

ARKADIUSZ ZAWADZKI

PRZYCZYNEK DO IKONOGRAFII OBRAZU  
SACRA CONVERSAZIONE Z WRÓBLEWA\*

Obraz *Sacra Conversazione* z Wróblewa stanowił prawdopodobnie część ołtarza przeznaczanego do kaplicy św. Anny<sup>1</sup> przy kościele oo. Bernardynów w Poznaniu. Kaplica w owym czasie należała do bractwa św. Anny, nad którym pieczę sprawował wybitny humanista i mecenas sztuki – biskup Jan Lubrański, o czym świadczą przywileje nadane przez niego w 1512 i w 1520 r.<sup>2</sup> Być może sam biskup brał udział w przygotowywaniu programu obrazu. Asumpt do takiego przypuszczenia dają występujące na obrazie dwie święte: Perpetua i Felicyta, których kult Lubrański propagował<sup>3</sup>. Świadczy o tym przeprowadzona przez biskupa reforma kalendarza katedry poznańskiej, w którym pod datą 8 marca umieszczono oficjum ku ich czci<sup>4</sup>, a także wydany w 1513 r. brewiarz *Viaticum Posnaniense* z wyszczególnionym świętem obu męczennic, składającym się z 9 lekcji<sup>5</sup>.

---

\* Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej pt. „*Sacra Conversazione*” z *Wróblewa*, przygotowanej na seminarium mediewistycznym pod kierunkiem dr hab. Jadwigi Kuczyńskiej.

<sup>1</sup> Przypuszczenie takie wysunęła Aniela Sławska, z tym że miejscem przeznaczenia tego obrazu była według autorki kaplica św. Anny w Kaźmierzu. Podstawą takiej atrybucji było uznanie predelli z Kaźmierza za element ołtarza, w którym *Sacra Conversazione* znajdowało się w części centralnej (A. S ł a w s k a, *Predella z Kaźmierza Szamotulskiego. Przyczynek do zagadnienia twórczości Mistrza z Warty*, „*Studia Muzealne*”, 2(1957), s. 262-265). Tezę tę podtrzymała Krystyna Secomska, z tym że jako miejsce przeznaczenia tych obrazów widziała którąś z kaplic Poznania (K. S e c o m s k a, *Wniebowzięcie w kościele parafialnym w Warcie*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 49(1987), nr 1-2, s. 128-131). Jednym z dowodów na pierwotne przeznaczenie obrazu wróblewskiego do kaplicy św. Anny przy kościele bernardyńskim jest szata Chrystusa przypominająca strój bernardyński.

<sup>2</sup> Por. K. K a n t a k, *Kronika bernardynów poznańskich*, „*Kronika Miasta Poznania*”, 3(1925), s. 174, 206; J. Ł u k a s z e w i c z, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych w dawnej diecezji poznańskiej*, Poznań 1858, s. 159.

<sup>3</sup> Por. L. R e a u, *Iconographie de l'art chretien*, Paris 1958-1959, t. III, z. 1, s. 488; z. 3, s. 1061-1062; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, t. 8, Rom 1976, szp. 155, 222; C. K a f t a l, *Iconographie of the Saints in the painting of North East Italy*, Florence 1978, s. 822-823. Uwagę na fakt propagowania kultu tych świętych przez Lubrańskiego zwróciła Zofia Białowicz-Krygierowa, por. Z. B i a ł ł o w i c z - K r y g i e r o w a, *Malarz Stanisław z Poznania*, „*Studia Muzealne*”, 15(1992), s. 74, przypisy 156 i 157.

<sup>4</sup> B i a ł ł o w i c z - K r y g i e r o w a, dz. cyt.; por. J. N o w a c k i, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1, Poznań 1959, s. 760.

<sup>5</sup> B i a ł ł o w i c z - K r y g i e r o w a, dz. cyt.; N o w a c k i, dz. cyt., s. 771.

Przechodząc do omówienia treści przedstawienia należy podkreślić zabieg formalny artysty, dodatkowo uwypuklający treść „Świętej Rozmowy”. Zabieg ten polega na wyodrębnieniu w obrazie dwóch stref: strefy dolnej, ziemskiej, gdzie skupiają się przedstawiciele ludzkich nieszczęść, i strefy górnej, idealnej, niebieskiej, tej, do której dążą postacie dotknięte nieszczęściami. Jest ona dodatkowo podkreślona kolorem złota. Łączniczką pomiędzy tymi dwiema rzeczywistościami jest Maryja wraz z towarzyszkami: św. Perpetuą i św. Felicją. Obie te święte nie należą do szczególnie popularnych<sup>6</sup>. Opracowania hagiograficzne nie pozwalają na znalezienie dla nich innego znaczenia jak to, które się zawiera w znaczeniu ich imion: *perpetua felicitas* – wieczna szczęśliwość, czyli rodzaj obietnicy, która się spełnia poprzez Maryję i Chrystusa.

Ideą naczelną przedstawienia *Sacra Conversazione* jest – jak to opisał Adam Labuda – „[...] przedstawienie Marii i świętych jako realnie istniejących, obecnych jednak w innej rzeczywistości niż ziemską [...]. Święci działają tu jako pośrednicy, dzięki ich mediacji wierny mógł liczyć na osiągnięcie stanu, który był już ich udziałem [...]. W postaciach te wpisane jest to, co jest przedmiotem eschatologicznej nadziei”<sup>7</sup>. Dlatego Maryja jest tu przedstawiona jako Nowa Ewa, tzn. ta, która przynosi nowe życie, jako że Ewa przyniosła ludzkości śmierć<sup>8</sup>. Maryja trzyma jakby w geście prezentacji Chrystusa, Tego, który ostatecznie przyniesie ukojenie owym postaciom z dolnej strefy obrazu. Ta właśnie strefa zawiera całą alegorię życia doczesnego, podkreślona dodatkowo motywem morza będącego symbolem niebezpieczeństwa i zła<sup>9</sup>. Powstaje zatem potrzeba znalezienia przewodnika. Tym przewodnikiem jest Maryja, ale już nie jako Pośredniczka, lecz jako *Stella Maris* – Gwiazda Morza. Znaczenie tego sformułowania dał w swej nauce św. Bernard: „A przeto kiedykolwiek bądź jesteś a czujesz i rozumiesz, iż w pielgrzymce życia tego bardziej wśród nawałnic morskich i burz żeglujesz, niż stąpasz po ziemi, nie odwracaj oczu od blasku tej Gwiazdy, skoro w wzburzonych nie chcesz być pochłonięty falach. Gdy powstają wiatry pokus, gdy trafisz na rafy utrapień, wejrzyj na Gwiazdę, przyzywaj Maryję”<sup>10</sup>. Dwie postacie faktycznie spoglądają na Maryję, inne, ze złożonymi w modlitewnym geście rękoma, zdaje

<sup>6</sup> Por. przypis 4. Książka w ręku Perpetui to może pamiątnik, którego była autorką i który w formie *passiones* znany był w średniowieczu; por. A. D o m a n i e w s k a, *Męczeństwo świętych Perpetuy i Felicjy*, „Roczniki Humanistyczne”, 2-3(1950-1951), s. 387-400.

<sup>7</sup> A. L a b u d a, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 37-38; por. R. G o f f e n, *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, „The Art Bulletin”, 61(1979), s. 198-222.

<sup>8</sup> Idea Maryi jako Nowej Ewy występuje już u Ojców Kościoła; zob. np. H i e r o n i m, *Epistola 21 n. 105*, PL XXII, 408; por. H. R a h n e r, *Mater Ecclesia. Lobpreis der Kirche aus dem ersten Jahrtausend christlicher Literatur*, Einsiedeln – Köln 1944, s. 14. Ideę tą można odnaleźć w polskich tekstach religijnych, np. w *Żywocie Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opecia; por. B. O p e ć, *Żywot Pana Jezusa Krysta*, wyd. J. Polkowski, Kraków 1882, s. 190v, 190r.

<sup>9</sup> Woda jako symbol niebezpieczeństwa i zła występuje już w Starym Testamencie (Ps 65, 8; 18, 5; Iz 8, 3-6). Negatywny aspekt wody podnosili także Ojcowie Kościoła, np. H i e r o n i m, *Commentarius in Isaiam Prophetam VIII*, PL XXIV, 306; G r z e g o r z W i e l k i, *Moralia XXXIII*, 9 PL LXXXVI, 682; por. H. R a h n e r, *Symbole der Kirche*, Salzburg 1944, s. 280, 292.

<sup>10</sup> B e r n a r d, *Super Missus est Homiliae*, PL CLXXXIII, 70-71.

się Ją przyzywać. Czy zatem nauka św. Bernarda stanowiła źródło inspiracji dla sceny w dolnej partii obrazu?

Zdaniem K. Secomskiej autor programu czerpał pomysły ze średniowiecznych zbiorów legend o cudach sprawianych dzięki pośrednictwu Maryi<sup>11</sup>.

Moim zdaniem program dolnej części obrazu powstał na podstawie *Księgi cudów* poznańskiego kościoła Bożego Ciała<sup>12</sup>. W 1339 r. miała miejsce profanacja Hostii przez Żydów i – jak podają legendy – gdy Żydzi próbowali wynieść Hostie za miasto, obok bramy zamkowej żebrak cierpiący na skurczenie członków począł prosić ich o jałmużnę. Gdy ją otrzymał, został uzdrowiony<sup>13</sup>. Być może to on stał się wzorem postaci żebrzącej z miską u stóp na obrazie. W czasie dalszej wędrówki Żydów z Hostiami na ulicy Stelmachowskiej konający zerwał się z postania wołając, że Chrystus przechodzący tędy przywrócił go do życia<sup>14</sup> – jest to zapewne wzór postaci leżącej na posłaniu. W 1494 r. zapisano uzdrowienie kaleki chromego na jedną nogę<sup>15</sup> – historii tej odpowiada siedząca postać wsparta na kuli. W 1463 r., gdy dwóch mężczyzn przeprowało się przez rzekę, silny wiatr przewrócił łódź. Jeden z nich, czyniąc wotum dla kościoła Bożego Ciała, cudownie się uratował<sup>16</sup>. Podobne wydarzenie ukazane jest na obrazie, gdzie jedna z postaci znajduje się w tonącej łódce i wznosi ręce w geście modlitwy, a obok druga pogrąża się w falach. Dla postaci z poderżniętym gardłem i drugiej z ranami na szyi i na boku nie udało się odnaleźć wzoru w poznańskim *miracles*.

Według K. Secomskiej postać z rozciętą głową jest ilustracją cudownego uzdrowienia klerka zamordowanego siekierą<sup>17</sup>, natomiast druga postać ilustruje legendę o ocaleniu Girarta<sup>18</sup>. Postacie te są więc przykładami zbawczej misji Maryi i jej Syna i podkreślają wymowę całego dzieła.

---

<sup>11</sup> S e c o m s k a, dz. cyt., s. 131-132, przypisy 164-170.

<sup>12</sup> *Księga cudów* prawdopodobnie uległa zniszczeniu. Wykorzystałem pozycję: K. M i e d z w i e d z k i, *Trzy święte Hostye w Poznaniu 1399 roku Nożami od Żydów Ukłote*, Poznań 1772, która jest polskim tłumaczeniem opartym na Tomasza Tretera opracowaniu tej księgi; por. T. T r e t e r, *Sacratissimi Corporis Christi historia et miracula*, Brunsberga 1609.

<sup>13</sup> M i e d z w i e d z k i, dz. cyt., s. B 2 r.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże, G 3r.

<sup>16</sup> Tamże, s. I 2v.

<sup>17</sup> S e c o m s k a, dz. cyt., s. 131, przypis 167.

<sup>18</sup> Tamże, przypis 168. Według legendy Girart przed pielgrzymką popełnił grzech nieczystości i dlatego już w trakcie pielgrzymki diabeł przebrany za apostoła zmusił go do obcięcia narzędzia grzechu i przebicia gardła mieczem – z tego wynika, iż postać na obrazie powinna mieć inaczej rozmieszczone rany.