

IKONOGRAFIA RELIGIJNA WARMIAKÓW W DOBIE REFORMY TRYDENCKIEJ

Od zarania chrześcijaństwa sztuka znalazła w religii ważne dla siebie miejsce i to nie tylko o charakterze dydaktyczno-moralizującym. Ikonografię, ze względu na zawartość treściową, dzielimy na świecką i religijną. Ikonografia jest swego rodzaju językiem zrozumiałym dla adresatów — wiernych. W dawniejszych czasach funkcja ta odgrywała większą rolę, gdyż znajomość czytania była ograniczona. Dla ówczesnych odbiorców sztuki przedstawienia plastyczne były nośnikiem określonych przez jej ikonografię treści: religijnych, filozoficznych lub politycznych. Zasadniczą funkcją każdego przedstawienia było skuteczne utrwalenie podstawowych pojęć i prawd religijnych.

Sztuka może być wyrazem pobożności nie tylko twórcy lecz także otoczenia, które wpływało na tworzenie dzieła sztuki. Dlatego wszelkie zmiany w sferze chrześcijańskiej religijności powodowały przeobrażenia samej sztuki. Badania zjawisk kulturowych najlepiej prowadzić w szerokiej perspektywie. Stąd należy szukać kontaktu z dyscyplinami, które badają podobne systemowe prawidłowości, jak semiologia czy teoria komunikacji i informacji, strukturalistyczna etnologia, mitoznawstwo, religioznawstwo lub psychologia głębi. Społeczność katolicka zawsze aprobowała obecność obrazów, czyli ikonodulizm. Sztuka zrosła się do tego stopnia z religijnością chrześcijańską, że jednej bez drugiej nie można sobie wyobrazić. Każde dzieło sztuki tworzone jest w określonej współczesności. Tymczasem każda współczesność przemija — dzieło zaś pozostaje. Mamy do czynienia z obopólną zależnością: odbiorcę kształtuje dzieło, a dzieło „kształtowane jest” przez odbiorcę. Istotnym czynnikiem aktualizującym owe dzieło jest spojrzenie odbiorcy, inne w każdej epoce, powstające na tle odmiennego „a priori kulturowego”. Stąd zgodzić się należy z twierdzeniem, że dzieło sztuki najpełniej objawia swoje właściwości wtedy, gdy jest odbierane w tej samej epoce, w której powstało, ponieważ wyraża ono epokę i jej ideologię. Ponadto uwzględnić musimy fakt, iż postawa twórcy była uzależniona od ingerencji mecenasa. Można powiedzieć, iż powstawanie dzieła sztuki jest uwarunkowane współzrędnymi miejscami i czasem, życia społecznego i umysłowego epoki.

W niniejszej analizie szczególne miejsce przypisujemy postanowieniom soboru trydenckiego, który w dziedzinie sztuki wyraził zdecydowanie przychylny sąd. Ojcowie soborowi przeprowadzając obronę wizerunków świętych, na ostatniej dwudniowej sesji w 1563 roku, zwrócili uwagę, że wyobrażenia te mają nie tylko

ilustrować, ale także oddziaływać na umysł, kształcić oraz utwierdzać lud w wierze. Obrazy plastyczne miały w Kościele potrydenckim przypominać prawdy wiary i skłaniać do stałego ich rozważania. Wizerunki święte, według nauczania soborowego, miały pobudzać do czci i miłości Bożej oraz zachęcać do pobożności. Twórców obłożono zadaniami dydaktycznymi w dziele przybliżania prawd wiary w prosty i jasny sposób. Na tej sesji soborowej jednak przestrzegano przed błędnym i fałszywym ukazywaniem prawd doktrynalnych. Sztuka ta winna była się bronić przed dawaniem wiernym okazji do popadnięcia w niebezpieczne błędy dogmatyczne, dążyć do tego, aby być łatwym i komunikatywnym przewodnikiem dla szerokich rzesz wiernych¹. Sobór jednak nie wydał żadnych reguł artystycznych, poza kilkoma pismami. Ważne pisma z dziedziny posoborowej sztuki stworzył kardynał Karol Boromeusz. Uczestnictwo w życiu religijnym inspirowało wiernych do ozdabiania miejsc i przedmiotów kultu dziełami sztuki, która zwłaszcza w przeszłych czasach stanowiła formę modlitwy. W dekreście soborowym o ceremoniach i obrzędach mszalnych (17 IX 1562) znalazła się troska o obrzędową stronę nabożeństw, widoczna w dbałości ustawodawców o szaty liturgiczne oraz wygląd zewnętrzny świątyni. Zobowiązano wtedy administratorów do restauracji starych kościołów, która bezpośrednio przyczyniła się do fundowania dzieł sztuki w ich wnętrzach².

Wielokrotnie w literaturze naukowej podnoszono związki pomiędzy okresem historycznym a określoną tendencją w religijności. Tak więc sztuka baroku miała wiernie i wyraziście odzwierciedlać klimat potrydenckiej pobożności. Zaobserwować można to zjawisko na podstawie np. ludowej religijności XVII stulecia, która charakteryzowała się żarliwą, pełną wzruszeń i ciepła wiarą wiernych. Znajdujące się w świątyni przedmioty miały służyć oddawaniu chwały Bogu. Religijność polska XVII i XVIII stulecia w baroku odnalazła adekwatność dla swojej temperatury uczuciowej. Klęski i wojny tego czasu tylko wzniecały żarliwość religijną. Powstały nowe modlitwy, które lud sam dla siebie pisał i coraz częściej wyruszano na szlaki pątnicze. Tłumnie uczestniczono w odpustach, cierpliwie znoszono publiczne pokuty. Często religijność ta osiągała formę fanatyzmu. Równocześnie wykształcone elity Polaków poczęły ulegać wpływom racjonalizmu z jednej strony, a surowości jansenistycznej z drugiej.

W myśl założeń soboru trydenckiego sztuka powinna zachwycać i wzruszać, także pouczać oraz pobudzać do modlitwy i pobożnych praktyk. Dzieła artystyczne miały więc pomóc wiernym w zrozumieniu prawd wiary, a nawet doprowadzić do wytworzenia określonego wzoru moralnego. Na tym gruncie często dochodziło do wypaczeń. Uważa się, że zwłaszcza niewykształcone masy chłopskie podatne były na wizualne i emocjonalne oddziaływanie ówczesnej sztuki. Nie tylko rzeźbione i malowane wizerunki mogły pobudzać do niewłaściwej pobożności, także ceremonie kościelne, które szybciej i w sposób bardziej żywy niż słowne formuły, przemawiały do wiernych. Niebezpieczeństwo to wzrosło w 2. połowie XVII

¹ Na temat stosunku soboru trydenckiego do sztuki patrz: L. Hautecoeur, *Le Concile de Trente et l'art*, w: *Concilio di Trento e la riforma tridentina*, Roma 1965, s. 345–362.

² *Canones et decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini sub Paulo III, Julio III et Pio V Pontificibus Maximis cum additamentis et indicibus ad Conc. Trident. spectantibus*, vol. I, Ratisbonae MCMIII, s. 106–111; L. Hautecoeur, jw., s. 357–358.

stulecia, kiedy w rozbudowanych ceremoniach uczestniczyły tysiące wiernych, często w sposób spontaniczny okazujące swoją pobożność. Dla ówczesnych odbiorców sztuki sakralnej strona formalna dzieła miała drugorzędne znaczenie, gdyż koncentrował się on nie na odbiorze estetycznym formy, lecz na emocjonalnym lub racjonalnym odczytaniu przesłania zawartego w dziele. Dzieła sztuki czy to we wnętrzach świątyń, czy na otwartych placach i ulicach miast, czy też przy polnych drogach były odczytywane jako zrozumiały powszechnie język przekazu określonych znaczeń. Kontakt wiernego z dziełem sztuki często prowadził do całościowego zaangażowania subiektywnego jednostki. Mamy tutaj do czynienia z jakąś formą aktu religijnego. W kontakcie z wytworem artystycznym nie jest widoczna opozycja między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Odbiór sztuki wywołuje całościową aktywizację zarówno emocji, jak i rozległej sfery wiedzy odbiorcy.

Kodyfikacja trydencka, poprzez koncepcję materialnego Kościoła jako *Domus Dei*, koncentrowała uwagę na treściowo-artystycznym przepychu wnętrza. To przesunięcie akcentu na wnętrze wywołało także potrzebę dostosowania innych wytycznych soboru pod tym kątem. Tak więc została wzmocniona rola głównego ołtarza, jako węzła treściowo-kompozycyjnego, co korespondowało z orzeczeniem soboru o stałej i rzeczywistej obecności Ciała Chrystusa w Eucharystii.

Sztuka końca XVI i początku XVII wieku szeroko propagowała katolicką ideę o niestałości życia ludzkiego i o wiele silniej wpływała na wyobraźnię wiernych aniżeli teksty modlitw. W świątyniach łatwiej było wywołać wśród wiernych stan skupienia, wywołać uczucie zadumy skierowanej i ukierunkowanej na Boga i Jego przejawy obecności. Wielokrotnie fundowano obiekty sztuki kultowej jako realizację wcześniej podjętych ślubów. Wypełnieniem ślubu była inicjatywa zbudowania sanktuarium w Stoczku Warmińskim przez biskupa Szyszkowskiego. Ten sam biskup w czasie panującej w 1640 roku epidemii na Warmii złożył kolejny ślub. W jego konsekwencji wybudował ołtarz św. Rozalii i św. Karola Boromeusza, patronów osób dotkniętych zarazą, we Fromborku.

Synod warmiński biskupa Rudnickiego z 1610 roku zalecał, aby w wyróżniającym się miejscu umieszczać krzyż Zbawiciela dla odróżnienia przestrzeni przeznaczonej dla wiernych od miejsca dla kapłanów — prezbiterium. W nabożeństwach kościelnych, oprócz wyróżnienia adoracji Najświętszego Sakramentu, została uwydatniona rola kazań, głoszonych przy różnych okazjach. Te elementy pracy duszpasterskiej wpłynęły na formę i funkcjonalność w budowie świątyń. Tak więc na pierwszym miejscu występował tron na ołtarzu, służący wystawieniu Najświętszego Sakramentu, zaś sam ołtarz cofa się bardziej ku ścianie apsydy. Obok tronu wyróżnia się ambona. Zanikają boczne nawy, zamiast których wznosi się kaplice z bocznymi ołtarzami i konfesjonalami. Wznoszono wówczas świątynie przestronne i widne, bez mrocznych kątów, aby umożliwić wiernym w pełni uczestniczenie w widowiskowych nabożeństwach oraz umożliwić zjednoczenie się całej wspólnoty parafialnej na wspólnej modlitwie. Ponadto obserwujemy w tej dobie bezpośredni wpływ liturgii na konkretne typy ikonograficzne.

Te założenia rzadko były jednak realizowane w architekturze warmińskiej tego okresu. Tak więc został wzniesiony za rządów biskupa Szymona Rudnickiego tylko jeden mały kościół w Pieniężnie pod wezwaniem św. Jakuba i św. Rocha

(1621–1623), który stanowi bardziej przykład sztuki gotyckiej oraz dwie kaplice: w Lubominie (św. Rocha) i Bisztyнку (św. Marty). Elementy potrydenckiej architektury sakralnej dopiero za rządów biskupa Mikołaja Szyszkowskiego zostały w pełnijszy sposób zrealizowane w kościele — rotundzie w Stoczku Warmińskim. Do połowy XVII wieku został jeszcze wzniesiony kościół w Jesionowie (1649)³.

Sztuka religijna, w XVII wieku w sposób szczególny, operowała całym, zrozumiałym dla jej odbiorców, systemem znaków. Na Warmii, jak wykazują badania historyków sztuki, obserwujemy pewne zacofanie w stosunku do tempa rozwoju sztuki europejskiej, co jednak nie deprecjonuje systemu, który w postaci kodu znaczeniowego w dziełach sztuki funkcjonował i był ogólnie rozumiany przez miejscowych wiernych. Kościół katolicki za pośrednictwem tej sztuki pragnął wychowywać religijnie, przekazując główne prawdy wiary oraz godne naśladowania postawy chrześcijańskie.

Badania nad tymi zjawiskami kulturowymi wchodzą w obręb semiologii, badającej systemy znaków jako zjawiska komunikacji. Możemy mówić o wielkich systemach znakowych, jak religia, sztuka, obyczaje, a także o mniejszych, jak moda, etykieta, folklor, zwyczaje poszczególnych grup społecznych. W obrębie każdej wspólnoty ludzkiej symbole kultury i znaki mają do spełnienia rolę konsolidującą daną grupę ludzi. Już samo uznanie znaku jest tworem kultury i pełni funkcję znaku społecznie akceptowanego. Znakiem czynimy, w naszej krótkiej analizie, dzieła sztuki. W relacji z odbiorcą tej sztuki można zauważyć, iż znak (dzieło sztuki) „kształtowane” jest przez odbiorcę i odwrotnie. Zależność ta jest wzmacniana przez indywidualne i społeczne wartości przyznawane przez odbiorcę tej sztuki. Człowiek religijny w zależności od wychowania (głównie rodzina), doświadczeń religijnych (np. w bractwie religijnym bądź w ogólnie pojętym życiu parafii) i samego nastawienia (wiary) będzie miał różne oczekiwania od napotkanego dzieła sztuki, a także po doświadczeniu tegoż oglądu może odejść z innymi od zamierzonych przez fundatora czy wykonawcę myślami, refleksjami. Zależnie od tego, na ile oczekiwania odbiorcy danego dzieła sztuki zostały zaspokojone, na tyle jego osobowość religijna może zostać wzmocniona. Sztuka potrydencka charakteryzuje się różnorodnością formalną i często zawoalowaną treścią, która dopiero po wczytaniu się, za pośrednictwem przyswojonego wcześniej bogatego kodu znaczeniowego tej sztuki, umożliwiało odbiorcy głębsze przeżycie sensu katechezy wykładanej w dziełach sztuki.

Dla odbiorcy sztuki religijnej w czasach nowożytnych strona formalna dzieła miała znaczenie drugorzędne. Odbiorca sztuki koncentrował się na emocjonalnym lub racjonalnym odczytaniu przesłania zawartego w dziele. Czynnikiem emocjonalnego odbioru był silniejszy w grupach o niższym poziomie intelektualnym. Plastyka barokowa w najpełniejszy sposób oddawała ducha czasu i upodobania ówczesnych ludzi, poprzez stałe dążenie do wywołania u widza głębokich wrażeń i olśnienia go. Na Warmii barok pojawia się z dużym opóźnieniem, niemniej omawiane przez nas poniżej obiekty spełniają ogólne założenia sztuki potrydenckiej — wywieranie silnego wpływu na jej odbiorców. W procesie postrzegania dzieła sztuki ważną rolę mają do spełnienia lokalne wrażliwości i gust. Do pewnych

³ A. Rzeźmopoulos, Architektura warmińska w XVII wieku, *RO XVII*: 1997, s. 14.

tematów i form plastycznych środowisko odbiorcy sztuki wykształca własny stosunek uczuciowy. Grupa źródeł ikonograficznych może funkcjonować w dwóch wariantach: jako przedstawienie obrazowe na jednorodnym podłożu materialnym (rysunek, obraz, rzeźba) bądź przedmiot niesamodzielny, stanowiący część obiektu złożonego (np. obraz ołtarzowy, ilustracja w książce). Wszelkie naukowe zainteresowania sztuką rozpoczyna się z reguły od podejścia systematycznego, dzięki któremu poznajemy strukturę dzieła. Następnie przeprowadza się analizę historyczną, za pomocą której można wiązać w procesy badane fakty obrazowe, odnieść do zmiennego podłoża, jakim jest fizyczne i społeczne podłoże człowieka bez którego jakikolwiek poznawczy stosunek do otaczającego świata oraz Boga nigdy by się nie rozwinął i nie określił. Takim historycznym sposobem badania dzieł sztuki jest metoda Panofskiego — „interpretacja ikonologiczna”. Obecnie w pracach tych zwraca się coraz większą uwagę na ściślejszą identyfikację kontekstu powstania i funkcjonowania obiektów materialnych z przedstawieniami obrazowymi.

W badanym przez nas okresie czasu nie tylko rzeźba czy kształt świątyni był odczytywany jako zrozumiały powszechnie język przekazu określonych znaczeń komunikatów. Wyrzeźbiony lub namalowany wizerunek czy cała ceremonia kościelna niosą szybciej i więcej znaczeń i odcieni znaczeniowych, niż słowna formuła. Potrydencka sztuka właśnie jest nakierowana na bezpośrednie wpływanie na odbiorców poprzez teatralizację głoszonej katechezy. Temu celowi na pewno służyły, znane już w XVI wieku na Warmii, ustawiane po kościołach szopki bożonarodzeniowe oraz urządzenie Grobu Pańskiego na Wielkanoc.

Obecnie szczególną uwagę obdarzymy trzy warmińskie obiekty. Najstarsze z tych dzieł powstało w 2. połowie XVI wieku w Olsztynie. Nie wiadomo jednak dokładnie kto i kiedy wykonał malowidła wchodzące w skład olsztyńskiego tryptyku. Być może było to w roku 1553⁴ lub 1570⁵. Istnieje kilka hipotez dotyczących, mniej samego autora nastawy tego tryptyku ołtarzowego, bardziej odnoszących się do kręgu lub szkoły, z której mógł się wywodzić autor tej plastycznej alegorii Kościoła. Jedna z hipotez mówi o wpływach malarstwa niderlandzkiego. Jest to przypuszczenie o tyle prawdopodobne, że posiadamy informacje o przebywaniu w tym czasie u wybrzeży Bałtyku kilku przedstawicieli malarstwa niderlandzkiego np.: Hansa Dürera⁶. Poza tym w Polsce przebywali także inni, nie mniej wybitni artyści z Europy zachodniej, jak chociażby Hans Sues z Kulmbachu. Być może to dzięki tego rodzaju wpływom, któryś z miejscowych malarzy wykonał olsztyńskie malowidła, lub autorem tej nastawy ołtarzowej jest jakiś artysta niderlandzki. Fundatorem tego dzieła był burmistrz Olsztyna Jan Henryk (Johannes Henrici)⁷. Wyłożył on na ten cel 1000 marek. Pierwotnie omawiany tryptyk nie był przeznaczony jako element wyposażenia kościoła parafialnego św. Jakuba, o czym świadczy brak informacji w aktach powizytacyj-

⁴ A. Funk, *Geschichte der St. Jakobi-Kirche in Allenstein*, Allenstein 1925, s. 22.

⁵ G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, München – Berlin 1952, s. 248.

⁶ J. Langman, *O polskiej sztuce religijnej*, Katowice 1932, s. 24. O wpływach niderlandzkich na Warmii w tym okresie pisał także: T. Chrzanowski, *Manieryzm w kościołach Warmii i Mazur*, SW 26 (1989), s. 262 n.

⁷ H. Bonk, *Geschichte Der Stadt Allenstein*, Allenstein 1927, s. 45.

nych z przełomu lat 1597–98⁸. Badany tryptyk był głównym ołtarzem w nieistniejącym obecnie kościele Świętego Krzyża w Olsztynie⁹. W XVII wieku nastawa ołtarzowa była przemalowywana.

Malowidło ołtarzowe umieszczone w olsztyńskiej nastawie składa się z rewersu i awersu. Rewers — scena Zwiastowania złożona jest z dwóch części. Po ich rozchyleniu ukazuje się, w części centralnej, scena Ukrzyżowania Jezusa Chrystusa zaś na skrzydłach ułożone są cztery malowidła: postacie Jana Chrzyciela, Abrahama i Izaaka, świętego Pawła i króla Dawida¹⁰. Centralną część awersu zajmuje wspomniana scena Ukrzyżowania. Obraz ten przemawia do nas poprzez całą gamę symboli i swoistych metafor. Sam akt ukrzyżowania nie jest prezentacją tylko faktu historycznego. Ukrzyżowanie to symbol, wyraz męki i cierpienia Chrystusa, lecz także wyraz miłości Boga — Ojca. Z przebitego przez żołnierza rzymskiego boku Jezusa wylewa się krew. Napełniwszy kielich rozlewa się ze złotego pucharu, do którego ścieka w siedmiu strumieniach. Mocą tej krwi jest tworzony Kościół Powszechny, jako wyraz wspólnoty sakramentalnej i eucharystycznej. Siedem strumieni to symbol siedmiu sakramentów, z których każdy jest znakiem zbawczego działania Pana Jezusa. Sakramenty tworzą Kościół, choć i on je aktualizuje i uzupełnia. Tych siedem elementów (sakramenty święte) stanowią filary funkcjonowania Kościoła, nie jako instytucji ale jako niewidocznej struktury, w której głową jest Chrystus, matką Maryja a duszą Duch Święty. Wizerunek Ducha Świętego widnieje na malowidle przyozdobiony złotym blaskiem i unosi się nad bazyliką, symbolem Kościoła Powszechnego. Krew Chrystusa ma jeszcze jedno znaczenie, oznacza mianowicie związek wszystkich sakramentów świętych z ofiarą mszy świętej. Warto także zwrócić uwagę na strumienie wody wypływające poprzez otwarte drzwi świątyni. Woda to symbol chrztu, a krew — Eucharystii. To właśnie Chrystus i Eucharystia są początkiem Kościoła.

Motyw Arki, której wyobrażenie umieszczono na tablicy Dekalogu¹¹ w omawianej nastawie wydaje się być znakiem ocalenia od zagłady, kary, która spotkała grzeszny i zły świat. Można także pokusić się o stwierdzenie, że Arka to symbol płynącego poprzez wieki Kościoła. Ci, którzy przetrwają zostaną zbawieni, gdyż godni są życia wiecznego. Po obu stronach Jezusa stoją: Piotr po prawej, i Mojżesz po lewej. Reprezentują oni Stare i Nowe Przymierze. Mojżesz trzyma lewą rękę opartą na kamiennej płycie dwustronicowej z hebrajskimi napisami zawierającymi Dekalog. Piotr zaś trzyma swój nieodzowny atrybut — klucze, jako symbol władzy nad całym Kościołem. Postać Mojżesza odzwierciedla posłannictwo, które powierzył mu Bóg nad narodem wybranym. Stąd też rodzi się analogia do posłannictwa Jezusa Chrystusa. Poza tym Dekalog i Klucze to atrybuty Kościoła Powszechnego, rodzącego się z boku Baranka. Dekalog to kanon praw, którym podlega każdy członek wspólnoty chrześcijańskiej. Przestrzeganie tych praw i życie sakramentalne jest warunkiem osiągnięcia Królestwa Niebieskiego. Klucze do bram niebieskich

⁸ AAWO AB, B 4: Acta Visitationis generalis Ecclesiarum Episcopatus Varmiensis (1597–1598), fol. 382.

⁹ C. W ü n s c h, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Ostpreussen, Band 1: Die Stadt Allenstein, Königsberg 1933, s. 86.

¹⁰ A. B o e t t i c h e r, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen im Auftrage des Ostpreussischen Provinzial Landtages, Bd. IV: Ermland, Königsberg, s. 12–13.

¹¹ H. M a d e j, Współkatedra św. Jakuba Starszego w Olsztynie, Olsztyn 1982, s. 69.

dzierży święty Piotr. Tak więc oprócz tego, że obie postacie są symbolem dwu Przymierzy, ich wizerunki mogą być także skróconym wyobrażeniem drogi potrzebnej by osiągnąć Królestwo Niebieskie, czyli Zbawienie. Ukazywanie św. Piotra jako częstego motywu sztuki potrydenckiej stanowi przejaw walki teologicznej z protestantami, którzy nie uznawali zwierzchności papieskiej.

W rewersie tryptyku została ukazana scena Zwiastowania N.M.P. Wewnątrz perspektywicznie wykreślonej skali widać klęczącą pod baldachimem Marię, która sprawia wrażenie osoby oderwanej od lektury jakiejś książki. Ręka archanioła wzniesiona ku niebu sugeruje skąd przyjdzie Zbawiciel. Maria rozkładając ręce daje do zrozumienia, że przyjmuje na siebie ciężar wydania na świat Baranka — Syna Bożego, który zgładzi grzechy świata i odkupi ludzkość. Wyrazem przyjęcia przez nią tej roli są promienie światła, w które spowita jest gołębicą — symbol Ducha Świętego, które biegną w kierunku Marii. Po otworzeniu skrzydeł olsztyńskiego tryptyku widać efekt końcowy posłannictwa Chrystusa — męczeńską śmierć na krzyżu. Sceny Zwiastowania i Ukrzyżowania powiązane są ze sobą w logiczną całość poprzez kilka elementów. Zwiastowanie to zapowiedź, a Ukrzyżowanie — spełnienie się tej zapowiedzi.

W nauce trwa dyskusja na temat przesłania ikonograficznego tryptyku z kościoła parafialnego w Skolitach, fundacji kanonika Jana Hannowa z 1557 roku. W części środkowej otwartego ołtarza rozbudowana scena alegoryczna z dwoma kartuszami z łacińskimi tekstami, które — jak głosi jeden z incipitów — sprowadzają się do głównego ich tematu: *Typus Unius Sanctae et Apostolicae Ecclesiae*¹². Na zewnętrznych skrzydłach ołtarza znajdują się malowane postacie św. Szczepana i św. Jerzego ze smokiem. Na wewnętrznych skrzydłach został ukazany Chrystus przy słupie oraz Chrystus Zmartwychwstały, depreczający śmierć. W środku tego tryptyku została ukazana scena alegoryczna rodzącego się Kościoła z sakramentów świętych. Na wazach znajdują się inskrypcje — nazwy sakramentów, które dopiero od czasów soboru trydenckiego zostały przyjęte przez katolicką teologię: *Baptisimum, Matrimonium, Eucharistia, Penitencia, Confirmatio, Ordo, Vnctio*. Tak, więc i ten tryptyk, zawiera mocne akcentowanie siły działania sakramentów, tak jak zostało to ukazane w tryptyku olsztyńskim.

W dziele tym ukazano, w tekście łacińskim na dwóch kartuszach, wyznanie wiary w prawdziwość Kościoła i sakramentów świętych m.in. czytamy: *Qua idem Sponsus Christus praeclaro clavium munere amplaue ligandi, solvendi potestate donatam, dote opulentissima in immensum auxit septem SACRAMENTORUM, quae totidem mysticis aureis vasis abdita, et variis figuris olim adumbrata salvificam continent omnium meritorum Christi gratiam, a tota SS. Triade profluentem*. Autor tego przedsięwzięcia ikonograficznego mocno musiał być przejęty zagrożeniem płynącym ze strony innowierców, gdyż ukazał czterech heretyków w ambonkach. Według przekonywujących przypuszczeń T. Chrzanowskiego, autorem programu ikonograficznego ze Skolit był sam biskup Hozjusz, o czym świadczą późniejsze prace litograficzne T. Tretera oraz omówienie całego programu *Typus Ecclesiae S. Reszki*. Tak więc ołtarz w Skolitach spełniał średniowieczne zadanie *Bibliae*

¹² Powtarzam za: T. Chrzanowski, „Typus Ecclesiae” — Hozjańska alegoria Kościoła, w: *Sztuka pobraża Bałtyku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Gdańsk, listopad 1976, Warszawa 1978, s. 275.

pauperum — obrazowego wyjaśnienia prawd wiary i dogmatów, a więc przeniesienia abstrakcji w krąg realnych zdarzeń, co także stanowiło swoistą odpowiedź na program trydenckiej odnowy. W XVI i XVII wieku wpływ sztuki na wiernych był dużo silniejszy, niż w stuleciach następnych. Kościół sam popierał rozwój np. malarstwa religijnego, które mniej wykształconym wiernym miało zastępować nabożne książki. Ten argument zadecydował o zaakceptowaniu kultu obrazów na soborze trydenckim. W plastyce tego czasu szerokie odbicie znajduje tematyka kościoła walczącego — *Ecclesia militans* i Kościoła zwycięskiego — *Ecclesia triumphans*.

Wydaje się, iż kult maryjny w pełni zaczyna się rozwijać niejako w drugiej fazie religijności potrydenckiej. Najpierw nauczanie Kościoła było skoncentrowane na głównych prawdach wiary i siedmiu sakramentach świętych, wyznaczając wyraźną granicę z teologią protestancką. Później zaś dochodzi do głosu autentyczne zapotrzebowanie wiernych na oddawanie kultu Bogu za pośrednictwem Matki Bożej. W 1611 roku został ufundowany przez miejscowego proboszcza w Purdzie Wielkiej obraz, wykonany na płótnie przyklejonym do deski. Ukazano na nim Matkę Bożą w długiej sukni, stojącą na księżycu, trzymającą na prawej ręce Dzieciątko Jezus. Na obrazie tym zostały wkomponowane enklawy semantyczne, z których autor zbioru sentencji pragnie we właściwym świetle ukazać rolę Matki Chrystusa w dziele odkupienia. Zbiór sentencji, które w 1. połowie XVII wieku były bardzo popularne na Warmii, składa się z 6 wyjątków ze Starego Testamentu, tylko jednego z Nowego Testamentu (Apokalipsa) i 4 wypowiedzi świętych (w tym dwukrotnie jest cytowany św. Bernard). Obraz Matki Bożej jest wzbogacony o sentencje mające wywołać refleksję odbiorcy oraz we właściwy sposób pobudzić go do oddania chwały Bogu za pośrednictwem Matki Bożej, m.in. Czytamy: *S. BERNARDVS: PER TE ACCESSVM HABEAMVS AD FILIVM O BENEDICTA INVENTRIX GRATIAE GENITRIX VITAE MATER SALUTIS*.

Omówione do tej pory warmińskie obiekty pod względem artystycznym nie stanowią przykładu wybitnych dzieł sztuki, niemniej pod względem przesłania teologicznego i samego pomysłu ikonograficznego świadczą o zaangażowaniu tej sztuki (ich pomysłodawców) w dzieło recepcji *Tridentinum*. Na XXV sesji soboru trydenckiego (3–4 XII 1563 roku) postanowiono: *Ponadto niechaj biskupi sumiennie pouczają, iż przez historie tajemnic naszego Zbawiciela, przedstawione w obrazach i innych wyobrażeniach, ludzie zyskują wiedzę i zostają utwierdzeni w artykułach wiary, które należy zachowywać w pamięci i ustawicznie czynić przedmiotem medytacji*¹³. Występowanie enklaw semantycznych w dziełach sztuki wskazuje, iż treść tych napisów miała służyć wielu pokoleniom. Trudno jest jednoznacznie określić jak wielki krąg współczesnych powstaniu tych dzieł odbiorców, był w stanie w pełni sobie przyswoić przesłanie tych katechez utwalonych na artystycznych nośnikach informacji. Szkolnictwo parafialne było na Warmii wyjątkowo dobrze zorganizowane i obejmowało nauką większą część mieszkańców dominium. Życie sakramentalne, które w epoce potrydenckiej staje się podstawą życia chrześcijańskiego we wszystkich tych przedstawieniach znaj-

¹³ O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach, w: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600, wydał J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 391.

dowało godne miejsce, świadczące o rzeczywistym przejęciu się tą dziedziną w katechezie parafialnej.

W pruskiej prowincji Rzeczypospolitej barok stosunkowo późno zadomowił się, długo współistniejąc razem z kulturą renesansową. Zjawisko to trwało do połowy XVII wieku, kiedy ostatecznie styl barokowy upowszechnił się, również w dominium warmińskim. Na Warmii trudniej było przyjmować nowe trendy w sztuce, skoro nawet w początkach XVII wieku spotykamy tu formy gotyckie. Sztuka czasów nowożytnych była uzależniona od mecenatu. Uważa się, iż mecenat zbiorowy odróżnia od mecenatu indywidualnego notoryczny brak śmiałości, bardziej wyczułonego na społeczną kontrolę, niż twórczą innowację. Tylko ogólne zapoznanie się z warmińskimi dziełami sztuki potwierdza powyższą uwagę. Brakuje na Warmii, w grupie fundacji o charakterze grupowym, przedmiotów czy budowli oryginalnych.

Inaczej jest chociażby z wyrobami złotniczymi, najczęściej zamawianymi przez indywidualne osoby. Karol Boromeusz zalecał: *Kielich powinien być z czystego złota: jeśli finanse na to nie pozwalają może być z czystego srebra lecz pozłożony wewnątrz i zewnątrz; z tego samego względu na ubóstwo pozwala się, aby stopa była ze złoczonego brązu. Następnie stopa ta powinna być proporcjonalnie szeroka, tak aby kielich stał bezpiecznie nie zagrożony przewróceniem się*¹⁴. Na Warmii w XVII i XVIII wieku było stosunkowo dużo artystycznych ośrodków tworzących na zamówienie przedmioty kultu ze złota (Braniewo, a także Jeziorany, Reszel, Lidzbark Warmiński, Biskupiec i Frombork)¹⁵. Na tych eksponatach często znajdujemy inskrypcje — enklawy semantyczne — z informacją o fundatorze, np. w kościele w Klewkach spotykamy renesansowy kielich z 1603 roku, z herbem fundatora i napisem: *Jo[annes] Worainski I[uris] V[triusque] D[oc]tor Proto[n]tari[us] Cano[n]icus Warmien[sis] 1603*. Inny kanonik ofiarował do kaplicy w Świętej Lipce w 1644 roku srebrny kielich z długim napisem pod stopą oraz srebrną kadzielnicę. Cztery lata później dołożył srebrną monstrancję, również z inskrypcją¹⁶. Spotykamy również dary osób świeckich, nawet płci żeńskiej. Justyna, żona Aleksandra Steinsona, ofiarowała kościołowi Świętego Ducha w Olsztynie kielich w 1624 roku. Eksponaty te, w części epigraficznej, zawierają dodatkowo informacje o charakterze religijnym. Tak więc na kielichu w Dywitach z 1601 roku znajdują się dwa oddzielne napisy: *IHESUS* oraz *MARIA*. Te ostatnie inskrypcje świadczyć mogą o odwoływaniu się fundatorów do „odbiorcy magicznego”, którzy za pomocą pisma skierowywali swoje wezwania do Boga. Długość komunikatu była uzależniona od powierzchni podłoża, która przy wyrobach złotniczych była ograniczona. Na chorągwiach przekazanych jezuitom braniewskim spotykamy wyhaftowane imię Jezus oraz herb kardynała Hozjusza, darczyńcy¹⁷.

¹⁴ K. B o r o m e u s z, Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła, w: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, jw., s. 404.

¹⁵ E. v o n C z i h a k, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen, Bd. 1: Allgemeines. Königsberg und Ostpreussen, Leipzig 1903, passim; J. K o l b e r g, Ermländische Goldschmiede, ZGAE 16 (1910), s. 353.

¹⁶ T. C l a g i u s, Linda Mariana, sive de B. Virgine Lindensi libri. V, Coloniae 1702, s. 110.

¹⁷ AAWO, AB, B 1, fol. 283.

Bardzo często podczas uroczystych nabożeństw używano krucyfiksów procesyjnych. Zachowało się wiele z nich wykonanych w drewnie, z charakterystycznymi cechami ludowymi (np. dwa w Bartągu, Butrynach, Jonkowie i Sząbruku). Niektóre, jak te w Olsztynie, były bardziej ozdobne i metalowe. Pasyjny charakter ma krzyż z narzędziami męki w tęczy kościoła w Bartągu (XVII w.). Narzędzia męki ukazano także na jednym ołtarzu we Fromborku. Są one umieszczone w owalnym kartuszu, wokół obrazu Chrystusa Zmartwychwstałego z aniołami. Przez ukazywanie tych narzędzi w przedmiotach kościelnych możliwe było sugestywniejsze przemawianie tego znaku sztuki religijnej do wiernych, którzy jeszcze w bardziej uczuciowy sposób przeżywali, w nich zawarte, przesłania katechetyczne. W inwentarzu kolegium braniewskiego znalazły się 43 lichtarze mosiężne, z których 14 było przeznaczonych tylko dla ozdabiania Grobu Pańskiego oraz do zapalania świec podczas podniesienia i wystawienia Najświętszego Sakramentu¹⁸. Dane te świadczą o dużej trosce organizatorów ówczesnego życia liturgicznego w dostarczaniu wiernym, za pośrednictwem wielu zmysłów, silnych wrażeń religijnych, a także estetycznych. Sztuka potrydencka wywołała większe zainteresowanie innymi obiektami kultu. Relikwiarze świadczą o żywym kulcie świętych, który w dobie potrydenckiej przybiera bardziej sugestywne formy, widoczne w ich kształtach i ornamentach. Zapotrzebowanie pobożności potrydenckiej widoczne staje się w licznych, bogato przeprowadzanych nabożeństwach, stąd w inwentarzach świątyń i kaplic spotykamy wiele naczyń i sprzętów liturgicznych, jak lichtarze ołtarzowe, świeczniki, ampułki, wieczne lampki, kadzielnice, pastorały itd.¹⁹.

Dzieła sztuki często analizuje się jako układ form, następnie jako układ historii, symboli i alegorii, wreszcie jako objaw sytuacji historyczno-kulturalnej. Na Warmii bardzo często ta procedura badawcza musi być w tej kolejności przeprowadzana, gdyż region ten położony z dala od centrów kulturowych, najczęściej w postaci enklaw dorównywał tempu zmian kierunków i stylów w sztuce, w większości jednak zachowując duże opóźnienie do ogólnie panujących trendów rozwoju sztuki w Europie. Często spotykamy na jednym obiekcie nakładanie się kilku stylów. Przykładowo średniowieczne tabernakulum z 2. połowy XV wieku w Olsztynie wewnątrz już posiada bardzo interesującą polichromię z przełomu XVI i XVII stulecia.

Dla odbiorców sztuki, zwłaszcza rzeźba przez swą wyrazistość ikonograficzną, była nośnikiem treści religijnych. Forma wizualna w tych dziełach była przede wszystkim środkiem służącym do przekazania w możliwie adekwatny sposób konkretnego przesłania. Na temat rzeźby sakralnej na Warmii wypowiadał się już synod diecezjalny w roku 1497²⁰. W aktach powizytacyjnych nie zwracano uwagi na wartość artystyczną poszczególnych rzeźb kościelnych i innych przedmiotów liturgicznych, stąd ogromną wartość mają dla współczesnego badacza wszelkie

¹⁸ AAWO, AB, B 1, fol. 283.

¹⁹ Dla Warmii cenny jest inwentarz sporządzony w 1598 roku przez znawcę sztuki i artystę w jednej osobie, kanonika Tomasza Tretera — AAWO, AK, RC 14: „Inventarium Sacristie Cathedralis Ecclesie Varmiensis [...]”.

²⁰ Por. AAWO, AB, A 3, fol. 187.

opracowania inwentaryzatorskie²¹. Wizytatorzy najczęściej ograniczali się do swobodnych własnych wrażeń, jak te, że ołtarz jest ozdobny lub że sprawia korzystne wrażenie. W zbiorach archiwalnych rzadko spotykamy inwentarze, w których szerzej objęto badaniem dzieła sztuki. Dla katedry fromborskiej posiadamy inwentarz z 1655 roku, czyli z czasów po pierwszym grabieżczym najeździe szwedzkim, w którym znalazł się rozdział „STATUAE” z 8 pozycjami, m.in. z rzeźbami apostoła Piotra i Andrzeja, św. Urszuli z relikwiami i św. Doroty²². Sztuka warmińska tego okresu ma charakter maryjny, o czym świadczy ilość zachowanych eksponatów. Rzeźby te, o wyraźnych cechach ludowych, jest trudno datować. Takie są piety w Klewkach, Sętału i Likuzach. Rzeźba Matki Boskiej w Gutkowie ma wyraźne cechy ludowe i ukazuje Matkę Jezusa w koronie, stojącej na księżycu. Stosunkowo często pojawia się temat św. Anny, świadczący o jej większym na Warmii kulcie. W Sętału ukazano ją z książką, zaś w Klewkach w towarzystwie Marii i Dzieciątka Jezus.

Podobne wątki ikonograficzne spotykamy na warmińskich obrazach religijnych. Św. Anna Samotrzecia na obrazie w katedrze fromborskiej (1639) była dziełem gdańskiego wybitnego malarza B. Strobla. Poza typowymi scenami z życia Jezusa, bardzo wiele obrazów dotyczy kultu Matki Bożej, a również świętych. W ostatniej grupie często ukazywano apostołów, co zalecały warmińskie synody diecezjalne. W Lidzbarku Warmińskim z 1598 roku były przy filarach rzeźby 12 apostołów. W Gutkowie zachował się obraz św. Andrzeja (XVII w.) stojącego z krzyżem na tle pejzażu, zaś na pacyfikale z Bartąga (XVII w.) znajdują się plakietki z przedstawieniami 4 ewangelistów. Inaczej ewangeliści zostali ukazani w ołtarzu pod wezwaniem św. Bartłomieja w katedrze fromborskiej — jako atlasi podtrzymujący korynckie kapitele. Dzisiejsze umiejscowienie tych dzieł sztuki nie odpowiada pierwotnemu ich usytuowaniu. W Brąswaldzie znajdują się obecnie dwa obrazy z XVII wieku (ze sceną Ukrzyżowania i Zwiastowania), które pierwotnie były umieszczone w sanktuarium głotowskim. Od XVII wieku częściej zaczyna pojawiać się temat św. Józefa, którego kult rozwinie się szerzej na Warmii dopiero w XVIII wieku. Z XVII stulecia jest obraz tego świętego w Dywitach. Od czasów rządów diecezją warmińską biskupa Kromera, za przyczyną wizytacji generalnych, usunięto z kościołów wszelkie nieodpowiednie i niereligijne obrazy. Wizytatorzy jednak ciągle w swoich aktach przekazywali informacje o wielu obrazach gromadzonych w warmińskich świątyniach. W samej tylko kaplicy w Lidzbarku Warmińskim w 1. połowie XVII wieku było aż 20 obrazów, co świadczy o popularności tego rodzaju dzieł sztuki oraz także o przypisywanych im funkcjach katechetycznych²³.

Na omawianych dziełach sztuki spotykamy często towarzyszące im napisy, które zawsze były adresowane do konkretnego odbiorcy, indywidualnego bądź grupowego, potrafiącego je właściwie odczytać. Twórcy i odbiorcy tkwiąc w jednej

²¹ Biskup Kromer sugerował wizytatorom w 1581 roku: „Wypada najpierw przeprowadzić wizytację zakrystii albo przy głównym ołtarzu. Tam obejrzyć palki, obrusy, obrazy malowane i płaskorzeźby, świeczniki i inne rzeczy potrzebne na ołtarzach; czy wszystko jest odpowiednio czyste i w dobrym stanie” — J. Kalinowska, J. Wiśniewski, Najstarszy warmiński formularz wizytacyjny z czasów biskupa Marcina Kromera (1581), *KMW* 2 (1979), s. 156.

²² AAWO, AK, RC3, fol. 3.

²³ AAWO, AB, B 4, fol. 217–218.

kulturze poprzez znaki i treść napisów, potrafili dobrze się zrozumieć. Najczęściej do formy inskrypcji uciekano się wtedy, kiedy chciano, aby z ich treścią zapoznała się największa liczba ludzi²⁴. Kanonik Tomasz Treter miał być autorem napisów i emblematów, którymi biskup Szymon Rudnicki przyozdobił lidzbarski zamek. Sam Treter własną kanonię we Fromborku ozdobił w emblematy i pomysłowe sentencje²⁵. Na Warmii zainteresowania emblematyczne wzrosły szczególnie za przyczyną wydania w 1612 roku w braniewskiej oficynie *Symbolica vitae Christi meditatio Thoma Tretero Custo: et Canonis Varmiën. Auctore. Nunc primum edita* składającego się z 103 miedziorytów rytowanych przez bratanka Tomasza Tretera — Błażeja. Zbiór ten, wydany pośmiertnie, zawierał rysunki przede wszystkim o charakterze symbolicznym oraz o znaczeniu metaforycznym (np. Wiara, Niewinność, Nadzieja), także realistycznym (przedstawienie Jana Chrzciciela, sceny ewangeliczne — ucieczkę do Egiptu, Zwiastowanie, Wniebowstąpienie)²⁶.

Często napisy osiągały monumentalne rozmiary, aby były czytelne z większej odległości. Charakterystyczną cechą tych napisów jest ich przeznaczenie do odbioru publicznego. Dlatego dostęp do nich, poza naczyniami liturgicznymi, nie jest reglamentowany. Takimi, przeznaczonymi do częstego czytania napisami, są inskrypcje epitafijne w katedrze fromborskiej, które już w XVII wieku zainspirowały miejscowych kanoników do utrwalenia ich treści na innych nośnikach. Tak więc sporządzono dla własnych celów kilka odpisów treści tych komunikatów epigraficznych²⁷. Z okresu czasu 1550–1650 pochodzi aż 48 inskrypcji, m.in. biskupów Rudnickiego i Szyszkowskiego oraz wielu kanoników fromborskich i świeckich wiernych (np. Stefan Sadorski).

Nie każdy odbiorca był w pełni świadomym treści napisu, zwłaszcza gdy napis ten nie towarzyszył konkretnym wyobrażeniom ikonograficznym. Łacina była zrozumiała dla osób ją znających, których na Warmii było jednak stosunkowo dużo. W wiejskiej parafii w Purdzie Wielkiej umieszczono obszerną enklawę semantyczną na obrazie Matki Bożej z Dzieciątkiem z 1611 roku oraz portretem fundatora — ks. Błażeja Ruty. Trudność zrozumienia tej enklawy sprawia z jednej strony łacina, z drugiej głęboki program teologiczny, stanowiący równocześnie swoiste uzasadnienie kultu maryjnego w Kościele katolickim, oparte na Apokalipsie św. Jana i tekstach Starego Testamentu oraz pismach wielu świętych. Źródło ikonograficzne stanowi tu wartościowe uzupełnienie treści inskrypcji, którą lepiej możemy zidentyfikować dzięki plastycznym wyobrażeniom. Cały bogaty świat sztuki katolickiej tego okresu prowadził niejako nieustanną dyskusję ze sposobem patrzenia na sztukę kultową reprezentowaną przez zwłaszcza luteranów, z którymi Warmiacy sąsiedowali niemal na całej długości swego dominium. Literatura przedmiotu dotycząca kultu obrazów i Matki Bożej wśród ewangelików w ostatnim czasie częściej zaznacza, iż w nauce Lutra zostało silnie zaakcentowane rozróż-

²⁴ J. Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and Books and Works of Art*, Cambridge 1969, s. 2 n.

²⁵ W bibliotece Muzeum Warmii i Mazur jest przechowywany od kilku lat rękopis z XVII wieku, obecnie pod tytułem „Miscellanea teologiczne z XVII w.”, w którym oprócz licznych wypisów z Pisma Świętego znajdujemy wiele rysunków wykonanych piórkami i ołówkiem.

²⁶ Inne przekazy ikonograficzne autorstwa T. Tretera znalazły się w jego „De episcopatu et episcopis ecclesiae Varmiënsis”, wydrukowanym w Krakowie w 1685 roku.

²⁷ Np. AAWO, AB, B 81, fol. 13–21: „Epitaphia in Ecclesia Cathedrali Varmiënsi”, 27–34.

nienie pomiędzy „tworzeniem obrazów” a „oddawaniem czci”. J. Seklucjan, ewangelik nauczający w Prusach Książęcych, dokładnie określał bałwochwalcze czynności: *Ale przed obrazami klękać, ofiarować, świeczki stawiać, na wspomóżenie ich wzywać, w nich nadzieję mieć albo im pacierze mówić — to jest pogańskie, a Panu Bogu barzo mierzone bałwochwalstwo*²⁸.

Często fundatorzy w treści inskrypcji pragnęli utrwalić swoje imię potomnym. Na ławie późnorenesansowej w Lidzbarku Warmińskim znajdujemy taką właśnie inskrypcję: *JOANNES MARQART SIBI ET SUIS HAEC SUBSELLIA FIERI FECIT ANNO 1648*. Fundatorzy, którzy posiadali herby wykorzystywali ich wyobrażenia na wznoszonych obiektach. Tak uczynił biskup Szyszkowski i kanonik Wojciech Rudnicki na wzniesionym w 1640 roku ołtarzu prepozyta kapituły we Fromborku. Fundator ołtarza w Skolitach — kanonik Jan Hannow — umieścił swoje popiersie u stóp Chrystusa *Ecce Homo* oraz monogram „I. H” i herb. Nieraz fundatorowi, czy wykonawcy ławy kościelnej wystarczyła tylko roczna informacja. W Purdzie Wielkiej na ławie, oprócz daty — 1586 — znalazły się dodatkowo litery „WW” i monogram „IHS”. W Brąswaldzie zaś na srebrnym naczyniu do olejów świętych znajduje się inskrypcja: „Braunswald 1631”. Umieszczane w ten sposób daty spełniały funkcję liczebnika porządkowego, pozwalającego umieścić dany fakt społeczny. Wyrażały także czas, który upłynął między datowanym zjawiskiem a aktualnym odbiorem tej daty. Obiekty, które mogły być zamawiane przez proboszcza z funduszów parafialnych, a nie były fundacją indywidualną, najczęściej nie posiadają żadnych dodatkowych informacji. Tak było z konfesjonalami, które dopiero na początku XVII wieku są wprowadzane do warmińskich świątyń. Szafa w zakrystii kościoła św. Jakuba w Olsztynie z XVII wieku, jako obiekt czysto użytkowy, nie posiada inskrypcji. Ława późnorenesansowa w Klebarku Wielkim jest bez inskrypcji, za to z bogatą szatą ikonograficzną. Płaskorzeźby ukazują scenę koronacji księcia przez biskupa, głowy lwów i portrety oraz korowód mitologicznych postaci. Na ławie ławników miejskich w kościele św. Jana w Orniecie z 1570 roku spotykamy plastyczne wyobrażenie Stanisława Hozjusza. W kościele tym spotykamy także stalle renesansową z 1574 roku, ufundowaną przez miejscowego rajcę Karola Junga, którą Jan Paurmann z Mansfeld zaopatrzył w intarsje z drewna dębowego. Najpopularniejszym elementem, funkcjonującym najczęściej zupełnie niezależnie od treści dzieła sztuki na Warmii, było wyobrażenie Baranka Bożego, które pojawiało się m.in. na drewnianych pacyfikalach (np. w Lidzbarku Warmińskim i Reszlu).

W Rzeczypospolitej szybko zainteresowano się losem starych obiektów w kościołach, sugerując proboszczom zaopiekowanie się popsutymi obiektami. Synod krakowski z 1621 roku wydał jedną z pierwszych ustaw o ochronie zabytków. Wizytatorzy warmińscy często nakazywali proboszczom odnawiać obiekty kultu religijnego. Archiprezbiterowi jeziorańskiemu w 1622 roku nakazali odrestaurować kaplicę św. Wojciecha i wyposażyć ją w malowidła oraz paramenty liturgiczne²⁹. Stan wyposażenia warmińskich świątyń był także tematem niektórych relacji o stanie diecezji. Biskup Szyszkowski informował Stolicę Apostolską, że w kościo-

²⁸ J. Seklucjan, Wyznanie wiary chrześcijańskiej, opr. H. Kowalska i S. Rospond, Warszawa MCMLXXII, s. 22.

²⁹ AAWO, AB, B 8, fol. 321.

łach znajdują się oprócz ołtarzy głównych, także boczne; że kościoły posiadają liczne tablice, obrazy, organy, a także sprzęt kościelny, szczególnie srebrny i złoty. Biskup Szyszkowski dodawał, że po najeździe szwedzkim trudno jest doprowadzić do pierwotnego wyposażenia kościoł parafialny w Ornecie. Priorytetowo biskup potraktował katedrę we Fromborku, zniszczoną podczas najazdu Szwedów w latach dwudziestych XVII wieku. Zainspirował kanoników oraz sam przyczynił się materialnie do wzniesienia nowych ołtarzy. Większość z nich została wzniesiona w latach czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych tego stulecia.

Dzieje sztuki warmińskiej charakteryzują się, tym iż wszystkie większe przedsięwzięcia były realizowane z inicjatywy biskupów i kapituły, co wynikało ze specyficznej struktury społecznej oraz politycznej władzy sprawowanej przez miejscowych ordynariuszów. Ten charakter mecenatu na Warmii wyróżnia dominium warmińskie w skali całej Europy. Także mniejsze przedsięwzięcia artystyczne biskupów mogą do dziś dziwić rozmachem. Takim przykładem jest podwójny grobowiec w Barczewie wzniesiony przez biskupa Andrzeja Batorego w 1598 roku. Jak zauważa K. Wróblewska, fundacje warmińskich biskupów do początków XVII stulecia nie reprezentują wielkiej skali artystycznej³⁰. Można zauważyć, iż najazd szwedzki z 1626 roku i rabunkowa okupacja części Warmii przyczyniła się w następnym okresie do zdynamizowania mecenatu, zwłaszcza biskupiego i kapitułnego. Pod względem kulturotwórczym mało aktywną grupą było miejscowe bogate chłopstwo, które tylko sporadycznie włączało się do przyozdabiania własnym sumptem świątyń³¹. Cała sztuka religijna była inspirowana, w zakresie kompozycji artystycznych jak i ich zawartości, przez administratorów kościołów parafialnych, którzy decydowali najczęściej o formie i przesłaniu teologicznym fundowanych obiektów sakralnych.

Omawiane dotąd obiekty znajdowały się w miejscach kultu, kościołach parafialnych bądź kaplicy. Wzory sztuki elitarniej na Warmię przybywały, jak wskazuje na to chociażby dyskusja wokół olsztyńskiego tryptyku, z zagranicy, a od rządów Jana Olbrachta i Mikołaja Szyszkowskiego także z Warszawy. Ważny przejaw w tworzeniu nowych wzorów ikonograficznych stanowi mecenat kardynała Hozjusza, który stał się właściwym twórcą omówionego wyżej „Typus Ecclesiae” realizowanego na Warmii już podczas soboru trydenckiego. Z tymi wzorami stykali się i stopniowo zapoznawali liczni odbiorcy sztuki — parafianie. Stopniowo pewne treści teologii katolickiej zaczynały w pełniejszy sposób być przyjmowane przez nich, często nawet inspirując odbiorców tej sztuki do samorodnej twórczości artystycznej. W ten sposób doszło do wytworzenia się sztuki ludowej.

Trudno jest obecnie rozróżnić eksponaty wytworzone przez rzemiosło cechowe od dzieł samorodnych twórców, choć dość szybko zaczęły się te ostatnie dystansować pod względem formalnym i częściowo treściowym od eksponatów wytworzonych przez zawodowo aktywnych rzeźbiarzy. Wpływ sztuki profesjonalnej na twórczość ludową był jednak olbrzymi. Przed wszystkim już samo pojęcie

³⁰ K. Wróblewska, *Polskie badania nad sztuką Warmii i Mazur w latach 1945–1967*, *KMW* 2 (1968), s. 210–211.

³¹ A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen von Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Königsberg 1926–1929, *passim*; J. Poklewska, *Kościół odpustowy*, jw., s. 347. Inną opinię wyraziła na ten temat M. Bogucka, *Kultura Pomorza*, jw., s. 536.

rzeźby w umyśle wiernych czasów nowożytnych musiało kojarzyć się jedynie z tematami religijnymi. Utalentowany rzeźbiarz mógł wymyślić własną figurkę, nie stać go jednak było na to by wyrwać się z kręgu znanych sobie tematów ikonograficznych. Tak więc w twórczości ludowej spotykamy trawestacje gotyckie, świadczące o pierwowzorach, z których korzystali miejscowi „świątkarze”.

Wartościowym źródłem, świadczącym o żywotności i charakterze religijności potrydenckiej, są ludowe świątki. W ich wyobrażeniach zachowały się bowiem elementy religijności zalecanej w katechezach XVII wieku czy też widoczne reminiscencje sztuki kościelnej. Konserwatyzm kultury chłopskiej umożliwia nam, na podstawie późniejszej sztuki ludowej, śledzić charakter dawnej religijności. Warmińska sztuka ludowa stosunkowo rzadko była rejestrowana przez dawnych badaczy³². Rzeźba ludowa na Warmii była najczęściej skomponowana na zasadzie frontalności, czyli skierowana zdecydowanie w stronę widza — odbiorcy. Z tego powodu eksponaty tej sztuki sprawiają wrażenie monumentalności i statyczności. Rzeźby te najczęściej były wykonane z drewna szpilkowego i lipowego ze względu na łatwość modelowania oraz odporność na pęknięcia. Rzeźbione figury umieszczano w skrzynkach wykonanych z desek i przybijano na drewnianych słupach, na krzyżach, na starych drzewach oraz w niszach kaplic. Na Warmii południowej upowszechniła się tradycja umieszczania tych figurek we wnękach domostw. Z reguły ludowa rzeźba warmińska była polichromowana i często odnawiana, przez co trudniej jest obecnie datować te przedmioty kultu. Współcześnie, w oparciu o zachowane obiekty, prawie niemożliwym wydaje się dokładne określenie narodzin warmińskiej sztuki ludowej, niemniej można postawić hipotezę, iż sztuka ta zaczyna kształtować się najpóźniej w połowie XVII wieku.

Owoce pogłębionej religijności czasów potrydenckich były przydrożne obiekty kultu religijnego. Owe małe budyneczki były przedmiotem zawziętej krytyki protestantów. Zarzucano, iż są świadectwem tylko zewnętrznej pobożności. Zabytki te są dla współczesnych badaczy bezcennym źródłem historycznym. Do tej grupy obiektów możemy zaliczyć: kaplice, kapliczki, krzyże przydrożne oraz figury. Kaplica przydrożna spełnia funkcje kultowe przez fakt możliwości odprawiania wewnątrz Mszy świętej³³. W ich wnętrzu może się pomieścić przynajmniej jedna osoba. Zaś kapliczka to tylko architektoniczna forma przestrzenna przeznaczona na ogląd zewnętrzny. Funkcje kultowe spełnia ona przez organizację przestrzeni wokół siebie dla określonych praktyk religijnych. Kaplice mogą być osobnymi budynkami lub częścią np. kościoła, szpitala, pałacu itd. Przydrożne kapliczki różnią się od figur tym, że posiadają ścianki i daszek chroniące ich wnętrza przed działaniem warunków atmosferycznych. Można zauważyć, że figury są czymś pośrednim między kapliczkami a krzyżami przydrożnymi. Do figur zaliczamy także świątki umieszczone w różnego rodzaju niszach, wnękach oraz na drzewach. Do tej kategorii zabytków zaliczyć trzeba także małe figurki zakupywane na odpustach czy jarmarkach z przeznaczeniem na wyposażenie domowych ołtarzyków. Przydrożne figury wywodzą się z czasów przedchrześcijańskich

³² Por. brak jej w pracy o sztuce ludowej Prus Wschodnich: K.H. Clausen, Ostpreussen, Weimar 1937.

³³ J. Hochleitner, Dzwonki w ludowych obiektach kultu religijnego na Warmii, Świdnica 1992, s. 46.

bałwanów. Termin ten jest zamiennie używany z pojęciem pomnik. Dzisiaj termin — pomnik — obejmuje wytwory zarówno świeckie, jak i religijne. Pojęcie figur zaś utożsamiane bywa z twórczością religijną. Gdy dla sztuki profesjonalnej zarezerwowano określenie statua, to dla twórczości ludowej najczęściej przyjmuje się określenie figury. W literaturze etnograficznej za pomnik uważany jest trwały, trójwymiarowy znak wyznaczający przestrzeń sakralną, którego intencje i symbolika są czytelne dla społeczności wiejskiej. Usytuowanie tych obiektów zwracało uwagę przechodniów. Przedmiot wyeksponowany to przedmiot szczególnie uświęcony. Mamy tu do czynienia ze szczególną sytuacją informacyjną. Z tymi obiektami wiąże się rozwój sztuki ludowej, zwłaszcza tzw. świątkarstwa. Rzeźby wykonywano przeważnie z drzewa iglastego i lipy. W kapliczkach spotkać można tzw. rzeźbę pełną, zaś na cokołach figur zdarza się jeszcze dzisiaj zauważyć kute reliefy. Genezy religijnej rzeźby ludowej szukać trzeba w warsztatach snycerskich. W czasach przejmowania przez wiejskie rzemiosło zamówień dla wsi — nastąpiło wykształcenie się ludowej rzeźby sakralnej, przystosowanej do swoistych wymagań tego środowiska. Na charakterze tej sztuki znaczny wpływ wycisnęły trzy style historyczne: gotyk, renesans i przede wszystkim barok. Przez ludność katolicką figury świętych były traktowane nader praktycznie. Miały strzec od nieszczęść życiowych, zapewnić urodzaj, dobrobyt i pomyślność. Niejednokrotnie w literaturze przedmiotu próbowano znaleźć charakterystyczne cechy świątkarstwa (m.in. Aleksander Jackowski). W rzeźbie ludowej zawsze dominowała funkcja kultowa. Ważne były nie cechy formalne, lecz samo występowanie postaci świętych. Ludność wiejska ubiegłych stuleci spotykała się z rzeźbą figuralną wyłącznie w kościele, co także miało niebagatelne znaczenie. W umyśle chłopów pojęcie rzeźby kojarzyło się tylko z tematem religijnym. Utalentowany rzeźbiarz, gdy zapragnął stworzyć figurę świętego, nie wahał się nadać jej wymyślonych przez siebie kształtów, nie stać go jednak było na to, by wyrwać się z kręgu znanych sobie wzorów tematycznych³⁴.

Zaprezentowane przemyślenia dotyczące recepcji potrydenckiej teologii w artystycznych dziełach sztuki na Warmii stanowi autorską propozycję badania źródeł ikonograficznych w powiązaniu z innymi przekazami historycznymi: epigraficznymi, etnograficznymi, a także archiwalnymi. Zadanie to wydaje się o tyle celowe, że umożliwiałoby odkrywanie nowych kart dotyczących mentalności i postaw religijnych mieszkańców dominium warmińskiego w epoce nowożytnej, co w dotychczasowej historiografii tylko sporadycznie stanowiło przedmiot głębszego zainteresowania badaczy.

³⁴ Por. T e g o z, Powiernik tajemnic królowej. Kult świętego Jana Nepomucena na Warmii, Elbląg 1996, s. 32–36.

RELIGIÖSE IKONOGRAPHIE DER ERLÄNDER ZUR ZEIT DES TRIDENTINISCHEN KONZILS

ZUSAMMENFASSUNG

Die katholische Ikonographie des ermländischen Dominiums der Neuzeit wurde nie Thema einer wissenschaftlichen Sonderbearbeitung. Öfter wurde Abrisse dieses Problems in Gestalt von kleineren bzw. größeren Beiträgen im 19. und 20. Jahrhundert veröffentlicht. Auch der vorliegende Beitrag hebt hervor und spricht nur teilweise den Reichtum dieses Themas an. Einen besonderen Platz räumen wir den Beschlüssen des Tridentinischen Konzils ein, das zur Kunst eine entschlossen wohlwollende Meinung äußerte. Die Konzilväter, die die Abbilder der Heiligen begutachteten, bemerkten während der letzten Begegnung 1563, dass diese Darstellungen nicht nur veranschaulichen sollen, sondern auch den Verstand beeinflussen, unterrichten und das Volk im Glauben stärken. Plastische Bilder sollten in der Kirche nach dem Tridentinischen Konzil an den wahren Glauben erinnern und zu seiner ständigen Abwägung bewegen. Verhältnismäßig schnell wurden diese Beschlüsse im Ermland übernommen, wo unter der damaligen Regierung des Kardinals Stanislaus Hosius diese Beschlüsse direkt in die Tatumgesetz worden sind. Dies ist an zahlreichen ikonographischen Segenswürdigkeiten zu verfolgen, die qualitativ weniger interessant sind, dafür aber mehr über den Kampf gegen die Protestanten aussagen.

Drei ermländische Objekte wurden im vorstehenden Beitrag genauer besprochen, Das älteste davon entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Olsztyn (1553 oder 1579). Zur Schul- oder Gruppenzugehörigkeit des Autors der plastischen Allegorie der Kirche bestehen zwei Hypothesen. Eine davon meint, es gebe da einen Einfluss der niederländischen Malerei. Gleichsam aufregend ist das Thema der ikonographischen Übertragung des Triptychons aus der Pfarrkirche von Skolity, das vom Kanonikus Jan Hanow 1557 gestiftet worden ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde dieses theologisch engagierte Werk von Stanislaus Hosius selbst inspiriert. 1611 stiftete der Ortspfarrer in Purda Wielka ein weiteres Marienbild. Darauf wurde die Mutter Gottes im langen Kleid, auf dem Mond stehend und im rechten Arm mit dem Jesuskind, dargestellt. Diese ikonographische Überlieferung bescheinigt die Vitalität des Marienkultus und seiner ermländischen Eigenart.

Die Untersuchungen ikonographischer Quellen in Verbindung mit anderen historischen Überlieferungen: epigraphischen, ethnographischen und auch Archivalien können zahlreiche Beobachtungen liefern. Diese Aufgabe erscheint zweckdienlich zu sein, da sie die Entdeckung neuer Karten erlauben, die sich auf Mentalität und religiöse Einstellung der Bewohner des ermländischen Dominiums in der Neuzeit beziehen. Eine von ermländischen Forschern fast nicht angetastete Fläche ist die Volkskultur, die zahlreiche Exponate einer ermländischen Laienkunst lieferte.

