

RYSZARD KNAPIŃSKI

IKONOGRAFIA HAGIOGRAFICZNA W KONTEKŚCIE WOJEN TURECKICH W GRAFICE EUROPEJSKIEJ XVI-XVIII WIEKU*

Rytownicy okresu potrydenckiego utrwalali przebieg najważniejszych wydarzeń swoich czasów w grafikach służących ich upamiętnieniu i propagandzie¹. W różnorodnej tematyce ich twórczości poczesne miejsce zajmowała ikonografia hagiograficzna. Związane to było z duchem reformy trydenckiej, która doceniła znaczenie propagandowe sztuki jako medium przekazu treści². Wieki XVI-XVIII były okresem konfrontacji wyznaniowej, wojen religijnych i agresji tureckiej na kraje chrześcijańskie³. Dlatego w spuściźnie graficznej

Ks. prof. dr hab. RYSZARD KNAPIŃSKI – kierownik Katedry Historii Sztuki Kościelnej KUL; adres do korespondencji: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin.

* Artykuł jest polską wersją referatu wygłoszonego w Rzymie po niemiecku podczas konferencji: *Das Bild des Feindes. Die Konstruktion von Antagonismen und der Kulturtransfer zwischen Ost (mittel) Europa, Italien und dem Osmanischen Reich im Zeitalter der Türkenkrieg*, Bibliotheca Herziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rzym 26-27.11.2009.

¹ Przykładowo wymieniam: Antonio Tempeste, Jacopa Lauro oraz rodzinę de Rossi. Jednym z przykładów wykorzystania grafiki do sporów polemicznych z protestantami była twórczość warmińskiego kanonika, sekretarza kardynała Stanisława Hozjusza – Tomasza Tretera (1547-1610). Sztandarowym przykładem są trzy jego rzymskie grafiki z lat 1574-1575 – *Typus Ecclesiae Catholicae, Roma Santa* oraz tzw. *Krzyż Tretera*, zob. T. Ch r z a n o w s k i, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 14, il. 1, 2, 3; Ch. H e c h t, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, G. Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

² O funkcjach obrazów jako swoistego oręża, którym posługiwano się w celach propagandowych i w ścieraniu się rozmaitych kontrowersji religijnych i politycznych, pisał: L. Lippold (*Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig 1983); zob. też: S. F. O s t r o w, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002; D. S p e n g l e r, *Spiritualia et pictura: die Graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln*, Köln 2003.

³ J. K n i p p i n g, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, vol. 2, Nieuwkoop-Leiden 1974.

tego czasu pojawiło się wiele tematów batalistycznych. Wśród nich specyficzną rolę odgrywały ryciny strategiczne oraz inne, wykonywane przez zwiadowców i szpiegów. Dotychczas jedynym opracowaniem ukazującym, oprócz podkreślenia roli Matki Bożej, patronat św. Stefana nad oddziałami cesarskimi, w których służyli Węgrzy, jest studium węgierskiego autora Gèzy Galavics'a. Opracowanie to poświęcone jest tematyce batalistycznej w sztukach plastycznych z okresu wojen tureckich. Tematyka ikonografii hagiograficznej znalazła się jednak poza obszarem zainteresowań autora⁴.

Podobnie, jak to było w średniowieczu, również w okresie nowożytnym wierzono, że nieszczęścia i plagi, jakie spadały na ludzkość, były wynikiem grzesznego postępowania ludzi, albo przejawem gniewu Bożego. Do plag dziesiątkujących narody i kraje, obok morowego powietrza i głodu, należały wojny. Przeciwno zarazom i chorobom ulepszano naturalne metody leczenia medycznego i poszukiwano nadzwyczajnych remediów w alchemii. Natomiast w obliczu zagrożeń wojnami usprawniano techniki walki, rozbudowywano fortyfikacje i modernizowano uzbrojenie. Wymyślano nowe strategie prowadzenia walk na lądzie i na morzu. Doskonalenie militarne kunsztu było domeną władców i ich dowódców.

Wydarzenia wojenne nie omijały Kościoła. Papiestwo było jednym z centrów władzy politycznej i ośrodkiem dyplomacji. Jednak obok uwikłania w konflikty wyznaniowe i militarne, Kościół kierował myślenie ludzi do Boga jako Wszechmocnego, w którego rękę są losy świata i ludzkości. Takie nastawienie znalazło wyraz w *improperiach* śpiewanych podczas liturgii Wielkiego Piątku⁵: *Hagios Theos, Hagios Ischyros, Hagios Athanatos, eleison hymas! Sanctus Deus, Sanctus Fortis, Sanctus Immortalis, miserere nobis!* Podobnie modlono się w suplikacjach, zanoszonych do Boga po niedzielnych Mszach św. lub podczas nabożeństw okolicznościowych, na przykład w tzw. dni pokutne, kiedy odbywano procesje. Podczas najazdów wrogów, jakimi dla Polaków byli Tatarzy, Turcy, Moskale i Szwedzi, lud śpiewał suplikacje. Do dziś zachował się ich staropolski tekst, datowany na XVII/XVIII w., kiedy nasiliły się najazdy Szwedów. Lud zwraca się w nich najpierw o ratunek do Boga, a na końcu kieruje supliki do Maryi, Matki Jezusa:

⁴ *Kössünk Kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*, Budapest 1986. Percepcję ułatwia obszerne streszczenie w języku niemieckim: *Zusammenfassung „Lasset uns umgürten mit dem Schwert gegen die Heiden“*. *Türkenkriege und Bildende Kunst*, s. 161-168.

⁵ *Liber usualis. Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto*, Parisiis–Tornaci–Romae 1957, s. 739 n.

Święty Boże, Święty mocny,
Święty a Nieśmiertelny
Zmiłuj się nad nami...
Od powietrza, głodu, ognia i wojny
Wybaw nas Panie!
Od nagłej i niespodzianej śmierci
Zachowaj nas Panie!
My grzeszni Ciebie Boga błagamy
Przepuść nam Panie!
My grzeszni do Ciebie Boga wołamy
Wysłuchaj nas Panie!
My grzeszni, Ciebie, Boże prosimy
Zmiłuj się nad nami!
Jezu przepuść, Jezu wysłuchaj,
o Jezu zmiłuj się nad nami!
Matko uproś, Matko ubłagaj,
o Matko przyczyn się za nami!

Ilustracją takiego podejścia może być rycina Boetiusa à Bolswert ukazująca cudowną interwencję z niebios Matki Bożej jako patronki klasztoru w Wavre w walońskiej Brabancji, w okresie kontrowersji z Brukselą (il. 1).

Na przestrzeni stuleci Królestwo Polskie było nieustannie nękane napadami Tatarów i Turków, a o ich liczebności wymownie świadczy podane wyliczenie⁶. Polska leżała na szlaku wojennych napadów na kraje zachodniej Europy. Zachowany materiał ikonograficzny przypomina o toczonych bitwach i stanowi świadectwo wiary chrześcijan w interwencję Boga i świętych.

⁶ Wojny polsko-tureckie 1497-1699 (wg *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. XXIX, Warszawa: PWN 2005, szp. 530 n.): 1484 – Turcy zdobywają Killi i Akerman (Białogród n. Dniestrem) w Mołdawii; 1497 – Jan Olbracht podejmuje nieudaną wyprawę przeciw Turkom; 1498 – odwet turecki; 1619 – nieudana wyprawa Stefana Żółkiewskiego; 1620 – klęska pod Cecorą; 1621 – odwet Turków pod wodzą Osmana II, bitwa pod Chocimiem zakończona ugodą; 1646 – plany wojny z Turcją (Władysław IV Waza), powstanie kozaków pod wodzą Bohdana Chmielnickiego z poparciem Turcji; 1667 – Kozacy sprzymierzeni z Turcją wywołują nową wojnę; 1672 – pada Kamieniec Podolski, a Turcy dochodzą pod Lwów, niekorzystny dla Rzeczypospolitej pokój w Buczaczu; 1673 – zwycięska bitwa hetmana Jana Sobieskiego pod Chocimiem; 1674 – Jan III Sobieski zostaje królem Polski i dalej walczy z Turkami (m.in. 1675 – pod Lwowem); 1676 – rozejm z Turcją; 1679-1681 – starania o utworzenie wielkiej ligi antytureckiej; 1683 – bitwa pod Wiedniem – Victoria Wiedeńska; 1684 Święta Liga (sojusz polsko-austriacko-wenecko-papieski); 1684, 1685, 1686, 1691 – wojny z Turcją i Tatarami (w celu odzyskania wpływów w Mołdawii, odzyskania Podola i południowej Ukrainy); 1698 – pokonanie Tatarów pod Podhajcami.

1. PROTEKCJA BOGA NAD WOJSKAMI CHRZEŚCIJAŃSKIMI

Przekonanie o znaczeniu interwencji Pana Boga i świętych znalazło wielorakie konotacje ikonograficzne. Jednym z przykładów jest niesygnowana rycina z Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg, którą z pewnym prawdopodobieństwem można przypisać cesarskiemu rytownikowi, Martinowi Rota (1520-1583). Z lotu ptaka widzimy niemalże ornamentalnie ustawione naprzeciw siebie bojowe szyki okrętów chrześcijańskich i tureckich w sytuacji poprzedzającej rozpoczęcie bitwy pod Lepanto (il. 2). Z niebios wyłania się Bóg Ojciec, opatrzony napisem *Protector noster Deus* i błogosławi flotyllę chrześcijańską. Na obłokach poniżej ukazany jest Jezus Pantokrator – w pozie zapożyczony od Michała Anioła z Sądu Ostatecznego w Sykstyń. Podczas, gdy prawicą błogosławi swoim wyznawcom, to równocześnie lewą ręką posyła do boju cherubinka z mieczem (il. 2a). Poprzedza go inny aniołek, który siecze mieczem tureckich rozbitków, salwujących się wpływ pośród fal morskich (il. 2b). Typologicznym dopełnieniem tego protekcyjnego programu jest umieszczony u spodu wizerunek proroka Jonasza, którego wyrzuca na brzeg wielka ryba (il. 2c). Podobnie, jak Jahwe ocalił Jonasza w jego misji do grzesznej Niniwy, tak Bóg chrześcijan przyczynił się do zwycięstwa galer Świętej Ligi w bitwie pod Lepanto. Zastosowana ikonografia ilustruje ideę opieki Bożej Opatrzności nad flotą chrześcijańską.

Czuwanie Opatrzności nad flotyllą Świętej Ligi pod Lepanto nieco inaczej pokazuje inny druk ze zbiorów w Wolfegg (pomijam opis batalistyczny, ograniczając się jedynie do religijnych wątków ikonograficznych) (il. 3). Również ta rycina jest hipotetycznie przypisana Martinowi Rota, czynnemu na dworze cesarskim w Wiedniu. W górnej partii arkusza, wśród obłoków otwartego nieba wyłania się postać Boga Ojca, który zwracając się w stronę chrześcijańskich okrętów, błogosławi im gestem rozłożonych ramion (il. 3a). Idea Boskiej protekcji znajduje dopełnienie w alegorycznej kompozycji na dole arkusza. Pogańskich Turków symbolizuje smok z półksiężycem na głowie. Dopadły go w ferworze walki heraldyczne zwierzęta: lew – symbolizujący Wenecję i orzeł – symbol Habsburgów oraz Hiszpanii; w obłoku nad nimi wznosi się św. Piotr – symbol Papiestwa (il. 3b).

W manierze Martino Rota utrzymana jest skromna rycina przedstawiająca szyk okrętów w cieśninie 8 mil od Lepanto. Patrzymy na formacje bojowe od strony galer Świętej Ligi. Maszt papieskiej galery wieńczy insygnia kluczy piotrowych i krucyfiks w glorii z Gołębicą Ducha Świętego (il. 4). To

jeszcze inna forma symbolicznego zaakcentowania nadprzyrodzonego wsparcia chrześcijan przez Zbawiciela.

2. ALEGORYCZNE OBRAZY ZWYCIĘSTWA KOŚCIOŁA

Oprócz rycin ukazujących strategię sławnej bitwy pojawiły się jej alegoryczne interpretacje. Ich przesłaniem była gloryfikacja zwycięstwa Kościoła wspieranego Bożą pomocą. Wenecki sztycharz, Nicolao Nelli (ok. 1530- po 1576), wykonał w 1572 r. rycinę przedstawiającą alegoryczny Okręt Kościoła, zakotwiczony u brzegów zatoki (il. 5). Na jego rufie stoi z krzyżem FIDES w towarzystwie pozostałych cnót teologicznych, CARITAS i SPES. Do krzyża przywiązane są liny do wciągania sieci, w którą zostały złapane galery tureckie. Część rozbitków płynie wpław do skalistego brzegu. Sieć ciągną święci patronowie członków Ligi Świętej: Piotr, Jakub i Marek. Na dziobie stoją papież (Pius V), doża wenecki (Alvise Mocenigo) i król Hiszpanii (Karol V). Ponad Okrętem Kościoła, w kręgu z obłoków, jak słońce na niebie, ukazuje się Bóg Ojciec, błogosławiąc Ligę Katolicką. Na tej samej wysokości ozdobny kartusz zawiera chwalebny strofę:

Mirate, anime pie,
Con qual arte il Signor del'universo
Insieme aduna il popol suo disperso;
E disperge le genti inique, e rie.

Nicolo Nelli wykonał w tym samym roku rycinę przedstawiającą Alegorię Triumfu Chrześcijaństwa, którą zatytułował *Carità Cristiana* (il. 6). W jeden zoomorficzny stwór zostały złączone elementy wskazujące na trzech członków Ligi Katolickiej: Lew – Wenecja, Orzeł – Hiszpania Habsburgów oraz Tiara, Krzyż i Klucze jako symbole papieżstwa. Depcze on potrząskane atrybuty tureckiego wodza Mustafy.

Również z roku 1572 pochodzi ulotka przedstawiająca Chronosa przy kole Fortuny, ustawionym na grobie Konstantyna Wielkiego (Wolfenbüttel 25.3 Geom.) (il. 7). Cofa on bieg koła, aby nie dopuścić Turka do zajęcia Wiednia. Miasto w obronę bierze nieokreślone bóstwo opiekuńcze z żaglem w ręku, a w otwartych niebiosach objawia się Trójca Święta. Po stronie atakującego stoją Grzech i Śmierć. Naprzeciw Turkowi wyrusza uzbrojony *Miles Christianus*, prowadzony przez Michała Archanioła oraz personifikację *Fides*.

Wolfgang Harms tak opisał ten druk:

Das Blatt enthält aber Elemente, die nicht zu den konventionellen Fortunaradvorstellungen gehören: Anstelle von Fortuna steht an der Kurbel des Rades Chronos, die Zeit; er sorgt auch nicht für Geschwindigkeit, sondern für eine Bremsbewegung. Eine Fortuna-Occasio-Gestalt steht oben über eine Abbeviatur nicht für den Herrscher, sondern für den Ort der Kaiserherrschaft, das christliche Wien. Das Segel treibt bedenklich weit mit der alten Drehbewegung auf einen Sturz zu, und der Nachfolger der „regno“ – Stufe ist derzeit noch ohne sichtbare Behinderung im Aufstieg begriffen: es ist der Türke vor Wien. Wo die alte Fortunastruktur durchbrochen wird, wird mit der Einsicht des Lesers oder Betrachters gerechnet, dass hier eine bildimmanente Gesetzmäßigkeit aufgelöst wird. Gegen die alte innerbildlich suggerierte Bewegung von – vom Betrachter gesehen – links nach rechts macht sich mit Hilfe der Bremsbewegung der Chronosfigur eine Dreiergruppe auf, die den Betrachter zu einer Hoffnung freisetzenden Identifizierung überzeugen soll: Der „miles christianus“, der Christ als Kämpfer im konkreten und übertragenden Sinn, flankiert von Personifikationen des christlichen Glaubens, sei kühn genug, gegen den Fortunaradlauf eine gegen Bewegung zu beginnen. Der allegorische Bildkomplex des „miles christianus“ lebt hier von einem innerbildlichen Bruch der Fortunarad-Rezeption; beide Bildkomplexe sind formal und inhaltlich Zitate mittelalterlicher Deutungsergebnisse und sind in ihrer Kombination und Umformung als eine Antwort auf eine historische Situation des 17. Jahrhunderts zu verstehen, von der aus erst die Verwandlungen dieser mittelalterlichen Bildlichkeit erklärbar werden. Es geht hier letztenendes nicht nur darum, daß der Leser den Zweck des Bruches mit der Bildtradition durchschaut, sondern daß er dem Appelcharakter des Blattes durch das Befolgen einer Identifizierungs- und damit Handlungsaufforderung durch eignes Handeln gerecht wird⁷.

Bardzo rozbudowaną alegorię na Triumf Chrześcijaństwa w wojnie z Turkami wykonał nieznanymi bołoński sztycharz, dedykując ją papieżowi Grzegorzowi XIII (Ugo Boncompagni) (il. 8). Dedykacja nosi datę jego wyboru na papieża – 13 maja 1572 r.

W ikonografii triumfalnej dla ukazania chwały chrześcijańskich wodzów posługiwano się również motywami zapożyczonymi z tradycji antycznej, które chrystianizowano. Oto kilka przykładów. Jednym z nich jest rycina augsburskiego rytownika Aleksandra Maira, ilustrująca zwycięstwo nad Turkami barona Adolfa von Schwarzenberga, odniesione w bitwie nad rzeką Raab na Węgrzech w 1598 r. (taką samą nazwę ma twierdza)⁸ (il. 9). Antyczna per-

⁷ *Rezeption des Mittelalters im Barock*, [w:] *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*. Zweites Jahrestreffen des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 28. bis 31. August 1976, Hamburg 1977, s. 23-52, tu zwł. s. 40-41. Z wykładnią autora można się zgodzić, wszakże z jedną poprawką, że rycina jest datowana na krawędzi grobowca Konstantyna i nosi datę 1572, czego Harms nie zauważył.

⁸ Adolf von Schwarzenberg (1547-1600) walczył u boku Hiszpanów (Filip II) w wojnie

sonifikacja Fama – Gloria, albo Nike, stąpając po splecionych powrozami pokonanych w boju Maurach i Turkach, trzyma nad dwoma emblematycznymi obeliskami wieńce chwały (il. 9a). Na jednym obelisku widoczny jest żuraw stojący na jednej nodze, a w drugiej trzymający kamień, symbolizujący czujność chrześcijańską – towarzyszy mu napis: *Cura vigil[at]*. Na drugim obelisku widnieje berło Jowisza-Jupitera (w znaczeniu chrześcijańskim – Gniew Boży), złożone z wiązki piorunów i towarzyszy mu napis na bazie: *Virtus efficax*. Inskrypcja na cokole wysławia wodza i głosi wdzięczność Germanii oraz Italii za uwolnienie z niebezpieczeństwa tureckiego panowania.

Ikonografia hagiograficzna, związana z kontekstem wojen tureckich w Europie, przybierała postać obrazowej alegorezy, łączącej wiele wątków ikonicznych, przez co uzyskiwała charakter ponadczasowy i uniwersalny. Kompozycje alegoryczne mają złożoną strukturę wielowarstwową. Dlatego w jednym druku zawartych jest wiele przekazów. Ich twórcy nawiązując do faktów historycznych nabudowują na nich wielorakie komunikaty o charakterze moralizatorskim. Być może najlepszą syntezą, która sprowadza do wspólnego mianownika wszystkie te przekazy, są słowa, które król Polski Jan III Sobieski zawarł w liście do papieża Innocentego XI, doręczonym mu przez sekretarza króla 25 września 1683 r., a więc 13 dni po wiktorii wiedeńskiej: *Venimus, vidimus, Deus vicit*⁹.

Gloryfikacja zwycięskich władców i wodzów chrześcijańskich w wojnach przeciw Turkom przybierała rozmaite formy ikonograficzne. Chętnie nawiązywano do tradycji antycznego Rzymu, wprowadzając postacie herosów i bogów w znaczeniu alegorycznym, dla podkreślenia nieprzemijających zasług i nieśmiertelnej sławy bohaterów. Ten repertuar dopełniają postacie geniuszów. Jednym z przykładów jest rycina amsterdamskiego artysty Romayena de Hoghe (1645-1706) w Staatliche Graphische Sammlung w Monachium (Inv. – nr 37569). Jest to wielkoformatowy arkusz wykonany dla upamiętnienia wyprawy króla Francji Ludwika XIV na podbój Niderlandów w 1676 r. (il. 10).

8-letniej, aby uwolnić Niderlandy Hiszpańskie od hugenotów francuskich. Potem w 1598 r. walczył przeciw Turkom na Węgrzech, gdzie był dowódcą twierdzy Raab.

⁹ H. O s i e c k a - S a m s o n o w i c z, „*Venimus, vidimus...*” *Kto zwyciężył? Rzymskie uroczystości na cześć wiktoria wiedeńskiej w 1683 r.*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle Civilisation? Modern Europe – New Word, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 47-54.

Zamieszczony w oprawie *passe-partoute* opis inwentaryzacyjny zawiera objaśnienia dotyczące osób przedstawionych na rycinie¹⁰.

W strefie nieba, anioł–geniusz nieśmiertelnej chwały z wieńcem gwiazd wokół głowy i wężem Uroborosem (*Ouroboros*) w ręku wprowadza korowód zmarłych bohaterów w krainę wieczności. Ich imiona są wypisane na proporcach przypiętych do fanfar, w które dmie Fama (il. 10a). Mamy tu przykład chrystianizacji symboliki pogańskiej węża Uroborosa oraz geniusza nieśmiertelności – anioła¹¹. Zwróćmy uwagę jeszcze na stojące w głębi, za portretem cesarza Leopolda I, popiersie króla polskiego Jana III Sobieskiego (il. 10b). Wieńczy ono piramidę, na której froncie jest relief z Aniołem Redempcyjnym – to zapożyczenie z ikonografii trynitarzy, a pod nim znajduje się inskrypcja: *Johannes III REX POLONIAE, UKRAINAE RESTITUTOR LIBERATOR CHRISTIANITATIS PROTECTOR. SEMP[ER]. VICTOR*. Pod napisem widoczny jest Orzeł Polski.

Król Polski Jan III Sobieski występuje również w alegoryczno-historycznej rycinie, przypisywanej Romayenowi de Hooghe i datowanej po 1690 r. (*Staatliche Graphische Sammlung w Monachium, Inv. – Nr 37504*)¹² (il. 11). Dołączona notatka wskazuje na króla Jana III Sobieskiego wśród wielu możnowładców i wodzów tak z kręgów kościelnych, jak i świeckich¹³.

¹⁰ Podajemy treść notatki: „Oben: „Fürstentaffel” – in dem mittleren Medaillon Kaiser Leopold I., im Hintergrund rechts auf der Pyramide das Brustbild des Polenkönigs Johann Sobieski. Vorn in einer Reihe alle kriegführenden Fürsten u. die bedeutendsten Feldherren, darunter Friedrich Wilhelm v. Brandenburg, der Große Kurfürst, Montecouculi, König Karl II., Wilhelm v. Oranien... Unten: „Balance van den Franse Oorlog”. – In der Mitte das Brustbild Ludwigs XIV. in einem Kranz von Lilien, auf das Condé, umgeben von anderen französischen Generälen, hindeutet. Darunter eine Reihe von Kriegsszenen. Links beklagt Frankreich den Tod seines großen Marschalls Turenne (gefallen 1675). Besonders reizvoll in dem obern, im allgemeinen etwas nüchternen Teil sind die kleinen Tierkreiszeichen, welche die Kalenderscheiben umrahmen”.

¹¹ Pisze o tym m.in. Donat Chapeaurouge (*Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1991, s. 85-86).

¹² A. C z o ł o w s k i, *Ikongrafja wojenna Jana III*, Warszawa 1930; M. M o r k a, *Tematyka batalistyczna w sztuce dworu Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki” 53(1991), nr 1-2, s. 3-26.

¹³ Oto treść notatki: „Allegorisch-historisches Blatt anscheinend auf den gemeinsamen Kampf der geistlichen und weltlichen Gewalt gegen Unglauben und Ketzerei. Oben um den Papst (Innozenz XII. 1691-1700) inmitten seiner Kardinäle u. Bischöfe scharen sich die Fürsten u, Feldherren Europas: links König Johann Sobieski v. Polen, der deutsche Kaiser Leopold I., Karl v. Lothringen... rechts König Karl II v. Spanien, Ludwig XIV. ... Unten gefesselte Türken u. Ketzler... endlich die Sinnbilder des kaiserlichen Adlers, des britischen Löwen, des gallischen Hahns...”.

Na pierwszym planie powaleni w boju i szarpiący się Turcy, Kozacy i Tatarzy oraz personifikacje herezji (m.in. zwolennicy bliżej nieznannej sekty Jonasza). Pośrodku heraldyczne zwierzęta i ptaki symbolizujące walkę z różnymi wrogami. Pod stopami papieża na okrągłej tarczy emblemat z lemmą, wychwalającą triumf słońca sprawiedliwości (kraje Ligi Katolickiej) nad półksiężycem Turcji: SIC SOL IUSTITIAE MINEBAT CORNA LUNAE.

Na niebie Archanioł Michał w zbroi, z tarczą, z impetem rzuca się do walki przeciw wrogom wiary i Kościoła (il. 11a). Jego dewizą nie jest tradycyjne zawołanie: QUIS UT DEUS lecz hasło z wizji Konstantyna Wielkiego: IN HOC SIGNO VINCES. W głębi zatrzymała się procesja z krzyżem, chorągwiami i figurą Matki Bożej. Paramenty te symbolizują modlitwę błagalną chrześcijan, jak w procesji pokutnej: „...od powietrza, głodu, ognia i wojny zachowaj nas Panie!”

W XVII wieku przez Europę przetoczyło się wiele wojen z Turkami. Najślawniejszą z bitew była odsiecz wiedeńska w 1683 r. Uczestniczyły w niej armie rozmaitych nacji. Zachowało się wiele przekazów graficznych propagujących tę wiktorię. Zależnie od tego, kto był zamawiającym, artyści wykonywali ryciny o charakterze nacjonalnym lub uniwersalnym. Spójrzmy na wybrane przykłady¹⁴.

Chryścianizację antycznego toposu, rodem z mitologii greckiej, opowiadającego o walce gigantów z bogami na Olimpie – *Gigantomachia* – zrealizował boloński malarz i grafik, Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) w akwaforcie zatytułowanej: *Triumf Kościoła i Ligi Świętej nad potęgą otomańską*, (*La Chiesa Trionfante e in Lega d'altri Potentati Cattolici contro li Giganti Ottomani*) (il. 12). W alegorycznej formie została ukazana wiktoria Ligi Katolickiej, odniesiona w wielu bitwach, wyliczonych pod odpowiednimi numerami w legendzie umieszczonej na dolnym marginesie. Jedną z tych wiktorii po bitwie pod Budą, 1 lipca 1686 r., ogłasza światu fruujące po niebie putto z proporcem, na którym nie do końca wyraźnie wypisane jest to zwycięstwo: *Con la dichiarazione de principali Vantaggi riportati dalle armi Cristiane so[p]a il med[i]sin (?) el primo luglio 1686*. Kościół – jako personifikacja Eklezji – ma swój wyniosły tron na skale. Zewsząd atakują go Turcy (giganci). Ale w jego obronie wystąpił król Polski Jan III Sobieski na koniu, Orzeł

¹⁴ Z okazji 300. rocznicy Wiktorii Wiedeńskiej odbyła się na Wawelu okolicznościowa wystawa, której pokłosiem były wydawnictwa naukowe i katalog: Z. Ż y g u l s k i Jr., *Odsiecz Wiedeńska 1683*, Kraków 1988; *Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. I-II, Kraków 1990.

Habsburgów Hiszpańskich i Lew Wenecji. Promienie Boskiego *numinosum*, wychodzące z glorii otaczającej Eklezję (Wiara), uderzają w Półksiężyc Ottomanów – traktowanych na równi z poganami, którzy strąceni ze skały wpadają w szpony diabłów. U stóp Góry dokonują się sceny egzekucji. Na dolnym marginesie wypisana jest legenda objaśniająca pod kolejnymi numerami różne batalie. Przedstawienie to zwięźle scharakteryzowała Joanna Tomicka w katalogu wystawy *Ars Mitologica* (Warszawa, Muzeum Narodowe) w następujących słowach:

Skała Kościoła porównana została tu z górą Olimp, Turcy z gigantami, a personifikacja Kościoła Triumfującego stanowi odniesienie do panującego na Olimpie Jowisza. Gigantomachia, jako pojemna alegoria zasługującego na potępienie ataku na uznany autorytet religijny czy polityczny, często była przywoływana również w grafice ulotnej, komentującej współczesne wydarzenia historyczne¹⁵.

I tak jest właśnie w tym przypadku.

Monachijski sztycharz Karl Gustav von Amling, czynny na dworze arcyksięcia Bawarii Maksymiliana II, który obdarzył go tytułem „kurbayerischer wirklicher Kammerdiener”, jest autorem alegorycznej akwaforty na cześć arcyksięcia Maksymiliana II i dowódcy wojsk cesarskich księcia Albrechta von Wallenstein (?) (il. 13). Fama dmie w fanfarę, głosząc wszem: PACEM UNIVERSALIS. Ponad nią personifikacja Opatrzności wygląda jak antyczna bogini, której dodano trójkąt z wpisanym weń okiem Opatrzności oraz aureolę wokół głowy z napisem w otoku: COELO Providente Imperio & Patriae (il. 13a). U spodu triumfują heraldyczne lwy Wittelsbachów i Wallensteinów. Jeden odgryza ramię Turka, a drugi depcze oręż wroga (il. 13b). Owalne medaliony zwycięzców stoją jakby na ołtarzu, podtrzymywane przez lwy, a dwie inskrypcje głoszą: TOTUM REPLET ORBEM oraz BELLO PACISQUE PROBATA.

Słynny w swoim czasie wenecki wytwórca globusów (*Cosmografo della Serenissima Repubblica*) – Vincenzo Coronelli (1650-1718) wykonał pod koniec XVII w. alegoryczną rycinę, przedstawiającą *Triumf Wiary Katolickiej (Ecclesia-Fides)*, zasiadającej na papieskim tronie, w którego zaplecku znalazł się herb papieża Innocentego II (1691-1700) oraz insygnia papieskie (il. 14). Eklezji składa hołd personifikacja Republiki Weneckiej – *La Serenissima*

¹⁵ *Triumf Kościoła i Ligi Świętej nad potęgą otomańską, 1686*, [w:] *Ars Mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika europejska oraz sztuka zdobnicza XVI-XIX wieku*. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, wrzesień–listopad 1999, Warszawa, poz. kat. 92, s. 164.

z *corona muraris* na głowie. Za plecami tronu stoją antyczni herosi (Herkules, Minerwa i Wulkan), będący uosobieniem cnót chrześcijańskich: Herkules – *Męstwa*, Minerwa – *Sapientia-Mądrość* i Wulkan – *Arma-Oreż*. Eklezja (Fides) godzi ostrzem włóczni w ramię nieokreślonego herezjarchy, po którego prawej stronie pada porażony Turek, a po stronie przeciwnej Herkules depta pogaństwo. Personifikacja Mądrości trzyma jako atrybut laskę oplecioną wężem, co symbolizuje niezbędne do zwycięstwa przymioty intelektu: mądrość i wiedzę. U spodu, w kartuszu, od którego odwracają się syreny, umieścił Coronelli personifikację Tybru i wilczycę kapitolijną, co jednoznacznie wskazuje na Rzym jako siedzibę papieżstwa.

W spuściźnie ikonograficznej, obok bitwy pod Lepanto, wiele przykładów ilustruje obronę Wiednia w 1683 r. Bogata jest ikonografia zwycięskiego króla Polski Jana III Sobieskiego oraz innych europejskich władców. Specyficzną wymowę mają przedstawienia alegoryczne związane z wiktoria wiedeńską. Wybrane przykłady odnoszą się do interwencji Boga lub Trójcy Świętej w obronie Kościoła katolickiego przed atakami Turków. Personifikowany Kościół przedstawiany bywał jako twierdza lub skała nie do zdobycia przez niewiernych, jak to przedstawił Mitelli w opisaney wyżej akwaforcie. Przedstawienia tego typu moglibyśmy zaliczyć do gatunku ikonografii doktrynalnej o wymowie propagandowej. Inne aspekty stają się widoczne wówczas, gdy w roli patronów wspierających chrześcijan występują święci. W takim wypadku mamy do czynienia z ikonografią hagiograficzną o aspektach batalistyczno-militarnych. Na czoło wysuwają się tu przedstawienia *Deesis* oraz Maryi – Matki Bożej. W takiej kolejności prezentujemy wybrane przykłady z bogatej spuścizny ikonograficznej, dziedzictwa europejskiego.

3. PATRONAT ŚWIĘTYCH W SCENACH BITEW Z TURKAMI

*DEESIS I MARIA – VICTORIA, MARIA TRIUMFANS,
MARIA AUXILIUM CHRISTIANORUM*

Najbogatszy repertuar nadprzyrodzonego patronatu nad chrześcijańskimi rycerzami walczącymi przeciwko Turkom przedstawiają te ryciny, w których obecna jest Trójca Święta i rozbudowana grupa *Deesis*. To już prawie gloria otwartego nieba nad polem bitwy morskiej. Dobrym przykładem takiej ikonografii jest rycina rytownika hiszpańskiego pochodzenia, Mateo de Alesio

Pereza (1547-1600), który wprawdzie urodził się w Rzymie, ale terenem jego działalności były nie tylko włoskie miasta, lecz także Sewilla i Malta, a nawet Lima w Peru. W 1582 r. dedykował on kardynałowi Ferdynandowi Medici serię rycin przedstawiających kilka bitew morskich przeciwko Turkom. Jedna z nich ilustruje obronę Malty przed atakiem niewiernych w dniu 18 maja 1566 r. (w opisie na *frontispicium* podaje rok 1565) (il. 15). Oglądamy wyspę w szerokim planie, z lotu ptaka (il. 16). Ponad nią, w obłokach otwartych niebiosów objawia się tronująca w *numinosum* nieba Trójca Święta. Do niej zwraca się we wstawienniczej modlitwie czworo świętych: Matka Boża z Janem Chrzcicielem, Paweł i Katarzyna Aleksandryjska. Identyfikuje ich glossa wypisana na zwoju pisma: *Si puo Piissimamente Credere che Malta era per Perdersi se ne fusero state le intercessioni dela Gloriosa Vergine madre di Christo apresso alla Santissima Trinita et del Beatissimo Santo Giovanni Battista, et del Santissimo Apostolo Paolo et della benedetta Santa Caterina quali hanno in prottessione et custodia questa Isola* (il. 16a).

Po zwycięskiej bitwie pod Lepanto papież Grzegorz XIII ustanowił w 1573 r. święto Matki Bożej Różańcowej, nazywane także Matki Bożej Zwycięskiej, obchodzone 7 października (Festum SS. Rosarii vel de Victoria B. Mariae V.). Odtąd zrodziła się specyficzna ikonografia maryjna o wymowie palladionu. Na przykład tradycyjny typ Matki Bożej Różańcowej, przedstawiający Maryję z Dzieciątkiem na ręku, wręczających różańce św. Dominikowi i św. Katarzynie ze Sieny oraz członkom bractwa różańcowego, uzyskał teraz aspekt antyturecki. Przejawia się to w napisach i motywach ikonicznych. Przyjrzyjmy się wybranym przykładom.

Augsburski rytownik, Johann Andreas Pfeffel jest autorem serii rycin pod tytułem *Zodiacus Festorum Marianorum*, datowanej na 1723 r. (il. 17). W niewielkim druku na wspomniane wyżej święto konotacje historyczne znalazły się w podpisie na dolnym marginesie, przy zachowaniu tradycyjnej ikonografii różańcowej. Natomiast margines górny, oprócz wersetu z Apokalipsy (6,5) zawiera symbol zodiakalny – wagę, dla przypomnienia, że święto Matki Bożej Różańcowej, *de Victoria*, przypada w takiej konstelacji (7 października)¹⁶.

¹⁶ Studia nad związkami alchemii, astrologii i chrześcijańskiego kalendarza oraz świętowania, są hermetyczne i wymagają specyficznej wiedzy. Oto jeden z przykładów z literatury o tej tematyce: *Zodiacus Christianus. Jüdisch-christliche Adaptationen des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. E. Heitsch, R. Merkelbach, C. Zinzen, Königsstein/Ts. 1983, o biblijnych postaciach, w tym o Maryi s. 144-147.

Inaczej jest w wypadku anonimowych rycin o tematyce związanej z ikonografią Litanii Loretiańskiej. Ustanowienie święta Matki Bożej Zwycięskiej, *Maria della Vittoria*, sprawiło, że w ikonografii maryjnej pojawiły się akcenty militarne. Raz stoi ona na galeonie uzbrojonym w działa, innym razem jest widoczna na szczycie fortecy jako *Generalissima* albo *Hetmanka*, jak Ją nazywa stary grecki hymn *Akathistos* i niektóre pieśni maryjne. Ponieważ w sensie alegorycznym Maryja symbolizuje Kościół (Maria – *Ecclesia*), więc w tych przypadkach mamy do czynienia z wizerunkiem Kościoła walczącego – *Ecclesia militans*. Takie określenie było popularne w dobie potrydenckiej. Dla ilustracji przytaczamy dwa przykłady. Jednym jest niemiecki miedzioryt z ostatniej ćwierci XVII w. ukazujący Maryję Zwycięską jako Królową, stojącą z Dzieciątkiem na wojennym galeonie, na którym zamiast masztów powiewają chorągwie Świętej Ligi. Lemma nad głową określa Maryję jako Królową Pokoju: *FACTA SUM CORAM EO PACEM REPERIENS*, a Jej militarne zasługi wysławia podpis (*subscriptio*): *Daß dreissig tausent Türcken Zumall / Erschlagen worden in der Zahll, / Auff dem Meer: dir Jungfraw allein / Nebst Gott wird zugemessen sein, / Darumb man dich o Maria, / Nent villich de Victoria* (il. 18).

Jeszcze bardziej „zmilitaryzowaną” ikonografię zawiera wizerunek Maryi czczony w klasztorze karmelitów bosych w Berdyczowie, na Ukrainie (niegdyś ziemie polskie, tzw. Ruś Czerwona), ukoronowany w 1756 r., koronami, które podarował papież Benedykt XIV. Berdyczów był ważnym sanktuarium maryjnym, do którego pielgrzymowali pątnicy z różnych krajów. Położony na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej, był narażony na ataki Turków, Tatarów, Kozaków i Moskali. Dlatego klasztor w 1749 r. stał się twierdzą, uzbrojoną w 60 armat, którą w kolejnych latach umocniono bastionowymi fortyfikacjami (do 1754) i rozbudowano. Tu znajdowała schronienie okoliczna ludność podczas oblężenia. Twierdza Berdyczów padła ostatecznie w 1768 r. pod naporem Rosjan.

Zgodnie z werselem *Pieśni nad Pieśniami* (PnP 4, 4; Cant. 4, 4), Maryja jest nazywana Twierdzą (Wieżą) Dawidową – *Turris Davidica*, która jest zbudowana jako przedmurze chrześcijaństwa, uzbrojona tysiącem tarcz, zwisających z jej murów, mocniejsza od wszelkiego oręża. Takie alegoryczne motywy o militarnym rodowodzie wykorzystano przy kompozycji karty tytułowej do opisu historii berdyczowskiego sanktuarium i dziejących się tam cudów (il. 19a, b).

Na tle europejskich przykładów polskie grafiki wypadają pod wieloma względami niekorzystnie. Trzeba sobie jednak uświadomić uwarunkowania, w jakich one powstawały. Polska była nękana częstymi wojnami, co nie

sprzyjało rozwojowi sztuki – *inter armas silent musae*. Wiele rycin było wytworami artystów cechowych lub braci zakonnych, którzy zajmowali się twórczością artystyczną po amatorsku, co odbiło się na poziomie estetycznym ich wytworów. Cechuje je swoisty, sarmacki charakter. Wyższy poziom prezentują prace zamawiane przez króla lub bogatych magnatów za granicą, albo wykonane przez artystów obcych, przybyłych do Polski.

Kiedy indziej wizerunek Maryi Zwycięskiej ma za oprawę repertuar broni wziętej z arsenału armady, skomponowany jako panoplium. Przykładem są dwie augsburskie ryciny braci Klauberów (ok. 1770). Jedna, na dzień 7 października t.j. na święto Matki Bożej Zwycięskiej – *Maria Victoria* (il. 20). Rycina ta należy do cyklu ilustrującego patronów poszczególnych dni w roku kościelnym, noszącego tytuł *Annus dierum Sanctorum*. Flankujące kompozycję dwa obeliski obwieszane są atrybutami marynistycznymi oraz trofeami wojennymi, zdobytymi na pokonanych Turkach.

Druga rycina stanowi ilustrację wezwania w Litanii loretańskiej: *Maria, Auxilium christianorum* (il. 21). Triumfalnie ukazana Matka Boża otoczona jest wieńcem laurowym i góruje nad morzem bitwy pod Lepanto. Flankujące kompozycję panoplia skomponowane są z armatury wojsk Ligi Katolickiej z lewej strony, oraz elementów oręża tureckiego z prawej. Jako lemma występuje werset z *Księgi Judyty* (16), w którym Maryja porównana jest do dzielnej Judyty: Niech się Jej lękają ludy nikczemne, ponieważ sam Pan przychodzi z pomocą swojemu ludowi.

Jakże okrutne musiały być te wojny, skoro do ikonografii maryjnej wkroczyły budzące grozę motywy. Oto jeden z kolońskich arkuszy, złożony z druku z ruchomej czcionki i drzeworytu, dedykowany tamtejszemu bractwu różańcowemu, przedstawia *Triumpf Różańca – Triumphus SS^{mi} Rosarii, das ist das Glorwürdige und Sieghafte Fest der Himmel-Königin MARIAE unter dem Nahmen des allerheiligsten Rosenkranzes* (il. 22, 22a). Maryja w typie Niewiasty Apokaliptycznej, obleczona w słońce, z koroną z gwiazd dwunastu w aureoli, zamiast na księżycu lub smoku, stoi na trupie Turka z odciętą głową, którą trzyma Dzieciątko Jezus¹⁷. Jeszcze z niej ścieka krew, tuż obok

¹⁷ Podczas rzymskiego sympozjum *Das Bild des Feindes...* (2009), Ulrich Heinen, któremu dziękuję za przysługę, wskazał na podobieństwo tej ikonografii do motywu Meduzy na tarczy wojownika chrześcijańskiego – *Hercules christianus*, wstępującego pod egidą Religio w szranki z pogaństwem. W 1585 r. Ghisbert van Veen wykonał (wg projektu Otto van Veen) miedzioryt ukazujący Religię i Meduzę, reprodukowany [w:] J. R. M a r t i n, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (Corpus Rubenianum 16), S. 211; Werner H o f f m a n n, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, hrsg. Wiener Festwochen, 3 IV-12 VII 1987, Kat. IV. 3, S. 197-198; *Die Zurückhaltung des Genres. Der Krieg*

leży turban. W tle widać rozbite okręty na morzu. Maria-Victoria trzyma w prawym ręku miecz i oplatający go w kształcie tarczy różaniec. Wewnątrz wypisano nazwę tego potężnego oręża – *Clypeus Christianorum – Tarcza Chrześcijan*. Drugi napis, biegnący w poprzek drzeworytu, zawiera zawołanie chrześcijan: *Regina Sacratissimi Rosarii pugna pro nobis*. Zmieniono tradycyjne wezwanie z Litanii loretańskiej z *ora pro nobis – módl się za nami*, na waleczne – *walcz za nami*, w znaczeniu broń nas zbrojnie przed Turkami. Z taką ikonografią nie harmonizują wydrukowane obok słowa modlitwy: *Gegrüßet seis Du Königin, Mutter der Barmherzigkeit. Das Leben, Süßigkeit und unsere Hoffnung sei begrüßt. Zu Dir schreien wir elende Kinder Evae. Zu Dir seufzten wir, trauernde und weinende in diesem Thal der Zäher...* W zamieszczonym poniżej tekście zawarty jest apel dominikanów do członków bractwa różańcowego, aby co roku w pierwszą niedzielę października pamiętali o zwycięskiej bitwie morskiej z 1571 r., odniesionej dzięki modlitwie różańcowej, jak to nakazał papież Pius V.

Sześćcioletni pontyfikat Piusa V (1566-1572) przypadł na lata wojen z Turkami i kontrowersji z anglikanami. Niedatowany miedzioryt Matheusa Greutera, przygotowany przez Gottifredo Rondanino oraz Milesio et Gualdo, zawiera przerysy medalii, które dokumentują najważniejsze wydarzenia tego pontyfikatu, w tym wiktoryę nad Turkami i zaprowadzenie pokoju w świecie chrześcijańskim (il. 23, 23a). W centrum znajduje się przedstawienie bitwy pod Lepanto, a jako oprawa widoczne są dwa proporce oraz kapelusze papieski i miecz koronacyjny, które pp. Innocenty XI w 1684 r. poświęcił i podarował królowi Janowi III Sobieskiemu na znak uznania i wdzięczności po zwycięskiej bitwie o Wiedeń¹⁸. Dziś obiekty te są przechowywane na Zamku Wawelskim w Krakowie¹⁹. Piusa V zaliczono do grona świętych w 1712 r. Prawdopodobnie na jego kanonizację Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) wykonał miedzioryt ukazujący go w chwale nieba (il. 24).

in der Kunst der Republik, [in:] *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648*, hrsg. S. Groenveld, H. Lademacher, Münster u. a. 1998, s. 257-303, tutaj s. 288; U. H e i n e n, *Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen*, [in:] *Bildrhetorik*, hrsg. J. Knape, Baden-Baden 2007 (Saecula Spiritalia 45), s. 113-158.

¹⁸ *Król Jan III Sobieski i jego epoka*, oprac. J. Płocha, Warszawa 1986, s. 58-60.

¹⁹ *Ikonografia batalistyczna w zagranicznych rezydencjach Marii Kazimiery Sobieskiej*, „*Studia Wilanowskie*” 3/4(1978), nr 3, s. 89-98; M. G ę b a r o w i c z, *Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego*, „*Studia Wilanowskie*” 3/4(1978), nr 3, s. 45-87.

Przytoczone przykłady rycin, powstałych w okresie od końca XVI po pierwszą ćwierć wieku XVIII, stanowią precedensy ikonograficzne ukazujące w ikonografii wstawienniczą rolę świętych w wojnach obronnych chrześcijan przeciwko Turkom, którzy wówczas byli traktowani na równi z poganami. Wraz z rozwojem działalności zakonów ikonografia ta znalazła jeszcze wiele innych form dla zobrazowania idei patronatu sił nadprzyrodzonych nad chrześcijanami walczącymi w obronie wiary. Oto niektóre przykłady.

4. IKONOGRAFIA TRYNITARSKA

Osobną dość bogatą grupę stanowi ikonografia powstała w kręgu działania zakonu trynitarzy. W okresie wojen tureckich w Europie nie ustała działalność założonego w XII wieku zakonu trynitarzy, którego zadaniem było wykupywanie chrześcijan z niewoli arabskiej. Chociaż zakon ten nie specjalizował się w sprawowaniu mecenatu artystycznego, to jednak w jego kręgach pojawiali się różnego autoramentu artyści, w tym tak wybitni, jak np. Diego Velasquez (rysunek jego autorstwa przedstawiający bł. Szymona de Rojas na łożu śmierci, 1624). Powstały we Francji i następnie przeniesiony do Hiszpanii, zakon ten rozprzestrzenił się w wielu krajach Europy. Wypracowane w ojczyźnie zakonu topoty jako importy trafiały za granicę, służąc za wzory dla rodzimej twórczości. O ile w okresie średniowiecza i nowożytności w ikonografii trynitarzkiej typem wroga chrześcijan byli Maurowie, o tyle w okresie baroku obok nich pojawili się Turcy. Ikonografia trynitarzka jest bardzo obfita i daje się z niej wyodrębnić następujące typy tematów:

- Trójca Święta
- Jezus Nazareński Wykupiony
- Matka Boża od wykupu niewolników
- Anioł Redempcyjny
- Ikonografia hagiograficzna własnych świętych zakonu.

Przedstawienia Trójcy Świętej nie są wyabstrahowane z kontekstów hagiograficznych. Z reguły uzyskuje Ona w ikonografii trynitarzkiej nadrzędną pozycję w przedstawieniach patriarchów zakonu i w epizodach ilustrujących działalność zakonu (np. redempcja niewolników). Tak jest w przypadku ryciny Jeana de Courbes, wykonanej w 1657 r., na podstawie rysunku Cristobala Rolo *Sceny z żywota św. Jana de Matha i św. Feliksa de Valois* (il. 25). Obaj zakonodawcy, zaopatrzeni w indywidualne atrybuty, podtrzymują model

pierwszej pustelni. Ponad ich głowami na obłokach jawi się Trójca Święta. Bóg Ojciec i Syn Boży trzymają opadający ku ziemi szkaplerz, obwiedziony łacińskim napisem: *Hic est Ordo approbatus non a Sanctis fabricatus sed a solo Summo Deo, Anno 1198*. Osiemnaście scen w bordiurze ilustruje legendę hagiograficzną obydwu założycieli zakonu.

Z wizji, jaką miał przeżyć Jan de Matha podczas Mszy prymicyjnej, wywodzi się temat Anioła Redempcyjnego. Podobną wizję miał papież Innocenty III, co utrwaliło ten topos w ikonografii. Anioł błogosławi gestem biblijnego błogosławieństwa ze skrzyżowanymi ramionami dwóch wykupionych niewolników (il. 26). Jeden jest rasy białej, drugi czarnej. W sztuce trynitarzkiej jest to temat programowy, służący propagowaniu misji redempcyjnej zakonu. Występują samodzielne przedstawienia Anioła Redempcyjnego lub w szerszych kontekstach, np. Trójcy Świętej, patriarchowie zakonu, wykupu niewolników, wybawienie z czyśćca i in. Marcos Orozco w rycinie, wykonanej przed 1668 r. przedstawił klęczących na ziemi patriarchów zakonu jako fundatorów, w strefie nieba objawia się Trójca Święta, a poniżej na obłoku Anioł Redempcyjny błogosławi uwolnionych niewolników (il. 27).

Z drugiej lub trzeciej dekady XVII w. pochodzi procesyjna figura Jezusa Nazareńskiego Wykupionego, która przypomina typ *Ecce Homo*. W bliżej nieokreślonych okolicznościach dostała się ona w ręce Arabów w Afryce, którzy ją biczowali i ciągnęli końmi po ulicach miasta. W 1682 r. trynitarze boski wykupili ją z rąk Maurów, a następnie, zawiesiwszy na niej szkaplerz, wystawili we własnym kościele klasztornym w Madrycie. Odtąd szybko figura została otoczona kultem wiernych i stała się kolejnym bardzo popularnym obiektem dewocji, wykraczającej poza granice Hiszpanii. Przytaczamy tu dwie ryciny przedstawiające Jezusa Nazareńskiego z terenów Polski. Jedna prezentuje najstarszą na ziemiach polskich figurę ze Lwowa (il. 28), datowaną na koniec XVII w. Głowę, ręce i nogi wykonano w Rzymie, gdzie poświęcił je papież Innocenty XII. W 1696 r., we Lwowie wyrzeźbiono tylko sam korpus i połączono z nim rzymskie elementy, po czym statwę umieszczono w ołtarzu. Druga rycina przedstawia figurę czczoną w królewskiej Warszawie, na Solcu, dokąd trynitarze przybyli pod koniec XVII w. (il. 29). Jest ona kopią z Madrytu i może uchodzić za najstarszą w Polsce.

Scena wykupu niewolników chrześcijańskich należy do kanonicznego repertuaru w ikonografii trynitarzkiej i można ją często znaleźć w publikacjach tego zakonu. O ile w ilustracjach odnoszących się do zdarzeń średniowiecznych rozbójnikami – piratami byli Maurowie, o tyle w okresie nowożytnym w tej roli występują Turcy, ale niezmiennie wybawicielem jest Jan de Matha. Czyli mamy z jednej strony do czynienia z aktualizacją wydarzeń,

a z drugiej święty patriarcha zakonu jest toposem ikonograficznym, zastępującym każdego innego trynitarza (św. Jan de Matha = trynitarz). W tej funkcji widzimy go na miedziorycie augsburskiego sztycharza Jana Andrzeja Pfeffela – św. Jan wraz z towarzyszem wykupuje niewolników chrześcijańskich w Afryce (il. 30). Handlarzom nadał artysta turecki wygląd. W podpisie jest wzmianka o tym, że dziękując Trójcy Świętej, szczęśliwie ich do domów przywiódł.

Trynitarze zbierali wykupionych niewolników w swoich wybranych klasztorach, leczyli ich i odżywiali, a po jakimś czasie uroczyście odprowadzili do ich ojczyzny. Jedna niesygnowana akwaforta niderlandzka ukazuje procesję z uwolnionymi niewolnikami (il. 31).

W kręgach trynitarzowskich była czczona Matka Boża Szkaplerzna. Jej jurysdykcja obejmowała zarówno uwolnienie niewolników z niewoli, jak i wyprowadzenie dusz z czyśćca, co w eleganckiej formie wyrysował Karl Gustav von Amling, w 2. poł. XVII w. (il. 32).

Istnieje jeszcze inna ikonografia ukazująca Matkę Bożą jako patronkę od uwolnienia więźniów. Taka konwencja powstała w zakonie mercedariuszy, założonym przez św. Piotra Nolasco i Rajmunda z Pennafort. Zakon ten wprowadził do kalendarza kościelnego święto Matki Bożej od uwolnienia więźniów – *Festum B. Mariae Virginis de Mercede*, obchodzone 24 września. W zbiorze Pfeffela, *Zodiacus Festorum Marianorum* jest rycina na to święto, w której jako trzeci współzałożyciel zakonu widnieje król Aragonii Jakub (il. 33).

5. ŚWIĘCI PATRONOWIE KRÓLESTWA POLSKIEGO W BITWACH Z TATARAMI W GRAFICE RZYMSKIEJ I KOŁOŃSKIEJ XVII WIEKU

Zanim w Europie wybuchły wojny tureckie w okresie nowożytnym, w dziejach Polski było wiele zbrojnych konfliktów z Tatarami, którzy bywali najmowani przez obce mocarstwa lub samodzielnie dokonywali napadów na ziemię Królestwa. W okresie nowożytnym największym zagrożeniem dla Królestwa Polskiego oprócz Moskali byli Turcy. Graficzne *polonica* hagiograficzne przechowały pamięć o męczennikach poległych za wiarę i wolność ojczyzny. Warto je przypomnieć w kontekście naszego tematu. Około 1600 r. w Rzymie, w drukarni Jacopa Lauro, i niemal równocześnie w Kolonii, u Petera Overadta, ukazały się ryciny dedykowane królowi Zygmuntowi III Wazie,

jego następcy Władysławowi IV oraz wybranym dostojnikom kościelnym i świeckim notablom²⁰.

Naczelne miejsce zajmuje arkusz *formato reale*, znany dziś jedynie z edycji kolońskiej, noszący tytuł *IMAGO BEATAE VIRGINIS CZESTOCHOVIENSIS ET SANCTI AC BEATI REGNORUM POLONIAE AC SVETIAE PATRONI* (il. 34). Cudowny wizerunek Obrazu Jasnogórskiego otoczony jest winietkami świętych i błogosławionych obu królestw. Wśród nich są męczennicy, polegli w dwóch bitwach pod Legnicą (1241) (il. 34a) i pod Warną (1444) (il. 34b). Wizerunkowi grupy męczenników spod Legnicy towarzyszy ciekawa legenda. Przywołano w niej szczegół, zapisany przez Jana Długosza, dotyczący wojennego zwyczaju Tatarów. Zabitym w bitwie legnickiej wojownikom obcięto po jednym uchu i napełniono nimi dziewięć worków. W taki to sposób obliczano liczbę pokonanych przeciwników²¹. Oprócz nieokreślonej, albo tylko symbolicznie wyrażonej liczby zabitych na rycinie umieszczone są również imienne wykazy bohaterów. Oto imiona męczenników: bł. Henryk książę polski (właśc. Henryk Pobożny, książę śląski), bł. Stefan, bł. Andrzej z męczennikami, męczennik Klemens rycerz (*Clemens Pilcinus Eqtes*), bliżej nieznanne męczenniczki, zakonnice z Laiszę (?). Legenda hagiograficzna, umieszczona pod winietką, której nie zamierzamy tu komentować, głosi: „B. Henricus Princeps Pol[oniae] S. Hedvigis filius et B. B. stephanus Vir benius [?] cum Andrea filio/ Clemens Pilcinus Eq[ui]tes c[um] alijs utriusq[ue] sexus innu[m]eris q[ui]bussingulis singulae auriculae praecisae 9. inge[n]:/tos saccos impleverunt pro fide Xpt[Christi] a barbarisoccisi 2. Mona[ster]ia Monialium excusa Laiszę [?]. 1441”.

Naprzeciw znajdują się inni patronowie, którzy również padli ofiarą tatarskich rozbojów. Są to: Piotr Krempa wojewoda sandomierski wraz z grupą 58 męczenników obojga płci; bł. Zbigniew męczennik (brat Piotra Krem-

²⁰ R. K n a p i ń s k i, A. W i t k o w s k a, *Polskie niebo. Ikonoografia hagiograficzna u progu XVII w.*, Pelplin 2007, s. 52-91, 95-141; R. K n a p i ń s k i, *Tak zwana kolońska seria druków „Icones et miracula Sanctorum Poloniae”* wydana w oficynie Petera Overadta, „Barok” 27(2007), nr 1-2, s. 1-21.

²¹ *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa polskiego*. Ks. VII, Warszawa 1974, s. 27 „Tatarzy odniósłszy walne zwycięstwo nad księciem Henrykiem, jego wojskiem i innymi książętami, którzy mu przyszli z pomocą, po zebraniu łupów, chcąc wiedzieć, jak wielka jest liczba zabitych, odciąwszy każdemu trupowi jedno ucho, napełniają uszami dziewięć wielkich worków po brzegi”. O tym zwyczaju u Tatarów zob. K. S z a j n o c h a, *Szkice historyczne*, t. I, Warszawa 1881, s. 45, przyp. 64; A. S e m k o w i c z, *Krytyczny rozbiór Dziejów Polskich Jana Długosza (do roku 1384)*, Kraków 1887, s. 253.

py) i wreszcie król Władysław Warneńczyk wraz z 5000 poległych pod Warną²².

Także spod ręki Jacopa Lauro pochodzi miedzioryt zatytułowany: *Aquila SS. Patronorum Regni Poloniae*, wydany w Rzymie w 1604 r. (il. 35). Pierwowzorem dla niego mógł być tzw. Orzeł Tomasza Tretera, kanonika warmińskiego i sekretarza kardynała Stanisława Hozjusza. Na skrzydłach i korpusie orła z koroną znajdują się 63 medaliony z imionami świętych i błogosławionych, niekiedy uzupełnione informacją o pochodzeniu społecznym danej osoby, sprawowanej przez nią funkcji, przynależności zakonnej i męczeństwie. Brakuje danych o czasie i miejscu zgonu. Wpisani w Orła patronowie Rzeczypospolitej są znakami Bożej Opatrzności i gwarantami jej bezpieczeństwa. Jako ofiary najazdu Tatarów wymienieni są tu: mniszki z Zawichostu oraz dominikanie z Sandomierza pod przywództwem błogosławionego Sadoka (il. 35a). Polscy hagiografowie okresu nowożytnego wpisywali ich męczeństwo w rozwijającą się ideę *antemurale christianitatis* Rzeczypospolitej. Byli oni ofiarami nienawiści ze strony pogańskich Litwinów i Prusów oraz częstych w XIII stuleciu najazdów hord tatarskich. Także śmierć poniesiona w wojnie z niewiernymi – np. z Turkami pod Warną – była oceniana w kategorii męczeństwa.

Najpierw Lauro w Rzymie, a tuż po nim Overadt w Kolonii wydali kilka miedziorytów z wizerunkami polskich świętych. W literaturze są one niesłusznie traktowane jako seria opatrzona wspólnym tytułem: *ICONES ET MIRACULA SANCTORUM POLONIAE*. Każda karta zawiera w centrum przedstawienie świętego, a wokół na bordiurze są umieszczone winiетки ilustrujące legendę hagiograficzną (il. 36, 37). W wypadku dwóch postaci, św. Stanisława – biskupa krakowskiego i męczennika oraz bł. Czesława – dominikanina z Wrocławia, znalazły się aluzje do bliżej nieokreślonych wojen z Tatarami.

Św. Stanisław jawi się na niebie jako protektor Polaków w nieokreślonej bitwie i pomaga im zwyciężyć. Podpis nie podaje szczegółów, a że chodzi tu o Tatarów lub Turków, wnioskujemy jedynie po ubiorze orientalnym uciekinierów z pola bitwy (il. 36a, 37a).

Bł. Czesław przedstawiony jest na rycinie w centrum z wybuchającym granatem w rękę, na tle rozpedzonych oddziałów wojsk tatarskich, w ataku na mury Wrocławia (il. 38 i 39). Ikonografia ta ilustruje legendę głoszącą, że patron obronił miasto od kul armatnich. Ten sam temat pojawia się jeszcze

²² Na rycinie błędnie zapisano króla Władysława Jagiełłę z 5000 Polaków poległych nad Wartą.

raz na bordiurze, u góry z lewej strony (il. 38a i 39a). Natomiast na dole, po prawej od kartusza herbowego, Czesław widnieje ponad płonącym klasztorem, a inskrypcja pod spodem objaśnia, że: „Klasztor swojego zakonu we Wrocławiu uratował od pożaru i przed wysadzeniem w powietrze ochronił w 1570 r.” (il. 38b, 39b).

Na zakończenie jeszcze dwa oryginalne przykłady rycin z „polskiego nieba”, w których nasi patronowie występują jako orędownicy w bitwach z niewiernymi. Pierwszą jest dość prymitywny druk, wykonany przez Tobiasza Steckela (Schtekel) w 1688 r.²³ (il. 40). Na korpusie Orła Białego nałożony jest herb Odrowąż z wizją św. Jacka wewnątrz. Na skrzydłach Orła i wewnątrz konturu herbu wrysowane zostały jak hieroglify niezliczone znaki symboliczne. W prążkowane poziomo tło wciśnięto gestwinę motywów, z których barokowa sztuka komponowała panoplia eklezjalne i batalistyczne. Widzieliśmy je uporządkowane w eleganckiej formie w rycinach Klauberów, tutaj panuje *horror vacui* i ogromne zamieszanie. Pomimo to czytelna jest idea patronatu św. Jacka Odrowąża nad Królestwem Polskim.

Drugą grafiką jest miedzioryt z akwafortą, wykonany przez Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego do zbioru emblematycznych rozważań żywota bł. Salomei, klaryski ze Starego Sącza, ułożony przez krakowskiego erudyte doby baroku, Sebastiana Piskorskiego *Flores vitae beatae Salomeae virginis, principis Poloniae, reginae Heliciae, ordinis S. Clarae primae in Polonia fundatricis, Cracoviae* 1691 (późniejsze wydania Cracoviae 1734, Varsaviae 1735)²⁴. Jest to, jak pisze Hanna Widacka: „Ostatnia, XXII plansza cyklu hagiograficznego św. Salomei, przedstawiająca *Triumf albo uroczystość poczytania między błogosławionymi*, w istocie zaś – batalię chocimską”²⁵ (il. 41). Hetman Jan Sobieski w antykizującej zbroi i z mieczem w ręku pędzi na koniu w galopie tratując Turków. W głębi polska konnica i kłębowisko Turków ściśniętych na moście u stóp zamku w Chocimiu. Wśród obłoków nieba jawi się bł. Salomea w akcie wstawienniczym do Matki Bożej, aby uprosiła zwycięstwo polskim wojskom. Jak wiadomo, wiktoria pod

²³ Istnieje (Warszawa BUW) druga wersja z trzema portretami: Jana III Sobieskiego, prymasa Michała Stefana Radziejowskiego i kardynała Jana Kazimierza Denhoffa, zob.: H. W i d a c k a, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1987, s. 104, poz. kat. 93, il. 80.

²⁴ J. O s t r o w s k i, *Flores vitae b. Salomeae, nieznan cykl graficzny Jerzego Eleutera Siemiginowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 35(1973), nr 1, s. 43-52; W i d a c k a, dz. cyt., s. 110-111, poz. kat. 101.

²⁵ W i d a c k a, tamże.

Chocimiem miała duże znaczenie w dziejach Polski, a hetmanowi Sobieskiemu pomogła w drodze do tronu.

Idea Bożej protekcji nie zawsze przybierała formę ikonograficznego obrazowania. W pewnych wypadkach zastępowała ją jedynie inskrypcja, jak to widać w anonimowym sztychu, z obrazem bitwy pod Friedlandem w Prusach (obecnie Prawdinsk) ze strategicznym zaznaczeniem rozlokowania sił przeciwników (il. 42). W dolnym narożniku wypisano w ramce słowa sentencji (il. 42a):

*In Tesseram Militarem Vtrius que
Exercitus
Quae Regi erat:
GOTT MIT UNS
Fridlandio vero
IESVS MARIA
Orat uterque Ducum nec vincit uterque salate
Fortis hic est hominum, fortior ille DEI.*

Kościół propagując kultury świętych dawał wiernym wzorce do naśladowania oraz budził nadzieję na ich wstawiennictwo u Boga. Niewątpliwie było to szczególnie ważne w sytuacji zagrożeń wojennych, szczególnie na przestrzeni wieków XVI-XVIII. Przedstawiona w wyborze europejska ikonografia hagiograficzna jest zapisem ducha tamtych czasów.

BIBLIOGRAFIA

- C h a p e a u r o u g e D., *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1991.
- C h r z a n o w s k i T., *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984.
- C z o ł o w s k i A., *Ikonoğrafja wojenna Jana III*, Warszawa 1930.
- Die Zurückhaltung des Genres. Der Krieg in der Kunst der Republik*, [w:] *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648*, hrsg. S. Groenveld, H. Lademacher, Münster u. a. 1998, s. 257-303.
- D ł u g o s z J., *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa polskiego*. Ks. VII, Warszawa 1974.
- G a l a v i c s G., *Kössünk Kardot az pogány ellen. Török háborúk és kèpzömüvèszet*, Budapest 1986.

- Gęb a r o w i c z M., *Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego*, „Studia Wilanowskie” 3/4(1978), nr 3, s. 45-87.
- H a r m s W., *Rezeption des Mittelalters im Barock*, [w:] *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*. Zweites Jahrestreffen des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 28. bis 31. August 1976, Hamburg 1977, s. 23-52.
- H e c h t Ch., *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.
- H e i n e n U., *Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen*, [w:] *Bildrhetorik*, hrsg. J. Knappe, Baden-Baden 2007 (Saecula Spiritualia 45), s. 113-158.
- H o f m a n n W., *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, hrsg. Wiener Festwochen, 3.4.-12.7.1987, Kat. IV.3.
- Ikonografia batalistyczna w zagranicznych rezydencjach Marii Kazimiery Sobieskiej*, „Studia Wilanowskie” 3/4(1978), s. 89-98.
- K n a p i ń s k i R., W i t k o w s k a A., *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII w.*, Pelplin 2007.
- K n a p i ń s k i R., *Tak zwana kolońska seria druków „Icones et miracula Sanctorum Poloniae” wydana w oficynie Petera Overadta*, „Barok” 27(2007), nr 1-2, s. 1-21.
- K n i p p i n g J., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, vol. 2, Nieuwkoop-Leiden 1974.
- Król Jan III Sobieski i jego epoka*, oprac. J. Płocha, Warszawa 1986, s. 58-60.
- Liber usualis. Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto*, Paris-Tornaci-Romae 1957.
- M a r t i n J. R., *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (Corpus Rubenianum 16).
- M o r k a M., *Tematyka batalistyczna w sztuce dworu Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki” 53(1991), nr 1-2, s. 3-26.
- O s i e c k a - S a m s o n o w i c z H., *„Venimus, vidimus...” Kto zwyciężył? Rzymskie uroczystości na cześć wiktorii wiedeńskiej w 1683 r.*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle Civilisation? Modern Europe – New Word, New Civilisation?* Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu, Warszawa 2009, s. 47-54.
- O s t r o w s k i J., *Flores vitae b. Salomeae, nieznany cykl graficzny Jerzego Eleutera Siemiginowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 35(1973), nr 1, s. 43-52.
- S e m k o w i c z A., *Krytyczny rozbiór Dziejów Polskich Jana Długosza (do roku 1384)*, Kraków 1887.
- S z a j n o c h a K., *Szkice historyczne*, t. I, Warszawa 1881.
- T o m i c k a J., *Triumf Kościoła i Ligi Świętej nad potęgą otomańską, 1686*, [w:] *Ars Mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika europejska oraz sztuka zdobnicza XVI-XIX wieku*. Wystawa

ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, wrzesień-listopad 1999, Warszawa, poz. kat. 92.

W i d a c k a H., *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1987, s. 104, poz. kat. 93, il. 80.

Zodiacus Christianus. *Jüdisch-christliche Adaptationen des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. E. Heitsch, R. Merkelbach, C. Zinzen, Königsstein/Ts. 1983.

SPIS ILUSTRACJI

1. Boetius à Bolswert, *A peste, fame, et bello, libera nos Maria Pacis* – Maryja jako patronka gwarantująca klasztorowi Wavre w Brabancji walońskiej pokój w obliczu konfliktów narodowych i konfrontacji z Brukselą; miedzioryt z pocz. XVII w.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
2. Martin Rota (?), strategiczny widok szyków bojowych oraz zawierzenie losów floty chrześcijańskiej protekcji Pana Boga w bitwie pod Lepanto w 1571 r.; a – Bóg Ojciec, Jezus Sędzia i Pantokrator, b – aniołowie i c – Jonasz symbolizują opiekę Opatrzności nad flotą chrześcijańską; miedzioryt 1571 (?); Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
3. Martin Rota (?), protekcja Boga nad flotą chrześcijańską w bitwie pod Lepanto w 1571 r.; a – u góry Bóg Ojciec, b – u dołu alegoria Świętej Ligi w ataku na smoka symbolizującego pogaństwo i Turków, miedzioryt 1571 (?); Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
4. Martin Rota (?), widoczny na maszcie papieskiego okrętu Ukrzyżowany Zbawiciel w glorii z Gołębicą Ducha Świętego wspiera flotę chrześcijańską w bitwie pod Lepanto w 1571 r.; fragment ryciny z 1571; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
5. Nicolo Nelli, alegoria Okrętu Kościoła, którego załoga zagarnia w sieć flotę turecką w bitwie pod Lepanto; miedzioryt, Wenecja 1572; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
6. Nicolo Nelli, alegoria Triumfu Chrześcijaństwa – *Carità Cristiana*, która depcze połamane atrybuty potęgi tureckiej; miedzioryt, Wenecja 1572; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
7. Anonim, Koło Fortuny jako Alegoria Walki Chrześcijaństwa przeciw Turkom; miedzioryt, 1572 (bez miejsca wydania); (Wolfenbüttel 25.3 Geom.; wg W. H a r m s, *Rezeption des Mittelalters im Barock...*).
8. Anonim, alegoria Walki Chrześcijaństwa przeciw Turkom dedykowana papieżowi Grzegorzowi XIII (Ugo Boncompagni); miedzioryt, Bolonia 1572.
9. Aleksander Mair, bitwa nad Raabą w 1598 r.; a – gloryfikacja wodza Adolfa von Schwarzenberg; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.

10. Romayen de Hooghe, gloryfikacja i alegoria wojny Ludwika XIV przeciw Niderlandom w 1676 r. a – fragment z Aniołem nieśmiertelnej chwały; b – fragment z popiersiem króla Polski Jana III Sobieskiego, na zwieńczeniu piramidy; Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.
11. Romayen de Hooghe, alegoria Zwycięstwa nad Turkami i herezjami, w centrum na tronie Papież Innocenty XII, a po lewej Jan III Sobieski, król Polski; a – fragment ryciny z Michałem Archaniołem ciskającym gromy na Turków i heretyków (berło Jupitera – wiązka piorunów jako symbol Gniewu Bożego); Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.
12. Giuseppe Maria Mitelli, triumf Kościoła i Ligi Świętej nad potęgą otomańską w różnych bitwach; akwaforta, Bolonia 1686; Muzeum Narodowe w Warszawie; Bolonia, Biblioteca del Arciginnasio.
13. Karl Gustav von Amling, alegoria na cześć arcyksięcia Maksymiliana II i dowódcy wojsk cesarskich księcia Albrechta von Wallenstein (?), akwaforta, koniec XVII w., a – fragment z personifikacją Opatrzności i Famą; b – portrety arcyksięcia Maksymiliana i dowódcy wojsk cesarskich księcia Albrechta von Wallenstein (?), obok heraldyczne lwy w triumfie nad pokonanymi Turkami; Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.
14. Vincenzo Coronelli, alegoria Triumfu Wiary nad Turkami i herezykami. Personifikacja Wenecji: *La Serenissima* w asyście antycznych herosów jako personifikacji cnót składa hołd Eklezji (*Fides*), która godzi lancą w herezję, obok pokonany Turek i herezjarcha pod stopami Herkulesa; miedzioryt, Wenecja koniec XVII w.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
15. Mateo de Alesio Perez, frontispis do serii rycin ukazujących bitwy morskie wojsk chrześcijańskich przeciwko Turkom. Seria dedykowana kardynałowi Ferdynandowi Medici; miedzioryt 1582; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
16. Mateo de Alesio Perez, opieka Trójcy Świętej i świętych pośredników nad flotą chrześcijańską w obronie Malty w 1565 r.; fol. 2 z serii dedykowanej kardynałowi Ferdynandowi Medici; miedzioryt 1582, a – fragment fol. 2 – opieka Trójcy Świętej i rozbudowana *Deesis* świętych: Matka Boża i Jan Chrzciiciel, św. Paweł i Katarzyna Aleksandryjska; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
17. Johann Andreas Pfeffel, rycina z serii *Zodiacus Festorum Marianorum* na święto: *Festum SS. Rosarii, vel de Victoria B. Mariae V*; Maryja i Dzieciątko wręczają różańce św. Dominikowi i św. Katarzynie ze Sieny, miedzioryt 1723, Augsburg; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
18. Anonimowy druk z okresu po bitwie pod Lepanto propagujący kult Matki Bożej Zwycięskiej i Królowej Pokoju, miedzioryt, ost. ćw. XVI w.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
19. Teodor Rakowiecki, *Matka Boska Berdyczowska*; a – druk odpustowy, 1761; b – frontispis, drzeworyt, 1772.
20. Bracia Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauberowie, *Maria Victoria* rycina na dzień 7 października z cyklu *Annus dierum Sanctorum*, miedzioryt, ok. 1770 r.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.

21. Bracia Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauberowie, *Maria Auxilium christianorum*; rycina do Litanii Loretańskiej, miedzioryt, ok. 1770 r.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
22. Grafika kolońska, XVII w., *Triumpf Różańca – Triumphus SS^{mi} Rosarii, das ist das Glorwürdige und Sieghafte Fest der Himmel-Königin MARIAE unter dem Nahmen des allerheiligsten Rosenkranzes*; a – fragment z Matką Bożą Zwycięską, stojącą na pokonanym Turku.
23. Gottifredo Rondanino, Milesio et Gualdo oraz Matheus Greuter, *Numizmaty Papieża Piusa V*, a – fragment z kapeluszem papieskim i mieczem koronacyjnym, w kontekście bitwy pod Lepanto; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
24. Johann Andreas Pfeffel, *Św. Pius V*, miedzioryt kanonizacyjny, ok. 1712, Augsburg; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
25. Jean de Courbes, na podst. rysunku Cristobala Rolo, *Sceny z żywota św. Jana de Matha i św. Feliksa de Valois*, miedzioryt 1637 r.
26. Marcos Orozco, *Trójca Święta i grupa Anioła Redempcyjnego*, miedzioryt, przed 1668 r.
27. Marcos Orozco, *Patriarchowie zakonu trynitarского z Trójcą Świętą i grupą Anioła Redempcyjnego*, miedzioryt, przed 1668 r.
28. Jakub Labinger, *Jezus Nazareński ze Lwowa*, koniec XVII w.
29. Anonim, *Jezus Nazareński z Warszawy*, 3 ćw. XVIII w.
30. Johann Andreas Pfeffel, *Św. Jan de Matha wraz z towarzyszem wykupuje chrześcijan z niewoli tureckiej*, Augsburg 1730.
31. Anonim, *Procesja z wyzwolonymi niewolnikami*, akwaforta, przed 1684 r.
32. Franz Joseph Geiger (del.) Karl Gustav von Amling (excud.), *Matka Boża Szkaplerzna od wykupu niewolników i uwolnienia dusz z czyśćca*, 2. poł. XVII w.; Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.
33. Johann Andreas Pfeffel, rycina z serii *Zodiacus Festorum Marianorum* na święto: *Festum Beatae Mariae Virginis de Mercede*, miedzioryt 1723, Augsburg; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.
34. Peter Overadt, według zaginionego pierwowzoru Jacopa Lauro, grafika przedstawiająca podobiznę obrazu Matki Bożej Częstochowskiej w otoczeniu świętych patronów Polski i Szwecji: *Imago B. Virginis Czestochoviensis et Sancti ac Beati Regnorum Poloniae ac Svetiae Patroni*; Kolonia, ok. 1600 r.; a – fragment z przedstawieniem poległych w bitwie z Tatarami pod Legnicą w 1241 r.; b – fragment z królem Władysławem Warneńczykiem i poległymi w bitwie pod Warną.
35. Jacopo Lauro, *Aquila Sanctorum Patronorum Poloniae – Orzeł Świętych Patronów Królestwa Polskiego*, miedzioryt, Rzym 1604 r.; a – fragment ze wspomnieniem mniszek z Zawichostu oraz bł. Sadoka ze współbraćmi dominikańskimi z Sandomierza. Jedni i drudzy padli ofiarą najazdu Tatarów w 1241 r.; Wrocław, Zbiory Graficzne Zakładu Narodowego im. Ossolińskich;
36. Jacopo Lauro, *Św. Stanisław bp m.*, miedzioryt, Rzym 1600; fragment mówiący o tym, że św. Stanisław ukazał się Polakom i pomógł im zwyciężyć.

37. Peter Overadt (exc.), *Św. Stanisław biskup krakowski i męczennik*, miedzioryt, Kolonia 1605; a – fragment, mówiący o tym, że święty ukazał się Polakom i pomógł im zwyciężyć.
38. Jacopo Lauro, *Bł. Czesław na tle oblężonego Wrocławia*; miedzioryt, Rzym 1601; a – fragment ze sceną wstawiennictwa i ucieczką Tatarów; b – fragment z pożarem klasztoru i protekcją patrona.
39. Peter Overadt (exc.), *Bł. Czesław na tle oblężonego Wrocławia*; miedzioryt z oficyny Petera Overadta, Kolonia 1605-1606; a – fragment ze sceną wstawiennictwa i ucieczką Tatarów; b – fragment z pożarem klasztoru i protekcją patrona.
40. Tobiasz Steckel (Schtekel), *Orzeł Biały ze św. Jackiem i herbem Odrowąż na tle panopliów*, miedzioryt 1688; Warszawa BUW.
41. Jerzy Eleuter Szymonowicz Siemiginowski, *Hetman Jan Sobieski wspierany wstawiennictwem bł. Salomei do Bogurodzicy w bitwie pod Chocimiem*, miedzioryt z akwafortą, Kraków 1691.
42. Anonim, sztych z obrazem bitwy pod Friedlandem w Prusach (obecnie Prawdinsk w Rosji); miedzioryt, Wenecja 1572; a – fragment z inskrypcją; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.

HAGIOGRAPHIC ICONOGRAPHY

AGAINST THE BACKGROUND OF TURKISH WARS AS REPRESENTED IN THE EUROPEAN ETCHING GRAPHICS OF THE 16th TO THE 18th CENTURY

S u m m a r y

Engravers of the post-Tridentine period recorded the most important events of their time in their etching graphics. They created these works with a view to memorialise the events, but also in order to inform the public opinion about them and to influence their thinking. Hagio-graphic iconography was among the most frequent graphic themes of the time, which was owing to the atmosphere of the Tridentine reforms. The Council of Trent rediscovered art as a medium for communicating the religious message. The 16th and the 18th century witnessed an excessive confrontation between the European denominations, brutal religious wars and the Turkish invasion into Christian countries. Artistic accounts of the era display a lot of martial motifs, with noticeable emphasis on the endangered status of Christianity. Catholic Church directed human thinking towards God as an Almighty Power holding the world in His hands. The etching graphics that have survived until today testify to the prevalence of this message. The role of the Divine Providence was repeatedly highlighted, as was the mediation of the Mother of God and the Saints: they implored God to spare Christianity from the religious and military turmoil. The paper draws upon a vast selection of European etching graphics to pre-

sent the power of the iconographic propaganda, with a special focus on the protective and supportive role of the Patron Saints.

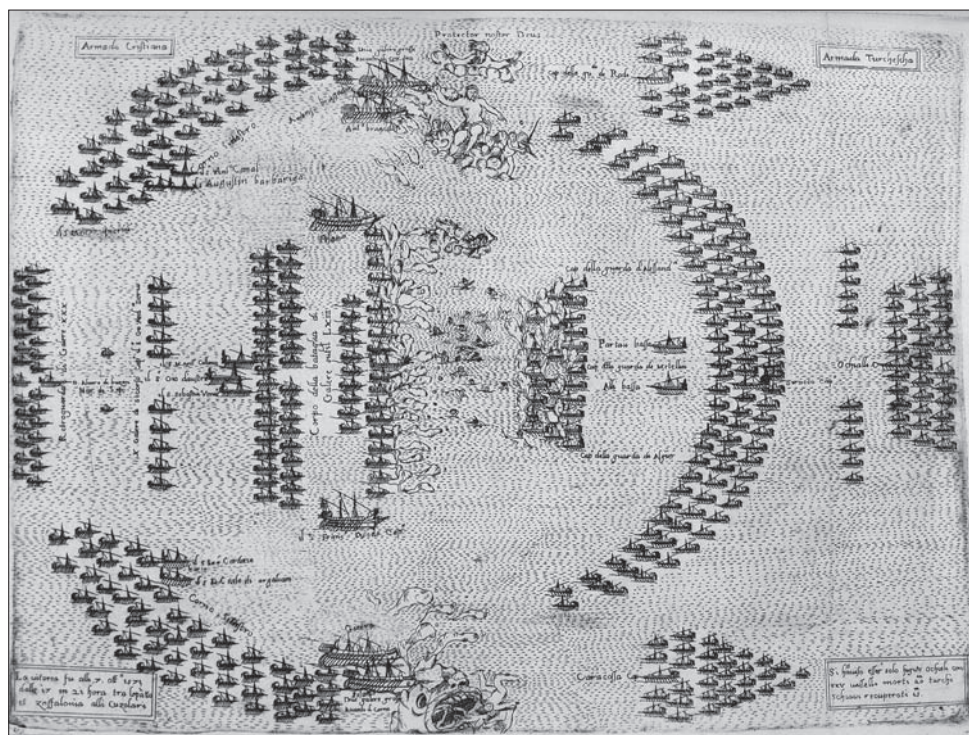
Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: grafika hagiograficzna, ikonografia hagiograficzna, wojny tureckie przeciw chrześcijaństwu w Europie, patronat świętych.

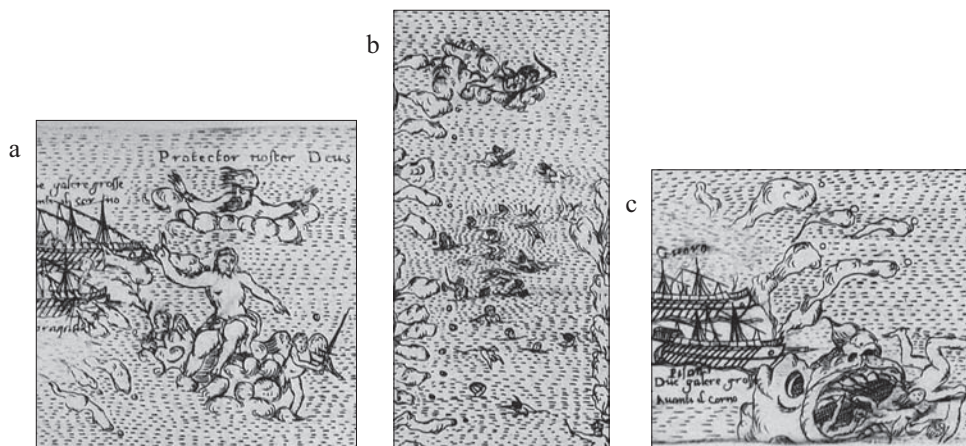
Key words: Hagiographic etchings, hagiographic iconography, Turkish wars against Christianity in Europe, Patron Saints.



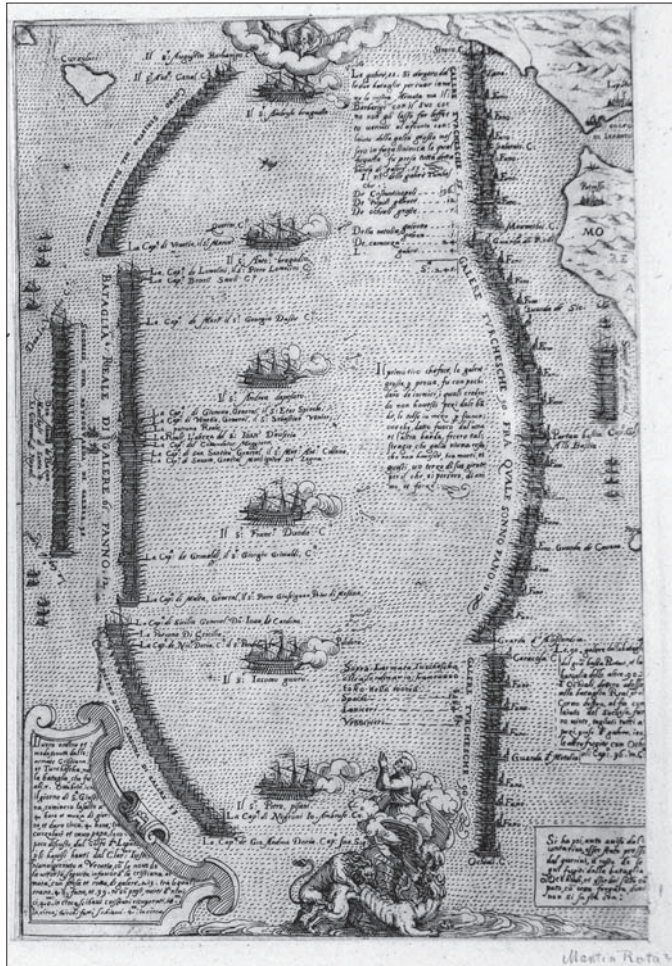
1. Boetius à Bolswert, *A peste, fame, et bello, libera nos Maria Pacis* – Maryja jako patronka gwarantująca klasztorowi Wavre w Brabancji walońskiej pokój w obliczu konfliktów narodowych i konfrontacji z Brukselą; między innymi z pocz. XVII w.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



2. Martin Rota (?), strategiczny widok szyków bojowych oraz zawierzenie losów floty chrześcijańskiej protekcji Pana Boga w bitwie pod Lepanto w 1571 r.; miedzioryt, 1571 (?); Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



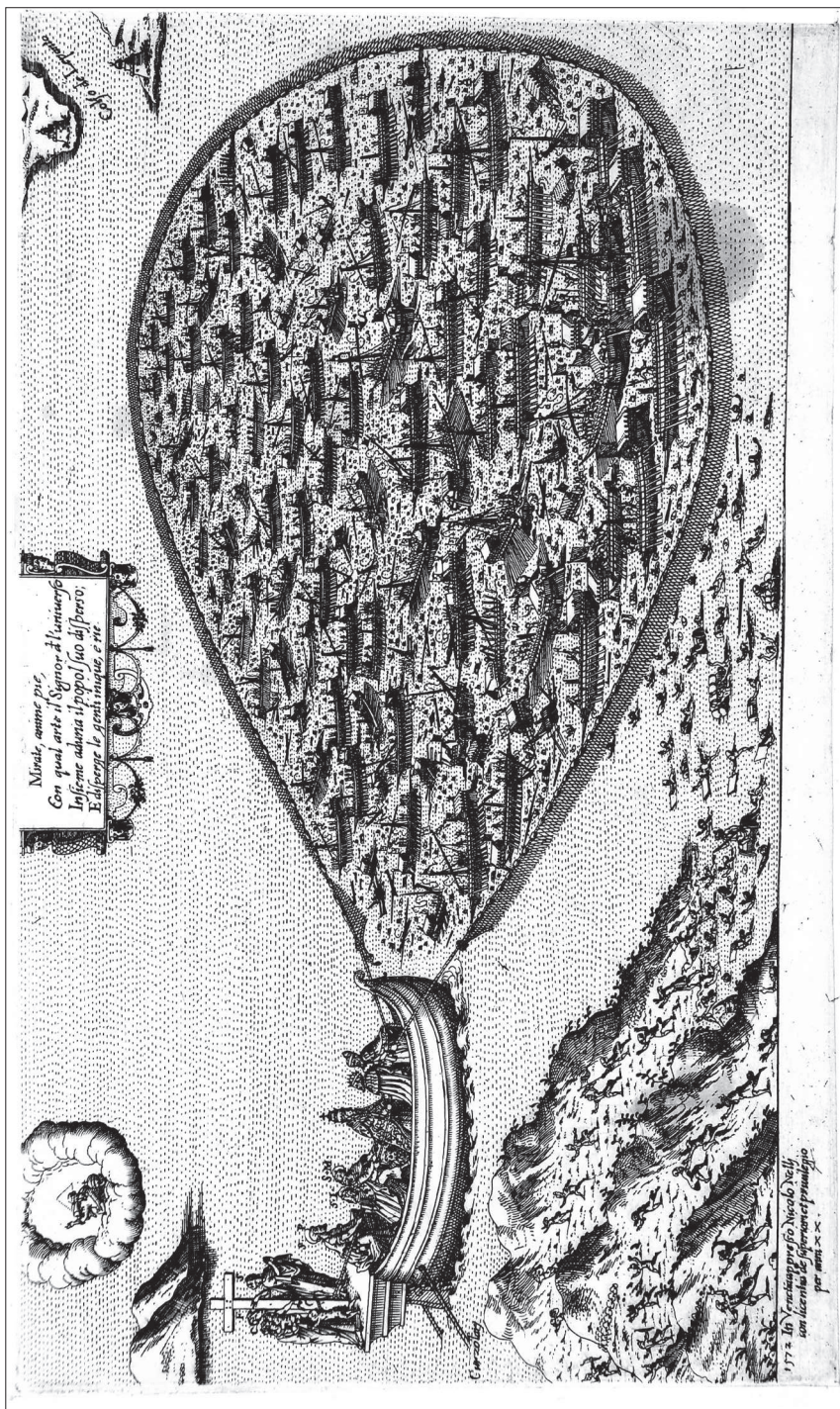
2 a, b, c – fragmenty miedziorytu; a – Bóg Ojciec, Jezus Sędzia i Pantokrator, b – aniołowie, c – Jonasz symbolizujący opiekę Opatrzności nad flotą chrześcijańską.



3. Martin Rota (?), protekcja Boga nad flotą chrześcijańską w bitwie pod Lepanto w 1571 r.;
miedzioryt, 1571 (?); Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



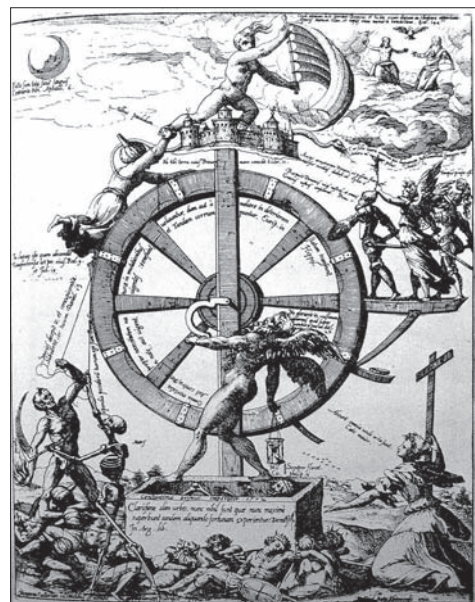
3 a, b, – fragmenty miedziorytu; a – Bóg Ojciec, b – alegoria Świętej Ligi w ataku na smoka
symbolizującego pogaństwo i Turków.



5. Nicolo Nelli, alegoria Okrętu Kościoła, którego załoga zagarnia w sieć flotę turecką w bitwie pod Lepanto; miedzioryt, Wenecja 1572; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



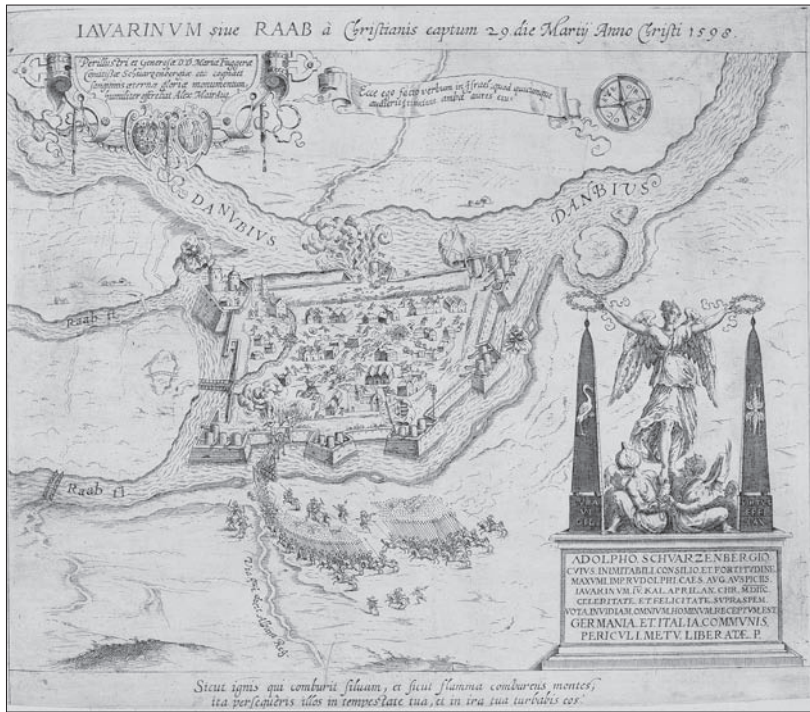
6. Nicolo Nelli, alegoria Triumfu Chrześcijaństwa – *Carità Cristiana*, która depcze połamane atrybuty potęgi tureckiej; miedzioryt, Wenecja 1572; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



7. Anonim, Koło Fortuny jako alegoria Walki Chrześcijaństwa przeciw Turkom; 1572 (bez miejsca wydania); Wolfenbüttel 25.3 Geom.; wg W. H a r m s, *Rezeption des Mittelalters im Barock*.



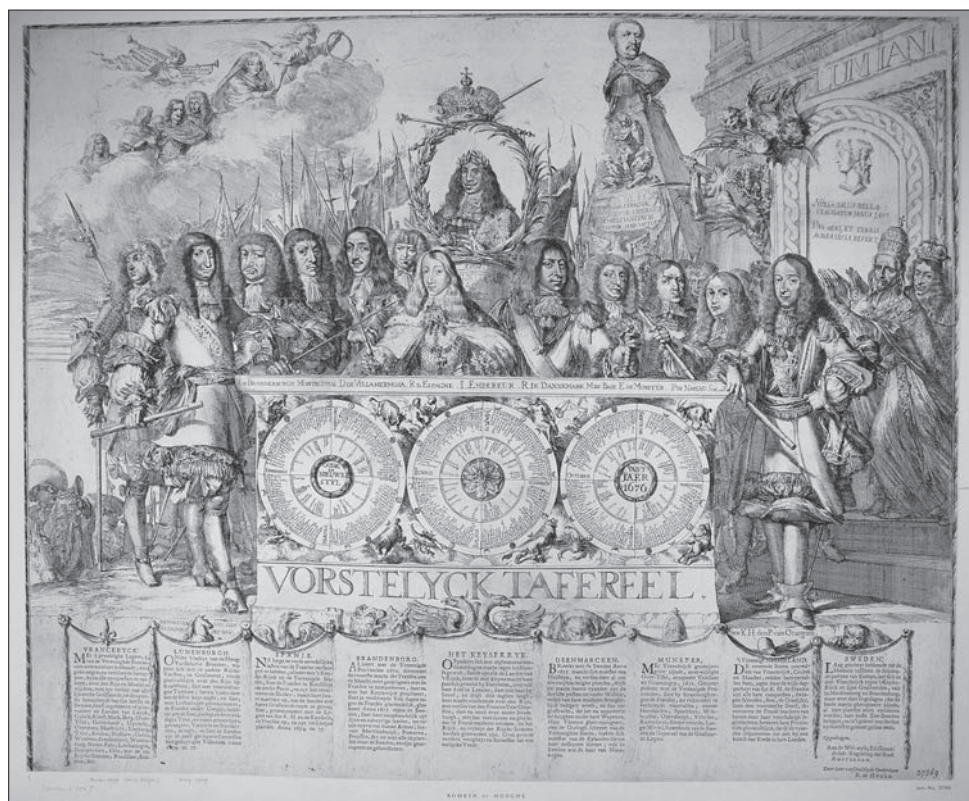
8. Anonim, alegoria Walki Chrześcijaństwa przeciw Turkom, dedykowana papieżowi Grzegorzowi XIII (Ugo Boncompagni); miedzioryt, Bolonia 1572.



9. Aleksander Mair, bitwa nad Raabą w 1598 r.;
 Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



9 a – fragment – gloryfikacja wodza
 Adolfa von Schwarzenberg.



10. Romayen de Hooghe, gloryfikacja i alegoria wojny Ludwika XIV przeciw Niderlandom w 1676 r.; Staatliche Graphische Sammlung in Monachium.



10 a – fragment z Aniołem nieśmiertelnej chwały, b – fragment z popiersiem króla Polski Jana III Sobieskiego na zwieńczeniu piramidy.



11. Romayen de Hooghe, alegoria Zwycięstwa nad Turkami i herezjami; w centrum na tronie Papież Innocenty XII, a po lewej Jan III Sobieski, król Polski; Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.



11 a – fragment ryciny z Michałem Archaniołem ciskającym gromy na Turków i heretyków; berło Jupitera – wiązka piorunów jako symbol Gniewu Bożego.

LA CHIESA TRIONFANTE IN LEGA D'ALTRI POENTATI CATOLICI CONTRO LI GIGANTI OTTOMANI.



- | | | |
|--|---|---|
| <p>1 La Chiesa Triumfante.
 2 L'Aquila Imperiale.
 3 Il Regno di Polonia.
 4 Il Leone di S. Marco.
 5 Il Gran Stendardo con le code di cavalle prese sotto Vienna liberata il 13 sett. 1683 col difesaimento di 265 m. Turchi.
 6 Bardi di Buda strangolati con altri uffiziali nella piazza il 17 settembre 1685.</p> | <p>7 25 m. Turchi sconfitti sotto Viragonia presa il 20 luglio 1685.
 8 Corà Murtasli Gran Visir strangolato a S. Stefano il 20 agosto 1685.
 9 Novo-Batli di Buda restato in mano presa il 23 giugno 1685.
 10 Il Seraskier scappato a Arabia il 22 luglio 1685.
 11 Il Be di Sarumano preso il 25 luglio 1685.
 12 Cali Basso sconfitto sotto Corone il 25 agosto 1685.
 13 Il Mughl di Turchi conquiso per la prosperità dell'armi il 14.
 14. Un Biazan Visir di Buda che con ritirato in Danza Sarumano il 14 e 25 settembre 1685.</p> | <p>15 La Bacia di S. Marco e Prussia espugnate il 20 ottobre 1685.
 16 La Ribellione uncalata domata.
 17 Il Passi di Praga restato sotto Euxis, incendiato col suo ponte il 19 agosto 1685.
 18 Il Visir scappato sotto Viragonia, Capite.
 19 Il Passi di Debrecen preso a tutta forza il 20 agosto 1685.
 20 Il Capitano Bardi restato sotto Calomata preso il 14 settembre.
 21 Siffre Bardi di Noumano preso il 4 giugno 1685.
 22 Il Bardi di Medina preso il 10 luglio 1685.</p> |
|--|---|---|

12. Giuseppe Maria Mitelli, *Triumf Kościola i Ligi Świętej nad potęgą otomańską w różnych bitwach*; akwaforta, Bologna 1686; Muzeum Narodowe w Warszawie; Bologna, Biblioteca del Arciginnasio.



13. Karl Gustav von Amling, alegoria na cześć arcyksięcia Maksymiliana II i dowódcy wojsk cesarskich księcia Albrechta von Wallenstein (?); akwaforta, koniec XVII w.; Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.



13 a – fragment z personifikacją Opatrzności i Fama; b – portrety arcyksięcia Maksymiliana i dowódcy wojsk cesarskich księcia Albrechta von Wallenstein (?), obok heraldyczne Lwy w triumfie nad pokonanymi Turkami.

14. Vincenzo Coronelli, alegoria Triumfu Wiary nad Turkami i heretykami. Personifikacja Wenecji: *La Serenissima*, w asyście antycznych herosów jako personifikacji cnót – składa hołd Eklezji (*Fides*), która godzi lancą w herezję, obok pokonany Turtek i herezjarcha pod stopami Herkulesa; medzioryt; Wenecja, koniec XVII w.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



15. Mateo de Alesio Perez, frontispis do serii rycin ukazujących bitwy morskie wojsk chrześcijańskich przeciwko Turkom. Seria dedykowana kardynałowi Ferdynandowi Medici; medzioryt, 1582; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



16. Mateo de Alesio Perez, opieka Trójcy Świętej i świętych pośredników nad flotą chrześcijańską w obronie Malty w 1565 r.; fol. 2 z serii dedykowanej kardynałowi Ferdynandowi Medici; miedzioryt, 1582; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



16 a – fragment fol. 2 – opieka Trójcy Świętej i rozbudowana *Deesis* świętych: Matka Boża i Jan Chrzciciel, św. Paweł i Katarzyna Aleksandryjska.

17. Johann Andreas Pfeffel, rycina z serii *Zodiacus Festorum Marianorum* na święto: *Festum SS. Rosarii, vel de Victoria B. Mariae V.*; Maryja i Dzieciątko wręczają różańce św. Dominikowi i św. Katarzynie ze Sieny; miedzioryt, 1723, Augsburg; Fürsterliche Kunstsammlungen Wald-burg-Wolfegg.



18. Anonimowy druk z okresu po bitwie pod Lepanto propagujący kult Matki Bożej Zwycięskiej i Królowej Pokoju; miedzioryt, ost. ćw. XVI w.; Fürsterliche Kunstsammlungen Wald-burg-Wolfegg.



a



19 a, b. Teodor Rakowiecki,
Matka Boska Berdyczowska;
a – druk odpustowy, 1761;
b – frontispis, drzeworyt, 1772.



20. Bracia Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauberowie, *Maria Victoria*; rycina na dzień 7 października z cyklu *Annus dierum Sanctorum*; miedzioryt, ok. 1770 r.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



21. Bracia Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauberowie, *Maria Auxilium christianorum*; rycina do Litanii Loretańskiej; miedzioryt, ok. 1770 r.; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.

**TRIUMPHUS
SS^{mi} ROSARII,**
Das ist/
Das Glorwüchtige und Sieghafte Fest der Himmel-Königin
MARIAE

Unter dem Nahmen des allerheyligsten Rosenkranckes.

Caroli
II. Regis
Königin
Mutter
der Warm
herzigkeit.
Das Leben/
Edeligkeit und
unsere Hoff-
nung sey ge-
grüß. Zu dir
schreyen wir e-
lende Kinder
Evr. Zu dir
schreyen wir
erkrankende und
weinende in
diesem Thal der

Aber Ein
unsere Für-
sprecherin.
derum lehre
deine barm-
herzigkeit zu uns.
Und nach
diesem Leid
zeige uns
Jesus die
erfegnete
Frucht de-
ines Leibs.
O gütige o
milde o süße
Jungfrau
MARIA.

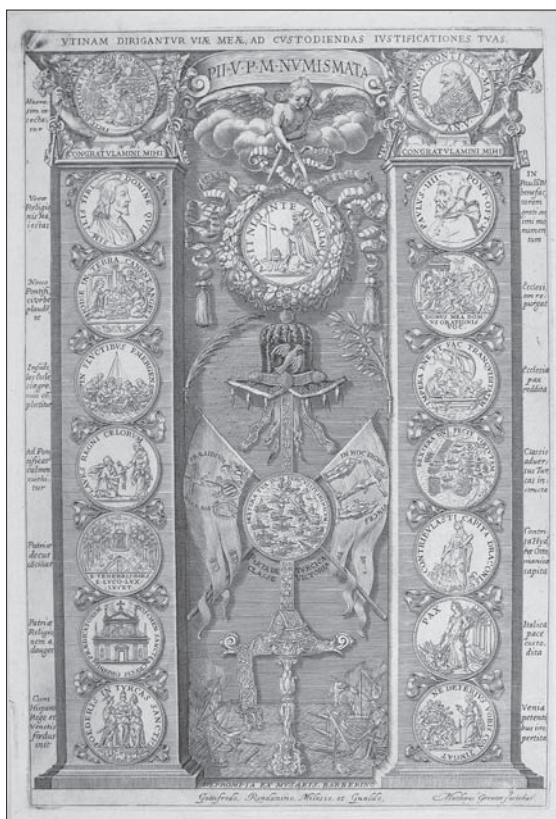
Ein alle Jahr den ersten Sonntag Monats Octobris / bey den
Predigern das Sieghafte Fest des H. Rosenkranck hochver-
lich zur schuldigen Dankagung Gottes gehalten wird; wegen
des Siegs und Victor; so die Christenheit wider den Türcken auß dem
Meer im Jahr 1571. Zur Zeit des H. Pabstis Pii V. durch das Gebet des
H. Rosenkranck reu-erbarlicher weiß von Gott erhalten hat. Als weren
zu demselben alle Hochgehrte / einverlebte Herrn Vredr und Schwe-
stern der löblichen / uhralten Bruderschafft des H. Rosenkranck; Wie dan
auch alle eifrige Liebhaber und Verehrer der H. Jungfrauen MARIAE
mit diesem Zettel eingeladen / und freundlichst ersucht; an diesem Fest die
Himmel-Königin MARIAE, als ein gewisse Helfferin in allem Ereit-
besonders aber in den letzten gefährlichen Leids-Kampff; mit einem Wachs-
lichte zu verehren; Nach dero tröstlicher und gewisser Zusag; und Verheiß-
ung Eccl. cap. 2. 4. v. 31. Die mich erklären; die werden das ewige Leben und
ewige Liecht erhalten. Wort für uns O Königin des allerheyligsten Rosenkranck.

22. Grafika kolońska, XVII w., *Triumpf Różańca – Triumphus SS^{mi} Rosarii, das ist das Glorwürdige und Sieghafte Fest der Himmel-Königin MARIAE unter dem Nahmen des allerheiligsten Rosenkranzes.*



22 a – fragment z Matką Bożą Zwycięską stojącą na pokonanym Turku.

23. Gottifredo Rondanino, Milesio et Gualdo oraz Matheus Greuter, *Numizmaty papieża Piusa V*; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



23 a – fragment z kapeluszem papieskim i mieczem koronacyjnym, w kontekście bitwy pod Lepanto.



24. Johann Andreas Pfeffel, *Św. Pius V*; miedzioryt kanonizacyjny, ok. 1712 r., Augsburg; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



25. Jean de Courbes, na podst. rysunku Cristobala Rolo, *Sceny z życia św. Jana de Matha i św. Feliksa de Valois*, miedzioryt, 1637 r.

26. Marcos Orozco, *Trójca Święta i grupa Anioła Redempcyjnego*; miedzioryt, przed 1668 r.



27. Marcos Orozco, *Patriarchowie zakonu trynitarzkiego z Trójcą Świętą i grupą Anioła Redempcyjnego*; miedzioryt, przed 1668 r.



28. Jakub Labinger, *Jezus Nazareński*
 ze Lwowa; kon. XVII w.



29. Anonim, *Jezus Nazareński z Warszawy*;
 3. ćw. XVIII w.

30. Johann Andreas Pfeffel, Św. Jan de Matha wraz z towarzyszem wykupuje chrześcijan z niewoli tureckiej, Augsburg 1730.



S. Ioannes cum Socio in Africa profecti, in titulum Redemptionis divinitus commendati exegit plurimos Christianos ab infidelium tyrannide facti licitatione exolvi, ac letos, et SS. Trinitati gratias agentes in Patriam reducat liberatos.



31. Anonim, Procesja z wyzwolonymi niewolnikami; akwaforta, przed 1684 r.



32. Franz Joseph Geiger (*del.*) Karl Gustav von Amling (*excud.*),
Matka Boża Szkaplerzna od wykupu niewolników i uwolnienia dusz z czyśćca;
 2. poł. XVII w.; Staatliche Graphische Sammlung w Monachium.



33. Johann Andreas Pfeffel, rycina z serii *Zodiacus Festorum Marianorum* na święto: *Festum Beatæ Mariæ Virginis de Mercede*; miedzioryt, 1723, Augsburg; Fürsterliche Kunstsammlungen Wald-burg-Wolfegg.

34. Peter Overadt, według zaginionego pierwowzoru Jacopa Lauro, grafika przedstawiająca podobiznę Matki Bożej Częstochowskiej w otoczeniu świętych patronów Polski i Szwecji: *Imago B. Virginis Czestochoviensis et Sancti ac Beati Regnorum Poloniae ac Suetiae Patroni*; Kolonia, ok. 1600 r.



a



b

34 a – fragment z przedstawieniem poległych w bitwie z Tatarami pod Legnicą w 1241 r.;
 b – fragment z królem Władysławem Warneńczykiem i poległymi w bitwie pod Warną.

35. Jacopo Lauro, *Aquila Sanctorum Patronorum Poloniae* – Orzeł Świętych Patronów Królestwa Polskiego; miedzioryt, Rzym 1604; Wrocław, Zbiory Graficzne Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.



35 a – fragment ze wspomnieniem mniszek z Zawichostu oraz bł. Sadoka ze współbraćmi dominikańskimi z Sandomierza. Jedni i drudzy padli ofiarą najazdu Tatarów w 1241 r.

36. Jacopo Lauro, Św. Stanisław bp m.; miedzioryt, Rzym 1600.



36 a – fragment mówiący o tym, że św. Stanisław ukazał się Polakom i pomógł im zwyciężyć.

37. Peter Overardt (exc.), Św. Stanisław biskup krakowski i męczennik;
miedzioryt, Kolonia 1605.



37 a – fragment mówiący o tym, że święty
ukazał się Polakom i pomógł im zwyciężyć.

38. Jacopo Lauro, *Bl. Czesław na tle obleżonego Wrocławia*;
miedzioryt, Rzym 1601.



a



b

38 a – fragment ze sceną wstawiennictwa i ucieczką Tatarów; b – fragment z pożarem klasztoru i protekcją patrona.

39. Peter Overadt (exc.), *Bl. Czesław na tle obleżonego Wrocławia;*
 miedzioryt z oficyny Petera Overadta, Kolonia 1605-1606.



a



b

39 a – fragment ze sceną wstawiennictwa i ucieczką Tatarów; b – fragment z pożarem klasztoru i protekcją patrona.

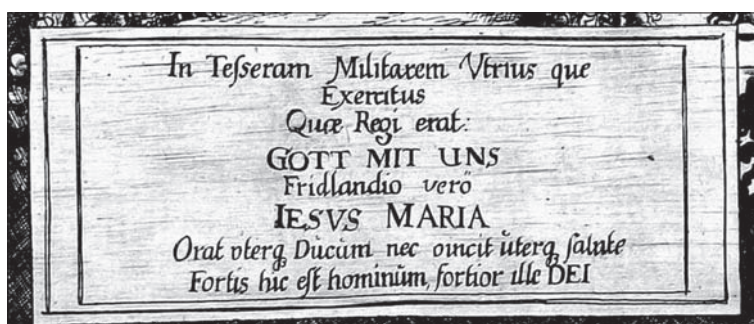
40. Tobiasz Steckel (Schtekel), *Orzeł Biały ze św. Jackiem i herbem Odrowąż na tle panopliów*; miedzioryt, 1688; Warszawa BUW.



41. Jerzy Eleuter Szymonowicz Siemiginowski, *Hetman Jan Sobieski wspierany wstawiennictwem bł. Salomei do Bogurodzicy w bitwie pod Chocimiem*; miedzioryt z akwafortą, Kraków 1691.



42. Anonim, sztych z obrazem bitwy pod Friedlandem w Prusach (obecnie Prawdinsk w Rosji);
 międzyryt, Wenecja 1572; Fürsterliche Kunstsammlungen Waldburg-Wolfegg.



42 a – fragment z inskrypcją.