

IKONOGRAFIA PATRONEK KOŚCIOŁÓW PARAFIALNYCH ARCHIDIECEZJI WARMIŃSKIEJ

Treść: — I. Św. Anna. — II. Św. Maria Magdalena. — III. Św. Małgorzata. — IV. Św. Katarzyna Aleksandryjska. — V. Św. Barbara. — VI. Św. Rozalia. — VII. Św. Elżbieta z Turyngii. — Zusammenfassung.

Zagadnienie związku patrociniów kościelnych metropolii warmińskiej z ich obrazowaniem w sztukach plastycznych nie było dotąd przedmiotem zainteresowania. Podejmując temat skupimy naszą uwagę jedynie na obiektach z terenu archidiecezji warmińskiej, pozostawiając poza obrębem badań materiał ikonograficzny z diecezji elbląskiej i ełckiej.

Z uwagi na problematykę *VI Colloquia Mediaevalia* — ŚWIĘTA KOBIETA — zajmiemy się jedynie świętymi cieszącymi się kultem w średniowieczu.

W wezwaniach kościołów parafialnych archidiecezji warmińskiej występuje 29 patrociniów kobiecych, związanych z 7 patronkami o średniowiecznym rodowodzie¹. Są to święte: Anna, Maria Magdalena, Barbara, Katarzyna, Małgorzata, Rozalia i Elżbieta Turyńska. Dwie z nich, św. Anna i św. Maria Magdalena, to postacie żyjące za czasów Jezusa Chrystusa. Spośród czterech dziewic z okresu starożytnego dziejów Kościoła, należących do tzw. „wielkich, albo silnych dziewic — *virgines fortes*” (Barbara, Małgorzata, Dorota, Katarzyna) w metropolii warmińskiej występują tylko trzy: Barbara, Katarzyna i Małgorzata. Brakuje św. Doroty. Pozostałe dwie święte: Rozalia i Elżbieta z Turyngii, należą do chrześcijańskiego dziedzictwa średniowiecza.

Większość wizerunków kultowych stanowią malowane obrazy. Rzeźby nie uzyskały tak powszechnej akceptacji i pojawiają się sporadycznie. Omawiane wizerunki są obrazami kultowymi i znajdują się w środkowym miejscu nastaw ołtarzowych, a w niektórych przypadkach w partii szczytowej zwieńczenia, stanowiąc element uzupełniający programu ikonograficznego ołtarza.

To, czy obraz uzyskuje znaczenie kultowe nie zależy w żadnej mierze od jego poziomu artystycznego. Dziwnym biegiem rzeczy, często nie dzieła sztuki stają się przedmiotami dewocji, a raczej obrazy miernej wartości. Wynika stąd, iż kultowy

¹ Niniejsze opracowanie w części odnoszącej się do patronek o średniowiecznym rodowodzie koreluje z publikowanym w niniejszym zbiorze artykułem: A. Witkowskiej, Święte średniowiecza w patrociniach kościelnych metropolii warmińskiej.

charakter wizerunku nie zależy od sposobu w jaki postać świętego jest przedstawiona. Zjawisko to, rozpatrywane fenomenologicznie, sugeruje przyjęcie jakiejś bliżej nie określonej siły nadprzyrodzonego oddziaływania wizerunku².

Nierzadko na jego popularność, a przede wszystkim na zasłyniecie cudownością, wpływ miały cuda szczególnie z gatunku uzdrowień oraz wizje. Wyrazem tego stały się legendy, rozpowszechnione najczęściej w kazaniach lub w pobożnych pismach ascetów. Na wzrost czci dla obrazu miały wpływ także bezpośrednie formy kultu, takie jak obnoszenie w procesji, odbywane pielgrzymki do sanktuarium, obdarzanie go na znak wdzięczności za uzyskane łaski pamiątkami *ex voto* i inne. W wielu przypadkach, gdy obraz połączony był z kultem relikwii przedstawionej na nim postaci, jego sława jako cudownego lub łaskami słynącego stawała się głośniejsza. Zagadnienie to ma różnorakie uwarunkowania psychologiczne i socjologiczne, ale na tym miejscu nie zamierzamy się nimi zajmować³.

² Zasygnalizowany tu problem posiada pokaźną literaturę. Przytaczamy w wyborze ważniejsze opracowania: Jugie, Immagini, Culto delle, w: *Enciclopedia Cattolica*, vol. 6, Roma 1951, k. 1663–1667; G. Schmidt, Patrozinium und Andachtsbild, w: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Bd. 64, Sonderdruck, Graz – Köln 1956, s. 276–290; G. Zimmermann, Patrozinienwahl und Frömmigkeitswandel im Mittelalter. Dargestellt am Beispielen aus dem alten Bistum Würzburg, *Würzburger Diözesan-Geschichtsblätter* 20/21:1958/59; K. Ledergerber, Kunst und Religion in der Verwandlung, Köln 1961; S. de Lavergne, Art sacré et modernité. Le grandes annés de la revue «l'Art Sacré», Paris 1962; J.P. Ramseyer, Le parole et l'image. Liturgie, Architecture et Art Sacré, Naeuchâtel 1963 [Collection de Taizé]; J. Popiel, Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej, *Znak* 16: 1964, nr 12, s. 1427–1459; M.K. Strzelecka, Teologia sztuki sakralnej, *Studia Theologica Varsoviensia* 6: 1968, nr 2, s. 51–67; t.ż., Sztuka sakralna w życiu Kościołów chrześcijańskich, w: *W nurcie zagadnień posoborowych*, red. B. Bejze, t. 4, Warszawa 1970, s. 191–225; A. Adam, Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus, Rom – Freiburg 1983; J. Lenssen, [Hrsg.] Liturgie und Kirchenraum. Anstöße zu einer Neubesinnung, Würzburg 1986; C. Dohmen, T. Sternberg, ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987; J. Wohlmuth, [Hrsg.] Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive, Bonn 1989; A. Stock, [Hrsg.] Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990. Szerokim kontekstem sztuki religijnej w ramach tematu „Wyobrażenia religijna” został poświęcony numer specjalny periodyku *Communio* 10:1990, nr 2(56); D. Menozzi, Les Images L'Eglise et les arts visuels, Paris 1991; H. Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1991; *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal concilio* (pr. zb.), Cinisello Balsamo (Milano) 1993. Podobną tematykę podjęto na XII Seminarium Mediewistycznym w Poznaniu, z którego opublikowano materiały: *Obraz, słowo, gest i muzyka w kulturze średniowiecznej Europy*, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Sprawozdania Wydziału Nauk o Sztuce* nr 109 za r. 1991, Poznań 1993; *Kirche und Kunst. Die Kunst im Blickfeld der Papste und Heiligen*. Wien 1994; C. Schönborn, *Kunst und reale Gegenwart*, Wien 1994; F. Bisconti, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale Romana: dal „vuoto figurativo” all' „immaginario evozionale”*, w: *Martirium in multidisciplinary perspective. Memorial Louis Reekmans*, [Edit.] M. Lamberigts, P. van Deun, Leuven 1995, s. 247–292; H. Dünniger, *Wallfahrt und Bilderkult*. Gesammelte Schriften, Würzburg 1995.

³ Zagadnienie dojrzało do poziomu teoryzacji, czego dowodem pojawiająca się literatura specjalistyczna. Dla przykładu podajemy kilka tytułów: A. Speer, *Das Schöne als Ganzheit und Fülle. Zur Bedeutung des ästhetischen Ansatzes in der Theologie anhand von: Hans Urs von Balthasar, Herrlichkeit — Eine Theologische Ästhetik*, Bonn 1981, Diss. Der Katholisch-Theologischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität; H. Kraft, [Hrsg.] *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*, Köln 1984; W. Hütt, *Wir und die Kunst. Eine Einführung in Kunsbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin 1988; M. Schuster, *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*, Köln 1992.

Prawie wszystkie analizowane przez nas obrazy z terenu archidiecezji warmińskiej nie przedstawiają większej wartości estetycznej, należą bowiem do gatunku malarstwa z pogranicza amatorszczyzny i sztuki ludowej. Omówimy je w następującej kolejności: św. Anna i św. Maria Magdalena, Małgorzata, Katarzyna Aleksandryjska, Barbara, Rozalia i Elżbieta z Turynii. Przedstawimy zasadnicze elementy ikonografii świętych, jakie wytworzyły się w sztuce powszechnej oraz postaramy się ukazać specyfikę ikonografii warmińskiej.

I. ŚW. ANNA

W hierarchii ważności na czoło wysuwa się postać św. Anny⁴. Należy ona do szeregu postaci tworzących genealogię Jezusa. Jako matka Maryi zyskała wysoką rangę w drzewie genealogicznym Zbawiciela. Ukazuje ono ludzką naturę Wcielonego Syna Bożego oraz Jego miejsce wśród ziemskich przodków⁵.

Ewangelie nie wymieniają imienia Anny. Wiadomości o jej żywocie pochodzą z II w., a głównym ich źródłem jest apokryficzna *Protoewangelia Jakuba*, powstała ok. 150 r. Według legendy Anna była zaślubiona z Joachimem. Małżeństwo to pozostawało długo bezdzietne, co u Żydów uchodziło za dowód braku błogosławieństwa Bożego. Po dwudziestu latach życia niemalże pokutniczego i nieustannych modlitw o potomstwo Bóg obdarzył Joachima i Annę córką, której rodzice nadali imię Maryja. Ogarnięci wdzięcznością i przejęci zobowiązaniami, wynikłymi ze złożonego ślubu, Joachim i Anna oddali zaledwie trzyletnią Maryję do służby w świątyni jerozolimskiej. Pomijamy tu rozbudowaną fabułę apokryficznych opowieści, ponieważ nie ma ona odniesień do ikonografii warmińskich obrazów św. Anny⁶.

Po wcześniejszych fazach rozwoju kult św. Anny z różną intensywnością był obecny w Kościele. W czasach nowożytnych został przywrócony dopiero 1 maja

⁴ T. Seifert, *Heilige in Kunst und Legende*, Stuttgart 1964, s. 18, 224; E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen. Geschichte und Legende*, München 1965, s. 460 n.; H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1975, s. 101 n.; tenże, *Księga imion świętych*, t. 1, Kraków 1997, k. 196 n.; E. und H. Melchers, C. Melchers, *Das grosse Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf*, München 1986, s. 461 n.; D. Attwater, C.R. John [przeł. T. Rybowski], *Dykcjonarz świętych*, Wrocław – Warszawa 1997, s. 220.

⁵ M. Lechner, *Anna Mutter Mariens*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dalej: LCik), t. 5 Rom – Freiburg – Basel – Wien 1975, k. 168–184. Ogólne wprowadzenie do ikonografii św. Anny zawiera hasło: K. Pilz, *Anna, hl., Mutter Marias, Gemahlin des hl. Joachim*. IV. *Ikonographie*, w: *Marienlexikon* (dalej: ML), Bd. 1, St. Ottilien 1988, s. 157 n.; F. Holböck, *Heilige Eheleute. Verheiratete Selige und Heilige aus allen Jahrhunderten*. Salzburg 1994, s. 28–31; V. Schaubert, H.M. Schindler, *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*, Augsburg 1992, s. 383 n.; C. Jöckle, *Das große Heiligen Lexikon*, München 1995, s. 35 n.

⁶ L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildende Kunst*, Stuttgart 1975, s. 36 n.; J.H. Emminghaus, *Anna Selbdritt*, w: LCik, t. 5 (1975), k. 185–190; J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Berlin 1988, k. 75–82; A. Reine, E. v. Witzleben, *Anna Selbdritt*, w: *Anna, hl. IV. 2, ML*, Bd. 1 (1988), s. 159 n.; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau, *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris 1990, s. 26 n.; O. Wimmer, *Kennzeichen und Attribute Heiligen*, Innsbruck – Wien 1993, s. 75 n.

1558 r. przez papieża Grzegorza XIII. Odtąd notuje się wzrost czci oddawanej św. Annie w Kościele zachodnim. W głębszej warstwie treściowej jest ona związana z kultem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, do rozwoju którego wyraźnie przyczynili się benedyktyni, augustianie, franciszkanie, karmelici i zakon krzyżacki⁷.

Jedną z bardziej popularnych form ikonografii, związanej z nauką Kościoła o Niepokalanym Poczęciu Maryi Panny, stało się przedstawienie ukazujące św. Annę z Maryją i Jezusem jednocześnie, nazywane *św. Anna Samotrzcę* i było ono interpretowane w jego kontekście. Takiego przedstawienia w połączeniu z ideą Niepokalanego Poczęcia nie przyjęli dominikanie⁸.

Na wzrost kultu św. Anny wywarły wpływ wyprawy krzyżowe. Wówczas wzniesiono w Jerozolimie, przy Sadzawce Owczej, kościół pod jej wezwaniem. Wraz z rozpowszechnianiem się w średniowieczu relikwii św. Anny, zaczęły powstawać w Europie liczne jej sanktuaria, które często były centrami peregrynacji wiernych.

Św. Anna jest czczona jako patronka ciężarnych, bądź bezdzietnych kobiet i wdów, ale równocześnie jest opiekunką małżeństw. Do niej uciekały się położne oraz osoby dotknięte chorobą w czasie zarazy. Ponadto za patronkę obierali ją flisacy na Łabie oraz górnicy. Jej opiece polecano gospodarstwa domowe i wszystkie ich koneksje (młynarstwo, włókniarstwo, tkactwo, krawiectwo itd.). Wszystkie te konteksty znajdowały odbicie w postaci specyficznej ikonografii, wynikającej z przyjętego przez daną społeczność patronatu św. Anny.

Ikonografia św. Anny posiada szereg wariantów. Oprócz pojedynczych obrazów, występują obrazy sceniczne, złożone z wielu wątków fabularnych. Są one oddzielnymi kompozycjami, lub układają się w cykle, ilustrujące apokryficzne opowiadania.

Wszystkie przedstawienia z terenu archidiecezji warmińskiej są pojedynczymi obrazami św. Anny i nie znane są nam kompozycje o charakterze cykli ikonograficznych. Obrazy warmińskie należą do dwóch typów ikonografii: *św. Anna nauczająca Maryję* oraz *św. Anna Samotrzcę*.

Kompozycja pierwsza przedstawia z reguły św. Annę jako matkę w podeszłym wieku, która z troską kieruje uwagę w stronę córki. Scena bywa komponowana w oparciu o schemat, w którym Anna jako matrona siedzi a Maryja, wpatrzona w oblicze matki, z uwagą wsłuchuje się w jej słowa. Znany jest też inny układ stojącej Anny z Maryją, tak jakby obie były w drodze lub na spacerze⁹. W takich obrazach niekiedy atrybutem, wskazującym na nauczanie, jest książka. Już na XIV-wiecznym obrazie tablicowym z Musée de Cluny św. Anna wskazuje na cytat z Pisma Św.: *AUDI FILIA, VIDE ET INCLINE AUREM TUAM QUIA CONCUSPISCET REX DECOREM TUAM*. Mamy tutaj przykład alegorycznego wykładu wersetów Ps. 45, 11–12, w których występująca postać królowej, córki narodu wybranego, została akomodowana do Maryi jako przyszej Matki Mesjasza.

⁷ A. Karłowska-Kamzowa, Uwagi o genezie wyobrażenia Marii Niepokalanie Poczętej, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, 36:1992, s. 179–190.

⁸ M. Lechner, jw., k. 169.

⁹ G. Nitz, Anna unterweist Maria, w: Anna, hl. IV. 3 ML, Bd. 1 (1988), s. 160 nn.

Kompozycja *św. Anny nauczającej Maryję* nie wywodzi się z apokryfów, lecz jest wynikiem spekulacji teologicznych nad kształtującym się dogmatem o Niepokalanym Poczęciu Maryi oraz o roli *św. Anny*, jaką odegrała w dziejach Zbawienia. Dysputy takie prowadzone były szczególnie intensywnie w okresie potrydenckim¹⁰. To tłumaczy dlaczego obrazy *św. Anny nauczającej Maryję* stały się popularne w okresie kontrreformacji i były nadzwyczaj rozpowszechnione w sztuce baroku (E. Murillo, P.P. Rubens, M. Carravaggio i jego naśladowcy). *Św. Anna* została ogłoszona patronką Bretanii ze względu na jej rolę jako wychowawczyni.

Według badań Eryki Tidick do 1525 roku na Warmii było 7 obiektów sakralnych dedykowanych *św. Annie*, w tym tylko dwa kościoły parafialne: Barczewo i Młynary¹¹. Obecnie przetrwały tylko dwa przedstawienia należące do typu ikonografii *św. Anny nauczającej Maryję*: pierwszym jest barokowy obraz olejny w Radostowie (**ryc. 1**), a drugim — neogotycka rzeźba w szafie środkowej tryptyku w Barczewie.

Dobrego pędzla obraz w ołtarzu bocznym kościoła parafialnego w Radostowie należy do barokowego malarstwa z pierwszej połowy XVIII w. Obfite suknie z drogich materiałów, nałożone na skronie korony oraz biżuteria w postaci granulowanych, złotych łańcuchów na szyi i nadgarstkach *św. Anny* i *Maryi* wskazują, że należą one do królewskiego rodu¹². Zgodnie z tradycją ikonograficzną, *św. Anna* ukazana jest w podeszłym wieku, podczas gdy *Maryja* jest tu kilkunastoletnią dziewczynką. Twarz ma zamyśloną, a oczy wpatrują się w nieokreśloną dal. Prawą rękę położyła na ramieniu *Maryi*, która dyskretnie tuli się do matki, spoglądając równocześnie w stronę widza. W prawym ręku trzyma otwartą książkę, która przypomina modlitewnik. Wydaje się, że właśnie obie zakończyły lekturę i akurat pogrążają się w medytacji *magnalia Dei*. Obie święte ukazane są na ciemnym, nieokreślonym tle z bukietem róż w wazonie. W górze fruną dwa putta, podtrzymujące nad głową *Maryi* wieniec z kwiatów i liści, zapowiedź późniejszego triumfu. Widoczny tu nieokreślony bliżej krajobraz znajduje odpowiedniki w innych dziełach, w których w krajobrazie widoczne są kopalnie i odlewnie brązu, wskazujące na patronat *św. Anny* nad tymi zawodami.

Rzeźbiona grupa z Barczewa to typowy przykład usztywnionych form neogotyckich, będących pod silnym oddziaływaniem sztuki niemieckiej z przełomu XIX/XX w. Na osi ołtarza, na cokole, ponad tronem do ekspozycji *Sanctissimum*, stoi figura *św. Anny nauczającej Maryję*. Wyraża to jej wskazujący w górę gest prawej ręki oraz lekkie pochylenie głowy i skierowanie oczu w dół, skąd, unosząc głowę w kierunku matki, patrzy *Maryja*, ukazana jako dziewczynka. Pod ręką trzyma zamkniętą książkę. Lektura została zakończona, ale edukacja jeszcze trwa, bowiem *Anna*, gestykulując, wyraźnie coś tłumaczy. Dopelnieniem kompozycji wewnątrz maswerkowego baldachimu są dwie figury mężów: po stronie *Anny* — *św. Joachima*, a po stronie *Maryi* — *św. Józefa*. Na otwartych skrzydłach

¹⁰ Tamże.

¹¹ E. T i d i c k, Beiträge zur Geschichte der Kirchenpatrozinien im Deutschordenslande Preußen bis 1525, ZGAE 22:1926, Heft 1–3 (66–68), s. 440.

¹² N.B. nieco atektonicznie zawieszona na ich głowach. Naśladują one korony, którymi bywały koronowane obrazy. Obraz w Radostowie nie jest koronowany koronami papieskimi.

tryptyku wymalowane zostały cztery sceny z *Dzieciństwa Jezusa*, nad nimi dwie pary muzykujących aniołów.

Również w tym samym kościele parafialnym, w Barczewie, znajduje się jeszcze jedno przedstawienie św. Anny należące do typu *Samotrzeciej*. Jest to obraz ozdobiony koronami, przeniesiony z dawnego ołtarza głównego. Obok siebie siedzą Maryja i Anna, która trzyma na rękach małego Jezusa. Obie niewiasty w pogodnym nastroju, zainteresowane Dzieciątkiem, ukazują je widzom. Nad trójgrupą (samotrzec) unosi się wśród obłoków i putt symbol Ducha św. w postaci gołębicy. W mrocznym krajobrazie igrają putta trzymające tarczę herbową. Obraz, pomimo widocznych przemalowań, wykazuje cechy prowincjonalnego barokowego malarstwa cechowego.

Zupełnie odmienną grupę *Samotrzeciej* reprezentuje późnogotycka rzeźba, z miejscowości Babiak (ryc. 2), datowana na rok 1500¹³. Na wspólnej ławie siedzą, Maryja i św. Anna, na tle ozdobionym rytowaną wicią stylizowanej winorośli. Figura Anny z głową okrytą przesadnie wielką drapowaną chustą i oczach, patrzących na wprost widza, jest nieznacznie większa od Maryi. Pomiedzy postaciami brakuje psychicznej relacji. Po środku, kierując się ku Annie, z wyciągniętymi ku niej rękami, stoi Dzieciątko Jezus. Anna, trzymając w ręku puchar z pokrywką, raczej odwraca się od Jezusa, niż podaje mu go do picia. Jest to niby scena rodzajowa z mieszczańskiego życia, jednak poza, jaką przybrały obie niewiasty jest oficjalna i wyraźnie usztywniona. Brakuje klasycznych atrybutów, takich jak książka i owoce, które mogły by wskazywać na symboliczne odniesienia. Jedyne złożone szaty i rytowane, złożone tło wskazywać mogą na mistyczny charakter kompozycji. Maryja została w niej wyróżniona dużą, liściastą koroną.

Według typologii przedstawień J. H. Emminghaus'a grupa z Babiaku przynależy do trzeciego typu ikonografii św. Anny *Samotrzeciej*, która oprócz wymienionych wyżej znamion teologicznego przesłania, charakteryzuje się dążeniem do realizmu¹⁴. Ujęcie takie było bardzo popularne w krajach zaalpejskich. Znane są także odmiany ikonograficzne tego tematu, wzbogacone o wyobrażenia pozostałych dwóch Osób Trójcy Św. lub o przodków św. Anny i dalszych członków rodziny Maryi.

II. ŚW. MARIA MAGDALENA

Z omawianych patrociniów archidiecezji, drugą świętą, której żywot wiąże się z ziemskim życiem Jezusa jest św. Maria Magdalena. Od czasów św. Augustyna pod imieniem Marii Magdaleny uznawane są trzy niewiasty, o których mówią Ewangelie. Jedną jest jawno grzesznica, której Jezus przebaczył grzechy, drugą jest siostra Marty i Łazarza, a trzecią ta niewiasta, która wraz z Matką Jezusa stała pod krzyżem, i której Jezus ukazał się po swoim Zmartwychwstaniu pod postacią

¹³ Rzeźba jest po niedawnej, raczej rzemieślniczej, niż kunsztownej konserwacji.

¹⁴ J.H. Emminghaus, Anna Selbdritt, k. 188 n.

ogrodnika¹⁵. Po Wniebowstąpieniu Pana, według apokryfów, żyła ona na pustyni egipskiej, wiodąc żywot pokutnicy¹⁶.

Współczesna egzegeza biblijna prostuje zaistniałe pomieszanie postaci, stwierdzając, iż nie należy utożsamiać Marii Magdaleny ani z Marią z Betanii, ani z Jawnochrzesznicą¹⁷. Jednak cała spuścizna artystyczna, oprócz inspiracji Ewangelią, bazuje na wykładni św. Augustyna, dlatego ikonografia św. Marii Magdaleny jest bogata i urozmaicona. Obejmuje zarówno pojedyncze przedstawienia jak i całe cykle ikonograficzne. Postać świętej bywa przedstawiana rozmaicie pod względem kostiumologicznym i repertuaru atrybutów. Przedstawiana jest bądź to w bogatych szatach, bądź w odzieniu pustelnicy.

Pierwszy typ stroju ukazuje ją jako tę niewiastę, która podczas uczyty u Szymona faryzeusza łzami obmyła stopy Chrystusa i własnymi włosami je otarła. Jest ubrana w suknie antykizowane i stylizowane na czasy biblijne, jak w scenach związanych z życiem Jezusa, np. w scenie *Uczyty u Szymona faryzeusza*. Po nawróceniu towarzyszyła Jezusowi i była obecna pod krzyżem. Boleśnie przeżyła Mękę Pana Jezusa, którego nad życie pokochała, ponieważ odpuścił jej liczne grzechy. Ogarnięta spazmami płaczu kurczowo trzyma krzyż. Tak widzimy ją na nie jednym obrazie sceny z Golgoty.

Ale przede wszystkim w tej konwencji przedstawiana jest jako jedna z trzech *myrrophoroi* — jedna z trzech niewiast, idących do Grobu Chrystusa z alabastrowymi amforami, napełnionymi olejkami do namaszczenia¹⁸. Ponieważ po Zmartwychwstaniu Chrystus ukazał się jej jako pierwszej pod postacią ogrodnika (w sztuce typ ikonograficzny *Noli me tangere*) i polecił jej, aby o tym powiadomiła apostołów, dlatego zyskała miano *apostola apostolorum*. Przedstawienie Magdaleny z naczyniem alabastrowym inspirowane było średniowiecznymi misteriami pasyjnymi i wielkanocnymi *Visitatio Sepulchri Christi*. Odtwarzane w nich były m.in. sceny z żywota Marii Magdaleny. Wśród zabytków warmińskich w takiej konwencji Maria Magdalena przedstawiona jest w neogotyckim witrażu (XIX w.) kościoła we Frączkach¹⁹.

Podobnie ubrana jest w scenie odwiedzin Jezusa u Marii i Marty w domu Łazarza. Według podania była to rodzina dobrze sytuowana i dlatego przedstawiano Marię Magdalenę w wykwintnym stroju. *Legenda Aurea* mówi o tym, iż

¹⁵ Różne fragmenty tradycji wschodniej i średniowiecznej znalazł w jedną opowieść Jakub z Voraginy w czytaniach *Legenda Aurea*, polskie wydania: Jakub de Voragine, *Złota Legenda*. Wybór, [tłumaczenie, wstęp i przypisy] J. Plezia, Warszawa 1955, s. 328–340; toż 1983, s. 273–282.

¹⁶ T. Seifert, jw., s. 154 n., 239 n.; E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen*, jw., s. 450 nn.; H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię*, jw., s. 382 n.; V. Schaubert, H.M. Schindler, jw., s. 371–373; C. Jöckle, jw., s. 305–309; J. Putz, *Maria v. Magdala*, w: *ML*, t. 4 (1992), s. 288n.

¹⁷ P.Cz. Bosak, *Słownik — Konkordancja osób Nowego Testamentu*, Poznań 1991, s. 286n; tenże, *Kobiety w Biblii. Słownik — Konkordancja*, Poznań 1995, s. 128 nn.

¹⁸ M. Ansett-Janssen, *Maria Magdalena*, w: *LClk*, t. 7 (1974), k. 516–541; L. Keller, jw., s. 361–364; J. Braun, jw., k. 495–499; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureaux, jw., s. 221 nn.; O. Wimmer, jw., s. 208 n.; G. Wendtner, *Maria v. Magdala*, II. *Kunstgeschichte*, w: *ML*, t. 4 (1994), s. 289 n.

¹⁹ E. Tidick (jw., s. 451) wymienia dwie miejscowości, w których św. Maria Magdalena występowała jako współpatronka, Braniewo (1426) i Henrykowo (1501).

Magdalena była już zaślubiona z Janem, ale Chrystus odwołał go z wesela do siebie i dołączył do grona uczniów. Oburzona i zbuntowana Magdalena miała się oddać rozpuście. *Ponieważ jednak nie godziło się, aby powołanie Jana stało się dla Magdaleny przyczyną potępienia, więc Chrystus miłosiernie nawrócił ją do pokuty.* Po nawróceniu udała się na pustynię, żyjąc jako pustelnica²⁰. Z biegiem czasu dołączono do tego inny wątek, z żywota Marii Egipcjanki, utożsamiając tym samym postacie obydwóch świętych.

Drugi typ przedstawień odnosi się do tej fazy życia Marii Magdaleny, kiedy podjąć miała życie pokutnicze. Przedstawia się ją w pół naga, albo całkowicie bez odzienia, z ciałem pokrytym obfitym owłosieniem, odzianą we własne, nadzwyczaj odbite i długie włosy, które Bóg jej dał, aby za dnia chroniły ją przed żarem słonecznym, a nocą przed chłodem. Dlatego stała się patronką przede wszystkim pokutujących niewiast, a także fryzjerów, ogrodników i winiarzy.

Istnieje jeszcze inna odmiana ikonograficzna Magdaleny — pustelnicy. Wiąże się ona ze średniowieczną legendą z południa Francji, powstałą pod wpływem mistyki franciszkańskiej XIII–XIV w. Występujące w niej wątki apokryficzne mówią o głoszeniu przez nią ewangelii w Prowansji, dokąd Magdalena miała udać się ze swym bratem Łazarzem i z pierwszymi chrześcijanami z Palestyny. Swym mądrym słowem i osobistą urodą miała wpłynąć na nawrócenie księcia Burgundii i jego poddanych. Nie chcąc popaść w próżność i pychę miała udać się do puszczy w okolicy St. Baume²¹. Jej brat Łazarz miał zostać pierwszym biskupem Marsylii.

Ikonomia Marii Magdaleny ukazuje ją jako wyjątkowej urody dojrzałą kobietę — pustelnicę, wśród skalnego pejzażu. W nawiązaniu do słów Mistrza z Nazaretu: *Maria lepszą częśćkę obrala* malarze przedstawiali ją wpatrzoną w trzymany w rękach krucyfiks, albo obejmującą duży stojący krzyż, jakby się na niego wspinała, jednocześnie wsłuchując się w słowa Jezusa. W tych wyobrażeniach, oprócz naczynia z wonnościami i trupiej czaszki, krzyż z Ukrzyżowanym stanowi atrybut rozpoznawczy Marii Magdaleny.

Przedstawionej fabule odpowiadają trzy XVII–XVIII-wieczne obrazy warmińskie: z Henrykowa (XVII w.) (ryc. 4), z Wrzesiny (dzieło Marcina Meyera, datowane na 1772 r.) (ryc. 3) i z Leginy (XVIII w.). W dwu ostatnich obrazach, namalowanych według tego samego schematu, możemy domyślać się sceny wizji, ponieważ w narożniku, na ciemnym tle widnieje monogram IHS otoczony świetlistymi promieniami nimbu. Na wizyjny charakter obrazu wskazuje umieszczona na dole inskrypcja, w której jest mowa o oplakiwaniu przed Ukrzyżowanym grzesznego życia: *MAGDALIS EFFUSO LUGET SUA CRIMINA FLETU IN CRUCE PENDENTEM CHRISTUM REVERENTEM ADORAT.* Jako atrybuty widoczne są: krzyż, naczynie na wonne olejki, sznur pereł oraz złoty łańcuch. Jako symbol *Vanitatis* widoczna jest czaszka.

Znane nam obrazy św. Marii Magdaleny z kościołów w Bieniewie (XIX w.), Frąckach (XX w.), w Lutrach (XX w.) oraz obraz z Rogóza (2 ćw. XIX w.) są słabego pędzla i oprócz przemalowań wykazują cechy prowincjonalnego malarstwa

²⁰ Jakub de Voragine, jw., s. 338 n.

²¹ Głównym ośrodkiem jej kultu stał się kościół pielgrzymkowy na szlaku do Composteli, w Vézelay, wzniesiony w latach 1120–1140.

amatorskiego. Jedyne obraz z Bieniewa odróżnia się wyższym poziomem artystycznym, ale i on nie jest dziełem oryginalnym, wykazując naśladownictwo nieokreślonego wzoru barokowego.

W naszym opracowaniu daliśmy precedencję dwu świętym o rodowodzie ewangelicznym, po nich następują patronki z późniejszych okresów w dziejach Kościoła. Spośród świętych z okresu wczesnego chrześcijaństwa na czołowym miejscu znajdują się trzy dziewice męczenniczki: Małgorzata, Barbara i Katarzyna. W średniowieczu zostały one zaliczone do grona czternastu świętych wspomóżycieli, których kult był rozpowszechniony w wielu krajach, zwłaszcza w pobożności ludowej.

III. ŚW. MAŁGORZATA

Za „najmocniejszą” wśród dziewic — wspomóżycielek uchodzi św. Małgorzata, ponieważ według legendy miała pokonać smoka. Jej postać całkowicie została ukształtowana przez legendę, według której miała ponieść śmierć męczeńską podczas prześladowań chrześcijan za Dioklecjana w roku 307. Miała być tą dziewicą, którą św. Jerzy uwolnił od smoka²².

W sztukach plastycznych przedstawia się ją ze smokiem na smyczy, albo częściej jak godzi weń krzyżem, odnosząc w imię Chrystusa zwycięstwo nad potworem symbolizującym szatana. Dlatego smok i laska z krzyżem stały się jej głównymi atrybutami²³. Jej ikonografia w charakterze atrybutów zawiera jeszcze gołębicę, palmę męczeństwa i koronę chwały. Jako córka królewska przedstawiana jest w bogatej sukni damy dworskiej z diademem perłowym na głowie oraz narzędziami męki: pochodnią i żelaznym grzebieniem. Na niektórych obrazach anioł wręcza jej palmę i koronę zwycięstwa.

Kult św. Małgorzaty znany był na Zachodzie w XII w., a jej wspomnienie liturgiczne przypada na 20 lipca. Relikwie przechowywane są w Montefiascone koło Bolsena na północ od Rzymu.

Patronat św. Małgorzaty obejmuje: dziewczęta i kobiety zamężne, zwłaszcza ciężarne proszące o szczęśliwy poród. Była także patronką położnych. Ponieważ jej wspomnienie przypada w okresie żniw, chłopcy zwracali się do niej z prośbą o pogodę.

W archidiecezji warmińskiej św. Małgorzata występuje w patrocinium dwóch kościołów: w Kłębowie (1348) (**ryc. 5**) i w Rogiedlach, z których pochodzą znane nam przedstawienia²⁴.

Pomimo złego stanu zachowania urokiem technie portretowe ujęcie świętej Małgorzaty z kościoła w Kłębowie. W tym XVIII-wiecznym obrazie święta

²² T. Seifert, *iw.*, s. 150 n., 239 n.; E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen*, *iw.*, s. 446nn; V. Schaubert, H.M. Schindler, *iw.*, s. 368 n.; C. Jöckle, *iw.*, s. 290–292.

²³ S. Kimpel, *Margareta (Marina) von Antiochien*, w: *LCIK*, t. 7 (1974), k. 494–500; L. Keller, *iw.*, s. 348; J. Braun, *iw.*, k. 489–493; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau, *iw.*, s. 216 n.; O. Wimmer, *iw.*, s. 206.

²⁴ E. Tidick (*iw.*, s. 449) wymienia jeszcze św. Małgorzatę jako drugą patronkę kościoła filialnego w Pierzchałach (1343, Pettelkau).

ukazana jest w medalionie, otoczonym wieńcem laurowym, a jako atrybuty trzyma palmę męczeństwa i krzyż.

W Rogiedlu znajduje się plastyczne wyobrażenie św. Małgorzaty o cechach rzeźby ludowej. Jako atrybut święta trzyma krzyż laskowy, którym godzi w smoka, leżącego pod jej stopami. Cała postać znajduje się wewnątrz laurowego wieńca chwały.

IV. ŚW. KATARZYNA ALEKSANDRYJSKA

Za kolejną *virgo fortis* uważana jest św. Katarzyna, córka króla Kustosa z Aleksandrii, bogata, piękna i mądra. Również jej żywot upiększyła legenda, rozpowszechniona najpierw na Wschodzie, a w okresie wypraw krzyżowych przywędrowała na Zachód²⁵. Według legendy Katarzyna studiowała pisma filozofów starożytnych i prowadziła uczone dysputy, przez co zyskała sobie uznanie i autorytet. Świadoma swych walorów postanowiła wyjść za mąż jedynie za tego, kto przewyższy ją w urodzie, bogactwie i mądrości. Zatraskana o przyszłe losy córki, królowa matka zawiodła Katarzynę do pustelnika, który przebywał w okolicy, aby ją uwolnił od choroby, jaką w mniemaniu matki była duma, a może nawet i pycha córki. Starzec opowiedział przybyłym niewiastom o Chrystusie — Królu nad królami i Panu panujących, do którego należą wszystkie skarby świata. Zachwyt nad orędziem ewangelicznym o Królestwie Bożym i katecheza pustelnika doprowadziły do chrztu matkę i córkę.

Pewnej nocy we śnie miał się ukazać Katarzynie Chrystus, który włożył jej na palec pierścień zaręczynowy, wobec blasku którego straciły znaczenie wszystkie klejnoty, które posiadała. Były to tzw. mistyczne zaślubiny św. Katarzyny. Po tym widzeniu Katarzyna pozbyła się majątku, rozdając go ubogim. Porzuciła pisma filozofów i oddała się rozważaniu Ewangelii, przewyższającej wszelką ludzką mądrość. Miała wówczas przystąpić do wspólnoty chrześcijan, prowadząc skromne życie ubogich.

W tym czasie w Rzymie panował cesarz Maksencjusz, który nakazał składać ofiary przed swymi wizerunkami. Kiedy przybył do Aleksandrii, wielu chrześcijan ze strachu składało kadzidło przed jego figurą. Wówczas to Katarzyna, z odwagą powołując się na Pismo św., wygłosiła mowę przeciwko pogańskiemu kultowi bożków. Cesarz zwołał do siebie pięćdziesięciu uczonych mężów i polecił im, aby w dyskusji przekonali Katarzynę o słuszności pogańskich praktyk kultowych. Argumenty Katarzyny przekonały adwersarzy, którzy przeszli na jej stronę, ściągając na siebie gniew cesarza. Ponieśli śmierć wszyscy. Katarzynę poddano wyszukany torturom. Podczas łamania kołem rozpadło się ono, w czym widziano interwencję nadprzyrodzoną. Ostatecznie została ścięta mieczem. Jej śmiałe wyznanie wiary oraz męczeństwo przyniosły Katarzynie sławę w całym świecie chrześcijańskim. Jej ciało miało być cudownie przeniesione na górę Synaj, gdzie mnisi pochowali ją w murach klasztoru.

²⁵ T. Seifert, jw., s. 126 n., 236 n.; E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen*, jw., s. 762–765; V. Schaubert, H.M. Schindler, jw., s. 607 n.; C. Jöckle, jw., s. 244–246.

Pierwsze historyczne wzmianki o żywocie Katarzyny pochodzą od Euzebiusza z Cezarei i posłużyły za tworzywo do powstałej legendy, której autorstwo przypisuje się Metafrastowi²⁶. Jest to opowieść pełna dramatycznych wątków, które inspirowały pokolenia artystów w ciągu wieków.

W sztuce przedstawiano ją jako młodą, piękną dziewczynę królewskiego rodu²⁷. Tworzono cykle obrazów, opowiadających jej dramatyczne losy. W przedstawieniach pojedynczych najczęściej widzimy ją z dwoma atrybutami, rozbitym kołem zębatym i z mieczem. Dodatkowo jako atrybuty występują: palma męczeństwa i księga — symbol mądrości. Popularnymi stały się obrazy ilustrujące wizję mistycznych zaślubin, dysputę z uczonymi oraz scenę nawiedzin uwięzionej Katarzyny przez Chrystusa.

W archidiecezji warmińskiej Katarzyna występuje między innymi w ośmiu obrazach, odpowiadających patrociniom kościołów w następujących miejscowościach: Braniewo, Brąswałd, Cerkiewnik, Frankowo, Henrykowo, Kętrzyn, Lubomino i Płoskinia²⁸.

Dwa obrazy z Henrykowa (ryc. 6) i Płoskini (XVIII w.), ukazują apoteozę św. Katarzyny. Dzieciątko Jezus, trzymane na kolanach Maryi, nakłada na jej głowę wieniec chwały. Scena ta ma charakter metaforyczny i obrazuje zwycięstwo świętej nad pogańskimi filozofami oraz nad prześladowcami, do czego aluzję stanowią towarzyszące w tle sceny ukazujące męczeństwo świętej. Umieszczona w górnej części obrazów wizja otwartego nieba i koronacji Katarzyny dopełnia całości kompozycji.

Inny obraz z Płoskini o nieco wcześniejszej dacie (3 ćw. XVIII w.) ukazuje triumf św. Katarzyny nad cesarzem Maksencjuszem, którego święta deprecze jako symbol pogaństwa. Postać cesarza została zredukowana do rzędu atrybutu. Oprócz zwykłych atrybutów Katarzyna trzyma w ręku lilię, a wiszące w powietrzu putto podtrzymuje nad jej głową laurowy wieniec zwycięstwa. W kościele parafialnym w Płoskini znajdują się ponadto malowidła ścienne, w których św. Katarzyna występuje razem w grupie czterech mocnych dziewic w kompozycji rozbudowanej *deesis*, w obrazie Sądu Ostatecznego. Freski mają charakter malarstwa ludowego XVIII w.

Również XVIII-wieczny obraz, o cechach malarstwa prymitywnego, w nawie bocznej kościoła w Braniewie, przedstawia św. Katarzynę z palmą męczeństwa i z mieczem oraz popiersiem leżącego u jej stóp Maksencjusza. W głębi obrazu widoczne są epizody z żywota świętej oraz scena elewacji duszy Katarzyny, którą dwaj aniołowie wnoszą do nieba.

Silnie przemaalowany obraz z Brąswałdu nie odznacza się szczególnymi walorami. Natomiast XIX-wieczny obraz z Cerkiewnika, to przykład malarstwa usztywnionego i patetycznego, naśladowującego styl niemieckich nazareńczyków.

²⁶ H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię*, jw., s. 340.

²⁷ P. Assion, *Kathrina (Aikaterine)*, w: *LClk*, t. 7 (1974), k. 289–297; L. Keller, jw., s. 309 n.; J. Braun, jw., k. 413–418; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureaux, jw., s. 73 n.; O. Wimmer, jw., s. 184.

²⁸ E. Tidick (jw., s. 408 nn.) omawia kult św. Katarzyny w państwie krzyżackim i wymienia średniowieczne zabytki z nią związane. Między innymi na pieczęci bpa Mikołaja II po prawej ręce Maryi była przedstawiona św. Katarzyna (s. 411).

V. ŚW. BARBARA

Kolejną ważną świętą z grupy *virgines fortes*, reprezentowaną wśród patrociniów archidiecezji warmińskiej jest św. Barbara. Jej patronalne obrazy znajdują się w Boguchwałach i w Rogózu (ryc. 7).

Legenda Barbary zawiera jakieś jądro prawdy²⁹. Miała żyć w III w., w okolicach Heliopolis, w Egipcie lub w Nikomedii. Na chrześcijaństwo została nawrócona przez Orygenesesa. Ojciec jej, poganin Dioskurus, oddał ją pod sąd, który wydał wyrok śmierci. Egzekutorem był sam ojciec, za co spotkała go kara Boża, zginął od uderzenia pioruna. Legenda dostarczyła wielu tematów dla przedstawień ilustrujących żywot św. Barbary³⁰. Najpopularniejszym jest wątek o zamknięciu świętej w wieży i przynoszeniu jej Komunii św. przez anioła³¹.

Wieża o trzech oknach, dla uczczenia Trójcy Przenajświętszej i znak krzyża, to symbole wyznania wiary, jakie Barbara odważnie złożyła wbrew groźbom ojca. W ikonografii św. Barbary stały się one jej atrybutami. Zamknięta wieża symbolizuje niewolę i uwięzienie przez prześladowców. Natomiast otwarta wieża mówi o ratunku, jakiego Bóg udzielił Barbarze. Jest ona przykładem silnej wiary i patronką dla ludzi przeżywających trudności w wierze.

Jest także patronką umierających. Wierzono, że jej orędownictwo chroni przed nagłą śmiercią. Może dlatego została patronką niebezpiecznych zawodów, takich jak artylerzyści, górnicy i marynarze. Chłopi wzywają pomocy św. Barbary podczas burzy, aby zapewnić sobie ochronę przed piorunem i pożarem. Jest ponadto patronką górników i hutników, architektów i budowniczych oraz wielu innych zawodów, np. dzwonników, kapeluszników, grabarzy. Często przedstawia się ją razem z Katarzyną i Małgorzatą. Wszystkie trzy występują również jako patronki trzech szczególnych grup zawodowych, do których należą takie dziedziny jak obronność (Barbara), nauczanie (Katarzyna) i pożywienie (Małgorzata).

Od XII w. kult Barbary, przywieziony ze Wschodu, rozpowszechnił się w Kościele zachodnim, a wspomnienie liturgiczne przypada 4 grudnia.

W archidiecezji warmińskiej spotykamy dwa wizerunki św. Barbary w Rogózu i Boguchwałach³². Są nimi obraz XIX-wieczny i polichromia na ścianie (XVIII w.?). Obydwa wizerunki przedstawiają Świętą jako księżniczkę z nimbem, otaczającym głowę, stojącą na tle wieży z kielichem mszalnym i mieczem jako atrybutami. Dodatkowo trzyma w ręku palmę męczeństwa. Dla podkreślenia wiary w Trójcę Przenajświętszą, artysta namalował trzy gołębie siedzące w oknie wieży.

²⁹ T. Seifert, jw., s. 34 n., 226 n.; E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen*, jw., s. 781–783; H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię*, jw., s. 123 n.; V. Schaubert, H.M. Schindler, jw., s. 626 n.; C. Jöckle, jw., s. 51 nn.

³⁰ L. Petzoldt, Barbara, w: *LCik*, t. 5 (1973), k. 304–311; L. Keller, jw., s. 59 n.; J. Braun, jw., k. 113–118; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureaux, jw., s. 56 n.; O. Wimmer, jw., s. 83.

³¹ Obszernie na temat ikonografii św. Barbary pisał w monografii A.S. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984.

³² Niestety, ten obraz nie był mi dostępny do badań.

VI. ŚW. ROZALIA

Inną postacią kobiecą związaną z patrociniem kościołów warmińskich jest św. Rozalia³³. Także jej żywot osnuty jest na legendzie, według której miała urodzić się, ok. 1150 r., w bogatej rodzinie w Palermo. Jej ojciec Sinibald, przez przodków spokrewniony z rodem Karolingów, był panem na Quisquini i w Rosa. Matka wprowadzała Rozalię w tajniki życia dworskiego, ale Bóg wybrał dla niej inną drogę. Rozalia przekonana o marności dóbr doczesnych i próżności dostatniego życia pałacowego w ciszy serca złożyła ślub ubóstwa i czystości, pragnąc służyć jedynie Chrystusowi. Potajemnie opuściła dom rodzinny udając się do pustelni w grocie na wzgórzach Quisquina koło Palermo. Dewiza jej życia została później wypisana nad wejściem do grotty: *JA ROZALIA CÓRKA SINIBALDA, PANA W MONREALE I W ROSES, POSTANOWIŁAM ŻYĆ W TEJ GROcie Z MIŁOŚCI DO ZBAWICIELA I PANA MOJEGO JEZUSA CHRYSUSA*.

Żyjąc na pustkowiu była nawiedzana pokusami, które im bardziej ją dręczyły, tym bardziej skłaniały do ascetycznego i pełnego umartwienia życia. Zmarła w grocie z krzyżem Chrystusa na piersi. Dopiero po czterech wiekach, 15 lipca 1624 r., znaleziono jej ciało, podczas zarazy, jaka dotknęła południowe Włochy. Lud spontanicznie zaczął darzyć ją kultem. Do pustelni przybywali coraz liczniej pielgrzymi. Góra, w której znajdowała się grotta, zyskała miano „Monte Pelleg-rino”. Kult św. Rozalii rozpropagowali jezuici. Jest uważana za patronkę zadzumionych.

W sztuce przedstawia się św. Rozalię jako młodą dziewczynę z wiankiem różanym na głowie i z lilią w ręku³⁴. Dodatkowo dodawane są jeszcze inne atrybuty: książka-modlitewnik, krzyż, bicz i gwoździe, niekiedy czaszka oznaczająca rozpamiętywanie nad przemijalnością świata.

W archidiecezji warmińskiej św. Rozalia jest patronką kościoła w Kieźlinach (ryc. 8). Znajdujący się tam obraz jest kopią bliżej nieokreślonego niemieckiego oryginału z 1631 r., sporządzoną w 1995 r.³⁵ Ukazuje on Rozalię klęczącą w grocie z widokiem na zatokę. Ubrana jest w suknię pokutnicy, przewiązaną sznurem. Na głowie ma wianek z róż, a w rękach trzyma gwoździe krzyża — symbol umartwienia i książkę. Na skale przed wejściem do grotty leży lilia. Święta wydaje się być pochłonięta kontemplacją wizji, której przedmiotu nie widać na obrazie. Niestety, poziom artystyczny kopii jest mizerny.

O wiele bogatszy pod względem formalnym i zawartości ikonograficznej jest obraz z Rogiedli, być może pochodzący z XVIII w. (?) Św. Rozalia jest tu przedstawiona, podobnie jak w obrazie z Palermo, stojąc w bogatym stroju (płaszcz podbity gronostajami), unosząc w lewym ręku krzyż, w drugim trzymając róże jako

³³ E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen*, jw., s. 565–567; H. Frois, F. Sowa, *Twoje imię*, jw., s. 470 n.; V. Schaubert, H.M. Schindler, jw., s. 361 n.

³⁴ F. Tschochner, *Rosalie von Palermo*, w: *LCIK*, t. 8(1976), k. 286–289; L. Keller, jw., s. 438 n.; J. Braun, jw., k. 634 n.; O. Wimmer, jw., s. 253 nn.

³⁵ W trakcie dyskusji podczas trwania VI COLLOQUIA MEDIEVALIA ks. prof. Marian Borzyszkowski wskazał na inny, cenniejszy pod względem artystycznym, witraż dedykowany patronce lokalnego kościoła. Niestety nie był mi dostępny materiał ikonograficzny tego obiektu.

atrybut onomatopieczny³⁶. Z ponurego nieba wylania się anielskie putto, wyciągające miecz z pochwy, symbol zarazy, rozumianej potocznie jako kara Boża. Na ziemi leżą konwulsyjnie poskręcane ciała, dotkniętych dżumą. Obraz ten wyraźnie wskazuje na protekcyjną rolę świętej, co zgadza się z rolą przypisaną jej przez propagatorów jej kultu, którymi byli emigranci sycylijscy.

VII. ŚW. ELŻBIETA Z TURYNII

Jedną z najbardziej popularnych świętych w średniowieczu była św. Elżbieta z Turynii, zwana także Węgierską³⁷. Dzięki pokrewieństwu z wieloma dworami oraz opiece duchowej franciszkanów i krzyżaków przetrwała bogata dokumentacja źródłowa odnośnie jej żywota i kultu³⁸. Na użytek kanonizacji w bardzo krótkim czasie spisano żywot i miracula św. Elżbiety: *Summa vitae* oraz *Libellus de dictis quattuor ancillarum sanctae Elisabeth confectus*, a także *Miracula felicis Elisabeth*. Autorem pism kanonizacyjnych był spowiednik i kierownik duchowy Elżbiety, surowy mistrz krzyżacki — Konrad z Marburga. Zachowała się również bulla kanonizacyjna (1235) i list translacyjny (1336). W tym samym czasie Cesarius von Heisterbach sporządził *Vita Sanctae Elisabeth*, zapożyczając wzory z *Biblii* oraz z żywota św. Marcina autorstwa Sulpiciusa Sewera. Jeszcze w XIII w. nieznanemu franciszkaninowi z Toskanii napisał jej żywot, w którym po raz pierwszy wymienia cud z różami³⁹. Swoisty renesans kult Elżbiety przeżył w okresie romantyzmu. Pisma Montalemberta (1836) wydobyły nie tylko zdarzenia historyczne z jej żywota, ale także szereg wzniosłych legend⁴⁰. Inaczej, niż w szeregu innych świętych, sztuka więcej czerpała inspiracji z dobrze udokumentowanego żywota, niż z legend⁴¹.

Elżbieta urodziła się w Bratysławie, w 1207 r. jako trzecia córka Andrzeja II króla Węgier. Kiedy miała zaledwie 4 lata przewieziono ją na dwór landgrafa Hermana w Turynii, który wybrał ją na żonę dla swego syna Ludwika. Ślub odbył się w 1221 r. W czasie zaledwie sześciu lat szczęśliwego małżeństwa Elżbieta wydała na świat troje dzieci. Owdowiała w 1237 r., kiedy to Ludwik zmarł w drodze na wyprawę krzyżową.

³⁶ Reprodukacja w: F. Tschöchner, jw., k. 289.

³⁷ T. Seifert, jw., s. 58 n., 228 n.; E. Melchers, *Das Jahr der Heiligen*, jw., s. 748–750; D. Attwater, C.R. John, jw., s. 116 n.; V. Schaubert, H.M. Schindler, jw., s. 596 nn.; C. Jöckle, jw., s. 118 nn.

³⁸ Kompleksowe opracowanie dotyczące epoki, w której żyła św. Elżbieta, jej działalności, wyniesienia na ołtarze i kultu zawiera praca zbiorowa: *Sankt Elisabeth Fürstin Dienerin Heilige. Aufsätze Dokumentation Katalog* (19. November 1981 – 6. Januar 1982), Siegmaringen 1981; L. Keller, jw., s. 170 nn.; J. Braun, jw., k. 208–218; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureaux, jw., s. 126 n.; O. Wimmer, jw., s. 116 nn.

³⁹ P.G. Schmidt, *Die zeitgenössische Überlieferung zum Leben und zur Heiligsprechung der heiligen Elisabeth*, w: *Sankt Elisabeth*, jw., s. 1–6.

⁴⁰ H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię*, jw., s. 200 n.

⁴¹ K. Hahn, F. Werner, *Elisabeth von Thüringen Landgräfin*, w: *LClk*, t. 6 (1974), k. 133–140; obszernie na ten temat pisze R. Kroos, *Zu frühen Schrift- und Bildniszeugnissen über die heilige Elisabeth als Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte*, w: *Sankt Elisabeth*, jw., s. 180–239.

Będąc wdową, za radą Konrada z Marburga, opuściła zamek w Wartburgu. Początkowo osiadła w Eisenach, później, w myśl ugody rodzinnej udała się do Marburga, które to miasto należało do dóbr rodzinnych landgrafa. Pod wpływem Konrada przystąpiła w 1228 r. do trzeciego zakonu franciszkanów. Od św. Franciszka otrzymała, na życzenie papieża Grzegorza IX, habit tercjarski, stając się pierwszą tercjarką w Niemczech. W Marburgu założyła szpital pod wezwaniem św. Franciszka dla trędowatych, którą to chorobę przywlekli ze sobą krzyżowcy powracający z Ziemi Świętej. Całe jej życie nacechowane było uczynkami miłosierdzia wobec chorych, głodnych i bezdomnych. Zmarła 17 listopada 1231 r., a już w cztery lata później została kanonizowana. W 1236 r. dokonano translacji relikwii do dedykowanego jej kościoła w Marburgu. Kult św. Elżbiety był silnie wspierany przez krzyżaków, zapewne z racji więzi rodzinnych jej szwagra Konrada z Marburga⁴². Do rozwoju kultu przyczyniały się europejskie rody królewskie oraz licznie przybywający do Marburga pielgrzymi.

Ikonografia św. Elżbiety w sztuce europejskiej jest bardzo rozbudowana. Przedstawiano ją zarówno jako młodziankę księżniczkę (Simone Martini, Asyż, S. Francesco, 1325), jak i zamężną niewiastę, zatroskaną sprawami rodziny, a następnie jako wdowę oraz franciszkańską tercjarkę, w szarym habicie z paskiem i w białym welonie na głowie (Perugia, poliptyk Pierrò della Francesca, połowa XV w.). Figura w relikwiarzu w marburskim kościele przedstawia ją jako wdowę z charakterystycznym nakryciem głowy (1250).

Ikonografia przyznała jej rozmaite atrybuty: książkę, model kościoła, insygnia książęce, mitrę książęcą, która odznacza ją jako koronowaną służącą biednych (*animula*), a nawet trzy korony, które według Cesarego z Heisterbachu miały następujące znaczenia: jedna przynależała jej z tytułu rodowego, druga z tytułu małżeństwa, a trzecia jako znak świętości. Od XIV w. zaczęto przedstawiać św. Elżbietę spełniającą uczynki miłosierdzia, głównie w formie rozdawania bochenków chleba głodnym i ubogim. Przedstawienie to rozbudowano później przez asocjacje do Eucharystii i zaczęto przedstawiać Elżbietę podającą chleb i wino (Tillmann Riemenschneider, 1510). Rozdawanie ubrań miało symbolizować *vita activa*. Przedstawiano ją także jako rozdającą pieniądze. Często towarzyszy jej postać żebraka, chromego o kulach, jako atrybut osobowy.

W nawiązaniu do legendy tokańskiej przyjął się typ obrazu przedstawiający św. Elżbietę z fartuszkim pełnym róż. Sztuka romantyczna, szczególnie w wydaniu nazareńczyków niemieckich, spopularyzowała tę wersję legendy o św. Elżbiecie. Przedstawiano ją w panteonie świętych razem z krewnymi z rodów książęcych, m.in. ze św. Jadwigą Śląską. Tak widzimy ją w niebiańskiej apoteozie świętych na sklepieniu bazyliki w Andechs. Inne kompozycje przedstawiają ją ze szwagrem Konradem, wielkim mistrzem krzyżackim lub wujem biskupem Ekbertem z Merano.

Skromna ikonografia św. Elżbiety w archidiecezji warmińskiej nie daje podstaw do zgłębiania wątków ikonograficznych w sztuce, ani do wyliczania odmian jej przedstawień. Jedyny znany nam obraz z Kraszewa, pochodzący z początku XIX w., przedstawia ją w konwencji sztuki romantycznej, pozostającej pod wpływem

⁴² E. Tidick, jw., s. 421.

inspiracji legendą tokańską z fartuchem pełnym róż, w które zamienił się chleb, przeznaczony dla ubogich.

W obrazie z Kraszewa Elżbieta jest ukazana jako wdowa z diademem książęcym na głowie podająca chleb chromemu żebrakowi. Po przeciwnej stronie klęczy matka z dzieckiem, prosząca świętą o błogosławieństwo. Obraz z Kraszewa (ryc. 9) nie przedstawia wartości artystycznych i jest amatorskim naśladownictwem, powstałym pod wpływem sztuki nazareńczyków. Należy przypuszczać, iż w Kraszewie był wcześniej jakiś starszy obraz św. Elżbiety, który prawdopodobnie spłonął razem z kościołem w 1651 r., o którym wspomina E. Tidick⁴³.

Podsumowując opracowanie ikonografii patronek kościołów w archidiecezji warmińskiej nasuwa się następująca refleksja. Do dzisiaj przetrwało niewiele obrazów z dawnego wyposażenia kościołów na Warmii. Wiele wojen i grabieży uszczupliło ich stan. Przerwany, przez burzliwe dzieje tych ziem, mecenat artystyczny Kościoła, powoli odradza się w ostatnich dziesięcioleciach. Niektóre obrazy wraz z elementami wyposażenia wewnątrz kościelnych noszą charakter tymczasowy, żeby nie powiedzieć prowizoryczny. Wolno wyrazić życzenie, by po zaspokojeniu najpilniejszych potrzeb duszpasterskich i związanych z odbudową świątyń, podjąć przemyślane działania zmierzające do konserwacji obrazów i rzeźb, a także do nowego zaaranżowania wewnątrz w duchu naszych czasów, wprowadzając prawdziwą sztukę tam, gdzie panuje prowizorka. Niech i nasze czasy pozostawią ślad kultury artystycznej na miarę odradzającego się życia religijnego w metropolii warmińskiej.

IKONOGRAPHIE DER WEIBLICHEN SCHUTZHEILIGEN VON PFARRKIRCHEN DER ERLÄNDISCHEN ERZDIÖZESE

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den Schutzheiligen der Pfarrkirchen im Erzbistum Ermland gibt es 29 Patroninnen, von denen 7 Patroninnen mittelalterlicher Herkunft verbunden sind. Dies sind die hl. hl. Anna, Maria Magdalene, Barbara, Katharina, Margarete, Rosalie und Elisabeth von Turin. Der größte Teil der Kultabbildungen besteht aus Gemälden. Im Beitrag wurden die wesentlichen Ikonographieelemente der Heiligen gezeigt, die in der damals allgemein gültigen Kunstrichtung entstanden sind, wobei die ermländische Ikonographie spezifisch berücksichtigt wurde.

⁴³ Tamże, 421 n., 443.