

miejsce w ediculi portalu, ponad inskrypcją z wezwaniem: „DIVO BERNARDINO SENENSI...”.

Zgodnie z przyjętym kluczem ikonograficznym kolejne posągi identyfikujemy z błogosławionymi prowincji: Władysławem z Gielniowa, Janem z Dukli, Rafałem z Proszowic. Ostatnią rzeźbę, której przydano atrybut krzyża, wolno identyfikować z osobą św. Piotra z Alkantary. Ten wielki reformator zakonu nie należał do rodziny bernardyńskiej, jednak jego poglądy mistyczne były ogromnie popularne wśród krakowskich bernardynów w XVII i XVIII w., co znalazło również odzwierciedlenie w instalowaniu w wielu konwentach prowincji jego ołtarzy i wizerunków.

Źródła inspiracji dla rozpatrywanych tu koncepcji artystycznych należy niewątpliwie poszukiwać już w średniowiecznej i wczesnorennesansowej sztuce franciszkańskiej Asyżu oraz licznych świątyń minoryckich Toskanii, szczególnie sanktuariów. Omawiane zjawisko nie należy do odosobnionych. Plastyka innych rodzin zakonnych posługuje się analogicznymi środkami. Istnieje jednak wyraźna odrębność rozwiązań bernardyńskich, czytelna chociażby w rzadko spotykanym gdzie indziej rozmachu oraz rozrzutnym przepychu, omijającym reguły ubóstwa, surowo przestrzegane w ramach innych tradycji franciszkańskich. To ważne zagadnienie domaga się rozwinięcia w osobnym opracowaniu.

BOGUMIŁA ROUBA, MICHAŁ WITKOWSKI

EMBLEMATY MARYJNE W PROGRAMIE IDEOWYM
FRESKÓW WALENTYNA ŻEBROWSKIEGO
W KOŚCIELE BERNARDYNÓW W SKĘPEM
UWAGI NA TEMAT IKONOGRAFII

Największa uroczystość w dziejach fundowanego przez biskupa chełmińskiego Mikołaja Kościeleckiego w 1498 r. konwentu przypadła na wigilię Zielonych Świątek, 17 maja 1755 r. Wtedy to ks. Łuczycki, infułat strachowski, w uroczystej procesji poprowadził do wybudowanej specjalnie kaplicy wóz triumfalny ze złotym regalium, przekazanym przez papieża Benedykta XIV. Następnego dnia Fabian Płaskowski, biskup martyneński i sufragan chełmiński, po przejściu przez „bramy

z godłami i herbami”, uroczyste koronował cudowną figurę Skępskiej Madonny¹. Koncelebrowana msza wieńczyła wieloletnie starania zakonników, którym sankcję nadała rok wcześniej decyzja biskupa płockiego Józefa Eustachego Szembeka o rozpoczęciu procesu koronacyjnego.

Była to pierwsza dopiero koronacja wizerunku maryjnego w prowincji wielkopolskiej bernardynów, w odróżnieniu od o wiele bogatszej w takie uroczystości prowincji ruskiej zakonu, ale oprawa tego wydarzenia nie wykraczała poza zwykle w takim wypadku przedsięwzięte działania, jak nowa dekoracja malarska wnętrza świątyni czy budowa architektury okazjonalnej².

Autorem polichromii kościoła konwentualnego został wzięty malarz zakonny Walenty Żebrowski, który wcześniej, w latach 1738-1750, działał w Poznaniu, potem w Warcie, Wschowie (w związku z uroczystościami beatyfikacji Piotra Regalata), w latach 1750-1753, przed beatyfikacją Ładysława z Gielniowa, pracował w kościele św. Anny w Warszawie, w roku 1762 malował w Ostrołęce, a w 1765 w Kaliszu, gdzie w tym samym roku zmarł tragicznie.

Bibliografię źródeł i opracowań na temat konwentu skępskiego opublikowali swego czasu Roman Brykowski, Irena Galicka i Halina Sygietyńska w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, potem, poszerzoną o kwerendę m.in. w krakowskim archiwum prowincji, Wiesław Murawiec OFM³. Twórczością brata Żebrowskiego zajmowała się Beata Mulczyńska-Pawlak i, najbardziej obszernie, w licznych publikacjach i przygotowywanej obecnie dysertacji Magdalena Wytwińska, jednak nie podejmując, jak do tej pory, próby głębszej analizy programu ideowego polichromii w Skępem⁴.

¹ W. H. G a w a r e c k i, *Opisanie kościoła i klasztoru księży bernardynów w mieście Skępem*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 11(1846), s. 255. Z wcześniejszych opisów samej uroczystości, na których opierał się Gawarecki, należy wymienić przede wszystkim dziełko ks. Piotra Błachowicza *Wiadomość pewna o obrazie NMP w Skępem, po raz pierwszy do druku podana*, Warszawa 1827.

² Oprawy uroczystości koronacyjnych maryjnych wizerunków w prowincji ruskiej zakonu bernardynów, jak i genezę zjawiska koronacji obrazów w Europie, szczegółowo omawia Andrzej Baranowski, zob. A. B a r a n o w s k i, *Oprawy uroczystości koronacyjnych wizerunków NMP na Rusi Koronnej w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: BHS), 57(1995), nr 3-4, s. 299; t e n ż e, *Koronacje cudownych wizerunków NMP w Polsce, Czechach i na Morawach w XVIII wieku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, BHS, 44(2002), s. 222-225. W XVIII w. w Polsce miało miejsce 26 koronacji wizerunków maryjnych. Wcześniejsze od uroczystości w Skępem koronacje w prowincji ruskiej odbyły się we Lwowie, w Leżajsku, Jarosławiu, Białynicach i Rzeszowie, gdzie koronowano statwę, tamże, s. 223.

³ R. B r y k o w s k i, I. G a l i c k a, H. S y g i e t y Ń s k a, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11, z. 9, s. 48-58; W. M u r a w i e c OFM, *Skępe*, [w:] H. E. W y c z a w s k i OFM, *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 322-334.

⁴ B. M u l c z y Ń s k a - P a w l a k, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*, „Studia Muzealne”, 1968, z. 6; M. W y t w i Ń s k a, *Ostrołęcka polichromia Walentego Żebrowskiego*, BHS, 32(1970), nr 3-4, s. 245-260 (autorka wspominała w tym artykule, że tak w Ostrołęce, jak i w Skępem Żebrowski musiał korzystać z rycin braci Klauber zawartych w zbiorze *Festa Beatissimae Virginis Mariae*, Augsburg, ok. 1750, przechowywanym w Biblio-

Polichromia w kościele skępskim obejmuje odrębne grupy przedstawień: kaplicę pod wezwaniem św. Anny, z symbolicznymi przedstawieniami o tematyce immaculatyściej i malowanymi *en grisaille* wizerunkami proroków oraz świętych z zakonu bernardynów, Credo Apostolorum w nawie głównej i wreszcie scenę określaną jako apoteoza Matki Boskiej Królowej Aniołów na wspólnym sklepieniu prezbiterium i oratorium. Na scenę tę składają się wyobrażenia przymiotów Maryi, hierarchii anielskiej, cnót teologicznych i zespołu ośmiu emblematów, które wiążą się treścią lemm z teologiczną nauką o Maryi wolnej od grzechu. Niezmiernie podobna pod względem ikonograficznym kompozycja, choć o wiele lepiej opracowana malarsko, znajduje się na freskach w kościele jezuickim w Kaliszu.

Najciekawsze przez wzgląd na interpretację programu ideowego prezbiterium świątyni są niewątpliwie emblematy maryjne i ich wzajemna relacja z centralnym przedstawieniem sklepienia⁵. Od lewej strony łuku tęczowego w kierunku wschodnim są to kolejno:

krzak gorejący z podpisem SEMPER SINE FUCO,
studnia zapieczętowana z podpisem SEMPER INTACTA,
lutnia z lemmatem SEMPER LUDIT,
żagłowiec z podpisem NUNQUAM LAESA.

Po przeciwnej stronie prezbiterium natomiast:

otwarta, niezapisana księga z podpisem NUNQUAM CUM ERRORE,
wieża Dawidowa z podpisem NUNQUAM VICTA,
dzban i różdżka Aaronowa z podpisem NUNQUAM LAEDIT,
Arka Przymierza z podpisem SEMPER PROPUGNATA.

Emblematy przedstawiają ustalone w ikonografii maryjnej co najmniej od XV w. formy przedmiotów⁶. Zagadką jest ich układ i program ideowy, lecz można się domyślić, że program ten, podobnie jak ówczesna homiletyka, wykorzystuje koncept jako zasadę organizacji emblematów i klucz do wyjaśnienia ich związków i znaczenia. Na związki między kazaniem barokowymi i sztuką zwrócił już swego czasu uwagę Juliusz A. Chróścicki⁷. Dogłębną analizę barokowego kazania konceptystycz-

tece Jagiellońskiej, słusznie zwracając uwagę na augsburską proveniencję wielu wykorzystanych przez Żebrowskiego wzorów graficznych. Szerzej poruszyć te zagadnienia zamierzała w pracy doktorskiej pisanej podówczas pod kierunkiem prof. Władysława Tomkiewicza, dotąd jednak nie publikowanej, zob. tamże, s. 257); t a ż, *Topografia malarstwa ściennego w Polsce*, BHS 43(1981), nr 2; t a ż, *Polichromia dwóch Trójc w kościele św. Józefa we Wschowie*, „Ochrona Zabytków”, 1999, nr 3.

⁵ Przez wyrażenie „emblematy maryjne” należy rozumieć schyłkową, XVIII-wieczną postać tradycyjnych, trójczłonowych, symbolicznych przedstawień obrazowych. Rolę emblematów odgrywają tu bowiem biblijne symbole maryjne, umieszczone w stylizowanych, ozdobnych, rokokowych ramach z podpisami pełniącymi funkcję lemmatów. Zob. J. P e l c, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

⁶ Zob. S. G r z y b e k, *Powstanie i rozwój litanii do NMP*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 4(1954), 104-106; A. K l a w e k, *Biblijne symbole maryjne*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 9(1956), s. 217-223.

⁷ J. A. C h r ó ś c i c k i, „Castris et astris”. *Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki*, BHS 30 (1968), nr 3, s. 384-394.

nego, wykorzystującego ilustrację emblematyczną, opartą na źródłowej analizie m.in. homiletyki franciszkańskiej, przeprowadził ostatnio w swojej dysertacji ks. Wiesław Pawlak⁸.

W wypadku symboli z prezbiterum kościoła w Skępem kluczem do interpretacji konceptu jest, jak się wydaje, odczytywanie emblematów parami, tworzącymi retoryczną opozycję, często występującą w składni łacińskiej jako SEMPER–NUNQUAM i znaną pod nazwą antytezy, czyli figury syntaktycznej opartej na łączeniu ze sobą elementów przeciwstawnych⁹. W literaturze emblematycznej taka bardzo rozbudowana antyteza pojawia się w jednej z końcowych medytacji niezwykle popularnego zbioru *Pia Desideria* Hermanna Hugo z 1651 r.¹⁰

Wskazówką co do układu emblematów na zasadzie konceptu jest także fakt, że ich lemmaty nie pojawiają się w żadnym znanym kompendium, tak ogólnym, jak i maryjnym, choć trafiają się formy zbliżone¹¹. Charakterystyczne jest również odwrócenie opozycji *semper–nunquam* w ostatniej parze emblematów, przedstawiających Arkę Przymierza i żagłowiec.

W tym miejscu należy podkreślić wagę badań ikonografii przedstawień w czasie prowadzenia prac konserwatorskich, podczas których okazuje się częstokroć, że obiekty poddane tym zabiegom zostały przemalowane. Tylko znajomość źródeł barokowej emblematyki pozwoliła na nabranie pewności, że przedstawienie rozłożonej księgi z podpisem NUNQUAM CUM ERRORE zostało prawidłowo zrekonstruowane, bez naszkicowanych linii tekstu, obecnych wcześniej na kartach¹². Emblemat ten przedstawia bowiem *liber candida*, księgę czystą, „niezapisaną” błędem grzechu księgę poczęcia Maryi.

Franciszkanin Rychłowski, jeden z wielu autorów homilii opartych na schemacie konceptu, w drugim kazaniu na dzień Narodzenia Panny Przenajświętszej pisze, że ani w pierwszym „wydaniu” (Maryi poczętej w Bożym umyśle, zgodnie z ideą preegzystencji), ani w drugiej edycji („poczęcia w żywocie *Anny Świętej*”) „nie udał się error grzechu pierworodnego”. I dalej: „Bóg dopuścił księgę aprobować doktorom Kościoła, to jest dopuścił im świadczyć, iż ta księga żadnego błędu, to jest zwłaszcza pierworodnego grzechu w sobie nie zawiera”¹³.

⁸ W. P a w l a k, *Koncept w polskich kazaniach barokowych* – praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. M. Hanusiewicz na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL, Lublin 2002.

⁹ G. B o n n e p e, *Retoryka wizualno-werbalna...*, „Pamiętnik Literacki”, 1972, nr 2, s. 21.

¹⁰ H. H u g o, *Pia Desideria...*, Graz 1651, Biblioteka UMK, sygn. Ob7II 4509, zob. *Hebdomada meditantiae aeternitatis... Excerpta e Mense III... Meditatio pro Feria III*, v. 36-42.

¹¹ Na przykład emblemat przedstawiający żagłowiec, z lemmatem „illaesa procedit”, zob. L. W. W o y t t, *Emblematischer Parnassus*, Bd. 1, Augsburg 1727.

¹² Podobnie emblemat ukazujący Arkę Noego po oczyszczeniu przedstawia żagłowiec. Fakt, że przemalowany jako Arka Noego znajdował się naprzeciwko symbolu Arki Przymierza, świadczy, że z czasem przestały nakładać się znaczenia Arki Przymierza i Arki Noego, co, jak zauważyła Cornelia Kemp, można było dostrzec w literaturze emblematycznej, zob. C. K e m p, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, Muenchen 1981.

¹³ Edycja z 1667 r., cytaty za W. Pawlak, dz. cyt., s. 269.

Czy istnieje jednak związek między szeregiem skępskich emblematów a główną sceną sklepienia, który zachowując podstawowe, symboliczne znaczenie tych słowno-obrazowych przedstawień, nadawałby całości jednolitą interpretację?

W wyniku kwerendy ustalono, że centralne przedstawienie apoteozy Matki Boskiej Królowej Aniołów jest uproszczoną kompozycją augsburskiego miedziorytu *Sąd Salomona* Johanna Daniela Hertza starszego, która ilustruje tezę filozoficzną Antoniego Ostritza z Seminarium św. Wacława¹⁴. Rycina ta z kolei w dużej mierze opiera się na układzie kompozycyjnym namalowanego ok. 1695 r. obrazu flamandzkiego malarza Jana van Orley, przedstawiającego króla Williama III jako Salomona. Obraz, który jest depozytem kolekcji państwowej w zbiorach pałacu Hampton Court pod Londynem, stanowi natomiast kolejne ogniwo w długiej tradycji przedstawiania tematu Sądu Salomona, w tym wypadku wywodzącej się od Rafaela¹⁵.

Centralne przedstawienie apoteozy Matki Boskiej Królowej Aniołów nie odnosi się tylko do jednego z wezwań *Litanii loretańskiej* i nie jest to zarazem tylko wykorzystanie graficznego wzoru. Należy zwrócić tu uwagę na serię *considerationes* jezuita Franza Xawiera Dornna, dziekana we Friedbergu, zamieszczonych w augsburskim wydaniu *Litanii* z 1751 r. Rozważania te podnoszą przede wszystkim sapiencyjną wymowę tekstu, kładąc nacisk na utożsamienie Maria = Sedes Sapientiae, występujące już w sztuce wczesnochrześcijańskiej i popularne w XVIII w. w krajach południowoniemieckich¹⁶. I tak już w początkowym *consideratio* do pierwszego „*Kyrie eleison*” litanii, czytamy:

I. „Święty Paweł tak niegdyś pisał do Hebrajczyków: „Przybliżmy się więc z ufnością do tronu łaski, abyśmy otrzymali miłosierdzie [Hbr 4, 16]. Przez tenże tron rozumieć można po pierwsze Chrystusa, jakby sprawcę łaski, prócz tego jednak słowa te ponadto mogą oznaczać Tron Marii, która naturalnie zarówno Pozdrowieniem Anielskim jest Łaski pełna, i niczym klucz do skarbu niebieskiego; i stąd przeto jak bez klucza niełatwe skarbu zamknięcie, tak i bez życzliwości Marii trudniej uzyskać łaskę”¹⁷.

¹⁴ *Theses ex Universa Philosophia quas Deo Triuni et Sancti Eius Sacratas... Petre P. Iosepho Pleyer è Societate Iesu ... Antonio Ostritz Bohemus Arnsdorffensis... Anno [1746]*, [w:] A. F e c h t n e r o v á, *Katalog grafických listů univerzitních teží uložených ve státní knihovně ČSR v Praze*, Díl I, s. 163 [opis], Díl IV, Praha 1984, tabl. 112.

¹⁵ Government Art Collection, No. 4987, 271(h.) x 203(w.), zakupiony w 1959 r., inskrypcja „sbc”. Kwestia wzajemnych zależności tych trzech dzieł stanowi zupełnie odrębne zagadnienie, ale interesujący może być fakt, że temat sądu Salomona, który bardzo wcześnie zaczął być interpretowany w duchu biblijnej egzegezy, otrzymał też interpretację świecką sądów sprawiedliwych i był bardzo popularny na terenach protestanckich w obrazach umieszczanych w gmachach sądów.

¹⁶ F. X. D o r n n, *Litaniae Lauretanae ad beatæ Mariæ honorem...*, Mattheus Rieger, Augustae Vindelicorum 1750. Dzieło miało co najmniej trzy wydania, zob. M. G. L e c h n e r, *Sedes Sapientiae*, [w:] *Lexikon der Marienkunde*, Bd 5, s. 113-118; t a ż, *Stichfolgen*, tamże, s. 300-301, gdzie wymienia J. H. Hertza obok innych wziętych augsburskich autorów cykliów emblematycznych poświęconych Maryi, takich jak J. W. Baumgartner, J. G. Bergmüller, bracia Klauber czy Gottfried Bernard Göz.

¹⁷ F. X. D o r n n, dz. cyt., *Kyrie Eleison, Consideratio I-II*. Ten i kolejne cytaty w tłumaczeniu M. Witkowskiego.

II. „Mówi Pismo o Tronie Salomona i lwach, które go strzegły; tak i Tron Marii niczym lwami otoczony będzie naokoło, według tego, co powiedziano, przystępującymi do tej łaski. Tron pojmujemy jako trwałą podporę niezawodnego bezpieczeństwa i w pewien sposób lwiej mocy o tyle, że nieprzyjaciołom świata całego, gnębielom, diabłu silniejszy może stawiać opór i łatwiej ich pokonać zdoła”.

Na początku trzeciej części komentarza pisze z kolei Dornn: „Mądrze zatem czyni grzeszna dusza, jeśli ku temu Tronowi Łaski ucieka i Marię przyzywa...” i w tym kontekście wstawiennictwa Maryi należy rozumieć być może sens przedstawienia sceny Gniewu Bożego w redakcji z legendy dominikańskiej na wschodniej ścianie prezbiterium w Skępem, gdzie Maryja ukazana jest w roli pośredniczki. Ten właśnie aspekt, Maryi Odkupicielki grzesznych, często powraca w barokowej maryjnej homiletyce polskiej. Również kolejne wezwania litanii w komentarzu Dornna kładą nacisk na mądrościową interpretację tekstu, co nie może pozostać bez wpływu na wymowę emblematów maryjnych w bernardyńskim kościele, skoro przynajmniej dwa z nich, wieża Dawidowa oraz zapieczętowana studnia, zostały w uproszczonej formie przeniesione na ścianę świątyni według wzoru z wydania *Litanii* z roku 1750, ilustrowanego przez braci Klauber. Właśnie w interpretacji wezwania *Sedes Sapientiae* pojawia się też przytoczona wyżej paralela MARIA = KSIĘGA, która tu określona jest jako *liber declarationum, charta virgine*, zatem księgą o dziewiczych, białych kartach¹⁸.

Szczupłość miejsca nie pozwala tu zawrzeć wszystkich ustaleń. Oczywiście, powyższe rozważania są na razie tylko hipotezą. Prowadzone przez autorów badania ikonografii emblematyki maryjnej pozwolą być może niedługo w pełni wyjaśnić ten złożony, późnobarokowy program ideowy polichromii bernardyńskiej świątyni.

ROMAN ZILINKO

STAN BADAŃ NAD TWÓRCZOŚCIĄ IWANA RUTKOWYCZA

Zainteresowanie ukraińską (ruską) sztuką cerkiewną, jak zresztą i sztuką postbizantyńską, nie sięga zbyt dalekich czasów, bowiem zaczęto o niej mówić jako o odrębnym fenomenie dopiero pod koniec XIX w. Przyczyniły się do tego dwie zorganizowane we Lwowie wystawy: Polsko-Ruska Wystawa Archeologiczna 1885 r. i

¹⁸ T e n Ź e, *Consideratio III*.