

TADEUSZ ADAMEK

WYBRANE PROBLEMY IKONOGRAFII
ŚW. STANISŁAWA BISKUPA
W MALARSTWIE POLSKIM XVII I XVIII WIEKU*

Trzęsiove wątki malarskich przedstawień XVII i XVIII w. w Polsce, poświęconych biskupowi św. Stanisławowi, są integralnie związane z całą atmosferą tych czasów, stanem kultury, ideologią kościelną i szczególnym nasileniem prądów religijnych w malarstwie oraz różnymi tendencjami stylistycznymi, aktualnymi po Soborze Trydenckim. Są one również kontynuacją bogatych tradycji epok poprzednich, które znalazły w tych nowych okolicznościach dobre warunki realizacji, jak też intensywnego rozwoju. Wielki patron narodu i Rzeczypospolitej, jego życie i męczeństwo stały się popularnymi i ulubionymi tematami w malarstwie.

Malarstwo to w pierwszej swojej fazie pełne jeszcze elementów tradycyjnych zwłaszcza manierystycznych, żywych odblasków średniowiecza zmienia się później w twórczość w pełni rozwiniętą, ze swoim iluzjonizmem, elegancką i efektowną kompozycją oraz technicznym wirtuozerstwem¹. Idealizm ścięra się w nim z realizmem, formuje się sztuka kontrreformacji, a malowidła wykonane w jej duchu stanowią trawestację lub rozwinięcie tego kierunku. „Istotą tej twórczości — jak powiada Dobrowolski — która zmieniła dawną deskę podobrazia na płótno, były ogromne nieraz wymiary obrazów, ich okazała wielopostaciowość, malarska tonalność, silny często światłocień i połyskliwość, pewnego rodzaju luminizm i powietrzność oraz rozległa często przestrzenność, zróżnicowanie na strefę ziemi i nieba, oddzielonego od ziemi łukiem welnistych obłoków”².

Ikonoğrafia malarstwa polskiego XVII i XVIII w., w tym również i przedstawień z tematem św. Stanisława, służącym celom dydaktycznym i moralnym, oraz wielka skłonność do tworzenia scen alegorycznych i symbolicznych, a także eksponowania żarliwego mistycyzmu i stanów niemal ekstazy, są bardzo bliskie sztuce średniowiecza, a głównie może gotyku. „Postacie tworzone w atmosferze religijnej

* Referat niniejszy był przedstawiony na Ogólnopolskiej Sesji Naukowej poświęconej ikonografii sw. Stanisława biskupa krakowskiego i męczennika, zorganizowanej w Krakowie w dniach 20 i 21 XI 1973 r. pod protektoratem metropolity krakowskiego, księdza kardynała Karola Wojtyły.

¹ *Historia sztuki polskiej*. Praca zbiorowa pod red. T. Dobrowolskiego. Wyd. 2. T. 2. Kraków 1965 s. 442.

² Tamże s. 427

egzaltacji, łączyły nieraz portretowość osób historycznych z nową stylizacją, z pełnym i smukłym kanonem postaciowym lub hieratyzmem, sygnalizując pewnego rodzaju powrót średniowiecza³. Wzmaga się znacznie kult maryjny, religijność, życie klasztorne i prądy dewocyjne; są to zjawiska charakterystyczne dla epoki „sarmatyzmu”. Ten właśnie sarmatyzm utrzymał tradycję stylu rodzimego, mimo silnych wpływów obcych. Zalecał i szerzył przywiązanie do tego, co swojskie, lokalne, przeciwstawiał się cudzoziemszczyźnie, a wobec powszechnie w Europie występujących tendencji do tworzenia scen bohaterstwa i męczeństwa rozwijał chętniej kompozycje poświęcone tematowi św. Stanisława czy św. Wojciecha, rezygnując z popularnych bardzo scen ze św. Mikołajem lub Eustachym⁴.

Tego rodzaju sposób tworzenia skłonny był również do dekoracyjności, płaszczyzny, czasem miękkości formy i malowniczości, preferował też pierwszoplanowe figury, pewną izolację motywów i detali w obrazach oraz wyraźną i spokojną gamę barw⁵.

W tym klimacie powstaje w Polsce szereg obrazów związanych z narodowym kultem św. Stanisława w obrębie pewnych schematów ikonograficznych, ściśle wiążących się z formalnymi oraz kompozycyjnymi. Owe schematy ikonograficzne realizowane są w ciągu całej twórczości malarskiej XVII i XVIII w. na ogół w formie wielkich i uroczystych obrazów ołtarzowych.

Przedstawienia św. Stanisława w malarstwie XVII i XVIII w. opierają się na wypracowanych i ustalonych jeszcze w średniowieczu siedmiu czy ośmiu wyobrażeniach⁶. Jednocześnie realizują one typy ikonograficzne legendy świętego biskupa i męczennika. Są one też często niespotykanym w polskim średniowieczu przykładem samodzielnego opracowania wątku hagiograficznego. Poza tym mają zabarwienie wybitnie rodzime poprzez charakterystykę sprzętu, stroju i pejzażu⁷. Cechy te tradycyjnie rozwijane i pielęgnowane stworzą właśnie w XVII i XVIII w. tak znamienne zjawisko popularnej aktualizacji.

Wspomniane wyżej ikonograficzne typy wyobrażeń św. Stanisława można zestawić w pewien cykl ilustrujący jego historię w następującej kolejności:

1. Kupno wsi od Piotrawina
2. Wskrzeszenie Piotrawina
3. Przyrowadzenie Piotrawina przez św. Stanisława do świadczenia przed królem
4. Zabójstwo św. Stanisława
5. Rozsiekanie zwłok męczennika
6. Uroczysty pogrzeb lub translacja zwłok

³ Tamże.

⁴ *Malarsstwo polskie. Manieryzm, barok*. Katalog pod red. A. Ryszkiewicza. Warszawa 1971 s. 30.

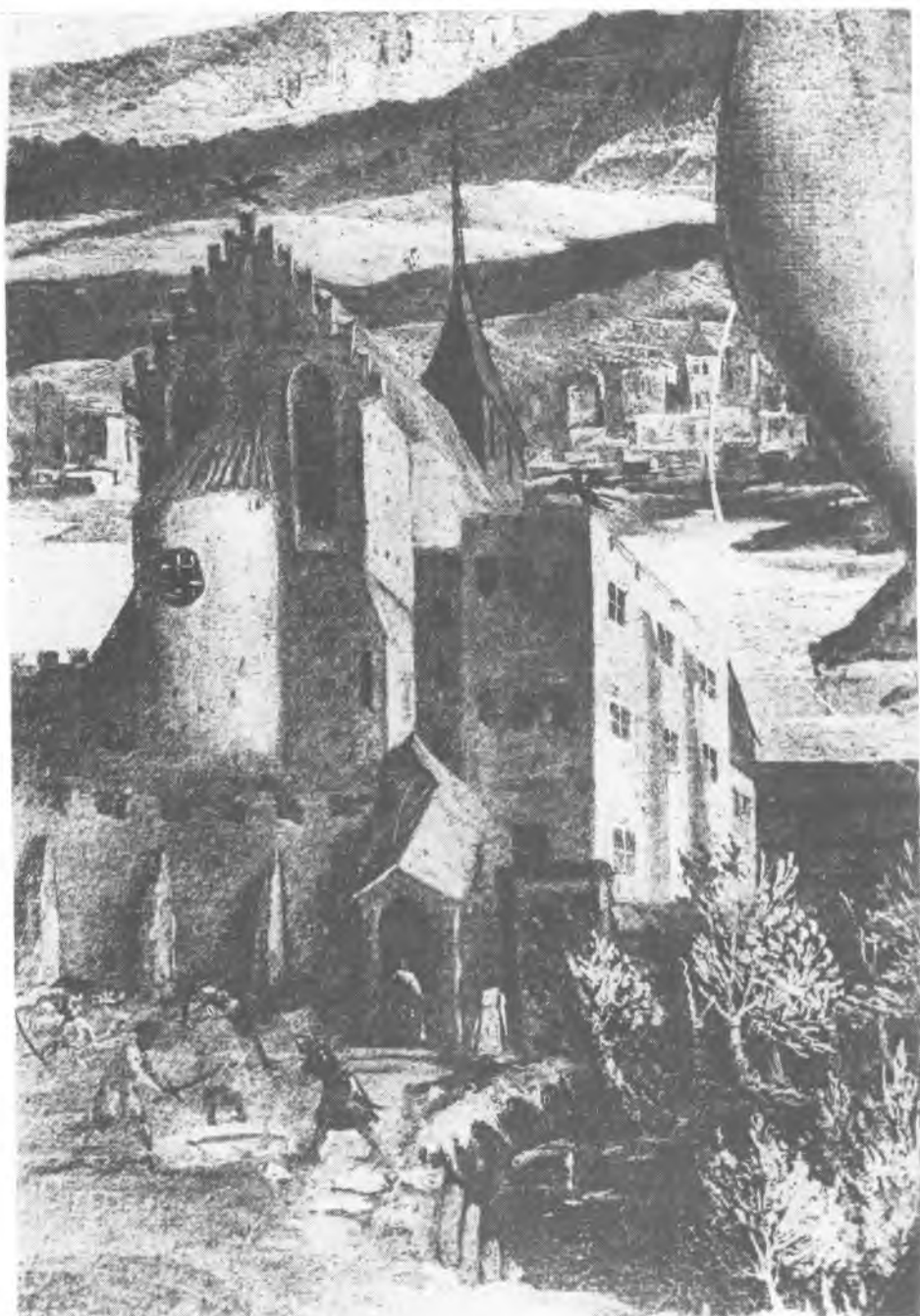
⁵ *Historia sztuki polskiej* s. 424.

⁶ M. Kosińska. *Zarys ikonografii św. Stanisława biskupa na podstawie zabytków krakowskich do połowy XVI wieku*. „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 16:1949 nr 1 s. 96-99.

⁷ Tamże s. 99.



1 Tyburejusz Nowakowicz. „Wskrzeszenie Piotrawina” 1627 r. Częstochowa. Klasztor OO. Paulinów na Jasnej Górze



2. Tyburcjusz Nowakowicz. Scena rozsiekania zwłok św. Stanisława z kościołem na Skałce w Krakowie. Fragment obrazu „Wskreszenie Piotrawina” z r. 1627



3. Jan Drużel. „Wskreszenie Piotrawina” 1647 r. Sieradz. Kościół poddominikański



4. Malarz nieznany. „Wskrzeszenie Piotrawina” ok. 1647 r. Krosno, Kościół OO Franciszkanów



5. Szymon Czechowicz. „Wskrzeszenie Piotrawinia” 1756 r. Poznań. Kościół farny



6. Tadeusz Kuntze-Konicz. „Wskreszenie Piotrawina” 1772 r. Żytniów, pow. Wieluń.
Kościół parafialny



7. Tomasz Dolabella. „Św. Stanisław prowadzi Piotrawina przed sąd królewski”, po r. 1616. Warta. Kościół OO. Bernardynów



8. Monogramista A.S. „Adoracja Matki Boskiej przez św. Wojciecha i św. Stanisława” 1605 r. Kotłów. Kościół parafialny



9. Książ monogramisty A.S. „Koronacja Marii” 1615-1620. Blizanów. Kościół parafialny



10. Legenda św. Stanisława biskupa i męczennika — 6 scen. Kraków. Kościół OO. Dominikanów

7. Strzeżenie zwłok przez orły

8. Kanonizacja św. Stanisława.

Być może, że historia i legenda były znacznie bogatsze w szczegóły XIII w. Najwcześniejsze jednak zabytki pochodzą z początku XIV w. i nie można na ich podstawie tak wnioskować.

Wydaje się, że historia biskupa św. Stanisława w malarstwie XVII i XVIII w. oparta na wcześniejszej tradycji, ilustrowała dzieje jego kultu, jak też była wierna źródłom literackim takim, jak: *Kronika* błogosławionego Wincentego Kadłubka, spisana ok. r. 1218⁸, napisany w r. 1230 na jej podstawie tzw. *Żywoć mniejszy św. Stanisława*⁹, *Vita Sancti Stanislai Cracoviensis Episcopi* Wincentego z Kielc, czyli tzw. *Vita maior*¹⁰, *Złota legenda* Jakuba de Voragine¹¹, *Miracula Sancti Stanislai*¹² jak też autorstwa Jana Długosza *Vita sanctissimi Stanislai Cracoviensis Episcopi* z r. 1465¹³. Bez względu też na genezę i kontrowersyjne poglądy dotyczące formowania się i początków kultu św. Stanisława oraz jego zasięgu¹⁴ należy zwrócić uwagę na fakt, że w malarstwie XVII i XVIII w. spośród wymienionych wyżej ośmiu zasadniczych tematów ikonograficznych kilka jest realizowanych w szerszym zakresie, inne zaś nie są tak popularne. Do najbardziej ulubionych należą: wskrzeszenie Piotrawina, świadczenie Piotrawina przed królem, zabójstwo św. Stanisława.

Pozostałe sceny są bardzo często uzupełnieniem zasadniczych elementów kompozycji oraz występują jako dodatkowa ilustracja drugoplanowa w formie ujęcia pojedynczego lub też jako układ o charakterze symultaniczno-narracyjnym. Zjawisko to jest zresztą właściwe bardzo różnorodnym tematom malarstwa XVII i XVIII w.

Ponadto pojawia się w owych czasach nowy, wcześniej nie praktykowany typ ikonograficzny, który prezentuje postać św. Stanisława biskupa w scenach adoracji Matki Boskiej lub jej koronacji, w towarzystwie św. Wojciecha, czasem też i św. Mikołaja.

Zaznaczyć również należy, że w XVII i XVIII w. zaistniały dodatkowe jeszcze warunki dla wzmożonego kultu św. Stanisława. Papież Klemens VIII wprowadził bowiem jego uroczystość do *Breviarum Romanum* pod datą 7 V 1595 r.¹⁵, a w 1606 r. rozszerzył na cały Kościół oficjum św. Stanisława w rycie wartości dupleks¹⁶. Kult wreszcie św. Stanisława a także św. Wojciecha odpowiadał nastrojom panującym w

⁸ *Monumenta Poloniae Historica*. T. 4. Kraków 1896.

⁹ Tamże s. 238-285.

¹⁰ Tamże s. 319-438.

¹¹ Wyd. M. Plezia. Warszawa 1955.

¹² *Monumenta* s. 285-318.

¹³ J. Długosz. *Opera omnia*. T. 1. Red. I. Polkowski, P. Żegota. Kraków 1887 s. 1-182.

¹⁴ P. Bohdziewicz. *Zjazdy Łęczyckie XII wieku a powstanie kultu św. Stanisława biskupa*. „Roczniki Humanistyczne” 2-3:1950/51 s. 237-260; W. Semkowicz. *Sprawa św. Stanisława w świetle nowego źródła ikonograficznego*. Kraków 1925.

¹⁵ W. Schenk. *Kult liturgiczny św. Stanisława biskupa na Śląsku w świetle średniowiecznych rękopisów liturgicznych*. Lublin 1959 s. 33.

¹⁶ F. Buczys. *Św. Stanisław biskup krakowski*. Kraków 1902 s. 144.

całej Europie od XVI w. W różnych krajach, a szczególnie może w Anglii, trwały krwawe prześladowania katolików. Szerzył się z tej przyczyny w całym katolickim świecie kult męczenników za wiarę. Temat męczeństwa i męczenników oraz ich życia wszedł do malarstwa, którego jednym z zadań miało być hartowanie przyszłych obrońców wiary¹⁷.

Podstawowym elementem wszystkich kompozycji malarskich, związanych tematycznie ze św. Stanisławem, jest postać biskupa *in pontificalibus* z Piotrawinem, jego ikonograficznym atrybutem¹⁸. W przedstawieniach malarstwa XVII i XVIII w. postać Piotrawina jest tej samej wielkości co osoba biskupa, podczas gdy wcześniej była ona niemal miniaturą.

Wśród wymienionych wyżej typów ikonograficznych najczęściej występuje scena wskrzeszenia Piotrawina. Nawiązuje ona do historii św. Stanisława, a jako temat hagiograficzny była bardzo popularna w średniowieczu¹⁹. Przedstawiono ją w celu wyeksponowania zasady sprawiedliwości przestrzeganej w celu obrony dóbr nabytych lub darowanych Kościołowi, który występuje przede wszystkim przeciw roszczeniom krewnych w związku z rycerskim prawem bliższości²⁰. Jej źródłem mogła być legenda św. Fridolina²¹, spisana w 1 poł. XIII w.; święty ten w obronie włości założonego przez siebie żeńskiego klasztoru w Seckinger wskrzesił Ursona, od którego owe włości nabył. Możliwe, że źródłem tym była inna legenda tzw. *Kronika hannoneńska* o wskrzeszeniu św. Aji, spisana w końcu XII w. przez Gisleberta, proboszcza z Mons w pobliżu Leodium²². W tym przypadku wchodziłyby w grę jeszcze i związki, jakie łączyły Kościół polski z diecezją leodyjską w czasach króla Władysława Hermana po uroczystej translacji zwłok św. Stanisława w 1088 czy 1089 r.²³ Nie jest również wykluczone, że pewien wpływ na powstanie tego epizodu historii i w ogóle kultu św. Stanisława wywarły zjazdy łeczyckie w latach 1260 i 1280, na których sprawa ta mogła być dyskutowana²⁴. Kult ten ponadto miał podkład rodowy i związany był zwłaszcza z Toporczykami, popierającymi Władysława Hermana²⁵. Rzecz ciekawa, że o wskrzeszeniu nie wspomina *Kronika Kadłubka*, spisana ok. 1218 r. Wieki XVII i XVIII ten właśnie temat uczyniły jednym z głównych w malarstwie. W scenach malarskich nadały mu charakter obrazujący zdarzenie w atmosferze mistycznego skupienia i wyraźnego zdumienia, a nawet zaskoczenia, które rysuje się na twarzach świadków i obserwatorów.

¹⁷ *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*. Praca zbiorowa pod red. T. Dobrzeńckiego, J. Ruszczykówny. Warszawa 1958 s. 25.

¹⁸ L. Réau. *Iconographie de l'Art chrétien*. T. 3: *Iconographie des Saints*. Paris 1959 s. 1235 n.; Kosińska, jw. s. 98.

¹⁹ Semkiewicz, jw. s. 14.

²⁰ Tamże s. 52.

²¹ Tamże s. 17-19.

²² Tamże s. 16.

²³ Tamże s. 54.

²⁴ Bohdziewicz, jw. s. 257.

²⁵ Semkiewicz, jw. s. 45.

W grupie bardzo licznie zachowanych w Polsce XVII i XVIII-wiecznych przedstawień malarskich ze sceną wskrzeszenia Piotrawina kilka wybitniejszych zasługuje na szczególną uwagę. Są to obrazy przeważnie ołtarzowe, pochodzące z czasów, kiedy równocześnie rozwija się manieryzm i barok aż do ostatnich lat późnego baroku.

Jednym z najwcześniejszych jest obraz olejny na płótnie brata Tyburcjusza Nowakowicza, paulina z Jasnej Góry, znajdujący się w klasztorze częstochowskim, pochodzący z r. 1627, analogiczny do datowanego na ten rok obrazu św Augustyna²⁶ (il. 1). Cudownemu zdarzeniu oprócz ministranta przygląda się grupa duchownych o „dosadnie scharakteryzowanych twarzach”²⁷ Na pierwszym planie jest tylko postać św Stanisława w szatach liturgicznych, a wstający z grobu Piotrawin w lewym dolnym rogu obrazu. Akcja ma miejsce w pobliżu kościoła obronnego z gotykami jeszcze skarpami. Jest to zapewne kościół i pauliński klasztor na Skałce w Krakowie. Przed nim widoczna jest scena rozsiekania zwłok świętego biskupa (il. 2), umieszczona w celu wzbogacenia treści zarówno ikonograficznej, jak i legendy zgodnie z tradycją symultaneizmu. Nad nią unoszą się orły, które będą strzec zwłok, jak też poskładają członki męczennika. W dalszym planie widać zabudowania zamku wawelskiego na wysokim brzegu Wisły

W 20 lat później w r 1647 Jan Drużel, spolonizowany syn Jakuba Troschla *vel* Droschla z Norymbergi, nadwornego malarza króla Zygmunta III, namalował dla kościoła Św Stanisława w Sieradzu obraz *Wskrzeszenie Piotrawina*²⁸ (il 3) Prawdopodobnie obraz ten znajdował się kiedyś w głównym ołtarzu tego kościoła²⁹ Scena jest jakby odwróceniem kompozycji obrazu Nowakowicza. Uboższa znacznie pod względem treści i formy artystycznej, oparta na tradycyjnych malowidłach prowincjonalnych, przedstawia moment cudu na tle krajobrazu. Za św. Stanisławem z lewej strony widać kilka asystujących postaci, w górnej części obrazu niezbyt udana strefa nieba. Uwagę zwraca jednak indywidualizm twarzy prezentowanych osób; wskazuje to na pewnego rodzaju specjalizację autora w malowaniu tzw portretów sarmackich³⁰

Przypuszcza się, że w postaci szlachcica tuż za św. Stanisławem sportretował Drużel starostę sieradzkiego Jana Wężyka, jest bowiem na obrazie również i herb rodziny Wężyków w dole z prawej strony. Jednak fundatorem płótna był ks. Feliks ze Żnina, przeor klasztoru oo. dominikanów w Sieradzu, jak głosi o tym łacińska inskrypcja na odwrocie³¹

²⁶ *Malarstwo polskie* s. 344 il. 81, 82; *Sztuka sakralna* s. 348 il. 162.

²⁷ *Malarstwo polskie* s. 344.

²⁸ Tamże s. 345 il. 83; A. Sławska. *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Poznań 1952 s. 41 nr 50; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Woj. łódzkie*. T. 2; Red. J. Łoziński. Warszawa 1954 s. 307 fig. 393.

²⁹ *Malarstwo polskie* s. 345. Obecnie obraz znajduje się w budynku klasztoru poddominikańskiego.

³⁰ Sławska, jw. s. 31.

³¹ *Malarstwo polskie* s. 345.

Około r. 1647 wykonany został dla klasztoru oo. franciszkanów w Krośnie przez nieznanego malarza olejny obraz na płótnie znany pod nazwą *Święty Stanisław biskup wskrzesza Piotrawina*³² (il. 4.). Jest to scena wielofiguralna i ma po części charakter symultaniczno-narracyjny. Cud odbywa się w obecności znacznej grupy modlącej się szlachty. Podobnie jak w obrazie *Drużla* i tu dostrzega się tendencję zmierzającą do ukazania portretowych cech poszczególnych osób, prawdopodobnie członków rodziny fundatora. Naprzeciw św. Stanisława z lewej strony kompozycji stoją Stanisław i Anna Oświęcimowie, mieszczanie krośnieńscy i fundatorowie. W głębi pośrodku na tle krajobrazu widać scenę sądu, na który św. Stanisław przyprowadza Piotrawina przed oblicze króla. Ponad nią kłęby obłoków z uskrzydłonymi główkami aniołków

W przeszło sto lat później jeden z najwybitniejszych malarzy religijnych XVIII w. Szymon Czechowicz, wykształcony i artystycznie uformowany w Rzymie w kręgu uczniów i naśladowców Carla Maratty, twórca o wielkiej kulturze malarskiej i dobrym wyczuciu przestrzeni, realizował również wielokrotnie temat wskrzeszenia. Około r. 1756 wykonał dla kościoła farnego w Poznaniu pod wezwaniem św. Stanisława obraz *Wskrzeszenie Piotrawina do głównego ołtarza*³³ (il. 5). Robił wiele studiów do tego tematu, takich jak rysunek w Rzymie znany z wiedeńskiego miedziorytu Possela, szkice rysunkowe przechowywane w Bibliotece im. Przeździeckich w Warszawie i Bibliotece im. Wróblewskich w Wilnie, szkice olejne w katedrze na Wawelu i plebanii kościoła Bożego Ciała w Poznaniu. W r. 1854 kopię obrazu wykonał Edward Czernikow dla kościoła w Buku³⁴, a w XVIII w. jeszcze powstały kopie ołtarzowe dla kościoła w Gogolewie i kaplicy Skórczewskich w Zaniemyślu oraz relief w kościele NMPanny w Poznaniu. Czechowicz powtórzył ten temat w sześciu obrazach olejnych m. in. dla kościołów w Siedlcach, Olesku i Podhorcach³⁵.

Jest to jedna z najbardziej samodzielnych prac Czechowicza i jednocześnie najbardziej monumentalna kompozycja spośród ikonograficznych wyobrażeń św. Stanisława. Dostrzega się aktualizującą tendencję: wprowadzenie osób w polskich strojach szlacheckich, nieco tylko zachwianą przez postaci oseledców. Cud następuje wobec licznej asysty lecz akcja główna dotyczy tylko biskupa, Piotrawina oraz ministranta, który jest niezwykle wzruszony. Św. Stanisław jest centralną postacią kompozycji, a na jego złotej kapie skupia się cały blask światła³⁶. Scena jest trochę teatralna na tle pejzażu, w którym widać antyczną świątynię Westy, podkreślającą archaizm ujęcia. W swym ogólnym nastroju i wyrazie ikonograficznym obraz Cze-

³² *Sztuka sakralna* s. 351 il. 184.

³³ J. Orańska. „*Wskrzeszenie Piotrawina*” w *farze poznańskiej*. „*Dziennik Poznański*” 1933 nr 106; *taż.* *Szymon Czechowicz 1689-1775*. Poznań 1948 s. 76-80; *Malarstwo polskie* s. 414 n. il. 222; *Sztuka sakralna* s. 355 il. 223.

³⁴ Orańska. *Szymon Czechowicz* s. 77

³⁵ *Tamże* s. 78.

³⁶ *Malarstwo polskie* s. 415.

chowicza jest nieco zbliżony do sceny z krośnieńskiego kościoła oo. franciszkanów o ponad sto lat wcześniejszego.

Ostatnią wreszcie ze znakomitszych kompozycji tego tematu już rokokową jest obraz *Wskrzeszenie Piotrawina*, namalowany w r. 1772 prawdopodobnie przez Tadeusza Kuntze-Konicza do ołtarza bocznego kościoła parafialnego w Żytniowie, pow. Wieluń³⁷ (il. 6). Obraz bardzo zbliżony do niego pod tym samym tytułem namalował Konicz dla kościoła św. Stanisława w Rzymie. Scena dość kameralna, pełna blasku, prezentuje obok św. Stanisława podającego rękę Piotrawinowi, kilka postaci w polskich strojach szlacheckich.

Omówione wyżej obiekty malarstwa XVII i XVIII w. stanowią przykłady zastosowania tradycyjnego tematu oraz jego ikonograficznego ujęcia w nowej konfiguracji stylowej, jak też i stylistycznej. Ich treść ideologiczna, wydaje się, przeważa nad formą i nadaje obrazom swoiste piętno o silnych jeszcze reminiscencjach średniowiecznych.

Drugi typ ikonograficzny, ilustrujący historię św. Stanisława, obejmuje bardziej rozbudowane, choć może nie tak liczne, sceny przedstawiające Piotrawina świadczącego przed Bolesławem Śmiałym. Jest to w chronologicznym układzie zdarzenie następne po wskrzeszeniu. Temat ten dość popularny dawał malarzom większe możliwości. Pozwalał stosować swobodniejszą interpretację kompozycyjną i wyraźniej podkreślał lokalny charakter sceny. W ten sposób mógł obraz wywrzeć większe wrażenie na widzu. Ekspresja ta widoczna jest w spotęgowanej atmosferze napięcia oraz pewnej bojaźni wśród bardzo licznie zgromadzonych świadków królewskiego sądu.

Najlepszymi może przykładami realizacji tego tematu są dwa XVII-wieczne obrazy związane z twórczością Tomasza Dolabelli, który scenę tę kilkakrotnie powtórzył³⁸. Dolabella sprowadzony do Polski przez Zygmunta III z Włoch w r. 1598 szybko przejął gusta sarmackie. Około 1616 r. polecono mu wykonanie 8 obrazów z życia św. Wacława i św. Stanisława³⁹, a później jeszcze 7 na temat „różne cuda św. Stanisława”. Po 1616 r. stworzył Dolabella wielkie płótno zwane *Św. Stanisław prowadzi Piotrawina przed sąd królewski* dla kościoła oo. bernardynów w Warcie⁴⁰ (il. 7). Przedstawia kompozycję sceny w zamkowym wnętrzu, z pewnymi inspiracjami weneckimi, widocznymi w kolorycie i szczegółach⁴¹, jak też wyrażonymi również przez dekoracyjny realizm⁴². Na tle tłumu polskiej szlachty w strojach z początku XVII w. przed królem siedzącym na tronie pojawia się św. Stanisław z wskrzeszonym Piotrawinem. Dostrzega się tu wspomniany już realizm, oddający

³⁷ *Sztuka sakralna* s. 356 il. 229; *Malarstwo polskie* s. 417. A. Ryszkiewicz wyraża zdanie, iż obraz ten jest niesłusznie przypisywany Koniczowi.

³⁸ *Malarstwo polskie* s. 336.

³⁹ W. Tomkiewicz, *Dolabella*. Warszawa 1959 s. 25.

⁴⁰ *Malarstwo polskie* s. 336 il. 57.

⁴¹ Tamże s. 336.

⁴² Sławska, jw. s. 28.

indywidualny zespół psychologiczny, oraz siłę charakteru i prawdę sytuacyjną⁴³. Typy postaci wzięte są jakby z El Greca. Wielkie wrażenie czyni surowa, ascetyczna twarz św. Stanisława o płonących oczach oraz bardzo hiszpańskie twarze kano-ników⁴⁴.

Drugi obraz *Św. Stanisław z Piotrawinem przed sądem królewskim* pochodzi z warsztatu Dolabelli, a wykonany został ok. połowy XVII w. dla kaplicy św. Stanisława, tzw. Sufrażyńskiej w katedrze gnieźnieńskiej⁴⁵. Odmienne niż w obrazie Dolabelli scena umieszczona jest na tle dalekiego krajobrazu. Występują tu polskie typy szlacheckie i lokalne stroje. Podkreślony jest też moment zdumienia osoby w prawym dolnym rogu obrazu. I tu również św. Stanisław oddziałuje siłą swego wyrazu.

Scharakteryzowany i zilustrowany wyżej temat Piotrawina przed królem, występujący powszechnie na terenie Polski w XVII i XVIII w. w malarstwie doskonale odpowiadał odczuciu czasów kontrreformacji. Dlatego też powstaje tak wiele wariantów kompozycyjnych i różnorodnych rozwiązań formalnych.

Stosunkowo najmniej popularna była scena zabójstwa św. Stanisława, tak bardzo rozpowszechniona i częsta w średniowieczu. Wyływa to może właśnie z ogólnej formacji malarstwa XVII i XVIII w., które unikało szczególnie w Polsce eksponowania cech makabryzmu w swoich kompozycjach⁴⁶.

Dobrym przykładem malarskiego wyobrażenia sceny zabójstwa św. Stanisława biskupa byłby obraz z r. 1654 znany jedynie z dość udanej kopii, wykonanej w 1777 r., a umieszczonej w półkolistym zamknięciu ściany bocznej starego kapitułarza katedry gnieźnieńskiej⁴⁷. Scena dynamiczna i niespokojna przedstawia moment zabójstwa św. Stanisława przy ołtarzu podczas podniesienia, co jest również kontynuacją tradycji średniowiecznej. Podobnie jak w innych kompozycjach związanych z historią św. męczennika dostrzega się tu aktualizację, lokalny charakter i nastrój, pokazane są też polskie stroje szlacheckie. W lewym dolnym rogu obrazu mamy jakby przedłużenie legendy w małej scenie rozsiekania włosów biskupa.

Takie byłyby najważniejsze i może najbardziej charakterystyczne przedstawienia malarskie pewnych epizodów i ujęć ikonograficznych historii św. Stanisława, wywodzące się z ustalonych w średniowieczu podstawowych wzorców tematycznych.

Malarstwo XVII i XVIII w. niezwykle skłonne do prezentowania uroczystych, przepojonych atmosferą powagi i dostojenstwa wielkich kompozycji religijnych, włączyło postać św. Stanisława biskupa do swych ulubionych tematów, jakimi były sceny adoracji lub koronacji Matki Boskiej, pełne intensywności działania zarówno

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tomkiewicz, jw. s. 26 n.

⁴⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 5: *Woj. poznańskie*. Red. T. Ruszczyńska, A. Sławska. Z. 3: *Pow. gnieźnieński*. Warszawa 1965 s. 31 il. 163.

⁴⁶ Kosińska, jw. s. 98.

⁴⁷ *Katalog zabytków*. t. 5 z. 3 s. 34 il. 166.

antyreformacyjnego idealizmu, jak i psychologicznego realizmu⁴⁸ Z tematami tymi łączył się specjalnie problem niezwyklego rozwoju kultu maryjnego w XVII i XVIII w., w związku z tezą o Niepokalanym Poczęciu oraz polskimi traktatami na ten temat, znanymi już wcześniej, bo w początkach XVI w. (Jan z Szamotuł). Był ów kult bezpośrednim bodźcem do tworzenia ogromnej ilości obrazów Matki Boskiej Śnieżnej lub Matki Boskiej Różańcowej, stanowiących kopie lub transpozycje obrazu z kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie, zwanego Matką Boską Zwycięską (modlitwy przed tym obrazem miały wyprosić zwycięstwo pod Lepando 7 IX 1571 r.⁴⁹).

Temat adoracji i koronacji rozwinął się i był bardzo popularny w malarstwie na terenie Wielkopolski w XVII i XVIII w., w kręgu twórczości monogramisty A. S. Możliwe, że człowiekiem tym był Andrzej Stuss z Elbląga, działający w Poznaniu w I poł. XVII w.⁵⁰ Cechą charakterystyczną obrazów monogramisty, najbardziej wyraźną w obrazie z Kotłowa jest ścisła symetria, płaskie rozwinięcie sceny na pierwszym planie barwnie wyróżnionym, stosowanie typu Hodegetrii, nawiązującego do dawnej tradycji bizantyjskiej⁵¹

Najstarszym i najważniejszym z tego typu obrazów jest *Adoracja Matki Boskiej przez św. Wojciecha i św. Stanisława* z r. 1605 w kościele parafialnym w Kotłowie⁵² (il. 8). Dwusferowa scena w partii dolnej ukazuje św. Wojciecha z lewej, a św. Stanisława z prawej strony na tle pejzażu z gotyckim kościołem. W strefie nieba jest Matka Boska Śnieżna z dwunastoma apokaliptycznymi gwiazdami wokół głowy. Bardzo podobne ujęcie tematu znajduje się w obrazie *Koronacja NMPanny* z I ćwierci XVII w. w kościele Świętej Trójcy w Gnieźnie⁵³ oraz w obrazie monogramisty A. S. *Koronacja Matki Boskiej* w kościele parafialnym w Ociężu⁵⁴. Powtórzenie schematu kompozycyjnego, typu Madonny i symetrycznego układu zamkniętego w trójkąt, mamy w obrazie *Koronacja Madonny* w kościele parafialnym w Śremie⁵⁵

W kręgu monogramisty wielkopolskiego A. S. powstał również w latach 1615-1620 obraz *Koronacja Marii*, znajdujący się w kościele parafialnym w Blizanowie⁵⁶ (il. 9). I tu występuje ściśle symetryczna kompozycja dwustrefowa z koronacją u góry, a postaciami św. Wojciecha, Mikołaja i Stanisława na dole. W tle widać górzysty pejzaż z warownymi miastami i smukłymi budynkami. Bardzo wyraźne są związki kompozycyjne ujęcia z obrazem kotłowskim w gestach postaci i ich twarzach. Św. Mikołaj jest bardzo podobny do św. Stanisława w obrazie z Kotłowa. Zbliżone jest umieszczenie wszystkich postaci ściśle w płaszczyźnie obrazu

⁴⁸ Sławska, jw. s. 24

⁴⁹ L. Lepszy, S. Tomkowicz. *Kraków kościół i klasztor OO Dominikanów. W Zabytki sztuki w Polsce* T 1 Kraków 1924 s. 34

⁵⁰ *Malarstwo polskie* s. 319

⁵¹ Tamże

⁵² Tamże s. 319 il. 20

⁵³ *Katalog zabytków* t. 5 z. 3 s. 66 il. 158

⁵⁴ *Malarstwo polskie* s. 319; *Katalog zabytków* t. 5 z. 16 il. 29

⁵⁵ *Malarstwo polskie* s. 319; *Katalog zabytków* t. 5 z. 25 il. 67

⁵⁶ *Malarstwo polskie* s. 319 il. 21 Sławska jw. s. 23

Wszystkie sceny tego typu cechuje zastosowanie dwustrefowego układu, symetrycznego trójkąta kompozycyjnego, zawieszenie strefy nieba w chmurach, masywna wielkość sylwet postaci adorantów z odkrytymi głowami, uroczysta frontalność, aura idealistycznej hieratyczności oraz dążenie do koncentracji uwagi widza⁵⁷. Dwaj główni patronowie narodu i Polski św. Stanisław i św. Wojciech byli w scenach adoracji również pośrednikami w modlitewnych prośbach. W ten sposób zyskują one jednocześnie większe znaczenie, powagę i szacunek.

W zakończeniu wypada wspomnieć o obrazie z legendą św. Stanisława, znajdującym się na ścianie północnej prezbiterium kościoła oo. dominikanów w Krakowie⁵⁸ (il. 10). Ta wielka kompozycja posiada charakter symultaniczno-narracyjny i zawiera 6 scen z życia i męczeństwa św. Stanisława ułożonych w sposób zupełnie nie odpowiadający następstwu wypadków. Górna scena środkowa przedstawia świętego biskupa prowadzącego Piotrawina przed króla. Z lewej strony znajdują się dwie sceny mniejsze. W górnej widać orły znoszące członki świętego nad staw, w dolnej zaś rozsiękanie ciała. Z prawej strony od góry umieszczony jest staw z pływającą rybą, a w dole składanie członków męczennika. Całą nieomal dolną szerokość obrazu zajmuje scena ujęta w malowaną ramę, przedstawiająca uroczysty pogrzeb. Przed trumną zauważyć można kłękające postacie ubrane w polskie stroje szlacheckie. Stwierdzić można, że partie krajobrazowe, rysunek i perspektywa budowli przedstawiają się korzystniej niż postacie ludzkie. Całość ujęta jest w ciepłej, żółto-brunatnej tonacji barwnej z wyraźnymi wpływami weneckiego luminizmu⁵⁹.

Wszystkie malarskie kompozycje XVII i XVIII w., ilustrujące bogaty zespół ikonograficzny tematów z życia i męczeństwa św. Stanisława biskupa, reprezentowały twórczość wyrastającą z tradycyjnych źródeł religijnej kultury średniowiecza i równocześnie transponującą na nowy język formalny głównie gotyckie archetypy⁶⁰. Tworzyły też nowe sceny i ujęcia z tendencją do aktualizacji i może nawet panegiryzmu. Zawsze jednak przyświecał im cel nadrzędny, jakim był hołd dla świętego biskupa i męczennika.

PROBLÈMES CHOISIS DE L'ICONOGRAPHIE DE SAINT STANISLAS ÉVÊQUE DANS LA PEINTURE POLONAISE DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Résumé

Les motifs picturaux polonais des XVII^e et XVIII^e siècles, relatifs à saint Stanislas, sont fonction de l'atmosphère générale de ce temps, de l'état de la culture, de l'idéologie d'Eglise; ils sont véhiculés par le large courant religieux dans la peinture et les diverses tendances stylistiques de l'époque posttridentine. Ils continuent en même temps de riches traditions, qui dans ces nouvelles circonstances trouvèrent des

⁵⁷ Sławska, jw. s. 23.

⁵⁸ Lepszy, Tomkowicz, jw. s. 6 il. 9

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ *Historia sztuki polskiej* s. 443.

conditions propices à un vigoureux développement. La vie et le martyre du grand patron de la nation et de la *Respublica* fournirent à la peinture un sujet fréquemment exploité.

L'iconographie de la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles, compris les sujets ayant trait à saint Stanislas, peinture au service de la didactique et de la morale, avec sa prédilection pour des scènes allégoriques et symboliques, avec sa tendance à mettre en valeur un mysticisme ardent et des états presque extatiques, est fort proche de l'art médiéval, principalement gothique. Le culte marial gagne de l'importance de même que les couvents et les courants de dévotion, phénomènes caractéristiques pour l'époque dite „du sarmatisme”, qui se plaisait à développer des compositions consacrées aux saints Stanislas et Adalbert.

Dans la peinture polonaise des XVII^e et XVIII^e siècles, on relève nombre de tableaux en rapport avec le culte national de saint Stanislas, et ce dans le cadre de quelques schèmes stylistico-iconographiques, réalisés toute cette période durant. Ils se fondent sur un nombre réduit de représentations fixées au Moyen Age, conformément aux sources littéraires telles que la *Chronique* de Vincent Kadłubek ou la *Vie de saint Stanislas*, moins étendue, écrite par Vincent de Kielce, ou enfin la *Vita Sanctissimi Stanislai Cracoviensis Episcopi* due à Jean Długosz.

Les sujets préférés par la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles sont: la résurrection de Piotrawin, le témoignage devant le roi, la mise à mort de saint Stanislas. On note également le développement d'un nouveau type iconographique, représentant saint Stanislas dans des scènes d'adoration de Notre-Dame ou de couronnement de celle-ci. Ces sujets sont alors populaires en raison de l'introduction de la fête de saint Stanislas dans le *Breviarium Romanum* par le pape Clément VIII (1595). Ils trouvent d'ailleurs un climat propice dans ce temps de luttes religieuses et de persécutions.

Parmi les représentations remarquables de la résurrection de Piotrawin, on retiendra surtout: le tableau de Tiburce Nowakowicz (1627) au couvent de Jasna Góra à Częstochowa, celui de Jean Drużel (1647) à l'église de saint Stanislas à Sieradz., l'oeuvre anonyme, de la même année, à l'église des franciscains à Krosno. Le sujet revient plusieurs fois chez le peintre Simon Czechowicz, dont le meilleur tableau de ce type fut destiné à l'église paroissiale à Poznań. Le dernier tableau, de 1772, est dû à Thaddée Kuntze-Konicz.

Un autre type iconographique réalise le sujet de saint Stanislas amenant Piotrawin devant le roi; il est représenté par plusieurs toiles. Ainsi Thomas Dolabella fit un tel tableau pour l'église des bernardins à Warta. Un tableau provenant d'un artiste proche de Dolabella, présentant le témoignage de Piotrawin, se trouve dans la chapelle de saint Stanislas à la cathédrale de Gniezno.

Exécutée en 1777, la copie d'un tableau remontant à 1654, qui montre l'assassinat de saint Stanislas (ancien capitulaire de la cathédrale de Gniezno), est une réalisation de qualité.

La peinture des XVII^e et XVIII^e siècles, se plaisant dans des compositions religieuses solennelles, introduisit saint Stanislas dans ses sujets préférés que furent l'adoration et le couronnement de la Vierge. Particulièrement populaire en Grande-Pologne, autour du monogramme A. S., le sujet trouva la meilleure réalisation dans l'*Adoration* de Kotów (1605), qui exerça une influence considérable sur les compositions de plusieurs tableaux des années 1615-1620, parmi lesquels il convient de signaler les *Couronnements* de Bliznów et d'Ociaż, celui de l'église de la Trinité à Gniezno ainsi que l'*Adoration* de Śrem.

Enfin, l'église des dominicains à Cracovie possède un grand tableau, qui dans une narration simultanée en six scènes raconte la vie et le martyre de saint Stanislas.

Toutes les compositions picturales du XVII^e et du XVIII^e s. en Pologne, présentant un riche éventail de sujets de la vie et du martyre de saint Stanislas évêque, font partie d'un courant artistique issu des sources religieuses traditionnelles de la culture du Moyen Age, tout en exprimant des archétypes gothiques avec des moyens formels nouveaux. Elles produisent aussi des scènes nouvelles, où se manifeste la tendance à actualiser, voire même à donner dans le panégyrique. Cependant leur fin dernière fut toujours la glorification du saint évêque et martyr