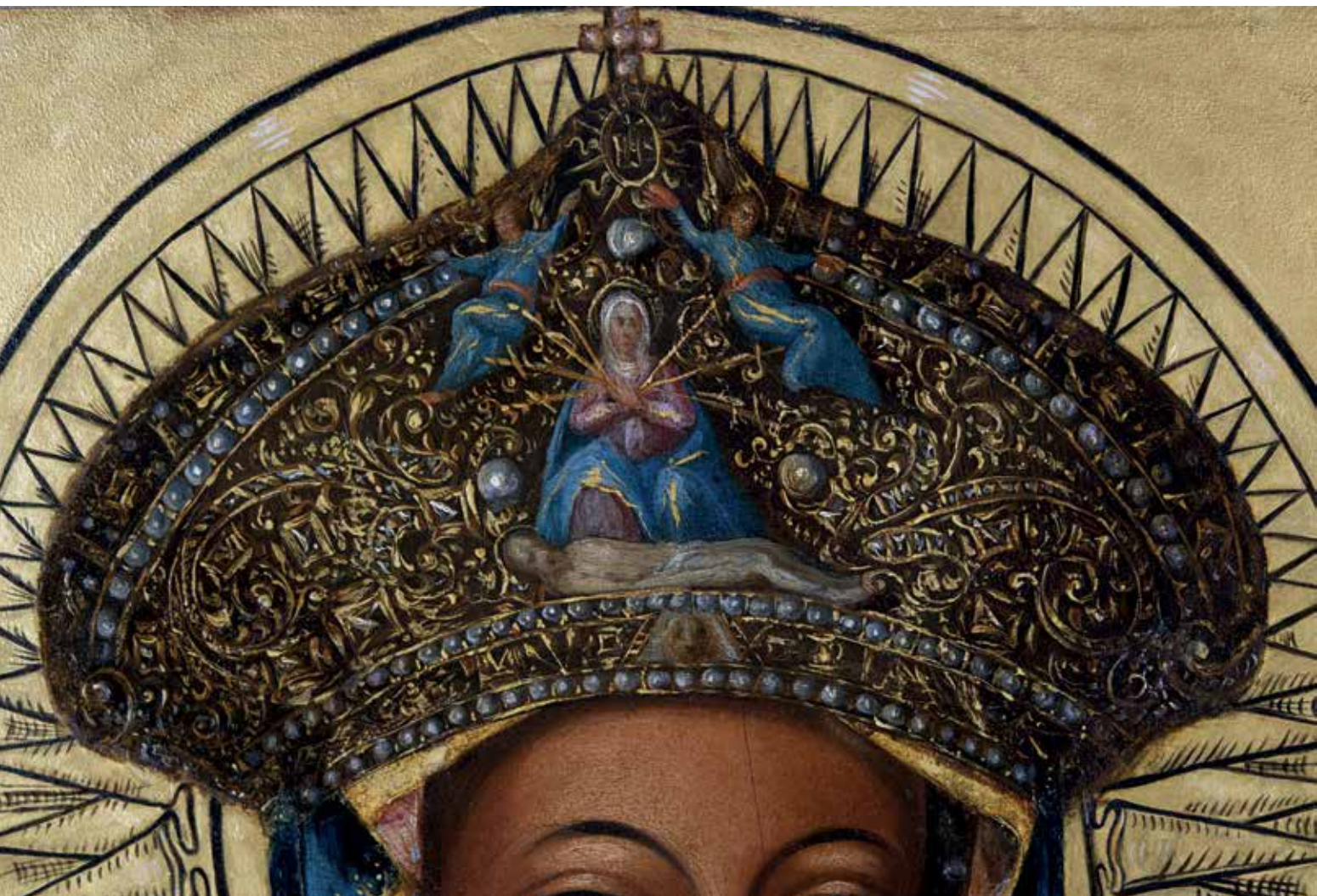
Zaskakuje idealnie dopracowana ciemnoochrowa karnacja młodzieńczej twarzy Madonny z pięknie modelowanymi niewielkimi (może nawet przesadnie według obecnych kategorii) ustami, otoczonymi jasnymi blikami i charakterystycznymi migdałowymi oczami o brązowych źrenicach. Maryja ma długi, prosty nos oraz wyraźnie zaznaczone półkoliste brwi, tworzące łagodną deltę nosową. Na Jej prawym policzku widoczne są dwie długie, malowane blizny. Twarz Madonny jest nieco zmniejszona

w stosunku do powierzchni maforionu i bardziej zwężona ku dołowi oraz nieznacznie obrócona w prawo. W ten sposób przy Jej lewym policzku powstała większa przestrzeń, którą malarz wypełnił jasnozłotymi włosami, sugerując, że są one zaplecione w warkocz. Matka Boska ubrana jest w ciemnobłękitny maforion rozjaśniany w miejscach załamań. Pokrywają go sześcioramienne złote gwiazdki malowane patronowo, bez uwzględnienia załamań tkaniny. Swoim kształtem przypominają one kwiaty ze środkiem otoczonym migdałowymi płatkami. Maforion podbity jest blad różowym kolorem, rozjaśnianym w miejscach fałdowań bielą. W całości lamuje go złoty galon z dekoracyjną, odwróconą, arkadową koronką po wewnętrznej stronie. Taśmę zdobią naprzemiennie iluzjonistycznie malowane cztery perły ułożone romboidalnie oraz podłużny, szlifowany klejnot w kaszcie, a także jasnobrązowe szrafowanie, nadające mu plastyczność i przestrzenność (il. 4).

Siedzące Dzieciątko zostało namalowane w całej postaci w ujęciu trzech czwartych. Prawą rękę unosi w geście błogosławieństwa, lewą zaś podtrzymuje leżący na kolanach kodeks Ewangelii. Jezus lekko unosi głowę, kierując wzrok na Matkę. Ma jasnoochrową karnację dłoni i twarzy oraz puchowate różowe policzki. Jego nos jest prosty, a usta wydatne. Półokrągłe, mocno zaznaczone brwi tworzą łagodną deltę nosową. Głowę okalają falujące, jasne, krótkie włosy odsłaniające lewe ucho. Dzieciątko ubrane jest w czerwoną tunikę, odsłaniającą nieznacznie fragment lewej bony stopy. Wraz z rękawami tunika jest obszyta złotym, jasnobrązowo szrafowanym galonem, zdobionym po wewnętrznej stronie arkadową koronką podobną do tej z maforionu Maryi, jednak nie ma tu malowanych klejnotów. Tunika pod szyją tworzy charakterystyczną fałdę, co podkreśla załamanie galonu. Szatę Jezusa lamuje pod szyją, przy

rękawach i na spodzie złoty galon wzbogacony o odwróconą, arkadową koronkę, podobną do tej z lamowania maforionu Maryi. Dodatkowo galon jest pokryty brązowym szrafowaniem. Całość tuniki dekorują malowane patronowo, czterolistne, srebrne, drobne kwiaty o owalnym środku i płatkach. Także w tym przypadku nie uwzględniają one załamań tkaniny. Pomiędzy płatkami namalowano krótkie kreseczki. Tunika Dzieciątka zdaje się być podwinięta przy lewej dłoni Maryi. Odsłania w ten sposób ciemnozielone, wzorzyste podbicie rozjaśnione w miejscach załamań tkaniny. Trzymany przez Jezusa kodeks Ewangelii ujęty jest w ciemną oprawę ze schematycznie i umownie zaznaczonym złotym ornamentem. Spinają go dwie złociste klamry, rzucające cień na złożone brzegi kart.

Głowę Maryi i małego Jezusa zdobią malowane korony ze schematycznie i umownie przedstawionymi klejnotami oraz perłami. Korona Madonny uzyskała formę charakterystycznego diademu o spłaszczonym, cebulastym kształcie, zwieńczonym krzyżykiem utworzonym z pięciu pereł (il. 5). Obręcz korony wyznaczona została przez dwa rzędy pereł. Pomiędzy nimi horyzontalnie rozmieszczono malowane złote elementy, nawiązujące kształtem do *Arma Christi*. Nie wszystkie są czytelne. Patrząc od lewej można wyróżnić skrzyżowane rękawice, latarnię, tunikę, trzy gwoździe, ukazaną na środku obręczy chustę św. Weroniki, flankowaną dwoma kwadratowymi klejnotami w kasztach, dzbanek w misie, skrzyżowane: różgi biczowania (?), młot i obcęgi. Pośrodku korony wyobrażono siedzącą Matkę Boską Bolesną, u której stóp leży martwe ciało Jezusa okryte perizonium. Maryja ma złożone na piersi ręce ze skrzyżowanymi dłońmi. Spoza nich wychodzi siedem złotych mieczy boleści (układ 4-3). Ubrana jest w niebieski maforion rozjaśniony złotymi blikami, spod



5. *Matka Boska Miłosierdzia (Kazimierzowska)*, fragment z koroną władysławowską, 2. ćw. XVII w., kościół parafialny w Rajczy. Fot. T. Śliwiński

którego wyłania się biała chusta na głowie i różowa suknia, rozjaśniona złoto-białymi blikami. Po bokach Piety widać trzy duże perły ułożone piramidalnie. Nad głowę Maryi dwóch uskrzydlonych aniołów w niebieskich szatach przewiązanych w pasie podtrzymuje złoty chrystogram „IHS” w owalu, otoczony promieniami. Od chrystogramu odchodzi w obie strony ku dołowi rząd pereł, wyznaczający wewnętrzny zarys korony. Dochodzi on do charakterystycznego wolutowego elementu o bogatej kameryzacji, tworzącego boki korony ponad obręczą. Pomiędzy rzędem pereł a krawędzią korony umieszczono złote litery rozdzielone czworobocznymi

klejnotami w kasztach, tworzące wyraźny, majuskułowy napis „TIBI S[ANCTA] / MARIA”. Wnętrze korony wypełniają bogato kameryzowane ornamenty w kształcie esownic połączone z elementami roślinno-floralnymi (il. 5).

W podobny, precyzyjny sposób namalowano koronę Dzieciątka. Składa się ona ze złotej obręczy oraz półkolistego kabłąka zwieńczonego krzyżykiem łacińskim z pereł. Górną krawędź obręczy wyznacza rząd pereł. Jej wnętrze wypełniają namalowane naprzemiennie pionowo ułożone dwie perły i podłużny klejnot w kaszcie. Również wewnętrzny zarys korony wyznaczają perły. Jej wnętrze dekoruje



6. Rekonstrukcja korony władysławowskiej (rubinowej) wg A. Przezdzieckiego. Fot. Zbiory Sztuki Wotywniej Jasnej Góry

duża perła, otoczona stylizowanym ornamentem o motywach roślinnych. Pomiędzy rzędem pereł a zewnętrzną krawędzią widoczne są złociste bliki tworzące litery układające się w napis „TIBI / IESU”.

Zarówno głowę Maryi, jak i Jezusa, otaczają nimby wykonane czarną linią i miejscami rozjaśniane białą farbą, naśladujące rytowanie w srebrnej blasze. Zewnętrzne krawędzie obu nimbów wykreśla podwójna linia. W ich wnętrzach namalowano rozchodzące się ostre trójkątne promienie, charakterystycznie „zawinięte” na dole przy linii wewnętrznej, wykreślającej nimb wokół głowy obu postaci. Promienie oraz powierzchnie pomiędzy

nimi pokryto delikatnym czarnym szrafowaniem (il. 2).

Badania chemiczne wykazały, że miedziane podłoże obrazu pokrył grunt z kolorem niebieskim, bielą ołowiową i czernią kostną¹⁵. Oryginalne tło zawierało kolor czerwono-pomarańczowy i naturalne pigmenty ziemne ochry, a także złoto w proszku. Wtórne tło wykonano z żółtego masykotu, brązu, folii metalowej i szlagmetal. Maforion Madonny namalowano błękitem indygowym z bielą ołowiową,

¹⁵ Badania chemiczne pigmentów przeprowadziła podczas ostatniej konserwacji w Krakowie dr Maria G. Rogóż – specjalista chemii konserwatorskiej.

7. Jan (Makary) Sztyftowski, Sukienka rubinowa na obrazie *Matki Boskiej Częstochowskiej* z blachami wotywnymi króla Władysława Jagiełły i koronami św. Piusa X, kościół paulinów na Jasnej Górze. Fot. Zbiory Sztuki Wotywniej Jasnej Góry

z późniejszymi wtrąceniami błękitu pruskiego. Jego podbicie oraz spodnią szatę Madonny wykonano za pomocą mieszaniny czerwieni organicznej z wtrąceniem ochry czerwonej i bieli ołowiowej. Perły na złotym galonie Madonny powstały przy użyciu bieli ołowiowej. Pokrywające maforion gwiazdy wykonano ze złota w proszku. Tunikę Dzieciątka namalowano cynobrem z domieszką ochry czerwonej, a kwiaty srebrzem w proszku. Jej odsłoniętą, zieloną podszewkę wykonano przy użyciu zmieszanej barwy żółtej cynowo-ołowiowej z ziemią zieloną. Przy malowaniu koron malarz zastosował mieszaninę żółtą cynowo-ołowiową z wtrąceniem ochry żółtych, rozbielonych bielą ołowiową. Czarne linie nimbów uzyskał dzięki zastosowaniu czerni węglowej.

Ostatnia konserwacja obrazu w Rajczy wykazała, że wizerunek zachował się w niezmiennym kształcie w obrębie obu postaci. Szczęśliwie nie przemalowywano twarzy oraz koron¹⁶. W nieznanym bliżej czasie został jednak uszkodzony górny fragment prawego ramienia Madonny w wyniku opalenia zapewne przez płomień

świecy. Miejsce to zrekonstruowano z użyciem błękitu pruskiego. Wtedy też usunięto pierwotne złote tło, zachowane fragmentarycznie przy krawędziach obrazu, a także pierwsze nimby, z których oryginalne części przetrwały przy głowie Dzieciątka. Odnawiając wtedy obraz, zrekonstruowano uszkodzone ramię Maryi, wykonano nowe tło i po formie odtworzono nimby obu postaci. Na maforionie namalowano złote gwiazdy. Wydaje się, że srebrne kwiaty na tunice Dzieciątka są oryginalne. Konserwacja została przeprowadzona po roku 1709, kiedy to Johann Konrad Dippel wynalazł błękit pruski. Przy kolejnym odnawianiu obrazu znowu poprawiono jego tło oraz czarną kreską podkreślono kształt prawej dłoni Maryi oraz prawą rękę Jezusa (il. 3).

Wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej został подарowany do Rajczy przez króla Polski Jana II Kazimierza Wazę (1609–1672). Stąd też obraz określany jest jako Matka Boska Kazimierzowska. Monarcha abdykował 16 września 1668 r. i w kwietniu następnego roku wyjechał do Francji. W drodze zatrzymał się 28 maja 1669 r. w Żywcu¹⁷, gdzie, jak zapisał

¹⁶ W czasie konserwacji Monika Jamroziewicz-Filek ustabilizowała powierzchnię całego odwrocia, jak i fragmenty lica, preparatem opóźniającym korozję (BTA). Zastane otwory w metalu wypełnione zostały klejem do metalu (Chester Molecular). Sporządzono farbę gruntującą, nawiązującą do niebieskiego koloru wg oryginału z bieli ołowiowej i czerni kostnej. Powtórzono też kolor czerwono-pomarańczowy pod złoto tła, które w całości pomalowano złotem w proszku. Następnie na nowo wykonano oba nimby, które wcześniej udokumentowano, wykorzystując odkryte pierwotne fragmenty. W dalszej kolejności uzupełniono warstwę malarską farbami olejnymi w miejscu przetarć i odprysków warstwy malarskiej przy otworach w obrębie szat, pereł, klejnotów, karnacji i koron. Złotem w proszku uzupełniono braki na lamówkach. Również złotem w proszku odtworzono część gwiazd na maforionie, a srebrzem – kwiaty na tunice Dzieciątka. Zarówno warstwę malarską na licu, jak i metalowe odwrocie zabezpieczono werniksem. Równocześnie Tadeusz Stopka, konserwator dzieł sztuki, wykonał na wzór starej ramy nową, wykańczając ją złotem w płatkach.

¹⁷ Żywiecczyznę, gdzie leży Rajcza, otrzymał dziedziczenie za zasługi dla króla Kazimierza Jagiellończyka w 1457 r., wywodzący się z Komorowa w województwie bełzkim, Piotr Komorowski (zm. 1476), hrabia na Orawie i Liptowie na Spiszu. W ten sposób powstało tzw. Państwo Żywieckie, które kolejny potomek Piotra – Mikołaj Komorowski (zm. 1633), oddał w 1624 r. w zastaw królowej Konstancji (1588–1631), żonie króla Zygmunta III Wazy (1588–1632). Za zgodą polskiego sejmiku królowa wykupiła je na własność w 1628 r. za sumę 600 tysięcy złp. Po jej śmierci Państwo Żywieckie przeszło na rzecz jej trzech synów. W Żywcu królowa Konstancja nie była ani razu, mimo iż łożyła spore sumy dla podniesienia jakości życia społecznego i religijnego tamtejszych mieszkańców. Natomiast po abdykacji do miasta nad Sołą przybył Jan Kazimierz, który nie tylko przekazał góralom swój obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, ale także wydał kilka aktów prawnych dotyczących miasta i okolicznych parafii. F. Kirka, *Komorowski Piotr*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 13, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967–1968, s. 427–430; W. Czapliński, *Konstancja (1588–1631)*, w: tamże, s. 600–602; A. Przyboś,



w *Dziejopisie żywieckim* Andrzej Komoniecki, 4 lipca 1669 r. „darował [...] obraz swój Najświętszej Panny Maryjej Częstochowskiej na blade malowany, z hebanowymi ramami, do kościoła mającego [się] zbudować na Rajczy; przed którym on nabożeństwo swoje odprawował”¹⁸.

W tym miejscu należy postawić pytanie, czy podarowanie obrazu Matki Boskiej mieszkańcom Rajczy, proszącym o pozwolenie na wybudowanie własnego kościoła, było faktem, czy jest to raczej pobożna legenda, mająca za cel podnieść rangę obrazu. Odpowiadając należy zaznaczyć, że wójt Andrzej Komoniecki był bardzo solidnym kronikarzem. Zestawiając różne dokumenty, które zachowały się do naszych czasów, a których odpisy kronikarz cytuje w *Dziejopisie żywieckim* oraz w innych swoich pracach pisarskich, widzimy, że robił to rzetelnie i starannie. Prawdą jest, że czasem przywołuje zasłyszane opowieści, które w dzisiejszej ocenie wydają się być zmyśłone, kiedy jednak swoją uwagę poświęca wydarzeniom historycznym lub aktom prawnym, zawsze jest to relacja wiarygodna, zazwyczaj potwierdzana także przez inne źródła¹⁹.

Jednocześnie należy pamiętać, iż budowa nowego kościoła w obrębie państwa stanowego, jakim było Państwo Żywieckie, wymagała zgody właściciela, w tym przypadku Jana Kazimierza, o którą proszono i której

monarcha w 1669 r. udzielił²⁰. Informacje dotyczące parafii w Milówce i filii w Rajczy uwiarygodnia także fakt pozyskiwania ich od rodzzonego brata Komonieckiego – ks. Jana Franciszka (zm. 22 VII 1716), proboszcza w Milówce w latach 1695–1716²¹ i mieszkającego tam drugiego brata kronikarza – malarza Gabriela, który miał dom wybudowany na polu plebańskim, oraz ich siostry Reginy, służącej na plebanii²². Wielokrotnie wizerunek musiał na własne oczy oglądać sam kronikarz zarówno w Rajczy, jak i podczas procesji, kiedy z okazji uroczystości religijnych obraz przenoszono do Rychwałdu 9 czerwca i do Żywca 7 października 1708 r.²³

Warto także zwrócić uwagę, iż w inventarzu ruchomości króla w Nevers i Paryżu, sporządzonym wkrótce po jego śmierci 16 grudnia 1672 r., wśród w miarę dokładnie opisanych 150 obrazów nie wymienienia się żadnego wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej²⁴. Jest to znamienne, zwłaszcza gdy ma się świadomość przywiązania króla do jasnogórskiego wizerunku. W tym kontekście pojawia się jednak pytanie, czy tak dramatyczne okoliczności, jak abdykacja oraz wyjazd na obczyznę, byłyby właściwym momentem, aby rozstać się z wizerunkiem, do którego król był

przywiązany. Wydaje się, że i to jest możliwe, gdyż biografowie Jana Kazimierza zwracają uwagę na zmienność jego charakteru, brak stałości, a jednocześnie zdolność do wielkich porywów, świadczących o dośbrych intencjach²⁵. Niezależnie od tego można w obrazie w Rajczy widzieć dzieło o wyjątkowej historii i klasie artystycznej, stanowiące bezsprzecznie fundację królewską.

Obraz Matki Boskiej Kazimierzowskiej nie od razu trafił do miejsca swego przeznaczenia. Zapewne najpierw był przechowywany w drewnianym kościele parafialnym w Milówce, gdyż trwały prace przy wznowszeniu i wyposażaniu nowej, także drewnianej świątyni w Rajczy. Poświęcił ją we wspomnienie św. Stanisława, biskupa i męczennika, 8 maja 1674 r. dziekan i proboszcz żywiecki i milowski ks. Wojciech Symellius²⁶. Sam zaś wizerunek w ołtarzu bocznym zainstalowano w 1684 r., a więc

10 lat po poświęceniu kościoła²⁷. O tym fakcie informował łaciński napis umieszczony na ołtarzu: „Imago haec a Serenissimo Ioanne Casimiro Rege Poloniae et Sueciae etc. ex Bełzensi castro accepta, eidemque in omnibus expeditionibus bellicis confidenter auxiliata et post resignationem sceptri ab eodem in Gallias abscedente huic loco donata anno 1669 die 4 Julii, in altari vero collocata anno 1684”²⁸. Napis stanowił wyraźną metrykę obrazu, której parafianie i ich duszpasterze byli ciągle świadomi. Poprzez nawiązanie do tradycji o pochodzeniu wizerunku z zamku bełzkiego zaakcentowano także jego związek z częstochowskim oryginałem, na co zwrócił uwagę Wacław Kolak²⁹. W chwili umieszczenia obrazu w ołtarzu miał on jeszcze hebanową ramę oraz podpórkę umożliwiającą jego ustawienie. Wszystko przemawia za tym, że hebanowa rama nie była dekorowana modnymi w tamtym czasie srebrnymi aplikacjami, gdyż wspomniałby o nich wizytator biskupi w 1732 r.³⁰

Więcej wiadomości o kościele w Rajczy przynosi wizytacja z 1748 r.³¹

Komorowski Mikołaj, w: tamże, s. 426–427; Z. Rączka, *Żywiec. Rys historyczny od powstania miasta do 1918 roku*, Żywiec 1997, s. 5–9; H. Woźniak, M. Ferenc, *Dzieje Oświęcimia i ziemi oświęcimskiej od 1564 do 1772*, w: *Oświęcim miasto pogranicza*, red. B. Czwojdrak, K. Miroszewski, P. Węcowski, Warszawa 2018, s. 134–135.

18 A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 217–218. Zob. tenże, *Memoriał...*, dz. cyt., s. 28.

19 Można to np. prześledzić, analizując powstawanie i funkcjonowanie bractw religijnych na Żywiecczyźnie. Sz. Tracz, *Bractwa religijne w dekanacie żywieckim (1598–1772)*, Kraków 2005.

20 Kraków, Archiwum Kurii Metropolitalnej (dalej jako AKM), sygn. AV 23 – *Visitatio archidiaconatus Cracoviensis (Decanatus: Skalensis – 1727; Vitoviensis – 1727; Prossoviensis – 1728; Novi Montis – 1728; Scawiniensis – 1729; Xsiqżnensis – 1731; Żyvecensis – 1732; Oswiemensis – 1732; Wielicensis – 1741; postea sequentur inventaria ecclesiarum decanatus Dobczycensis, Woynicensis, Androviensis) per R[evere]ndum D[ominum] Michaelem de Magna Kunice Kunicki, episcopum Arsiacensem, suffraganeum et archidiaconum Cracoviensem annis 1727 – 1741 peracta*, k. 1192 (1185).

21 A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 484–485; tenże, *Memoriał...*, dz. cyt., s. 36, 52–53.

22 J. Kracik, *W kręgu rodziny wójta Komonieckiego*, „Karta Groni” 1980, nr 9–10, s. 145–148.

23 A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 320, 323; tenże, *Memoriał...*, dz. cyt., s. 43–44.

24 W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 85–258.

25 Tamże, s. 48; Z. Wójcik, *Jan Kazimierz Waza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 37.

26 Kościół został wzniesiony przez cieślę Żyrka z Żabnicy wraz z pomocnikami pomiędzy 8 V 1673 a 8 V 1674 r. Świątynia otrzymała wezwanie św. Wawrzyńca oraz św. Kazimierza na pamiątkę Wawrzyńca Wodzickiego herbu Leliwa (zm. 1697), mieszczanina krakowskiego i dzierżawcy dóbr żywieckich, oraz Kazimierza Rabczyńskiego, podstarościego żywieckiego w latach 1669–1675, którzy finansowo przyczynili się do jej powstania. Była to drewniana, jednonawowa budowla orientowana z wydzielonym prezbiterium oraz wieżą zwieńczoną baniastym hełmem, dostawioną na osi od zachodu w 1693 r. przez niemieckiego cieślę, Jana Bennerta. Na wieży zawieszono trzy dzwony – średni, sprawiony w 1677 r. przez Mikołaja Koczona z Soli, większy, ufundowany w 1696 r. przez Pawła Bieguna z Abramowa i mały, pełniący rolę sygnaturki, ufundowany w 1684 r. przez Marcina Jaszkę. Średni dzwon, ponieważ się rozbił, przelano na większy dzięki fundacji parafian w 1720 r. Wnętrze kościoła o kamiennej posadzce ozdobił malowidłami Fabian Sobinowicz. W jego zachodniej części urządzono chór muzyczny z organami sprawionymi w 1718 r. A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 224–225, 594; tenże, *Memoriał...*, dz. cyt., s. 30–32, przyp. 103; AKM, sygn. AV 23, k. 1192 (1185)–1193 (1186).

27 A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 225.

28 Tamże. „Obraz ten przez Jana Kazimierza króla polskiego i szwedzkiego itd. pochodzący z zamku bełzkiego, a wspierający go wiernie podczas wypraw wojennych, przez odjeżdżającego do Francji po złożeniu korony królewskiej temu miejscowi ofiarowany w roku 1669 dnia 4 lipca, zaś w ołtarzu umieszczony w roku 1684”. Tłum. za: W. Kolak, *Matka Boska Kazimierzowska w Rajczy*, „Studia...”, dz. cyt., s. 89.

29 Tamże.

30 AKM, sygn. AV 23, k. 1192 (1185)–1193 (1186). W czasie wizytacji odnotowano tylko istnienie ołtarza głównego św. Wawrzyńca z konsekrowanym portatylem oraz cztery ołtarze boczne bez podania ich tytułów. Wizytacja milczy o obecności obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Sam zaś opis kościoła jest bardzo ogólnikowy w stosunku do relacji o stanie kościoła parafialnego w Milówce. Stało się tak zapewne dlatego, że była to świątynia filialna.

31 AKM, sygn. AV 34 – *Summarium seu descriptio status ecclesiarum et parochorum eorundem in decanatu Żywiecensi consistentium ex speciali mandato Celsissimi Illustrissimi et Reverendissimi Domini*,

Wizytator potwierdza istnienie ołtarza głównego św. Wawrzyńca, wymieniając na drugim miejscu ołtarz boczny Matki Boskiej Częstochowskiej oraz trzy pozostałe – św. Antoniego, św. Onufrego i Krzyża Świętego. Informacja o ołtarzu częstochowskim może stanowić potwierdzenie zapisów Andrzeja Komonieckiego o obecności obrazu w Rajczy. Wymienione ołtarze były częściowo malowane i złożone. Pośród uboższego zestawu srebrnych paramentów liturgicznych odnotowano tylko jedno srebrne wotum, zapewne wiszące przy interesującym nas wizerunku³².

Trudno określić, kiedy zaginęła hebanowa rama obrazu, która istniała jeszcze w 1708 r. Wizerunek musiał być tak umocowany, że można go było wyjąć z ołtarza i nieść w procesji jak feretron. Tak postąpiono dwa razy w pamiętnym 1708 r., kiedy kompania z Rajczy 9 czerwca pielgrzymowała do sanktuarium maryjnego w Rychwałdzie oraz kiedy przybyła 7 października na obchody jubileuszu 100-lecia istnienia Bractwa Różańca Świętego w Żywcu³³. Przy tej okazji kronikarz tak pisze o wizerunku: „[obraz – Sz. T.] trzeci z rajczańskiego kościoła Najświętszej Panny Maryjej Częstochowskiej, na blasze malowany, z hebanowymi ramami, który Jan Kazimierz, król polski darował i do niego miał swoje nabożeństwo, gdy tu w Żywcu rezydował i stąd do Francji odjechał”³⁴. Z tej informacji wynika, że obraz nie był ozdobiony koronami i sukienką wotywną, w przeciwieństwie

do niesionego wraz z nim obrazu św. Wawrzyńca z głównego ołtarza w Rajczy, dekorowanego srebrnym okładem, co zaznaczył Andrzej Komoniecki³⁵. Natomiast niezachowaną sukienkę na obrazie, zapewne srebrną, zdobioną wielobarwnymi kamieniami, oraz dwie korony wotywnie z promieniami, oszacowane na 50 florenów, wymienia inwentarz sporządzony w 1817 r.³⁶ Dekoracja była przytwierdzona bezpośrednio do miedzianego podobrazia, o czym świadczy kilka otworów w różnych miejscach obrazu usuniętych podczas ostatniej konserwacji. Jednocześnie zaznaczono, że ołtarz, w którym znajduje się obraz, jest częściowo zniszczony.

Przez cały XIX w. w wizytacjach biskupich obraz był określany jako dar królewski i nazywany „Imago Thaumaturga”. Znajdował się w bocznym ołtarzu po stronie ewangelii. Obok stał ołtarz św. Antoniego z Padwy. Naprzeciwko, po stronie epistoły, stał ołtarz Krzyża Świętego oraz ołtarz Matki Boskiej Różańcowej³⁷. Nie zachowała się żadna informacja o miejscu jego przechowywania w chwili, gdy zamknięto stary drewniany kościół w 1884 r., a rozpoczęto budowę obecnego, murowanego³⁸. Na ten czas

35 Tamże, s. 320, 323.

36 AKM, sygn. APA 274 – *Teczka Parafii Rajcza, Documenta Parochialis Rajczensis Decanatu Żywiecensis* Archivum Consistoriale, dokumenty luźne – *Inventarium Decanalicum 1817*, pozycja 8.

37 W. Kolak, *Matka Boska Kazimierzowska w Rajczy*, „Studia...”, dz. cyt., s. 93–94; tenże, *Matka Boska Kazimierzowska w Rajczy*, „Karta...”, dz. cyt., s. 101.

38 Kamień węgielny pod nowy kościół, zaprojektowany przez Karola Pietschkę, położono 10 VIII 1886 r. Świątynię w stylu historyzmu wzniesiono do 1890 r. z inicjatywy miejscowego proboszcza ks. Andrzeja Kuliga i parafian, co wymusiło zamknięcie w 1884 r. przez władze powiatowe starego, drewnianego kościoła grożącego zawaleniem. Budowla w układzie ośmioprzęsłowym, halowym z transeptem, od wschodu zamknięta jest wyodrębnionym prezbiterium z wieloboczną apsydą. Na osi od zachodu do korpusu nawowego przylega czworoboczna wieża. Wnętrze zdobi ołtarz główny oraz dwa ołtarze boczne w ramionach transeptu, a także rozmieszczo-



8. Jan (Makary) Szyftowski, Sukienka rubinowa na obrazie *Matki Boskiej Częstochowskiej*, fragment z widocznymi elementami *Arma Christi* z dawnej korony władysławowskiej. Fot. Zbiory Sztuki Wotywniej Jasnej Góry

D[omi]ni Andreae Stanisla[i] Kostka in Załuskie Załuski, Dei et Apostolicae Sedis episcopi Cracoviensis, ducis Severiae, per me Antonium Franciscum de Brzezio Lanckoronski, canonicum Gnesnensem, praepositum Osvencimensem, anno D[omi]ni millesimo septingentesimo quadragesimo octavo, visitatorum hoc in volumine comprehensum, k. 47–48v.

32 Tamże, k. 47v.

33 A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 320, 323; tenże, *Memoriał...*, dz. cyt., s. 43–44.

34 A. Komoniecki, *Chronografia...*, dz. cyt., s. 320.

nabożeństwa częściowo przeniesiono do kaplicy filialnej w Ujsołach, a także sprawowano je w prowizorycznej kaplicy urządzonej na plebanii w Rajczy. Być może to w niej umieszczono wizerunek. Jednakże liczna korespondencja parafii z Konsystorzem Biskupim w Krakowie milczy na ten temat³⁹.

Także w nowym kościele obraz Matki Boskiej Kazimierzowskiej został umieszczony w bocznym ołtarzu w południowym ramieniu transeptu. Ołtarz związany był z Bractwem Szkaplerza Świętego, założonym w parafii w 1848 r.⁴⁰ Zachowane do dziś retabulum stanowi polichromowaną i złożoną, eklektyczną, trójosiową nastawę kolumnową z końca XIX w. Obraz znajdował się w centralnej aediculi, w nowej ramie, ujętej rzeźbionym neobarokowym obramieniem. Tworzą go trzy girlandy kwiatowo-owocowe, obejmujące ramy z trzech stron, oraz dwa kartusze, umieszczone nad i pod obrazem. W górnym kartuszu, otoczonym przez putta, umieszczono monogram tworzący napis „Maryja”, natomiast w dolnym chrystogram „IHS”. Archiwalne zdjęcie ołtarza, najprawdopodobniej z lat 30. XX w., dodatkowo dokumentuje wiszące wokół obrazu wota – serca z wstążeczkami, sznury koralu, medaliki na łańcuszkach. Sam wizerunek nie ma żadnej sukienki, jedynie zdobi go pięć sznurów koralu z trzema owalnymi medalionami (zapewne są to srebrne talary austriackie),

zawieszonych pod szyjami Madonny i Dzieciątka⁴¹. W dwóch aediculach bocznych ustawione zostały figury św. Szymona Stocka i św. Jana Chrzciciela. Natomiast w wielobocznym zwieńczeniu znalazła się płaskorzeźbiona scena przekazania szkaplerza św. Szymonowi Stockowi, flankowana przez dwie figury świętych biskupów.

Z inicjatywy proboszcza rajczańskiego, ks. Zbigniewa Guskiewiczza, na początku lat 80. XX w. obraz Matki Boskiej Kazimierzowskiej wraz z rzeźbionym neobarokowym obramieniem przeniesiono do głównego ołtarza pochodzącego z przełomu XIX i XX w. Jest to jednokondygnacyjna, jednoosiowa, neobarokowa nastawa z centralną aediculą ujętą dwoma parami kolumn kompozytowych podtrzymujących przełamane belkowanie. Pomiędzy kolumnami ustawionymi na wysokich postumentach znalazły się rzeźby św. Józefa i św. Anny. Wizerunek Kazimierzowski wraz z neobarokowym obramieniem zawieszono w centrum retabulum. Zasłaniany jest obrazem św. Wawrzyńca – patrona kościoła i parafii, pochodzącym zapewne z czasu powstania ołtarza. Po bokach ołtarza na niskich postumentach dodatkowo ustawiono figury św. Piotra i św. Pawła. W zwieńczeniu pod rzeźbioną zamkniętą koroną z girlandami nawiązującymi do paludamentum ukazano owalny wizerunek wyłaniającego się z niebios Boga Ojca. Flankują go dwa rzeźbione adorujące anioły, stojące na przedłużeniu zewnętrznych kolumn nastawy. W chwili przeniesienia obrazu do ołtarza głównego wizerunek ozdobiono dwiema stylizowanymi koronami wotywnymi wykonanymi z blachy, które w poważny sposób naruszyły estetykę obrazu.

Dopiero akt koronacji koronami biskupimi 1 lipca 2017 r. sprawił,

41 Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie, fototeka – Rajcza.

że przeprowadzono specjalistyczne badania i konserwację obrazu. Jednocześnie usunięto obie blaszane korony, zastępując je jedną, umieszczoną na górnej ramie obrazu⁴². Nową, srebrną i złożoną koronę, kameryzowaną kamieniami szlachetnymi i perłami, nawiązującą w kształcie do ofiarowanej przez papieża Klemensa XI, którą ukoronowano jasnogórski wizerunek 8 września 1717 r., zaprojektował Tadeusz Stopka z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a całość wykonał krakowski złotnik Tadeusz Piątek.

Zastosowana technologia warsztatuwa, jak i wysoka klasa artystyczna, sytuują obraz Matki Boskiej Kazimierzowskiej w czołówce najlepszych i najbardziej znamienitych XVII-wiecznych kopii częstochowskiego oryginału. Wojciech Kurpik słusznie zauważył, iż przynajmniej w końcowej fazie rajczańska kopia malowana była przy jasnogórskim obrazie. Przejawia się to w trosce malarza, by jak najpełniej oddać charakter i szczegóły częstochowskiego pierwowzoru. Nie popadł on jednak w nadmierną dekoracyjność, lecz kierował się wyraźnie estetyzującą postawą, połączoną z pragnieniem osiągnięcia czysto malarzskich walorów, wykorzystując na szeroką skalę światłocień⁴³.

Na obrazie Matki Boskiej Kazimierzowskiej postaci Maryi i Dzieciątka zostały namalowane z poszanowaniem kompozycji pierwowzoru. Artysta dołożył wszelkich starań, aby uchwycić jak najwięcej podo-

bieństw. Tak jak w oryginale, na obrazie w Rajczy nieproporcjonalnie większa jest błogosławiąca ręka Dzieciątka. W obrębie twarzy Madonny widać starania kopisty, aby przenieść na obraz wszystkie charakterystyczne bliki świetlne (il. 1–2). Uwidacznia się to przy obu tęczęwkach, gdzie położono mocniejsze światło od środka (od strony nosa), dodatkowo wzmacniając siłę spojrzenia Madonny za pomocą dwóch jasnych punktów, wyraźnie zaznaczonych w brązowych tęczęwkach przy ich lewych krawędziach. Tak samo jak w oryginale, rozświetlono końcówkę nosa i podbródka oraz położono jasne bliki wokół ust, czyniąc je przez to bardziej ściśniętymi. Prawie identycznie namalowano łagodną deltę nosową z wyraźnym zaakcentowaniem półkolistych brwi Maryi. Jednakże w rajczańskiej kopii bardziej niż w oryginale podkreślono podkrążenie migdałowych oczu Madonny (il. 2, 4). Podobne zabiegi można zaobserwować w obrębie twarzy Dzieciątka. Także tu artysta rozjaśnił końcówkę nosa (większego niż na pierwowzorze) oraz położył bliki świetlne wokół wydatnych warg małego Jezusa. W oryginale kąciaki ust u Dzieciątka są bardziej skierowane ku dołowi, natomiast na kopii w Rajczy są wyraźnie podniesione. W stosunku do oryginału w Rajczy mocniej podkreślono brwi Jezusa. Podobnie jak na obrazie częstochowskim, malarz zaznaczył bliki w obrębie żrenic Dzieciątka, dodając dwa jasne punkty zaznaczone z lewej strony brązowych tęczęwek, tak samo jak w przypadku oczu Maryi, co wzmocniło wyrazistość spojrzenia Jezusa (il. 1–2).

Malarz poprzez nieznaczne zmniejszenie twarzy Madonny w stosunku do mafioronu bardziej wyakcentował pasmo złocistych włosów widocznych z lewej strony policzka, co nie występuje w żadnej z dotychczas znanych kopii z tego czasu. Sprawiają one wrażenie zaplecionego warkocza (il. 4). Dzięki zastosowaniu

nych na filarach wiele luźnych rzeźb, pochodzących z wcześniejszych retabulów. AKM, sygn. APA 274 – *Teczka Parafii Rajcza, Documenta Parochialis Rajcensis Decanatu Żywiecenssiae Archivum Consistoriale*, luźne dokumenty z czasu budowy kościoła; W. Kolak, R. Ślusarek, Z. Guskiewicz, dz. cyt., s. 19–27.

39 AKM, sygn. APA 274 – *Teczka Parafii Rajcza, Documenta Parochialis Rajcensis Decanatu Żywiecenssiae Archivum Consistoriale*, luźne pisma proboszcza ks. Andrzeja Kuliga oraz Komitetu Parafialnego odpowiedzialnego za budowę nowego kościoła z lat 1884–1887.

40 Z. Gogola, dz. cyt., s. 163.

42 Zgodnie z sugestiami konserwatora zabytków architektury i sztuki sakralnej diecezji bielsko-żywieckiej w ten sposób podkreślono fakt wyjątkowej rangi obrazu dla kultu chrześcijańskiego, co wpisuje się w tradycję koronacji łaskami słynących wizerunków maryjnych. Jednocześnie korona nie przysłania wyróżniających się pod względem artystycznym, jak i ikonograficznym oryginalnie namalowanych na obrazie tzw. władysławowskich (rubinowych) koron Madonny i Dzieciątka.

43 W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 168.



9. Klejnot z motywem chusty Weroniki z dawnej korony władysławowskiej, kościół paulinów na Jasnej Górze.
Fot. Zbiory Sztuki Wotywniej Jasnej Góry

światłocienia realistycznie i przestrzennie potraktowane zostały dukty draperii, zdobione poprzez precyzyjne wykreślenie arkadowej, odwróconej koronki obszycia galonu⁴⁴. Przez jej uproszczenie na kopii w Rajczy malarz uzyskał efekt lekkości i dekoracyjności, doskonale współgrającej z finezyjnie malowanymi perłami i szlifowanymi kamieniami w kasztach dekorujących złotą taśmę galonu. Ta sama, odwrócona arkadowa koronka występuje przy złotym galonie lamującym tunikę Dzieciątka, zastępując widoczne w oryginale dekoracyjne obszycie pod jego szyją, utworzone z dwóch złocistych linii, pomiędzy którymi namalowano dwa rzędy kropek. Na obrazie w Rajczy arkadowa koronka lamuje wszystkie widoczne odcinki złotego galonu, czego nie ma na pierwotnym wzorze. Ponadto pokrywające tunikę kwiatki stanowią bardzo dalekie uproszczenie ornamentu występującego na szacie Jezusa w oryginale (il. 1–2).

Twórca rajczańskiego obrazu także z autopsji musiał malować obie korony odbijające jasnogórski pierwowzór. Korona Madonny nie jest płasko malowanym kameryzowanym diademem, jak można to zauważyć w innych kopiach. Poprzez ocienienie brzegów jej sylwety, nabrała ona przestrzenności. Dzięki drobiazgowemu potraktowaniu szczegółów zatraciła nieco ogólną czytelność, jednakże bez szkody dla głównych motywów, które malowane są prawie że impresjonistycznie. Malarz wyraźnie skupił swą uwagę na refleksach świetlnych, które starał się odtworzyć jako odbite w malowanych perłach, szlifowanych kamieniach szlachetnych, a także na emaliowanych elementach z przedstawieniem

Matki Boskiej Bolesnej i aniołów. W mistrzowski i nowatorski sposób zostały potraktowane elementy *Arma Christi* na obręczy korony Madonny, siedem mieczy wbitych w Jej pierś, unoszony przez anioły promienisty monogram „IHS” oraz litery napisu, na których także odbija się światło. Zacierając szczegóły, np. oblicze na chuście Weroniki, twarze martwego Chrystusa i Matki Boskiej Bolesnej oraz aniołów, malarz uchwycił splendor królewskiej korony mieniającej się w blasku migocących świateł (il. 5). Identycznie została potraktowana korona Dzieciątka, co rzadko przedstawiano w innych kopiach. W Rajczy jest ona wyłącznie jubilerskim dziełem, bez motywów ideowych. Jej główny walor estetyczny stanowi bogactwo kameryzacji.

Wreszcie malarz doskonale zgrał z całą barwną kompozycją obu postaci ascetyczne, a zarazem bardzo dekoracyjnie malowane czarnym konturem nimby, minimalnie rozjaśniane punktowo białymi kreseczkami. W ten sposób powstała dekoracja naśladująca trybowane, srebrne nimby, ufundowane według tradycji przez króla Władysława Jagiełłę, wraz ze srebrnymi blachami, zasłaniającymi tło jasnogórskiego oryginału po *sacrilegium* w roku 1430⁴⁵ (il. 7).

Przedstawione na obrazie Matki Boskiej Kazimierzowskiej korony stanowią ważne świadectwo ikonograficzne nieistniejących już koron zdobiących jasnogórski wizerunek, znanych w literaturze przedmiotu jako władysławowskie lub rubinowe⁴⁶. W dotychczasowej literaturze wiązano

⁴⁴ Podobny zabieg widoczny jest np. na kopii z Kołomyi (ob. w Skomielnej Czarnej), autorstwa Stanisława Brzezińskiego lub Brzozowskiego z 1635 r., gdzie bardzo starannie ukazano odwróconą, arkadową koronkę przy galonie zdobiącym skraje szaty Maryi. Tamże, s. 168, il. 98.

⁴⁵ E. Smulikowska, *Ozdoby obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako zespół zabytkowy*, „Rocznik Historii Sztuki” 1974, nr 10, s. 182–183; W. Kurpiak, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 192, il. 122; Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki sztuki Jasnej Góry. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, Katowice 2009, s. 89–90.

⁴⁶ Najpierw powstała korona Maryi, później sprawiono zbliżoną stylistycznie koronę dla Dzieciątka. Mimo że niezachowane, są dobrze znane dzięki malarskim kopiom częstochowskiego obrazu. Ich pierwszą naukową identyfikację wraz z propozycją rekonstrukcji

je z donacją króla Władysława IV (zm. 1648) z 1635 r. Z badań Ewy Smulikowskiej wynika, że wspomniane korony, określane przez badaczkę jako rubinowe, powstały między 1625 a 1633 r. za sprawą prowincjała paulinów o. Mikołaja Królika (zm. 1646)⁴⁷. Prowincjał polecił nowe korony dla jasnogórskiego obrazu udekorować klejnotami pochodzącymi z ofiarowanego 15 maja 1625 r. przez króla Władysława IV, jako wotum dla cudownego obrazu częstochowskiego pobłogosławionego przez papieża Urbana VIII, kapelusza lub czapki⁴⁸. Być może wzbo-

zaprezentował Aleksander Przezdziecki w 1887 r. Warto zaznaczyć, że jego rekonstrukcja, oparta na wizerunku znalezionym na Podolu, prawie dokładnie powtarza koronę władysławowską widoczną na niepublikowanym do tej pory malowanym na blasze miedzianej wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej (42,5 x 33,2 cm) z przełomu XVII/XVIII w., przechowywanym w skarbcu sanktuarium maryjnego w Stoczku Klasztornym na Warmii. W centrum korony Maryi znajdowała się Pietà z siedmioma mieczami pod krzyżem z chrystogramem „IHS” adorowanym przez dwa anioły. Po zewnętrznej krawędzi korony biegł napis „TIBI S[ANCTA] / MARIA”. Poniżej Piety na obręczy przedstawiono fryz z symbolami *Arma Christi* (wg T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego od lewej widniał: kogut, skrzyżowane rękawice, latarnia, szata, krzyż z włócznią i hizopem, chusta św. Weroniki, skrzyżowane młot i obcęgi, pęk trzech różg, kolumna skrzyżowana z drabiną, dzban z misą). Z kolei kameryzowaną koronę Dzieciątka zdobił biegnący po zewnętrznej napis „TIBI / IESUS”. Przyjmuje się, że program ideowy rubinowej korony Matki Boskiej pozostawał w bezpośrednim związku z królewskim charakterem kultu Maryi jako Królowej Korony Polskiej, co wyrażono poprzez ukazanie Jej współuczestnictwa w zbawczej Ofierze Chrystusa. Zagadnienie tzw. koron władysławowskich na wizerunku częstochowskim szczegółowo analizują m.in. E. Smulikowska, *Ozdoby...*, dz. cyt., s. 220–221, il. 70–74, 76; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Program ideowy koron władysławowskich*, „Studia Claromontana” 1985, nr 6, s. 47–62, il. 1–14; W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 185–190, il. 120; E. Smulikowska, *Korony i sukienki obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako przejaw kultu Królowej Korony Polskiej*, „Studia Claromontana” 2005, nr 23, s. 57–63; E. Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006, s. 173–176.

47 E. Smulikowska, *Korony...*, dz. cyt., s. 61.

48 Królewicz Władysław w czasie swojego pobytu w Rzymie za zwycięstwo chocimskie otrzymał od

gacono je także o inne klejnoty pozyskane ze skarbca jasnogórskiego⁴⁹. Najprawdopodobniej korony władysławowskie zostały zdjęte i zastąpione innymi w latach 1708–1711⁵⁰. W bliżej nieokreślonym czasie zostały one rozmontowane, a część klejnotów wtórnie wykorzystał brat Jan (Makary) Szytyftowski w zachowanej do dziś tzw. sukience rubinowej⁵¹ (il. 7). Można tam m.in. wyróżnić zidentyfikowane przez Ewę Smulikowską elementy *Arma Christi* z obręczy korony Madonny – skrzyżowane rękawice, latarnię, krzyż z włócznią, pęki różeg, skrzyżowaną kolumnę z drabiną, siedem mieczy boleści Maryi, dwa skrzydła aniołów, chrystogram „IHS” w promienistej glorii, a w skarbcu chustę Weroniki⁵² (il. 9). Do grupy tej Ewa Letkiewicz zalicza z sukienki rubinowej jeszcze klejnot z kogutem o tych samych wymiarach co pozostałe (2,7 x 2,5 cm), mający analogiczną kolorystykę z użyciem błękitnej i zielonej emalii⁵³.

Zidentyfikowane klejnoty ozdobione są kamieniami szlachetnymi z przewagą rubinów oraz niebieską i zieloną emalią. Na obrazie w Rajczy elementy *Arma Christi* zostały potraktowane bardzo schematycznie. Malarz nie oddał kolorystyki, lecz

papieża Urbana VIII w dzień Bożego Narodzenia miecz i poświęconą czapkę. Było to wielkie wyróżnienie papieskie dla osób, które szczególnie zasłużyły się w obronie chrześcijańskiej wiary. Tamże, s. 58–61; E. Letkiewicz, dz. cyt., s. 162.

49 E. Smulikowska, *Korony...*, dz. cyt., s. 61.

50 E. Letkiewicz, dz. cyt., s. 173.

51 Paulin, brat Jan (Makary) Szytyftowski, złotnik jasnogórski, czynny w latach 1701–1740, za sprawą o. Konstantego Moszyńskiego (zm. 1734), przeora jasnogórskiego i prowincjała paulinów w latach 1719–1722, gruntownie przerobił lub raczej wykonał na nowo dwa komplety sukienek wotywnych, w tym sukienkę rubinową. M. Michałowska, *Brat Makary Szytyftowski i jego twórczość artystyczna*, „Studia Claromontana” 1982, nr 3, s. 365–370; E. Smulikowska, *Korony...*, dz. cyt., s. 83–84.

52 E. Smulikowska, *Ozdoby...*, dz. cyt., s. 220–221; też, *Korony...*, dz. cyt., s. 62–63.

53 E. Letkiewicz, dz. cyt., s. 176.

zaznaczył ich obecność za pomocą złotych konturów (il. 5). Wyjątek stanowią elementy emaliowane – chusta Weroniki na obręczy oraz grupa Piety i aniołów w koronie, gdzie mimo sumarycznego ujęcia zaznaczono kolorystykę emalii. Dodatkowo po bokach *Veraikonu* można dostrzec pochyłone „drabinki”, które w umowny sposób nawiązują do ornamentu z kamieni szlachetnych lamujących chustę (il. 5, 9).

W tym miejscu pojawia się pytanie, czy na obręczy korony w Rajczy zachowano kolejność *Arma Christi* zgodnie z ich ułożeniem według proponowanych rekonstrukcji korony władysławowskiej. Wydaje się, że tak, aczkolwiek umowne potraktowanie kolejnych elementów nie daje stuprocentowej pewności. Zainteresowanie budzi obecność motywu dzbana na misie, widocznego z prawej strony *Veraikonu*, który nie znalazł się w zaproponowanej rekonstrukcji Aleksandra Przezdzieckiego (il. 5–6). Element ten nie występuje także na precyzyjnie malowanej koronie władysławowskiej np. na wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej z przełomu XVII/XVIII w. w skarbcu sanktuarium w Stoczku Klasztornym⁵⁴ (il. 10). Aleksander Przezdziecki w swojej rekonstrukcji obok dzbana nie uwzględnił także koguta (il. 6). Aczkolwiek oba te elementy występują na obręczy precyzyjnie namalowanej korony władysławowskiej zdobiącej skroń Matki Boskiej na obrazie z Kołomyi z 1635 r. autorstwa paulińskiego malarza Stanisława Brzezińskiego (Brzozowskiego)⁵⁵.

54 T. Chrzanowski, M. Kornecki, dz. cyt., s. 56; W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 187–188; E. Letkiewicz, dz. cyt., s. 175. Zaproponowana rekonstrukcja nie uwzględnia także z lewej strony obecności koguta, który występuje na sukience rubinowej i wiązany jest z koroną władysławowską. E. Letkiewicz, dz. cyt., s. 176.

55 W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 163–164, il. 98–99a–b.

Osobną kwestię stanowi na obrazie Matki Boskiej Kazimierzowskiej dekoracja galonu lamującego maforion Madonny (il. 2). O ile w kilku kopiach można zauważyć, podobnie jak w Rajczy, występowanie odwróconej arkadowej koronki naśladującej jasnogórski oryginał (np. obraz z przedstawieniem Matki Boskiej Łomżyńskiej – XVI w., Matki Boskiej Giebułtowskiej – 1632 r., Matki Boskiej Częstochowskiej z Kołomyi – 1635 r.)⁵⁶, inaczej jednak przedstawia się sprawa ułożenia klejnotów na galonie na wizerunku kazimierzowskim. Stąd też rodzi się pytanie, czy jest to dekoracja zdobiąca oryginał jasnogórski, czy raczej swobodna inwencja twórcza kopisty. Wydaje się, że można w niej widzieć dekorację oryginału jasnogórskiego, co potwierdzają badania rentgenowskie podobrazia, gdyż w tych miejscach na galonie istnieją ślady po niewielkich gwoździkach, podtrzymujących pierwotnie podobne klejnoty⁵⁷. W analogiczny sposób, jak w Rajczy, zostały one ukazane na przywołanym już wizerunku z 1635 r. z Kołomyi, gdzie również rozdzielają je perły⁵⁸.

56 Tamże, il. 93–94, 98; M. Giżyńska-Matecka, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, w: *Wawel 1000–2000. Skarby archidiecezji krakowskiej*, t. 2, red. J.A. Nowobilski, Kraków 2000, s. 65–66, il. 461.

57 W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 160–161.

58 Tamże, s. 163–164, il. 98. E. Smulikowska zauważa, że zwyczaj zawieszania bezpośrednio na obrazie częstochowskim klejnotów ugruntował się w XV w. i trwał nieprzerwanie do ok. poł. XVII w., mimo kilkukrotnych surowych zaleceń kolejnych wizytatorów kościoła, troszczących się o stan i zachowanie deski i malowidła cudownego obrazu. Po przeniesieniu wizerunku jasnogórskiego w 1650 r. do nowego ołtarza hebanowego, ufundowanego przez kanclerza Jerzego Ossolińskiego (zm. 1650), obraz zdobiły tylko korony władysławowskie (rubinowe) oraz duża prostokątna plakieta wotywna z hierogramem imienia MARIA, przesłaniająca częściowo szaty obu postaci na wysokości piersi, zdobiona najprawdopodobniej kamieniami szlachetnymi i perłami. E. Smulikowska, *Korony...*, dz. cyt., s. 77.



10. *Matka Boska Częstochowska*, olej na blasze miedzianej, XVII/XVIII w., klasztor Księży Marianów w Stoczku Klasztornym. Fot. Sz. Tracz

Te właśnie klejnoty 70 lat później czyścił i uzupełniał brat Jan (Makary) Szyftowski⁵⁹.

Wreszcie warto także zwrócić uwagę na charakterystyczny kwiatowy motyw patronowy dekorujący tunikę Dzieciątka Jezus. Najstarsze przedstawienie tego motywu, tożsamego z wizerunkiem rajczańskim, widoczne jest na miedziorycie z wyobrażeniem Matki Boskiej Częstochowskiej na odwrocie frontospisu karty tytułowej w książce o. Andrzeja Gołdonowskiego *Diva Claromontana*, wydanej w Krakowie w 1642 r.⁶⁰ Występuje on także na tunice na obrazie z przełomu XVII i XVIII w. w Stoczku Klasztornym (il. 10). Zatem można sądzić, iż motyw ten na obrazie w Rajczy pochodzi z czasów powstania kopii.

Na kanwie dotychczasowych rozważań należy postawić pytanie o czas i miejsce powstania rajczańskiej kopii oraz o jej autora. Nie ulega wątpliwości, że wizerunek Matki Boskiej Kazimierzowskiej powstał przed 4 lipca 1669 r., kiedy to król Jan Kazimierz подарował go do Rajczy. Występująca na nim korona władysławowska (rubinowa) wyznacza dolną granicę jego powstania na lata 1625–1633, kiedy ta dostojna ozdoba znalazła się na skroniach Madonny na jasnogórskim oryginale. Jej obecność na cudownym wizerunku potwierdza jego kopia z Kołomyi, dziś w Skomielnej Czarnej z 1635 r., powstała w klasztornym warsztacie malarskim o. Stanisława Brzezińskiego (Brzozowskiego). Jest to obraz bardzo zbliżony do wizerunku rajczańskiego, aczkolwiek słabszy pod względem artystycznym. Podobieństwo obu kopii, jak również udokumentowane źródłowo autorstwo paulińskiego malarza działającego na Jasnej Górze i przywołane podobieństwa z samym oryginałem częstochowskim, każą widzieć miejsce powstania

wizerunku z Rajczy w malarskiej pracowni działającej na Jasnej Górze.

Wśród zakonnych malarzy działających w XVII w. w jasnogórskim klasztorze Anna Kunczyńska-Iracka wymienia następujących ojców: Walentego Kłoczka, Wacława Kornickiego (zm. 1647), Tyburcego Nowakowicza (1599/1600–1647), Jana (Felicjana) Ratyńskiego (1628–1688) oraz Izydora (1586–1645) i Władysława (zm. po 1645) Leszczyńskich⁶¹. W gronie tym szczególnie wybijają się postać o. Jana (Felicjana) Ratyńskiego, określonego przez klasztorne kroniki jako malarza najwybitniejszego. Z jego warsztatem wiązano malowidła ołtarzowe w większym chórze kościoła jasnogórskiego, bliżej nieznane malowidła ściennie w kilku domach paulińskich oraz liczne kopie cudownego obrazu jasnogórskiego, które były prezentami ofiarowanymi przez paulinów do kościołów, kaplic dworskich, książęcych, królewskich, a nawet wysyłano je za granicę⁶². Przypisanie o. Ratyńskiemu wizerunku z Rajczy to ostrożne przypuszczenie autora artykułu, oparte jedynie na subiektywnym przekonaniu o wysokich walorach artystycznych obrazu Matki Boskiej Kazimierzowskiej, który mógł wykonać tylko utalentowany malarz. Problem ten wymaga oczywiście dalszych badań i studiów porównawczych.

Na zakończenie należy postawić pytanie, w jakich okolicznościach król Jan Kazimierz wszedł w posiadanie wizerunku, który musiał być dla niego cenny, skoro towarzyszył mu w wyprawach wojennych⁶³. Wszystko przemawia za tym, że monarcha otrzymał obraz od samych paulinów, którzy wybrali dla niego najbardziej godny

59 W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 164.

60 A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., s. 67, il. 24; W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 154, il. 90; E. Smulikowska, *Korony...*, dz. cyt., s. 72, il. s. 71.

61 A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., s. 20; W. Kurpik, *Częstochowska...*, dz. cyt., s. 160.

62 A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., s. 21.

63 Dzieje obrazu przed jego donacją do Rajczy próbuje szczegółowo rekonstruować S. Leszczyński, dz. cyt., s. 11–20, jednak z braku potwierdzeń źródłowych stawiane tam tezy pozostają w sferze hipotez.

egzemplarz powstały w klasztornej malar-
ni. Król znany był z przywiązania do jasno-
górskiego sanktuarium, do którego wielo-
krotnie pielgrzymował jeszcze z rodzicami
jako królewicz, kiedy został wpisany
ok. 1623 r. do jasnogórskiej konfraterni
Aniołów Stróżów⁶⁴. Po raz pierwszy jako
monarcha przybył na Jasną Górę tuż po
swojej elekcji 7 stycznia 1648 r., jadąc do
Krakowa na koronację⁶⁵. Kronika klasztoru
zaznacza, iż była to pielgrzymka dziękczyn-
na, a przyjazd do sanktuarium był wypeł-
nieniem wotum złożonego być może w cza-
sie starań o polską koronę na sejmie
elekcyjnym. Jeszcze tego samego roku monar-
cha w towarzystwie królowej Ludwiki Marii
Gonzagi zjawił się ponownie przed cudow-
nym wizerunkiem 19 października po zwy-
cięstwie, które odniósł 15 sierpnia nad
Kozakami pod Zborowem⁶⁶. Przybywał tu
także często w następnych latach (3 III – 5 VI
1657, 29 I – 7 II 1661, 13 – 16 VIII 1661, przed 15
II 1665, 10 – 11 VIII 1665, 23 I 1667), szukając
wsparcia i pociechy w trudnym panowa-
niu⁶⁷. Wszystko też wskazuje, że Jan
Kazimierz był pożegnać się z Matką Boską
po abdykacji już po opuszczeniu Żywca, wy-
jeżdżając do Francji⁶⁸. Wydaje się, że najbar-
dziej właściwym momentem otrzymania
kopii jasnogórskiego wizerunku o tak wy-
sokich walorach artystycznych, który póź-
niej będzie towarzyszył mu w wojennych
kampaniach, była wizyta na Jasnej Górze
przed samą koronacją królewską w katedrze
na Wawelu 17 stycznia 1649 r. Gdyby tak

64 U. Borkowska, *Jasna Góra w pobożności królów
polskich*, „Studia Claromontana” 1983, nr 4, s. 141; też,
*Królowie polscy a Jasna Góra od czasów Jana Kazimie-
rza do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, „Studia
Claromontana” 1985, nr 6, s. 65.

65 Taż, *Jasna Góra...*, dz. cyt., s. 144; też, *Królowie...*,
dz. cyt., s. 65.

66 Taż, *Jasna Góra...*, dz. cyt., s. 144; też, *Królowie...*,
dz. cyt., s. 66.

67 Taż, *Królowie...*, dz. cyt., s. 67–71.

68 Tamże, s. 72.

było, obraz Matki Boskiej Kazimierzowskiej
powstałby w drugiej ćwierci XVII w.

Reasumując dotychczasowe rozważa-
nia, należy stwierdzić, że wizerunek Matki
Boskiej Miłosierdzia (Kazimierzowskiej)
w Rajczy z drugiej ćwierci XVII w. jest dzie-
łem o wysokiej klasie artystycznej. Poprzez
swój związek z dostojnym donatorem –
królem Janem Kazimierzem, jak również
przez fakt, że stanowi kopię jednego z naj-
bardziej rozpoznawalnych wizerunków
maryjnych, obraz zajmuje w polskiej sztuce
miejsce wyjątkowe. Jego wartość
artystyczno-historyczna idzie w parze
z wartością kultową, stanowiąc ważny
punkt odniesienia dla pobożności nie tylko
Żywiecczyzny, ale też i diecezji bielsko-ży-
wieckiej. Być może dalsze badania pozwolą
m.in. ustalić tożsamość utalentowanego
twórcy z grona paulińskich malarzy, jak
również znajdą się dokumenty potwierdza-
jące, kiedy monarcha wszedł w jego
posiadanie.

**THE PAINTING OF OUR LADY OF
CZĘSTOCHOWA IN RAJCZA –
A GIFT OF KING JOHN CASIMIR**

KS. SZYMON TRACZ

A miraculous painting of Our Lady of
Mercy of Kazimierz in Rajcza (64 x 45.8 cm)
was painted in oil technique on hand-
forged copper sheet. Unpreserved, original-
ly an ebon frame with a support, allowing
to place the masterpiece on a home altar,
was replaced with a new, profiled, gilded
frame. The painting is placed in the main
altar of the parish church of St. Lawrence,
a deacon and martyr and St. Casimir in
Rajcza. On July 1, 2017 the painting was
crowned with an episcopal crown.

The painting recognized as of the
highest artistic class is the best-known
copy of a miraculous painting of Our Lady

of Częstochowa that originates from the
second quarter of the 17th century. There
are some features such as precise mapping
of the so-called crowns of Władysław IV,
founded to adorn the original painting from
Jasna Góra Monastery, that make scientists
believe that while making the painting for
the King, the artist was directly looking at
the original painting of Our Lady of
Częstochowa. The copy was most likely
created in the Jasna Góra painting house,
and its author may be a Pauline Father, Jan
Felicjan Ratyński. It is confirmed by histori-
cal sources that King John II Casimir Vasa
(1609–1672), the owner of Żywiec estates,
gave the painting to a new, soon-to-be built
church in Rajcza. The King did it after his
abdication, on July 4, 1669, in Żywiec when
he was on the way to France. Since 1684 the
painting has been placed in Rajcza, first in
the wooden church, and after its removal,
in a current one. Between May 2016 and
February 2017 specialized conservation as
well as physical and chemical tests of can-
vass stretcher were carried out to update
the knowledge about the painting.

Through its relations with King John
II Casimir Vasa and the fact that it is the
copy of one of the most recognizable Polish
Marian paintings, the miraculous painting
of Our Lady of Mercy of Kazimierz holds
a unique place in Polish art. Its artistic and
historical value goes hand in hand with
a cultural value, constituting an important
point of reference for Christian piety.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:
obraz, wizerunek, kopia, Matka Boska
Częstochowska, korony
władysławowskie, Rajcza
painting, image, copy, Our Lady of
Częstochowa, crowns of Władysław IV,
Rajcza

Pomiędzy tradycją zakonu a tradycją rodu – treści ideowe fasady kościoła benedyktynek pw. św. Katarzyny w Wilnie

ANNA SYLWIA CZYŻ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

Kształt zakonnych świątyń stanowił wypadkową wielu czynników¹. Pomijając możliwości ich projektantów, budowniczych i dekoratorów, potencjał finansowy, moment inwestycji i czas jej trwania, a więc kwestie wcale niebagatelne, wyróżnić należy dwa być może najważniejsze punkty. Wydaje się, że to pomiędzy przepisami zakonnymi i tradycją, związanymi m.in. z charyzmatem prowadzonego życia a oczekiwaniami fundatora, pragnącego nie

tylko spełnić pobożny uczynek, ale także odpowiednio zaprezentować samego siebie, istniało swoiste napięcie związane z koniecznością wypracowania kompromisu, wielokrotnie zresztą w literaturze omawiane. Do rzadkich przykładów należą sytuacje, kiedy na straży tradycji zakonu i tradycji rodu stawała ta sama osoba. Za *exemplum* może posłużyć kościół benedyktynek pw. św. Katarzyny w Wilnie² (il. 1).

2 Kościół pw. św. Katarzyny nie doczekał się do tej pory ani dłuższego omówienia, ani tym bardziej solidnej monografii. Autorka niniejszego artykułu ze względu na prezentowany temat nie rości sobie pretensji do szczegółowego przedstawienia etapów budowy świątyni oraz analizy jej struktury architektonicznej i wystroju. Stąd z góry przeprasza za ewentualne błędy związane z atrybucjami czy też precyzyjnym datowaniem. Ważniejsze wzmianki na temat kościoła znajdują się w cytowanych poniżej publikacjach. Zob. także R. Witkowski, *Benedictina w zbiorach wileńskich*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 2002, t. 78, s. 325, 327, 350–356.

1 Artykuł ten nie powstałby, gdyby nie wielowymiarowa opieka siostr benedyktynek z Żarnowca, którym składałam najserdeczniejsze podziękowania za pomoc podczas kwerendy zbiorów przechowywanych w ich archiwum i muzeum. Wileński materiał źródłowy zebrano dzięki stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (9215/12/2013/II). Podstawą artykułu był referat wygłoszony na sesji *W kręgu kultury zakonnej* (9 – 10 IV 2015) zorganizowanej przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie.

TRUDNE POCZĄTKI

Tradycje benedyktyńskie na obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego sięgają przełomu 1404 i 1405 r., kiedy książę Witold dokonał fundacji opactwa w Starych Trokach. Pierwsze benedyktynki 185 lat później sprowadził do Nieświeża ze zreformowanego przez Magdalenę Mortęską klasztoru w Chełmnie Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka”. W roku 1616, a najpóźniej w 1618, dzięki staraniom chorążego rzeckiego, Mikołaja Horodyskiego, i jego żony Katarzyny³ kilka mniszek nieświęskich z ksienią Marianną Kuczkowską przybyło do Wilna, osiedlając się w kamienicy darczyńców o gotyckiej metryce⁴.

3 Horodyscy mieli założyć klasztor dla córek Zuzanny i Anny, z których pierwsza była mniszką najpierw w Nieświeżu, a później w Wilnie, druga zaś została profeską w 1618 r. już w nowej placówce. O klasztorze i kościele WW. *Panien Benedyktynek w Wilnie*, XIX w., Archiwum Benedyktynek Wileńskich, Żarnowiec (dalej jako ABWil), sygn. A1, k. 2. Według Adama Bonieckiego żoną Mikołaja Horodyskiego była Anna z Dmościckich, a nie Katarzyna, jak podaje się w cytowanej poniżej literaturze. Powołując się na źródła archiwalne, stwierdził, że klasztor ufundowano w 1618 r. Natomiast Dominik C. Chodźko za datę fundacji przyjął rok 1616. W cytowanych poniżej publikacjach Małgorzaty Borkowskiej podawany jest okres pomiędzy 1618 a 1621 r. D.C. Chodźko, *Kościół i klasztor panien Benedyktynek w Wilnie*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1858, nr 5, s. 491–492; A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 7, Warszawa 1904, s. 355. Datę fundacji klasztoru pomiędzy 1616 a 1618 r. potwierdza druk o następującym tytule: *Kazanie przy exequiach świętej pamięci [...] Zofiej z Mielca Chodkiewiczowej [...] przez x. Stanisława Rochowicz[za] w Wilnie w kościele ś. Katarzyny zakonnic reguły świętego Benedykta 22. maja 1619* (wyd. Wilno). W starszej literaturze podawano, że benedyktynki sprowadził Jan Karol Chodkiewicz (np. *Lietuvos architektūros istorija. Nuo XVII a. pradžios iki XIX a. viedurio*, red. K. Čerbulėnas, A. Jankevičienė, t. 2, Vilnius 1994, s. 129). Tymczasem, podobnie jak jego pierwsza żona, był on jedynie dobrodziejem klasztoru. Ks. Rochowicz, głosząc 24 IX 1622 r. kazanie na rocznicowych egzekwiach za duszę hetmana w kościele pw. św. Katarzyny, wśród jego religijnych fundacji nie wymienił świątyni benedyktynek. S. Rochowicz, *Kazanie na rocznicy ś. pamięci [...] Jana Karola Chodkiewicza...*, Wilno 1622.

4 *Akta wizytacji z 1820 r.*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas, Wilno (dalej jako LVIA), f. 694 ap. 1 no 3680,

Jednak Horodyscy zmarli, nim udało się im w pełni zabezpieczyć fundację, a benedyktynki znalazły się w bardzo trudnym położeniu. Rozważano nawet ich powrót do Nieświeża, czemu zapobiegła pomoc zaangażowanego w odnowę religijną Wielkiego Księstwa Litewskiego biskupa Eustachego Wołłowicza, który wyłożył własne fundusze, a także pozyskał sumy od kapituły wileńskiej. Wsparcie okazał także krewny hierarchy, podkomorzy trocki Piotr, którego żona była z Horodyskich. Choć za sprawą Wołłowiczów 20 sierpnia 1622 r. z Nieświeża przybyło dwanaście nowych zakonnic, uposażenie wileńskich benedyktynek nadal było bardzo skromne⁵.

W tym pierwszym okresie mniszki dysponowały drewnianym kościołem, konsekrowanym w 1632 r. Pięć lat później Piotr Wołłowicz ufundował przy nim kaplicę Opatrzności Bożej, do której, jak się wydaje, benedyktynki wileńskie miały szczególne nabożeństwo⁶. Tuż przed zawieruchą

k. 41. Do dziś w klasztorze zachowała się sala ze sklepieniem kryształowym wspartym na jednym filarze, a fragmenty gotyckich murów wciągnięte zostały w gmach klasztoru z XVII i XVIII w. Zob. S. Lorentz, *Jan Krzysztof Glaubitz architekt wileński XVIII w. Materiały do biografii i twórczości*, Warszawa 1937, s. 16.

5 Dość wspomnieć, że zakonnice miały początkowo jedynie dwie włości: Wiazyn (pow. miński) i Halin (pow. wileński). Wizyta wielebnych panien benedyktynek klasztoru wileńskiego, 1804 r., ABWil, sygn. A7, s. 3; M. Borkowska, *Słownik mniszek benedyktyńskich w Polsce*, Tyniec 1989, s. 123.

6 Wizyta całego funduszu klasztoru reguły Sgo. Benedykta..., 1820 r., ABWil, sygn. A9, s. 2. Czasami jako datę fundacji kaplicy Wołłowiczów podaje się rok 1641. Np. S. Lorentz, dz. cyt., s. 13. Według Birutė Ruty Vitkauskienė zakonnice w 1. poł. XVII w. dysponowały rozległym klasztorem (*Kościół benedyktynek p.w. św. Katarzyny Aleksandryjskiej, w: Wileńska architektura sakralna doby baroku. Dewastacja i restauracja*, red. J. Sito, W. Boberski, P.J. Jamski, tłum. J. Sito, M. Omiląnowska, Warszawa 2005, s. 117). Ze względu na słabe uposażenie konwentu nie wydaje się to możliwe. Warto przypomnieć, że właśnie z tego powodu Marianna Kuczkowska musiała w 1651 r. zastawić pastorał. W liście do niej ksieni chełmińska pisała „imci rozumiała, że w Wilnie klasztor [...] dobrą fundacją miał, alem się omyliła [...]. Niechże sam P. Bóg, który [...]

1. Kościół pw. św. Katarzyny w Wilnie.

Fot. A.S. Czyż

moskiewską udało się im wystawić skromną, murowaną świątynię, którą konsekrowano w 1650 r. Niewielki klasztor ukończono zapewne rok później. Obie budowle zostały splądrowane i mocno zniszczone podczas okupacji moskiewskiej⁷. Za rządów ksieni Scholastyki Gałęckiej (w zakonie Franciszka, 1684–1704) wzniesiono nowy kościół, który 7 września 1703 r. konsekrował biskup Konstanty Kazimierz Brzostowski. Prace prowadzono także przy rozbudowie klasztoru⁸.

PACÓWNY BENEDYKTYNKAMI

Był to bowiem czas, kiedy trudna sytuacja finansowa wileńskich mniszek należała do przeszłości, ponieważ „wstąpiły dwie siostry rodzone Pacówny podkomorzanki [...] do zakonu i przyniosły z sobą w wyposażeniu znaczne majątki w powiatach Zawilejskim i Brasławskim położone, a z czasem funduszem wieczystym zaprzysiężone, jak to wyświeca akt sam fundacji pod rokiem 1692 Julii 14 datowany”⁹. Owe

„dwie siostry rodzone” to jedyne potomstwo Feliksa Jana z hetmańskiej linii Paców i Anny Joanny von Syberg zu Wischling – Sybilla (w zakonie Magdalena, po 1658–1741)¹⁰ i Anna (w zakonie Marianna, zm. 1705)¹¹.

W skład dóbr, które wniosły Pacówny, wchodziły Dzisna, Ostrowiec, Dzieszkowczyzna i miasteczko Twerecz¹². Ponadto Feliks Jan Pac zapisał córkom, a tym samym konwentowi wileńskiemu, „ruchomość [...] wszelką, złoto, srebro, cynę, miedź, szaty, konie, bydło, zboże, sumy gotowe leżące gdziekolwiek i u kogokolwiek”¹³.

¹⁰ Jako datę jej urodzin podaje się rok 1652 (np. M. Borkowska, *Słownik polskich księń benedyktyńskich*, Niepokalanów 1996, s. 113; też, *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 3: *Wielkie Księstwo Litewskie i Ziemie Ruskie Korony Polskiej*, Warszawa 2008, s. 131 – w obu publikacjach podano datę dzienną 25 VIII 1652 opartą na napisie z portretu ksieni, jaki znajduje się obecnie w klasztorze w Żarnowcu, il. 2). Tymczasem Feliks Jan Pac ożenił się z matką Sybilli i Anny, Anną Joanną Syberg zu Wischling, najwcześniej na przełomie 1657 i 1658 r. W 1652 r. zmarła jego pierwsza żona, Anna Konstancja z Zawiszów, rodząc córkę Krystynę. Druga żona magnata, Elżbieta ze Schmellingów, zmarła w 1655 r., wydając na świat syna Kazimierza. Sybilla nie jest też, jak chcą niektórzy, córką ani pierwszej, ani drugiej żony Feliksa Jana Paca. Wskazuje na to pośrednio także jej imię oddziedziczone po babce od strony matki – Sybilli, baronównie Wolff von Lüdinghausen. W datę urodzin, uparcie powielaną przez badaczy, wątpił już pierwszy monografista rodu Józef Wolff (Pacowie. *Materyjały historyczno-genealogiczne*, Petersburg 1885, s. 202). Zakładając, że Sybilla urodziła się na początku małżeństwa rodziców, w chwili śmierci miała nie więcej niż 83 lata.

¹¹ Niewiele wiemy o Annie Pacównie, która zmarła 19 XI 1705 r. Uroczystość jej obłóczyn odbyła się 21 XI 1691 r., a profesji 25 XI kolejnego roku. Konsekrowana została w 1701 r. VUB, f. 3–243, k. 5v, 7v, 10v; M. Borkowska, *Leksykon zakonnic...*, dz. cyt., s. 132.

¹² Nadanie z prawem zachowania dożywocia wpisano 15 VII 1692 r. do ksiąg Trybunału Duchownego Litewskiego, a zatwierdzono konstytucją sejmową w 1775 r. LVIA, f. 604 ap. 1 no 3680, k. 41v; *Inwentarz z 1848 r.*, VUB, f. 4–2423, k. 3v.

¹³ *Testament Feliksa Jana Paca, w: Dekret w niebieskim ferowany parlamencie czyli garść testamentów polskich, od różnych ludzi różnymi czasy pisanych, dopiero zasię w jedno zebranych i drukiem potomnej pamięci podanych od mniszki niektołej kassyneńskiego*

sobie tam mieć chciał będzie opiekunem wmsci”, po czym grzecznie odmówiła wsparcia ze względu na sytuację finansową własnego klasztoru. *List Zofii Firlejówny do Marianny Kuczkowskiej*, 9 V 1633 r., ABWil, sygn. A19, k. 2. Zob. także M. Borkowska, *Mniszki*, Kraków 1980, s. 156.

⁷ *Aniwersarz obłóczyn professyi konsekracji za szczęśliwego rządu w Bogu [...] Panny Franciszki Gałęckiej...*, 1697 r., Vilniaus Universiteto Biblioteka (dalej jako VUB), f. 3–243, k. 3v; *Rachunki z lat 1646–1650*, ABWil, sygn. C36.

⁸ LVIA, f. 604 ap. 1 no 3680, k. 41v; *Inwentarz z 1848 r.*, VUB, f. 4–2423, k. 1v; M. Borkowska, *Problemy siedemnastowiecznych fundacji benedyktynek na Litwie w świetle korespondencji. Wybór listów*, „Nasza Przeszłość” 1993, t. 80, s. 265–266; też, *Słownik mniszek...*, dz. cyt., s. 123–124; B.R. Vitkauskienė, dz. cyt., s. 118. Według Andrzeja J. Baranowskiego kościół benedyktynek został wzniesiony po 1692 r. A.J. Baranowski, *Między Rzymem a Wilnem. Magnackie fundacje sakralne w Wielkim Księstwie Litewskim w czasach kontrreformacji na tle polityki dynastycznej w Europie Środkowej*, Warszawa 2006, s. 278.

⁹ LVIA, f. 694 ap. 1 no 3680, k. 41v. Zob. także *Kopia listu fundacyjnego Feliksa Jana Paca*, Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, f. 273–2424.





2. Sybilla Pacówna, 2. ćw. XVIII w., klasztor benedyktynek w Żarnowcu. Fot. A.S. Czyż

Nadanie było tak duże, że w znaczny sposób zmieniło stan posiadania klasztoru, sytuując go wśród najbogatszych fundacji magnackich Wielkiego Księstwa Litewskiego. Darczyńcy przyznano tytuł i prawa fundatora, a Pacówny zyskały status córek fundatorskich¹⁴. Ułatwiło to zapewne wybór Sybilli na piątą z kolei ksienię (11 XII 1704.), choć zaznaczyć należy, że sprzyjały jej także przymioty ducha i umysłu (il. 2).

Podczas niemal czterdziestu lat rządów Sybilla Pacówna zajęła się rozbudową klasztoru, a po 1737 r. także odbudową kościoła. Sprawnie zarządzała majątkościami oraz okazała stosowną troskę o zaopatrzenie zakrystii¹⁵. Odnowiała życie zakonne,

zakonu. Wybór testamentów z XVII–XVIII wieku, oprac. M. Borkowska, Kraków 1984, s. 147. Zob. także Fundusz i testament Feliksa Jana Paca, 1688–1795, ABWil, sygn. C14.

14 VUB f. 4-2423, k. 2v. Zob. także S. Lorentz, dz. cyt., s. 16. Według wizytacji z 1746 r. w kościele pw. św. Katarzyny po stronie epistoły znajdował się snycerski, dwukondygnacyjny ołtarz Najświętszej Maryi Panny dedykowany pamięci Paców, przy którym co sobotę oprawiano mszę świętą „graną” za Feliksa Jana i Annę Joannę Syberg zu Wischling oraz za ich córki. Dodatkowo w czwartki odprawiano mszę świętą za Pacówny. Każdego dnia dedykowano im godzinki o Niepokalanym Poczęciu. Inwentarz kościoła pod tytułem s. Katarzyny, 1746 r., ABWil, sygn. A6, s. 5–6. Zob. także Inwentarz klasztoru panien benedyktynek wileńskich, 1822 r., ABWil, sygn. A10, s. 8–9.

15 Wśród przedmiotów wykonanych na zamówienie Sybilli Pacówny w inwentarzu z 1746 r. wymieniono m.in.: „pacyfikał do Drzewa Krzyża Ś[w].” (w inwentarzu z 1804 r. dopisano „suto wyłaczany” ABWil, sygn. A7, k. 41), „kielich nowy pozłacany na przemianę ze srebrem [...] z patyną”, „lichtarzów srebrnych sześć sporządzonych w roku 1726 [...] z pozło[co]nemi metalikami w każdym lichtarzu po dwanaście grzywnien”, „ampulek dużych nowych para z tacą”, „ornat [...] złocisty z kolumną niebieską ze srebrem i galonami złotymi, stułą i manipularzem niebieskim basztem podszyty”, „kapa [...] niebieskiej materii, srebrnej ze szczytem kampanką złotą bagażą pomarańczową podszyta”, „kapa materii pąsowej, kwiaty srebrne listwy i szczyt po lamie ceglastej haftowanej złotem i srebrem z galonami srebrnymi pomarańczową bagażą podszyta”, „antependium [...] złociste partyrowe z galonami złotymi”, „alba [...] z złotą kampaną kosztująca czerwonych złotych

dbając o dyscyplinę i duchowość mniszek oraz pobożność związanych z klasztorem świeckich. Rozwijała również kult Opatrzności Bożej, zakładając w 1705 r. bractwo o tym wezwaniu, jedno z pierwszych w Rzeczypospolitej¹⁶. Po około 30 latach przerwy wznowiła w 1709 r. działalność edytorską benedyktynek¹⁷. Zdobyła przy tym niemały autorytet i zaufanie wśród szlachty, bowiem liczne rodziny oddawały na przechowanie do wileńskiego klasztoru cenniejsze przedmioty oraz dokumenty, a podpis ksieni widnieje na wielu ówczesnie spisanych testamentach¹⁸. O prestiżu, jakim się cieszyła, i skuteczności jej działań świadczy fakt, że w 1710 r. Sybilla Pacówna uzyskała uniwersał, chroniący dobra klasztorne przed rabunkiem wojsk. Obejmował on przy tym wszystkie domy

pięćdziesiąt i dwa” (ABWil, sygn. A6, s. 20–21, 28, 34–37, 46). Sybilla Pacówna zakupiła także dwa mszały, lichtarze cynowe i mosiężną lampę (ABWil, sygn. C41, s. 23–24). W inwentarzu z 1804 r. przy wymienionych sprzętach nie podano już, kto był ich fundatorem. ABWil, sygn. A7, s. 34–41.

16 Bractwo zatwierdzono trzy lata później. Poza Tyńcem bractwo od 1706 r. istniało w Kamieńcu Podolskim. Kolejne powołano przy kościele benedyktynek w Staniątkach (1711), a następnie ustanowiono je we Lwowie (1712). W roku 1720 powołano bractwa w Mściślawiu, Sandomierzu i Ślucku. D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 385 (tu data wprowadzenia bractwa – 1708 r.); Z. Pałubska, Kult Opatrzności Bożej w kościele katolickim w Polsce, „Rocznik Teologii Katolickiej” 2009, t. 8, s. 187–188. Zob. także J. Gwioździk, Religijność benedyktynek ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (XVI–XVIII wieku), w: Religijność na polskich pograniczach w XVI–XVIII wieku, red. D. Dolański, Zielona Góra 2005, s. 245, 255–256. Dokument erekcyjny wydany został 29 VIII 1705 r. przez Fryderyka Jerzego Welczeka, promotora bractwa tynieckiego. ABWil, sygn. A22.

17 Np. R. Zawadzki, Metal na taxie..., Wilno 1709; Cythara Opatrzności Bożej, Wilno 1718. Na marginesie należy zauważyć, że biblioteka klasztoru (zob. ABWil, sygn. A7, s. 44–48), po księżnicy jarosławskiej, należała do najbogatszych w kongregacji. M. Borkowska, Słownik mniszek..., dz. cyt., s. 123; J. Gwioździk, Religijność..., dz. cyt., s. 253–254.

18 Zob. ABWil, sygn. C60.

benedyktynek w Wielkim Księstwie Litewskim¹⁹.

Rządy Sybilli Pacówny charakteryzowano krótko: „dla ogromnego posagu jaki wniosła może być uznana za fundatorkę kościoła i klasztoru. Rządziła lat 37, przyjęła do zgromadzenia zakonnic 45, umarła 1741 kwietnia 8 dnia”²⁰.

ODBUDOWA KOŚCIOŁA

Pozyskane z posagów Pacównien środki zakonnic przeznaczyły na wystawienie nowego kościoła i obszernych, murowanych budynków klasztornych. Kolejną inwestycję podjęto w związku z pożarem, jaki wybuchł w Wilnie 2 czerwca 1737 r. Przy czym wbrew rozpowszechnionej opinii żywość nie dokonał większego spustoszenia w świątyni. Jego ofiarą padły przede wszystkim zabudowania klasztorne, w tym gospodarcze oficyny²¹. Niemniej pożar stał się impulsem dla Sybilli Pacówny do przebudowy świątyni, a prace zakończyła jej następczyni Joanna Rejtanówna (w zakonie Sybilla, zm. 1746)²².

19 Uroczystość obłóczyn Sybilli odbyła się 23 VI 1686 r., profesję zaś złożyła 5 X 1687 r. Jej konsekracja miała miejsce 3 VI 1688 r. Z kolei namaszczenia Pacówny na ksienię dokonał Konstanty Kazimierz Brzostowski 22 III 1705 r. VUB, f. 3-243, k. 5, 8, 10; M. Borkowska, Słownik mniszek..., dz. cyt., s. 123; też, Słownik polskich księń..., dz. cyt., s. 113; też, Leksykon zakonnic..., dz. cyt., s. 131; J. Gwioździk, Benedyktyńska lectio divina w żeńskich klasztorach Wielkiego Księstwa Litewskiego, w: Benediktiniškoji tradicija Lietuvoje, red. L. Jovaiša, Vilnius 2008, s. 163; A. Kaladžinskaitė, Vilniaus benediktinių vyresniųjų portretų rinkinys: XVIII–XX a., „Dailės istorijos studijos” 2008, t. 3, s. 34–35.

20 VUB, f. 4-2423, k. 2.

21 Według świadectwa jednej z mniszek „wszystek klasztor, kościół z miłosierdzia boskiego, we szrotku, ołtarze zostali. Kaplica Boskiej Opatrzności i gdzie komunikujem zostali”. Spalił się natomiast „chór ze wszystkimi instrumentami i księgami, oratorium, i biblioteka ze wszystkimi relikwiami i wszystkie oficyny i budynki żadnej rzeczy nie zostało się”. Materiały historyczne, XVIII–XIX w. (dokument z 1737 r.), ABWil, sygn. A1, k. 199.

22 ABWil, sygn. A6, k. 3 „za przełożęństwa [...] Panny Sybilli Reytanówny [...] dostatecznie restaurowany”.



3. Fragment portalu kościoła pw. św. Katarzyny w Wilnie, 1743 r. Fot. A.S. Czyż

Rozpoczęto je zapewne w pierwszym możliwym terminie, to jest w 1738 r., wykonyując mury świątyni z przełomu XVII i XVIII w.²³ Z kroniki klasztornej wynika, że

W innym miejscu informacja, że Sybilla Rejtanówna odbudowę zakończyła. *Materiały historyczne, XVIII–XIX w.*, dokument z XIX w., ABWil, sygn. A1, s. 3.

23 D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 499. Uważa się, że kościół został odbudowany przez Jana Krzysztofa Glaubitza. Architekt był notowany w Wilnie od 1737 r., kiedy to jako *magister murarius* pracował przy rekonstrukcji kaplicy św. Barbary przy kościele pw. św. Jana. Jego pierwszą poważniejszą realizacją miała być odbudowa zboru przy ul. Niemieckiej (1739–1743) po pożarze, który strawił też zabudowania benedyktynek. Od tego momentu rozpoczęła się kariera Glaubitza, jako wziętego architekta wileńskiego połowy wieku XVIII.

prace architektoniczne ukończono do 1742 r., bowiem w tym właśnie roku kładziono

Badacze, zauważając problem związany z równoległe prowadzonymi pracami i przy zborze, i przy kościele pw. św. Katarzyny, proponują przesunięcie daty rozpoczęcia przebudowy świątyni benedyktynek na rok 1741. Przeczy temu jednak kontrakt z Glaubitzem na fasadę, w którym jest mowa o ukończonych pracach przy kościele. Biorąc pod uwagę fakt, że jego odbudowa była prowadzona równoległe do prac przy zborze luterańskim, należałoby postawić dwa pytania: o ich zakres oraz o autorstwo. Zob. np. S. Lorentz, dz. cyt., s. 2–3, 9; *Lietuvos architektūros...*, dz. cyt., s. 129; B.R. Vitkauskienė, dz. cyt., s. 118; M. Karpowicz, *Wileńska odmiana architektury XVIII wieku*, Warszawa 2012, s. 75–76.

dachówkę²⁴. Rok wcześniej, 16 listopada, nowo wybrana ksieni Joanna Rejtanówna podpisała kontrakt z Janem Krzysztofem Glaubitzem, zgodnie z którym architekt miał „wystawić dwie facjaty, z których jedna ma być ze dwiema wieżami podług abrysu ode mnie danego, i otynkować one, jako też i kościół wszystkich z drugą facjatą, ode mnie wystawioną, których osobiłwy deklaruję podać abrys, co będę miał uczynić z dobrym polorem i ze wszytkiem do tego należącemi ozdobami”²⁵. Prace miał rozpocząć wiosną 1742 r., zobowiązując się codziennie doglądać budowy oraz znaleźć wykonawców „towarzyszów Niemców dwóch lub więcej [...]”. A że do tej roboty i mularzów polskich potrzeba, tedy Ich Mość same o tych się starać będą”²⁶. Jednocześnie sprecyzował: „a ponieważ znajduje się w abrysie ode mnie danym mało wiele sztukatori i z figurami, tedy ma byź od Ich Mościów na to zaciągniony osobiłwy rzemieślnik”²⁷. Kolejne przekazy archiwalne dowodzą, że do wykonania stiuków został zatrudniony Jan Hede (Hedl, Hedel)²⁸.

24 *Rachunki za prace*, 19 IV–19 VIII 1741 r., ABWil, sygn. C37, 1r–1v; *Księga przychodów i rozchodów, 1706–1777*, ABWil, sygn. C41, s. 9–10. Zob. także D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 500.

25 *Umowa z Janem Krzysztofem Glaubitzem*, 16 XI 1741 r., ABWil, sygn. A39, k. 1. Kontrakt jako pierwszy opublikował w 1934 r. Stanisław Dąbrowski, opierając się na dziewiętnastowiecznym odpisie. S. Dąbrowski, *Odbudowa kościoła św. Katarzyny w Wilnie przez architekta Jana Krzysztofa Glaubicza*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1934, t. 2, nr 3, s. 222–223. W 1937 r. Stanisław Lorentz, korzystając z przechowywanego w klasztorze benedyktynek oryginału, umieścił dokument w aneksie książki o Glaubitzu. S. Lorentz, dz. cyt., s. 39.

26 ABWil, sygn. A39, k. 1v.

27 Tamże.

28 Jan Hede „kunsztu sztukatorskiego i fałszmarmuru magister” wykonał stiuki na zewnątrz kaplicy Opatrzności Bożej, a w 1746 r. zobowiązał się do wystawienia w niej ołtarza i wykonania wszelkiej potrzebnej dekoracji. *Umowa z Janem Hedem*, 1746 r., ABWil, sygn. A39, k. 1. Zob. także S. Lorentz, dz. cyt., s. 11–12.

Z przywołanego kontraktu wynika, że w 1741 r. kościół został ukończony²⁹. Brakowało jedynie fasady oraz szczytu ponad prezbiterium, które architekt zobowiązał się wystawić według własnego projektu, już przedstawionego i zaakceptowanego. Prace przy fasadzie w większej części ukończono w 1743 r., o czym świadczy data na metalowych balkonach wież. W roku następnym przykrywano je blachą i wieńczono krzyżami oraz uzupełniano dekorację sztukatorską (il. 1). W tym samym momencie kończono prace nad szczytem prezbiterium (il. 4)³⁰.

Z fundacji Jerzego Wołłowicza Jan Krzysztof Glaubitz przebudował także dostawioną do korpusu kaplicę Opatrzności Bożej. Stało się to po ukończeniu fasady, ale przed 1746 r., kiedy kaplica jest wzmiankowana w aktach wizytacji kościoła³¹. Prace przy snycerskim i malarskim wyposażeniu świątyni postępowały dużo wolniej, co m.in. przyczyniło się do przesunięcia konsekracji świątyni na dzień 7 września 1773 r.³²

29 O tym, że prace dobiegły końca, świadczy umowa zawarta z organmistrzem, który zobowiązał się na Zielone Świątki 1740 r. ukończyć pozytywnie. *Umowa z Gerardem Arendtem*, 1739 r., ABWil, sygn. A39, k. 1.

30 ABWil, sygn. A9, s. 6; *Rejestr przychodów roku 1744 [...] do reperacji kościoła i wszystkich potrzeb kościoła*, ABWil, sygn. C37, k. 3v. Zob. także D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 500; S. Lorentz, dz. cyt., s. 10; B.R. Vitkauskienė, dz. cyt., s. 118 (tu informacja, że za całą przebudowę świątyni była odpowiedzialna Joanna Rejtanówna). Zob. także ABWil, sygn. A6, k. 3.

31 Kaplicę w inwentarzu kościoła z 1746 r. określono następująco: „murowana niedawno reperowana”. ABWil, sygn. A6, s. 15. Zob. także ABWil, sygn. A6, s. 16–17, 19.

32 ABWil, sygn. A6, s. 3; LVIA, f. 604 ap. 1 no 3680; S. Lorentz, dz. cyt., s. 10–11, 14–15; B.R. Vitkauskienė, dz. cyt., s. 118; A. Maśliński, *Barok. Apogeuum sztuki nowożytnej. Ołtarze*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. tenże, t. 3, Lublin 1995, s. 53; A. Kaladžinskaitė, *Benediktiniškoji ikonografija Vilniaus šv. Kotrynos bažnyčioje*, w: *Benediktiniškoji tradicija...*, dz. cyt., s. 218–219.

W efekcie prowadzonych prac powstała budowla jednonawowa, trójprzęsłowa, z węższym, zamkniętym półkoliście prezbiterium oraz z dwuwieżową fasadą. Do korpusu od strony południowej przylega kaplica Opatrzności Bożej, a niższe prezbiterium ujęto dwukondygnacyjnymi przybudówkami. Wnętrze świątyni podzielono parami kolumn, które kontynuują gury sklepienia.

FASADA I SZCZYT NAD PREZBITERIUM

Pięciokondygnacyjne i jednoosiowe wieże kościoła ujmują trójosiową i trójkondygnacyjną elewację zachodnią z rozbudowanym szczytem (il. 1). Na jej osi znajduje się portal (il. 3), w którego rozczłonkowanym naczółku wykonano w stiuku dekorację panopliową ze sztandarami, na których przedstawiono herby Rzeczypospolitej (Orzeł i Pogoń). Pośrodku na tle płaszcza heraldycznego znajduje się owalna, metalowa tarcza z podwójnym krzyżem (karawaka)³³. Dekorację na górze i na dole naczółka ujmują stiukowe banderole z inskrypcją: „PRO ECCLESIAE TRUMPHANTI / PUGNAMUS IN MILITANTI”. W trzeciej kondygnacji na osi znajduje się nieregularny, rozciągnięty kartusz, w którym umieszczono metalowy herb Gozdawa ujęty wyobrażeniem dwuwieżowej świątyni i budowli na planie centralnym oraz metalową winną latoroślą (il. 5), która jeszcze na początku

XX w. zastąpiła pierwotne „z blachy lilie i kwiaty”³⁴. Powyżej i poniżej znajduje się metalowy napis: „VINEAE³⁵ MEAE / NEC LILIA DESUNT”. W bocznych osiach ujmujących wielkie okno znajdują się nisze z gipsowymi (pierwotnie snycerskimi) figurami św. Benedykta i św. Scholastyki. Otwory okienne trzeciej kondygnacji wież od frontu zwieńczono herbami Bogoria, a po bokach Gozdawą, ujętymi w stiukowe dekoracje.

Szczyt ponad prezbiterium jest jednokondygnacyjny i trójosiowy, ze zwieńczeniem (il. 4). Na skrajach znalazły się nisze z gipsowymi (pierwotnie snycerskimi) figurami św. Katarzyny oraz św. Romualda³⁶. W zwieńczeniu usytuowano stiukowy herb o tarczy dwudzielnej w słup, gdzie po prawej stronie (heraldycznie)

³⁴ Kształt pierwotnej dekoracji oddaje dokładny opis fasady świątyni autorstwa Dominika C. Chodźki: „Kościół ma dwie facjaty. Większa prócz żelaznych krzyżów na wieżach, ma jeszcze nieco niżej krzyż trzeci, także z żelaznej blachy. Dalej okno blachą pokryte, pod niem herb rodziny Paców (*Gozdawa*) z obu jego stron, jakby rzeźbą z muru wyrobione wizerunki kościoła i kaplicy Boskiej Opatrzności. Nad niemi z blachy lilie i kwiaty, godła niewinności dziewiczej. Nad temi kwiatami napis: *Vineae meae*, u spodu dokończenie pierwszej myśli: *nec lilia desunt*. Pod tym napisem i rzeźbą okna wielkie kościelne, z innemi trochę opodał, z boku oknami chórowemi. Pod oknem kościelnem armatura z rzeźbą, we środku zaś jej krzyż św. Benedykta *Karawaką* czy też *Karawiką* nazywany. U góry głoskami z blachy żelaznej napis: *Pro Ecclesiae triumphanti*, u spodu dopełnienie tegoż napisu: *pugnamus in militanti*. Obok w głębokich wyłobieniach, z obu stron posągi: św. Benedykta, patriarchy OO. Benedyktynów i św. Scholastyki, rodzonej siostry świętego. Tu już następują drzwi wielkie z wygodnym i obszernym do kościoła wejściem”. D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 482–483. Według Stanisława Lorentza herb Gozdawa był ujęty „w pędy winogron”. S. Lorentz, dz. cyt., s. 13.

³⁵ Inskrypcja po 2000 r. została błędnie zrekonstruowana. Zamiast „vineae” konserwatorzy umieścili napis „vneae”.

³⁶ Drewniane figury św. Benedykta, św. Scholastyki oraz św. Katarzyny znajdują się obecnie w Bażnitynio paveldo muzejus w Wilnie. Rzeźba św. Romualda najprawdopodobniej nie zachowała się.



4. Szczyt nad prezbiterium kościoła pw. św. Katarzyny w Wilnie, 1743 r. Fot. A.S. Czyż

znajduje się Lewart, a po lewej mocno przekształcone wręby³⁷.

TRĘŚCI IDEOWE FASADY

W 1848 r. inwentaryzator klasztoru napisał, że „kościół ma śliczną facjatę ozdobioną gipsaturą i kolumnadą”³⁸, którą określano także jako „pięknej architektoniki”³⁹. Jej dominantą znaczeniową jest oś środkowa, w której umieszczono herby i inskrypcje, wyznaczające dwa uzupełniające się pola treściowe, związane z wielowymiarową walką prowadzoną dla Kościoła także przez benedyktynki oraz z aluzjami

³⁷ Herb został znacznie przekształcony, co uniemożliwia jego identyfikację. Za pomoc w próbie jego rozpoznania serdecznie dziękuję ks. dr. Pawłowi Dudzińskiemu. Dominik C. Chodźko opisał też szczyt nad prezbiterium: „facjata mniejsza kończy mury kościoła. Po obu jej stronach w ściennych wyłobieniach, posągi: św. Katarzyny panny i męczenniczki, patronki i św. Romualda, patrona tego miejsca”. D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 483.

³⁸ VUB, f. 4–2423, k. 2.

³⁹ ABWił, sygn. A9, s. 3.

wskazującymi na rodzinę Paców, bowiem „kościół i klasztor, który dziś istnieje szczególnie w posagu Panien Pacówien Podkomorzanek W. X. Lit. jest wystawiony”⁴⁰.

Wezwanie z portalu świątyni: „Pro ecclesiae triumphanti pugnamus in militanti” (Dla Kościoła Triumfującego walczymy w [szeregach Kościoła] wojującego), to zachęta, aby podjąć walkę rozgrywającą się na dwóch płaszczyznach: ducha i ciała (il. 3), a jej militarna symbolika oparta jest na przekazie biblijnym, wyrażonym m.in. w Księdze Hioba („Czyż nie do bojowania podobny był człowiek? Czy nie pędzi on dni jak najemnik?”, Hi 7, 1–2), a przede wszystkim w pismach św. Pawła, który zachęcał: „Weź udział w trudach i przeciwnościach jako do bry żołnierz Chrystusa Jezusa!” (2 Tm 2, 3).

Teologiczny temat *miles Christianus* znano także w sztukach plastycznych, ale

⁴⁰ VUB, f. 4–2423, k. 2v.

w Rzeczypospolitej podejmowano go przede wszystkim w kaznodziejstwie. Duchowni, rozwijając myśl biblijną św. Pawła, wskazywali na takie duchowe arsenały, jak cnoty teologiczne i kardynalne, ubóstwo, pokorę, skromność, niewinność i świętobliwość życia oraz bojaźń Bożą. Za skuteczną broń uważano sakramenty, a przede wszystkim pokutę i Eucharystię. Orężem były także krzyż i słowo Boże, nie tylko rozważanie Pisma Świętego, ale również słuchanie kazań oraz pobożna lektura⁴¹.

Militarną symbolikę nadawano zmartwychwstaniu Chrystusa i jego zwycięstwu nad szatanem. Stosowano ją także w odniesieniu do Maryi oraz świętych walczących z pokusami⁴². Zgodnie z wezwaniem kaznodziei Michała Horbowskiego: „uważaj jeszcze inszy twój obowiązek, który masz do bronienia Kościoła według sił twoich, jesteś albowiem członkiem Kościoła wojującego [...]. Ma przecię nieprzyjaciół oczywistych i skrytych. [...] Biją na nią czarci zajądłością i gniewem, poganie okrucieństwem, heretycy wiarołomstwem i zdradą, apostatowie przeklęctwem i zgorszeniem”⁴³, uważano, że walka toczy się nie tylko na polu duszy.

Dekorację portalu świątyni benedyktynek, gdzie znajduje się wezwanie „Pro ecclesiae triumphanti pugnamus in militanti” oparto na stiukowych panopliach. W kraju targanym najazdami Moskwy i Kozaków, Szwecji, Turków i Tatarów nie była to bynajmniej symboliczna ilustracja niepokoju, których doświadczano. Nadawano im charakter wojen religijnych, uważając, że u podstaw wszelkiej herezji

41 K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 307–328, 383, 386.
42 Tamże, s. 29–161, 278–306; I. Słomak, *Militaria w wybranych modlitewnikach XVIII wieku – wobec tradycji emblematycznej*, „Terminus” 2012, t. 14, z. 25, s. 69–73.
43 M. Horbowski, *Rozkaz Chrystusow czyń dobrze, a strzeż się złego...*, Warszawa 1730, s. 83. Zob. tamże, s. 138–142.

leży działalność szatana. Przez umieszczenie herbów państwowych na stiukowych sztandarach portalu zaznaczono, że walka o Kościół odbywa się pod znakami Rzeczypospolitej⁴⁴.

„Przy Kościele świętym katolickim rzymskim wiernie” stanęli też benedyktyni, którzy utwierdzali „w wierze wielu”⁴⁵, co miało być przywilejem danym św. Benedyktowi przez Chrystusa. Herb zakonu, umieszczony w portalu kościoła wileńskiego w odmianie karawaka (typ krzyża patriarchalnego), oparty został na pektorale – jerozolimskim relikwiarzu drzewa Krzyża Świętego z IV w., przechowywanym od XIII stulecia w Santa Cruz de Caravaca w Hiszpanii⁴⁶. Wiercono, że moc relikwii z Santa Cruz de Caravaca ocaliła uczestników soboru trydenckiego przed zarazą w roku 1547. Wówczas krzyż karawaka został uzupełniony o modlitwy Zachariasza (7 krzyżyków) i 18 początkowych liter psalmów i wezwań ku czci krzyża znanych z medalu św. Benedykta, co spowodowało, że krzyż karawaka stał się znakiem przyjmowanym przez klasztory benedyktyńskie jako własny. Przyjęły go także wileńskie benedyktynki, a ksieni Sybilla Pacówna postarała się o rozpropagowanie kultu karawaki⁴⁷. Pod jej auspicjami w 1709 r. wydano litanię oraz

44 J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983, s. 98–99; K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 241–244, 324–328; I. Słomak, dz. cyt., s. 73.
45 Ch.Z. Zdrowski, *Pektoralik duchowny dla panien zakonnych pod regułą świętego Benedykta żyjących sporządzony od [...]kapłana tegoż zakonu*, Wilno 1681, s. 3.
46 Zaznaczyć także należy, że w świątyni przechowywano relikwie Krzyża Świętego. ABWil, sygn. A6, s. 20.
47 Krzyż karawaka był umieszczony nie tylko w portalu, ale także na jednym z trzech dzwonów (1772) świątyni. Wieńczył ponadto kopułę kaplicy Opatrzności Bożej. Widniały na nim litery: V. R. S. N. C. S. P. R. oraz Oko Opatrzności z napisem „Providente vivimus”. *Dokumenty historyczne*, XVIII–XIX w., inwentarz kościoła z 1848 r., ABWil, sygn. A1, nlb; D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 483.

historię medalu św. Benedykta i karawaki w tłumaczeniu ks. Romana Zawadzkiego „Metal na taxie i próbie opatrności boskiej siła ważący”. Wydawnictwo to cieszyło się ogromnym zainteresowaniem, stąd wznowiono je w 1745 r., a następnie w 1779 r.

Karawaka w kontekście Opatrzności Bożej postrzegana była jako ochrona przed epidemiami, czarami oraz żywiołami, a także jako znak walki z heretykami⁴⁸. Wojowanie z wrogami Kościoła w przypadku benedyktynek wileńskich odbywało się nie tylko przez modlitwę, ale również przez bardzo konkretne działanie związane z przyjmowaniem do szkoły klasztornej dziewczynek z nawróconych z luteranizmu i kalwinizmu rodzin inflanckich, z których część zostawała później mniszkami⁴⁹.

Wbrew pozorom nie była też obca benedyktynkom militarna wizja Kościoła, walcząc bowiem z szatanem na niwie duchowej i intelektualnej, zwracały się do swego prawodawcy „nasz wodzu i hetmanie, ojcze święty Benedykcie”⁵⁰ czy też „hetmanie żołnierstwa świętego [...] wodzu i patriarcho zgromadzenia przedziwnego”⁵¹. Skuteczną bronią przeciw zakusom szatana były dla mniszki nie tylko cnoty. Podobnie jak inni wierni, w modlitwie o dobrą śmierć prosiła, „aby drogiego krzyża [...] chorągiew stanęła przy mnie, przeciwko wszystkim zdraodom szatańskim, jako niedobyta

48 Litery i krzyżyki rozmieszczono na ramionach krzyża i najczęściej występowały w następującym układzie: na górnym poprzecznym ramieniu litery +Z+DIA+BIZ, na dolnym SAR / +Z+, na pionowym +HGF+BFRS. Litery te odczytać można jako zapis błogosławieństwa Zachariasza (pod symbol + wstawiając słowo *crux*): + Z[elus] + D[eus] I[n manus] A[nte] + B[onum] I[nclinabo] Z[elavi] + S[alus] A[bissus] B[eatus] + Z[elus] + H[aeccine] G[uttur]i F[actae] + B[eatus] F[actus] R[espice] S[lavis]. J. Kopeć, *Karawaka*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 8, Lublin 2000, s. 779.

49 A.J. Baranowski, dz. cyt., s. 278. Zob. także M. Horbowski, dz. cyt., s. 84.
50 Ch.Z. Zdrowski, dz. cyt., s. 111.
51 Tamże, s. 311.

forteca i chwalebnej śmierci [...] zbroja nie-zmożona. Gwoździe oraz i włócznie niech mi przybędzie na mocne oręż przeciwko tysiącnym zdraodom nieprzyjacielskim”⁵².

Benedyktynki znały także topos walki dla Kościoła. Motyw ten pojawiał się w wizjach trzynastowiecznych mistyczek św. Matyldy z Magdeburga oraz św. Gertrudy z Helfty, którym w wileńskiej świątyni poświęcono usytuowane naprzeciw siebie ołtarze przyłuczne⁵³. Objawienia obu mistyczek, dotyczące Kościoła walczącego i triumfującego, akcentowały przede wszystkim zwycięstwo nad szatanem poprzez czynienie dobra. Św. Gertruda z Helfty podczas jednej z wizji „pojęła, jaką korzyść przynosi wojującemu Kościołowi pobożność wybranych”⁵⁴ oparta na modlitwie przebłagalnej za tych, którzy błędą. Rozważając wagę dobrych uczynków, które porównała do pierścieni z klejnotami na dłoniach Chrystusa, stwierdziła: „ile tylko wsparcia powinien i może okazać Kościół już triumfujący w niebie Kościołowi wojującemu jeszcze na ziemi, tyle udzieli”⁵⁵.

Duchem walki było przepełnione bractwo Opatrzności Bożej, a co za tym idzie także tytuł księgi brackiej: „Arsenał na wszystko opatrzony przeciwko nieprzyjacielowi wszelkim strapionej ojczyzny ochronę i obronę przewidujący bractwo Prowidencji Boskiej [...] dla pewniejszej ochrony i obrony tych czasów w ojczyźnie nieszczęśliwych”⁵⁶. W tytule księgi brackiej

52 *Raj zabaw dusze nabożnej przez s. pannę Gertrudę [...] a teraz przez W. O. Przemysława Prawdzica Domiechowskiego przeora mogińskiego [...] wydany*, Kraków 1649, k. 231.
53 A. Kaladżinskaitė, *Benediktiniškoji ikonografia...*, dz. cyt., s. 216, 219, 222–223, 225, 231. Zob. także Ch.Z. Zdrowski, dz. cyt., s. 32, 39–40, 88–89, 115–116; J. Gwioździk, *Religijność...*, dz. cyt., s. 247–249, 258.
54 Św. Gertruda z Helfty, *Zwistun bożej miłości*, tłum. B. Chądzyńska, E. Kędziorek, wstęp M. Borkowska, Kraków 2001, s. 236 (III, 30, 4).
55 Tamże, s. 325–326 (III, 73, 6).
56 Księga przed II wojną światową znajdowała się w zakrystii. Obecnie uznaje się ją za zaginioną.



5. Fragment dekoracji fasady kościoła pw. św. Katarzyny w Wilnie, 1743 r. Fot. A.S. Czyż

nie tylko zawarto aluzję do aktualnej sytuacji w Rzeczypospolitej targanej kolejną wojną, ale także samego Wilna, które od 1702 r. okupowali Szwedzi, a od 1705 r. Moskale. Benedyktynki zachęcały przy tym, aby w Opatrzności Bożej szukać wsparcia w walce z wrogiem zewnętrznym i wewnętrznym. Jej znak wyobrażono ponad szczytem fasady wraz ze stosownym wezwaniem: „Providente vivimus”. Oko Opatrzności Bożej umieszczono powyżej otworu, ukształtowanego w szczycie niby otwór strzelniczy, choć takiej funkcji oczywiście nie pełnił, raz jeszcze przypominając o idei walki dla Kościoła – powinności każdego chrześcijanina.

Triumfu Kościoła wierny doświadczał przekraczając próg świątyni, gdzie wyrażał się on poprzez liturgię i paraliturgię w charakterystycznym, rozbudowanym kształcie typowym dla barokowej pobożności, obecnym także u benedyktynek. Uroczystym obchodom świąt i wspomnień świętych, połączonych z procesjami

i adoracją Najświętszego Sakramentu, towarzyszyła muzyka instrumentalna i wokalna, a także dekoracja okolicznościowa⁵⁷. Równie podniosłe obchodzono obłóczyny, konsekracje i konfirmacje ksieni oraz jubileusze tych wydarzeń, które urządzano według określonego wzorca ceremonii religijnej z niezbędnym kazaniem o wyrażnie panegirycznych akcentach⁵⁸.

Dopełnieniem treści związanych z walką dla Kościoła jest druga z inskrypcji elewacji frontowej „Vineae meae nec lilia desunt” (W winnicach moich lilii nie brakuje, il. 5), w której także odwołano się do tradycji biblijnej (Pnp 6, 2; Syr 39, 14; Iz 35, 2; Oz 14, 6). Podkreślono w niej niemalejące zastępy pracujących w winnicach Pańskich, odnosząc ją do wileńskiego konwentu, jako że w drugiej

57 Sybilla Pacówna zapisała w księdze rachunkowej klasztoru: „na struny do chóru rachując co rok złotych dwadzieścia cztery [...] Panu Gembiczowi za to, że grawał na chórze podczas festów po talarów bitych osiemnaście na rok”. ABWil, sygn. C41, s. 22. Zob. także J. Gwioździk, *Religijność...*, dz. cyt., s. 255–256, 257.

58 *Lietuvos vienuolynų dailė. Parodos katalogas 1999–2000*, Vilnius 1998, s. 108, 136; J. Gwioździk, *Religijność...*, dz. cyt., s. 256–257.

kondygnacji umieszczono figury patronów zgromadzenia, św. Benedykta i św. Scholastyki, oraz wyobrażenia kościoła benedyktynek i kaplicy Opatrzności Bożej. W jednym ze swoich widzeń św. Matylda z Magdeburga zapytała Chrystusa: „czymże teraz chcesz omyć serce moje i oczyścić”, na co Zbawiciel odpowiedział: „w miłości boskiego serca mego [...], do którego [św. Matylda – A.S. Cz.] weszła jako do winnicy”. W mistycznej winnicy mniszka zobaczyła nad rzeką „wyniosłe latorośle”, czyli tych „którzy światem z kwieciami swoim wzgardzili”⁵⁹.

Klasztor to nic innego, jak „ziemski raj”⁶⁰, a bogactwo powołań w konwencie św. Katarzyny przedstawiono w kontekście Gozdawy, herbu którym pieczętowała się ksieni Sybilla Pacówna. Za jej czasów do wileńskiego klasztoru wstąpiła absolutnie rekordowa ilość 45 nowicjuszek⁶¹. W inskrypcji z fasady kościoła pw. św. Katarzyny mniszki porównano do kwiatów, co było częstym zabiegiem w literaturze monastycznej, jako że pielęgnując liczne cnoty, w tym czystość wyrażaną poprzez tzw. obrzęd konsekracji dziewic, pozostających w obłubieńczej miłości w Bogu, stawały się niczym lilie⁶². Chrystus, powołując św. Gertrudę z Helfty, „umieścił

ją łaskawie niczym śnieżnobiałą lilię zasadzoną wśród grząd balsamicznych w ogrodzie swego Kościoła, tzn. w zgromadzeniu sprawiedliwych”⁶³. Symbolika taka była bliska benedyktyńkom wileńskim, o czym świadczą słowa skierowane do poprzedniczki Pacówny – Scholastyki Gałęckiej: „Szczepiąc bowiem obserwę i cnoty rozliczne Zwabiła Jezusowi osób grono liczne”⁶⁴.

Benedyktynki podczas ślubów przyrzekały: *stabilitas loci*, *conversio morum* i *oboedientia* (stałość miejsca, nawrócenie obyczajów oraz posłuszeństwo), co przekładało się na codzienną realizację hasła *ora et labora*, stając się podstawą ich duchowej walki⁶⁵. Wzorami życia klasztornej były dla nich nie tylko wspomniane już postacie św. Benedykta i św. Scholastyki, ale także św. Romuald i św. Katarzyna, których figury umieszczono nad szczytem prezbiterium (il. 4). Ołtarze dedykowane świętym związanym z benedyktyńską tradycją znalazły się we wnętrzu świątyni. Pielęgnującej czystość św. Katarzynie, nazywanej z powodu swego męczeństwa „mężną heroinią”⁶⁶, poświęcono ołtarz główny. Zaprezentowano w nim obraz *Mistyczne zaślubiny* pędzla Szymona Czechowicza, jako że zgodnie z wezwaniem litanii z modlitewnika benedyktynek była „zraniona miłością boską”⁶⁷, ilustrując ponadzmysłowy związek z Chrystusem jako obłubieńcem każdej mniszki⁶⁸.

63 Św. Gertruda z Helfty, dz. cyt., s. 39 (I, 1, 1).

64 VUB, f. 3–243, k. 3.

65 Ch.Z. Zdrowski, dz. cyt., s. 501. Zob. także K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 165, 352; J. Gwioździk, *Benedyktyńska...*, dz. cyt., s. 155.

66 Ks. Romuald Wojniłowicz na koniec kazania poświęconego świętej męczennicy zwrócił się do słuchacza/czytelnika: „Przy konkluzji nie zawadzi pomyśleć, jaki też z ciebie katoliku Chrystusowej milicji rycerz?”. R. Wojniłowicz, *Kazania święteczne na cały rok...*, Nieśwież 1756, s. 98, 432.

67 *Raj zabaw dusze...*, dz. cyt., k. 88. Zob. także S. Gertrudis..., dz. cyt., s. 60.

68 Benedyktyni za członkinię swojego zgromadzenia

Notatki do historii klasztoru, do 1939 r., ABWil, sygn. E3, k. luźna.

Jednak lilie z inskrypcji i dekoracji fasady to także „Liliaci”, jak mówili sami o sobie Pacowie, a więc także Pacówny, których nie brakło wśród wileńskich zakonnic. Do czasów ksieni „Liliatki” – Sybilli i jej siostry Anny, życie dla Chrystusa w wileńskim klasztorze prowadziła ich ciotka Zofia (w zakonie Justyna, ok. 1610 – po 1648)⁶⁹. Sama Sybilla Pacówna przyjęła do wspólnoty swoje cztery krewne – dwie Pacówny i dwie

uważali także św. Katarzynę „przedziwnej w powołaniu i doskonałości, w przykładach i cudach” (Ch.Z. Zdrowski, dz. cyt., s. 30). *Zwierciadło duchowej łaski...*, dz. cyt., s. 122–123; Ch.Z. Zdrowski, dz. cyt., s. 26–27, 41, 115; A. Kaladžinskaitė, *Benediktiniškoji ikonografla...*, dz. cyt., s. 216, 221–226.

69 Dziewczyna wstąpiła do klasztoru wileńskiego, zresztą nie do końca z własnej woli, ok. 1621 r. Była córką Piotra Paca i jego pierwszej żony Jadwigi z Zawiszów. Nie chciał jej w domu ojciec, siłą wypychając do klasztoru, do którego wstępu broniły mniszki, ponieważ „sna jest słabego zdrowia i płci subtelnej”. Dzięki perswazji biskupa Eustachego Wołłowicza („i takim by potrzeba zbawienia dusznego”) oraz skromnemu posagowi „złotych trzy tysiące” (List biskupa do ksieni Marianny Kuczkowskiej, 26 V 1622 r. Cyt. za M. Borkowska, *Problemy siedemnastowiecznych...*, dz. cyt., s. 284–285), nie do pogardzenia w trudnej sytuacji finansowej zakonnic, dziewczyna została przez nie przyjęta. Nie do końca jasna jest sytuacja Teodory Zofii z Tryznów (zm. po 1695), żony Mikołaja Stefana Paca, który po kilkunastu latach wspólnego pożycia 10 IX 1669 r. uzyskał od niej akt zwalnający z przysięgi małżeńskiej i 1 VII następnego roku otrzymał niższe święcenia kapłańskie, by następnie przyjąć sakrę biskupią. Dziewiętnastowieczni badacze uważali, że kobieta wstąpiła do benedyktynek wileńskich, ale nie odnotowują jej spisy zakonnic. A.S. Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana Paców. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016, s. 386–387. Zob. także J. Wolff, dz. cyt., s. 174, 178, 184; M. Borkowska, *Leksykon zakonnic...*, dz. cyt., s. 126 (tu błędna informacja, że Zofia Pacówna była córką Elżbiety z Szemiotów, drugiej żony wojewody trockiego). Warto także dodać, że do benedyktynek nieświeskich wstąpiła Elżbieta (Placyda, ok. 1625–1671), córka Samuela Paca i Petroneli z Tryznów, którą w 1658 r. wybrano ksienią. Nowicjat rozpoczęła 29 VI 1639 r. Profesję złożyła 25 VIII 1641 r. Jako ksieni zajmowała się przede wszystkim zabezpieczaniem bytu po czasach „potopu”. J. Wolff, dz. cyt., s. 99; M. Borkowska, *Słownik polskich księ...*, dz. cyt., s. 112; też, *Leksykon zakonnic...*, dz. cyt., s. 93, 136.

Wołłowiczówny. Były to córki Krzysztofa Konstantego i jego drugiej żony Barbary z Ogińskich – Anna (w zakonie Jozafata, zm. 1769) oraz Brygida (w zakonie Joanna, zm. 1761). Anna wstąpiła do klasztoru ok. 1735 r., zostając z czasem mistrzynią nowicjatu, a Brygida przed 1738 r., składając profesję 29 września 1739 r.⁷⁰ Wołłowiczówny: Franciszka (w zakonie Anna, ok. 1712–1791) i Petronela Ludgarda (w zakonie Marianna, zm. 1774) były córkami Anny z Paców i referendarza litewskiego Wincentego Piotra. Starsza z nich w 1760 r. została wybrana ksienią⁷¹.

Herb Gozdawa ujmowały nie tylko „lilie i kwiaty, godła niewinności dziewiczej”⁷², ale i zachowane do dziś wyobrażenia dwuwieżowej świątyni i kaplicy na planie centralnym, co najpewniej jest dosłowną ilustracją zakresu fundacji Paców i blisko z nimi spokrewnionych Wołłowiczów. Gozdawa pojawiła się nie tylko w fasadzie, ale także w bocznych elewacjach obu wież. Bogorię umieszczono w elewacjach frontowych wież oraz nad oknem kaplicy Opatrzności Bożej. Innych darczyńców benedyktynek upamiętniły herby umieszczone w szczycie nad prezbiterium.

KOŚCIÓŁ PW. ŚW. KATARZYNY NA TLE BUDOWNICTWA SAKRALNEGO W WILNIE

Do początku lat 90. XVII stulecia w stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego istniały cztery klasztory żeńskie. Najstarszy z nich, bernardynek, założony został w 1495 r. przez Barbarę Radziwiłłównę i Annę Olechnowiczównę na Zarzeczu.

70 Obie wniosły dość pokaźny majątek, otrzymując od rodziców każda po 6 tysięcy złotych. J. Wolff, dz. cyt., s. 299; A. Link-Lenczowski, *Pac Krzysztof Konstanty, w: Polski słownik biograficzny*, t. 24, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 718; M. Borkowska, *Leksykon zakonnic...*, dz. cyt., s. 136.

71 M. Borkowska, *Słownik mniszek...*, dz. cyt., s. 122; też, *Leksykon zakonnic...*, dz. cyt., s. 135.

72 D.C. Chodźko, dz. cyt., s. 483.

Stamtąd część mniszek przeszła w 1594 r. do klasztoru Michała Archanioła, który powstał z inicjatywy Lwa Sapiehy. Najpóźniej w 1618 r. w mieście pojawiły się benedyktynki, a dwadzieścia lat później Stefan Pac sprostował do Wilna karmelitanki bose⁷³.

Bernardynki zaręczne nie miały swojej świątyni. Kościół pw. Michała Archanioła wzniesiono do 1625 r. Murowaną świątynię karmelitanek bosych ukończono na początku lat 80. XVII w. i konsekrowano w 1692 r., 11 lat przed analogiczną uroczystością u benedyktynek. Wymienione budowle były skromne, jednonawowe, przy tym świątynia karmelitanek bosych miała transept, a fasada bernardynek świętomichalskich była dwuwieżowa. Największe zabudowania klasztorne wznoszone od ok. 1700 r. posiadały benedyktynki. One także dysponowały największym uposażeniem, a od rządów ksieni Sybilli Pacówny pretendowały do tytułu najważniejszego żeńskiego klasztoru nie tylko w Wilnie, ale w całym Wielkim Księstwie Litewskim.

Między wileńskimi żeńskimi zakonami istniała swoista równowaga. Każdy z klasztorów miał odrębny charyzmat i grono skupionych wokół niego osób wywodzących się z różnych grup społecznych. Ta religijna mapa zmieniała się wraz ze sprostowaniem w 1694 r. wizytek, które podobnie jak benedyktynki zajmowały się wychowaniem i kształceniem dziewcząt z najwyższych warstw społecznych⁷⁴. Do ich przyklasztornej szkoły szybko zaczęły wstępować posażne panny, takie jak Eleonora Pacówna (1676–1733), córka spadkobiercy kanclerza litewskiego Krzysztofa Zygmunta – Mikołaja Andrzeja, i jego pierwszej żony – Felicyty Maksymiliany Trautmansdorf.

73 Ok. 1655 r. bezskutecznie próbowano osadzić w mieście brygidki.

74 Szkołę przyklasztorną w Wilnie prowadziły jedynie benedyktynki i bernardynki świętomichalskie. Te ostatnie przyjmowały przede wszystkim dziewczynki z rodzin szlacheckich.

Po skończonych naukach 2 lipca 1699 r. młoda magnatka wstąpiła do nowicjatu, a profesję jako Eleonora Maria złożyła rok później⁷⁵.

Inicjatywa sprowadzenia do Wilna wizytek wyszła od biskupa Konstantego Kazimierza Brzostowskiego, który pozyskał wsparcie Augusta II Mocnego, a także Anny z Waszkietów Karasiowej, burmistrzowej wileńskiej, po drugim mężu, sekretarzu królewskim de Seelst. W 1717 r. zakonnicom wzniesiono murowaną kaplicę, a budowę kościoła na oryginalnym planie krzyża greckiego rozpoczęto w 1729 r. Jego konsekracja miała miejsce w 1756 r.

Przebudowa kościoła pw. św. Katarzyny po pożarze w roku 1737 oraz wzniesienie dwuwieżowej fasady ozdobionej bogatą oprawą stiukową, odwołującą się do idei Kościoła walczącego powiązanej z tradycją benedyktyńską, ze wskazaniem na liczne powołania w klasztorze i na jego magnackich protektorów, były odpowiedzią na aktywność nowego zgromadzenia na terenie Wilna. Benedyktynki przekuły swoje ambicje w dekorację fasady, nadając jej wyjątkowy kształt dzięki rzeźbie figuralnej i ornamentальной, herbom oraz inskrypcjom. Wbrew pozorom w stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego taki program dekoracji fasad kościelnych pojawia się jedynie w świątyniach: karmelitów bosych pw. św. Teresy (rzeźba figuralna i ornamentальная, herby) fundacji Stefana Paca z 1633 r., trynitarzy pw. Pana Jezusa wznoszonym od 1696 r. (rzeźba figuralna i ornamentальная, herb) na Antokolu z inicjatywy Kazimierza Jana Sapiehy, a przede wszystkim w świątyni kanoników regularnych laterańskich (rzeźba figuralna i ornamentальная, herb, inskrypcja), ufundowanej w 1666 r. przez wuję Sybilli Pacówny, hetmana wielkiego litewskiego i wojewodę wileńskiego Michała Kazimierza Paca.

75 J. Wolff, dz. cyt., s. 240–241; M. Borkowska, *Leksykon zakonnic...*, dz. cyt., s. 179 (tu błędna data urodzin, tj. ok. 1677 r.).

Sybilla Pacówna młodszego brata swe-
go ojca znała dobrze nie tylko ze względu na
bliskie więzi rodzinne, ale i miejsce, jakie zaj-
mował w hierarchii rodu. Zapewne nie raz
w towarzystwie rodziców nawiedzała ko-
ściół pw. św. Piotra i Pawła na Antokolu
w Wilnie, wotum za wyzwolenie Litwy i jej
stolicy spod okupacji moskiewskiej, w któ-
rym symbolika militarna była obecna w od-
niesieniu przede wszystkim do hetmana⁷⁶.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że de-
koracja fasady kościoła pw. św. Katarzyny
wiąże się z Sybillą Pacówną, która nie tylko
zadbała o wyeksponowanie treści benedyk-
tyńskich, ale również postarała się o podkre-
ślenie znaczenia swojego rodu dla Kościoła
oraz dla klasztoru, którego była ksienią. Nie
przeszkadza przy tym fakt, że zmarła ona
przed rozpoczęciem budowy i dekoracji fasa-
dy. Umowę z Janem Krzysztofem Glaubitzem
podpisała nowa ksieni, siedem miesięcy po
śmierci Sybilli Pacówny. W kontrakcie wy-
raźnie jednak zaznaczono, że plan już po-
wstał i został zaakceptowany. Realizację uło-
żonego przez Pacównę programu ideowego
fasady, swoistego testamentu ksieni, wiernie
nadzorowała jej następczyni, której herbu
Rejtan na próżno szukać w kościele.

PODSUMOWANIE

Budowę olbrzymiego zespołu archi-
tektonicznego, wznoszonego dzięki fundu-
szom Feliksa Jana Paca, kierowała początko-
wo ksieni Scholastyka Gałęcka. Po niej rządy
przejęła Sybilla Pacówna, która – wykorzy-
stując zniszczenia po pożarze z 1737 r. –
zdecydowała się nadać świątyni odpowied-
ni splendor także w kontekście religijno-ar-
tystycznej konkurencji z nowo sprowadzo-
nymi do Wilna wizytkami. Jako córka
fundatora klasztoru, mając ku temu pełne
prawo, postarała się, by poprzez

odpowiednią dekorację fasady świątyni nie
tylko wskazać na charyzmat benedyktyń-
ski, połączony z potrydencką wizją Kościoła
walczącego, ale także upamiętnić swój ród.

Aktywność budowlana benedykty-
nek przypadła na ożywienie inicjatyw ar-
tystycznych w Wilnie i wpisała się w nurt
baroku wileńskiego jako jeden z najwcze-
śniejszych jego przykładów. Działalność
mniszek, dzierżących po Sybilli Pacównie
pastorał: Joanny Rejtanówny, Anny
Hilzenówny (w zakonie Matyldy, 1746–1760)
i Franciszki Wołłowiczówny, w tym uwaga
poświęcana wystrojowi i wyposażeniu ko-
ścioła, świadczy o tym, że benedyktyнки
nie chciały wyzbyć się ambicji wskazanych
przez córkę fundatora⁷⁷.

77 Podczas konserwacji kościoła benedyktynek w 1986 r.
odkryto zamurowaną skrytkę, w której odnaleziono
ogółem 185 przedmiotów, w tym m.in. wyroby złotnicze
i szaty liturgiczne, a także blisko 8 tysięcy ksiązek.
Najstarsze z naczyń liturgicznych pochodzą z ok. 1620 r.,
a najmłodsze z lat 30. XX w. Gros z nich wykonano po
połowie XVIII w. Najstarsze szaty liturgiczne są
datowane na 2. poł. XVIII w. Obiekty te znajdują się
w wileńskich instytucjach: Lietuvos dailės muziejus oraz
Lietuvos nacionalinė biblioteka. *Lietuvos vienuolynų
dailė...*, dz. cyt., s. 34–40, 101–108, 127, 130–143;
A. Pacevičius, *Knygų ženklai ir ego-dokumentai senosios
Lietuvos benediktinių vienuolynų bibliotekose*,
w: *Benediktiniškoji tradicija...*, dz. cyt., s. 165–178. Upadek
klasztoru rozpoczął się wraz z represjami po powstaniu
styczniowym, kiedy to carat zamknął w 1865 r. nowicjat,
organizując w obszernych gmachach dom zbiorczy dla
wszystkich wileńskich zakonnic. Ukazu tolerancyjnego
w 1905 r. doczekało pięć benedyktynek. W 1910 r. ze
Staniątek przybyło kilka profesek i ponownie otwarto
nowicjat. W 1942 r. Niemcy wywieźli wileńskie
zakonnice do więzienia na Łukiszkach. Zwolniono je po
dwóch miesiącach, nakazując rozproszenie i zdjęcie
habitów. W sierpniu 1944 r. zakonnice powróciły do
klasztoru i zajęły te pomieszczenia, które pozostały
niezamieszkane. W 1946 r. 18 zakonnic wyjechało do
Polski, a kolejnych 18 pozostało w Wilnie. W lipcu 1948 r.
wileńskie benedyktyнки zostały wywiezione do obozu
w Czarnym Borze, a kościół pw. św. Katarzyny
zamknięto. Do Wilna benedyktyнки wróciły w paździer-
niku 1948 r. i osiedliły się na Zarzeczu przy ul. Łabędziej 4
(Gulbių g. 4), organizując życie w ukryciu. Ostatnia z nich,
s. Alojza, zmarła w 2000 r. Ostatnia wileńska benedyk-
tynka, która przyjechała do Polski – Ida Malejko, zmarła
w klasztorze w Żarnowcu w 2008 r. M. Borkowska,
Słownik mniszek..., dz. cyt., s. 122.

76 A.S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu
w Wilnie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008,
s. 180–189.

BETWEEN THE TRADITION
OF THE ORDER AND THE
TRADITION OF THE FAMILY –
IDEOLOGY BEHIND THE FACADE
OF THE CHURCH OF ST.
CATHERINE IN VILNIUS

ANNA SYLWIA CZYŻ

The Benedictines, who had been brought to
Vilnius between 1616 and 1618, formed
a small and modest community. Thanks to
the generous legacy of Feliks Jan Pac, in
1692 their situation changed as they could
erect a brick church, which was then con-
secrated in 1703. The generosity of the
Lithuanian chamberlain was not a coin-
cidence; his two daughters, Sybilla and
Anna, the only offspring he left, had joined
the Benedictine Sisters in Vilnius. Sybilla
(Magdalena) Pac, who became an abbess in
1704, was particularly important for the hi-
story of the monastery. Not only did she re-
new the community life, but she also be-
came one of the most important
personalities of the then Vilnius. After the
fire in 1737 Sybilla Pac vigorously started
rebuilding the monastery and the church,
which was completed by her successor,
Joanna Rejtan.

The facade which was then erected
after Johann Christoph Glaubitz’s design
was adorned with stucco and metal decora-
tions with a perfectly devised ideological
programme which referred to the tradition
of the order and to the one of the Pac
family.

The facade presented ideals connec-
ted with the Benedictine life, which placed
them among the hints of having to fight at
the level of spirit and body, incorporating
among the military symbols also the need
to fight the enemies of the Church and the
state, and the typical for the Benedictine
spirituality piety connected with the

Caravaca cross and the Divine Providence.
At the same time, it reminded of the
Benedictine vocations comparing nuns to
lilies. This comparison, due to the presence
of the Gozdawa coat-of-arms (double lilie)
and the common nickname of the Pac fa-
mily in the 17th and 18th cc. “the Liliats”, co-
uld also apply to their lineage, including the
abbess Sybilla and her services to the mo-
nastery. Exposing founders in such an em-
phatic way was not only the will to immor-
talise them, but was also, together with the
entire architectural and artistic decor of
the church, connected with the need to
counterbalance the new and dynamically
developing Visitation Monastery in Vilnius.
At the same time, the nature of the facade
decoration of the Church of St. Catherine is
in line with other foundations of the Pac fa-
mily: St Theresa’s Church and the St Peter
and St Paul Church, and was the last signifi-
cant artistic initiative of the family in the
capital of the Grand Duchy of Lithuania.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

Wilno, benedyktyнки, klasztory żeńskie,
Sybilla Pacówna, Feliks Jan Pac, Pacowie,
karawaka, Boża Opatrzność
Vilnius, The Benedictines nuns, female
cloisters, Sybilla Pac, Feliks Jan Pac, the
Pac family, Caravaca cross, the Divine
Providence

Fundacje sakralne wojewody wołyńskiego

Seweryna Józefa Rzewuskiego (po 1694–1755)

IRENA ROLSKA
INSTYTUT HISTORII SZTUKI KUL



1. Portret Seweryna Józefa Rzewuskiego, ok. 1737 r., kościół pw. św. Marii Magdaleny w Łęcznej. Fot. T. Rolski

Seweryn Józef, znany również jako Józef Seweryn lub nawet tylko pod imieniem Seweryn, jest niewątpliwie najmniej zapoznaną postacią z rodu Rzewuskich herbu Krzywda¹ (il. 1). Nie doczekał się nawet noty w *Polskim słowniku biograficznym*. Urodził się po roku 1694, jako syn Stanisława Mateusza Rzewuskiego (1662–1728), hetmana wielkiego koronnego i wojewody bełskiego oraz Ludwiki Eleonory Kunickiej herbu Bończa (zm. 1749)². Seweryn Józef był starszym bratem Wacława Piotra Rzewuskiego (1706–1779), późniejszego wielkiego hetmana koronnego i kasztelana krakowskiego.

Rzewuscy pochodzili z Podlasia, z niezamożnej szlachty, a kariera przedstawicieli rodu rozpoczęła się w okresie panowania Jana III wraz z działalnością dziada Seweryna Józefa, Michała Florianą Rzewuskiego (zm. 1687)³. Sukces polityczny i wojskowy osiągnął również Stanisław Mateusz Rzewuski⁴, ojciec

Seweryna Józefa, gromadząc ogromny majątek⁵.

Majątek po Stanisławie Mateuszu odziedziczyli dwaj jego synowie. Seweryn Józef otrzymał Olesko⁶, Rozdół, Roźniatów, Rejowiec⁷ i Łęczną⁸. Dochody czerpał

⁵ Należało do niego kilka starostw w ziemi chełmskiej, przemyskiej, w powiecie latyczowskim, a także dobra w województwie kijowskim. Dzierżawił również tenuty m.in. w województwie braclawskim i na Wołyniu. Stanisław Mateusz odziedziczył po ojcu Rejowiec w ziemi chełmskiej, część Rozdołu w powiecie żydaczowskim, a wraz z posagiem drugiej żony, Ludwiki Eleonory Kunickiej, otrzymał Łysobyki w ziemi lubelskiej. Nabył również dobra żelechowskie od Teodora Andrzeja Potockiego. W testamencie Rzewuski zobowiązywał spadkobierców do dokończenia budowy kościoła w Żelechowie, kościoła jezuitów w Roźniatowie oraz kolegium pijarskiego w Chełmie. Był również właścicielem dworu w Warszawie. A. Link-Lenczowski, *Rzewuski Stanisław Mateusz*, w: *Polski słownik...*, dz. cyt., t. 34, s. 158.

⁶ W 1718 r. Stanisław Mateusz kupił od królewicza Konstantego Sobieskiego Podhorce z pałacem i kluczem dóbr. W rok później nabył od Jakuba Sobieskiego Olesko z zamkiem i kluczem dóbr. Ponadto od Sobieskich Rzewuski zakupił również Kamienicę Królewską we Lwowie. Wspólną krewną Sobieskich i Rzewuskich była Jadwiga Snopkowska, żona Marka Sobieskiego, prababka królewiczów Jakuba i Konstantego, a także Stanisława Mateusza Rzewuskiego. Jej herb Rawicz, jako prababki Rzewuskiego po kądzieli, został umieszczony we wnętrzu kościoła karmelitów we Lwowie podczas pogrzebu hetmana. *Walna i tryumfalna do nieśmiertelności chwały i sławy Pana Stanisława Mateusza na Rozdole i Rejowcach Rzewuskiego wojewody bełskiego, hetmana wielkiego koronnego Krzywdą utorowana, a na pogrzebie jego w kościele WW OO Karmelitów Lwowskich dawnej obserwacji Roku Pańsk. 1730. Dnia 17 lipca pokazana przez przewielebnego w Bogu Xsiedza Andrzeja Barszczewskiego Świętej Teologii Magistra i Doktora, Prowincjała tychże WW OO Karmelitów, Lwów [1730]*, oprac. E. Leśniewska, Łęczna 2000, s. 45.

⁷ Jeszcze w 1720 r. Mateusz Stanisław Rzewuski kupił od Rejów leżący nieopodal Chełma Rejowiec. Mateusz Stanisław, a nie – jak podaje *Katalog zabytków sztuki w Polsce* – Seweryn i Wacław, ufundował w 1720 r. w miejscowości drewnianą cerkiew greckokatolicką św. Michała Archanioła, rozebraną w 1796 r. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 10: *Powiat lubelski*, red. R. Brykowski, E. Rowińska, Z. Winiarz-Trzybowicz, Warszawa 1967, s. 45.

⁸ Łęczna, miasto położone na ważnych szlakach handlowych, łączyła Chełm z Lublinem. Dalej szlak prowadził aż do Lipska, a także komunikował

¹ Bardzo często mylony jest on z bratankiem Sewerynem Rzewuskim (1747–1811), hetmanem polnym koronnym, jednym z przywódców konfederacji targowickiej.

² Ludwika Eleonora Kunicka była córką Kacpra, podczaszego czernihowskiego, chełmskiego i Zofii Bieniewskiej, wojewodzianki czernihowskiej. Kacper Kunicki był drugim mężem Anny Potockiej, córki Pawła (zm. 1675), kasztelana kamienieckiego i Eleonory z Sołtyków. Anna Potocka była z kolei trzecią żoną Michała Florianą Rzewuskiego (zm. 1687) i siostrą prymasa Teodora Andrzeja Potockiego (1664–1738). K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 5, Lipsk 1840, s. 448–449; M. Nagielski, *Rzewuski Michał Florian*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 133.

³ Za zasługi wojenne w 1684 r. król mianował Michała Florianą podskarbin nadwornym koronnym i nadał mu starostwo chełmskie (1676) i nowosielskie. W 1687 r. Rzewuski uzyskał królewską zgodę na przekazanie starostwa chełmskiego synowi Stanisławowi Mateuszowi. M. Nagielski, dz. cyt., s. 132–133.

⁴ Zwieńczeniem błyskotliwej kariery wojskowej Stanisława Mateusza była nominacja, w 1726 r., na hetmaństwo wielkie koronne, a w 1728 r. objął urząd wojewody bełskiego. T. Zielińska, *Magnateria polska epoki saskiej*, Wrocław 1977, s. 156.



2. Fasada kościoła kapucynów pw. św. Józefa w Olesku. Fot. wg P.R. Jankiewicz, dz. cyt.

również z królewszczyn i starostw: lubomelskiego, nowosielskiego i chełmskiego. W 1726 r. Rzewuskiego mianowano podczaszym koronnym, następnie w 1738 r. referendarzem koronnym, a w 1750 r. wojewodą wołyńskim. Seweryn Józef Rzewuski był

Podkarpacie z Podlasiem i Litwą. Łęczna od XV w. w każdym kolejnym stuleciu uzyskiwała przywileje królewskie na targi i jarmarki, stając się jednym z najważniejszych ogólnopolskich ośrodków handlu końmi i bydłem z Wołynia. W XVIII w., za czasów Rzewuskich, lokalna wymiana handlowa zyskała charakter międzynarodowy, przynosząc właścicielom miasta spore zyski. T. Mencil, *Jarmarki łęczyńskie w XVII-XIX w.*, w: *Łęczna. Studia z dziejów miasta*, red. E. Horsch, Łęczna 1989, s. 75–76. Dobra Łęczna otrzymał Stanisław Władysław Potocki po swojej pierwszej żonie Elżbiecie Frąckiewicz (1 voto Firlejowa). Jego drugą żoną była Marianna Rzewuska córka Stanisława Mateusza Rzewuskiego a siostra Seweryna Józefa i Wacława Piotra. Oba małżeństwa Potockiego były bezdzietne. W 1725 r. Stanisław Władysław Potocki (zm. 1732), strażnik wielki litewski, przeniósł prawa do dóbr Łęczna wraz ze starym zamkiem Tęczyńskich na swojego teścia, Stanisława Mateusza Rzewuskiego. A. Link-Lenczowski, *Potocki Stanisław Władysław*, w: *Polski słownik...*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków 1984, s. 154; tenże, *Rzewuski Mateusz Stanisław*, dz. cyt., s. 158.

dwukrotnie żonaty. Pierwszą jego żoną była Barbara Szembekówna, stolnikówna koronna, drugą od 1731 r., Antonina (ok. 1715–1795), córka Józefa Felicjana Potockiego (zm. 1723), strażnika wielkiego koronnego, i Teofili Teresy Cetnerówny, starościanki lwowskiej⁹.

Główną siedzibą Seweryna Józefa i Antoniny Rzewuskich był zamek w Olesku. Rzewuski prowadził tam przed 1745 r. prace, m.in. ozdabiając wnętrze sztukateriami i rzezbami. Wiadomo, że w jednej z sal pierwszego piętra znajdował się kominek ze sceną *Sądu Parysa*, który – tak jak część rzeźb w zamkowym ogrodzie – wykonał Józef Leblas¹⁰. Całe urządzenie zamku po śmierci Seweryna Józefa zabrał do pałacu w Podhorcach jego młodszy brat Wacław Piotr.

Najważniejszą fundacją Seweryna Józefa Rzewuskiego i jego żony Antoniny był kościół i klasztor kapucynów, wybudowany pod zamkiem w Olesku. W 1738 r. Rzewuski wystosował list do Świętej Kongregacji ds. Biskupów i Zakonników oraz do generała zakonu o. Bonawentury Barberiniego z prośbą o zatwierdzenie fundacji. Apel poparł kustosz polskiej kustodii kapucynów o. Liberiusz Winckelhöffer i kardynał Jan Józef Lipski, biskup krakowski. Formalnie fundacja Rzewuskich została przyjęta na kongregacji prowincji czeskiej w Brnie 28 sierpnia 1739 r. Była to szósta w Rzeczypospolitej fundacja na rzecz zakonu kapucynów¹¹. W kronice klasztornej zanotowano, iż Rzewuski był nie tylko bardzo przychylny zakonnikom („Nasz oleski fundator [...] z naszymi zakonnikami ojcami i braćmi często rozmawiał”), ale w 1749 r. w jego obecności odbyła się dysputa

9 Józef Potocki był przyrodnim bratem Anny z Potockich Rzewuskiej (2 voto Kunickiej, 3 voto Ołtarzewskiej).

10 K. Mikocka-Rachubowa, *Leblas Józef*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 5, red. taż, Warszawa 1993, s. 3–4.

11 W tym samym roku (1739) we wrześniu nastąpiła erekcja klasztoru w Sędziszowie.

filozoficzna. Na cześć fundatorów kapucyni nazwali konwent imieniem św. Józefa i św. Antoniny¹².

Założenie klasztorne zgodnie z przepisami zakonnymi miało być wybudowane w odległości ok. kilometra na zachód od zamku, przy drodze do miasta¹³. Prawnie klasztor został erygowany w 1749 r. Pierwsze stanęło hospicjum z kaplicą w 1740 r. Przypuszczalnie w 1743 r. położono kamień węgielny pod budowę klasztoru. Nie jest znany twórca projektu założenia klasztornego, natomiast w kronice klasztornej czytamy: „wyznaczyli x. Andrzeja Dobrawskiego, kapucyna biegłego budowniczego, ażeby budowie klasztoru i kościoła przewodniczył”¹⁴. W 1749 r. została ukończona budowa klasztoru, nadal trwały prace przy kościele. W połowie 1751 r. kościół prawdopodobnie był w stanie surowym, gdyż w krypcie pochowano pierwszego zakonnika¹⁵.

Od 1733 r., a więc w momencie budowy zespołu, znane były już w języku polskim przepisy budowlane, które obowiązywały w zakonnie. Zgodnie z nimi „uczyniło się mały jeden model, według którego w całym zgromadzeniu naszym fabryki stawiać mają”. Świątynię i klasztor kapucynów w Olesku wzniesiono zgodnie z surową zakonną zasadą przestrzegania ubóstwa¹⁶.

Jednonawowy kościół otrzymał dwuprzęsłową, szeroką nawę ujętą dwoma rzędami niższych prostokątnych kaplic bocznych połączonych wąskimi przejściami. Węższe od nawy, jednoprzęsłowe prezbiterium od wyodrębnionego, również

12 W kronice zanotowano, że Rzewuski „hojnie i dorocznie ze swoich dóbr oleskich przyznawał jałmużnę”. P.R. Jankiewicz, *XVIII-wieczne klasztory kapucyńskie na Ukrainie*, Kraków 2014, s. 199–200.

13 M. Topińska, *Budownictwo kapucynów w Polsce w świetle konstytucji i tradycji zakonu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1974, t. 19, z. 1, s. 196.

14 P.R. Jankiewicz, dz. cyt., s. 200.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 192.

jednoprzęsłowego chóru zakonnego oddzielała prosta ściana ołtarzowa. Do prezbiterium przylegały dwa kwadratowe przęsła tworzące pseudotransept. Po północnej stronie chóru zakonnego zorganizowano zakrystię z niewielkim pomieszczeniem gospodarczym, a od południa klatkę schodową prowadzącą do klasztoru. Prezbiterium flankowały dwa prostokątne, niskie pomieszczenia, otwarte na nie półkolistą arkadą. Były one również połączone z ciągiem kaplic wąskimi przejściami. Od wschodu wzniesiony został chór muzyczny ujęty po bokach dwoma niskimi, prostokątnymi pomieszczeniami. Wnętrze było skromne, zgodne z przyjętą, ubogą liturgią kapucynów, pozbawioną tłumnych procesji i nabożeństw potrydenckiego ceremoniału, a sprzyjającą wewnętrznej modlitwie i medytacjom¹⁷. Artykulację wnętrza podkreślały lizeny, przypominające pilastry. Nad nimi znajdował się nieco wyłamany szeroki i profilowany gzyms. Nawę nakryto sklepieniem kolebkowym z lunetami, a kaplice krzyżowo-żebrowym. Wnętrze kościoła wyłożono kwadratowymi płytami z brunatnoczerwonego „marmuru”¹⁸.

Kościół w Olesku otrzymał surową, płaską, typową dla polskiej architektury kapucyńskiej trójosiową fasadę z pojedynczym portalem na osi (il. 2). Zgodnie z przyjętą zasadą, fasada została ujęta dwoma lizenami w wielkim porządku i zwieńczona pośrodku trójkątnym przyczółkiem z rozglifionym oculusem. Dwa spływy na skrajnej części fasady zakrywają boczne nawy. Na jej szczycie wznosi się kamienny krzyż. Wokół kościoła biegnie przełamany gzyms koronujący. Na osi fasady znajduje się kamienny, uszakowy portal, a po jego bokach dwa rozglifione oculusy. Nad portalem, w czworobocznej

17 Tamże, s. 197.

18 D. Nowacki, *Kościół p.w. św. Józefa i klasztor oo. Kapucynów w Olesku*, w: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1993, s. 82.

wnęce zamkniętej łukiem koszowym, znajdował się fresk przedstawiający klęczącego św. Franciszka z Asyżu z krzyżem w ręku, natomiast w drugiej półkolistej wnęce św. Antoniego Padewskiego z Dzieciątkiem Jezus¹⁹. Przed kościołem roztaczał się plac cmentarny otoczony murem. Plac ozdabiały kamienne rzeźby, pośrodku figura Niepokalanie Poczętej, a po bokach św. Onufrego i św. Franciszka z Asyżu, które są dziełem rzeźbiarza Józefa Leblasa²⁰.

Za życia Seweryna Józefa prawdopodobnie było więcej ołtarzy niż jeden, główny. W inwentarzu podano, iż wykonano je zgodnie ze zwyczajem zakonnym „snycerską robotą z czarnej moczony dębiny”²¹. Były to ołtarze w typie baroku tokańskiego, charakterystycznego dla świątyń kapucyńskich: przyściennie, architektoniczne, o dwukondygnacyjnej nastawie z obrazami w środkowych polach²². Wyróżniały się surowością formy i zredukowaną dekoracją. Z takiej samej dębiny wykonano ambonę²³, dwa konfesjonały, dwadzieścia ławek ustawionych w dwóch rzędach, a przed ołtarzem głównym zamontowano dębowe balaski²⁴. Z okresu fundacji wojewody zachowały się obrazy z 1754 r.: *Pokłon pasterzy*, *Św. Franciszek pod krzyżem*, *Ostatnia Wieczerza* (dziś w kościele kapucynów w Sędziszowie). W chórze zakonny wisiał portret fundatora Seweryna Józefa Rzewuskiego, namalowany w latach 1752–1754 przez Antoniego Gruszeckiego (obecnie obraz jest przechowywany w Archiwum Prowincji Krakowskiej OO. Kapucynów w Krakowie)²⁵.

19 Tamże, s. 83.

20 K. Mikocka-Rachubowa, dz. cyt., s. 3–4.

21 D. Nowacki, dz. cyt., s. 83.

22 Część z ołtarzy została wykonana w latach 60. XVIII w., a więc po śmierci Seweryna Józefa Rzewuskiego. Tamże, s. 84.

23 Dariusz Nowacki podaje, że nową ambonę sprawił o. Honorat Czuryło po roku 1788. Tamże, s. 84.

24 P.R. Jankiewicz, dz. cyt., s. 206.

25 Tamże, s. 200.

Do kościoła zostały dostawione od strony północnej zabudowania klasztorne. Skrzydła klasztoru otaczały wewnętrzny, prostokątny wirydarz, niespotykany w innych założeniach kapucyńskich. Pośrodku wirydarza była „altana pod dachem, która z całego dachu klasztornego sprowadza do siebie rynny z deszczu, ze śniegu i różnych atmosferycznych ścieków, skąd kanał wychodzi aż do stawu oleskiego Pokrowa zwanego”²⁶. Narożny alkierzowy pawilon łączył skrzydło zachodnie z południowym. Klasztor był budynkiem dwukondygnacyjnym, w pierwszej kondygnacji – zgodnie z tradycją budowlaną kapucynów – dwutraktowy z korytarzem od strony wirydarza, w drugiej kondygnacji trzytraktowy, ale od frontu dwutraktowy. Pomieszczenia były sklepione kolebkowo i kolebką z lunetami²⁷.

Założenie klasztorne należało do najokazalszych polskich klasztorów kapucyńskich. Obwód muru otaczającego teren klasztorny miał mieć rozmiar bazyliki św. Piotra w Rzymie. Na teren klasztoru można było wejść przez parterową furtę umieszczoną w południowo-wschodnim narożniku. W klasztornym ogrodzie wybudowano pięć kapliczek i ozdobiono je malowidłami²⁸. Pośrodku ogrodu znajdowały się dwa odgrozione groblą stawy rybne. Grobla prowadziła do okrągłej sadzawki²⁹.

Małżeństwa Seweryna Józefa były bezdzietne, a majątek w całości przeszedł na jego brata Wacława Piotra, który do kościoła kapucynów w Olesku ufundował w latach 1762–1765 trzynastą obrazów przeznaczonych do kaplic oraz obraz św. Józefa do ołtarza głównego. Autorem tych płócien był Szymon Czechowicz³⁰.

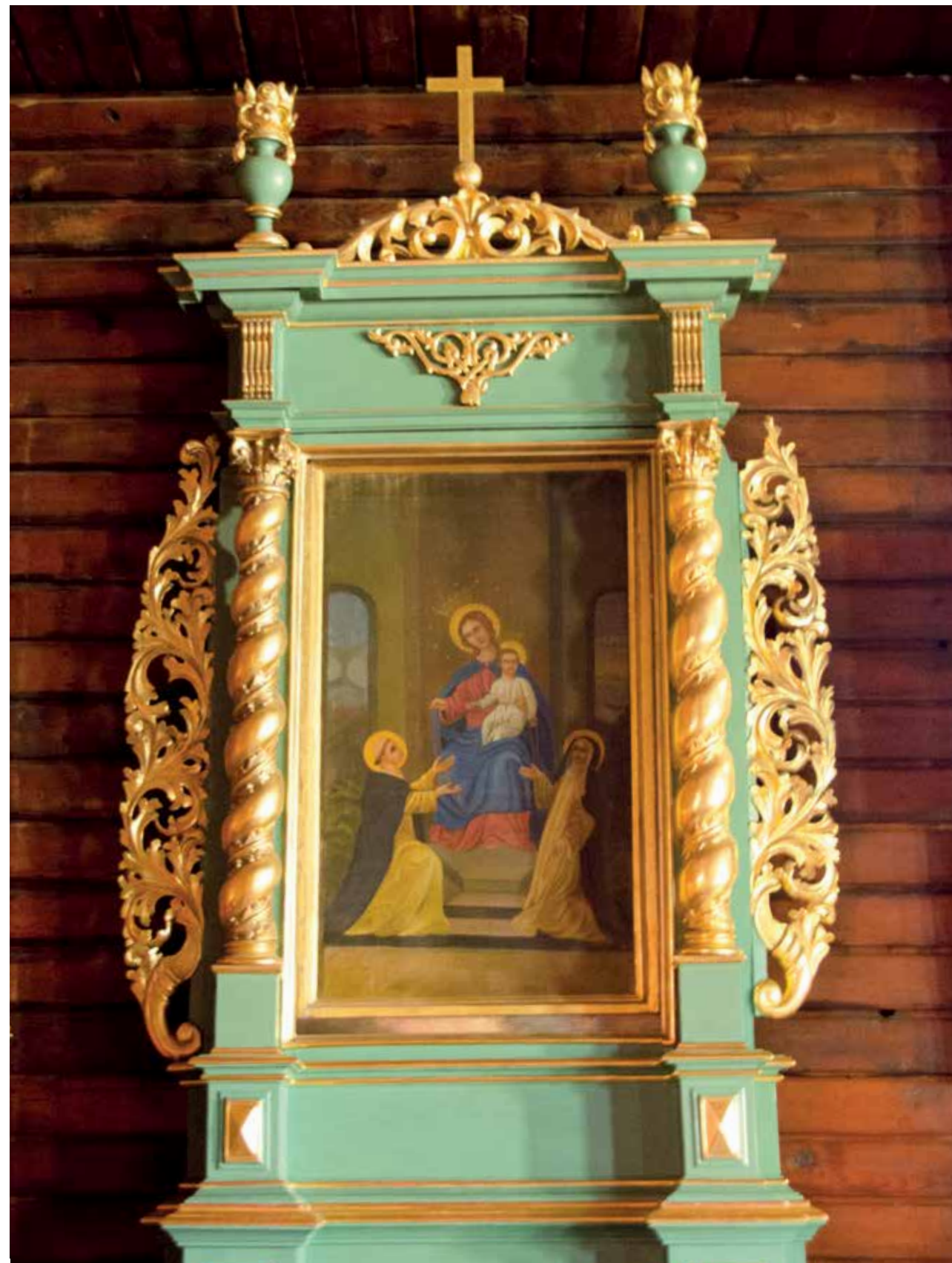
26 Tamże, s. 208.

27 D. Nowacki, dz. cyt., s. 82–83.

28 P.R. Jankiewicz, dz. cyt., s. 208.

29 D. Nowacki, dz. cyt., s. 86.

30 J. Orańska, *Szymon Czechowicz 1689–1775*, Poznań 1948, s. 78–80, 95–96, 145–146; D. Nowacki, dz. cyt., s. 84.



3. Ołtarz boczny, 1. poł. XVIII w., kościół pw. śś. Piotra i Pawła w Kaniach. Fot. T. Rolski

4. Ołtarz główny, po 1737 i po 1767 r., kościół pw. św. Marii Magdaleny w Łęcznej. Fot. T. Rolski

W kościele było też wykonane z marmuru epitafium Seweryna Józefa Rzewuskiego z napisem „In missis et horis praecor Severinus sit chorus divinus memor fundatoris”³¹.

Kościół i klasztor kapucynów w Olesku nie był jedyną fundacją Seweryna Józefa Rzewuskiego. Ze źródeł wiadomo, że w latach 1731–1740 ufundował w Rejowcu niezachowany barokowy kościół i szpital³². Ciekawie prezentuje się też jego zaangażowanie w rozwój kultu Jana z Dukli.

1 stycznia 1733 r. zakończony został proces beatyfikacyjny bernardyna, a 22 stycznia 1735 r. Stolica Apostolska wydała dekret zezwalający na oddawanie czci Janowi z Dukli na terenie Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego³³. Seweryn Józef i Antonina Rzewuscy otaczali go wielką czcią, czego wyrazem była fundacja kolumny bł. Jana z Dukli we Lwowie w 1736 r. Zapewne inicjatorem budowy pomnika był zakon bernardyńców³⁴. W kronice bernardyńskiej³⁵ podano, iż uczynił to Seweryn Michał (!) Rzewuski, krajczy koronny i pisarz polny³⁶. Ferdynand

Bostela jako fundatorów pomnika wskazał Seweryna Michała Rzewuskiego, wojewodę wołyńskiego, i jego żonę Antoninę z Potockich³⁷. Jerzy Kowalczyk za fundatora pomnika podawał Michała Rzewuskiego, późniejszego wojewodę podolskiego³⁸. Jakub Sito słusznie zauważył, że nie było w historii takiej osoby, jak Seweryn Michał Rzewuski, który sprawowałby urząd wojewody wołyńskiego, i wskazał jako fundatorów Michała Józefa i Antoninę Rzewuskich³⁹. Jednak w tym czasie żył Seweryn Józef Rzewuski, wojewoda wołyński, którego małżonką była Antonina Potocka, i to im należy przypisać fundację pomnika.

Według zapisu w kronice Rzewuscy wydali na pomnik Jana z Dukli 7 026 złp 12 gr. 29 października 1736 r. na korynckiej kolumnie została umieszczona postać klęczącego na obłokach bł. Jana z Dukli. Błogosławiony, przedstawiony w bernardyńskim habicie, z rękoma rozłożonymi w geście błagalnej modlitwy, głowę miał otoczoną promienistą aureolą i zwróconą ku niebu. Kolumnę z postacią bł. Jana z Dukli wystawiono na wysokim, kwadratowym, dwustopniowym cokole z ukośnie ustawionymi, wygiętymi wspornikami. W dolnej partii cokołu konsolowe wsporniki były zwieńczone czterobocznymi wazonami ozdobionymi motywem kampanuli. Na górnej części cokołu, ponad spływami znalazły się wazony w kształcie gruszki ozdobione ornamentem roślinnym. Na pomniku były też zaplanowane herby fundatorów: Krzywda – Rzewuskich, i Pilawa – Potockich, w otoczeniu ornamentu oraz tablice z dystychami łacińskimi poświęconymi bł. Janowi z Dukli⁴⁰.

37 F. Bostel, dz. cyt., s. 6.

38 J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006, s. 89; J. Sito, dz. cyt., s. 86, 117, 290.

39 J. Sito, dz. cyt., s. 86.

40 „In prima tabula: D.O.M. / Offert hos lapides dexter divusque Ioannes, / Qui coluit vitam, Te Mariamque

31 [Br. Ernst kapucyn], *W dwusetną rocznicę oleskiego klasztoru 1739–1939*, „Wiadomości z Prowincji Krakowskiej OO. Kapucynów w Polsce” 1939, nr 1, t. 2, s. 19; D. Nowacki, dz. cyt., s. 85.

32 B. Zimmer, *Miasta ziemi chełmskiej od XIII do XIX w.*, Lublin 1993, s. 150.

33 A. Obruśnik, *Jan z Dukli*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, Lublin 1997, szp. 786.

34 J. Sito, *Thomas Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa-Przemyśl 2001, s. 86.

35 *Acta Celeberrimi prymarii conventus leopoliensis ad S. Andream Apostolum almae provinciae Russiae Immaculatae Conceptionis B. Virginis S. Mariae [...] Anno MDCCXXXV die XV 8bris sub [...] regimine A.R.P. Ioannis Capistrani Wdziekoński [...] custodis et gwardiani [...] inchoata*, Biblioteka Narodowa, Zespół Rękopisów Biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu, rkp.akc.1978, k. 7v, 9, 25v. Zob. także *Kolumna bł. Jana z Dukli we Lwowie*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balcera*, Lwów 1925, s. 4–5; J. Sito, dz. cyt., s. 117, przyp. 246–248, 291.

36 Michał Józef Rzewuski (1699–1769), brat stryjeczny Seweryna Józefa Rzewuskiego, był m.in. krajczym koronnym (1729–1736) i pisarzem polnym koronnym (1736–1752). Miał dwie żony: Urszulę Stamirowską, a po niej Franciszkę Cetner. K. Niesiecki, dz. cyt., s. 224.





5. Ołtarz przy tęczycy i ambona, 1. ćw. XVIII w., kościół
pw. św. Marii Magdaleny w Łęcznej. Fot. T. Rolski



6. Ołtarz przy tęczycy, 1. ćw. XVIII w., kościół
pw. św. Marii Magdaleny w Łęcznej. Fot. T. Rolski

7. Ołtarz w kaplicy północnej, 1. ćw. XVIII i XX w., kościół pw. św. Marii Magdaleny w Łęcznej. Fot. T. Rolski

Tadeusz Mańkowski przypisywał figurę bł. Jana z Dukli lwowskiemu rzeźbiarzowi Fabianowi Fesingerowi⁴¹, a Zbigniew Hornung Tomaszowi Hutterowi⁴². Za autorstwem Huttera opowiedział się również autor monografii rzeźbiarza, Jakub Sito⁴³. Jeśli uznać Seweryna Józefa Rzewuskiego i jego żonę Antoninę z Potockich za fundatorów pomnika bł. Jana z Dukli, byłby to pierwszy potwierdzony przykład zaangażowania przez Seweryna Józefa i Antoninę Rzewuskich rzeźbiarza z lwowskiego środowiska artystycznego.

Seweryn Józef Rzewuski w 1723 r. objął po dziadku i ojcu urząd starosty chełmskiego⁴⁴, stając się niekwestionowanym przywódcą bogatej i wpływowej szlachty regionu, wielokrotnie reprezentując ją na sejmach⁴⁵. Podkreślić należy, że Rzewuscy przez wiele lat mieli doskonałe kontakty z grekokatolikami z Chełma i starostwa chełmskiego⁴⁶. Stanisław Mateusz i jego sy-

nowie byli patronami i fundatorami nie tylko kościołów katolickich, ale również cerkwi unickich. W Kaniach, gdzie znajdował się należący do Rzewuskich dwór⁴⁷, stała siedemnastowieczna drewniana unicka cerkiew parafialna św. Piotra i Pawła. Do 1739 r. świątynia była w rękach bazylianów, a następnie świeckiego, unickiego duchowieństwa. W cerkwi znajdowała się otoczona wielkim kultem ikona Matki Boskiej Kaniowskiej⁴⁸. Do tej cerkwi w ramach latynizacji liturgii i obrzędowości, zwłaszcza po ustaleniach wprowadzonych po synodzie zamojskim, zostały sprawione nowe, boczne ołtarze.

Ufundowane przez Rzewuskich ołtarze obecnie znajdują się w kościele parafialnym w Kaniach. Barokowe, skromne, jednokondygnacyjne ołtarze są ujęte spiralnymi korynckimi kolumnami oplecionymi wicią roślinną. Kolumny dźwigają proste belkowanie, na którym ustawiono wazony z kwiatami. Ołtarze mają po bokach charakterystyczne, mięsiste, akantowe sploty.

suam; / Taliter elatus dextra laevaue iuvabit / Regnum, vos proceres, te quoque, care Leo. In secunda tabula: Jmo tentus erat tot saeculis ante beatus / Ducanus noviter scandere celsa petit. / Antiquus quamvis coeli possederat aedes / Esse recens nobis vult et adesse prius. In tertia tabula: Tu Deus Omnipotens, Tu maxime suscipe munus, / Quod Tibi dat vermis, pulvis, arena, cinis. / Tu princeps Michael libet dignare notare / Hoc Michaelis opus, quo vilis iste locus. In quarta tabula: Placa nunc superos iratos, alme Ioannes, / Mittant e coelo saecula fausta solo, / Confirmant Regem, firmant confinia Regni, / Libera gens tandem pace fruatur, age." F. Bostel, dz. cyt., s. 6–7.

41 T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932 s. 60.

42 Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwińska” 1936, nr 1, t. 3, s. 214.

43 J. Sito, dz. cyt., s. 86.

44 A. Rybak, *Dzieje ziemi chełmskiej. Kalendarium*, Chełm 1998, s. 72.

45 Ziemia chełmska, chociaż była częścią województwa ruskiego, otrzymała autonomię na prawach województwa oraz przywilej wysyłania posłów na sejm walny. W. Ćwik, J. Reder, *Lubelszczyzna. Dzieje rozwoju terytorialnego, podziałów administracyjnych i ustroju władz*, Lublin 1977, s. 41–42, 45.

46 Ziemia chełmska miała też własną organizację kościelną: diecezję unicką i diecezję katolicką.

47 W Kaniach położonych na drodze łączącej Lublin z Chełmem, jeszcze w XIX w. widoczne były ślady murów i kwadratowych okopów dworu. Na terenie miejscowości i w jej pobliżu znajdowały się wcześnieśredniowieczne okopy i tzw. Horodysko (ob. Kanie-Lipówki), świadczące o jej charakterze obronnym. Przynajmniej do 1799 r. dwór Rzewuskich pozostawał własnością rodziny. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 8, Warszawa 1887, s. 804–805; *Katalog...*, dz. cyt., z. 5: *Powiat chełmski*, red. R. Brykowski, E. Rowińska, Z. Winiarz-Trzybowicz, Warszawa 1968, s. 32. Kolejną rezydencją Seweryna Józefa na terenie ziemi chełmskiej był XVI-wieczny zamek Uhrowieckich w Sielcu, który w posagu wniosła Dorota Cetnerówna Stanisławowi Mateuszowi Rzewuskiemu (1690). Zespół zamkowy do 1944 r. pozostawał w posiadaniu Rzewuskich. Po poł. XVIII w. Wacław Piotr Rzewuski wybudował na północ od niego pałac, wzmiankowany jeszcze w 1876 r. Sielec był jego stałą siedzibą po powrocie z zesłania w Kałudze, tam też zmarł. Został pochowany w Chełmie. *Katalog...*, dz. cyt., z. 5, s. 55; R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 6, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 349–350.

48 *Katalog...*, dz. cyt., z. 5, s. 31.





8. Ołtarz w kaplicy południowej, 1. ćw. XVIII i XX w., kościół pw. św. Marii Magdaleny w Łęcznej. Fot. T. Rolski

Nie zachowały się obrazy z czasów fundacji, natomiast struktura i dekoracja ołtarzy nawiązuje do retabulów, jakie pojawiają się w tym czasie w kręgu oddziaływania środowiska lwowskiego (il. 3).

Seweryn Józef Rzewuski odziedziczył też Łęczną (1737)⁴⁹. Jako właściciel miasta przystąpił do generalnego remontu zniszczonego kościoła parafialnego pw. św. Marii Magdaleny, odbudowy spalonego ratusza, dwóch rynków oraz założenia trzeciego placu targowego⁵⁰.

Świątynia w Łęcznej założona została na planie krzyża łacińskiego, wybudowana w latach 1618–1631 w stylu lubelskim z fundacji Adama Noskowskiego, zapewne według projektu architekta Jana Wolffa⁵¹. W czasie wojen połowy XVII w. kościół został zdewastowany, a następnie poważnie uszkodzony podczas pożaru w 1730 r. Rekonsekrował go w 1739 r. przyrodni brat matki Seweryna Józefa Rzewuskiego, od 1727 r. biskup sufragan krakowski, Michał Ignacy Kunicki (1698–1751). Do odbudowanego kościoła Rzewuski ufundował nowe ołtarze. W 1739 r. było ich w kościele osiem, znajdowały się tam również bogaty skarbiec i wspaniała biblioteka ze starymi manuskryptami⁵². Kasper Niesiecki wspomni-

nał, iż Seweryn Józef Rzewuski „wnętrze pięknie przyozdobił w ołtarze, i [wprowadził – I. R.] porządki do ołtarza dość kosztowne”⁵³. Ołtarz główny został prawdopodobnie zniszczony lub poważnie uszkodzony w kolejnym pożarze w 1746 lub 1767 r. Obecny, późnobarokowy, architektoniczny, trójosiowy ołtarz po roku 1767 został ozdobiony elementami rokokowymi, a następnie uzupełniony w XIX w. Na ołtarzu znajduje się regencyjne, rzeźbione tabernakulum z puttami oraz z malowaną sceną *Udzielania Komunii Świętej*, a ponadto szkatuły relikwiarzowe⁵⁴ (il. 4). W drugiej połowie XVIII w. zostały dodane do tabernakulum lustra w ramach. Prawdopodobnie to Rzewuski ufundował do ołtarza głównego obraz *Chrystusa Ukrzyżowanego z Marią Magdaleną*. Drugi, także XVIII-wieczny obraz *Marii Magdaleny* znajduje się w zwieńczeniu ołtarza.

W odnowionym kościele znalazły się też dwa ołtarze przy tarczy, ambona (il. 5) i chrzcielnica oraz dwa ołtarze w bocznych kaplicach (uzupełniane od 2. poł. XVIII do XX w.). Dwa analogiczne, jednokondygnacyjne, ustawione przy tarczy ołtarze, zostały ujęte po bokach w akantowe, bujne wici, wznoszące się ponad prostokątne obrazy i ujmujące w zwieńczeniu ośmioboczny obraz. W ołtarzach nie zachowały się pierwotne obrazy (il. 6).

Interesujące są natomiast ołtarze w kaplicach. W północnej, należącej w XVII w. do konfraterni Matki Boskiej Różańcowej, ufundowany został barokowy, przyścienny, architektoniczny ołtarz (il. 7).

49 Dobra Łęczna otrzymała w dożywocie Ludwika Eleonora Rzewuska, a w 1736 r. majątek od matki przejęli synowie. W 1737 r. Wacław Piotr Rzewuski zrzekł się połowy swojej części na rzecz brata. Po śmierci Seweryna Józefa dobra powróciły do młodszego z braci, który sprzedał je biskupowi płockiemu Hieronimowi Szeptyckiemu w 1766 r. E. Leśniewska, *Rzewuscy herbu Krzywda. Zawile dzieje władania majątnością łęczyńską*, „Merkuriusz Łęczyński” 1994, nr 7, s. 2–4.

50 Tamże.

51 J. Kowalczyk, *Turobińsko-zamojski murator Jan Wolff oraz jego dzieła na Lubelszczyźnie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, nr 1, t. 24, s. 123–127; M. Kurzej, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskiej*, Kraków 2009, s. 9–10, 76–77.

52 J.A. Wadowski, *Kościół w Lublinie i diecezji lubelskiej*, Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, sygn. 2375/1, k. 160–161.

53 K. Niesiecki, dz. cyt., s. 223.

54 Relikwie męczenników były w kościele w Łęcznej już za czasów Noskowskich. *Visitatio ecclesiarum in Archidiaconatu Lublinensi ex Annis 1644 et 1650*, Archiwum Archidiecezjalne w Lublinie (dalej jako AAL), sygn. Rep60A97, k. 173; I. Rolska, *Antiquum documentum et novo cedet ritui. Sztuka po Trydencie w archidiaconacie lubelskim w XVII wieku*, Lublin 2013, s. 265.

9. Kościół pw. św. Barbary w Łuszczowie, 1724–1745.
Fot. T. Rolski

Umieszczono w nim otoczony kultem od XVII w. obraz *Matki Boskiej Śnieżnej*⁵⁵. Część środkową nastawy ujmują dwie akantowe kolumny, ze wznoszącym się nad nimi wyłamanym gzymsem, na którym umieszczone zostały rzeźby aniołów. Wokół obrazu w płaskorzeźbionej wici akantowej znajdowało się jedenaście malowanych scen z przedstawieniami Męki Pańskiej (obecnie tylko jedna, zapewne z XIX w.). W środkowej części nastawy, nad obrazem Matki Boskiej, zawieszono rzeźbiony, srebrny baldachim z szarfą i z fragmentem zaczerpniętym prawdopodobnie z *Komentarza Pieśni nad Pieśniami* św. Bernarda z Clairvaux. W zwieńczeniu ołtarza znalazła się rzeźbiarska grupa Wniebowzięcia z postacią Matki Boskiej unoszonej przez anioły. Cokół retabulum nad bramkami ozdabiają wici akantowe, muszle i płonące urny.

Południowa kaplica pierwotnie była kaplicą grobową Noskowskich, gdzie w ołtarzu znajdowało się rzeźbione przedstawienie Ukrzyżowanego⁵⁶. Warto też podkreślić, iż Noskowscy szczególną czią otaczali relikwie drzewa Krzyża Świętego. Jego częśćka nadal jest przechowywana w kościele pw. św. Marii Magdaleny⁵⁷. W czasach Rzewuskiego w kaplicy ustawiono analogiczny, jak w kaplicy północnej, ołtarz (il. 8). Jednak roślinna, mięsista, akantowa wić jest podobna do dekoracji ołtarzy przy tęczy. Może to wskazywać, że wić roślinna w ołtarzu Matki Boskiej została wykonana później, prawdopodobnie po kolejnych pożarach. Pośrodku nastawy ołtarza w kaplicy południowej umieszczono obraz

Ustanowienie Komunii Świętej podczas Ostatniej Wieczerzy. Wokół niego, wśród akantowej wici wstawione zostały płaskorzeźbione przedstawienia o tematyce eucharystycznej. Ponad mensą wznosi się kartusz ze stadem baranków, a nad nimi znajduje się Baranek Apokaliptyczny. Wyżej po bokach pojawiają się postacie związane z wątkiem eucharystycznym: Mojżesz, Abraham z Izaakiem, św. Piotr, a w kartuszach motywy symboliczne i alegoryczne. Ponad obrazem umieszczono w kartuszu napis „Laudetur SS. Sacramentu[m]”. W zwieńczeniu ołtarza anioły adorują, umieszczoną na tle srebrnego obłoku i złotych promieni, monstrancję z chrystogramem „IHS”, otoczoną winną latoroślą. Podobnie, jak w ołtarzu Matki Boskiej, i tu znajdują się płaskorzeźbione motywy wici akantowej, muszle i wazony z kwiatami.

W przestrzeni kościoła zawarty był program, którego wątki zachowane w ołtarzach wskazują na ścisły związek kultu pasyjnego z kultem eucharystycznym. Uzupełnieniem tych treści jest kult maryjny, powiązany z pasyjnym w ołtarzu w kaplicy północnej, podkreślający udział Matki Boskiej w odkupieńczej misji Syna, jak również Jej miejsce w ekonomii zbawienia. W program ten wpisuje się trwający od XVII w. kult drzewa Krzyża Świętego i patronki kościoła – Marii Magdaleny.

Zgodnie z przyjętym zwyczajem, w prezbiterium kościoła w Łęcznej, nad wejściem do zakrystii zawisł portret patrona, Seweryna Józefa Rzewuskiego z Orderem Orła Białego (il. 1). Po drugiej stronie prezbiterium zawieszono podobiznę króla Jana III Sobieskiego.

Do dóbr Łęczna należała miejscowość Łuszczów, położona na szlaku między Lublinem a Łęczną. Była znana jako miejsce kultu św. Barbary⁵⁸. W kościele zachował się

⁵⁸ Łączy się to z legendą o zawieszonym na dębie przed



piętnastowieczny obraz męczenniczki⁵⁹. Przed 1721 r., Stanisław Władysław Potocki ustanowił fundację niewielkiego kościoła w Łuszczowie⁶⁰. Zachowane źródła archiwalne nie pozwalają na kateryczne

stwierdzenie, że Potocki wybudował kościół⁶¹. Być może rozpoczął jego budowę, która przypadła na lata 1724–1741, a zatem kiedy Łuszczów należał do Stanisława Mateusza, a później jego syna, Seweryna Józefa Rzewuskiego. Nie zachowały się źródła archiwalne dotyczące patronatu Stanisława Mateusza, ale w 1745 r. Seweryn Józef przeznaczył do kościoła puszkę z wyrytym napisem fundacyjnym, wymieniającym jako ofiarodawców jego samego wraz z ojcem. Seweryn Józef Rzewuski w 1741 r. zapisał na rzecz kościoła m.in. „summę kapitałową 5000, grunta i czterech włościan na tychże gruntach osiadłych wiecznymi czasami na rzecz kościoła łuszczowskiego”⁶².

⁶¹ Ewa Leśniewska uważa, iż w 1728 r. kościół miał być już wybudowany. E. Leśniewska, dz. cyt., s. 3.

⁶² AAL, sygn. Rep60A, k. 833.

rokiem 1481, tj. w początkach parafii, obrazie św. Barbary. Po roku 1609 drewniana kaplica należała do parafii w Kijanach. Uległa ona zniszczeniu w 1721 r. *Opis historyczny diecezji lubelskiej przez księdza Karola Bonieckiego*, AAL, sygn. Rep60A, k. 259; *Inwentarz Kościoła Filialnego w Łuszczowie przez Dozór Kościelny i delegowanych członków po śmierci księdza Patyjewskiego proboszcza w Kijanach w dniu 3 lutego 1847 roku nastąpionej i spisany w dniu 27 października tegoż roku, nowo zainstalowanemu księdzu proboszczowi Andrzejowi Jastrzębskiemu oddany*, AAL, sygn. Rep61, IVb, 75a, k. 2.

⁵⁹ M. Radek, *Monografia kościoła p.w. św. Barbary w Łuszczowie*, Lublin 2009, mps pracy magisterskiej, Archiwum KUL, s. 17–18.

⁶⁰ W *Katalogu zabytków* błędnie podaje się za fundatora Józefa Felicjana Potockiego. *Katalog...*, dz. cyt., z. 10, s. 31.

10. Ołtarz boczny, 1. ćw. XVIII w., kościół pw. św. Barbary w Łuszczowie. Fot. T. Rolski

25 czerwca 1742 r. Jan Aleksander kardynał Lipski, biskup krakowski, wydał akt erekcji kościoła⁶³. W świątyni miały być odprawiane co tydzień msze za wstawiennictwem św. Barbary, a także msza za duszę Seweryna Józefa. Oprócz tego, prebendarz miał za duszę fundatora odprawić „rocznie wotywy dwanaście i jedno *officium defunctori nocturni unis* oraz za duszę tegoż Seweryna Mszy czytanych rocznie 10”⁶⁴. Podobnie jak w Łęcznej kościół konsekrował biskup Michał Kunicki. Odbył się to, zgodnie z objawieniem św. Barbary, w drugą niedzielę po Zmartwychwstaniu w 1745 r.⁶⁵

Jednonawowa, niewielka i skromna świątynia w Łuszczowie o nawie zbliżonej do kwadratu, krytej płaskim sufitem ma węższe, zamknięte półkoliście prezbiterium sklepione kolebką z lunetami. Elewacja frontowa zakończona jest trójkątnym szczytem. Wewnątrz kościoła nawa została rozczłonkowana pilastrami, ponad którymi biegnie profilowany gzyms. Za prezbiterium znajduje się dostępna z zewnątrz kaplica na planie prostokąta, o barokowym szczycie z bocznymi spływami i datą „1745” (il. 9). Z zewnątrz budowla użyła podziału uproszczonymi pilastrami.

Rzewuski ufundował do świątyni trzy ołtarze: św. Barbary (1745?), Matki Boskiej Śnieżnej (1745) i św. Stanisława Kostki (1752)⁶⁶. W przekształconym po pożarze kościoła ołtarzu głównym św. Barbary znalazły się elementy rokokowej dekoracji i rzeźby aniołków. Dwa, proste przytęczone ołtarze zostały ujęte płaskorzeźbioną wicią roślinną (il. 10). W ich zwieńczeniach

dekorowanych podobną wicią znalazły się obrazy w okrągłych ramach. Z czasów fundacji pochodzi jedynie wizerunek św. Onufrego⁶⁷. W prawym ołtarzu umieszczono obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem ze srebrnymi koronami z XVIII w. Z okresu fundacji Rzewuskiego pochodzą również płaskorzeźby Anioła Stróża i Michała Archanioła na barokowej, przekształconej ambonie oraz być może rokokowy prospekt organowy. Z okresu konsekracji kościoła w Łuszczowie zachowały się także feretrony i relikwiarz św. Barbary.

1 stycznia 1755 r. zmarł na zamku w Olesku Seweryn Józef Rzewuski. 21 kwietnia w kościele kapucynów odbył się jego pogrzeb. Podczas uroczystości wewnątrz świątyni obite było kirem. „Ołtarz wielki, cały od fundamentu, aż po wierzch nowo wystawiony, architekturą modnie inwentowaną, a *potiori militari* i malarskim pędzlem tak dobrze akomodowany, że się jak kamienny cały zdawał. Świec gradynał na wielkim ołtarzu, cztery wyniosłe kolumny figurowała, cały zaś wielki ołtarz w lampach oliwnych. Cyboryum całe aksamitem czarnym bogato pomponami i frędzlą srebrną szamerowanymi okryte były. Gzymsy w kościele wszystkie w festonach i gęstych świec jarzących i lampy po ołtarzach. Nad arkadami czterech kaplic były malarskim pędzlem wyrobione, niby snycerską sztuką wyrytą w kamieniu, cztery tabulatury”⁶⁸. W kościele ustawiono katafalk, który „formę róży wyrażał, aksamitem karmazynowym obity cały i galonami szerokimi, złotymi, we trzy gradusy, na których stało lichtarzów wielkich srebrnych ze świecami siedmiofuntowymi 32 i cztery girydony złożone, każdy z nich po 12 świec funtowych trzymający. Na wierzchu gradusów postument

63 Tamże.

64 Inwentarz sporządzony 1/13 stycznia 1848 roku przez dziekana Lubartowskiego, AAL, sygn. Rep61 IVb nr 75a, k. 5; Inwentarz kościoła w Łuszczowie w roku 1864 spisany, AAL, sygn. Rep 60 IVb nr 151, k. 3.

65 W 1743 r. przy kościele powstało bractwo św. Barbary. AAL, sygn. Rep61 IVb 75a, k. 5; M. Radek, dz. cyt., s. 17–18.

66 M. Radek, dz. cyt., s. 35–36.

67 W Łęcznej w zwieńczeniu ołtarza przy tęczy zachował się również osiemnastowieczny obraz św. Onufrego.

68 P.R. Jankiewicz, dz. cyt., s. 201.



snycerską robotą, mający na około siebie insygnia różne militaria, których po rogach cztery rzymscy rycerze wspierali. Te wszystkie złożone były sztuki, na dnie karmazynowym rzucona inskrypcja: *En Laborum scutum, cum armis tibi lectulus ades / Victor scande Polu, tam superasti Dolum*. Na tym postumencie, na tych czterech orłach dużych złożonych, wspierała się trumna aksamitna galonem sutym i frandzlami złotymi, obita srebrnymi dużymi ćwiekami, fasonem modnym wyrobiona. Przy trumnie, po bokach, na postumencie stało osób dwie, całe złożone, z których każda w jednej ręce trzymała przy sobie swoje insygnia, co reprezentowała, a drugą ręką nad trumną wspierała portret w górze Ś.P. JW. Imć pana wojewody, w złotych ramach, okryty palumentem aksamitnym karmazynowym, złotymi galonami szamerowanymi, nad portretem zaś para geniuszów złożonych insygnia prześwietnego domu z koroną trzymały⁶⁹. Przed katafalkiem samym stały trzy taborety aksamitne złożonymi galonami szamerowane, każdy okryty aż do ziemi. Na średnim order [Orła Białego – I. R.] bogaty był eksponowany, na pobocznym buzdygan złoty, na trzecim zaś szabla bogata. Applaudowały pięknie katafalkowi, *a parte* opodal kolumny cztery, jak prawdziwy alabaster akomodowane w piramidy na postumentach takowychże z listwami złożonymi, gałęzią laurową w około okręcone, z inskrypcjami i na wierzchu symbolami. Pierwsza piramida miała *symbolum Globum Mundi*, który ręka z obłoków cyrklem mierzyła. Inskrypcja alludująca do nowego roku, w którym zaczął żyć wiecznie. Druga piramida miała *symbolum* kolumnę w obłokach

69 Były tam również łacińskie sentencje. Z. Żygulski jun., *Castrum doloris czyli Zamek Bolesciwy. O polskim obyczaju pogrzebowym na podstawie opracowania lwowskiego historyka sztuki Borysa Szengery, w: Jan III Sobieski. Castrum doloris 1696–1996* [katalog wystawy], red. E. Kwiecień, I. Micke, Radom 1996, s. 33.

jasną między gwiazdami. Ta aluzja jest i do osoby, która kolumną była ojczyzny i do jasnego w niebie słupa, nad konającym widzianego. Trzecia piramida miała *symbolum* – łabędzia omdlewającego, z otwarty niby do śpiewania pyskiem. Ta inskrypcja alluduje konającemu po spokojnym życiu i czystym sumieniu, aby *Magnificat* w ostatnim punkcie mówiono proszącemu. Czwarta piramida miała *symbolum Fenix* z popiołu swego nowe życie wylatujący. Tą inskrypcją znać daje, że pogrzebionych popiołów na nieśmiertelny chwalebnie wylatuje żywot”⁷⁰.

Zgodnie z wolą Rzewuskiego pochowano go jako tercjarza pod ołtarzem wielkim, tam też spoczęła jego żona Antonina⁷¹. Niewykluczone, że projektantem katafalku Seweryna Józefa Rzewuskiego był architekt i jezuita Paweł Giżycki⁷².

Zaprezentowane fundacje artystyczne Seweryna Józefa Rzewuskiego były realizowane przede wszystkim w należących do niego dobrach. Niewątpliwie najważniejszym zleceniem Rzewuskiego była fundacja kościoła i klasztoru kapucynów w pobliżu jego głównej rezydencji w Olesku (il. 2). Powstanie tego zespołu sakralnego, jego skala i wartości artystyczne wskazują, że Seweryn Józef Rzewuski kierował się pragnieniem godnego upamiętnienia siebie wobec Boga i potomnych, ale nawiązywał też do Jana III opiekującego się kapucynami. Inne, wspomniane w artykule artystyczne zlecenia Rzewuskiego nie wyróżniały się ani skalą, ani rozmachem. Były to zwykłe fundacje wynikające ze statutu właściciela i kolatora dóbr. Tak było w przypadku kościołów w Łęcznej i Łuszczowie oraz cerkwi w Kaniach. Można domniemywać, iż również w pozostałych rozległych dobrach Rzewuski dbał o świątynie różnych

70 Tamże, s. 33–34.

71 Tamże, s. 202.

72 A. Betlej, *Paweł Giżycki SJ. Architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 50.

wyznań i wyposażał je. Wobec braku naukowych opracowań na temat Seweryna Józefa Rzewuskiego nie ma też informacji, jak działalność fundacyjna wiązała się z jego aktywnością polityczną.

SACRED FOUNDATIONS OF VOLHYNIAN VOIVODE SEWERYN JÓZEF RZEWUSKI (1694–1755)

IRENA ROLSKA

Seweryn Józef Rzewuski was the son of Stanisław Mateusz Rzewuski (1662–1728), grand crown hetman and Belz voivode, and Ludwika Eleonora Kunicka (coat of arms: Bończa; d. 1749). He was the older brother of Wacław Piotr Rzewuski (1706–1779), grand crown hetman and castellan of Cracow.

The main house of Seweryn Józef and Antonia from the Potocki Rzewuski was the castle in Olesko. Before 1745 the voivode carried out renovation works at the castle, decorating it with stuccos and sculptures. The main building Rzewuski founded was the church and Capuchin monastery located below the castle. The single-nave church has a double-span nave enclosed by two rows of lower, rectangular-shaped side chapels linked by narrow passages. The church has an austere, flat facade with one portal on the axis, typical for Polish Capuchin architecture. Monastery buildings were located on the northern side of the church. The wings of the monastery surrounded a rectangular inner viridary, uncommon for Capuchin monasteries. The monastery in Olesko was one of the most magnificent Polish Capuchin monasteries.

Seweryn Józef and Antonina Rzewuski revered the blessed John of Dukla. This was manifested by their decision to found the building of a column dedicated to Blessed John of Dukla in Lviv in 1736.

The Rzewuski kept good relations with the Greek Catholics from Chełm and the Chełm starosty. Rzewuski founded baroque side-altars for the orthodox church in Kanie, which are now in the local parish church. He was also one of the initiators of the coronation of the icon of Our Lady of Chełm.

Seweryn Józef Rzewuski inherited Łęczna (1737), and as the city’s owner he began renovating the parish church of Saint Mary Magdalene, rebuilding the burned city hall, two market squares and establishing a third one. Rzewuski founded two new, baroque altars for the church. Two side-altars, the pulpit, baptismal font and two altars in side chapels remain until this day. The remains of the programme, that can be found on the altars, indicate a close link between the passion and eucharistic worship.

In 1745 Seweryn Józef finished building and decorating a small, single-nave church in Łuszczów.

All aforementioned buildings and art founded by Seweryn Józef Rzewuski, except from the column dedicated to the blessed John of Dukla in Lviv, were located on territories which belonged to the voivode.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

Seweryn Józef Rzewuski, Łęczna, Łuszczów, kapucyni, Olesko, bł. Jan z Dukli, Lwów
Seweryn Józef Rzewuski, Łęczna, Łuszczów, Capuchins, Olesko, blessed John of Dukla, Lviv

Treści ideowe polskich nowożytnych konfesjonałów jako wyraz potrydenckiego nauczania Kościoła

KS. ARKADIUSZ GONTAREK
WARSZAWA

Konfesjonał, nazywany w języku staropolskim „spowiednicą”¹, jest właściwie owocem *Concilium Tridentinum* (1545–1563). Soborowa reforma liturgii, która wiele uwagi poświęciła odnowie sakramentu pokuty, niejako wymusiła wyraźne zaakcentowanie miejsca jego sprawowania we wnętrzu świątyni. Konfesjonał swoją formę i upowszechnienie zawdzięcza przede wszystkim działalności Karola Boromeusza (1538–1584), gorliwie wprowadzającego koncyliarne uchwały nie tylko w swojej diecezji. Znaczną rolę w tym procesie odegrało także wydane na początku następnego stulecia *Rituale Romanum* (1614), szczegółowo określające wygląd pokutnego mebla².

Konfesjonał bardzo szybko został włączony do stałych elementów wyposażenia świątyni, ściśle współgrając z całym jej wystrojem. Swoją dekoracją nie tylko go dopełniał, ale również stał się

przekazicielem autonomicznych treści³. Meble służące „ulżeniu ciężkiego sumienia”, posługując się obrazem i słowem, stały się wyrazicielami konkretnych punktów nauczania potrydenckiego Kościoła⁴. Już samo powstanie konfesjonału było dobitnym zakwestionowaniem protestanckiego odrzucenia pokuty jako „właściwego sakramentu pojednania”⁵. Pokutne przedstawienia miały w penitentach wzbudzać żal za grzechy i obrzydzenie nimi, ponadto ukazać konieczność rozważania konsekwencji popełniania złych uczynków i wyznania ich podczas spowiedzi oraz podkreślić potrzebę zadośćuczynienia – wszystko to bowiem było negowane przez reformacyjnych teologów⁶. Ponadto wbrew nauce

3 Na terenie Rzeczypospolitej jeszcze przed publikacją *Rituale Romanum* uznano rolę wizualnego przekazu – „Synod warmiński z 1610 r. nakazał konfesjonał przyozdobić w krzyż lub inny pobożny obraz”. Tamże, s. 166.

4 A. Marcol, *Pokuta i sakrament pokuty*, Opole 1992, s. 41–44.

5 T. Reroń, *Sakrament pokuty w dobie Soboru Trydenckiego. Studium historyczno-moralne*, Wrocław 2002, s. 59.

6 „Nie istnieją trzy części sakramentu pokuty: żal, wyznanie i zadośćuczynienie, lecz tylko dwie, to znaczy ból i ożywienie albo innymi słowy obawa lub bojaźń i z wiary płynące niezawodne odpuszczenie grzechów”. „Żal płynący z rozważania i uświadamiania sobie grzechów lub pochodzący z niewolniczej bojaźni, czyni człowieka obłudnikiem i większym grzesznikiem”. „Luter w *Kazaniu o odpuście* mówi: «Żal, przygotowywany przez zbieranie, rozważanie

dysydentów, spowiadającym się należało uwypuklić fakt, że niemożliwe jest uzyskanie rozgrzeszenia bez udziału kapłana, który na mocy otrzymanych święceń dysponuje „władzą kluczy” – wiązania i rozwiązywania (Mt 18, 18), odpuszczania i zatrzymywania grzechów (J 20, 23)⁷.

Chociaż w dekoracji nowożytnych konfesjonałów kryje się bogaty przekaz, żaden z rodzimych badaczy nie podjął się jego analizy treściowej⁸. Nieliczne opracowania oraz lakoniczne wzmianki w pozycjach encyklopedycznych i słownikowych sprowadzają się jedynie do odniesień liturgicznych, do historycznej ewolucji formy mebla lub do kwestii konserwatorskich⁹.

i obrzydzanie sobie grzechów, przez które ktoś przemyśla swe lata w goryczy swej duszy, ważąc ciężar grzechów, karę, ilość i brzydotę, a następnie dopuszczenie do wiecznej szczęśliwości, dojście do wiecznej kary oraz inne rzeczy, które mogą wywołać smutek i ból, w nadziei zadośćuczynienia dobrymi czynami; taki żal czyni obłudnikiem i większym grzesznikiem». „Spowiedź uszna ani nie jest nakazana prawem Bożym, ani konieczna, bo i bez niej grzechy są odpuszczone skruszonym i opierającym się na wierze”. „Nie trzeba wyznawać wszystkich grzechów śmiertelnych, nawet jeśli ktoś jest ich świadom, lecz tylko te, które niepokoją sumienie i je obciążają”. *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst łaciński i polski*, t. 4: *Lateran, Trydent, Watykan I* (1511–1870), oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 385–389.

7 Według nauki protestanckiej „Szafarzem rozgrzeszenia jest każdy dowolny chrześcijanin i może rozgrzeszać nawet nie wyznającego grzechy”. „Kapłani nie mają władzy wiązania i rozwiązywania, jeśli nie towarzyszy im łaska i miłość Ducha Świętego. Nie tylko oni są szafarzami rozgrzeszenia, ale wszyscy chrześcijanie”. Tamże, s. 391, 475.

8 Treściowej analizy konfesjonałów nie podjęli również obcojęzyczni badacze. Do bardzo nielicznych, a jednocześnie przekrojowych opracowań należą: P. Fierens, *Chaires et confessionnaux baroques*, Bruxelles 1943; M. Tauch, *Der Beichtstuhl in den katholischen Kirchen des deutsche Barock*, Bonn 1969.

9 W. Schlombs, *Die Entwicklung des Beichtstuhls in der katholischen Kirche*, Düsseldorf 1965; S. Kobiels, *Konfesjonał*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2002, s. 579–580; J. Krawczyk, *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, Toruń 2010; R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej*

Niniejszy tekst jest próbą wydobycia, pomijanego dotychczas lub traktowanego marginalnie, bogactwa treści ideowych, których nośnikiem są staropolskie spowiednice. Przedstawione w dalszej części wnioski powstały w oparciu o analizę ok. 140 obiektów z XVII i XVIII w. pochodzących z niespełna 60 miejscowości w granicach dzisiejszej Polski¹⁰.

Od zaistnienia sakramentalnej pokuty (ok. II w.)¹¹, przystąpienie do niej było jednoznacznie rozumiane jako synonim wewnętrznej przemiany penitenta – porzucenia grzesznej drogi z jednoczesnym postanowieniem powrotu na tę, która wiedzie do zbawienia. Od wczesnego średniowiecza przykładano bardzo dużą wagę do samej aranżacji miejsca spowiedzi, aby poprzez

architekturze wnętrz sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego, Włocławek 2011, s. 97–105; B. Nadolski, *Liturgika*, t. 3: *Sakramenty, sakramentalia, błogosławieństwa*, Poznań 2012, s. 164–166.

10 Kwerenda została przeprowadzona m.in. w oparciu o karty inwentaryzacyjne Działu Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie oraz o kolejne tomy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1951–2015.

11 W życiu starożytnego Kościoła pokuta była czymś wyjątkowym i w zasadzie jednorazowym. Wczesnochrześcijański pisarz Hermas (II w.) uważał, że ochrzczeni w ogóle nie powinni grzeszyć: „komu raz odpuszczono grzechy, ten nie powinien już więcej grzeszyć, ale trwać w stanie niewinności” (*Przykazanie* 4, 3). Pokuta miała być przeznaczona dla tych, którzy na skutek popełniania grzechów ciężkich wyłączyli się ze wspólnoty świętych. „Ideąłem było życie zgodne z chrztem, a nie naprawa grzechów przez pokutę sakramentalną”. Mimo że Kościół od początku znał ten rodzaj pokuty, przypadki korzystania z pokuty sakramentalnej należały do rzadkości. Odkładano ją więc na koniec życia. Dopiero mniisi iroszkoccy (opat benedyktyński św. Pirmin, VIII w.) zaszczepili nową, powtarzalną praktykę pokutną. Podkreślali konieczność spowiedzi przed Komunią Świętą, która w pełni rozwinęła się dopiero w IX w. Pierwsza, bardziej konkretna wypowiedź Kościoła na temat spowiedzi miała miejsce na Soborze Laterańskim IV (1215). H. Dobiosz, *Geneza przykazania dorocznej spowiedzi i jego recepcja w Polsce*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 1980, nr 8, s. 176–182.



1. **Król Dawid pokutujący**, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. św. Bartłomieja w Rogach. Fot. A. Gontarek

wykorzystanie wizualnych środków służyło pomocą jednocześnie spowiednikowi i spowiadającemu się. Zanim związano sakrament pokuty z konfesjonalem, przez kilka wieków właściwym miejscem jego sprawowania było zazwyczaj krzesło ustawione w obrębie prezbiterium i głównego ołtarza¹². Dlatego też zwracano dużą uwagę na dekorację tej przestrzeni, mającą tworzyć atmosferę pełną powagi i skłaniającą do kontemplacji. Dotyczyło to nie tylko ścian, samodzielnych rzeźb i obrazów, ale również całych nastaw ołtarzowych, rewersów polptyków oraz

predelli. Dominująca w tym względzie tematyka pasyjna była ukierunkowana na wywołanie żalu za grzechy, na wzbudzenie pragnienia pokuty i nawrócenia¹³. Czas, gdy w oparciu o odnowioną formułę pokutną we wnętrzu potrydenckiej świątyni na stałe zadamawiał się konfesjonał, był również okresem wykorzystywania i rozwijania dobrane już zakorzenionej w powszechnej dewocji ikonografii pokutnej. Dla programu ideowego towarzyszącego wyznawaniu grzechów podstawowym i najważniejszym źródłem inspiracji była oczywiście Biblia. Z jej kart wywodzili się pokutnicy, których tradycja Kościoła utrwała jako wzór nawróconych grzeszników. Ponieważ ich przedstawienia – powielające utartą konwencję wizerunku postaci i towarzyszących

jej atrybutów – należą do najmniej interesujących z typologicznego punktu widzenia, jedynie dla ukazania różnorodności pojawiających się na konfesjonach motywów zostaną przywołane osoby trzech najczęstszych „modelowych” pokutników.

Według biblijnej chronologii pierwszym z nich był król Dawid¹⁴, który dopuścił się grzechu pychy wobec Boga. Swoją pokutę wyraża zazwyczaj klęcząc przed wyłaniającym się z nieba aniołem gniewu Bożego, który trzyma symbole trzech kar: miecz wskazujący na porażki wojenne, związane z głodem kłosa oraz wybraną przez Dawida czaszkę oznaczającą zarazę¹⁵. Dodatkową oznaką ukorzenia się przed Najwyższym jest zdjęta z głowy korona, zwykle leżąca na ziemi. Tak zobrazowanego króla-pokutnika można oglądać na prawej, rozdzielającej spowiednika i penitenta, bocznej ścianie osiemnastowiecznego konfesjonau w Lubieszewie (woj. pomorskie). Jest to odbicie anonimowej ryciny, wykonanej według rysunku Gerarda de Lairese’a (1640–1711)¹⁶.

Nietypowe ujęcie tematu prezentuje malowidło umieszczone na konfesjonale w podkarpackich Rogach (il. 1). Wysłannik z nieba wprost napomina siedzącego władcę, podnosząc nad nim swoją prawą rękę, lewą zaś wskazuje na rozłożone na stole czaszkę, miecz i wiązkę różg. Scenę komentuje umieszczony u dołu łaciński cytat z Psalmu: „In lege eius meditabor die ac

nocte” (Ps 1, 2)¹⁷. Układ postaci jest lustrzanym powtórzeniem akwaforty Abrahama Bosse’a z 1646 r., do której rysunek wykonał Jacques Stella (1596–1657)¹⁸.

Kolejnym biblijnym pokutnikiem, którego chętnie ukazywano na barokowych konfesjonach, jest św. Piotr, niemal we wszystkich przypadkach przedstawiany jako opłakujący grzech zaparcia się Chrystusa. Apostołowi zawsze towarzyszy kogut, a obecność ptaka przywołuje moment uświadomienia sobie przez św. Piotra własnej winy¹⁹. W szerszym ujęciu kogut miał przypominać penitentom, że każdy grzech jest zdradą Zbawiciela²⁰. Takie przedstawienie można odnaleźć m.in. w rokokowym zwieńczeniu konfesjonau z kościoła reformatów w wielkopolskim Choczcu²¹ lub w tondzie wieńczącym konfesjonał w pomisjonarskim kościele w Siemiatyczach (woj. podlaskie).

Ostatni wzór biblijnej pokuty, intensywnie wykorzystywany w dekoracji

17 „Nad zakonem Jego rozmyśla we dnie i w nocy”. Wszystkie cytaty biblijne w języku polskim podano wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka S. J.*, Kraków 1962. Św. Tomasz w komentarzu do Ewangelii św. Jana, sięgając do tego wersetu, nawołuje, by rozmyślać nad Bożym Prawem we dnie i w nocy dla wzmocnienia wiary. Św. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2002, s. 552.

18 Rycina pochodzi z wydanego w Paryżu modlitewnika *L’Office de la Sainte Vierge...* autorstwa Tristana l’Hermite’a. Ilustracja dostępna pod adresem: <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/238.htm> [dostęp 15 XI 2018]. Rycinę omawia I. Przepałkowska, *Zwierciadło grzesznika prawdziwie skruszonego – król Dawid w nowożytnej grafice europejskiej i rodzimych realizacjach plastycznych tego czasu*, „Gdańskie Studia Muzealne” 2017, t. 9: *Grzech w sztukach plastycznych i w systemie wartościowania*, red. B. Purc-Stepniak, s. 63.

19 Mt 26, 34; Mk 14, 68.72; Łk 22, 60–62; J 18, 27.

20 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 236.

21 Rokokowe wyposażenie wnętrza (w tym cztery konfesjonale) wykonał Józef Eglauer w latach 1750–1751. P. Anders, *Województwo kaliskie. Szkic monograficzny*, Warszawa–Poznań 1983, s. 152.

12 „Wcześniej spowiednicy posługiwali się zwyczajnym krzesłem podobnym do krzesła sędziowskiego, ruchomym, z oparciem i poręczami. Niekiedy spowiadano w stallach kanonicznych. Konfesjonał w wiekach średnich ustawiano między ołtarzem a balustradą lub w otoczeniu ołtarza”. B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 673–674.

13 Tenże, *Liturgika...*, dz. cyt., s. 165.

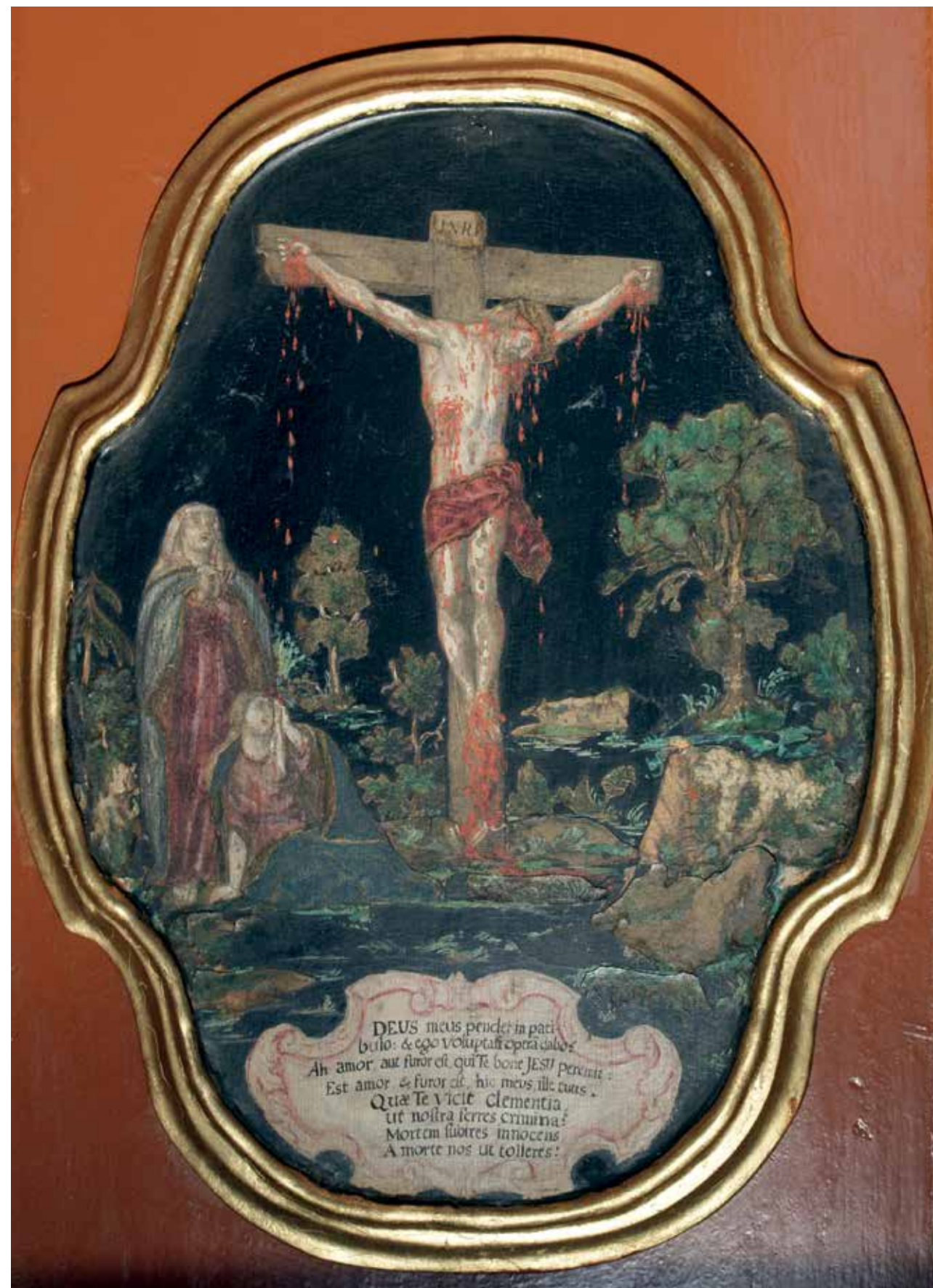
14 Ikonografię pokutującego króla Dawida omówiła Izabela Przepałkowska w dysertacji doktorskiej *Historia walki z zarazą w świetle rodzimego piśmiennictwa religijnego i sztuki polskiej (XVII–XVIII w.)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. C. Moisan-Jablonski na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2013, s. 30–34 (mps Biblioteka UKSW).

15 1 Kr 21,9–16; 2 Sm 24, (10)16–18.

16 *Wizja króla Dawida*, miedzioryt, 1655–1731, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-OB-33.334, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-33.334> [dostęp 15 XI 2018].



2. *Nawrócenie św. Marii Magdaleny*, dekoracja konfesjonau z 1744 r., kościół pw. św. Piotra i Pawła w Dołubowie.
Fot. A. Gontarek



3. *Ukrzyżowanie Chrystusa*, dekoracja konfesjonau z 1722 r., kościół pw. św. Franciszka Ksawerego w Grudziądzu.
Fot. A. Gontarek

konfesjonatów, reprezentuje św. Maria Magdalena. Obecnie wiemy, że zapoczątkowana w VI w. tradycja Kościoła zachodniego niesłusznie utożsamia ją z ewangeliczną jawnogrzeznicą²². Ówczesnie uważano jednak, że skoro została włączona do grona najbliższych przyjaciół Chrystusa, musiała dokonać się w niej głęboka duchowa przemiana. Nawrócenie Marii Magdaleny stało się dla kaznodziejów i artystów przykładem, po który nadzwyczaj chętnie sięgano, stawiając ją za wzór do naśladowania. Jej wizerunek z reguły odmalowywano w ciemnej, surowej scenerii, nawiązującej do pustyni lub wnętrza grotty. O odprowadzanej przez kobietę pokucie świadczy zgrzebny strój lub wręcz nagość, a także bezładnie rozpuszczone włosy. Bardzo często towarzyszą jej podstawowe atrybuty – puszcza na wonności oraz symbole pobożnej medytacji: krucyfiks, ludzka czaszka i księga oraz przedmioty służące umartwianiu ciała: „słomiana mata, różgi lub dyscyplina”²³. Zobrazowaną w ten sposób Marię Magdalenę znajdziemy chociażby w zwieńczeniu osiemnastowiecznego konfesjonatu z kościoła dominikanek w miejscowości Święta Anna (woj. śląskie). Kompozycja obrazu nawiązuje do wydanej w Paryżu ryciny Claude’a I Duflosa (1665–1727) według Antoine’a Dieu (1662–1727)²⁴.

Odmienne ujęcie świętej pokutnicy prezentuje obraz z 1744 r. wieńczący konfesonął w podlaskim Dołubowie (il. 2)²⁵. Maria Magdalena przedstawiona została

22 M.M. Borek, *Postać świętej Marii Magdaleny w malarstwie*, „*Studia Gdańskie*” 2001, t. 14, s. 314–316.

23 Obszerną analizę ikonografii św. Marii Magdaleny podaje K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 167–199.

24 *Modlęca się Maria Magdalena*, miedzioryt, akwaforta, 1675-1727, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-1903-A-23472, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1903-A-23472> [dostęp 15 XI 2018].

25 Jest to jeden z dwóch konfesonajów pochodzących z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Siemiatyczach. *Katalog...*, dz. cyt., t. 12: *Województwo białostockie*, red. M. Kałamajska-Saeed, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyn i okolice*, oprac. też, Warszawa 1996, s. 4.

jako dama w bogatej sukni ze starannie ułożoną fryzurą. Na kobietę spływa z niebios płomień łaski, pod wpływem której dokonuje się jej wewnętrzna przemiana. Gwałtownym gestem jednej dłoni zrywa z szyi sznur pereł, drugą ręką strącając różnorodne przedmioty symbolizujące ziemskie marności: zwierciadło, grzebień, flakony pachnideł, pierścionki, monety. Tym zewnętrznym gestom nawrócenia towarzyszą także obficie spływające z oczu łzy. Obraz szczegółowo powtarza kompozycję ryciny, którą wykonał Schelte Bolswert (1586–1659) według projektu Petera Paula Rubensa (1577–1640)²⁶.

Jednak bogactwo treści ideowych, które próbowano wpisać w dekorację barokowych konfesjonaliów, uwidacznia się dopiero poza standardowym zestawem omówionych „modelowych” pokutników. Wszystkie prezentowane poniżej obiekty łączy pokutna tematyka, ale – jak przystało na epokę, w której powstały – często uderzają one odbiorcę różnorodnością środków wyrazu oraz zaskakującym ujęciem.

W pojezuickim kościele pw. św. Franciszka Ksawerego w Grudziądzu (woj. kujawsko-pomorskie) znajduje się komplet czterech barokowych konfesjonatów. W bocznych wnękach przeznaczonych dla spowiadających się umieszczono łącznie osiem różnych scen Ukrzyżowania (il. 3). Rany Chrystusa obficie broczą krwią. Widok cierpienia Zbawiciela miał poruszyć penitenta i jednocześnie utwierdzić go w nauce Kościoła o źródle sakramentu pokuty, który dosłownie „wypływa” ze śmierci na krzyżu. Dopełnieniem wizualnego

26 Rycina pochodzi z serii zwanej *Vélins*, zawierającej 99 sztuków wg projektu antwepskiego mistrza: *Maria Magdalena*, miedzioryt, 1596–1659, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-1886-A-11234, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1886-A-11234> [dostęp 15 XI 2018]. Bardzo zbliżone, jednak dużo późniejsze kompozycje opisała K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 189–190, il. 151, 152.



4. Vir Dolorum, dekoracja konfesjonau z XVII w., kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Topolnie. Fot. A. Gontarek



5. *Chrystus Dobry Pasterz*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Tłokowie. Fot. A. Gontarek

przekazu są umieszczone u dołu każdego przedstawienia łacińskie cytaty zaczerpnięte z pism św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego. Teksty duchowych ojców zakonu wyrażają miłość do Ukrzyżowanego, wskazując wiernemu przykład idealnej wdzięczności za poniesioną ofiarę.

Te same emocje u przystępujących do spowiedzi miało ewokować malowidło z zaplecka siedemnastowiecznego konfesjonau z kościoła parafialnego w Topolnie (woj. kujawsko-pomorskie)²⁷. Anonimowy twórca, w typowy dla omawianego okresu sposób, podjął wizualną grę z penitentem, w dwójnasób uwypuklając ofiarę Chrystusa (il. 4). Jej głównym symbolem jest namalowany w centrum krzyż, na którym – również w sposób malarski – ukazano powieszony na gwoździu wizerunek *Vir Dolorum*. Nagi Zbawiciel, osłonięty jedynie perizonium, z koroną cierniową na głowie, skrzyżowanymi rękami przyciska do piersi bicz i pęk różg. O skali cierpień Syna Bożego przypominają rozmieszczone wokół *Arma Passionis*. Widok Chrystusa umęczonego za grzechy pobudzał penitentów do żalu i pragnienia zerwania ze złem, a ostatecznie do nawrócenia. Integralną częścią przesłania kompozycji jest łaciński cytat z Ewangelii według św. Łukasza dodatkowo uświadamiający, jak miły Bogu jest każdy przychodzący do Niego grzesznik: „hic peccatores recipit et manducat cum illis”²⁸. Układ ciała Chrystusa jest powtórzeniem w odwróceniu kompozycji z miedziorytu Albrechta Dürera (1471–1528)²⁹,

27 *Katalog...*, dz. cyt., t. 11: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 15: *Powiat świecki*, Warszawa 1970, s. 58.

28 Łk 15, 2: „ten przyjmuje grzeszników i jada z nimi”.

29 Sztach Dürera pochodzi z cyklu 16 rycin przedstawiających sceny z Pasji Chrystusa wydanych w Norymbdze w 1509 r. *Chrystus przy kolumnie jako Mąż Boleści*, miedzioryt, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-OB-1159, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-1159>, [dostęp 15 XI 2018]. *Chrystus przy kolumnie jako Mąż Boleści*, miedzioryt, British Museum, Londyn, nr inw. E.4.28, <https://www>.

a bezpośrednio był zapewne wzorowany na nieodnalezionej dotychczas późniejszej kopii pracy norymberskiego mistrza.

Jednak struny sumienia grzesznika poruszać miały nie tylko sceny pasyjne, ale również tematy implikujące pozytywne skojarzenia i emocje. Należy do nich postać Chrystusa Dobrego Pasterza, oparta na ewangelicznej przypowieści o zaginionej owcy³⁰. Dla każdego penitenta był to wymowny oraz budujący obraz Bożej troski i miłości wobec grzesznika³¹. Dobry Pasterz nie tylko czeka w konfesjonale, ale i wyrusza na poszukiwanie zagubionego człowieka. Dodatkowo, wizerunek Dobrego Pasterza częściowo łączy się z przywołanymi powyżej przedstawieniami pasyjnymi, co wiemy ze słów Chrystusa: „Dobry pasterz daje życie swoje za owce”³². Wzmocnione takim obrazem przystąpienie do spowiedzi wywoływało w nawracających się poczucie bezpieczeństwa i wdzięczności. Na osiemnastowiecznym konfesjonale w Tłokowie na Warmii, w lewej wnęce przeznaczonej dla wiernych, nieznany artysta ukazał postać Chrystusa Dobrego Pasterza (il. 5). To przedstawienie o uproszczonych, ludowych cechach, odwołuje się do kompozycji projektu Maartena de Vosa (1532–1603), rytowanej przez Raphaëla I Sadelera (1560–1632)³³.

W tym miejscu po raz drugi należy przywołać jeden z konfesjonatów z pojezuickiej świątyni w Grudziądzu, a ściślej scenę

britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1350896&partId=1&searchText=Man+of+Sorrows&images=true&page=2 [dostęp 15 XI 2018].

30 Mt 18, 12–14; Łk 15, 1–7.

31 D. Forstner, dz. cyt., s. 319; H. Wegner, *Dobry Pasterz*, w: *Encyklopedia...*, dz. cyt., t. 3, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1979, szp. 1402.

32 J 10, 11.

33 *Chrystus Dobry Pasterz*, miedzioryt, 1593–1632, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-OB-7535, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-7535> [dostęp 15 XI 2018].

z zaplecka z części przeznaczonej dla spowiednika (il. 6). Kompozycja ukazuje wspartego o krzyż zmartwychwstałego Chrystusa, otoczonego przez króla Dawida, św. Piotra, św. Marię Magdalenę, syna marnotrawnego, celnika Mateusza (?) oraz dobrego łotra zwanego Dyzmą. Każdy z tych pokutników popełnił inne grzechy, ale zostały one odpuszczone dzięki wyznaniu winy i okazaniu skruchy. Ich obecność, poparta wypisanymi powyżej słowami Jezusa „Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis”³⁴, stanowiła dla penitentów wyraźną zachętę do wyzbycia się lęku przed osobistym wyznaniem grzechów. Kompozycja dość wiernie powieli anonimową rycinę pochodzącą z augsburskiej oficyny Johannesa Andreasa Pfeffela (1674–1748)³⁵.

Na drugim biegunie wątków treściowych obecnych na staropolskich spowiednicach znajdują się przedstawienia przypominające, że pełen miłości i przebaczący Bóg nie przestaje być jednocześnie surowym i sprawiedliwym Sędzią, zwłaszcza wobec tych, którzy trwają w grzechu. Zatem nie powinno dziwić, iż przyszłość człowieka z rozmysłem krocącego drogą nieprawości była odmalowywana w jak najczarniejszych barwach. Wizja wiecznego potępienia została umieszczona na przedpiersiu siedemnastowiecznego konfesjonau w Topolnie (woj. kujawsko-pomorskie). Męczarnie nieszczęsnika powoduje ogień (il. 7). Jednak jego źródłem jest on sam, co podkreślają płomienie wydobywające się z głowy, uszu, oczu i szeroko otwartych ust mężczyzny. Niewykluczone, że umiejscowienie płomieni miało służyć podkreśleniu szkodliwej roli zmysłów będących „furtkami grzechu”³⁶. Potępieńca otaczają żaby

34 Mt 11, 28 – „Pójdźcie do mnie wszyscy, którzy pracujecie i jesteście obciążeni”.

35 I. Przepałkowska, *Zwierciadło grzesznika...*, dz. cyt., s. 65–66. *Chrystus z pokutnikami*, Gabinet Rycin BUW, nr inw. Inw.zb.d.16574.

36 Zmysły jako „furtki grzechu” omawia w odrębnym

6. *Chrystus i pokutnicy*, dekoracja konfesjonału z 1722 r.,
kościół pw. św. Franciszka Ksawerego w Grudziądzu.
Fot. A. Gontarek

i węże – zwierzęta często towarzyszące personifikacjom grzechów głównych³⁷. Cierpień nieszczęśnika dopełniają infernalne kreatury, trzymające go spętanego łańcuchem i widłami. Łaciński napis widniejący nad kompozycją „Specta Viator et recogita. Et tu venias in hunc locum tormentorum”³⁸ wskazuje na parenetyczną funkcję sceny oraz wiernego, jako odbiorcę jej moralizatorskiego przesłania.

Przykładem metaforycznego obrazu człowieka dotkniętego przez grzechy jest malowidło zatytułowane *Speculum peccatoris*³⁹ (il. 8), pochodzące z kościoła w Strzelnie (woj. kujawsko-pomorskie). Znajduje się ono na jednym z pięciu konfesjonałów stojących we wnętrzu tej świątyni. Malowidło ukazuje grzech jako bezpośrednie zagrożenie dla człowieka i przyczynę jego niewoli. Oto półnagi mężczyzna siedzi na krześle ustawionym na kracie. Złożone jak do modlitwy ręce ma skute kajdanami, a w jego stronę

skierowanych jest osiem dokładnie opisanych mieczy. Ten wiszący bezpośrednio nad głową to „miecz zemsty”, natomiast pozostałym przypisano siedem grzechów głównych: „gniew”, „zazdrość”, „łakomstwo” (czyli: chciwość⁴⁰), „pychę”, „nieczystość”, „obżarstwo” i „lenistwo”. Dodatkowo u góry umieszczono napis: „Gdy człeku miecze grzechow topisz w duszy twojej, Bog też spusci miecz kary mscoc [mszcząc] sie krzywdy swoiey”. Ostrza siedmiu śmiertelnych grzechów nie tylko ranią duszę, ale – co ważniejsze – ściągają na głowę nieszczęśnika Boży „miecz Damoklesa”. *Speculum peccatoris* służyło pobudzeniu sumienia penitenta, w symboliczny bowiem sposób odbijało jego kondycję duchową. Po spojrzeniu w „zwierciadło” miał dostrzec czyhające niebezpieczeństwo i w konsekwencji podjąć decyzję o zerwaniu z grzechem.

Graficzny wzór omawianego malowidła, podobnie jak dla niemal wszystkich pięciu strzeleńskich konfesjonałów, został zaczerpnięty z nieokreślonego wydania *Ćwiczeń duchownych* św. Ignacego Loyoli. Ryciny ilustrujące pierwsze wydanie wykonał Frederik Bouttats (1610–1676)⁴¹. Warto w tym miejscu dodać, że właśnie Loyola zalecał początkującym adeptom życia duchowego myślenie obrazami jako pomoc i wprowadzenie do pobożnych medytacji.

40 „Termin zaś łakomstwo rezerwowano dla określenia grzechu chciwości”. A. Derdziuk, *Grzech w XVIII wieku. Nurty w teologii moralnej*, Lublin 1996, s. 165.

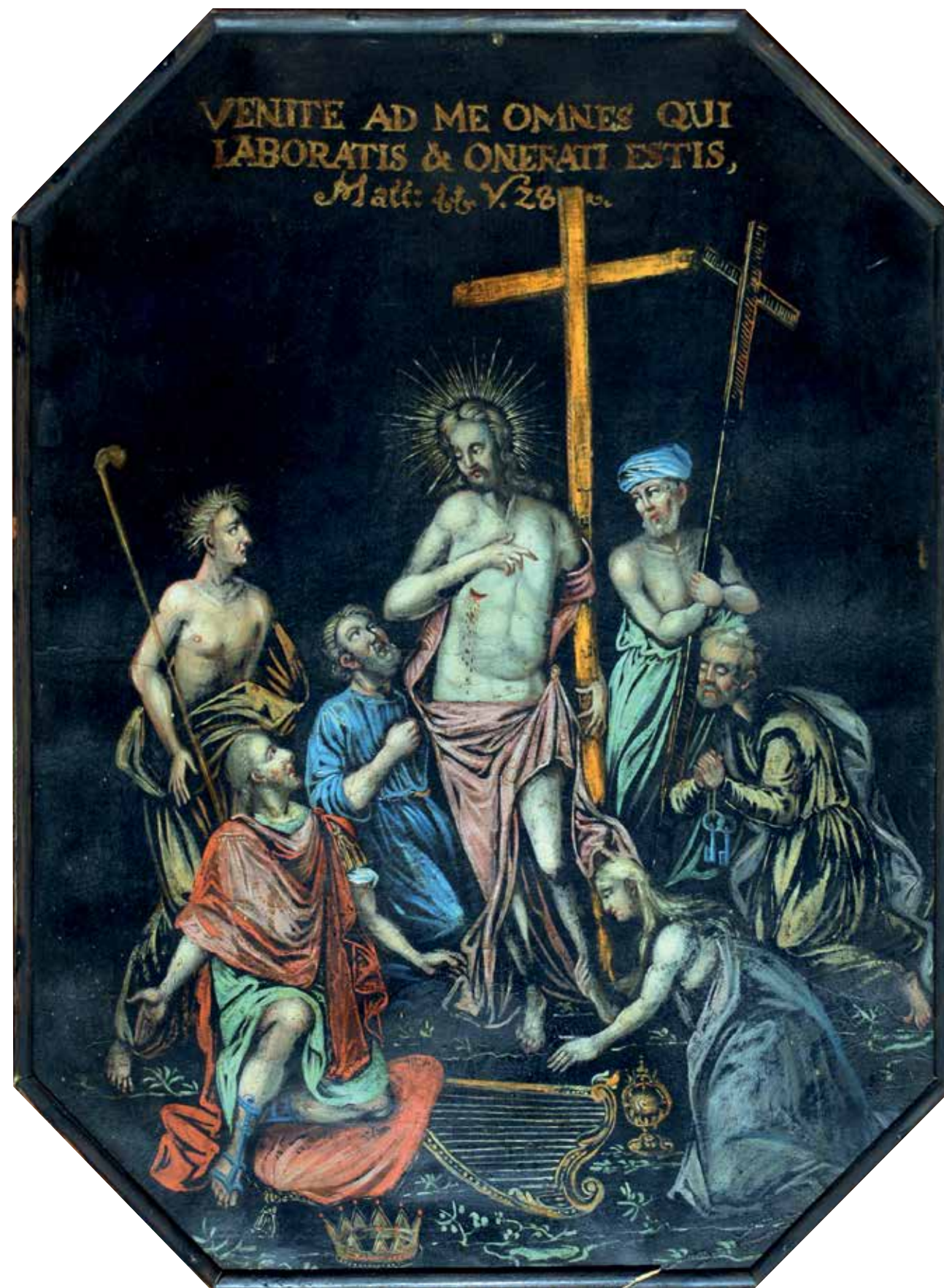
41 Wiadomo o co najmniej 11 edycjach tego dzieła, zawierających po 57 rycin. Pierwsze zostało wydane w Antwerpii w oficynie Michaela Cnobbaerta w 1673 r.: I. Loyola, *Geestelycke oeffeninghen vanden H. Vader Ignatius van Loyola instelder van de Ordre der Societeyt Iesu [...] met noch een kort onderwijs om te mediteren, ghetrocken uyt dese oeffeninghen. Alles verclaert ende verciert met schoone kopere printen*, Antwerpen 1673. Szerzej na temat pierwszego wydania pisze M. Mochizuki, *Ignatius de Loyola, S.J., Geestelycke oeffeninghen van den H. Vader Ignatius van Loyola...* (Antwerp: Michiel Cnobbaert, 1673), w: *Jesuit Books in the Low Countries 1540–1773. A Selection from the Maurits Sabbe Library*, red. P. Begheyn, V. Deprez, R. Faesen, L. Kenis, Leuven 2009, s. 196–201.

rozdziale K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 531–555.

37 W ikonografii żaby mogły symbolizować np. grzechy zatajone przez penitentów, a także towarzyszyć personifikacji Nieczystości (*Luxuria*) jako jeden z jej atrybutów. Węże z kolei były utożsamiane z grzechami śmiertelnymi, które wchodziły do serca człowieka. Węże występowały również jako symbol herezji. Tamże, s. 597, 614.

38 „Spójrz przechodniu i zastanów się – i ty możesz przyjść do tego miejsca cierpień”. Przedstawienie z Topolna wykazuje pewne podobieństwa do ryciny *Dusza w piekle kęsana przez potwora*, 1596–1678, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-1886-A-11192, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1886-A-11192> [dostęp 15 XI 2018]. Należy do przywołanej wyżej serii 99 obiektów z cyklu *Vélins*, wydanej przez Cornelisa Gallego II, rytowanej przez Bolswerta, według projektów Rubensa. Różnorodne wyobrażenia kar piekielnych ukazane zostały także na drzeworytach pochodzących z *Przeraźliwego echa trąby ostatecznej* autorstwa Klemensa Bolesławiusza, wydanego w 1726 r. i 1750 r. w Krakowie. Omawia je K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 552, il. 387–391.

39 Jest to przekształcenie motywu, który dokładnie analizuje E. Fejkel, „*Speculum peccatoris*” w kościele św. Krzyża w Krakowie, *Próba interpretacji ikonograficznej*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie” 1975, t. 19, nr 1, s. 122–124.





7. *Potępiona dusza*, dekoracja konfesjonau z XVII w., kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Topolnie. Fot. A. Gontarek



8. *Speculum peccatoris*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. Świętej Trójcy i Najświętszej Maryi Panny w Strzelnie. Fot. A. Gontarek



9. Emblemat *UMBRAE NESCIA*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. św. Wojciecha w Rożnowie. Fot. A. Gontarek

Analizując treści ideowe potrydenc- kich spowiednic, nie można pominąć em- blematów, zajmujących czołowe miejsce wśród barokowych środków wyrazu. Oczywiście ich źródłem, z którego obficie czerpali twórcy programów ikonograficz- nych świątyń, a więc i pomysłodawcy deko- racji konfesjonau, były rozchodzące się po Europie w tysiącach egzemplarzy zbiory emblematów. Na „spowiedniczych me- blach” znalazły swoje odbicie takie wydaw- nictwa, jak seria miedziorytów *Cor Iesu amanti sacrum*, opublikowana po raz pierw- szy ok. 1600 r., czy *Pia desideria* Hermana Hugona (1588–1629), będąca najpopularniej- szą książką emblematyczną epoki *postridentinum*⁴². Jako źródło inspiracji słu-

żyły także ilustracje z *Mundus symbolicus* Filippa Picinello (ok. 1604–1667).

Warto w tym miejscu zatrzymać się przy mniej znanym dziele emblematycz- nym, które wpłynęło na jedną z rodzimych realizacji. W Rożnowie (woj. małopolskie) emblemat namalowano na podniebiu jedno- dzielnego, osiemnastowiecznego konfesjo- nau. *Imago* stanowi umiejscowiona w cen- trum piramida, oświetlana promieniami słońca (il. 9). Wypisana na banderoli *lemma* zawiera łacińskie słowa *UMBRAE NESCIA* („Nie zna cienia”). Graficzny wzór tej kom- pozycji pochodzi ze zbioru niemal trzystu emblematów, składających się na dzieło *De symbolis heroicis libri IX*. Jego autorem jest rzymski jezuita Silvestro Pietrasanta (1590–1647), a wydane zostało po raz pierwszy w Antwerpii w 1634 r.⁴³ Odwołując się do

następnym. Mikołaj Mieleszko. *Emblematy*, oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, Warszawa 2010, s. 25–26.

43 Większość zachowanych egzemplarzy dzieła

komentarza Pietrasanty, emblemat należy jednoznacznie łączyć z osobą Najświętszej Maryi Panny, która, jak podpowiada *lemma*, „Nie zna cienia”, czyli grzechu. To Ona jest „Piramidą” oświetloną ze wszystkich stron światłem Odwiecznego Słońca, od momen- tu Niepokalanego Poczęcia nie mająca w so- bie skazy. Wyraźnie, choć nie bezpośrednio, zaakcentowano więc Jej postać jako wzór bycia w stanie łaski.

Mówiąc o treściach towarzyszących sprawowaniu sakramentu pokuty, nie spo- sób pominąć tych, które były kierowane bezpośrednio do kapłanów. Bowiem oprócz „modelowych pokutników” istniały rów- nież wizerunki „idealnych spowiedników”. Należeli do nich pochodzący z Czech Jan Nepomucen i Jan Sarkander. Podobizny tych świętych lokowano na zaplecku mebla. Siadając w konfesjonale duchowny miał za sobą wizerunek jednego z męczenników ta- jemnicy spowiedzi. Ich obecność miała utwierdzić penitentów w powadze sakra- mentu, a samych kapłanów zachęcić do większej gorliwości. Wprawdzie w Katechizmie Rzymskim wydanym 5 lat po zakończeniu obrad soboru trydenckiego szafarz sakramentu pokuty został nazwa- ny tym, „który niesie na sobie Osobę Bożą”⁴⁴, ale prawdopodobnie brano pod uwagę również „czynnik ludzki”, wskazu- jąc spowiednikom przykłady idealnych po- przedników. Św. Jana Nepomucena odnaj- dujemy m.in. na konfesjonale z 1746 r., znajdującym się w kościele pw. św. Anny w Warszawie. Intarsjowany wizerunek wy- konany przez zakonnego artystę⁴⁵ przed-

stawia świętego spowiednika z palcem przytkniętym do ust. Przekaz wzmacniają słowa: „Audiui arcana verba, quæ non licet homini loqui”⁴⁶. Powyżej widnieje podsta- wowy atrybut Jana Nepomucena – język, opatrzony tekstem: „Dedit mihi Dominus linguam mercedem meam”⁴⁷. Z kolei Jan Sarkander przykładowo został zobrazowa- ny na zaplecku konfesjonau (1709) z kościo- ła w Lubieszewie (woj. pomorskie). O zacho- waniu przez niego tajemnicy spowiedzi przypomina klucz, który przykłada do swo- ich warg (il. 10). Dodatkowo na przedpiersiu mebla ukazano scenę przypalania pochod- niami, które poprzedziło męczeńską śmierć czeskiego kapłana.

Treści umieszczane na nowożytnych konfesjonau dotyczyły, co oczywiste, pokuty. Jednak wielopłaszczyznowość i różnorodność form przekazu wpisywa- nych w mebel nieposiadający funkcji kulto- wych może zastanawiać. Wytłumaczenia należy szukać w pewnej nieuchwytności samego sakramentu pokuty, odbywającego się od początku do końca w ukryciu i przy- słoniętego dodatkowo tajemnicą spowiedzi. Ten brak widzialnego znaku, „dowodu” otrzymania sakramentu i fizycznego kon- taktu między jego szafarzem a wiernym⁴⁸ (jak ma to miejsce na przykład podczas chrztu oraz Eucharystii), niejako wymusił zastosowanie innych środków zachęty. Penitenta należało przekonać o celowości przystąpienia do sakramentu, pokonać pe- wien skądinąd naturalny opór przed wy- znawaniem win i wreszcie skruszyć jego

pochodzi z drugiej edycji i nosi tytuł: *Silvestri á Petrasancta Symbola heroica*, Amstærdami 1682.

44 Katechizm albo Nauka Wiary y Pobożności Krześcijań- skiej, według uchwały S. Tridentyskiego Concilium, przez uczone a bogoboyne ludzie zebrana y spisana. Przodkiem Plebanom y Przełożonym Kościelnym, po tym inszym wszystkim pobożnym Krześcijanom barzo pożyteczna y potrzebna..., Kraków 1568, [b.p.].

45 Konfesjonał wyszedł spod ręki pochodzącego

z Warmii br. Paschalisa Fischera, który wykonując mebel miał wykazać przed wspólnotą zakonną swoje umiejętności zawodowe. D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984, s. 187.

46 2 Kor 12, 4: „Słyszał tajemne słowa, których człowie- kowi nie wolno mówić”.

47 Syr 51, 30: „Dał mi język jako zapłatę moją”.

48 Wskazał na to sam Chrystus: „Cóż jest łatwiej powiedzieć: «Odpuszczają ci się twoje grzechy», czy powiedzieć: «Wstań i chodź?»” (Łk 5, 23).



10. *Męczeństwo św. Jana Sarkandra*, dekoracja konfesjonału z 1709 r., kościół pw. św. Elżbiety w Lubieszewie. Fot. A. Gontarek

sumienie, a to wszystko jeszcze przed wejściem do konfesjonału.

Treści obecne na nowożytnych spowiednicach były ukierunkowane na walkę o duszę wiernego czy to za pomocą strachu, czy też łagodnego napominania lub pozytywnych przykładów. Nośnikami przekazywanych myśli były stosunkowo popularne konwencje ikonograficzne, takie jak sceny pasyjne i wizerunki świętych oraz przedstawienia symboliczne i emblematyczne. Ich teologiczne wzory i artystyczne inspiracje były czerpane z bogatego skarbca potrydenckiej Eklezji, kształtując u wiernego pożądaną postawę nie tylko wobec samego sakramentu, ale również wobec Kościoła jako jego szafarza.

THE IDEATIONAL CONTENT OF MODERN CONFESSIONALS AS AN EXPRESSION OF THE POST-TRENT TEACHING OF THE CHURCH

KS. ARKADIUSZ GONTAREK

The issue of the presence of confessionals in the interior of the post-Trent church has not yet been addressed by Polish researchers. Brief references in encyclopaedic or dictionary works focus primarily on the evolution of the form of furniture. Therefore, this text will be an attempt to extract the wealth of ideological content, which has so far been omitted or treated marginally, and which is carried by old Polish confessionals.

The proposed study includes confessionals located within the borders of today's Poland and dating back to the 17th and 18th centuries, on which there are paintings or woodcarving images of penitents and confession patrons (sometimes enriched with text), as well as emblematic representations – a total of about 140 modern confessionals in not quite 60 towns and cities.

The decoration of “penitential furniture”, as permanent elements of the church’s furnishings, harmonised closely with its whole interior design. On the one hand, it was supposed to complement it, and on the other, it was supposed to be a transmitter of autonomous content. They were addressed not only to penitents (e.g. through the presence of images of converted expiators), but also to confessors (images of martyrs of the mystery of confession).

Considering the form of the confessional and its iconographic setting in a broader context, it is necessary to indicate the points which expressed the Catholic Church’s response to the errors of the Reformation. This includes the need for individual sacramental confession, based on the apostolic succession, the ruthless presence of a clergyman forgiving sins with the “power of the keys” and the negation of predestination emphasising the truth that man himself consciously chooses good or evil.

The ideational richness of the confessional was also greatly influenced by the fact that the three sacraments were concentrated in the confessional: it was the place where one of them was celebrated and the necessary point on the way to receive the Eucharist, at the same time as the necessary presence of an ordained priest.

The aim of this article is, therefore, to look at the modern confessional who, in its formal and content layer, visually realises – on an equal footing with other elements of the church’s equipment – the counter-reformation doctrine of the post-Trent Church.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

polska sztuka nowożytna, ikonografia, konfesjonał, spowiedź, sobór trydencki
polish modern art, iconography, confessional, confession, Council of Trent

Nadzwyczajna zwyczajność.

Rembrandt rytownik. Nowatorstwo wobec tradycji

JOANNA A. TOMICKA
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Zainteresowania badawcze ks. prof. Janusza St. Pasierba oscylowały przede wszystkim wokół zagadnień związanych ze sztuką polską, ukazywaną często na tle europejskim w kontekście wzajemnych powiązań, inspiracji, a także odrębności. Propozycja, którą pragnę przedstawić, dotyczy jednej z obserwacji przez niego poczynionych jednak w zgoła innym obszarze ludzkiej działalności, niezwiązanym ze sztuką. Charakteryzując w jednym ze swych artykułów postać biskupa Konstantyna Dominika (1870–1942), ks. prof. Pasierb użył określenia „nadzwyczajna zwyczajność”¹. Natomiast w niniejszym tekście pojęcie to zostanie odniesione do artysty, którego twórczość w najbardziej wieloaspektowy i spektakularny sposób obrazuje ową *nadzwyczajną zwyczajność*.

Sztuka Rembrandta otwiera obszary uniwersalnych doświadczeń i emocji,

1 J.St. Pasierb, *Nadzwyczajna zwyczajność*, „Pielgrzym” 1992, nr 5, s. 8–9. Konstantyn Dominik, biskup tytularny Atrybis, sufragan biskupa chełmińskiego, wikariusz generalny, działał w trudnym okresie nasilonej germanizacji pod zaborem pruskim, pracując na rzecz obrony polskości Pomorza. W okresie międzywojennym zasłużył się dla sprawy reorganizacji diecezji, przywracania i odnowy polskiej świadomości, również jako wychowawca kleryków, współtworząc formację duchowieństwa pomorskiego.

skłaniając jednocześnie do stawiania pytań dotyczących złożonej interpretacji intelektualnej i techniki Holendra. Z takim samym mistrzostwem tworzył on dzieła o tematyce biblijnej, pejzaże czy znakomite psychologiczne portrety. Jednocześnie każdy z gatunków podejmował zarówno w malarstwie, jak i w grafice, co należało do rzadkości w czasach, gdy artyści w większości specjalizowali się albo w malarstwie, albo grafice, nierzadko również stawiali się portrecistami czy pejzażystami, uprawiając dany gatunek wyłącznie w jednym z mediów. Rembrandt należał do typu twórców określanego mianem malarz-grafik (*peintre-graveur*), podobnie jak przed nim Albrecht Dürer i Lucas van Leyden. Zwłaszcza w grafice wprowadzał nowe rozwiązania techniczne, kompozycyjne, tworząc dzieła często zaskakujące nowatorskim ujęciem i bardzo indywidualną interpretacją.

Wszechstronność Rembrandta w zakresie podejmowanych gatunków jest szczególnie widoczna w jego rycinach. Do niektórych tematów powracał wielokrotnie poszukując nowych rozwiązań. Wybrane przykłady dzieł graficznych o tematyce religijnej, łączących w różnych aspektach tradycjonalizm z nowatorstwem, zostaną omówione dla zilustrowania koncepcji i poszukiwań artysty zarówno ikonograficznych, kompozycyjnych, jak i technicznych.

Rembrandt (il. 1) działał w czasach, gdy ryciny były podstawowym, a najczęściej wyłącznym źródłem wiedzy o dokonaniach innych artystów, zarówno współczesnych, jak i historycznych (dawnych). Artyści zatem znajdowali się w gronie zagranych kolekcjonerów. Rembrandt również posiadał w swym gabinecie sztuki kolekcję dzieł rysunkowych oraz graficznych. Były to ryciny autorskie, a także powstałe według obrazów, wykonane przez znakomitych rytowników, ułożone przez niego w albumach². Christian Tümpel jako pierwszy zwrócił uwagę na bardzo dobrą znajomość przez Rembrandta tradycji ikonograficznej, której źródłem były ryciny niemieckich i niderlandzkich mistrzów³. W wypadku jednak tak wybitnego twórcy wiedza ta służyła nie do kopiowania gotowych rozwiązań, lecz jako źródło inspiracji, skłaniając do swoistego „stawania w szranki” z dokonaniem poprzedników czy kolegów. Zanim jednak stało się to w pełni możliwe, artysta opanowywał tajniki warsztatu.

Rembrandt był zarazem tradycjonalistą i innowatorem, zarówno w zakresie podejmowanych tematów, ujęć kompozycyjnych, jak i warsztatu. Wiedza o dokonaniach poprzedników, wciąż pogłębianą i rozszerzaną, inspirowała jego własne poszukiwania. Choć tworzył w czasach, gdy

2 Rembrandt był od 1635 r. stałym nabywcą na aukcjach, ale kolekcję zaczął tworzyć raczej przed tą datą, na co wskazywałyby odniesienia do dzieł innych artystów, widoczne w jego wcześniejszych pracach. G. Luiten, *Rembrandt's etchings*, Amsterdam-Zwolle 2000.

3 Zob. m.in. Ch. Tümpel, *Ikonographische Beiträge zu Rembrandt I-II*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 1968, vol. 13, s. 96–126; 1971, vol. 16, s. 20–38. Jego przełomowe badania oparte na metodzie ikonologicznej Erwina Panofsky’ego wskazały jeden z kierunków badawczych nad dziełem Rembrandta, owocuujący po dziś coraz bardziej wnikliwymi opracowaniami. Wcześniej przeważały pośród badaczy opinie, iż Rembrandt, jako szczególnie niezależny twórca, swe realizacje malarskie czy graficzne np. tematów biblijnych, opierał przede wszystkim na znajomości Pisma Świętego, a nie na wiedzy o tradycji ikonograficznej.



1. Rembrandt van Rijn, *Autoportret w berecie i szalu*, 1633 r., akwaforta. Fot. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

posługiwano się rozbudowanymi środkami alegorycznymi, wykorzystywał realizm scen, bezpośredniość ujęć, by wydobyć wymiar ponadzmysłowy, tworząc symbolikę ukrytą w prozaiczności.

Jedno z najdobitniejszych świadectw zdobytych w krótkim czasie umiejętności⁴ to niewątpliwie *Zwiastowanie pasterzom* z 1634 r. (il. 2). Kompozycja utrzymana jest w typie nokturnu, który w grafice należał do najtrudniejszych wyzwań artystycznych, jednocześnie cieszył się wysokim uznaniem wśród kolekcjonerów, poświęcających mu odrębne miejsca w swych zbiorach. Wynikało to z najwyższego stopnia trudności technicznych. Maestrii bowiem wymagało rozświetlenie sceny rozgrywającej się nocą poprzez ukazanie gradacji

4 Pierwsze ryciny Rembrandta datuje się na ok. 1629 r.



2. Rembrandt van Rijn, *Zwiastowanie pasterzom*, 1634 r., akwaforta, sucha igła, rylec, tinta. Fot. MNW

tonów szarości uzyskanych jedynie za pomocą bardziej lub mniej gęstego kreskowania, głęboko lub płytko rytego (miedzioryt) bądź mocno czy słabo trawionego (akwaforta). Rembrandt mógł znać dzieła innych rytowników podejmujących to zagadnienie, m.in. Hendricka Goudta (il. 3), Jana van de Velde czy Jana Pietersza Saenredama.

W *Zwiastowaniu pasterzom* (il. 2), opierając kompozycję na wydobywaniu zróżnicowanych nastrojów, Rembrandt osiągnął finezję techniczną niespotykaną wcześniej. Z lewej strony ryciny u góry znajduje się najjaśniejsza część przedstawienia, którą tworzy spływająca z nieba postać posągowego anioła oraz unoszące się nad nim aniołki. Światło o zróżnicowanym natężeniu, którym emanuje ta grupa, odsłania kolejne partie kompozycji ze sceną uciekających w trwodze pasterzy i zwierząt. Wyłoniony z ciemności, spowity mrokiem krajobraz przykuwa uwagę drobiazgowo ukazanym listowiem grupy drzew. Połączenie precyzji i efektów światłocieniowych o tak wielkiej skali zróżnicowania stało się możliwe dzięki wypracowaniu przez artystę zabiegów technicznych. Rembrandt nie łączył delikatnych partii kreskowania z mocnymi, postępował zgodnie z określoną, zdobytą w procesie prób kolejnością, o czym świadczą stany ryciny i odbitki próbne. Wykonał najpierw najciemniejsze obszary, posługując się kreskowaniem gęstym, które następnie było mocno trawione kwasem, co pozwalało na uzyskanie najgłębszych linii wchłaniających najwięcej farby. Dawały one efekt aksamitnych czerni podobnych do uzyskiwanych w technice mezzotinty. Partie najjaśniejsze zaś wykonał rylcem.

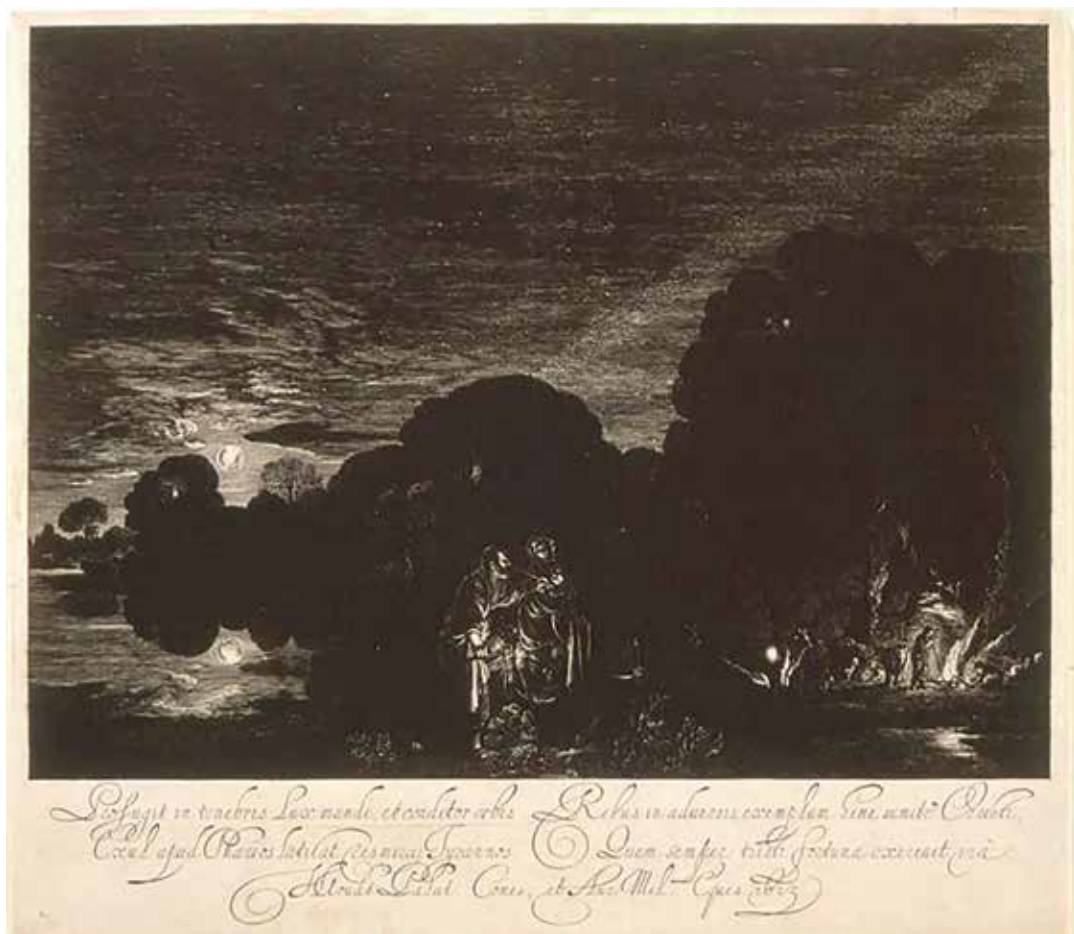
Zwiastowanie pasterzom to pierwszy w twórczości graficznej Rembrandta nokturn⁵. Rycina skłania więc do pytań o pierwotny wzór, o istnieniu którego mógłby

świadczyc fakt lustrzanego odwrócenia postaci anioła, błogosławiącego w omawianym dziele lewą ręką. Kompozycja ta sygnalizuje również zagadnienie współpracy Rembrandta z innym rytownikiem – Janem van Vliet, która zdaniem badaczy jednak ograniczyć miałaby się do współudziału przy opracowywaniu pierwszego stanu ryciny. Niemniej to właśnie van Vliet mógł wprowadzić Rembrandta w skomplikowane tajniki warsztatowe, które autor *Zwiastowania pasterzom* nie tylko opanował, ale rozwijał eksperymentując przez lata.

Rembrandt już we wczesnym okresie twórczości graficznej wypowiadał się w dwóch stylach. Jeden był bardziej dopracowany, charakteryzujący się miękkością i dekoracyjnością linii, drugi bardziej szkicowy, operujący prostymi, zdecydowanymi kreskami. Te różnice można zaobserwować m.in. w kolejnych ujęciach *Ucieczki do Egiptu*. Artysta podejmował ten temat kilkakrotnie, w różnych okresach swej twórczości, zarówno jako nokturn, jak i scenę rozgrywającą się za dnia, odmiennie rozkładając akcenty kompozycyjne⁶. Konsekwentnie jednak rezygnując z ukazania rozległego krajobrazu, skupiał uwagę na postaciach czy to św. Józefa (B.53, 1651 r.), czy Matki Bożej z Dzieciątkiem (B.55, 1654 r.), posługując się wykadrowanym, bliskim planem. W nokturnie z 1651 r. (B.53, akwaforta) źródłem światła jest latarnia niesiona przez św. Józefa, oświetlającego w ten sposób drogę (il. 4). Kameralne przedstawienie

⁶ Rembrandt podjął temat *Ucieczki do Egiptu* w pięciu kompozycjach graficznych (B.52–56). Najwcześniejsze przedstawienia datowane są następująco: B.54 – ok. 1627 r., B.52 – 1633 r. A. von Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition. Entièrement refondue corrigée et considérablement augmentée par Adam Bartsch, Garde des estampes à la Bibliothèque I. et R. de la Cour, et Membre de l'Académie I. et R. des beaux arts à Vienne, Vienne 1797* (dalej jako B. z odpowiednimi numerami katalogu).

⁵ W omawianej kompozycji połączone zostały techniki akwaforta, rylec, sucha igła, tinta.



3. Hendrick Goudt wg Adama Elsheimera, *Ucieczka do Egiptu*, 1613 r., miedzioryt. Fot. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

najbliższe jest scenom rodzajowym, wrażenie to wzmaga również rezygnacja z aureoli (często stosowany przez artystę zabieg) i zaznaczenia niezwykłości postaci światłem. Z punktu widzenia techniki przedstawienie to jest kolejnym przykładem, pochodzącym z dojrzałego okresu twórczości, eksperymentów i osiągnięć z nokturnem, polegających na redukowaniu światła, co dokumentują kolejne stany od I – najjaśniejszego, do VI – najciemniejszego.

W ostatniej graficznej redakcji tego tematu (*Święta Rodzina przechodząca przez strumień*, B.55, 1654 r., akwaforta, sucha igła) zmęczony św. Józef, sondując kosturem głębokość wody, prowadzi za uzdę osiołka, na którym siedzi Maryja przytulająca

Dzieciątka (il. 5). Sylwetka św. Józefa równomiernie pokryta kreskowaniem staje się, jako stonowana walorowo, mniej widoczna. Najmocniejszy kontrast światłocieniowy pojawia się wokół sylwetki Matki Boskiej. Najciemniejsze elementy tła w tej kompozycji, znajdujące się wokół Maryi, w połączeniu z pozostawioną bez kreskowania barwą papieru w partii Jej głowy i szat, sprawiają, że postać Matki Bożej zdaje się emanować światłem, co tę niemal rodzajową scenę przenosi w wymiar *nadzwyczajnej zwyczajności*. Efekty te możliwe stały się przez połączenie akwaforty i suchej igły, a widoczne są w najlepszych, wczesnych odbitkach, w których wiórki suchej igły są świeże, pozostawione na powierzchni płyty podczas

wykonywania kolejnych odbitek i przyjmują więcej farby. Kompozycja ta wykonana jest w sposób, który łączy ją stylistycznie z monumentalnymi rycinami, takimi jak *Trzy Krzyże* (B.78, 1653 r.) oraz *Ecce Homo* (B.76, 1655 r.). Rozmach prostych, mocnych kresek nie pozbawił jednak sceny kameralności, a zbieżność formatu i nastroju z kilkoma innymi rycinami skłania do postrzegania jej jako elementu cyklu poświęconego dzieciństwu Jezusa⁷.

Poszukiwania artysty i jego nowatorstwo dotyczące ikonografii można zaobserwować w wielu kompozycjach, m.in. w trzykrotnie podjętym temacie obrzezania. Scena ukazana została bądź według tradycji sztuki niderlandzkiej w świątyni, co nie jest jednak w pełni zgodne z Ewangelią⁸, bądź w stajence⁹. Dwie wcześniejsze kompozycje Rembrandta z ok. 1625–1626¹⁰ i z ok. 1630 r.¹¹ (B.48), obrazujące zmiany stylistyczne oraz poszukiwania rozwiązań kompozycyjnych, rozgrywają się w świątyni (il. 6). Jednak zgodnie z prawem Mojżeszowym ceremonia

7 Ryciny powstały ok. 1654 r., są to: *Pokłon pasterzy* (B.45), *Obrzezanie w stajence* (B.47), *Ucieczka do Egiptu* (B.55), *Święta Rodzina z kotem i wężem* (B.63), *Dwunastoletni Jezus wśród doktorów w świątyni* (B.60). Rembrandt. *Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*. Katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. A. Kozak, J.A. Tomicka, Warszawa 2006, s. 134–135, 138.

8 Na marginesie dodajmy, że jedynie Ewangelia według św. Łukasza (Łk 2, 15–22) przynosi wzmiankę o obrzędzie, bez wskazania, gdzie miał miejsce.

9 W obu wariantach u Rembrandta Dzieciątka trzymane jest przez sandeka. W przedstawieniach graficznych nie pojawia się jednak najdalej idąca zmiana, obecna w obrazie z 1661 r. (National Gallery of Art, Waszyngton), gdzie to Maryja tuli Jezusa, co zdaniem badaczy w szczególny sposób miało akcentować zapowiedź ofiary krwi Chrystusa, a następnie nawiązywać do scen opłakiwania i piety.

10 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 18: Rembrandt, Rotterdam 1996, s. 165, kat. s. 398.

11 *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 1: Rembrandt 1625–1635, oprac. E. Hinterding, J. Rutgers, red. G. Luijten, Ouderkerk aan den IJssel 2013, s. 3, kat.1.



4. Rembrandt van Rijn, *Ucieczka do Egiptu*, 1651 r., akwaforta. Fot. MNW

odbywała się zazwyczaj w ósmym dniu po narodzinach. Kobieta zaś po wydaniu dziecka na świat, uznawana za nieczystą, przez 40 dni nie miała wstępu do świątyni. Obecność Maryi w obu tych kompozycjach nie pozostawała w zgodzie z obowiązującym zwyczajem. Inaczej natomiast w późniejszym o dwie dekady dziele z 1654 r. (B.47, akwaforta, il. 7), w którym scena ukazana została w stajence i rozbudowana o z pozoru zwyczajne elementy stanowiące przyprawki detale wnętrza.

Obecność Maryi w stajence nie wzbudzała żadnych wątpliwości. Szczegółne jest jednak Jej usytuowanie w kompozycji pomiędzy grupą postaci



5. Rembrandt van Rijn, *Święta Rodzina przechodząca przez strumień*, 1654 r., akwaforta, sucha igła. Fot. MNW

z prawej strony skupionych na dokonywanym obrzędzie, a słupem i opartą o niego drabiną z lewej. Matka Boska wydaje się nieobecna, pogrążona w modlitwie, o czym świadczy gest złożonych dłoni, i w myślach – rozpiętych między radością macierzyństwa a obawami o swego Syna, którego przyszłe cierpienie symbolicznie sugerują dwa elementy, słup i drabina, zapowiadające zdjęcie z krzyża. Światło dzieli kompozycję na dwa obszary prostymi, zdecydowanymi liniami w partii cienia, wydobywając najjaśniejszą grupę z Dzieciątkiem i Maryją. Światłocien, jak i symbolika elementów wnętrza stajenki, tworzą *nadzwyczajną* zwyczajność tej sceny. Matka Boska, z osoby zaledwie towarzyszącej ceremonii obrzeźniania w dwóch wcześniejszych kompozycjach rozgrywających się w świątyni, staje się w omawianej akwafortce postacią spajającą ziemską historię Jezusa. Nadaje też tej historii głęboko ludzki, zrozumiały dla

odbiorcy wymiar, który odnajdujemy również w kolejnym dziele Rembrandta *Matka Boska Bolesna* (*Mater Dolorosa*, il. 8).

Ten typ przedstawień, osadzony w tradycji ikonografii katolickiej, wywodził się z franciszkańskiej formuły pobożności odnoszącej się do emocji. Zaowocowała ona rozwojem literatury i sztuki o tematyce pasyjnej, wydobywającymi ludzki aspekt – cierpienie, pokorę Zbawiciela i Maryi. Formuła ta akcentowała także rolę Maryi jako współodkupicielki i Jej udział w dziele Zbawienia¹².

Akwaforta Rembrandta powstała zapewne dla kręgu odbiorców katolickich,

12 J. Sikorska, J.A. Tomicka, *Grafika w Niderlandach a formy pobożności XV i początku XVI w.*, w: *Zamieszkac z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530. Wystawa ze zbiorów polskich* [katalog wystawy], red. M. Kaleciński, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1 grudnia 2017 – 28 lutego 2018, Gdańsk 2017, s. 100.



6. Rembrandt van Rijn, *Obrzezanie*, ok. 1630 r., akwaforta. Fot. MNW



7. Rembrandt van Rijn, *Obrzezanie w stajence*, 1654 r., akwaforta. Fot. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

nawiązując do tradycji przedstawień dewocyjnych. Nie jest to jednak Madonna Siedmiu Boleści z przeszywającymi Ją mieczami czy wyeksponowanymi Narzędziami Męki Pańskiej, które przez autora zostały tu zaledwie zaznaczone. Artysta, pomimo szkicowego charakteru przedstawienia, uczynił z niego studium zatopionej w myślach niemłodej już kobiety, wracającej do bolesnych przeżyć. Palcami jednej dłoni dotyka delikatnie Narzędzi Męki Pańskiej, drugą unosi do góry w geście sugerującym zawierzenie, pokorę, modlitwę. Odrębność tego ujęcia znalazła kontynuację w obrazie Rembrandta z ok. 1661 r. (Musée Vosges, Épinal we Francji, il. 9).

Rozszerzanie zastanych formuł ikonograficznych widoczne jest także w akwafortie z ok. 1645 r. *Chrystus niesiony do grobu* (B.84). Grafika niderlandzka już wcześniej podejmowała rzadko występujące i wprowadzała nowe tematy, czego przykłady można znaleźć w twórczości Lucasa van Leyden¹³. Niektórzy badacze łączyli je z roz-

powszechniającym się wówczas nurtem *devotio moderna*, ruchem religijnym, kładącym nacisk na odnoszenie prawd wiary do współczesnego życia. Rembrandt również podjął rzadki temat – procesji żałobnej (il. 10). W jego kompozycji nieliczna grupa osób towarzyszących Józefowi z Arymatei niesie ciało Chrystusa na marach do grobu w skale, który Józef przygotował dla siebie. W tle, na szczycie wzgórza artysta naszkicował inną grupę, wydaje się obojętną wobec pierwszoplanowych zdarzeń, co stanowi nawiązanie do wcześniejszych, również graficznych ujęć, zwłaszcza wspomnianego Lucasa van Leyden, często ukazującego reakcje ludzi na wydarzenia biblijne, których byli świadkami¹⁴.

Podobne podejście mogło leżeć u podstaw pierwszej z rycin Rembrandta,

(Mt 27, 34) i św. Marka (Mk 15, 23), jednak w ikonografii pasyjnej wyjątkowo rzadko podejmowana, *The New Hollstein...*, dz. cyt., t.: Lucas van Leyden, red. J.P. Filedt Kok, Ouderkerk aan den IJssel 1996, s. 92, kat. 73.

14 Lucas van Leyden, *Golgota*, 1517 r. Tamże, s. 92, kat. 74; *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], red. A. Grochala, Muzeum Narodowe w Warszawie, 6 lipca – 3 września 2006, s. 317, kat. IX.5.

13 Np. *Chrystus pojony goryczą* (Żołnierze dający pić Chrystusowi przed Ukrzyżowaniem) – sytuacja wzmiankowana przez Ewangelie według św. Mateusza



8. Rembrandt van Rijn, *Matka Boska Bolesna*, ok. 1652 r., akwaforta, sucha igła. Fot. MNW



9. Rembrandt van Rijn, *Matka Boska Bolesna*, ok. 1661 r., olej, płótno. Fot. Musée Vosges, Épinal

w której podjął jeden z największych tematów religijnych w sztuce – ukrzyżowanie. Było to na pewno wymagające zadanie, zwłaszcza dla artysty, posiadającego szerszą wiedzę o dokonaniach poprzedników. W akwafortie z 1635 r., odbitej na stosunkowo małej płycie (9,5 x 6,7 cm), artysta zastosował układ kompozycyjny mniej typowy, choć znany z wcześniejszych przykładów¹⁵ (il. 11). Ukrzyżowany Chrystus został przesunięty niemal do krawędzi przedstawienia, z lewej strony, krzyż usytuowany jest ukośnie, sylwetkę Zbawiciela ukazano więc z boku. Zabiegi te otworzyły przestrzeń z grupą postaci i omdlewającą Matką Boską po przeciwnej stronie diagonali, w której centralnej części znajduje się postać stojącego mężczyzny, odwrócona tyłem do widza. Punkt widzenia, z którego obserwujemy scenę, naturalny, bez budowania monumentalności uzyskiwanej poprzez jego obniżenie, jakie pojawia się u innych twórców, pozwala na skoncentrowanie uwagi odbiorcy na emocjonalnych reakcjach ukazanych postaci, ich gestach, wyrazie twarzy. Przy całym spektrum oryginalnych zabiegów kompozycyjnych akwaforta ta pozostaje jednak zwykłą sceną biblijną.

W kompozycji z 1641 lub z 1648 r. *Ukrzyżowanie między dwoma łotrami* (płyta owalna, akwaforta, sucha igła, 13,6 x 10 cm) artysta zdaje się rozwijać wcześniejszą koncepcję, zmieniając wprawdzie na centralne usytuowanie ukrzyżowanego Chrystusa, a zachowując niektóre elementy, jak ukośny krzyż czy bliski plan sceny ukazanej z poziomu patrzącego. Proporcje

podziału sceny między górną częścią z Ukrzyżowanym a dolną z otaczającymi Chrystusa postaciami też są podobne. Najważniejsza zmiana dokonana została przez Rembrandta w sposobie rozplanowania światłocienia. Odmienne jak we wcześniejszej kompozycji, postaci ukazane pod krzyżem okrywa głęboki cień kreskowania, zatem przeżycia wyrażają bardziej ich gesty, ruch, niż twarze. Skontrastowanie tej części kompozycji z najjaśniejszą, którą jest Chrystus, tworzy dramatyzm sceny, co mogło być zapowiedzią najbardziej frapujących Rembrandta zagadnień: podkreślenia wyjątkowości, niezwykłości postaci, zdarzeń za pomocą światłocienia.

Ich realizację podjął artysta w dziele najznakomitszym, powstałym w 1653 r. *Trzy krzyże*, wykonane w całości w technice suchej igły, stały się w swych kolejnych pięciu stanach świadectwem zmian koncepcji i poszukiwań artysty (il. 12). Wielkoformatowa rycina (38,5 x 44,8 cm) o skali obrazu, ukazuje ostatnie chwile dramatu na Golgocie, a ekspresja kompozycji została wydobyta głównie za pomocą światłocienia. Kolejny w twórczości Rembrandta nokturn opierał się na kontraście najjaśniejszej części z ukrzyżowanym, umierającym Chrystusem, a postaciami spowitymi mrokiem, zgromadzonymi wokół. Jednak specyfika techniki spowodowała, że powstałe po wyrzyciu linii wiórki, szybko ulegające starciu podczas wykonywania kolejnych odbitek, nie tworzyły już zadawalających Rembrandta efektów głębokiej czerni i aksamitnej puszystości. Artysta opracował płytę na nowo w czwartym stanie ryciny (przed 1655 r.), różniącym się na tyle od poprzednich, że uznawanym w XVIII w. za inną kompozycję, powstałą z oddzielnej płyty¹⁶. Niektóre postaci czy ich

15 Np. miedzioryt Albrechta Dürera. F.W.H. Hollstein, dz. cyt., t. 7: *Albrecht and Hans Dürer*, red. K.G. Boon, R.W. Scheller, Amsterdam 1962, s. 19, kat. 23; *Arcydzieło Petera Paula Rubensa Zdjęcie z Krzyża ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], red. H. Benesz, J.A. Tomicka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 68.

16 Przetworzenie sceny mogło mieć związek ze specyfiką techniki, a także, jak sugerują niektórzy badacze, merkantylnym aspektem działalności Rembrandta. Z płyty opracowanej w technice suchej igły można było uzyskać niewiele odbitek dobrej



10. Rembrandt van Rijn, *Chrystus niesiony do grobu*, ok. 1645 r.,
akwaforta, sucha igła. Fot. MNW



11. Rembrandt van Rijn, *Ukrzyżowanie*, mała płyta, 1635 r.,
akwaforta. Fot. MNW



12. Rembrandt van Rijn, *Trzy Krzyże*, 1653 r., sucha igła.
Fot. MNW

grupy zniknęły, w to miejsce pojawiły się nowe. Wielokrotnie kreślone linie stworzyły wrażenie dynamiki, ale przetworzenie grup postaci przydało kompozycji harmonii. Spotęgowany został monumentalizm i dramatyzm sceny, ukazującej moment intensywności światła, wydobywającego postać umierającego Chrystusa spośród ciemności ogarniających ziemię za dnia. We wcześniejszych stanach mrok, jak kurtyna za moment mająca się zamknąć, wyodrębniła centralnie usytuowane postaci. W stanie IV pionowa, najciemniejsza partia z prawej strony ryciny ukryła już jednego z łotrów i nasuwa się na jasne sylwetki.

jakości. Pozwalało to artyście na dyktowanie wyższych cen, lecz mogło też skutkować koniecznością opracowania płyty na nowo, by uzyskać ponownie najlepsze efekty suchej igły. Podobnie stosowanie zróżnicowanych papierów do wykonywania odbitek tego samego stanu, dawało zróżnicowane efekty artystyczne ze względu na chłonność papieru od bibułki japońskiej po pergamin.

Omówione na początku artykułu *Zwiastowanie pasterzom* zasygnalizowało zagadnienie hierarchii światła, wydobywającego w zróżnicowany sposób najistotniejsze elementy, jak również emanację światłem postaci czy przedmiotów. Środkiem tym Rembrandt z czasem posługiwał się w sposób mistrzowski: kształtując nastrój, budując zróżnicowane kontrasty, utrwalając ulotność.

Rembrandt van Rijn, tradycjonalista i innowator, komponując sceny religijne opierał się na realizmie, rodzajowości, z czego wydobywał symbolikę. Dzięki znakomicie opanowanym arkanom warsztatu graficznego, który wciąż rozwijał, najczęściej wykorzystywał światło do budowania owej symboliki. Zarówno w scenach rozgrywających się za dnia, jak i w nokturnach, światło odgrywa fundamentalną rolę, współtworząc kompozycję, rozkładając akcenty i nadając wymiar ponadzmysłowy. Dzieła

Rembrandta wpisują się również w tym zakresie w wielowiekową tradycję, a zarazem wnoszą szczególnie znaczący, nowatorski wkład, tworząc spuściznę artystyczną fascynującą pokolenia artystów i odbiorców, przyciągającą ową *nadzwyczajną zwyczajnością*.

EXTRAORDINARY ORDINARINESS. REMBRANDT THE ENGRAVER. INNOVATION AND TRADITION

JOANNA A. TOMICKA

The scientific interests of Rev. Professor Janusz Pasierb revolved mostly around questions related to Polish art, often in the perspective of European interconnections, inspirations, as well as differences. The present study has been inspired by an observation by Rev. Professor Pasierb made in reference to a sphere of human activity unrelated to art. Describing in one of his papers the figure of Bishop Konstantyn Dominik (1870–1942), Professor Pasierb employed the phrase *extraordinary ordinariness*¹⁷. In the present text, this term will be used to discuss an artist whose oeuvre depicts 'extraordinary ordinariness' in the most multi-aspected and spectacular way.

Rembrandt van Rijn was at once a traditionalist and innovator, both in regard to the range of employed subjects and compositional schemes and his craftsmanship. His knowledge of the achievements of

his forerunners, continuously developed, inspired his own artistic quest. Despite the fact that he was a painter in the period when elaborated allegory was universally employed, he insisted on the realism of scenes and directness of compositions in order to bring out the extra-sensual dimension, based on symbolism hidden in prosaic life.

His works open spaces of universal experiences and feelings, at the same time inclining us to pose questions concerning their complex intellectual interpretation or Rembrandt's technique. His mastery is equally palpable in his biblical compositions, landscapes or brilliant psychological portraits, while each of the genres was depicted by him both in painting and in graphic arts, which was rare in the times when most artists specialized in only one medium, or even in one genre, like portraits or landscapes, in one medium. Rembrandt is one of the artists referred to as painters-engravers (*peintre-graveur*), like Albrecht Dürer or Lucas van Leyden before him. In graphic arts in particular, he introduced new technical and compositional solutions, issuing works that often astound with their innovative approach and extremely individual interpretation.

Rembrandt's versatility in terms of addressing various genres is particularly visible in his prints. Certain subjects were resumed by him as he looked for ever new solutions. Several chosen examples of graphic works depicting religious themes combining in various aspects traditionalism and innovation will be discussed to illustrate Rembrandt's iconographic, compositional and technical concepts and search.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

Rembrandt, grafika, nowatorstwo, akwaforty, ikonografia, światłocień
Rembrandt, graphic art, innovation, etchings, iconography, chiaroscuro

17 J.St. Pasierb, „Nadzwyczajna zwyczajność”, *Pielgrzym*, no. 5 (1992), pp. 8–9. Rev. Konstantyn Dominik, the Titular Bishop of Athribis, a suffragan to the Bishop of Chełm, vical general, was active in the difficult period of intensified germanization in the Prussian partition of Poland, defending Polishness of Pomerania. In the interwar period, his merits involved the reorganization of the diocese and the restoration and renewal of Polish national awareness, also as the tutor of seminarists, thus contributing to the formation of Pomeranian clergy.

Czego o portatywie i pozytywie historyk sztuki nie wie, a co wiedzieć powinien

CZESŁAW GRAJEWSKI
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

„Koń jaki jest, każdy widzi” – można przyjąć, iż ks. Benedykt Chmielowski, autor *Nowych Aten*, czyli pierwszej polskiej encyklopedii powszechnej, uznał konia za tak znane zwierzę, że nie widział sensu, by go charakteryzować. Ten dość często przywoływany cytat służy na określenie rzeczy oczywistej, o której nie ma sensu dyskutować. Podobnie Adam Czech sparafrazował ową słynną definicję konia w odniesieniu do pozycji banjo w USA ok. 1810 r. „banjo jakie jest, każdy widzi”. Wydawałoby się, że nie ma potrzeby opisywać również organów, bo jakie są, każdy widzi, ale to błędne przekonanie. Istnieją bowiem instrumenty łudząco podobne do nich, które jednak organami nie są. Historyk sztuki ani typologii, ani historii organów czy wreszcie szczegółów konstrukcyjnych tego królewskiego instrumentu zapewne znać nie musi, wystarczy, że pozna ideę tzw. organów niebiańskich i piekielnych, niejednokrotnie obrazowanych w sztuce². Ze względu

jednak na to, że człowiek ograniczony jest precyzją pojęć, trzeba, by w analizach ikonograficznych używać właściwych określeń.

Z tego powodu pragnę skupić uwagę na dwóch typach instrumentów, których klasyfikacja osobom nienawykłym do codziennego z nimi obcowania sprawia kłopot. Z jednej strony są to bowiem instrumenty z szeregiem piszczałek i klawiaturą, z drugiej jednak ich wymiary na ogół nie są porównywalne z organami. Chcąc zatem pogodzić tę sprzeczność, w jakimś stopniu ten dysonans poznawczy maskuje się najczęściej zdrobnieniem „organki”. Czy jednak słusznie?

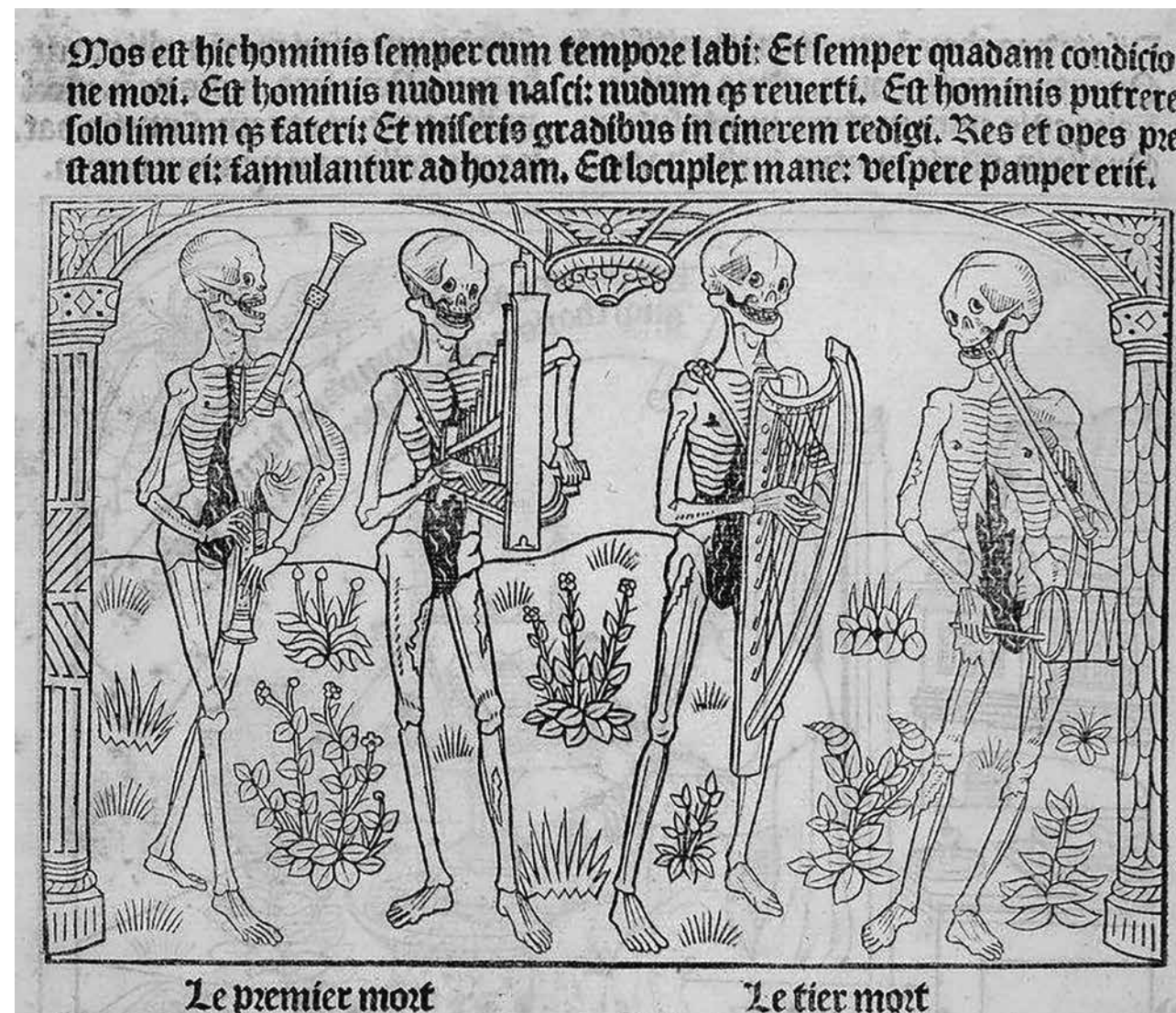
Podział na organy duże – stałe, oraz przenośne, mniejsze, dokonał się już u schyłku średniowiecza, w XIV w.³ Wówczas pojawiły się trzy typy instrumentów należące do rodziny organów: portatyw, pozytyw i regał. Ten ostatni nie będzie przedmiotem mojego artykułu z tej racji, że w sztukach plastycznych jest właściwie nieobecny. Zainteresowanych odsyłam do publikacji muzykologicznych, których na ten temat jest już niemała liczba, także w języku polskim. Wszystkie

1 A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013, s. 190.

2 M. Zgliński, *O organach niebiańskich, piekielnych i o muzyce błazeńskiej co nieco*, w: *Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. M.M. Olszewska,

A. Skrodzka, współpraca A.S. Czyż, Warszawa 2015, s. 186–199.

3 J. Erdman, *Organy. Poradnik dla użytkowników*, Warszawa 1992, s. 12.



1. *La Danse macabre*, wyd. Guy Marchant, 1486 r.
Fot. domena publiczna

wymienione typy jako instrumenty mobilne łączy wspólna cecha: wyłącznie klawiatura ręczna (manual)⁴.

4 M. Dorawa, *Organy Torunia i okolicznych kościołów*, Toruń 2011, s. 24. Niektórzy badacze skłonni są uznawać instrumenty z klawiaturą nożną (pedał) za późniejsze stadium rozwojowe pozytywu (Jerzy Erdman, Jerzy Gołos); inni zajmują nieprzejednane stanowisko o wyłączności klawiatur ręcznych jako *specificum* portatywu i pozytywu (Kazimierz Sikorski, Marian Dorawa). Warto wiedzieć, że nawet największe pozytywy (tj. zbliżone wielkością do organów) można przemieszczać bez rozmontowania, nie na tyle łatwo jednak, by uznać go za instrument „przenośny”. Klawiatura nożna, którą zawsze można odłączyć od każdego instrumentu organowego, jest wskazówką

PORTATYW

Od wieków był to wdzięczny obiekt dla artystów. Liczba jego przedstawień zarówno w malarstwie ściennym, sztalugowym, rzeźbie, jak i iluminacjach wzrasta imponująco od XII w. Jest to niewielki instrument piszczałkowy, w miarę lekki, znakomicie sprawdzający się poza pomieszczeniem, np. podczas

orientacyjną w tej typologii. Ponadto w epoce preindustrialnej do gry na pozytywie konieczna była druga osoba obsługująca miech.

2. Rafael, *Święta Cecylia ze św. Pawłem, św. Janem Ewangelistą, św. Augustynem i św. Marią Magdaleną*, 1518 r.
Fot. domena publiczna

procesji⁵, stąd jego nazwa: *portatiff*, *portative organ* (łac. *portare* – nosić). Niewielkie rozmiary portatywu dobrze oddaje włoska nazwa *organetto*. Nadawał się on także jako instrument do domowego muzykowania⁶, zdwajając melodię w chansons bądź realizując jeden z głosów polifonicznego motetu.

Dążność do minimalizowania wymiarów i wagi instrumentu pociąga poważne ograniczenia muzyczne. Portatyw ma niewielką rozpiętość skalową (tj. niewielką liczbę klawiszy – zasadniczo dwie oktawy, niekiedy mniej) i odpowiadającą im liczbę piszczałek ustawionych w jednym lub dwóch rzędach⁷. Z tego powodu nie był używany w grze akordowej (wykluczona zatem jest funkcja akompaniamentu we współczesnym rozumieniu). Do jego uruchomienia potrzebny był niewielki mieszek klinowy umieszczany za piszczałkami lub pod klawiaturą w taki sposób, by cały instrument mogła obsługiwać jedna osoba⁸. Z powszechnego użycia wyszedł w XVIII w., nie pozostawiwszy po sobie „następcy”, „kontynuatora”⁹.

Przedstawienia malarskie portatywu są z pewnością dobrze znane, wszakże obecny jest w sztuce już od średniowiecza. Warto zatrzymać się przy drzeworycie anonimowego artysty *Les squelettes musiciens – Danse macabre*, zamieszczonym

w druku francuskiego wydawcy Guy Marchanta z 1486 r. (il. 1).

Trzeba podkreślić – z muzykologicznego punktu widzenia – wyjątkowość tego przedstawienia. Historyk sztuki widzi w nim przede wszystkim dzieło stworzone w nurcie sztuki wanitatywnej. Muzykolog natomiast zauważy bez trudu, że instrumenty trzymane przez trzy szkielety (pierwszy od lewej, trzeci i ostatni) są przedstawicielami głównych rodzin instrumentologicznych, tj. aerofonów, chordofoonów i idiofonów. W portatywie, trzymanym przez drugi szkielet, można słusznie upatrywać symbolu muzyki sakralnej, ale równie dobrze można widzieć w nim przejaw rozterek ówczesnych teoretyków w kwestii przyporządkowania instrumentów klawiszowych, które pod koniec średniowiecza coraz śmielej wkraczały do świątyni¹⁰. Nie mogąc zdecydować się, do której rodziny instrumentologicznej zaliczyć portatyw: instrumentów strunowych, dętych czy perkusyjnych, artysta zwyczajnie stworzył czwartą rodzinę – instrumentów klawiszowych, zapewne mając świadomość istnienia już innego instrumentu klawiszowego, klawikordu, jednego z bardzo niewielu instrumentów skonstruowanych od podstaw w Europie już w XIV w.¹¹

Powszechnie znane przedstawienie portatywu widnieje na słynnym obrazie Rafaela z 1518 r. ukazującym świętych, w tym św. Cecylię (il. 2). Wypadające



5 M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1986, s. 186.

6 J. Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 24.

7 C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 265.

8 Jerzy Gołos niepotrzebnie komplikuje typologię instrumentów organowych, wydzielając grupę portatywów jedno- i dwuręcznych. Możliwość gry obiema rękami (ale nie konieczność!) sprawia, że do obsługi instrumentu potrzebna jest druga osoba i ta cecha wystarczy do uznania takowego instrumentu za pozytyw, niezależnie od jego wielkości i stopnia mobilności. J. Gołos, dz. cyt., s. 24.

9 M. Drobner, dz. cyt., s. 186.

10 Cz. Grajewski, *Instrument organowy w perspektywie sztuki wanitatywnej*, „Musica Ecclesiastica” 2016, t. 11, s. 34.

11 Klawiszowe chordofony uderzane powstały, jak się wydaje, w 2. poł. XIV w. Pierwsze przedstawienia ikonograficzne klawikordu pochodzą z okresu 1400–1450, a więc niewiele później od momentu pojawienia się klawiatury. Ponieważ najwcześniejsze źródła ikonograficzne tego instrumentu pochodzą głównie z Anglii, Francji i dzisiejszych terenów Holandii, można przyjąć, iż klawikord narodził się prawdopodobnie w północno-zachodniej Europie. B. Brauchli, *The Clavichord*, Cambridge 1998, s. 281.



3. Giovanni di Paolo, *Koronacja Maryi*, ok. 1455 r.
Fot. The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



4. Fragment tryptyku *Ukrzyżowania Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja* z przedstawieniem św. Cecylii, 1490–1495. Fot. domena publiczna

z trzymanego przez nią instrumentu piszczałki oczywiście podkreślają uniesienie męczenniczki. Wydaje się, że Cecylia zasłuchana w muzykę anielską nie dba o portatyw, który trzyma w dłoniach, i za chwilę znajdzie się on obok leżących już na ziemi zniszczonych instrumentów¹². Jest on rzecz jasna symbolem muzyki niebiańskiej, której

nie można doświadczyć sensualnie. Artysta umieścił portatyw pomiędzy niebem i ziemią – nie na ziemi obok innych instrumentów symbolizujących muzykę świecką, ale też nie w niebie, obok śpiewających aniołów – podkreślając, że portatyw jest wykonany z materii, której w niebie wszak nie ma.

Znanych przedstawień portatywu jest oczywiście więcej. Jednym z najstarszych (ok. 1455 r.) jest *Koronacja Maryi* Giovanniego di Paolo (il. 3). Wśród dzieł nieco tylko późniejszych wymienić należy szeroko znane *Muzykujące anioły* Hansa Memlinga (ok. 1485 r.) i św. Cecylię grającą na portatywie (1490–1495) na tryptyku Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja (il. 4). To ostatnie dzieło sztuki przedstawia portatyw z dwoma rzędami piszczałek metalowych. Warto zauważyć, że święta sama obsługuje mieszek – lewą ręką pompuje powietrze do wiatrownicy (drewnianej szczelnej skrzynki, na wierzchu której w otworach umieszczone są piszczałki). Klawisze są oczywiście mniejsze niż we współczesnych instrumentach, ale też na portatywie grało się inną techniką, niż obecnie, wykorzystując zaledwie palce wskazujące i środkowy. Instrument był niezbyt poręczny właśnie z powodu wymuszania dość niewygodnej pozycji dłoni, kiedy muzyk gra na instrumencie zawieszonym na przedramieniu¹³.

POZYTIV

Jest to większy instrument od portatywu, ma również znacznie szersze możliwości muzyczne (klawiatura nierzadko liczy już cztery oktawy). Występuje w kilku wariantach: jedno- lub dwuczęściowy oraz tzw. szkatulny. Nadawał się doskonale do kaplic, niewielkich kościołów a nawet większych sal i pokojów. Pozitiv o pokazniejszych rozmiarach stawiany był na podłodze; mniejszy zaś na stole. Początkowo

12 Cz. Grajewski, dz. cyt., s. 40.

13 C. Sachs, dz. cyt., s. 264, 309.



5. Hubert i Jan van Eyck, fragment Ołtarza Gandawskiego z kościoła pw. św. Bawona, 1432 r. Fot. domena publiczna

miał jedną klawiaturę ręczną (tzw. manual). W odróżnieniu od portatywu, obsługiwały go dwie osoby: organista (grający obiema rękami siedząc przy pozytywie) oraz kalikant – osoba pompująca powietrze do instrumentu umieszczonym z tyłu mieszkim. W pozytywie szkatulnym artysta mógł bez pomocy drugiej osoby uruchomić instrument, obsługując stopą dźwignię połączoną z miechem w dolnej części pozytywu.

Pozytyw o wiele rzadziej niż portatyw był obiektem zainteresowań artystów. Prawdopodobnie najbardziej znanym jego malarskim przedstawieniem jest scena z prawego skrzydła tryptyku z kościoła pw. św. Bawona w Gandawie (1432) autorstwa Huberta i Jana van Eycków (il. 5).

Pozytyw nie otrzymał nazwy jako przeciwstawienie domniemanego „negatywu”. Za źródłosłów tego terminu najczęściej uważa się łacińskie słowo *ponere* („w miejscu”). Oznaczałby zatem instrument, którego z zasady się nie przenosi. Oczywiście, pozytywy budowane były w różnych wielkościach (w rozumieniu muzycznym i fizycznym)¹⁴. Generalnie jednak nie były to instrumenty, które spełniałyby rolę, do jakiej skonstruowano portatyw (il. 6).

W epoce renesansu i baroku pozytywy były wykorzystywane podczas wielu uroczystości, przede wszystkim religijnych, ale znalazły zastosowanie także w sferze świeckiej. Na progu XVII w., kiedy pojawił się nowy gatunek muzyczny

¹⁴ Przykładowy pozytyw można oglądać w Muzeum Ziemi Lubawskiej w Nowym Mieście Lubawskim. Jest to jednomanualowy, trzygłosowy pozytyw o regularnej, czterooktawowej skali, bez klawiatury nożnej, stawiany na podłodze. Zabytek został wprowadzony do ewidencji w 1959 r., gdy otwierano muzeum, przekazano doń ten instrument pochodzący prawdopodobnie z nieopodal położonej miejscowości Rożental. Brak jednak szerszych wiadomości o miejscu jego powstania, używania, a także o okolicznościach przekazania eksponatu do zbiorów muzealnych. Cz. Grajewski, *Nieznany instrument organowy z Nowego Miasta Lubawskiego*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2009, t. 26, s. 319–323.



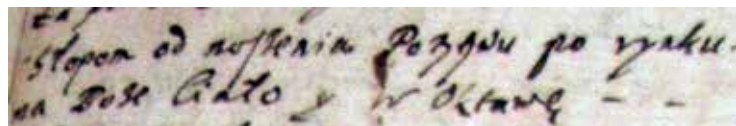
6. Orazio Gentileschi, *Święta Cecylia z aniołem*, ok. 1617 r. Fot. domena publiczna

– opera, wchodziły w skład kapel instrumentalnych w pierwszych przedstawieniach Jacopo Periego (1561–1633) i Claudia Monteverdiego (1567–1643). Pozytyw nie wydawał zbyt głośnego dźwięku, w wiekach XVII i XVIII służył do realizacji szczególnego rodzaju akompaniamentu, tzw.

basu cyfrowanego. Wyszedł z użycia wraz z odejściem tej techniki¹⁵.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na źródła historyczne, jakimi są parafialne księgi rachunkowe, dotąd pomijane

¹⁵ M. Drobner, dz. cyt., s. 185.



7. Wypis z *Expensa pecuniae...* klasztoru Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, 1616–1676, s. 125

nawet przez badaczy historii Kościoła. Oto bowiem w księdze przychodów i rozchodów z lat 1616–1676, pochodzącej z kościoła kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, znajduje się szereg wpisów dotyczących użytkowania pozytywu. Pierwszy taki zapis dokonany został w roku 1668. Wynika z niego, że zakrystian wypłacił świeckim mężczyznom niewielkie kwoty za przenoszenie instrumentu podczas procesji Bożego Ciała¹⁶.

Pozytyw, o którym wzmiankuje dokument, raczej nie był zbyt masywny, skoro przenoszony był podczas procesji. Jeżeli do gry ustawiano go na niewielkim stole, i ten trzeba było przenosić między stacjami. Wspomniany w księdze pozytyw można wyobrazić sobie, kontemplując np. obraz Orazia Gentileschiego (il. 6).

We wzmiance tej na pozór nie kryje się nic szczególnie interesującego. Historyk sztuki może się jedynie zdziwić, dlaczego w procesji noszono pozytyw, wyglądający jak niewielkie organy, skoro do uświetnienia uroczystości można było zatrudnić choćby niewielką kapelę instrumentalną. Muzykolog zaś wyjaśni, że w tamtym czasie inaczej niż obecnie wykonywano muzykę liturgiczną. Śpiew chorałowy (łaciński) realizowany był bez akompaniamentu, przez scholę gregoriańską kierowaną przez kantora. Pozytyw nie służył – jak dzisiaj organy – do akompaniamentu śpiewu

ogółu wiernych. Organista grający na pozytywie realizował akompaniament w zespołowej muzyce instrumentalnej bądź wokально-instrumentalnej. Pozytyw używany był więc w roli instrumentu koncertowego jako pełnoprawny składnik kapeli. To, że taka orkiestra (kapela) brała udział w największych uroczystościach parafialnych, potwierdzają wypłaty odnotowane we wspomnianej księdze rachunkowej już w następnym roku 1669: „chłopom od noszenia pozytywu po Rynku w dzień Bożego Ciała y w oktawę” (il. 7) oraz poniżej: „Muzyce przez oktawę Bożego Ciała zł. 19 gr. 24”¹⁷. Praktyka ta trwała nieprzerwanie do roku co najmniej 1676 (na tym roku kończą się wpisy w dokumencie).

Wzmiankowany w dokumencie pozytyw niemal na pewno był wykorzystywany do realizacji *basso continuo*, czyli stanowił rzeczywisty element kapeli instrumentalnej, chociaż nie pełnił roli akompaniamentu do śpiewu (inaczej niż organy w obecnej liturgii). Pewność tę zyskujemy, studiując całość wpisów we wspomnianej księdze rachunkowej. Kanonicy regularni jawią się w ich kontekście jako światli mecenas kultury, nie szczędzący środków finansowych na upiększenie muzyki liturgii. Instrumentaliści brali udział w największych uroczystościach: poza Bożym Ciałem, także w Wielki Piątek (!), czy też w uroczystość odpustową św. Augustyna.

Pozytyw był zatem konieczny do wykonania utworów instrumentalnych (bądź wokально-instrumentalnych) przy każdej z czterech stacji podczas procesji Bożego Ciała. Dbałość kanoników regularnych laterańskich o splendor uroczystości nie dziwi, wszak procesja ta odbywała się w dzień głównego odpustu parafialnego. Jednocześnie pierwsza połowa XVII w. to czas, kiedy europejskie kręgi muzyczne wręcz zachłysnęły się nowoczesną muzyką w stylu koncertowym, który pod koniec XVI w. powstał

16 „Chłopom od noszenia pozytywu po rynku gr. 20”. *Expensa pecuniae thesaurii sacrarii Ecclesiae S[anciti] S[imi] Corporis Christi per me P[atrem] Joannem Gelasium Sacristianum adnotata 1616–1676*, Archiwum Kościoła Bożego Ciała, Kraków, brak sygn., s. 119.

17 *Expensa pecuniae...*, s. 122–123.



8. Max Terlecki, Organy główne z neogotyckim prospektem, 1878 r., katedra w Toruniu. Widoczny „niemy” pozytyw na balustradzie empory. Fot. w technice HDR Ch. Benson

9. *Święta Cecylia*, XIX w., katedra w Toruniu.
Fot. w technice HDR Ch. Benson

i rozwinął się w bazylice św. Marka w Wenecji i dotarł dość wcześnie do licznych zakątków kontynentu, w tym także do Polski¹⁸. Była to muzyka, jakiej dotąd nie można było doświadczyć, piękna, bogata, barwna i wzruszająca, ale, co ważniejsze, wymagająca użycia instrumentu zdolnego do gry akordowej, np. klawesynu lub właśnie pozytywu. Można sobie z łatwością wyobrazić wykonanie przy każdej stacji motetu eucharystycznego w stylu koncertowym (z udziałem solisty/solistów wokalistów) bądź utworu czysto instrumentalnego, tzw. *sinfonii*, jak w epoce baroku określano zbiorczo utwory instrumentalne. Pozornie niewiele znacząca wzmianka o przenoszeniu pozytywu świadczy zatem o wysokiej kulturze muzycznej zakonu i miasta, wskazując, że w epoce baroku muzycy polscy utrzymywali ścisły kontakt z muzyczną awangardą Europy.

Powyższe rozważania o pozytywie odnoszą się do podstawowego, ale nie jedynego rozumienia tego terminu. W drugim znaczeniu pozytyw jest muzycznie i architektonicznie wydzieloną sekcją wielkich organów, zawieszoną na balustradzie empory. Wizualnie sekcja ta stanowi pomniejszoną wersję prospektu organów głównych (il. 8). Przykładów takiego rozwiązania, charakterystycznego zwłaszcza dla barokowego budownictwa organowego, jest bardzo wiele również w Polsce. Jerzy Gołos sądzi, że idea ta powstała z połączenia w jeden instrument pierwotnie obecnego na emporze tylko pozytywu (tzw. organów chórowych, przydatnych do akompaniowania chórowi) z instalowanymi następnie

organami głównymi¹⁹. Niekiedy taki pozytyw był tylko dekoracją, atrapą, z zastosowaniem prawdziwych piszczałek bądź ich imitacji. Tak rozumiany pozytyw nie jest jednak przedmiotem niniejszego artykułu.

PRAWIDŁOWE ODWZOROWANIA

Na zakończenie warto wskazać na – chyba zbyt rzadko podnoszoną – kwestię prawidłowości odwzorowania w sztuce obu opisanych instrumentów. Szkoda, że tak mało miejsca poświęca się temu zagadnieniu, bo historycy sztuki mieliby pewność, czy artysta malując lub rzeźbiąc np. portatyw miał go przed sobą niczym model, czy przeciwnie: tworzył z pamięci.

Pomocą w rozstrzygnięciu tego dylematu jest oczywisty stosunek długości do częstotliwości fali akustycznej. Wiadomo, że im fala dłuższa (tj. dłuższa struna chordofonu, wyższy słup powietrza w aerofonie), tym niższa jej częstotliwość (a więc niższy dźwięk). Stąd właśnie dźwięki niższe znajdują się w dole klawiatury (po lewej stronie), a wyższe w górze. Prawidłowo zatem wyglądający instrument ma dłuższe piszczałki (lub struny) od strony lewej, które stopniowo zmniejszają się w kierunku na prawo. Przy tak przyjętym systemie uszeregowania dźwięków na odwrotnie skonstruowanym instrumencie nie dałoby się grać, aczkolwiek dźwięki dałoby się zeń wydobyć.

A jak się to ma do sztuki? Większość przytoczonych dzieł malarstwa, tj. obraz *Koronacja Maryi* Giovanniego di Paolo (il. 3), wizerunki św. Cecylii z tryptyku Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja (il. 4) oraz ołtarz Huberta i Jana van Eycków (il. 5), jest przykładem prawidłowego odwzorowania instrumentu – piszczałki ułożone są malejąco w prawo. Nieprawidłowo natomiast został niestety ukazany portatyw na słynnym Rafaelowskim wizerunku św. Cecylii (il. 2).

19 J. Gołos, dz. cyt., s. 25.

18 Pierwszym drukiem muzycznym kompozytora polskiego wydanym za granicą są *Offertoria et Communiones totius anni* Mikołaja Zielenieckiego (Wenecja 1611). Edycja została sfinansowana przez prymasa Wojciecha Baranowskiego, na którego dworze w Łowiczu Zieleniecki pełnił funkcję kapelmistrza. Część z tych utworów (*offertoria*) skomponowana jest właśnie w nowoczesnym na owe czasy, koncertującym stylu weneckim.



Z informacji przekazanej przez Giorgia Vasariego wynika, że wszystkie instrumenty muzyczne, włącznie z portatywem, zostały namalowane nie przez Rafaela, lecz na prośbę mistrza, przez jego ucznia, Giovanniego da Udine²⁰. Jednak nie on pierwszy w historii i zapewne nie ostatni odwrócił kierunek pischczątek. Wystarczy spojrzeć na XIX-wieczny olejny obraz św. Cecylii nieznanego artysty, wiszący w toruńskiej katedrze pw. św. Janów (il. 9). Sądzę, że fenomen ten ma prozaiczne źródło – niedoskonałą pamięć artysty, a także niekiedy wpływ przekazów graficznych. Warto zauważyć, że pischczalki, zwłaszcza w portatywie, nie były niczym osłonięte, więc w zależności od kierunku patrzenia widzi się rząd pischczatek zmniejszający swą wysokość w lewo bądź w prawo.

Można ulec pokusie dostrzeżenia w nieprawidłowym odwzorowaniu pischczatek instrumentu jakiejś negatywnej symboliki, ukrytego przekazu czy znaczenia. Po głębszym jednak zastanowieniu myśl taką należy porzucić. Po pierwsze, nie są znane przedstawienia niestandardowej budowy innych instrumentów i nie da się w żaden przekonujący sposób wyjaśnić, dlaczego jedynie instrument pischczalkowy byłby „podatny” na tak negatywny przekaz. Po drugie, instrument muzyczny sam w sobie jest moralnie obojętny, tzn. nie jest ani dobry ani zły. Dopiero muzykę na nim tworzoną można ocenić jako godną lub nie miejsc i czynności świętych.

Owszem, historia sztuki zna przykłady przedstawień instrumentów organowych (ogólnie) w kontekstach negatywnych. Na organach grają postaci źle się kojarzące: personifikacje wad i grzechów, a nawet sami mieszkańcy piekła, z pischczatek zaś wydobywa się muzyka rzeczywiście diabelska (odwzorowana w formie szarf

z bluźnierczymi napisami)²¹. Podobny przykład widzimy w kościele w Harnevi (Szwecja) – jest to fresk autorstwa Alberta Pictora (ok. 1480), przedstawiający świnię grającą na małym instrumencie organowym (najprawdopodobniej pozytywie). Te i inne, zapewne liczne przykłady zawierają przesłanie symboliczne, niemniej konstrukcja instrumentu nie należy do istoty przekazu. Albert Pictor ideę profanacji muzyki sakralnej (organy przecież są symbolem muzyki kościelnej) oddałby równie dobrze, niezależnie od tego, jak namalowałyby organy – prawidłowo czy nieprawidłowo (*de facto* namalował je prawidłowo).

Pozostaje jeszcze kwestia kierunku pischczatek w pozytywie przedstawionym na obrazie Orazia Gentileschiego (il. 6). Nie ma wątpliwości, że symetryczne ustawienie pischczatek w instrumentach organowych zawsze było możliwe i przykładów zastosowania takiego rozwiązania jest wystarczająco wiele. Dylemat, czy układ pischczatek powinien być symetryczny, czy też tworzyć jednokierunkowy szereg, był natury estetycznej i technicznej. Przeniesienie napędu z klawisza na zawór powietrzny pod pischczalką wymagało zastosowania odpowiedniej liczby kątowników, dźwigni, popychaczy i innych mechanicznych elementów sterowania dźwiękiem, tzw. traktury. Im większą odległość od klawisza do pischczalki konstruktor miał do pokonania, tym większą liczbę elementów musiał zastosować. O ile jednak w wielkich organach kościelnych takie rozwiązanie było wręcz koniecznością (wielkość instrumentu wymuszała wszak stosowanie wielości elementów traktury), o tyle w małych instrumentach stało się zbędną komplikacją.

Na zakończenie autor pragnie wyjawić zamysł kompozycyjny niniejszego tekstu. Zamysł, mający na celu powiązanie w jednym tekście dzieł sztuki malarskiej i muzycznej,

zwłaszcza dawnej, z osobą ks. prof. Janusza Stanisława Pasierba. Otóż w 1988 r., na odbywającym się w Uniwersytecie we Fryburgu sympozjum Rady Europy i UNESCO Ksiądz Profesor wzbudził zachwyt zgromadzonej publiczności wygłoszonym referatem na temat oblicza europejskiej kultury. Stwierdził w nim dobitnie, że w średniowieczu Europa rozciągała się tak daleko, pokąd sięgały katedry²², będące jej symbolem. Dla Europejczyków zaś organy już od dziesięciu wieków są wręcz niezbywalnym elementem wyposażenia katedr²³ i symbolem muzyki sakralnej.

WHAT ART HISTORIANS DO NOT KNOW BUT SHOULD KNOW ABOUT PORTATIVE ORGAN AND POSITIVE ORGAN

CZESŁAW GRAJEWSKI

The author briefly describes the history and use in music of two organ-type instruments: a portative organ and a positive organ. He shows the difference in construction between the two and the characteristic features that allow to identify both types in old painting. An important feature of both instruments is the arrangement of the pipes. In the paintings we can see two possibilities: from the left to the right side, the height of the pipes may decrease or increase. An accurate depiction would (always) show the pipe row decreasing from left to right.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:
portatyw, pozytyw, instrumenty muzyczne, malarstwo
portative organ, positive organ, musical instruments, painting

20 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, t. 6, Firenze 1881, s. 551.

21 M. Zgliński, dz. cyt., s. 192.

22 J.St. Pasierb, *Katedra symbol Europy. La cathedrale Europe*, Pelplin 2003, s. 8.

23 M. Dorawa, dz. cyt., s. 22.

Zbiór fotografii Karola Lanckorońskiego jako źródło do badań nad sztuką religijną renesansu włoskiego.

Zarys problematyki w ujęciu historycznym i współczesnym

EWA SKOTNICZNA
INSTYTUT HISTORII SZTUKI I KULTURY UPJPII

Punktem wyjścia do zaproponowanego tematu jest jeden z kluczowych obszarów zainteresowań naukowych ks. prof. Janusza St. Pasierba, a mianowicie nowożytna sztuka sakralna. W swojej pracy badawczej ks. Pasierb położył szczególnie silny nacisk na problematykę ikonografii sztuki chrześcijańskiej w okresie renesansu, czego efektem była bardzo istotna z punktu widzenia zrozumienia stosunku renesansu do chrześcijaństwa książka *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu* opublikowana w 1969 r. Chciałabym zatem, aby myśl przewodnia niniejszego tomu, a więc dorobek naukowy ks. prof. Janusza St. Pasierba z zakresu historii sztuki nowożytnej, stał się pretekstem do omówienia niezwykle interesującego zbioru fotografii naukowych Karola Lanckorońskiego, z wyakcentowaniem części dotyczącej sztuki sakralnej włoskiego renesansu.

Kolekcja fotografii Lanckorońskiego przekazana została przez samego hrabiego Stacji Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności w Rzymie w 1929 r. jako zbiór „fotografii naukowych”. Liczyła wówczas ok. 60 tysięcy odbitek pozytywowych¹. Intencją Karola Lanckorońskiego było, aby ta zasadnicza część kolekcji, zawierająca pierwotnie nawet ok. 120 tysięcy obiektów, służyła polskim naukowcom w Rzymie jako „zaplecze” badawcze. W połowie lat 30. XX w. w Polskiej Akademii Umiejętności pojawiły się postulaty, aby przewieźć kolekcję fotografii do Krakowa, jednak inicjatywom tym sprzeciwiała się córka Karola Lanckorońskiego – Karolina. W trakcie II wojny światowej fotogramy przechowywane były w Watykanie, a w 1952 r. przeszły w posiadanie nowo powołanej przez władze Polski Ludowej, Polskiej Akademii Nauk. Jednak dopiero w latach 1972–1976 większa część zbioru (powyżej 40 tysięcy obiektów)

¹ A. Korczyński, *Fototeka Lanckorońskich*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2011, r. 56, s. 426.

została przetransportowana do Biblioteki Kórnickiej PAN, a następnie w 1999 r. przekazana Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. W Rzymie zaś pozostało jeszcze ponad 5 tysięcy fotografii². 24 listopada 2014 r., na mocy porozumienia zawartego między Stacją Naukową PAN w Rzymie a Polską Akademią Umiejętności, ta część kolekcji fotografii Karola Lanckorońskiego (5775 obiektów) została przewieziona do Krakowa i zdeponowana początkowo w Archiwum Nauki PAN i PAU, by następnie 31 sierpnia 2015 r. ostatecznie trafić do Fototeki Lanckorońskich PAU, gdzie scaloną z pozostałą częścią zbioru³.

Obecnie zasób Fototeki Lanckorońskich szacuje się na ok. 45 775 odbitek. Są to jednak dane o dużym stopniu nieprecyzyjności, gdyż dokładną liczbę fotografii będzie można poznać po dokładnym ich skatalogowaniu⁴. Pod względem tematycznym zbiór jest odzwierciedleniem zainteresowań jego twórcy, hrabiego Karola Lanckorońskiego (1848–1933), znanego kolekcjonera i mecenaśa sztuki, podróżnika, miłośnika i badacza przeszłości⁵. Postać ta zaliczana jest do

² P. Salwa, *Rzymskie losy zbiorów fotograficznych Karola Lanckorońskiego*, w: *Karol Lanckoroński i jego czasy*. *Varia*, red. A. Ziemiańska, Wiedeń 2015, s. 25–33.

³ A. Korczyński, *Fototeka Lanckorońskich*, Rzym 2018, s. 161–162. W książce tej omówiono także szczegółowe dzieje kolekcji fotografii Karola Lanckorońskiego, począwszy od powstania aż po jej funkcjonowanie jako zbioru archiwalnego w ramach działalności PAU i PAN.

⁴ Obecnie trwają prace nad uporządkowaniem całego zasobu fotograficznej spuścizny po Karolu Lanckorońskim. W ramach działalności Fototeki Lanckorońskich PAU prowadzona jest od 2014 r. digitalizacja oraz opracowanie naukowe poszczególnych obiektów w ramach projektu PauArt, którego zasadniczym celem jest udostępnienie szerokiego gronu odbiorców ikonograficznych zbiorów artystycznych i naukowych przechowywanych w Polskiej Akademii Umiejętności. Obecnie opublikowano na platformie PauArt ok. 10 tysięcy fotografii i prace nad dalszą digitalizacją systematycznie postępują. Zob. www.pauart.pl [dostęp 25 V 2019].

⁵ R. Taborski, *Lanckoroński Karol z Brzezia*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 442–443; J. Winiewicz–Wolska, *Karol*



1. Masaccio, *Jałmużna św. Piotra*, fragment fresku z Kaplicy Brancaccich, fot. D. Anderson, tech. żelatynowa. FL. 2047.21, Fototeka Lanckorońskich PAU



2. Masaccio, *Grosz czynszowy*, fragment fresku z Kaplicy Brancaccich, fot. Alinari, albumina, FL.2047.17, Fototeka Lanckorońskich PAU



3. Fra Angelico, *Koronacja Maryi*, fresk z klasztoru San Marco, fot. Alinari, albumina, FL.2001.23, Fototeka Lanckorońskich PAU

wybitniejszych przedstawicieli życia kulturalnego monarchii habsburskiej w ostatnim

Lanckoroński – ostatni humanista wśród europejskiej arystokracji, www.viennapan.org [dostęp 15 VI 2019]. Na temat życia i działalności kolekcjonerskiej, naukowej i podróżniczej Karola Lanckorońskiego powstał cały szereg publikacji. Najważniejsze z nich to: R. Taborski, *Karol Lanckoroński – wiedeński mecenas i kolekcjoner sztuki*, „Przegląd Humanistyczny” 1969, t. 13, s. 155–162; tenże, *Karol Lanckoroński – wiedeński mecenas i kolekcjoner sztuki*, w: tegoż, *Wśród wiedeńskich poloników*, Kraków 1974, s. 71–81; J. Winiewicz-Wolska, *Dzieje kolekcji Lanckorońskich w latach 1939–1946*, „Rocznik Historii Sztuki” 2003, t. 28, s. 19–45; też, *Wiedeńskie zbiory Karola Lanckorońskiego przed stu laty*, „Folia Historiae Artium” 2002/2003, t. 8–9, s. 107–160; też, *Początki wiedeńskiej kolekcji Karola Lanckorońskiego 1815–1874*, „Studia Waweliana” 2009, t. 14, s. 159–181; też, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. 1–2, Kraków 2010; też, *Wstęp. Hrabia Karol Lanckoroński – kolekcjoner i mecenas*, w: A. Korczyński, dz. cyt., s. 7–37.

ćwierćwieczu jej istnienia⁶. Podkreślić należy, że Lanckoroński poprzez swoją rozległą działalność zarówno kolekcjonerską, jak i naukową, miał istotny wpływ na kształtowanie się ówczesnych badań z zakresu takich dyscyplin, jak archeologia i historia sztuki. Do wielkich pasji Lanckorońskiego należało podróżowanie. Organizowane przez niego wyprawy, w których często brało udział wielu znanych, europejskich naukowców i artystów, nastawione były zarówno na eksplorację krajów europejskich, na czele z tak cenioną przez hrabiego Italią, jak i odległych zakątków świata⁷. Zasadniczym celem tych wędrówek artystycznych oraz ekspedycji naukowych (głównie nastawionych na wyprawy o charakterze archeologicznym) było poznanie przeszłości wraz z dziedzictwem materialnym danego kraju. Lanckorońskiego jednak poza relikami przeszłości interesowały również krajobrazy, życie tubylców, ich zwyczaje i codzienne zajęcia⁸. Efektem powyższych inicjatyw hrabiego jest bogata dokumentacja fotograficzna o tematyce podróżniczej, stanowiąca znaczną część zbiorów Fototeki PAU,

6 J. Winiewicz-Wolska, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 7.

7 Na mapie podróży Lanckorońskiego wymienić należy m.in.: Hiszpanię (1872, 1875), Włochy (1874, 1875), Grecję (1874), Francję (1874), Egipt (1875–1876), Syrię i Palestynę (1877), Pamfilię i Pizydę (1884, 1885), Cejlon, Indie, Japonię, Amerykę Północną (w ramach podróży dookoła świata 1888–1889), Niemcy, Holandię, Anglię (1895), Rosję (1904). J. Winiewicz-Wolska, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 9–10. Więcej na temat podróży Lanckorońskiego zob. m.in. J.J. Śliwa, *Podróż Karola Lanckorońskiego na Cejlon oraz do Indii w roku 1889*, „Folia Historiae Artium” 1998, t. 4, s. 75–79; J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński...*, dz. cyt., t. 1, s. 43–60; A. Korczyński, *Ślady ekspedycji archeologicznych do Azji Mniejszej w świetle Fototeki Lanckorońskich PAU*, „Krakowski Rocznik Archiwalny” 2010, t. 16, s. 99–109; tenże, *Opowieść Karola Lanckorońskiego z podróży po Południowej Francji*, w: *Opowieści fotografii pisane. Fotografie w spuściznach uczonych i twórców*, red. E. Fiałek, Kraków 2013, s. 7–12, tenże, *Fototeka...*, dz. cyt.

8 J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński...*, dz. cyt., t. 1, s. 43.

w których zachowały się liczne widoki krajobrazowe, wizerunki miejscowej ludności oraz obiekty przynależne kulturze materialnej, w tym pozostałości o znaczeniu archeologicznym⁹.

Pasja podróżowania Karola Lanckorońskiego łączyła się ściśle z jego umiłowaniem sztuki, jej dziejów oraz kolekcjonowania (w trakcie swoich wojaży Lanckoroński bowiem mógł poznawać dzieła sztuki z autopsji, a także pozyskiwać je do swojej kolekcji). To zamiłowanie sprawiło, że do drugiej, obok fotografii podróżniczej, grupy tematycznej zbiorów fotograficznych Lanckorońskiego należą reprodukcje dzieł sztuki z zakresu malarstwa, rzeźby, architektury i rzemiosła artystycznego. W zasobach Fototeki przechowywane są fotografie obiektów artystycznych z różnych epok, poczynając od antyku aż po wiek XIX, i z różnych rejonów świata. Znaleźć można tu zarówno przykłady sztuki Bliskiego i Dalekiego Wschodu, jak i niemalże całej Europy, głównie z terenów Włoch, Francji, Niemiec, Grecji, ale również Holandii, Czech czy Węgier. Już jednak na obecnym etapie opracowania zbiorów, można powiedzieć, że istotną część kolekcji stanowi dokumentacja sztuki włoskiej z naciskiem na twórczość artystów doby odrodzenia¹⁰.

9 Na temat dokumentacji fotograficznej podróży Lanckorońskiego zob. m.in.: A. Korczyński, *Ślady ekspedycji archeologicznych...*, dz. cyt.; tenże, *Fotografien von Ceylon in der Sammlung von Karl Graf Lanckoroński*, w: *Karl Lanckoroński und seine Zeit*, oprac. B. Dybaś, A. Ziemlewska, I. Nöbauer, Wien 2014, s. 115–126; H.D. Szemethy, *Hrabia Karol Lanckoroński i jego zasługi w badaniach archeologicznych w Azji Mniejszej*, w: *Karol Lanckoroński. Dzienniki podróży do Azji Mniejszej (1882–1883 i 1884)*, red. A. Szymanowicz-Hren, A. Ziemlewska, Wiedeń 2015, s. 19–32.

10 Obecnie, ze względu na stale prowadzone prace przy inwentaryzacji i opracowaniu naukowym zbioru Fototeki Lanckorońskich PAU, nie ma możliwości procentowego określenia liczbowego czy nawet procentowego poszczególnych grup tematycznych, wchodzących w skład kolekcji. Refleksje podnoszone na łamach niniejszego tekstu dotyczące charakterystyki zbioru są wynikiem wstępnych, naznaczonych



4. Domenico Ghirlandaio, *Narodziny św. Jana Chrzciciela*, fresk z Kaplicy Tornabuonich, fot. D. Anderson, tech. żelatynowa. FL.2038.36, Fototeka Lanckorońskich PAU



5. Domenico Ghirlandaio, *Narodziny św. Jana Chrzciciela* (fragment), fresk z Kaplicy Tornabuonich, fot. D. Anderson, albumina, FL.2038.38, Fototeka Lanckorońskich PAU

Karol Lanckoroński tworzył Fototekę, poczynawszy od lat 70. XIX w., jako ogromny, doskonale zorganizowany zbiór fotografii, stanowiący w dużej mierze dokumentację wizualną interesujących zbieracza dzieł¹¹. W ten sposób powstało prawdziwe instrumentarium naukowe z zakresu sztuki i jej dziejów, które określić można również mianem „aparatu naukowego do badania historii sztuki”¹². Przewaga sztuki włoskiej w zbiorach fotograficznych Lanckorońskiego wynikała bezpośrednio z jego umiłowania Italii. Ów zakątek świata wraz z całą swoją kulturą wywarł szczególny wpływ na zainteresowania i postawę naukową hrabiego¹³. Wśród fotografii obrazujących sztukę włoską zdecydowanie dominują te poświęcone dziełom Quattrocenta, gdyż to właśnie malarstwo włoskich „prymitywów” w sposób szczególny interesowało Lanckorońskiego. Zresztą na czas podróży hrabiego do Włoch w latach 70. XIX w. przypadają szczególnie intensywne badania nad wczesnym

malarstwem włoskim, m.in. Josepha Archera Crowe’a czy Giovanniego Cavalcasellego¹⁴. W części zbioru Lanckorońskiego dotyczącej sztuki nowożytnej nie brakuje również licznych reprodukcji dzieł z okresu Cinquecenta, którym w przyszłości miała naukowo zająć się jego córka, Karolina¹⁵.

Prowadzone w ostatnich latach badania nad zbiorem fotografii Karola Lanckorońskiego bazują w zasadniczej mierze na kwestiach historyczno-archiwistycznych, skupiając się na dziejach kolekcji oraz osobie jej twórcy, głównie w kontekście jego działalności podróżniczo-naukowej¹⁶. Kwintesencją tych prac jest opublikowana niedawno monografia Fototeki Lanckorońskich PAU autorstwa jej kustosa, Adama Korczyńskiego. Jednocześnie zasób Fototeki do tej pory nie został w pełni zinwentaryzowany. Od kilku lat prowadzone są nieprzerwanie prace nad uporządkowaniem, a następnie wstępnym opracowaniem przechowywanych w Fototece obiektów, co w konsekwencji powinno pozwolić na pełną analizę owego zbioru z rozmaitych perspektyw badawczych¹⁷.

W dotychczasowych rozważaniach na temat kolekcji fotograficznej Karola Lanckorońskiego odczuwa się brak analizy

dużym stopniem ogólności, kwerend prowadzonych w Fototece Lanckorońskich PAU. W tym miejscu chciałabym złożyć podziękowania dr. Adamowi Korczyńskiemu, kustoszowi Fototeki Lanckorońskich PAU, za wszelkie wskazówki merytoryczne, dotyczące dziejów i funkcjonowania zbioru fotografii Karola Lanckorońskiego.

11 Za kres tworzenia zbioru fotografii przez Lanckorońskiego należy przyjąć rok 1914 – datę splądrowania pałacu w Rozdole przez ruskie chłopstwo na skutek działań wojennych na terenie Galicji, gdzie przechowywano kolekcję. A. Korczyński, *Z Fototeki...*, dz. cyt., s. 6.

12 Taki termin zastosował Marian Sokołowski na scharakteryzowanie swojego Gabinetu Historii Sztuki UJ. M. Kunińska, *Kolekcja reprodukcji jako „laboratorium” badań nad sztuką. „Aparat naukowy do badania historii sztuki” Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia – Etnografia – Historia Sztuki*, t. 1, red. E. Manikowska, I. Kopania, Warszawa 2014, s. 151.

13 Aby w pełni oddać fascynację Lanckorońskiego Italią warto zacytować chętnie powtarzane przez niego słowa Roberta Browninga: „Open my heart and you will see / Engraved inside Italy!”. Cyt. za: K. Lanckoroński, *Na około ziemi 1888–1889. Wrażenia i poglądy*, Kraków 1893, s. 3.



6. Donatello, *Św. Jerzy*, fot. Alinari, albumina, FL.1117.26, Fototeka Lanckorońskich PAU

kwestii historyczno-artystycznych, chociaż były one najbliższe pomysłodawcy całego przedsięwzięcia. Celem niniejszych rozważań jest jedynie próba bardzo ogólnego scharakteryzowania zbioru pod kątem sztuki sakralnej włoskiego odrodzenia, stanowiącej istotną część całej kolekcji, a następnie nakreślenie podstawowych funkcji, które zbiór miał spełniać w czasach swego powstania. Choć na łamach licznych opracowań dotyczących działalności Karola Lanckorońskiego, zwłaszcza w kontekście kolekcjonowania dzieł sztuki, pojawia się szereg odwołań do roli, jaką pełniły zbiory

fotograficzne w tym obszarze, brakuje bardziej szczegółowych rozważań nad samą tematyką przechowywanych w Fototece odbitek i ich ewentualnym znaczeniem dla badań z zakresu sztuki nowożytnej. Pozostaje jeszcze zupełnie nieporuszony do tej pory problem znaczenia Fototeki Lanckorońskich w kontekście współczesnych badań z zakresu dziejów percepcji sztuki, kształtowania historii sztuki jako dyscypliny naukowej¹⁸ oraz dokumentacji wizualnej dziedzictwa kulturowego. Podjęta tu problematyka w sposób oczywisty wpisuje się w tak mocno postulowaną w ostatnich latach potrzebę określenia roli fotografii w szeroko pojętych badaniach humanistycznych¹⁹.

Na koncepcję stworzenia zbioru fotografii przez hrabiego Karola Lanckorońskiego złożyło się szereg czynników. Duże znaczenie miała ówczesna moda na fotografię jako nowoczesną technikę

18 Lanckoroński, mimo że był badaczem – amatorem, wniósł wkład w rozwój wiedzy z zakresu dziejów sztuki, a zorganizowana przez niego Fototeka stanowiła pomocne narzędzie w jej rozwijaniu.

19 Początek zakrojonych na szerszą skalę uniwersyteckich badań nad fotografią datuje się na lata 70. XX w. Zasadniczą rolę odegrały w nich katedry historii sztuki. Istotnym wydarzeniem naukowym, które miało zapoczątkować systematyczne badania nad fotografią, był cykl sympozjów pod nazwą *Photography within Humanities*, zorganizowany przez Wellesly College (Boston) w kwietniu 1975 r. Głównym postulatem organizatorów tego przedsięwzięcia było przekonanie, że znaczenie fotografii wybiega poza podejmowane do tej pory relacje ze sztuką, i że dotyczy ona każdej dziedziny życia. W tym czasie część badaczy poddała krytyce obowiązującą metodologię i koncentrację badań wyłącznie na fotografii artystycznej, wykluczającej jej aspekt społeczny, polityczny i kulturalny. W Polsce w ostatnich latach rośnie zainteresowanie fotografią jako przedmiotem szeroko pojętych badań humanistycznych, czego wyrazem była konferencja zorganizowana w grudniu 2013 r. w Bibliotece Narodowej w Warszawie, zatytułowana *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych* (zob. wydane pod tym samym tytułem materiały pod red. M. Ziętkiewicza i M. Biernackiej, Warszawa 2015).

reprodukcyjną²⁰. Wielu przedstawicieli ówczesnych elit posiadało swoje tematyczne zbiory fotografii, często jako dopełnienie zbiorów bibliotecznych. Jak wskazuje na łamach swojej książki Adam Korczyński, pewną inspiracją dla Lanckorońskiego mogły być podobne kolekcje fotografii, m.in. filologa klasycznego i wychowawcy hrabiego, Wilhelma von Hartela, a także mieszkającego we Florencji znawcy malarstwa włoskiego, Karla Eduarda von Lipharta²¹. Drugim, kluczowym czynnikiem, były zainteresowania hrabiego sztuką i jej kolekcjonowaniem. Ogromny wpływ na powstanie tego rodzaju zbioru miało również wspomniane już zamiłowanie do podróżowania i poznawania sztuki *in situ*. W trakcie peregrynacji Lanckoroński zawsze dbał o odpowiednią dokumentację wizualną napotkanych zabytków, do czego służyły mu wykonywane z natury rysunki, akwarele, ale także fotografie²².

Poszczególne odbitki fotograficzne trafiały do kolekcji Lanckorońskiego z rozmaitych źródeł. Część z nich powstała zapewne na osobiste zlecenie hrabiego. Inne nabył podczas podróży, odwiedzając

antykwariaty oraz słynne europejskie *ateliers* fotograficzne, takie jak: braci Alinarich (il. 2), Domenica Andersona (il. 1), Giacomina Brogiego, Luigiego Montabonego, Romualda Moscioniego czy Paola Lombardiego²³.

Sam Lanckoroński miał aparat fotograficzny i wiadomo, że czasami wykonywał samodzielnie zdjęcia, m.in. eksponatów z Palazzo Vecchio we Florencji²⁴. Większość jednak fotografii była zamawiana przez kolekcjonera za pośrednictwem specjalnych katalogów wspomnianych firm fotograficznych. Niemałą rolę odegrał tu zapewne współpracownik Lanckorońskiego, znawca i miłośnik sztuki, kustosz monachijskiej Alte Pinakothek, Adolph Bayersdorfer (1842–1901), który zajmował się zakupem, transportem, a także kwestiami konserwacji dzieł sztuki przeznaczonych do kolekcji hrabiego, przede wszystkim z zakresu malarstwa włoskiego. Przed podjęciem decyzji o zakupie konkretnego obiektu przesyłał Lanckorońskiemu do Wiednia stosowną fotografię dzieła, co przyczyniało się bezpośrednio do zwiększenia liczby samych odbitek²⁵.

Aby pomieścić swoje zbiory fotograficzne, Lanckoroński przeznaczył specjalny pokój w pałacu w Rozdole²⁶ zwany „salą fotograficzną” lub „fotograf-salą”, gdzie ze zbioru mogli korzystać nie tylko domownicy²⁷,

ale i przyjaciele hrabiego (m.in. Jacek Malczewski). Gromadzony przez lata olbrzymi zbiór fotografii wysokiej klasy (o czym świadczą najlepsze nazwiska ówczesnych fotografów), charakteryzujący się niezwykle różnorodnością tematyczną, odzwierciedlał szeroką wiedzę Lanckorońskiego. O znakomości tej kolekcji świadczy fakt, że uważano ją za jedną z pierwszych fototek dzieł sztuki na świecie oraz za jedną z największych w Europie. Wystarczy wspomnieć, że kolekcja fotografii Lanckorońskiego wyprzedziła powstanie słynnych zbiorów fotograficznych o tematyce włoskiej Bernarda Berensona przechowywanych w podflorenckiej Villa Tatti²⁸.

Przechodząc do nakreślenia charakterystyki części zbioru fotografii o tematyce artystycznej Lanckorońskiego, podkreślić należy, że wybór dzieł i artystów od początku nie był przypadkowy. Jak już wspomniano, szczególne umiłowanie sztuki włoskiej okresu renesansu przekładało się na tematykę zbieranych przez hrabiego fotografii. Dlatego też główny nurt tego fragmentu zbioru reprodukcji dzieł sztuki dokumentuje twórczość tak bardzo cenionych przez Lanckorońskiego „prymitywów” włoskich. W dalszej kolejności oczywiście można fotografie dzieł twórców dojrzalej fazy renesansu oraz czołowych przedstawicieli manieryzmu. Zbieranie reprodukcji dzieł sztuki zwłaszcza z powyższego okresu wynikało bezpośrednio z charakteru kolekcji hrabiego, której największą i najcenniejszą część stanowiły dzieła malarstwa włoskiego, pochodzące przede wszystkim z drugiej połowy XIV, XV, ale i XVI w.²⁹ Przeważały oczywiście obrazy

o tematyce religijnej, w tym przedstawienia dewocyjne (w szczególności liczne wizjerunki maryjne), hagiograficzne oraz sceny biblijne³⁰.

W zakres tematyczny Fototeki, zorganizowanej przez Lanckorońskiego pod kątem sztuki sakralnej włoskiego odrodzenia, wchodziły reprodukcje dzieł malarstwa, rzeźby, architektury i rzemiosła artystycznego³¹. Poszczególne pudła, w których przechowywane są fotografie, zawierają odbitki poświęcone czołowym centrom artystycznym, takim jak: Florencja, Rzym, Wenecja czy Mediolan. Nie brak jest również reprodukcji dzieł sztuki z mniejszych ośrodków, jak: Asyż, Ferrara, Mantua, Urbino czy Orvieto.

Jeżeli chodzi o dzieła sztuki ruchomej, tzn. obrazy, rzeźby i rozmaite przykłady rzemiosła, pochodzą one zarówno z kościołów, muzeów, jak i, choć znacznie rzadziej, z kolekcji prywatnych. Z analizy *Dzienników podróży do Włoch* – diariusza dokumentującego wyprawę edukacyjną Lanckorońskiego do Italii w 1874 i 1875 r. – wynika, że ich autor poznawał sztukę Italii z wielką intensywnością³². Potrafił w jednym dniu odwiedzić kilka muzeów: Bargello, Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria dell'Accademia, klasztor San Marco³³. Ta skrupulatność w poznawaniu zabytków

20 Jak wiadomo, wynalazek fotografii po raz pierwszy ogłoszono w 1839 r., przypisując go Louisowi Jacquesowi Daguerre’owi, który w rzeczywistości opracował wcześniejsze odkrycia Josepha Niépce’a. Jednak technika ta zaczęła osiągać swoją największą popularność począwszy od 2. poł. XIX w., spełniając przede wszystkim rolę dokumentacyjną. S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M.K. Zwierzdzyński, Kraków 2014, s. 103.

21 A. Korczyński, *Fototeka...*, dz. cyt., s. 80–81.

22 Zdarzało się, że rysunki takie wykonywał sam Lanckoroński, najczęściej jednak ich autorami byli towarzyszący mu w podróżach zaprzyjaźnieni artyści, m.in. Jacek Malczewski czy Ludwik Hans Fischer. Ten ostatni wykonywał również fotografie. Więcej na temat dokumentacji wizualnej zabytków odwiedzanych przez Lanckorońskiego w trakcie jego podróży zob. H.D. Szemethy, dz. cyt.; E. Skotniczna, *Dokumentacja wizualna do relacji z podróży Karola Lanckorońskiego „Na około ziemi 1888–1889”. Wrażenia i poglądy*, w: *Podróż z książką w rękę* (Gdańskie Teki Turystyczno-Krajoznawcze, t. 4, w druku).

23 A. Korczyński, *Fototeka...*, dz. cyt., s. 41.

24 A. Feliks, *Kolekcja obrazów włoskich Karola Lanckorońskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. 25, s. 223.

25 J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego „marchand amateur”*, „Studia Waweliana” 2009, t. 14, s. 184. Szerzej na temat genezy Fototeki Lanckorońskiego zob. A. Korczyński, *Fototeka...*, dz. cyt., s. 42–45.

26 Na temat rezydencji K. Lanckorońskiego w Rozdole zob. P. Krasny, *Pałac w Rozdole. Rezydencja „niezwykłego wielkiego pana”*, „Folia Historiae Artium” 1998, nr 4, s. 15–35.

27 Karolina Lanckorońska we wspomnieniach wyraźnie podkreślała rolę zbiorów fotograficznych ojca w kontekście swojej edukacji z zakresu historii sztuki. Jak pisała, „znała” dzieła sztuki z fotografii, zanim miała okazję zobaczyć je w oryginale. K. Lanckorońska,

Szkice wspomnień, przedm. A. Biernacki, Warszawa 2005, s. 26.

28 A. Korczyński, *Zarys dziejów kolekcji*, w: *Z Fototeki Lanckorońskich...*, dz. cyt., s. 5.

29 Na temat malarstwa włoskiego w zbiorach Lanckorońskiego zob. K. Kuczman, *Kolekcja włoskich obrazów Karola Lanckorońskiego*, „Folia Historiae Artium. Seria

Nowa” 1998, t. 4, s. 109–134; J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński...*, dz. cyt., t. 1–2.

30 Na temat sakralnej części kolekcji malarstwa przekazanej Zamkowi Królewskiemu na Wawelu zob. Sz. Tracz, *Wybrane problemy z ikonografii chrześcijańskiej w wawelskiej części kolekcji Lanckorońskich*, „Studia Waweliana” 2017, t. 18, s. 49–64.

31 Obecny stan opracowania Fototeki nie pozwala w jasny sposób stwierdzić, która z dziedzin sztuki w zasadniczy sposób dominuje pod względem liczebności w zbiorze. Na pewno na plan pierwszy wysuwa się malarstwo i architektura.

32 K. Lanckoroński, *Dzienniki podróży do Włoch (1874 i 1875)*, tłum. P. Górak, I. Nöbauer, red. J. Winiewicz-Wolska, A. Ziemiańska, Wiedeń 2015.

33 Tamże, s. 10.

przełożyła się również na zbiory fotograficzne, w których do dziś zachowały się reprodukcje zarówno czołowych, jak i tych mniej znanych eksponatów przechowywanych w powyższych kolekcjach muzealnych.

Przytaczając konkretne przykłady ze zbiorów Fototeki, należy położyć największy nacisk na reprodukcje dzieł tworzące całe cykle, obejmujące od kilku do kilkunastu bądź więcej odbitek. Na ogół każda taka seria rozpoczyna się od fotografii ukazującej określony obiekt w sposób całościowy, w dalszej kolejności znajdują się zdjęcia większych fragmentów, a w końcu wybranych detali. Tego rodzaju cykle fotografii poświęcone były przede wszystkim malowidłom ściennym, ale również obiektom architektury czy kompleksowym realizacjom rzeźbiarskim.

W części Fototeki dotyczącej malarstwa włoskiego odrodzenia znajdują się liczne fotografie zarówno przykładów malarstwa ściennego, jak i tablicowego czołowych artystów: Giotto di Bondone, Piera di Cosimo, Andrei del Castagna, Cosimy Tura, Filippa Lippiego, Perugina, Sandra Boticellego, Domenica Ghirlandaia, Lorenza Lotta, Masaccia, Andrei Ucella, Giovanniego Belliniego, Andrei Mantegni, Piera della Francesca, Tycjana, Rafaela, Michała Anioła, Sodomy, Parmigianina, Tintoretta, czy Andrei del Sarto³⁴. Należy zaznaczyć, że w zasobie Fototeki znaleźć można również bardzo liczną grupę reprodukcji dzieł artystów mniej znanych bądź do dziś niezidentyfikowanych. Tak duży zasób reprodukcji dzieł sztuki omawianego okresu powoduje, że zbiór Lanckorońskiego stanowi niezwykle bogate źródło motywów ikonograficz-

nych o charakterze sakralnym. Do podstawowych i najliczniej reprezentowanych grup tematycznych należą wyobrażenia maryjne w rozmaitych wariantach ikonograficznych, wizerunki i sceny z żywotów świętych, oraz przedstawienia biblijne.

Karol Lanckoroński spośród wszystkich miast włoskich umiłował sobie szczególnie Florencję (il. 7). Stąd też jego upodobanie do sztuki tego miasta. Do ulubionych przez Lanckorońskiego malarzy Quattrocenta działających we Florencji należał Masaccio, którego zresztą nazywał „Donatellem malarstwa”. Jak zaznaczył na łamach swoich dzienników z podróży, do jego „ulubionych fresków florenckich” należały te w Capella Brancacci³⁵. Zamiłowanie do dzieł Masaccia widoczne jest w zbiorach Fototeki, gdzie przechowywane są liczne odbitki, ukazujące poszczególne kwatery i detale niektórych scen słynnego cyklu malowideł z kościoła Santa Maria del Carmine. Fotografie te, wykonane w różnych technikach, pochodzą z czołowych pracowni fotograficznych, w przeważającej mierze Domenica Andersona, ale również Alinarich i Giacomina Brogiego (il. 1–2). Lanckoroński w trakcie swoich pierwszych podróży do Italii zafascynował się również twórczością Fra Angelica, a dokumentacja fotograficzna słynnego cyklu malowideł z klasztoru wzbogaciła zbiory hrabiego (il. 3). Pozyskano do nich także fotografie dzieł Domenica Ghirlandaia. W przypadku twórczości tego ostatniego w zbiorze fotografii zachowało się wiele odbitek w technice żelatynowej z pracowni Andersona, dokumentujących poszczególne sceny oraz niektóre detale cyklu fresków zdobiących ściany słynnej Capella Tornabuoni przy kościele Santa Maria Novella (il. 4–5).

³⁴ W przypadku dzieł autorstwa powszechnie znanych artystów większość XIX-wiecznych atrybucji licuje z obecnym stanem wiedzy. Sporadycznie oczywiście zdarzają się przypadki nieprawidłowych danych dotyczących autorstwa. Kwestie te są na bieżąco sprawdzane i aktualizowane w ramach prowadzonych prac inwentaryzacyjnych.

³⁵ K. Lanckoroński, *Dzienniki podróży do Włoch...*, dz. cyt., s. 43.



7. Kaplica Medyceusz, kościół San Lorenzo we Florencji, fot. Alinari, albumina, FL.2148.24, Fototeka Lanckorońskich PAU

Poza malarstwem florenckim, bardzo liczna grupa fotografii reprezentuje twórczość niezwykle lubianego przez hrabiego Signorellego. Duże wrażenie zrobiły na Lanckorońskim zwłaszcza malowidła wypełniające wnętrza Capella San Brizio przy katedrze w Orvieto: „tak ważna dla lepszego zrozumienia Rafaela i Michała Anioła, jak Kaplica Brancaccich, a dla mnie niespodziewanie jeszcze większe źródło przyjemności niż ta ostatnia”³⁶. Fototeka Lanckorońskich obecnie przechowuje liczne fotografie poszczególnych scen oraz detali tych fresków (m.in. *Przybycie i czyny Antychrysta*, *Zmartwychwstanie ciał*)

³⁶ Tamże, s. 53.

w technice albuminowej i żelatynowej pochodzące przede wszystkim z pracowni braci Alinarich.

Pod względem liczebności odbitek najwyższe uznanie ze strony Lanckorońskiego przypadło jednak w udziale jednemu z najważniejszych przedstawicieli Cinquecenta, a więc Rafaelowi, i jest to, jak wskazuje wstępne przebadanie zbioru, jeden z lepiej reprezentowanych pod względem ilości odbitek fotograficznych artysta. Zachowało się bowiem kilkaset zdjęć utrwalających dzieła mistrza³⁷. Wiele z nich poświęconych zostało samym Stanzom Watykańskim, które Lanckoroński miał okazję wielokrotnie

³⁷ A. Stelmach, dz. cyt., s. 41.

zwiedzać. Pozostałe dokumentują rozmaite wątki ikonograficzne ze spuścizny malarza.

Jak wspomniano, obok malarstwa w zasobie Fototeki znajdują się też liczne reprodukcje renesansowych rzeźb, związanych z przestrzenią i funkcją sakralną. Lanckoroński pozyskał do swoich zbiorów liczne fotografie dzieł Desideria da Settignano czy rodziny della Robbia. Kolekcjoner jednak w sposób szczególny cenił kunszt Donatella. W ten sposób opisał jedno z bardziej znaczących dzieł mistrza, posąg św. Jerzego z kościoła Orsanmichele: „jedna z najpiękniejszych figur jakie zostały kiedykolwiek wyrzeźbione”³⁸ (il. 6). W zbiorach Lanckorońskiego zachowało się też wiele fotografii dokumentujących dzieła tego najważniejszego przedstawiciela rzeźby włoskiej XV w. Pełną dokumentację zyskały m.in. realizacje artysty w Starej Zakrystii przy kościele San Lorenzo.

Bardzo obszerną, aczkolwiek niezwykłe złożoną grupę fotografii w ramach Fototeki Lanckorońskich, stanowią widoki architektury sakralnej, do której zaliczyć można zarówno całościowe ujęcia fasad, poszczególnych elewacji oraz wnętrz wraz z ich wystrojem. Bardziej znaczące obiekty zyskały cały szereg fotograficznych ujęć poszczególnych detali architektonicznych. Należy podkreślić, że w zasobie Fototeki znajdują się zdjęcia zarówno najwybitniejszych kościołów, klasztorów i kaplic Florencji czy Rzymu, jak i budowle mniej znaczące, zlokalizowane poza głównymi ośrodkami artystycznymi Italii.

Próbując zdefiniować funkcje, które spełniać miała zorganizowana przez Lanckorońskiego Fototeka, zaznaczyć należy, że przynajmniej początkowo jej twórca traktował zbiór jako narzędzie pomocnicze przy organizowaniu kolekcji malarstwa. Fotografie służyły mu do poznawania

i utrwalania zdobytej wcześniej wiedzy z zakresu dziejów sztuki. Lanckoroński, zanim zdecydował się na poszerzenie swojej kolekcji o nowe dzieło, starał się o jego zdjęcie, dzięki któremu mógł podjąć ostateczną decyzję w sprawie zakupu. Jak już wspomniano, zasadniczą rolę pełnił tu Bayersdorfer³⁹. Zakupione fotografie dzieł sztuki pozwalały zatem Lanckorońskiemu na wstępną ocenę stanu zachowania dostępnych na ówczesnym rynku kolekcjonerskim obiektów. Sam Bayersdorfer dbał również o to, aby dzieła sztuki zakupione przez hrabiego fotografować, zanim zostaną poddane konserwacji. Tym samym odbitki te nabierały od razu znaczenia dokumentacyjnego i porównawczego. Karol Lanckoroński, zamawiając zdjęcia we wspomnianych wcześniej pracowniach fotograficznych, pamiętał, aby poszczególne odbitki opatrzone były stosownymi podpisami, co wpływało zasadniczo na podniesienie ich wartości informacyjnej⁴⁰. Pozyskiwane zdjęcia pełniły również ważną funkcję, stanowiąc materiał porównawczy, służący ustaleniu tematyki dzieła oraz jego atrybucji. W kwestiach tych Lanckoroński mógł w łatwy sposób skonsultować się z innymi znawcami sztuki, przedkładając im stosowną fotografię.

Ta postawa hrabiego wobec omawianego zbioru wpisywała się zresztą w szerszy nurt wzajemnych relacji pomiędzy fotografią jako techniką a historią sztuki jako nauką, który pojawił się w drugiej połowie XIX w. Historia sztuki powszechnie wykorzystywała dokumentacyjną funkcję fotografii, traktując ją jako użyteczne narzędzie

służące studiom porównawczym analizowanych dzieł. Należy podkreślić, że w XIX w. wiele fotografii powstawało celowo z myślą o ułatwieniu pracy naukowcom⁴¹. Zresztą o stosunku ówczesnych badaczy i miłośników sztuki do fotografii świadczą odręczne inskrypcje i rozmaite zapiski oraz komentarze znajdujące się na odbitkach⁴². Również Lanckoroński, a zwłaszcza odpowiedzialna za późniejszą inwentaryzację zbiorów Karolina Lanckorońska, nanosił na fotografie stosowne podpisy, dotyczące autorstwa, lokalizacji⁴³ i datowania zreprodukowanych dzieł. Należy zauważyć, że czasem atrybucje wynikające z oryginalnych podpisów pod fotografiami nie licowały z późniejszymi naniesionymi ręką Karola i Karoliny Lanckorońskich. Zdarza się również, że niektórych atrybucji nie potwierdza aktualny stan wiedzy. Przykład stanowić może seria fotografii albuminowych, ukazujących fragmenty malowideł ze scenami z żywota św. Wincentego Ferreriusza, pochodzących z predelli ołtarza Griffoni (1473–1474), zlokalizowanego pierwotnie w bolońskim kościele św. Petroniusza. Według podpisu firmy Alinari, autorem malowideł był Benozzo Gozzoli. Poniżej fotografii, znajduje się odręczna inskrypcja, prawdopodobnie Lanckorońskiego, według której autor dzieł

to Francesco Cossa (jak wiadomo, jest on autorem pozostałych części polptyku). Obecnie jednak powyższe malowidła zalicza się do prac autorstwa współpracującego z Cossą Ercolego de Roberti⁴⁴.

Kończąc należy podnieść ogromne znaczenie omawianego zbioru dla obecnych badań historyczno-artystycznych. Fototeka Lanckorońskich stanowi świetne repozytorium i źródło do rozmaitych poszukiwań naukowych badaczy sztuki nowożytnej, zwłaszcza w zakresie dzieł o tematyce sakralnej w okresie renesansu. Co istotne, gromadzi dokumentację wizualną obiektów, które z czasem uległy rozmaitym ingerencjom i zmianom pierwotnej funkcji. Pomóc może również w badaniach o charakterze proveniencyjnym, dając informacje, w jakich zbiorach muzealnych czy kolekcjach prywatnych znajdowały się określone dzieła sztuki w XIX w. Pozostaje jeszcze ważna kwestia obiektów, które nie przetrwały próby czasu i z rozmaitych powodów uległy zniszczeniu. Ten aspekt zbioru jako źródła historycznego podkreślała Karolina Lanckorońska, zaznaczając, że w zbiorze „mogą się [...] znaleźć liczne nawet zdjęcia dzieł już nieistniejących”⁴⁵.

Znaczenie zbiorów fotograficznych Lanckorońskiego dla współczesnych badań należałoby również wpisać w zarysowany jakiś czas temu przez Instytut Sztuki PAN szerszy problem interdyscyplinarnych rozważań nad archiwami wizualnymi dziedzictwa kulturowego. Ten kierunek badań nad historią i kulturą wychodzi od zbiorów wizerunków utrwalonych za pośrednictwem różnych technik, takich chociażby, jak grafika czy fotografia. Postuluje się, aby badania nad archiwami wizualnymi umieszczać w ramach dziejów

³⁹ O wadze fotografii jako narzędzia pomocniczego w poszerzaniu kolekcji dzieł sztuki świadczy korespondencja Lanckorońskiego z Bayersdorferem, na łamach której niezwykle często pojawiają się informacje dotyczące przesłania konkretnych odbitek. J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego...*, dz. cyt., s. 183–234.

⁴⁰ A. Korczyński, *Fototeka...*, dz. cyt., s. 43–44.

⁴¹ G. Pasternak, „*Diabeł z Zachodu*” i „*szatan ze Wschodu*”. *Refleksja badawcza nad fotografią wobec przemian we współczesnej nauce*, w: *Odkrywanie „peryferii”*. *Historia fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka, Warszawa 2017, s. 5–26.

⁴² Na temat związków fotografii z historią sztuki jako dyscypliną naukową zob. W. Walanus, *Fotografia w rękach historyka sztuki. Kilka przykładów ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Miejsce fotografii...*, dz. cyt., s. 167–182.

⁴³ Przykładem inskrypcji autorstwa Karola Lanckorońskiego, dotyczącej zmiany lokalizacji dzieła sztuki, jest fotografia posągu św. Jerzego Donatella (nr inw. FL. 1117.26). Według oryginalnego podpisu firmy Alinari rzeźba ta znajduje się na fasadzie kościoła Orsanmichele. Przeniesienie jej do Museo Nazionale del Bargello Lanckoroński odnotował odręcznie pod spodem.

⁴⁴ Nr. Inw. FL. 1000.12. *Roberti Ercole de’, Miracoli di san Vincenzo Ferrer*, www.catalogo.fondazionezeri.unibo.it [dostęp 25 V 2019].

⁴⁵ Cyt. za: A. Korczyński, *Karolina Lanckorońska...*, dz. cyt., s. 105.

poszczególnych dyscyplin naukowych, które w centrum stawiają materialne wytwory kultury. Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego winny być rozpatrywane z punktu widzenia badań nad szeroko pojętą kulturą wizualną, gdyż stanowią one świetny przykład w rozważaniach nad wykorzystywaniem dzieł sztuki w analizie przeszłości⁴⁶.

Omówiony zbiór fotografii Karola Lanckorońskiego stanowi kolekcję ważną z punktu widzenia rozmaitych obszarów, zarówno nauki jak i kultury. Po pierwsze i najważniejsze, z oczywistych względów jest istotnym źródłem do badań z zakresu historii sztuki, a w dużej mierze prac prowadzonych nad twórczością artystów włoskich XV i XVI w. o tematyce sakralnej. Po drugie, zasób Fototeki Lanckorońskich stać może się ciekawym źródłem inspiracji do rozważań nad rozwojem historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Pamiętać również należy o wartości historycznej i zabytkowej samych odbitek, stanowiących wartość samą w sobie. W związku z powyższym koniecznym wydaje się jak najszybsze uporządkowanie zasobu Fototeki Karola Lanckorońskiego, by mogła ona w coraz większym zakresie służyć jako źródło do badań przedstawicieli różnych dyscyplin humanistycznych⁴⁷. Jednocześnie należy zadbać o coraz wnikliwsze analizy poszczególnych aspektów, składających się na złożoną problematykę samego zbioru, tak by

w przyszłości móc stworzyć w miarę możliwości kompleksowe jego opracowanie.

**A COLLECTION OF PHOTOGRAPHS
BY KAROL LANCKOROŃSKI AS
A SOURCE FOR RESEARCH ON THE
RELIGIOUS ART OF THE ITALIAN
RENAISSANCE. AN OUTLINE OF
THE PROBLEMS IN THE
HISTORICAL AND CONTEMPORARY
PERSPECTIVE**

EWA SKOTNICZNA

The aim of the article is to discuss Karol Lanckoroński's collection of scientific photographs (1848–1933) in the context of his significance to research in the sacred art of the Italian Renaissance. This collection is currently stored in the Lanckoroński's Archive Photography of the Polish Academy of Arts and Sciences (PAU) is an example of a world-class photography collection. It is compared to the most famous collections of this type, for example Bernard Berenson's Archive Photography in Florence. Nevertheless, it was only recently that systematic work was initiated on the inventory and scientific elaboration of the entire collection. Count Karol Lanckoroński – a well-known art lover, patron, collector and researcher of the past, created a collection of originally about 120,000 prints. According to current estimates, Lanckoroński's Archive Photography of the Polish Academy of Arts and Sciences stores approximately 45,775 images. In addition to travel documentation, the Lanckoroński's collection includes primarily artistic photography devoted to world art, especially European art from antiquity to the nineteenth century. As can be seen from the initial examination of the collection, reproductions of Italian Renaissance works of art, in particular sacral, dominate in it. The article presents

the general characterization of the collection in terms of subject matter, indicates the functions that the collection held during its creation, and further emphasized the importance of the collection for contemporary humanistic research, first of all historical-artistic.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

fotografia, fototeka, Karol Lanckoroński
photography, photo archives, Karol
Lanckoroński

46 E. Manikowska, *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Problemy i metody badawcze*, w: *Archiwa wizualne...*, dz. cyt., s. 7–49.

47 O wartości zbioru fotografii Karola Lanckorońskiego dla współczesnych badań humanistycznych świadczy ostatnia publikacja z dziedziny archeologii autorstwa prof. dr hab. Mariusza Mielczarka oraz prof. Manolisa I. Stefanakisa dotycząca odkryć archeologicznych na Rodos, a oparta na niepublikowanych materiałach źródłowych w postaci fotografii dokumentujących wyprawę Lanckorońskiego na wyspę. M. Mielczarek, M.I. Stefanakis, *Rhodes the ancient and mediaeval monuments in 1882–1884 and count Karol Lanckoroński*, Warszawa 2019.

Prace konserwatorskie przy kamiennej rzeźbie Matki Boskiej

autorstwa Andrzeja Pruszyńskiego z elewacji kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie – wybrane zagadnienia historyczne i technologiczne

PIOTR OWCZAREK
WYDZIAŁ KONSERWACJI I RESTAURACJI
DZIEŁ SZTUKI ASP W WARSZAWIE

Andrzej Pruszyński (1836–1895) znany jest przede wszystkim jako autor rzeźby portretowej i religijnej. Jego pierwszą samodzielnią i chyba najbardziej rozpoznawalną realizacją jest *Chrystus niosący krzyż*. Zamówiona przez Andrzeja Zamoyskiego rzeźba została ustawiona w 1858 r. nad wejściem do dolnego kościoła pw. Świętego Krzyża przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Na jej cokole znajduje się napis: SURSUM CORDA¹.

Urodzony w Warszawie Pruszyński wykształcenie zdobywał w pracowni

¹ Posąg ten pierwotnie odlany był w betonie, który w związku z ograniczoną trwałością zamieniono w 1898 r. na odlew brązowy. Rzeźba betonowa ozdobiła grobowiec Lubomirskich w Kruszynie. M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 118.

rzeźbiarskiej Jakuba Tatarkiewicza, a następnie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz w Akademii św. Łukasza w Rzymie, którą ukończył w 1867 r. Od 1860 r. współpracował z Władysławem Oleszczyńskim, a po powrocie z Włoch ze sztukatorem i rzeźbiarzem Leonardem Marconim, razem z którym prowadził w Warszawie warsztat. Niezwykle aktywny, pozostawił po sobie bogaty dorobek, którego większość przeznaczona była dla Warszawy. Jednak wiele jego prac – nagrobków i epitafiów, znalazło się także w Łodzi, Płocku, Lublinie, Wilnie oraz Nieświeżu.

Sława świetnego portrecisty, jaką słuszenie cieszył się Pruszyński, sięgała nawet Petersburga, skąd otrzymał w 1873 r. zamówienie na kilka pomników z brązu². Swoje szczególne zainteresowanie rzeźbą portretową, która stanowi trzon jego

² Tamże, s. 169.



1. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej*, wapień, po 1900 r., kościół pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie. Fot. P. Owczarek



2. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej z nagrobka Wasiutyńskich*, wapień, 1880 r., Cmentarz Powązkowski w Warszawie. Fot. P. Owczarek

twórczości, z pewnością zawdzięczał nauce u Jakuba Tatarkiewicza. Galerię jego medalionów portretowych odnaleźć można na stołecznych cmentarzach (Powązkowskim, Ewangelicko-Augsburskim i Żydowskim) i w kościołach. Wizerunki te stanowią cenny dokument dla badaczy życia kulturalnego i społecznego XIX-wiecznej Warszawy.

Jak już wspomniano, drugą, obok rzeźby portretowej, domeną twórczości Andrzeja Pruszyńskiego była rzeźba sakralna. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje grupa bliźniaczych pod względem kompozycji kamiennych rzeźb przedstawiających Matkę Boską, z których część nie była dotąd odnotowywana



3. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej*, wapień, 1890 r., kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Ostrowi Mazowieckiej. Fot. D. Siwek

w opracowaniach dotyczących dorobku Pruszyńskiego (il. 1). Pierwsza z nich zdobi nagrobek rodziny Wasiutyńskich z 1880 r. na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (il. 2). Druga znajduje się przed kościołem pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Ostrowi Mazowieckiej z 1890 r. (il. 3). Następnie trzeba wskazać rzeźbę z Pruszkowa (daw. Tworki przy ul. Partyzantów) z 1897 r. (il. 4). Ostatnią, znaną autorowi niniejszego tekstu, a nieodnotowywaną dotychczas w literaturze, jest kamienna rzeźba z Żyrardowa, sprzed kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia (il. 1), którą należy datować po 1900 r.

Ponadto omawiana kompozycja została dwa razy odlana w brązie przez warszawski zakład Łopieńskich. Powstały tam: figura na pomnik nagrobny Juliana Fuchsa na Cmentarzu Kule w Częstochowie (1884 r., il. 5) oraz rzeźba na skwerze (1890 r.) przed kościołem pw. św. Karola Boromeusza przy ul. Chłodnej w Warszawie³ (il. 6).

Postać Maryi stoi na prostopadłościennej podstawie w lekkim kontrapoście. Jej lewa noga jest nieco zgięta w kolanie, a głowa skierowana delikatnie w dół i obrócona w prawą stronę. Matka Boska ubrana jest w sięgającą do stóp tunikę i nakryta płaszczem. Tunika ma długie, prosto zakończone, wąskie rękawy i niewielki dekolt. Płaszcz, opadając z obu ramion, przykrywa przód i plecy postaci. Brązowa rzeźba sprzed kościoła pw. św. Karola Boromeusza w Warszawie ma poza tym nad głową aureolę w formie wieńca z dziesięciu złożonych gwiazd. Podobny atrybut posiadała do maja 2017 r. kamienna rzeźba żyrdowska⁴. Wszystkie wymienione zabytki ustawione są na kilkuelementowych, kamiennych cokołach.

3 Tamże, s. 171.

4 Element ten został skradziony razem z prawą dłonią rzeźby, wykonaną w technice odlewu cynkowego. Należy przypuszczać, że pozostałe wymienione figury również miały analogiczne aureole.

4. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej*, wapień, 1897 r., ul. Partyzantów w Pruszkowie. Fot. P. Owczarek

Opisana powyżej kompozycja zaliczana jest w poczet najlepszych realizacji rzeźbiarskich Pruszyńskiego. Rzeźbę tę cechuje realizm i wysoka biegłość warsztatowa twórcy, a na szczególną uwagę zasługują delikatne dłonie postaci.

Rzeźba z Pruszkowa (il. 4), mimo że powstała po śmierci Andrzeja Pruszyńskiego, sygnowana jest jego nazwiskiem i inicjałem imienia: „A. PRUSZYŃSKI W WARSZAWIE”. Po śmierci rzeźbiarza zakład kamieniarski przy ul. Wolskiej prowadził przez kilka lat jego syn, Leonardo⁵. Można w związku z tym stwierdzić, że pracownia dysponowała gipsowym modelem rzeźby, która cieszyła się dużą popularnością nie tylko w Warszawie.

Po śmierci Andrzeja Pruszyńskiego powstała w pracowni jego syna w pierwszych latach XX w. również kamienna rzeźba Maryi, znajdująca się obecnie nad wejściem do podziemi kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie (il. 1). Neogotycki kościół, przy którym znajduje się opisywana figura, zbudowano dopiero w latach 1900–1903 według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego⁶. Wiadomo ponadto, że w pierwotnych planach świątyni nie przewidziano od strony prezbiterium budowy zewnętrznego wejścia do podziemi kościoła, nad którym ustawiono później rzeźbę Matki Boskiej. Na znajdującym się w archiwum parafialnym rzucie kościoła z 1900 r. nie ma opisywanego wejścia. W dostępnych archiwaliach nie zachowały się ponadto informacje dotyczące samego zamówienia rzeźby w pracowni Pruszyńskiego. Najstarszym znanym przekazem ikonograficznym z widokiem rzeźby Matki Boskiej przed kościołem jest pocztówka z 1912 r. (il. 7). W związku z powyższym

5 M.I. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 173.

6 A. Gryciuk, *Rozwój przestrzenny osady fabrycznej Żyrardów (1829–1916)*, „Rocznik Mazowiecki” 1979, t. 7, s. 142.





5. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej z nagrobka Juliana Fuchsa*, brąz, 1884 r., Cmentarz Kule w Częstochowie. Fot. J. Sętowski

datowanie obiektu należałoby ograniczyć do lat 1900–1912.

Powstanie kolejnej kamiennej kopii rzeźby osiem lat po śmierci autora świadczy z pewnością o utrzymującej się popularności projektu. Ponadto jest to kolejny przykład potwierdzający tezę o powszechności praktyki przechowywania gipsowych modeli nawet wtedy, gdy wcześniej doczekały się realizacji w materiale trwałym⁷. Warto zwrócić uwagę na fakt, że proces powstawania rzeźby w dziewiętnastym stuleciu można podzielić na kilka etapów: wstępny zarys koncepcyjny (szkice rysunkowe), małe szkice pełnoplastyczne (*bozzetta*) oraz model finalny formowany w glinie w skali 1:1. Model w glinie opracowywany był przez artystę rzeźbiarza w najdrobniejszych szczegółach. Następnie wykonywano formę negatywową i odlew gipsowy. Odlew ten nazywany był gipsem oryginalnym, ponieważ zdejmowało się go bezpośrednio z autorskiego oryginału – pierwowзору, w odróżnieniu od kolejnych kopii zdejmowanych z gipsowego modelu. Tak wykonaną rzeźbę gipsową można było długo przechowywać. Stanowiła ona podstawę do powielania w materiale odpowiednio trwałym. Rzeźbę nobilitował kamień i brąz⁸.

Wiadomo też, że w przypadku kamienia artysta rzadko odkuwał swoje dzieło samodzielnie. Zadanie to zazwyczaj wykonywali zatrudnieni w pracowni rzeźbiarskiej specjaliści – kamieniarze zwani *finitori*. Przy odkuwaniu rzeźby w kamieniu stosowano metodę punktowania, czyli przenoszenia znacznej ilości punktów z modelu gipsowego na blok kamienny. Ogromne znaczenie miało w tym względzie z pewnością wynalezienie przez

7 P. Szubert, *Glina – gips – marmur. O procesie twórczym dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza*, w: *Projekt, szkic, bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego SHS, Nieborów 22–24 czerwca 1989*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 1993, s. 43.

8 Tamże, s. 41.

6. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej*, brąz, 1890 r., skwer przed kościołem pw. św. Karola Boromeusza w Warszawie. Fot. P. Owczarek

Achille’a Collasa w 1837 r. pantografu⁹. Udoskonalenie przenosin rysunku z gipsowego modelu na blok kamienia spowodowało, że główny nacisk pracy dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza kładziono na fazę koncepcyjną – *bozzetto*, która była twórczym rozwiązaniem postawionego zadania¹⁰. W związku z powyższym opisywane posągi Madonny, powstałe po śmierci Andrzeja Pruszyńskiego, stanowią niewątpliwie jego dorobek artystyczny.

Decyzja o rozpoczęciu w 2018 r. prac konserwatorskich i restauratorskich przy kamiennej rzeźbie sprzed kościoła w Żyrardowie wynikała ze złego stanu jej zachowania (il. 1). Na powierzchni obiektu powstały liczne, drobne ubytki formy. Figura wraz z cokołem pokryta była kilkoma nieestetycznymi, łuszczącymi się warstwami przemalowań. Ponadto w maju 2017 r. zabytek został zdewastowany przez nieznaną sprawców. Skradziono wówczas prawą dłoń figury oraz aureolę.

Wykonanie programu prac konserwatorskich zostało poprzedzone badaniami laboratoryjnymi, których celem było m.in. rozpoznanie rodzaju skał zastosowanych do wykonania rzeźby i cokołu, analiza budowy warstwowej oraz ustalenie pierwotnej kolorystyki zabytku¹¹. Przeprowadzone badania petrograficzne wykazały, że cokół wykonano z krzemionkowego piaskowca kwarcowego¹². Z kolei rzeźbę wykuto

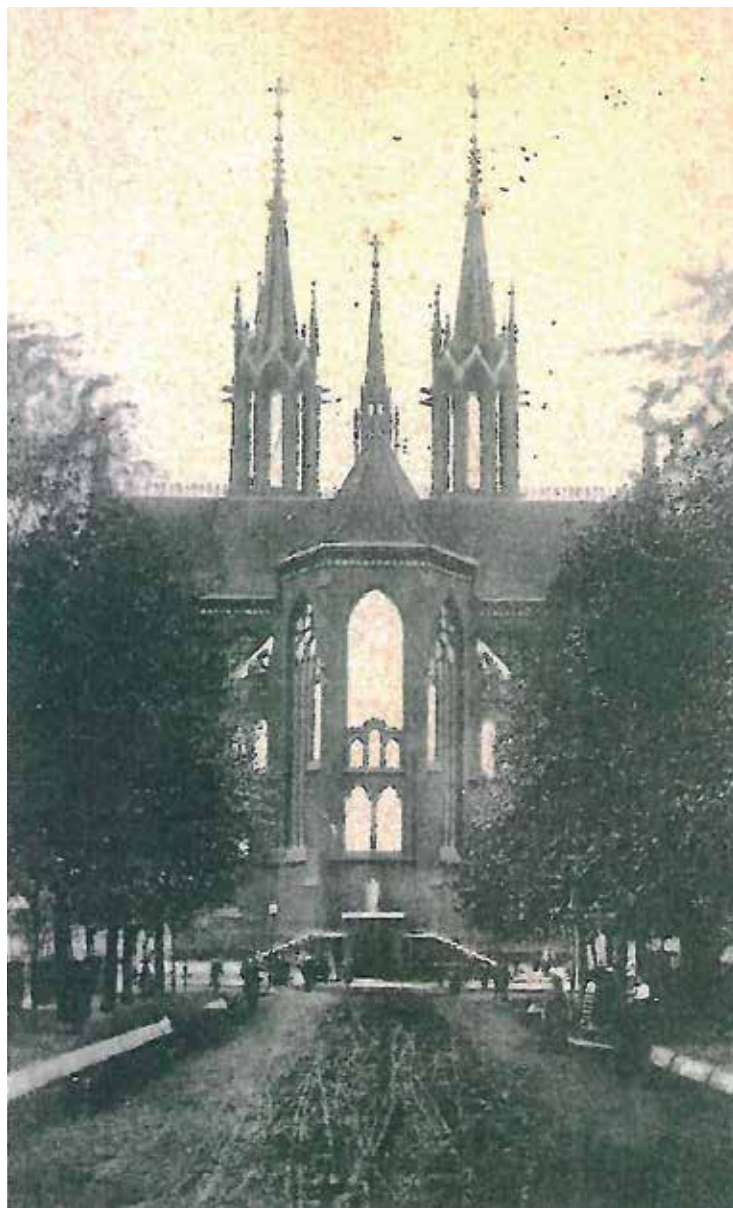
9 Tamże, s. 42.

10 T.J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim: Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011, s. 34.

11 Badania wykonano w ramach Zadania Badawczego finansowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie: *Badania konserwatorskie wybranych kamiennych rzeźb sakralnych autorstwa Andrzeja Pruszyńskiego (1836–1895)*.

12 W obrazie mikroskopowym widoczny gęsto upakowany szkielet ziarnowy, który charakteryzuje się dobrym stopniem selekcji – zarówno pod względem teksturalnym jak i petrograficznym. Tworzą go ziarna kwarcowe we frakcji psamitowej, wielkości od 0,04 do 0,15 mm.





7. Widok dawnej ul. Nowy Świat w Żyrardowie (obecnie Kościuszki) w 1912 r. Widoczna figura Matki Boskiej autorstwa pracowni Andrzeja Pruszyńskiego ustawiona nad wejściem do podziemi kościoła. Pocztałka ze zbiorów archiwum parafii Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie

w porowatej skale wapiennej¹³. Analizowano także rodzaj stopu, z którego wykonano odlew zachowanej, lewej dłoni. Jest to stop cynku o wysokim stopniu czystości, z niewielką domieszką sodu¹⁴.

Wstępne badania makroskopowe zabytku wykazały, że kamienna rzeźba pokryta została ciemnozieloną, kilkupokładową warstwą barwną, która mogła imitować posąg wykonany w technice odlewu z brązu (il. 8). Obecność zielonej farby stwierdzono nie tylko na powierzchni rzeźby (wapienia), ale również na cokole wykonanym z piaskowca. Wyniki analizy porównawczej potwierdziły przypuszczenie, że badane

Ziarna o słabym i umiarkowanym obtoczeniu. Akcesorycznie występują ziarna kwarcytów (największe 0,15 mm), silnie zwiertzałe skalenie alkaliczne wielkości od 0,6 do 0,8 mm oraz ziarna z grupy minerałów ciężkich, m.in. cyrkonów (od 0,07 do 0,1 mm). Uwidoczniono także minerały nieprzezroczyste (rudne, możliwe do identyfikacji w świetle odbitym). Tekstura równoziarnista, drobnoziarnista, zbita. Przestrzeń międzyziarnowa w niewielkim stopniu wypełniona spoiwem krzemionkowym (typ kontaktowy). Wzdłuż nielicznych ziaren kwarcowych zaobserwowano łuski minerałów ilastych. Poszczególne ziarna mineralne kontaktują płasko, miejscami wklęsło-wypukło. Podrzędnie w kilku miejscach zaobserwowano nieliczne skupiska chlorytów. Piaskowiec ten charakteryzuje się dużym udziałem kwarcu, w zakresie ok. 90%. Pozostałe składniki to ziarna silnie zwiertzałych skaleń, minerałów ciężkich i kwarcytów. A. Puchta, *Analiza petrograficzna próbek pobranych z rzeźby Matki Boskiej z kościoła MB Pocieszenia w Żyrardowie*, próbka nr 1, mps, Warszawa 2018.

¹³ W obrazie mikroskopowym widoczna jest skała wapienna (mikroporowata, mikrokrystaliczna – miejscami charakteryzuje się wyższym stopniem krystaliczności). Tekstura bezładna, porowata. W wolnych przestrzeniach zaobserwowane nagromadzenia gipsowe, które przypuszczalnie można łączyć z procesami geologicznymi. Do szkieletu ziarnowego należy zaliczyć bioklasty (pokruszone, wapienne fragmenty szkieletów i skorupki paleoorganizmów), peloidy (wapienne skupiska), agregaty glaukonitowe (0,08–0,2 mm) oraz w niewielkiej ilości ostrokrawędziste ziarna kwarcu (ok. 0,1 mm). Tamże, próbka nr 2.

¹⁴ A. Nowicka, *Analiza próbek pobranych z rzeźby przedstawiającej Matkę Boską dłuta Andrzeja Pruszyńskiego (elewacja kościoła Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie; polichromowana rzeźba z wapienia)*, próbka nr 7, mps, Warszawa 2018, s. 20.

warstwy malarskie z cokołu i rzeźby pochodziły z tej samej fazy chronologicznej. W warstwie zielonej stwierdzono dość różnorodną mieszaninę pigmentów. W prze-wadze występowały: biel cynkowa, biel barytowa, błękit pruski i żółcień żelazowa. Spoiwa wszystkich warstw farby miały charakter lipidowy. Były to najprawdopodobniej spoiwa olejne lub emulsyjne na bazie oleju¹⁵.

Przeprowadzone badania miały ponadto dać odpowiedź na pytanie, czy nałożenie zielonej warstwy malarskiej, imitującej powierzchnię patynowanego brązu, było autorskim działaniem pracowni rzeźbiarskiej, czy nałożono ją w trakcie późniejszej restauracji rzeźby. Wyniki analiz nie dały jednoznacznej odpowiedzi na postawione pytanie. Na większości badanych szlifów stratygraficznych bezpośrednio na powierzchni kamienia widać warstwę ciemnobrunatną, bardzo nierówną, ponieważ w znacznym stopniu penetrującą pory wapienia (il. 9). Na niej położono warstwę zieloną o chłodnym odcieniu, co mogłoby sugerować, że na ciemnym podmalowaniu nałożono zieloną warstwę farby imitującą patynę brązu. Jednak na kilku innych wykonanych szlifach pod ciemną warstwą patyny zaobserwowano lokalnie występującą jasnokremową warstwę malarską lub warstwę kitu, który być może nałożono w miejscu drobnych ubytków kamienia i dopiero na nie, w bliżej nieokreślonym czasie, nałożono brunatną i ciemnozieloną warstwę opisywanej patyny. Nie można w związku z tym wykluczyć, że opisywana „patyna” ma charakter wtórny, a ślady napraw i pokrycie rzeźby zieloną warstwą są świadectwem przeprowadzonej restauracji zabytku, np. po zakończeniu I wojny światowej, w czasie której teren żyrardowskiej osady fabrycznej uległ znacznym zniszczeniom¹⁶.

¹⁵ Tamże, s. 18.

¹⁶ „Nieoczekiwanie najpotężniejszy wybuch rozległ się

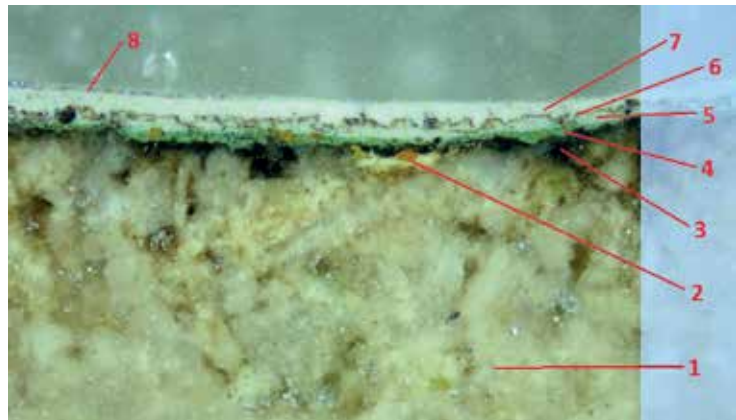
Kolejne nawarstwienia farb, leżące na powłoce zielonej, są już niewątpliwie śladami następujących po sobie prób renowacji zabytku na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci XX w., a przyjęty obecnie program prac konserwatorskich przewiduje ich usunięcie. Z uwagi na wartości historyczne i dokumentalne najstarszej zachowanej, zielonej warstwy malarskiej podjęto decyzję o nieusuwaniu jej i uzupełnieniu ubytków w trakcie trwających prac konserwatorskich i restauratorskich (il. 10). Warstwa ta stanowi świadectwo popularnej w XIX w. (i zapewne znanej na początku XX w.) praktyki patynowania rzeźb wykonanych w mniej szlachetnym i mniej trwałym materiale niż brąz. Ponadto przewidziane jest uzupełnienie drobnych ubytków kamienia oraz odtworzenie brakującej prawej dłoni w technice odlewu, z formy zdjętej z którejś z bliźniaczych rzeźb¹⁷.

za cmentarzem. Jego podmuch zmiotł dom grabarza, wybił witraże w kościele św. Boromeusza i dziesiątki szyb w kościele farnym”. B. Jagiełło, *Żyrardów 1914–1924*, Żyrardów 2016, s. 50.

¹⁷ Warto w tym miejscu zauważyć, że rzeźby powązkowska i pruszkowska mają odtworzone obie dłonie.



8. Fragment rzeźby Matki Boskiej autorstwa pracowni Andrzeja Pruszyńskiego z kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie, widoczne relikty historycznej warstwy malarskiej imitującej zieloną patynę. Fot. P. Owczarek



9. Szlif stratygraficzny próbki pobranej z rzeźby Matki Boskiej autorstwa pracowni Andrzeja Pruszyńskiego z kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie. Fot. A. Nowicka

Wykonana zostanie też rekonstrukcja złoczonej aureoli.

Projektowanie programu prac konserwatorskich jest zawsze procesem bardzo złożonym, ponieważ wymaga jednoczesnego uwzględnienia wielu czynników. Ważna jest interpretacja estetyczna i historyczna dzieła, zrozumienie koncepcji autora, a także istoty procesów destrukcyjnych. Należy ponadto uwzględnić możliwości techniczne, liczyć się z oczekiwaniami właściciela, użytkowników czy ogólnie odbiorców, a także często środowiska konserwatorskiego. Przyjęte w programie prac rozwiązania konserwatorskie i restauracja wraz z rekonstrukcją ręki oraz odsłonięciem i częściowym przywróceniem warstwy malarskiej imitującej zieloną patynę przywróci opisywanej rzeźbie historyczne wartości artystyczne. Osiągnięty w ten sposób efekt estetyczny nada dziełu nową jakość, która może być obiektem krytyki, jednak dzięki przywróceniu rzeźbie utraconych walorów estetycznych możliwe będzie jej dalsze funkcjonowanie jako obiektu kultu religijnego.

Jak wynika z treści tabliczki zamontowanej na cokole, rzeźba pruszkowska została zdewastowana (i pozbawiona oryginalnych dłoni) w 1986 r. Rzeźba z Ostrowi Mazowieckiej pokryta jest obecnie warstwą malarską, w związku z tym nie sposób określić, czy zachowane dłonie to cynkowe oryginały czy repliki.

CONSERVATION WORKS ON THE STONE SCULPTURE OF THE VIRGIN MARY FROM THE FACADE OF THE CHURCH OUR LADY OF CONSOLATION IN ŻYRARDÓW – SELECTED HISTORICAL AND TECHNOLOGICAL ISSUES

PIOTR OWCZAREK

The stone sculpture of the Virgin Mary from the facade of the church Our Lady of Consolation in Żyrardów is one of the numerous sculptural implementations of Andrzej Pruszyński workshop. In 2018 the monument was under conservation and restoration works. Preliminary macroscopic examination of the monument showed that under the numerous secondary layers of paint on the stone sculpture there is a dark green, multi-deck colour layer that could imitate a statue had made in bronze casting technique. As a result samples were taken and subjected to laboratory analysis. The research carried out allowed us to conclude that the described layer is kind of a secondary nature and is a testimony to the restoration of the monument probably after the end of World War I. It was decided not to remove the patina and to fill in the gaps in the course of the ongoing restoration and conservation works. This layer had historical and documentary value and was a testimony to the popular in the 19th century and probably known at the beginning of the 20th century practice of patinating sculptures made in less noble and less durable material than bronze.

Moreover, in the course of conservation works later layers of paint and cement repairs were removed. Then the structure of weakened limestone rock was strengthened and numerous small losses of stone were filled in. As a witness the defect on the left knee of the figure was left without

filling in. It is a trace of the bullet that was probably created during World War I. Moreover, the missing figure's right hand was reconstructed. A reconstruction of the gilded halo was also made.

The design of the conservation work programme is always a very complex process as it requires the simultaneous consideration of many factors. The aesthetic and historical interpretation of the work is important, the understanding of the author's concept and the essence of the destructive processes. In the case of the described sculpture from Żyrardów it was also necessary to take into account the technical possibilities, take into account the expectations of the owner and users, or customers in general, as well as the conservation community. Preservation and restoration solutions adopted in the work programme, including hand reconstruction and unveiling of the following items and the restoration of a painting layer imitating a green patina, restored historical artistic values to the monument. The aesthetic effect achieved this way brings a new quality to work that can be the object of criticism but by restoring the sculpture's lost aesthetic values it is possible to continue to function as an object of religious worship.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

rzeźba kamienna, rzeźba w brązie, rzeźba polichromowana, Andrzej Pruszyński stone sculpture, bronze sculpture, polychrome sculpture, Andrzej Pruszyński



10. Pracownia Andrzeja Pruszyńskiego, *Rzeźba Matki Boskiej*, wapień, po 1900 r., kościół pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie. Widok po zakończonych pracach konserwatorskich i restauratorskich. Fot. P. Owczarek

O paryskim pomniku serca Jana Kazimierza –

recenzja książki Pawła Migasiewicza¹

ANNA SYLWIA CZYŻ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

Ostatnie lata przyniosły intensywne zainteresowanie dynastią Wazów, jej dokonania-
mi i porażkami na niwie politycznej², ale tak-
że artystycznej. W tym ostatnim aspekcie
należy przywołać m.in. publikacje Agnieszki
Skrodzkiej³ oraz świetną wystawę na Zamku
Królewskim w Warszawie, na której w szer-
kim, europejskim kontekście kulturowym
i historycznym ukazano artystyczne dzie-
dzictwo polsko-litewskich Wazów⁴.

Niezamierzonym, ale doskonałym uzupeł-
nieniem ekspozycji jest książka Pawła
Migasiewicza o nagrobku serca Jana
Kazimierza, jaki znajduje się w pobenedyk-
tyńskim kościele Saint-Germain-des-Prés
w Paryżu. Dzięki szeroko zakrojonym po-
szukiwaniom archiwalnym i umiejętnemu
odczytaniu znanych już przekazów z XVII
i XVIII w. autorowi udało się dokładnie
prześledzić dzieje pomnika aż do czasów
współczesnych⁵, w tym bezsprzecznie
wskazać jego twórców, a także zrekonstru-
ować pierwotny wygląd nagrobka,

ukończenia budowy zamku w 1619 r., kiedy to zyskał
on swój charakterystyczny pięcioboczny obrys
wzbogacony wieżami. W tym czasie, w Warszawie, pod
patronatem Wazów intensywnie zachodził proces
związany z przekształcaniem mazowieckiego miasta
w nowe centrum polityczne Rzeczypospolitej. *Świat
polskich Wazów. Przestrzeń - ludzie - sztuka*, red.
J. Żukowski, t. 1: *Katalog wystawy*, t. 2: *Eseje*, Warszawa
2019. Na marginesie wypada także przypomnieć
krakowską poprzedniczkę ekspozycji warszawskiej,
czyli wystawę *Sztuka dworu Wazów w Polsce*,
prezentowaną w Zamku Królewskim na Wawelu
w 1976 r.

5 Bogato ilustrowane, nierzadko unikalnymi fotografia-
mi i rysunkami, rozdziały IV i V.

6 Jak pisze Paweł Migasiewicz w świątyni w latach
1794-1802 funkcjonowała saletrzarnia, z surowcem
piętrzącym się pod sklepienie prezbiterium. Nagrobek
Jana Kazimierza został zdemontowany i przeniesiony

zniszczonego w wyniku rewolucji francu-
skiej, oraz uzupełnić informacje o jego tre-
ściach ideowych⁶.

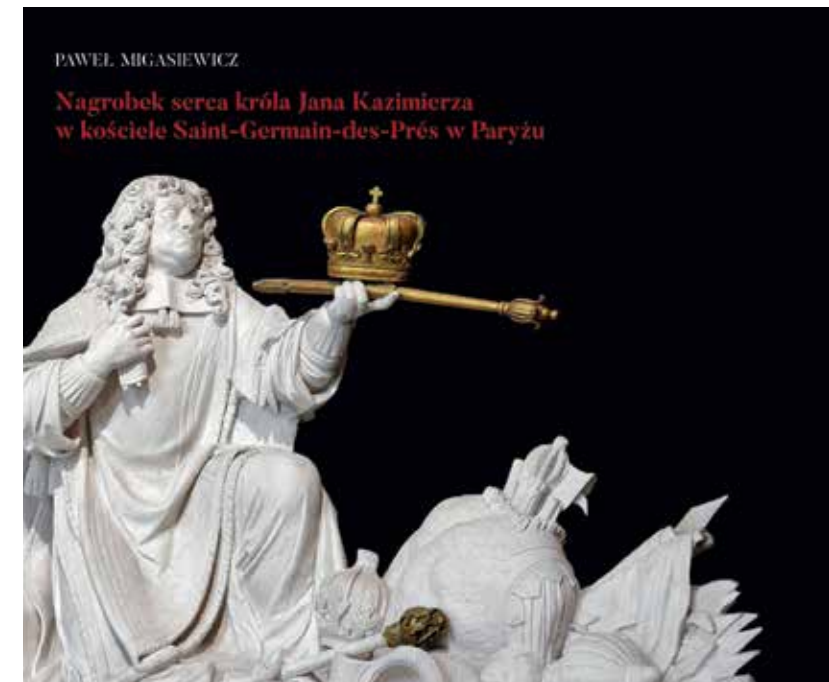
Swoje rozważania autor rozpoczął od
przedstawienia okoliczności abdykacji Jana
Kazimierza i jego wyjazdu do Francji na po-
czątku lipca 1669 r., gdzie miał obiecane
przez Ludwika XIV beneficja kościelne.
Najważniejszym z nich było prestiżowe
opactwo Saint-Germain-des-Prés
w Paryżu, założone w VI w. przez króla
Franków Childeberta I oraz biskupa
Germana⁷, gdzie – do czasu ustalenia się ne-
kropolii w Saint-Denis grzebani byli władcy
Francji. Paweł Migasiewicz podał także in-
formacje na temat życia Jana Kazimierza we
Francji, w kontekście zaledwie tolerowania
go przez Ludwika XIV, ale też snucia planów
matrymonialnych, kłopotów finansowych
i cennych ruchomości przywiezionych
przez króla z Rzeczypospolitej. Te ostatnie
były ważne w kontekście kaplicy św.
Placyda, gdzie monarcha po objęciu funkcji
opata komendatoryjnego umieścił wizeru-
nek św. Kazimierza autorstwa Daniela
Schultza, a którą docelowo przekształcono
w mauzoleum królewskie⁸.

W kolejnym rozdziale Paweł
Migasiewicz omówił okoliczności powsta-
nia nagrobka serca Jana Kazimierza, pierw-
szorzędną rolę przyznając paryskim bene-
dyktynom i głównej spadkobierczyni
króla – młodszej siostrze Ludwika Marii –
Annie. To mnisi z Saint-Germain-des-Prés
organizowali prace wybierając twórców,
zatwierdzając formę i układając program

do Musée Central des Arts de la République. Na swoim
miejscu, ale w okrojonym kształcie znalazł się w latach
1824-1825. Zniszczeniu uległa oprawa architektonicz-
na i stiukowa, sarkofag z sercem, figury jeńców, a także
luźno przymocowane metalowe detale.

7 Po kanonizacji biskupa Paryża kościół przyjął jego
patronat. Pierwotnie był dedykowany św. Wincentemu
i Świętemu Krzyżowi.

8 Zmieniono wówczas wezwanie kaplicy dodając jej
świętego Jagiellona. Jego wizerunek uznaje się za
zaginiony.



ideowy pomnika, a osobą ostatecznie ak-
ceptującą proponowane rozwiązania była
Anna Gonzaga. O ile dotychczas zaledwie
podejrzewano, że pomnik został zaprojek-
towany przez królewskiego artystę
Charlesa Le Bruna, o tyle Paweł
Migasiewicz, odwołując się do badań
Władysława Tomkiewicza i Jennifer
Montagu oraz posługując się analizą po-
równawczą i danymi historycznymi, bez-
sprzecznie związał projekt nagrobka serca
polskiego króla z tym jednym z najwybit-
niejszych twórców siedemnastowiecznej
Francji. W jego kręgu pracowali także wyko-
nawcy pomnika – bracia Gaspard i Balthazard
Marsy z Cambrai, wykonujący prestiżowe
zamówienia dla Ludwika XIV w Luwrze,
Fontainebleau, Tuileries i w Wersalu. Z kolei
odlew wysoko ocenianej przez współcze-
snych płaskorzeźby ukazującej bitwę pod
Beresteczkiem oraz tarczę herbową (zagi-
niona) wykonał brat konwers z opactwa
Saint-Germain-des-Prés Jean Thibaut.
Paweł Migasiewicz ustalił też czas powsta-
nia pomnika (1673-maj 1674) oraz dekoracji
architektonicznej kaplicy i jej ołtarza (do
1683 r.) projektu Pierre’a Bulleta, architekta
królewskiego i miasta Paryża, ale też teore-
tyka architektury. To zapewne za sprawą
Bulleta w sprawie nagrobka pojawił się



Jean Chausfourier, Nicolas Pigné, stan pierwotny nagrobka serca Jana Kazimierza, 1724 r. Fot. MNK

„porządek wazowski”, echo poszukiwań porządku francuskiego.

Paweł Migasiewicz określił też materiały z jakiego wykonany był nagrobek i jego oprawa. Był to więc marmur biały, zapewne kararyjski (figura króla wraz z trofeami), oraz czarny (sarkofag, cokół, arkada), piaskowiec/wapień (figury jeńców), stiuk (kotara i putta w obłokach), a także odlew z ołowiu pokrytego cienką warstwą miedzi, patynowany woskiem (kartusz herbowy, scena bitwy). Warto jednak dopowiedzieć, że stiuk był w partii kotary najpewniej polichromowany i pozłacany/posrebrzany (herbowe Snopki)⁹. Zapewne w tej samej technice, co kompozycja bitewna, która to technika w Polsce jest praktycznie nieznaną, były wykonane zagubione elementy metalowe pomnika: łańcuch Orderu Złotego Runa oraz insygnia władzy królewskiej¹⁰. Mógł je zrealizować Jean Thibaut.

Wspomniany kolor stiukowej draperii sugerują dwie rzetelne ryciny z 1724 r. i z czwartej ćwierci XVII w. publikowane w omawianej książce. Są one także pomocne przy odpowiedzi na pytanie, jak oglądano pomnik i jaka była jego pierwotna wielkość. Jest to o tyle możliwe, że grafika Jeana Chausfouriera i Nicolasa Pigné zawiera skalę w stopach francuskich. Szkoda, że autor nie pokusił się o rekonstrukcję wymiarów pomnika, a jedynie skonstatował, że „nagrobek po odrestaurowaniu [...] stał się znacznie niższy” (s. 110). Okazuje się, że owa

różnica w przypadku wysokości samego pomnika wynosi ok. 65 cm. Zmiana wielkości dotyczy też ujmującej go arkady, która ze względu na zniszczenie postaci jeńców stała się węższa o 61 cm¹¹. Warto także dodać, że nagrobek był widoczny u wejścia do prezbiterium, a w samej kaplicy zaplanowano jego oglądanie z lewej strony w ujęciu $\frac{3}{4}$, a więc w kontekście ołtarza¹². Zrozumiała staje się wówczas ekspresja figury, gest zdejmowanego przez króla, mocno rozwianego płaszcza i wyciągniętej ręki z koroną i berłem, które za pośrednictwem św. Kazimierza składa Bogu. Należy także dodać, że ten sam kierunek (do ołtarza) nadano kompozycji ukazującej bitwę pod Beresteczkiem.

W warstwie ideowej nagrobek ilustruje moment abdykacji, o czym pisał jako pierwszy Alexandre Lenoir¹³, a ostatnio szerzej Agnieszka Skrodzka¹⁴. Paweł Migasiewicz rozważania te wzbogacił o dotychczas pomijany dokument z epoki „zapiski w księdze zmarłych świeckich pochowanych w kościele” (s. 93), które przywołał w aneksie, a w których znajduje się nieco literacki, ale jednak rzetelny opis pomnika wraz z dotychczas nieznaną dewizą *Haec praestat utriusque*. Król oddając swą władzę wybierał lepsze życie, co symbolizował niegdyś wieniec w dłoniach putta i serce unoszone do nieba. Monarcha ukazany został jako *Rex Orthodoxus*, a jego opiekunem i niebiańskim pośrednikiem był św. Kazimierz – patron nie tylko Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego, ale – co warto przypomnieć – także protektor walczących z prawosławiem¹⁵. Pokonanych wrogów Kościoła symbolizowały postacie jeńców w typie Kozaków, ale także sama

scena bitwy pod Beresteczkiem. Jednak nagrobek serca Jana Kazimierza nie był jedyną artystyczną realizacją, w której ukazano abdykację monarchy jako rzecz pozytywną a nawet chwalebną. Szkoda, że autor nie przypomniał m.in. tablicy komemoracyjnej z kościoła kamedułów na warszawskich Bielanych (1672)¹⁶. Kreowanie pozytywnej narracji o tragicznym i zawstydzającym akcie było bowiem szerszą inicjatywą nie tyle samego Jana Kazimierza, co przede wszystkim jego kręgu. Tablica komemoracyjna i inne zabytki, przede wszystkim grafiki, są więc uzupełnieniem treści przedstawionych w paryskim nagrobku serca.

Z kolei same figury jeńców, prócz odwołań bardziej ideowych niż formalnych wskazanych przez Pawła Migasiewicza, wywodzą się z twórczości Michała Anioła, przede wszystkim z mocarnych, ukazanych w skomplikowanych pozach *ignudi* z Kaplicy Sykstyńskiej, czy figur alegorycznych z nagrobków Medyceuszy w kościele San Lorenzo we Florencji. Kompozycje te propagowane przez liczne przekazy graficzne były wielokrotnie przetwarzane przez różnorodnych artystów. Dla jeńca ukazanego po prawej stronie nagrobka serca Jana Kazimierza wzorcem bezpośrednim mogła być postać z fresku *Męczeństwo św. Wawrzyńca* (1569) Agnola Bronzina z San Lorenzo we Florencji.

Niemniej wskazane uzupełnienia są drobne, a czytelnik otrzymał niezwykle rzetelnie przygotowaną monografię, właściwie pozycjonującą w kontekście historycznym i artystycznym jedno z dwóch zachowanych upamiętnień pochówku serca królów Rzeczypospolitej.

Książka rozpoczyna serię wydawniczą (Studia i Materiały) Instytutu POLONIKA dedykowaną pracom naukowym. Jest więc doskonałym prognostykiem dla kolejnych publikacji w ramach nowej inicjatywy Instytutu.

12 Nowy ołtarz powstał ok. 1825 r.

13 A. Lenoir, *Musée des monuments français...*, t. 5, Paris 1806, s. 94.

14 A. Skrodzka, *Udręki...*, dz. cyt., s. 165-167.

15 K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 295-297.

16 A. Skrodzka, *Udręki...*, dz. cyt., s. 110-130.

Na tropie polsko-żydowskiego dziedzictwa kulturowego w Gruzji i w Izraelu

MAGDALENA TARNOWSKA, ROMANA RUPIEWICZ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
FOT. RADEK POLAK

W listopadzie i grudniu 2019 r. Instytut Historii Sztuki UKSW wziął udział w realizacji międzynarodowego projektu „Synagoga w Oni (Gruzja) – ślady polskiego i gruzińskiego dziedzictwa w Izraelu”, sfinansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Organizatorem przedsięwzięcia był Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie, a pozostałymi partnerami: Uniwersytet Ben Guriona w Beer Szewie (Izrael) oraz Państwowy Uniwersytet w Tbilisi (Gruzja), Instytuty Polskie w Tbilisi i w Tel Awiwie oraz Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Grupa uczestników projektu złożona była z 18 studentów (po 6 osób z każdego uniwersytetu), wykładowców, reprezentantów ŻIH oraz artystki Mai Gordon (Amsterdam), fotografa Radka Polaka (Warszawa) i kuratora sztuki współczesnej Sarmena Beglariana (Warszawa).

Projekt obejmował kilka zadań realizowanych w Polsce, Gruzji i Izraelu. W ŻIH w Warszawie studenci wzięli udział w wykładach prowadzonych przez prof. Eleonorę Bergman. Podczas pobytu w Tbilisi uczestnicy poznawali kulturę i sztukę Gruzji, w tym żydowską – w Muzeum Narodowym i Muzeum Żydowskim, a także polską (podczas zwiedzania miasta, po którym oprowadził nas Lech Kończak, dyrektor Instytutu Polskiego, zapoznaliśmy się m.in. z dziełami polskich architektów: Henryka Hryniewskiego, Anatolija Kalgina, Aleksandra Szymkiewicza). Podczas wykładów prezentowano również dziedzictwo Żydów warszawskich, które na przełomie XIX i XX w. stało się inspiracją dla Żydów w małym miasteczku Oni w Gruzji, a następnie mitem dla tej społeczności osiadłej w Izraelu.

Według legendy rabin z Oni studiując w Warszawie zachwyił się Wielką Synagogą na Tłomackiem i zapragnął stworzyć na jej wzór bożnicę w rodzinnym mieście. Eklektyczna budowla powstała w 1895 r. i do dzisiaj jest trzecią co do wielkości w Gruzji (po bożnicach w Tbilisi i Kutaisi). Kiedy na początku lat 70. XX w. Żydzi emigrowali do Izraela, zabrali ze sobą do Beer Szewy nie tylko pamięć o pozostawionej w Oni synagodze, jej makietę, najcenniejsze obiekty kultu, w tym zwoje Tory, ale także pamięć o jej warszawskim pierwowzorze. W Izraelu stała się częścią ich dziedzictwa, mitem, fantazją i punktem odniesienia.

Kolejnym etapem przedsięwzięcia była praca w terenie, na którą złożyły się inwentaryzacja synagogi oraz cmentarza żydowskiego w Oni. Prowadząc wspólne badania uczestnicy próbowali odnaleźć architektoniczne i artystyczne ślady mitu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem. Pod kierunkiem kadry

akademickiej studenci opisali i przeanalizowali detal architektoniczny, inskrypcje oraz wyposażenie synagogi. Dokonali także wstępnej inwentaryzacji cmentarza, określając liczbę nagrobków, ich stan, datację (najstarszy pochodzi z 1943 r.), stylistykę, oraz odczytali wybrane inskrypcje (w jęz. hebrajskim i gruzińskim). Prowadzili także wywiady z mieszkańcami miasteczka, dzięki czemu odkryli stary cmentarz żydowski z połowy XIX w. (lub wcześniejszy).

W Izraelu studenci uczestniczyli w inspirujących wykładach i spotkaniach w kibucu Sede Boker, gdzie mieści się dom pierwszego premiera Izraela Ben Guriona, na Uniwersytecie jego imienia w Beer Szewie, w tamtejszej synagodze gruzińskich Żydów oraz w Muzeum Narodowym w Jerozolimie.

Podczas realizacji projektu towarzyszyła nam refleksja nad wielorakim wymiarem pamięci o przeszłości. Pod kierunkiem Mai Gordon i Sarmena Beglariana studenci tworzyli prace plastyczne, które staną się wkrótce ich wspólnym, artystycznym znakiem pamięci. Ważnym elementem przedsięwzięcia był jego wymiar społeczny. Poprzez współpracę, udział w wykładach, działaniach artystycznych i podróżach uczestnicy wywodzący się z różnych kultur i tradycji wyznaniowych potrafili stworzyć zintegrowaną, wolną od uprzedzeń społeczność. Nawiązali przyjaźnie, także naukowe, które z pewnością zaowocują w przyszłości wspólnymi inicjatywami.



Instytut Historii Sztuki UKSW reprezentowały: dr Magdalena Tarnowska oraz dr Romana Rupiewicz wraz z sześciorgiem studentów: Natalią Tokarską, Magdą Lucimą, Patrycją Żak, Moniką Kowalik, Angeliką Pędzich i Andrzejem Michalakiem.





Uroczyste pożegnanie prof. Zbigniewa Bani

FOT. IZA NIEMIRA

5 grudnia 2019 r. odbyło się spotkanie koleżeńskie – uroczyste pożegnanie prof. Zbigniewa Bani, który po wieloletniej (od 1973 r.) pracy w Instytucie Historii Sztuki UKSW przeszedł na zasłużoną emeryturę. Na uroczystości w obecności Dziekana Wydziału Nauk Historycznych ks. prof. Waldemara Graczyka zgromadzili się liczni przyjaciele, współpracownicy i uczniowie Pana Profesora, którzy snuli

ciepłe wspomnienia na temat prowadzonych przez niego zajęć, wspólnych wyjazdów za- bytkoznawczych, a także przypominali o wadze prowadzonych przez prof. Banę badań z zakresu architektury nowożytnej. Choć zwieńczeniem spotkania były tort i kwiaty, to mamy nadzieję, że Pan Profesor na emeryturze nadal będzie o nas pamiętał, wspierając Instytut życzliwą radą, a nasze spotkania na konferencjach, wyjazdach oraz na łamach „Artifex Novus” będą równie częste i intensywne.

