

EWA GŁADKOWSKA

OBRAZ MATKI BOSKIEJ DOBREJ OPIEKI Z KOŚCIOŁA ŚW. JANA EWANGELISTY W ORNECIE

Wstęp

Warmia rzadko wymieniana jest w literaturze jako odrębny region badawczy historii sztuki. Przeważnie określana jest jako specyficzne pod względem artystycznym terytorium w obrębie Prus.

Prace autorów niemieckich mają charakter inwentaryzacyjny¹. Polskie badania nad sztuką Warmii i Mazur w latach 1945-1967 omówiła Kamila Wróblewska². Badania te objęły także malarstwo nowożytne. Wróblewska wymienia własne prace, traktujące o portretach znajdujących się w zbiorach Muzeum Mazurskiego w Olsztynie. Wskazuje również na jedno z poważniejszych opracowań na temat malarza XVII wieku, działającego na terenie Elbląga, autorstwa T. Sulerzyskiej³. Praca K. Wróblewskiej jest pierwszą pracą omawiającą powojenny stan badań nad sztuką warmińską.

Najnowszą pracą dotyczącą malarstwa Warmii i Mazur⁴ jest album K. Wróblewskiej "Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku". Część najbardziej nas interesująca poświęcona XVII wiekowi ma charakter bardzo ogólny. Pominięte zostało malarstwo sakralne.

Malarstwo o treści religijnej na Warmii nie doczekało się dotychczas syntetycznego omówienia. Jest ono interesujące m.in. przez swoje historyczne uwarunkowania. Przez zaprowadzenie luteranizmu w Prusach Książęcych Kościół katolicki na Warmii znalazł się w wielkim niebezpieczeństwie - narażony był na wpływy protestanckie. Dlatego sztuka sakralna XVI i XVII wieku na Warmii zawierała w sobie treści antyreformacyjne. Nastąpiło wówczas ożywienie kultu maryjnego.

Z wieku XVI pochodzą najwybitniejsze malarskie reprezentacje Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Do takich należy sły-

nący łaskami obraz w Gietrzwałdzie. Jest to gotycka transpozycja w typie Hodigitrii. Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Purdy Wielkiej pod Olsztynem, ukończony w 1611 roku, jest syntezą mariologii tego czasu. Jest on ilustracją mariologicznej interpretacji Apokalipsy św. Jana, uzupełnioną napisami łacińskimi. Kopia Pasawskiej Wspomożycielki Chrześcijan według Łukasza Cranacha starszego jest obraz z Olsztyna wykonany prawdopodobnie na przełomie XVII i XVIII wieku. Ikonicznie obraz ten nawiązuje do tekstu Ozeasza 11, 4: "Byłem dla nich jak ten, co podnosi do swego policzka niemowlę". Wymienione obrazy są tylko przykładami licznych przedstawień malarskich Maryi tego czasu i terenu. Jednak również i to malarstwo nie zostało naukowo opracowane. Znajdujemy wprawdzie wzmianki o obrazach o treści religijnej, maryjnej w opracowaniach ogólnych, ale mają one charakter informacyjny. Ten stan rzeczy przemawia wystarczająco za potrzebą zajęcia się obrazem Matki Boskiej Dobrej Opieki z kościoła pod wezwaniem św. Jana ewangelisty w Ornece.

Obraz zawieszony obecnie wysoko w części wschodniej północnej nawy bocznej w sąsiedztwie wejścia do zakrystii pochodzi z 3. ćw. XVII wieku. Ze względu na swój program ikoniczny i poziom artystyczny wydaje się godny zainteresowania. Nie doczekał się do tej pory opracowania i znajdujemy o nim jedynie wzmiankę w "Katalogu Zabytków"⁵.

Fakt, że przedstawienie Matki Boskiej Dobrej Opieki skupiającej pod swoim płaszczem papieża, cesarza, króla zwykle spotykane w dużych ośrodkach, w kręgach dworskich, trafiło do kościoła w niewielkim mieście jest interesującą niespodzianką jakich wiele jeszcze kryją kościoły Warmii.

Historia obrazu

Dokumenty archiwalne bezpośrednio dotyczące kościoła orneckiego w XVII wieku nie zawierają żadnej wzmianki na temat badanego obrazu. Dopiero po wizytacji przeprowadzonej 19 V 1832 roku z polecenia biskupa J. von Hohenzollerna przez kanonika Borzymowskiego pozostał wykaz obrazów w kościele w protokóle powizytacyjnym na karcie 152. Pod pozycją 24 znajduje się następujący opis obrazu: "EVM, cuius pallium a duobus Angelis tenetur, et homines diversi status eius praesidium im-

plorant"⁶. Dotyczy on zapewne badanego przez nas obrazu. Opis półtna umieszczony jest w zestawie opisów obrazów uznanych za mało cenne.

Brak wcześniejszych danych na temat przedstawienia Matki Boskiej Dobrej Opieki z kościoła św. Jana w Ornecie pozwala jedynie na hipotetyczne odtworzenie historii obrazu. Dzieje kościoła nie dostarczają śladów pomagających ustalić jego historię. Pomocne w odtworzeniu dziejów półtna będzie zapoznanie się z atmosferą kulturalną Warmii XVII wieku.

W XVII wieku przez jej tereny przeszła nawałnica Szwedów i Brandenburczyków. Wojny szwedzkie zrujnowały całą Warmię⁷. Już pierwsza wojna szwedzka ogołociła z zabytków kultury teren Warmii. Stan diecezji warmińskiej przedstawia pismo kapituły katedralnej z 22 marca 1633 r. skierowane do biskupa elekta M. Szyszkowskiego⁸. Z pisma wynika, że diecezja warmińska została w wyniku wojny zdewastowana. Zrujnowane zostały najważniejsze miasta Warmii: Frombork, Braniewo, Orneta, Dobre Miasto i Pieniężno. Wróg wywiózł do Szwecji wyposażenie wielu kościołów.

W sprawach wiary na terenie diecezji istniało pewne zamieszanie. Wprowadzenie luteranizmu w Prusach Książęcych, które stworzyło zagrożenie dla Kościoła katolickiego na Warmii, zostało przezwyciężone głównie dzięki kardynałowi S. Hozjuszowi. Kościół katolicki zachował się na Warmii, będącej pod bezpośrednim władaniem biskupów, natomiast na pozostałym obszarze dwóch trzecich diecezji warmińskiej, należącej do Prus Książęcych, utwierdził się protestantyzm⁹. Reformacja wprowadziła niepokój w życie kulturalne Warmii, wskutek czego nastąpił upadek szkolnictwa w diecezji. Taki stan "moralno-kulturalny" diecezji po wojnach i fali luteranizmu zastali w połowie XVII wieku biskupi warmińscy. Wywodzili się oni często z zasłużonych polskich rodów magnackich. Młodość spędzali w bliskim otoczeniu polskiego dworu lub na samym dworze królewskim, tam zdobywali również pewne doświadczenia w zakresie mecenatu artystycznego.

Wybudowanie w owym czasie na Warmii kilku barokowych kościołów stworzyło zapotrzebowanie na wystrój ich wnętrza, często już w nowym duchu sztuki baroku. Warmińscy książęta Kościoła potrafili nie tylko importować dzieła sztuki, ale również zamawiać je u znanych artystów i rzeźbiarzy w Polsce środkowej oraz popierać działalność miejscowych twórców¹⁰.

Jednym z najbardziej wykształconych i elokwentnych biskupów swego czasu był Jan Stefan Wydźga, biskup w latach 1659-1679. Był wybitnym mecenasem sztuki¹¹. Wybudował pałac barokowy przy zamku gotyckim w Lidzbarku. Za czasów Wydźgi nastąpiło promieniowanie sztuki Hana na teren Warmii. Już za życia Hana powstał we Fromborku tzw. ołtarz Dziekana, którego obraz w nastawie dowodzą, że malarz uległ wpływowi Hana¹². Wpływy jego sztuki są również widoczne w malowidłach ołtarza św. Krzyża we Fromborku. Sam biskup Wydźga i kanonik Wołowski w ufundowanym przez nich ołtarzu św. Wawrzyńca w katedrze we Fromborku kazali umieścić replikę pelplińskiego obrazu Śmierć św. Magdaleny¹³. Choć zniszczenia wojenne uszczupliły ilość dzieł sztuki znajdujących się w kościołach, jednak czas m.in. panowania biskupa Wydźgi sprzyjał nadrabianiu tych strat. Nowe dzieła sztuki były tworzone już w nowym duchu sztuki potrydenckiej.

Badany przez nas obraz pochodzi prawdopodobnie z czasów biskupa Wydźgi, okresu, w którym na Warmii bujnie kwitło życie kulturalne, rozwijało się malarstwo i inne sztuki piękne.

Opis i stan zachowania

Obraz ma 137 cm szerokości i 189 cm wysokości. Malowany jest techniką olejną na płótnie o grubym splocie. Wycięty jest z oryginalnych ram i przypięty pinezkami do desek sosnowych łączonych ze sobą na styk.

Centralną postacią obrazu, zajmującą trzy czwarte jego wysokości, jest postać Matki Boskiej skupiającej pod swym opiekuńczym płaszczem, podtrzymywanym przez parę aniołków, grupę mężczyzn i grupę kobiet /il. 1/. Smukła postać Matki Boskiej odziana jest w suknię koloru cynobru. Głowa Jej przechylona jest ku stronie prawej, dłonie złożone do modlitwy na wysokości piersi. Przed Matką Boską kroczy dziecięcy Chrystus z krzyżem w prawej dłoni /stosujemy opis heraldyczny/ i jabłkiem królewskim w lewej. Stopy Chrystusa depczą węża, krzyż przebija jego ciało. W jabłku królewskim odbity jest obraz okna i okiennego krzyża. Po prawej stronie Matki Boskiej, pod połą jej płaszcza, klęczy dziesięcioosobowa grupa mężczyzn. Na czoło grupy wysunięta jest postać papieża. Za nim na prawo klęczy postać króla skierowana do widza w ujęciu en trois

quatre. Za papieżem blisko Matki Boskiej, klęczy postać cesarza. Twarz jego namalowana jest z półprofilu. Między królem a papieżem widoczna jest postać namalowana z profilu. Jest to prawdopodobnie prymas. Świadczy o tym prymasowskie nakrycie głowy oraz pelerynka w kolorze cynobru.

Za grupą czterech dostojników widzimy głowy pięciu mężczyzn, prawdopodobnie przedstawicieli stanu szlacheckiego. Wśród nich zwraca uwagę twarz o charakterystycznym sarmackim wyglądzie. Przed całą grupą mężczyzn klęczy donator. Mężczyzna ma na sobie czarny strój z białym prostokątnym kołnierzem.

Po lewej stronie Matki Boskiej namalowana jest klęcząca grupa kobiet, z postacią donatorki na pierwszym planie. Postacią wysuwającą się na czoło grupy jest młoda, ładna niewiasta ze złożonymi na piersi dłońmi. Obok niej po lewej stronie klęczy młoda kobieta zwrócona en face do widza. Za wymienionymi kobietami widzimy pełną uroku twarz młodej kobiety. Pozostałe sześć kobiet ukazuje nam tylko swoje głowy. Pięć z nich ma na głowach czepce, jedna kołpak. Donatorka, podobnie jak donator, ma dłonie złożone do modlitwy na wysokości piersi. Na przegubie lewej dłoni zawieszony jest różaniec.

W obrazie przeważają kolory ciemne, ciężkie, ciepłe. Tło obrazu w dolnej partii jest ciemne, w środkowej szaro-białe, na wysokości głowy Matki Boskiej kłębiące się chmury mają kolor zielony, tuż przy jej głowie - złocistobrazowy. Żywym cynobrem zaznaczona jest suknia Matki Boskiej, fragment sukni kobiecej oraz strój prymasa. Wśród szat zgromadzonych wiernych przeważa biel, ciemna zieleń. Strój donatorów jest czarno-biały.

Zawieszenie obrazu w trudno dostępnym miejscu spowodowało, iż nie był on czyszczony i pokryty jest niezmiennie warstwą kurzu. Wymaga gruntownego oczyszczenia. Zabrudzenie obrazu jest przyczyną jego pociemniałego koloru i niejednolitej, brudnej faktury. W wielu miejscach występują załamania płótna i odpryski farby. Obraz nie był konserwowany. Nie nosi również śladów późniejszych przemalowań czy pentimenta.

Analiza ikonograficzna głównego tematu

1. Źródła przedstawienia

Autorka najnowszej publikacji dotyczącej przedstawień Matki Boskiej Dobrej Opieki każe szukać korzeni tematu na mo-

netach rzymskich z II wieku, na których Jupiter Conservator ochrania swym płaszczem cesarza¹⁴. Dalsze poszukiwania prowadzą autorkę w obręb sztuki zaliczanej do sztuki prowincjonalnej. Wskazuje na grupy rzymskich terakotowych figurek, które pochodzą głównie z Galii i germańskich prowincji. Jeden z przykładów pochodzący z Recji autorka interpretuje jako boginię czuwającą nad szczęściem i płodnością małżeństwa i szukających u niej pomocy matek¹⁵. Istniała zatem jakaś tradycja antyczna, która na nowo podjęta w średniowieczu zyskała nową formę i treść.

Inny badacz tego tematu P. Perdrizet dopatruje się pierwszych przedstawień Matki Boskiej Dobrej Opieki na pieczęciach z XIII wieku i zwraca uwagę na szczególną popularność tego typu wizerunku w środowisku cysterskim. Związana ona była z wpływem, jaki wywarła wizja Caesariususa von Heisterbach, której obiektem była Maryja biorąca w opiekę członków zakonu¹⁶. Oprócz tej wizji duży wpływ na rozpowszechnienie tematu miały inne wizje, w których Matka Boża ukazywała się z płaszczem opieki, np. wizja św. Brygidy ze Szwecji¹⁷.

Gest, według J. Seiberta, wywodzi się z prawa cywilnego chrześcijańskiego średniowiecza. Dzieci narodzone przed ślubem były legitymowane i adoptowane w ten sposób, że ojciec w czasie chrztu brał je pod płaszcz. Wysoko postawione kobiety w hierarchii społecznej miały przywilej brania pod swój płaszcz proszących o łaskę¹⁸. W legendach XII i XIII wieku prawo to zostało przeniesione na Maryję. Płaszcz-pallium na Jej ramionach oznaczał Jej monarszą godność, Jej królowanie we wszechświecie, a fałdy płaszcza symbolizowały Jej orędownictwo i opiekę nad Kościołem wojującym.

2. Ikonografia

Z końca XIII wieku pochodzą pierwsze przedstawienia Matki Boskiej z płaszczem opieki. Z 1267 roku pochodzi sztandar rzymskiego bractwa Maryjnego z przedstawieniem Matki Boskiej Dobrej Opieki. Na gruncie polskim spotykamy stosunkowo wcześnie przedstawienia Matki Boskiej Dobrej Opieki. Już na pieczęci arcybiskupa halickiego Jakuba Strepy z XII wieku widzimy duchownego w pontyfikalnych szatach klęczącego pod płaszczem Maryi. Do najdawniejszych zabytków malarskich tej treści

na terenie Polski należało malowidło na łuku tęczy w kościele św. Jana w Gnieźnie z połowy XIV wieku, dziś już nie istniejące¹⁹.

Najstarsze znane polskie malarskie przedstawienie tego typu spotykamy na południowej ścianie prezbiterium kościoła cysterskiego w Koprzywnicy pod wezwaniem Panny Maryi i św. Floriana. To XIV-wieczne malowidło w dolnej strefie zawiera przedstawienie Maryi jako Matki Miłosierdzia i Ewy przy drzewie wiadomości dobrego i złego²⁰. Została tu zobrazowana idea antytezy Maryi jako bezgrzesznej i nieskalanej przez grzech pierworodny i Ewy jako sprawczyni duchowej śmierci ludzkości. Postać Maryi podkreśla Jej rolę "Advocata". Z tym określeniem wiąże się Jej drugie określenie "parakletos", czyli powołana do czegoś, pośrednicząca²¹.

W średniowieczu, zwłaszcza w środowiskach cystersów, a potem franciszkanów, rozwijał kult Maryi, której przyznawano rolę Ecclesii, a więc instytucjonalną niejako nie tylko wobec grup, ale całej ludzkości. W przedstawieniu Matki Boskiej Dobrej Opieki wytworzono różne typy. Maryja ukazywana jest z Dzieciątkiem Jezus lub bez Niego. Matka Boska ukazana bez Dzieciątka Jezus ochrania ludzkość pod swoim płaszczem mniej przed ziemskim nieszczęściem, bardziej przed gniewem najwyższego sędziego Boga Ojca lub Chrystusa. Szczególny przypadek tego typu przedstawiają tzw. dżumowe obrazy z XIV wieku, z czasu epidemii dżumy, popularne jeszcze w XV wieku. Maryja na tych obrazach klęczy lub stoi przed Chrystusem i wskazuje na swą pierś, którą Go wykarmiła, błaga Go o zlitowanie nad grzeszną ludzkością. Chrystus zaś wskazuje swoje blizny Bogu, który chce wysłać przeciw ludzkości strzały przynoszące zarazę²².

Przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus związane jest z myślą wybawienia i litości, szczególnie kiedy Dzieciątko żegnając się pochyla się w kierunku proszących o opiekę lub gdy podtrzymuje płaszcz.

Obraz będący przedmiotem badań jest również przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem. W badaniach nie spotkaliśmy się z przedstawieniem identycznym w jego warstwie ikonograficznej. Płótno orneckie cechuje poprawne biblijne przedstawienie problematyki odkupienia. Głową węża deptcze Chrystus, a nie, jak

w wielu tradycyjnych przedstawieniach, Maryja. Źródłem programu ikonograficznego jest poprawne tłumaczenie Księgi Rodzaju 3, 15: "Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie a niewiastę, pomiędzy potomstwo twoje a potomstwo jej: ono zmiążdży ci głowę, a ty zmiążdżysz mu piętę". Tradycyjne natomiast rozwiązanie ma za podstawę nieścisłe tłumaczenie tego tekstu, idące za Wulgatą, w którym tekst mówiący o zwycięstwie nad szatanem odniesiono do Maryi²³.

Sam typ przedstawienia na obrazie z fary orneckiej ma zapewne związek z przedstawieniem popularnym w czasie baroku Matki Boskiej z Dzieciątkiem depczącym i zabijającym włócznią krzyża węża, który oplata kulę ziemską²⁴. Takim m.in. obrazem jest płótno Carlo Maratty z połowy XVII wieku, znajdujące się w kościele S. Agostino w Sienie /il. 2/.

Obraz ornecki zawiera interesujący i skomplikowany program ikonograficzny. Zostało tu bowiem zobrazowana nie tylko idea opiekuństwa Maryi oraz Jej macierzyństwa, ale także podkreślono królewską godność Jej i Jej Syna w intercesji, czyli pośrednictwie w wyjednywaniu zbawienia. Samo przedstawienie Chrystusa jest tu jakby złożeniem pewnych cech przedstawień Chrystusa zwyciężającego grzech i typu Salvator mundi. Znanie nam jest przedstawienie dziecięcego Salvator mundi z Graduą karmelitańskiego z 1644 roku o. Stanisława ze Stolca²⁵.

Sam motyw Chrystusa zwyciężającego grzech i diabła, jak zresztą w ogóle sceny z życia Jezusa, jest charakterystyczny dla sztuki protestanckiej, która położyła nacisk na ilustrowanie słów Jezusa Chrystusa. Temat ten odnajdujemy w sztuce Cranachów²⁶. Złączenie cech kilku typów przedstawieniowych na obrazie z Ornety w sposób prawdopodobnie nie spotykany, przynajmniej na terenie Warmii, świadczy o jego nowatorstwie ikonograficznym.

Od XV wieku często spotykane są przedstawienia stanów duchownych i świeckich, przy czym stany duchowne najczęściej zajmują miejsce zaszczytne po prawej stronie Maryi. Liczba przedstawicieli stanów jest zmienna, jednak zawsze występuje cesarz i papież. Tego typu obrazem jest płótno z Ornety. Matka Boska skupia tu pod swym płaszczem opiekuńczym nie tylko obowiązujących w tym schemacie papieża i cesarza, oprócz nich króla i pry-masa. Ukazani są również przedstawiciele stanu szlacheckiego. Po

lewej stronie zgromadzony jest dwór królowej z przedstawicielami jego cudzoziemskiej części i polskich szlachcianek. Donatorzy klęczący na pierwszym planie nawiązują do typu przedstawienia, w którym o opiekę prosili poszczególne rodziny.

Pewne okresy, epoki cechowało zamiłowanie do niektórych tylko scen z życia Maryi czy też do jedynie symboliczno-alegorycznych przedstawień z jej kultem związanych. Matka Boża Dobrej Opieki stanowi pod tym względem wyjątek. Temat ten spotykamy w średniowieczu, renesansie, baroku, w wielkich środowiskach, ale również w prowincjonalnych szkołach, niezależnie od panujących kierunków i stylów.

Ikonografia portretu zbiorowego

Rozpoznanie osób sportretowanych na obrazie jest jedynie hipotetyczne. Analiza porównawcza portretów i fakty historyczne odnoszące się do osób, które prawdopodobnie przedstawione są na obrazie, pozwalają na wysunięcie dwóch hipotez.

Hipoteza pierwsza przyjmuje, że na obrazie jest przedstawiony Jan Kazimierz i Ludwika Maria oraz ich dwór. Pierwszą i jedyną wskazówką do ustalenia tożsamości osób była informacja w "Katalogu Zabytków". Autorzy jej uważają, że na obrazie został przedstawiony właśnie ten król z małżonką²⁷. Za tym wariantem przemawiają głównie fakty historyczne z życia pary królewskiej. W związku z tą informacją należało ustalić przypuszczalną datę powstania obrazu, która pozwoliłaby określić skład dworu królewskiego. W ustaleniu daty powstania dzieła okazały się pomocne: analiza porównawcza wizerunków królewskich, badania porównawcze strojów i fryzur oraz fakty historyczne z czasów panowania Jana Kazimierza.

Analiza stroju, szczególnie kobiecego pozwala przyjąć, iż obraz powstał w 3. ćw. XVII wieku²⁸. Również analiza fryzur potwierdza ten wniosek²⁹.

W związku z przybliżoną datą powstania obrazu w pierwszej wersji, tzn. ok. 1666 roku, zbadaliśmy fakty z życia pary królewskiej, których świadkiem mógł być malarz lub które mogły go zainteresować ze względu na bliskość terytorialną.

W 1651 roku król z małżonką wyruszyli w wiślaną podróż do Prus. Odwiedzili Gdańsk i Toruń. Zachował się z tej podróży dziariusz dworzanina królewskiego, Jakuba Michałowskiego. Wy-

mienia on z nazwiska prawie całą swiętą królewską³⁰. Istnieje również obraz, na którym być może przedstawiono przynajmniej część późniejszego orszaku królewskiego uczestniczącego w tej podróży. Obraz umieszczony w kolegiacie łowickiej nazwany "Hołdem Jana Kazimierza, Ludwiki Marii i dworu królewskiego relikwiom św. Wiktorii" powstał prawdopodobnie w czasie kilkutygodniowego pobytu dworu na tutejszym zamku prymasowskim³¹.

Król z królową odwiedzili jeszcze dwukrotnie Gdańsk w 1656 i 1659 roku³². Para królewska była również w Toruniu w czasie jego oblężenia w 1658 roku³³. Za hipotezą, iż na obrazie przedstawiony jest skład dworu wczesnych lat pięćdziesiątych przemawia fakt, że zarówno król i królowa na obrazie orneckim wyglądają młodo. Przyjmujemy więc, iż obraz został namalowany przypuszczalnie w późnych latach pięćdziesiątych, przedstawia natomiast dwór królewski sprzed kilku lat, najprawdopodobniej z czasu podróży wiślanej. Za przyjęciem tego przypuszczenia przemawia też brak u królowej jakichkolwiek oznak żałoby po zmarłym w 1652 roku dziecku, twarz jej nie wyraża bólu po tej stracie, jak na obrazie z Łowicza. W czasie podróży wiślanej postój wypadł w Malboroku, skąd król wyruszył do Elbląga³⁴. Może właśnie wtedy zaistniała możliwość zobaczenia go przez malarza.

Porównując najbardziej znany portret królowej Ludwiki Marii pędzla D. Schultza z 1666 roku lub 1667 roku z podobizną na obrazie orneckim musimy wziąć pod uwagę różnicę czasu dzielącą dwa wizerunki. Istnieją podobieństwa oczu, nosa, owalu twarzy.

Dwie młode kobiety z otoczenia królowej w wydekoltowanych sukniach i bez czepków to zapewne cudzoziemki. Młoda dama klęcząca za królową to prawdopodobnie Katarzyna Gordon Huntley, bliska sercu królowej³⁵. Młoda kobieta klęcząca po lewej stronie królowej to przypuszczalnie panna Izabella Clara de Mailly-Laskaris, w roku 1654 żona chorążego wielkiego litewskiego Krzysztofa Paca.

Pozostałe niewiasty z fraucymeru królowej to prawdopodobnie Polki, które w odróżnieniu od cudzoziemek po zamążpójściu nosiły na głowach czepce. Znane są nazwiska licznych Polek, które przebywały we dworze w latach 1649-1655. Nie ma-

my jednak ich wizerunków, a wiadomości o nich ograniczają się do podania nazwisk³⁶. Nie możemy również wykluczyć przypuszczenia, iż w przypadku grupy kobiet w czepcach artysta operował abstrakcyjnymi typami szlachcianek polskich.

W grupie mężczyzn zgodnie z przyjętym schematem przedstawieniowym znajduje się papież, cesarz, król, dostojnik Kościoła oraz dostojnicy związani z dworem królewskim. Artysta w tym przypadku nie operował abstrakcyjnymi typami, widzimy bowiem starania o odtworzenie rzeczywistego wyglądu osób portretowanych. Wspomnieliśmy, iż artysta mógł widzieć parę królewską i dostojników państwa. W przypadku papieża i cesarza korzystał zapewne z rycin.

Z portretem Jana Kazimierza wykonanym przez D. Schultza w latach sześćdziesiątych XVII wieku łączy wizerunek króla na obrazie orneckim wiele podobieństw /il. 3/.

W latach powstania obrazu papieżem mógł być Innocenty X lub Aleksander VII. Większe podobieństwo łączy nasz wizerunek z wizerunkiem Aleksandra VII przedstawionego na pomniku nagrobnym wykonanym przez Berniniego w bazylice św. Piotra w Rzymie³⁷.

W postaci cesarza upatrujemy Leopolda I. Zachowane wizerunki potwierdzają to przypuszczenie /il. 4/.

Autorzy "Katalogu Zabytków" przy dostojniku kościelnym postawili znak zapytania, nazywając go kardynałem. Uważamy, że bardziej prawdopodobne jest to, że na obrazie jest przedstawiony Jędrzej Leszczyński, prymas Polski od 1652 roku, przebywający stale w pobliżu króla. W owym czasie bowiem nie było kardynała w otoczeniu króla. Rycina Jeremiasza Falcka z podobizną Leszczyńskiego wykazuje duże podobieństwo do wizerunku z obrazu orneckiego /il. 5/.

W postaci o twarzy typowego Sarmaty przypuszczamy, że został sportretowany J. Sobieski, który często bywał w Prusach w czasach szwedzkich kampanii, a w roku 1660 towarzyszył nawet królowi w podróży do Gdańska³⁸. Na portretach późniejszych Jan Sobieski już jako król jest przedstawiony jako mężczyzna o pełniejszej twarzy, jak np. na portrecie pędzla Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego /il. 6/. Podgolona fryzura, charakterystyczne rysy twarzy, łączą ją z wizerunkiem na obrazie w Ornece. Potwierdza to przypuszczenie również obraz z katedry we Fromborku przedstawiający Jana Sobieskiego na tle procesji Bożego Ciała /il. 7/. Wizerunki

na dwóch obrazach są do siebie podobne, poza tym fakt, że Jan Sobieski był już portretowany w tym samym mniej więcej czasie i w tym samym regionie uwiarygodnia to przypuszczenie.

Postacie pozostałych mężczyzn, jeśli nawet nie reprezentują abstrakcyjnych typów szlachty, ukazane są w ten sposób, że trudno dokładnie zbadać ich twarze, a tym samym ustalić ich tożsamość.

Zagadką również jest para donatorów. Należy przypuszczać, że jest to para zamożnych mieszczan portretowanych z natury.

Za hipotezą pierwszą przemawiają zatem fakty historyczne z życia Jana Kazimierza i Ludwiki Marii, przede wszystkim ich podróż wiślana i kontakty z ziemią pruską. Natomiast to, że król na badanym obrazie wygląda młodziej niż na portrecie D. Schultza oraz że jego twarz jest pełniejsza od twarzy Jana Kazimierza ze znanych portretów przemawia przeciw tej hipotezie. Przeciw niej świadczy również fakt, że królowa na obrazie orneckim nie wygląda na kobietę czterdziestoletnią.

Podstawą dla drugiej hipotezy jest przede wszystkim analiza portretów królewskich w wyniku której stwierdzono zdecydowane podobieństwo pary królewskiej do Michała Korybuta /il. 8/ i jego żony Eleonory Marii. Król i królowa są na obrazie młodymi ludźmi jakimi byli w istocie Michał Korybut i Eleonora Maria w czasie swego panowania.

W związku z drugą hipotezą czas powstania obrazu zostaje przesunięty na lata 1669-1670. Są to początkowe lata krótkiego panowania Michała Korybuta i Eleonory Marii. Przesunięcie daty powstania dzieła zmienia tożsamość pewnych osób przedstawionych na obrazie.

Większość kobiet otaczających królową jest nierozpoznawalna. Dama klęcząca przy boku królowej to nadal Izabella Pacowa, która po śmierci Ludwiki Marii zajęła miejsce przy nowej królowej³⁹.

W grupie męskiej przedstawionej na obrazie prymas to prawdopodobnie Mikołaj Prażmowski. Nie istnieje wizerunek prymasa, jednak to, że nie widział on na jedno oko /zwany był "ślepy moczkiem"⁴⁰/ tłumaczy może fakt, że jest on tu ukazany jedyny zupełnie z profilu.

W czasach panowania Michała Korybuta papieżem był Klemens X. Sędziwy papież był wcześniej związany z Polską⁴¹,

później jako papież pomagał królowi polskiemu w jego walkach z Turkami⁴². Klemens X ze statuy wykonanej przez Ercole Ferrate w bazylice św. Piotra w Rzymie⁴³ oraz z medalu wydanego ku jego czci z powodu zwycięstwa pod Chocimem⁴⁴ znacznie bardziej przypomina wizerunek z obrazu w Ornece niż podobizna Aleksandra VII.

Cesarz to również jak w pierwszej hipotezie Leopold I, brat Eleonory Marii. Postać Sarmaty to także jak w pierwszym wariantcie Jan Sobieski, którego obecność na obrazie przedstawiającym Michała Korybuta jest jak najbardziej zrozumiała.

Jeszcze jedna zmiana tożsamości wynikała z wysunięcia drugiej hipotezy dotyczy pary donatorów. Przyjeliśmy, że jest to duchowny z kobietą, której prawdopodobnie dużo zawdzięczał kościół i miasto.

Analiza portretów na Ziemi Chełmińskiej, a szczególnie obrazu epitafijnego nieznanego duchownego z 3. ćw. XVII wieku /il. 9/, pozwoliła nam na takie przypuszczenie⁴⁵. Strój duchownego z tego obrazu i strój donatora z badanego płótna są bardzo podobne, tak samo, jak uczesanie i wąsy. Najistotniejszą wskazówką ku temu, iż na obrazie z Ornece przedstawiony jest duchowny jest drobny szczegół stroju, który jest identyczny na obydwu wizerunkach. Jest nim skrawek białej tkaniny zakończonej chwostem, zwisającej z czarnego stroju nad kolanem. Szczegół ten był prawdopodobnie charakterystyczny dla stroju duchownych katolickich, ponieważ w portretach mieszczan tego okresu nie spotykamy go.

Trudno ustalić nazwiska donatorów. Wśród dobroczyńców Ornece podanych przez V. Röhricha spotykamy nazwisko Katarzyny Elżbiety Schau. Ona to i jej mąż Grzegorz Kozubek należeli w tym czasie do dobroczyńców Ornece⁴⁶. Może więc Katarzyna Schau i któryś z duchownych Ornece zostali utrwaleni ręką malarza.

Obie hipotezy uważamy za prawdopodobne i możliwe do przyjęcia. Przemawiają za nimi rozmaite przesłanki historyczne i artystyczne. Jednak te ostatnie, które na obecnym etapie badań są rozstrzygające, skłaniają do przyjęcia hipotezy drugiej. Przemawia za nią zdecydowane podobieństwo pary królewskiej z obrazu orneckiego do portretów Michała Korybuta i Eleonory Marii. Również interesy polityczne wiążące Michała Korybuta z papieżem Klemensem X i cesarzem Leopoldem I uzasadniają możliwość przedstawienia ich trzech na jednym obrazie. Po-

dobnie obecność dostojnika państwowego jakim był Jan Sobieski, hetman wielki koronny od roku 1668 potwierdza tę hipotezę.

Analiza stylowo-formalna

Z analizy ikonografii obrazu Matki Boskiej Dobrej Opieki z kościoła św. Jana w Ornece widać bogactwo i nowatorstwo wątków teologicznych. Dowodzi to, że obraz stanowi dzieło charakterystyczne dla sztuki po Soborze Trydenckim. Kwestia przedstawień Matki Boskiej wysunęła się na ostatniej sesji soboru na plan pierwszy. Sobór przedstawił tu zasadę obowiązującą dla całego malarstwa religijnego. Zalecono uwolnienie przedstawień religijnych od wszelkiej przypadkowości w typach, usunięcie wszelkich elementów trywialności i przypadkowości⁴⁷.

Synod krakowski zwołany przez biskupa Marcina Szyszkowskiego w 1621 roku zakazał malowania Matki Boskiej w stroju świeckim, a przede wszystkim zagranicznym. Zalecano w malowaniu Jej wizerunku wzorowanie się na przedstawieniu Madonny Częstochowskiej lub Matki Bożej Śnieżnej z bazyliki Santa Maria Maggiore⁴⁸. Sposób malowania Matki Bożej z Ornece jest zgodny z tymi wskazówkami. Obraz ornecki w myśl zaleceń sesji XV Soboru Trydenckiego jest czytelny i użyteczny przy nauczaniu wiary, tym bardziej że zawiera właściwą wykładnię tekstu biblijnego. Teologia wiąże z Chrystusem dzieło odkupienia ludzkości. Połączenie przedstawienia Matki Bożej Dobrej Opieki i Chrystusa odkupiciela ludzkości z nowatorskim sposobem przedstawienia tego połączenia i wielowątkowością obrazu, dowodzi dużej indywidualności twórczej artysty i jego starannego wykształcenia.

Trudno wyraźnie wskazać na inspiracje artystyczne twórcy obrazu orneckiego. Bliskość geograficzną wielkiego ośrodka sztuki jakim był Gdańsk każe tam szukać wpływów. Sam temat przedstawienia wiąże nasz obraz ze znakomitym malarzem Hermanem Hanem. Najbardziej znany jego obraz Koronacja Marii Panny z kościoła cysterskiego w Pelplinie należy również do typu przedstawienia Mater Misericordiae⁴⁹. Biorąc pod uwagę wspomnianą już popularność sztuki Hana na terenie Warmii w połowie XVII wieku oraz fakt, iż w 1616 r. powstał datowany i sygnowany obraz mistrza Zwiastowanie przeznaczony dla Braniewa⁵⁰ nasuwa wnioski, że tematu dla naszego obrazu mógł dostarczyć ma-

larz gdański. Oprócz tematu istnieją pewne cechy, które łączą obraz ornecki z malarstwem Hana, jak np. posługiwanie się relikwiami gotyku. Wyrazem tego jest hieratyczny bezruch grup wiernych i Matki Boskiej. Zachowana skala ważności - górująca nad wiernymi i nieproporcjonalnie duża Matka Boska - nasuwa nam skojarzenie z gotykiem. Sam typ Matki Bożej o wysokim czole, dużych oczach przysłoniętych ciężkimi powiekami, nad którymi biegną cienkim łukiem ciemne brwi, nawiązuje do przedstawień gotyku. Hieratyzm przedstawionych postaci i podobny typ Matki Bożej istnieją na najbardziej znanym dziele Hana Koronacji z Pelplina.

Malarz obrazu orneckiego potrafił przedstawić różne rodzaje tkanin, starał się podkreślić blask drogich kamieni zdobiących szaty. Ten fakt oraz posługiwanie się efektami światłocieniowymi dowodzi, że znał sztukę Hana, a może nawet wykształcił się w jej kręgu. Ciepłe cynobry, tak ulubione przez Hana, odgrywają na obrazie orneckim najważniejszą rolę. Awersja do przedstawiania krajobrazu, charakterystyczna dla Hana, jest może w przypadku naszego płótna wynikiem kompozycji dzieła lub naśladowaniem warsztatu gdańskiego mistrza.

Wszystkie te fakty skłaniają do przyjęcia twierdzenia, że płótno z Ornety powstało w kręgu wpływów sztuki Hermana Hana.

Fakt, że nie znajdujemy na Warmii podobnego obrazu skłania nas do przyjęcia koncepcji, że jest on importem, najprawdopodobniej z Pomorza. Również bliskość Gdańska, który był w dziedzinie sztuki "konglomeratem flamandzko-weneckim"⁵¹, każe w orbicie jego wpływów szukać miejsca powstania dzieła.

Płótno orneckie wykazuje wpływy niderlandzkie, w postaci przyciemnionej kolorystyki oświetlenia wewnątrz obrazu, oraz wpływy włoskie, o których świadczy światło naturalne i sposób namalowania Chrystusa. Połączenie tych dwóch wpływów jest znamienne dla malarstwa polskiego połowy XVII wieku, kiedy to przenikały się wpływy dwóch największych ośrodków sztuki - Krakowa i Gdańska.

W próbie analizy formalnej wzięliśmy pod uwagę kompozycję, kolor, światłocień, perspektywę, proporcję oraz zgodność z anatomią.

Kompozycja obrazu oparta została na zasadzie symetrii. Symetrię tę realizują trzy elipsy: duża elipsa o dłuższej średnicy pionowej, stanowiącej jednocześnie oś symetrii obrazu, w którą wpisane zostały dwie elipsy o dłuższych średnicach poziomych /elipsy poziome/ nierównej długości. Dużą elipsę wyznacza od góry obrazu układ ciał dwóch aniołków, od dołu rozkład partii obrazu na przemian jasnych i ciemnych, na które składają się dolne części szat obojga donatorów i smuga cienia, prowadząca od postaci mężczyzny do postaci kobiety. Najmniejszą elipsę stanowią górne, jasne partie obrazu, na które składają się: oświetlona twarz Matki Bożej z bielą kołnierza oraz nimb wokół jej głowy. Poniżej środka dużej elipsy pionowej znajduje się druga elipsa pozioma wyznaczona przez oświetlone postacie kobiet i mężczyzn chroniących się pod płaszczem Matki Bożej, ograniczona w dolnym swym biegu przez stopy klęczącego papieża, stopy Chrystusa i kolana królowej. Dłuższe osie wszystkich elips tworzą z pionową osią symetrii obrazu krzyż dwuramienny, o krótkim ramieniu górnym i dłuższym ramieniu dolnym.

Na obrazie orneckim mamy do czynienia z trzema niezależnymi od siebie źródłami światła. Pierwsze źródło światła padające spoza obrazu z jego prawej heraldycznie strony ma udział w miękkim, światłocieniowym modelunku osób klęczących pod połą płaszcz. Drugim źródłem światła jest delikatny nimb wokół głowy Matki Bożej rozjaśniający przestrzeń powietrza wokół, a przy tym zupełnie nie wpływający na sposób oświetlenia aniołków unoszących się nad Matką Bożą. Trzecie źródło światła znajduje się poniżej horyzontu i rozjaśnia strefę nieba tuż nad horyzontem, również nie mając wpływu na sposób oświetlenia postaci i przedmiotów. Pewnej niekonsekwencji malarza dowodzą podświetlenia zaciemnionych partii twarzy sześciu kobiet nie mające kontynuacji w sposobie oświetlenia ich ubiorów, z wyjątkiem kołnierza domnieманej Izabelli Pacowej.

Operowanie elipsami oraz wprowadzenie światła oświetlającego tzw. Beleuchtungslicht, które modeluje płaszczyznę jest charakterystyczne dla malarstwa baroku⁵².

Barwa występująca w obrazie to barwa lokalna, jedynie partie cienia przyciemnione są ciemną zielenią, bez refleksów

barwnych od sąsiadujących kolorów. Najważniejszą barwą jest cynamon. Barwą tą zaznaczony jest najważniejszy moment ikonograficzny, który pokrywa się z najważniejszym napięciem kolorystycznym. W obrazie przeważają kolory ciemne, ciężkie, ciepłe. Przewaga tych kolorów jest również cechą charakterystyczną malarstwa baroku⁵³.

Proporcje ciała przedstawionych postaci są niezbyt poprawne. Widzimy niezgodność z anatomią. Głowy wiernych w stosunku do całego ciała są zbyt duże. Długość rąk zgiętych do modlitwy jest zbyt krótka, w związku z czym łokcie umieszczone są zbyt wysoko. Dłonie portretowanych osób zostały wydłużone przez namalowanie zbyt długich palców. Stopy Matki Bożej i Chrystusa są dość nieudolnie namalowane, co jest zaskakujące w związku z tendencją do wysubtelniania dłoni. Oprócz tych niedociągnięć w obrazie są partie namalowane bardzo dobrze, jak np. ustawienie stopy klęczącego donatora. Fakt, że obok partii namalowanych bardzo dobrze są i słabe nie wyklucza tego, że w pracy nad dziełem brało udział kilku autorów.

Obraz ornecki zajmuje miejsce między manieryzmem a barokiem i oprócz cech malarstwa gotyckiego ma już również cechy charakterystyczne dla sztuki baroku. Jest, mimo skomplikowanego programu ikonograficznego, komunikatywny. Emanuje z niego ciepło, a także pewna tajemniczość. Malowniczość obrazu, posługiwanie się efektami światła świadczą również o podporządkowaniu się założeniom sztuki baroku. Zgodnie z tymi założeniami apeluje do uczuć widza⁵⁴, w tym wypadku szczególnie do jego wiary.

Podsumowując stwierdzamy, że mimo pewnych tradycji gotyckich istniejących w obrazie, dzieło przez swój nowatorski program ikonograficzny oraz cechy formalne charakterystyczne już dla malarstwa barokowego bliskie jest "sztuce nowej", sztuce baroku.

Wnioski

W artykule zbadano dwie hipotezy co do ikonografii portretu zbiorowego. Zdecydowane podobieństwo pary królewskiej do portretów Michała Korybuta i Eleonory Marii, a także podobieństwo papieża z badanego obrazu do wizerunków Klemensa X pozwalają przyjąć hipotezę drugą jako bardziej prawdopodobną.

Analiza ikonograficzna miała na celu wskazanie źródeł

przedstawienia i bogatego programu ikonograficznego obrazu. Zwrócono uwagę na wielowątkowość i poprawność teologiczną treści przedstawionych na płótnie. To właśnie również skłania do przyjęcia hipotezy drugiej, tzn. interpretacji fundatora jako duchownego. Obraz ma bowiem wyraźnie konfesyjny charakter. Na katolickim obszarze wciśniętym pomiędzy lutezańskie terytoria /Prusy Książęce/ i lutezańskie miasta-emporia /Gdańsk, Elbląg, Toruń/ już od XVI wieku zaczyna nasilać się propagandowa rola sztuki /tryptyk ze Skolit/. Rzeczą charakterystyczną jest, że katolicy przeciwstawiając się protestantom sięgają po alfabet czy kod stosowany przez stronę przeciwną. W tryptyku w Skolitach ukazano Chrystusa zwyciężającego śmierć w ujęciu cranachowskim, w obrazie orneckim powrócił ten sam wątek, tyle że nie zmartwychwstały, ale młodociany Chrystus zwycięża grzech. Tak musiało być, skoro właśnie konfesyjny charakter dzieła wymagał, by wyeksponować szczególnie postać Matki Bożej. Być może dla malarza podniętą był ołtarz z 1646 roku znajdujący się obecnie także w kościele w Ornece⁵⁵. Ukazuje on właśnie Matkę Bożą poprzedzoną przez młodzieńczego Chrystusa. Wprawdzie wówczas, gdy ołtarz powstał, znajdował się on w kościele jezuitów w Braniewie, ale nie jest to odległa miejscowość i być może chodzi o typ przedstawienia bardziej w tamtych czasach rozpowszechniony. Ten konfesyjny charakter obrazu i nawiązanie do tradycji wcześniejszej jest zrozumiałe szczególnie na Warmii, która niedługo przed powstaniem obrazu zakończyła drugi uciążliwy okres szwedzkiej okupacji, a jak wiadomo "potopowi" przyznano charakter wojny konfesyjnej.

Zawężono datę powstania obrazu z 3. ćw. XVII wieku dla hipotezy pierwszej do późnych lat pięćdziesiątych, dla hipotezy drugiej do lat 1669-1670. Przypuszczamy, że obraz powstał w kręgu naśladowców sztuki Hermana Hana, prawdopodobnie jest to warsztat pomorski.

Obraz zajmuje miejsce między manieryzmem a barokiem. W swej sferze formalnej nawiązuje jeszcze do tradycji gotyku, natomiast w sferze ikonograficznej jest już wyrazem sztuki baroku, nawiązującej do zaleceń, Soboru Trydenckiego.

Kończąc chcielibyśmy zwrócić uwagę na potrzebę konserwacji obrazu, która nie tylko pomogłaby w odczytaniu wielu zagadek tkwiących w tym płótnie, a przede wszystkim urato-

wałaby dzieło- przez swój niespotykany program ikonograficzny - cenne.

PRZYPISY

- ¹ F. Q u a s t. Denkmäler der Baukunst im Ermland. Berlin 1852; A. B o e t t i c h e r. Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Bd. 4: Das Ermland. Königsberg 1894; G. D e h i o. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. 2: Nordostdeutschland. Berlin 1906; G. D e h i o, E. G a l l. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preussen. München u. Berlin 1952; C. W u n s c h. Die Bau und Kunstdenkmäler der Stadt Allestein. Königsberg 1933.
- ² Polskie badania nad sztuką Warmii i Mazur w latach 1945-1967. "Komunikaty Mazursko-Warmińskie" 1968 nr 2 s. 201-213.
- ³ T. S u l e r z y s k a. Adam Wolski, rysownik. "Studia Pomorskie" 1:1957 s. 333-356.
- ⁴ K. W r ó b l e w s k a. Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku. Olsztyn 1978.
- ⁵ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria nowa II, 1. Województwo elbląskie. Braniewo, Frombork, Orneta i okolice. Oprac. M. Arszyński, M. Kutzner. Warszawa 1980, s. 155.
- ⁶ Acta Visitationis Ecclesiae Vormdittiensis 1609-1810. Archiwum Diecezji Warmińskiej. B_{4a}.
- ⁷ A. M o t z k i. Braunsberg im zweiten schwedisch-polnischen Krieg. Braunsberg 1913 s. 7.
- ⁸ Copiae litterarum a diversis ad diversos 1624-1635. /Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie D 127, 143/. Cyt. za: J. O b ł ą k. Działalność biskupów warmińskich w zakresie sztuki w połowie XVII wieku. "Roczniki Teologiczno-Kanoniczne" 11:1964 z. 4 s. 51-52.
- ⁹ J. O b ł ą k. Historia diecezji warmińskiej. Olsztyn 1959 s. 62.
- ¹⁰ K. W r ó b l e w s k a. Piotr Kolberg malarz warmiński końca XVII i początku XVIII stulecia. "Komunikaty Mazursko-Warmińskie" 1969 nr 3 s. 296.
- ¹¹ O b ł ą k. Działalność biskupów warmińskich s. 67.
- ¹² J. O b ł ą k. Katedra we Fromborku. Olsztyn 1980 s. 24.
- ¹³ Tamże s. 25.
- ¹⁴ Ch. B e l t i n g - I h m. Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Heidelberg 1976. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-historische Klasse. 3 Abhandlung s. 9.

15 Tamże s. 19-20.

16 P. P e r d r i z e t. La Vierge de Misericordie. Paris 1908 s. 19-25.

17 H. S c h m i d t, M. S c h m i d t. Die vergessene Bildsprache christlichen Kunst. München 1981 s. 255.

18 J. S e i b e r t. Schutzmantelschaft. W: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. E. Kirschbaum i in. Bd. 4. Rom-Freiburg-Basel 1972 s. 127.

19 M. S k r u d l i k. Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce. Lwów 1930 s. 127-128.

20 B. D ą b-K a l i n o w s k a. XVI-wieczne malowidło koprzywnickie - misterium biblijne i kosmologiczne. W: Artium Quaestiones. Poznań 1978 s. 65.

21 X. L e o n-D u f o u r. Słownik teologii biblijnej. Poznań-Warszawa 1982 s. 644-645.

22 S e i b e r t, jw. s. 130.

23 Por. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia. Poznań-Warszawa 1984 s. 26 /przypis do wiersza 3, 15/.

24 A. P i g l e r. Barockthemen. Bd. 1. Budapest 1974 s. 515.

25 T. C h r z a n o w s k i, T. M a c i e j e w s k i. Graduał karmelitański z 1644 o. Stanisława ze Stolca. Warszawa 1976 s. 17, il. na s. 27.

26 T. C h r z a n o w s k i. Typus Ecclesiae - Hozjańska alegoria Kościoła. W: Sztuka Pobrzeża Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa 1978 s. 294.

27 Katalog Zabytków Sztuki, jw.

28 E. T h i e l. Geschichte des Kostüms. Berlin 1968 il. s. 372.

29 J. S t o c k a r. Kultur und Kleidung der Barockzeit. Zürich-Stuttgart 1964 s. 128.

30 J. M i c h a ł o w s k i. Diariusz "Podróży pruskiej". "Rocznik Gdański" 15-16:1956-1957 s. 448.

31 B. F a b i a n i. Dwór ostatnich Wazów 1645-1655. Na marginesie poszukiwań ikonograficznych. "Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie" 1:1969 s. 300.

32 I. F a b i a n i-M a d e y s k a. "Palatium Regium" w Gdańsku. "Rocznik Gdański" 16-17:1956-1957 s. 142-143.

- 33 T. Nowak. Oblężenie Torunia w roku 1658. Toruń 1936.
- 34 Fabiani-Madeyska, jw. s. 169.
- 35 B. Fabiani, jw. s. 292.
- 36 Tamże s. 279.
- 37 New Catholic Encyclopedia. Washington 1967. Vol. 1 il. s. 292.
- 38 Fabiani-Madeyska, jw. s. 173.
- 39 Fabiani, jw. s. 286.
- 40 Pamiętnik Jana Chryzostoma Paska. Lwów 1914 s. 192.
- 41 New Catholic Encyclopedia. Vol. 3 s. 935; B. Kumor, Z. Obertyński. Historia Kościoła w Polsce. T. 1. Cz. 2. Poznań-Warszawa 1975 s. 158.
- 42 F. K. Seppelt, K. Löffler. Dzieje papieży od początków Kościoła do czasów dzisiejszych. Poznań 1936 s. 513.
- 43 New Catholic Encyclopedia. Vol. 3 s. 935.
- 44 Seppelt, Löffler, jw. il. s. 513.
- 45 J. Kruszelnicka. Portret na Ziemi Chełmińskiej. Cz. 2. Toruń 1983 s. 47.
- 46 V. Röhricht. Die Kolonisation des Ermland. "Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands" 14:1903 s. 250.
- 47 P. Pierrard. Historia Kościoła katolickiego. Warszawa 1981 s. 198-201.
- 48 J. S. Pasierb. Problematyka sztuki w postanowieniach soborów. "Znak" 16:1964 nr 12 s. 1471-1473.
- 49 J. S. Pasierb. Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień "Koronacji Madonny" w XVII wieku. "Studia Theologica Varsaviensia" 1963 nr 2 s. 165.
- 50 J. S. Pasierb. Malarz gdański Herman Han. Warszawa 1974 s. 244.
- 51 A. Gosienieccka. Malarstwo gdańskie. Katalog wystawy. Gdańsk 1957.
- 52 M. Rzepińska. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. Kraków 1983 s. 318.
- 53 Tamże s. 321.
- 54 J. Białoostocki. Barok. Styl-epoka-postawa. "Biuletyn Historii Sztuki" 20:1958 nr 1 s. 15.

55 Katalog Zabytków Sztuki il. 169 s. 152.

DAS BILD DER GOTTESMUTTER DER GUTEN OBHUT
AUS DER KIRCHE ZUM HL. EVANGELISTEN JOHANNES IN ORNETA

Z u s a m m e n f a s s u n g

Das Bild der Gottesmutter der Guten Obhut befindet sich in der Pfarrkirche zum hl. Evangelisten Johannes in Ornetka /Wormditt/.

Das Ölbild stellt, unter dem Mantel Marias geschart, eine Frauen- und eine Männergruppe dar. Im vorliegenden Artikel wurden zwei Hypothesen hinsichtlich der Ikonographie des Kollektivporträts angenommen. Die Begebenheiten aus dem Leben des Königs Jan Kazimierz sprechen für die Annahme der Hypothese, dass er es ist, der auf dem Ölbild verewigt wurde. Die vergleichende Porträtanalyse stützt dagegen die zweite Hypothese, dass in Gestalt des Königspaares Michał Korbut Wiśniowiecki und Eleonora Maria dargestellt sind. Die Ähnlichkeit des Papstes auf dem Bild von Ornetka mit dem Bildnis von Clemens X. spricht dafür, dass diese These richtig ist. Auch die politischen Interessen, die Michał Korbut mit Papst Clemens X. verbanden, begründen die Möglichkeit, dass diese drei auf einem Bild dargestellt wurden. Stifter des Bildes war - was als recht wahrscheinlich gilt - ein Geistlicher mit einer einflussreichen Bewohnerin von Ornetka oder mit seiner Verwandten. Dies bezeugt die Kleidung des Priesters aus der Gegend von Lubawa, die mit der Kleidung des Stifters des Bildes identisch ist.

Die ikonographische Analyse hatte das Ziel, die Quellen der Darstellung und des reichen ikonographischen Programms des Bildes aufzuzeigen. Aufmerksamkeit weckte die Vielfalt der Motive und der theologisch korrekte Inhalt des Ölbildes sowie sein konfessioneller Charakter.

Das Entstehungsdatum des Bildes wurde vom dritten Viertel des 17. Jahrhunderts für die erste Hypothese auf die späten fünfziger Jahre und für die zweite Hypothese auf die Jahre 1669-1670 eingengt.



1. Obraz Matki Boskiej Dobrej Opieki z kościoła św. Jana Ewangelisty w Ornece.
Fot. J. Langda



2. Carlo Maratta. Maria z Dzieciątkiem Jezus zabijającym węża oplatającego kulę ziemską. Za: A. Pigler. *Barochemen. Tafelband*. Budapest 1974 Tafel 159



3. D. Schultz. Jan Kazimierz. Za: B. Fabiani. *Dwór ostatnich Wazów 1645-1655. Na marginesie poszukiwań ikonograficznych.* „Roczniki Muzeum Narodowego” 1:1969 s. 302



4. Miedzioryt nieznanego autora. Cesarz Leopold I. Za: J. Wimmer. *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy.* Warszawa 1983 s. 153



5. Jeremias Falck. Jędrzej Leszczyński. Za: B. Fabiani. *Dwór ostatnich Wazów* s. 304



6. Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski. Jan Sobieski. Za: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie*. Warszawa 1967 s. 69



7. Malarz miejscowy. Obraz z procesją na tle katedry fromborskiej i portretem Jana III Sobieskiego. Za: K. Wróblewska. *Malarstwo Warmii i Mazur od XV-XIX wieku*. Olsztyn 1978 il. 70



8. Nieokreślony malarz z II poł. XVII w. Michał Korybut. Za: *Portrety osobistości polskich* s. 126



9. Autor nieznany. Obraz epitafijny nieznanego duchownego z 3. ćw. XVII w. Za: J. Kruszelnicka. *Portret na Ziemi Chełmińskiej. Cz. 2.* Toruń 1983 s. 47