

JANINA DZIK

**OBRAZY O TREŚCIACH MARIOLOGICZNYCH
W KAPLICY GROBU MATKI BOSKIEJ
W ZESPOLE KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ
Z BADAŃ NAD RECEPCJĄ GRAFIKI W MALARSTWIE POLSKIM
XVII W.**

Kaplica Grobu Matki Boskiej w Brodach z cennym wyposażeniem wnętrza należy historycznie i terytorialnie do założenia architektoniczno-krajobrazowego zespołu pasyjno-maryjnego Kalwarii Zebrzydowskiej¹. W kwaterach późnorenansowego parapetu chóru muzycznego i ganków przyściennych tej kaplicy znajduje się cykl obrazów (wym. ok. 66 x 46 cm) o dotychczas bliżej nieokreślonej tematyce maryjnej² [il. 1]. Obiekty te nie były nigdy wymieniane w literaturze związanej z Kalwarią ani wzmiankowane w publikacjach przewodnikowych czy ewidencji konserwatorskiej. Niski poziom artystyczny obrazów i nie najlepszy stan ich zachowania nie przyczynił się do zainteresowania nimi historyków sztuki. W roku 2003 w ramach kompleksowego remontu kaplicy, płótna zdobiące ganki poddane zostały fachowej konserwacji³. Fakt ten był przyczyną podjęcia prac badawczych nad wspomnianym zespołem obrazów.

¹ Od 1992 r. kaplica została podniesiona do godności kościoła parafialnego p.w. Wniebowzięcia NMP w miejscowości Brody (gmina Kalwaria Zebrzydowska).

² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 1, z. 12, oprac. J. Szablowski, Kraków 1953, s. 478.

³ Na temat remontów i konserwacji wnętrza w tym m.in. galerii górnej biegnącej dookoła ścian: *Historia Calvariae...*, APB rkps IV-a-1 s. 328; *Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 300-letniej rocznicy założenia Kalwarii Zebrzydowskiej (1902–1939)*, t. 2, rkps IV-a-8, s. 46, oraz H. E. Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich drózek*. Kalwaria Zebrzydowska 1987, s. 82. Informacje dotyczą odnowienia w 1904 r. galerii górnej w związku z 300-letnim jubileuszem wspomnianego kościoła, przypadającym na rok 1911. Prace remontowo-konserwatorskie prowadzone były z upoważnienia prowincjała przez o. Stefana Podworskiego, rezydenta przy tejże świątyni. Zachował się napis ołówkiem na desce ganku informujący o odnowieniu chóru przez miejscowego stolarza Franciszka Moskwę w lipcu 1910 r. W 2003 r. Konserwacja przeprowadzona została przez Martę Bobek i Annę Mossler, reprezentujące SIMA ART Pracownie Konserwacji Dzieł Sztuki Krystyna Kozieła.

Przedstawione sceny maryjne w liczbie 37 eksponują postać Maryi oraz przedmioty o znaczeniu symbolicznym (serce, budowla, ogród) z wieloma odwołaniami do starotestamentowych wątków typologicznych. Większość z przedstawień zachowuje typową dla baroku sferyczność z częścią dolną, ziemską widoczną w dokładnych szczegółach didaskalijskich, której odpowiada zwykle rozświetlona sfera niebiańska⁴. Każda ze scen zaopatrzona jest komentarzem. Tematyka scen, jak zauważyć można, wykazuje podobieństwo do dekoracji szaf skarbcza kościelnego na Jasnej Górze autorstwa anonimowego malarza datowanych na połowę XVII w. Częstochoowski cykl scen „misterium maryjnego” należy, jak podkreślali Janusz St. Pasierb, Jan Samek i Jan Golonka, do najciekawszych siedemnastowiecznych obrazów jasnogórskich, o bardzo rzadko spotykanej i oryginalnej ikonografii⁵. Późniejsi autorzy wskazywali również na wzory obrazów – cykl rycin Teodora Galle w dziele teologiczno-polemicznym „*Pancarpium Marianum...*” flamandzkiego jezuita Jana Davida wydanym w Antwerpii w 1607 r. Wybrane sceny jasnogórskiego cyklu maryjnego omówione zostały też przez Krystynę Moisan-Jabłońską w studium ikonograficznym *Obrazowanie walki dobra ze złem*⁶. Autorka wymienia je w rozdziale „przedstawienia maryjne eksponujące motyw walki ze złem”, zwracając uwagę na symbolikę militarną, tj. wyobrażenie Matki Boskiej jako twierdzy warownej, wojskowego obozu i tarczy, pogromczyni szatana, świata i herezji oraz „kotwicę” nadziei.

* * *

Obrazy kalwaryjskie w kaplicy Grobu Matki Boskiej, jak ustalić można, stanowią nieznanne dotąd wierne odwzorowania wybranych rycin Teodora Galle zawartych w dziele jezuickiego teologa Jana Davida zatytułowanym *Pancarpium Marianum, septemplici titulorum serie distinctum ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis* (1607, 1618). Stanowi ono drugą część publikacji zatytułowanej *Paradisus Sponsi et Sponsae in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs Passionis Christi colligenda, ut ei commoriamur*⁷. Publikacja wydana została w Antwerpii w oficynie Plantiniana u braci Baltazara

⁴ T. Chrzanowski, *Emblematyka – sztuka manieryzmu czy baroku*, [w:] *Sztuka baroku, Materiały Sesji SHS*, Kraków 1990, s. 42.

⁵ J. Samek, J. Zbudniewek, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, s. 65–69; J.S. Pasierb, J. Samek, *Skarby Jasnej Góry*, wyd. V, Warszawa 1991, s. 14–15; J. Golonka, J. Żmudziński, *Muzeum 600-lecia Jasnej Góry. Przewodnik*. Jasna Góra – Częstochowa 1994, s. 84; J. Golonka, *Grafiki Teodora Galle inspirowane cyklem obrazów z dawnego skarbcza na Jasnej Górze*, „Biuletyn Zakonu Paulinów” 15 X 1979, b.p.; tenże, *Nieznanne obrazy Krzysztofa Fokelskiego na Jasnej Górze*, „Tygodnik Powszechny” 25 marca 1979 nr 12 (1574).

⁶ K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem. Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole*, Kraków 2002, s. 77–79, 84, 104.

⁷ Publikacja dedykowana namiestnikowi króla Hiszpanii w Niderlandach – Albrechtowi Habsburgowi i jego żonie Izabelli Klarze Eugenii. Por. *Corpus Librorum Emblematum*, The Jesuit Series, t. 1, opr. P. M. Daly i G. R. Dimler SJ, Montreal–London–Buffalo 1997, s. 152–153.

i Jana Moretusa, za aprobatą Marcina Bacciusa Tiletanusa licencjata teologii i archiprezbitera kościoła katedralnego w Ypres.

Pancarpium Marianum podzielone zostało na siedem rozdziałów (*Septem istas Deiparae virginis titulo*) a zawierało kilkadziesiąt wątków tematycznych związanych z ideą wywyższenia Marii, z zastosowaniem odpowiedniej argumentacji dla określonych „tytułów” (też, obron): *Titulos natalitios argumentum*, *Titulos nutritios argumentum*, *Titulos ornantes argumentum*, *Titulos tutelares argumentum*, *Titulos corroborantes argumentum*, *Titulos rapientes argumentum*. Każdy z rozdziałów zawierał po 7 podrozdziałów (wyjątek ostatni w liczbie 8). W całości było to 50 części zaopatrzonych rycinami. Grafiki tworzyły rodzaj kompozycji emblematycznej, złożonej z obrazu, lemmy i sentencji. Ilustracji towarzyszyła kilkustro nicowa interpretacja autorska odwołująca się do egzegezy biblijnej i patrologii, z inwokacjami maryjnymi oraz komentarz dydaktyczno-moralizatorski⁸.

* * *

Z części pierwszej serii *Titulos natalitios argumentum* wybrane zostały grafiki w charakterze wzoru dla południowej partii galerii. Była to rycina S. VIRGO VIRGINUM (Iz 7), z sentencją *Heroina polis salue unica, et unica terris, Ducere palmaris signa pudicitiae* [il. 2]⁹. Scena przedstawia grupę świętych dziewic z widoczną pośrodku Marią z Dzieciątkiem w typie *sacra conversatione*, a nawiązuje do ikonograficznej idei *Virgo inter virgines*. Powyżej muzykujące anioły. W tle kwiaty lili, uważane za kwiaty chwały, które według Cesare Ripy charakteryzują się pięknem, delikatnością i jędrnością¹⁰. Maria z Dzieciątkiem Jezus nad którą unosi się gołębica Ducha Św., określona jest jako Oblubienica i, zdaniem autora, jedyna

⁸ Część pierwsza zatytułowana „Titulos natalitios argumentum” zawiera następujące określenia: 1) Sancta Maria, 2) S. Dei Genitrix, 3) S. Virgo virginum, 4) Mater viventium, 5) Mater pulchrae dilectionis, 6) Mater Sanctae Spei, 7) Mater honorificata, zapożyczone z Ewangelii Łukasza i Ksiąg: Izajasza, Rodzaju i Eklezjastyka (Mądrość Syracha): W części drugiej „Titulos nutritios argumentum” znalazły się metafory maryjne przejęte z Ks. Rodzaju, Przysłów, Pieśni nad Pieśniami: 1) Lignum vitae, 2) Vena vitae, 3) Navis in-stitoris de longe portans panem, 4) Favus distillans, 5) Fons signatus, 6) Puteus aquarum viventium 7) Torrens mellis et butyri. Część trzecia „Titulos ornantes argumentum” natomiast zawierała określenia nawiązujące do Ks. Przysłów, Mądrości, Królewskiej, Apokalipsy, Pieśni nad pieśniami, Judyty: 1) Domus Sapientiae, 2) Speculum sine macula, 3) Thronus Salomonis, 4) Mulier amicta sole, 5) Pulchra ut Luna 6) Electa ut sol, 7) Honorificentia populi nostri. Z części czwartej „Titulos tutelares argumentum” zapożyczone zostały wezwania z Ks. Wyjścia, Liczb, Izajasza, Przysłów, Pieśni nad pieśniami: 1) Virga Moysis, 2) Civitas refugii, 3) Urbs fortitudinis, 4) Clypeus omnibus in te sperantibus, 5) Turre eburnea, 6) Turre Davidica, 7) Castorum acies ordinata. W części szóstej „Titulos corroborantes argumentum” znalazły się wezwania zapożyczone z ks. Wyjścia, Izajasza, Sędziów, Eklezjastyka (Mądrość Syracha), Pieśni nad pieśniami i Ks. Królewskiej: 1) Tabernaculum foederis, 2) Altare thymiamatis, 3) Virga Iesse, 4) Vellus Gedeonis, 5) Stella matutina, 6) Aurora consurgens, 7) Lapis adiutorij. Część siódma „Titulos rapientes argumentum” zawierała wezwania z Księgi Wyjścia, Rodzaju, Sędziów, Jeremiasza i Psalmów: 1) Sanctuarium Dei, 2) Arca testamenti, 3) Propitiatorium Altissimi, 4) Scala Iacob, 5) Porta caeli, 6) Gloria Ierusalem, 7) Solium gloriae Dei, 8) Regina caeli.

⁹ *Pancarpium*, s. 16–19. „Święta Panno nad Pannami / Witaj Pani [Heroino] niebieska, jedyna na niebie i na ziemi, wskaż znaki czystości zasługujące na nagrodę”.

¹⁰ C. Ripa, *Iconologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 194–195.

na niebie i na ziemi wywyższona przez Boga. Święte, m.in. Barbara, Apollonia, Katarzyna z atrybutami i palmami męczeństwa „z racji cnoty czystości przyrównywane są do kwiatów w kościele Chrystusowym” oraz „ozdoby duchowej łaski”¹¹. Treść przedstawienia nawiązuje do idei mistycznej oblubieńczej miłości i płynącego stąd uwielbienia.

Dla drugiego obrazu cyklu wykorzystano w charakterze wzoru rycinę MATER VIVENTIVM (Gen. 3) [il. 3], z sentencją *Eva, parens mortis, vitam tansscribe Mariae: Tu neque mors illi, vitaque facta tibi est*¹². Kompozycja o charakterze sceny rodzajowej, związana z antytezą Ewa – Maria, poświęcona została biblijnej idei macierzyństwa i życia. Pośrodku ukazana siedząca Maria karmiąca Dzieciątka (*Maria lactans*) po obu jej stronach aniołowie niosący naczynia. Na drugim planie sylwetki dwóch karmiących matek: Ewy i matki Mojżesza. Według komentarza autora, jest to przykład Marii dającej życie oraz Ewy – rodzicielki śmierci, antyteza Twórczyni dobra i grzechu, dającej życie i zniszczenie¹³. W tle widoczne okazy życia na ziemi, w morzu i powietrzu – ryby, ptactwo i zwierzęta lądowe w nawiązaniu do Marii jako mistrzyni tworzącej świat na podobieństwo Boga. Na dalszym planie scena sądu Salomona – otoczony gwardią król w namiocie, przed nim matki żydowskie (1 Krl 3, 16–28). Matka Karmicielka, jak można suponować, jest zarazem duchową Matką Kościoła – *Mater et nutrix nostra*, jak określał ją Anzelm z Lucci w *Meditatio in Antiphonarum Salve Regina*¹⁴. Jest też żywicielką Kościoła, czyli mistycznego ciała Chrystusa jako *Alma Redemptor Mater* według antyfony maryjnej na okres adwentu i Bożego Narodzenia¹⁵.

Rycina MATER PULCHRAE DILECTIONIS (Eccl. 24) [il. 4], z komentarzem *Aeternumque in fonte bonum rivosque per ipsum, Fac pure puri mater amoris amem*¹⁶ to wzór dla następnego obrazu. Kompozycja nawiązuje do popularnego w ówczesnej ikonografii schematu „snu Dzieciątka”, obrazującego werset z „Pieśni nad pieśniami”: *Oto ty piękny jesteś umiłowany mój i wdzięczny, łożę nasze kwiecica pełne* (Pnp 1, 16–17). Wizerunkowi Marii klęczącej w uwielbieniu przed śpiącym Dzieciątkiem towarzyszą drugoplanowe sceny starotestamentowe. W tle siedzący w namiocie naczelný dowódca asyryjskich wojsk Holofernes i przystępująca doń Judyta w obronie ludu izraelskiego (Jdt 8–9). Po lewej scena we wnętrzu domu Dawida z leżącym, udającym chorego, niegodziwym Amnonem i prześladowaną

¹¹ *Pancarpium*, s. 16–19.

¹² Tamże, s. 20–23. „Matko żyjących / Ewo, rodzicielko śmierci, życie przypisz Marii; ty nie stano-wisz dla Niej śmierci, natomiast życie zostało tobie wydane”.

¹³ Tamże.

¹⁴ E. Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz–Köln, s. 132, 342. P. Eich, *Die Maria Lactans. Eine Studie ihrer Entwicklung bis in das 13 Jahrhundert und ein Versuch ihrer Deutung aus der mittelalterlichen Frömmigkeit*, Frankfurt a. M. (Diss.), cyt. za: U.M. Mazurczakowa, *Próba analizy czasu przedstawionego w obrazie*, „Rocznik Historii Sztuki” 15 (1985), s. 20.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ *Pancarpium*, s. 24–27. „Matko pięknej miłości / Wieczne dobro w źródle, [z którego płyną] potoki, spraw Matko czystej miłości, bym kochał w sposób czysty”.

przezeń przyrodnią siostrą, niewinną Tamar (2 Sm13, 1–22) jako przykład „szaleństwa grzesznej miłości i cielesnych pokus”¹⁷.

Kolejny obraz stanowi kopię ryciny oznaczonej MATER SANCTAE SPEI (Eccl 24) [il. 5], z sentencją *Fluctuat hic mundus? crux anchora portus Iesus; Mater io sanctae sis Cynosura spei*¹⁸. Kompozycja z przedstawieniem siedzącej pośrodku Matki Boskiej z małym Jezusem podtrzymującym krzyż i adorującymi ją postaciami pokutujących pierwszych rodziców Adama i Ewy w pozach homagialnych. Obydwie postaci trzymają w rękach sznur sięgający kotwicy ucepionej w niebiosach. Klęcząca postać, według C. Ripy, połączona łańcuchem z oczyma zwróconymi ku Niebu i dłońmi kornie podtrzymującymi łańcuch złoty zwisający z Nieba, oznacza połączenie rzeczy ludzkich z boskimi a także wspólną między nimi więź za pośrednictwem której Bóg, gdy tak zechce, przyciąga nas do siebie i podnosi nasze umysły ku Niebu dokąd o własnych siłach i przy użyciu całej naszej mocy nigdy nie zdołalibyśmy dotrzeć¹⁹. Na dalszym planie Jakub śpiący na kamieniu w Betel, który „ujrzał we śnie drabinę stojącą na ziemi, a wierzch jej sięgający nieba, i aniołów bożych wstępujących i zstępujących po niej i Pana wspierającego się na niej” (Rdz 28,10–22), prawdopodobnie w aspekcie prefiguracji Chrystusa²⁰. Aniołowie wstępujący oznaczają modlitwy i pragnienia ludzi, a zstępujący łaskę Boga. Natomiast drabina w kontekście maryjnym oznaczać ma pośrednictwo Najświętszej Panny i jej pomoc dla wiernych, którzy pragną osiągnąć niebo²¹.

Następny obraz jest odwzorowaniem ryciny MATER HONORIFICATA (Eccl. 15) [il. 6], z sekwencją *Astra caput cingant, vallent tibi lilia ventrem, At, decus es fertis Mater honora tuis*²². Jest to kompozycja potwierdzająca szczególną rolę Marii jako matki godnej najwyższej czci wśród matek biblijnych²³. Pośrodku kompozycji widoczna scena koronacji tronuującej Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającym oznaki władzy królewskiej – berło i jabłko. Po obu stronach Marii dwaj aniołowie podtrzymujący nad nią koronę. W kolejnych planach obrazu rozwinięto wątek sławnych matek biblijnych. Po lewej Tobiasz pouczający syna odnośnie szacunku dla swej matki Anny jako fundamentalnej zasady etycznej (1 Krl 1, 28–31)²⁴. Po prawej matka machabejska i jej synowie (2 Mch 7, 1–42), którzy ponieśli męczeńską śmierć za czasów panowania króla Antiochusa IV Epifanesa, za

¹⁷ *Pancarpium*, s. 24–27.

¹⁸ Tamże, s. 28–31. Matko świętej nadziei / Czy ten świat jest niespokojny? Krzyż kotwicą, portem Chrystus; Matko bądźże drogowskazem świętej nadziei (na podobieństwo konstelacji Małej niedźwiedzicy – Cynosura).

¹⁹ C. Ripa, dz. cyt., s. 139–140.

²⁰ S. Ambrose, *De Jacob et Vita Beata*, Migne, XIV, col. 624; F. Hartt, *Lignum Vitae in medio paradisi, the Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling*, „Art. Bulletin” 32(1950), s. 127.

²¹ M. Vloberg, *La Vierge notre Mediatrice*, Grenoble 1938, s. 191.

²² *Pancarpium*, s. 32–35. „Matko przesławna[Matko czcigotoczona]/ Głowę wieńczą gwiazdy, a lilie niech będą warownią dla twego łona i uczczona Matko będziesz dla wszelkich twoich ofiar”.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

namową rodzicielki, bohatercko odmawiając złamania praw żydowskich. Na trzecim planie scena wywyższenia Batszeby, która wstawiła się za Adoniaszem: pod namiotem tronujący Salomon, obok jego matka Batszeba²⁵ obrazuje moment, kiedy *wstał król naprzeciwko niej, i ukłonił się jej, i usiadł na stolicy swojej i postawiono tron matce jego, która siadła po prawicy jego* (3 Krl 2, 19). Po lewej scena oblężenia miasta Abel-Bet-Maaka przez Izraelitów i wydanie głowy buntownika Szeby przez mądrą kobietę z tegoż miasta dowódcy Joabowi w zamian za odstąpienie wojsk od miasta (2 Sm 20). Kompozycja o kilku wątkach typologicznych, odwołujących się *Legenda aurea* i *Bible moralise* podkreśla m.in. prefiguracje Marii w aluzji do triumfującego Kościoła. Miasto Abel, zdaniem autora, jest szczególnym miejscem Mądrości, azylem godnej poszukiwania prawdy.

* * *

Jako wzór dla kolejnego obrazu wykorzystano rycinę LIGNUM VITAE (Gen. 2) [il. 7], z sentencją *O felix arbor; vitae immortalis alumna! Christum in me foetu pasce benigna tuo*²⁶. Jest to kompozycja symboliczna związana z koncepcją drzewa życia, odpowiednio do komentarza: *Dla tego, co strzeże jej [tj. mądrości], drzewem jest życia, a kto się jej trzyma – szczęśliwy (Prz. 3, 18)*²⁷. Na pierwszym planie w bramie triumfalnej widoczna Maria jako „szczególne drzewo życia w środku Kościoła postawiona” na tle krzyża. Powyżej, w jasności, stworzone na początku drzewo życia *in medio paradisi plantatum*²⁸, a równocześnie figura krzyża, na którym Syn Boży dokonał zbawienia rodzaju ludzkiego w symbolicznym środku ziemi. Jak wynika z tekstu, sprawiła to mądrość Boża, której obrazem jest Maria, a życiodajna moc i natura drzewa życia jest analogiczna z tj. Marią, której „Owoc nie tylko zwykły żyjącym zachować życie na wieki, lecz także zmarłych pragnie wskrziesić do życia wiecznego”²⁹. W tle widoczne scenki uzupełniające. Pierwsza z nich ukazuje mnicha sięgającego owoców palmy, przed źródłem wśród skał jako znak cudownego pokarmu. Druga przedstawia króla z dwoma kłęczącymi kobietami w pałacu, według komentarza Davida, którego berło na podobieństwo drzewa życia przynosi zbawienie i ochronę. Podobnie postrzegana jest Maria, Królowa niebios interweniująca i troszcząca się w potrzebach³⁰.

Następny obraz nawiązuje do ryciny oznaczonej jako VENA VITAE (Prov. 10) [il. 8], z sentencją *Plaga, sitis, morbi, procul hinc exeste; scaturit, Plena sapo-*

²⁵ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, szp. 254.

²⁶ *Pancarpium*, s. 36–39. „Drzewo życia / O szczęśliwe drzewo, żywicielko nieśmiertelnego życia, karm we mnie Chrystusa, o łaskawe (drzewo) twym owocem”.

²⁷ Tamże.

²⁸ Por. R. Bauerreiss, *Arbor Vitae, der „Lebensbaum” und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, München 1938.

²⁹ *Pancarpium*, s. 36–39.

³⁰ Tamże, s. 36–39. „Tu interim, o Regina caelorum, ligni vitae, velut sceptru regalis salutem asserentis, praesidium nobis semper tuo interuentu procura propitium!”.

*ratis vena salutis aquis*³¹. Jest to kompozycja symboliczna związana, jak informuje autor, z koncepcją źródła życia, czystości i dziewictwa oraz odrodzenia i energii duchowej. Po lewej stronie kompozycji siedząca Maria trzymająca w chrzcielnicy Chrystusa z krzyżem, z którego boku tryska krew na leżącego, rannego, półnagięgo mężczyznę. Chrystus ukazany w charakterze *fons vitae*³², który zapewnia wodę życia i łaski. Autor uzasadnia, powołując się na słowa Mądrości z Księgi Przysłów (10, 11), że: „źródłem życia usta sprawiedliwego”, lecz „o wiele znakomitszym źródłem życia jest łono przezroczystej niebieskiej Dziewicy Marii, Matki Boga”³³. U góry kompozycji w tle krajobrazowym wydarzenia starotestamentowe związane z życiodajną siłą wody. Po lewej Mojżesz zrzucający drewno na polecenie Boga do gorzkich wód Mary, aby odmieniły smak i napoiły spragnionych Izraelitów (Wj 15, 22–25), po prawej Ana z rodu Ezawa, który odnalazł cieplice na puszczy, gdy past osły Sebeona, ojca swego (Rdz 36, 24)³⁴.

Obraz kolejny jest kopią ryciny oznaczonej mottem NAVIS INSTITORIS ETC. (Prov. 31) [il. 9], z sentencją *Absque te erat, panem ex alio quae conuvehis orbe, Impia damnarat saecula longa fames*³⁵. Jest to oryginalna kompozycja alegoryczna prezentująca Marię odpowiednio do „Poematu o dzielnej niewieście” z Księgi Przysłów (31, 14), jako okręt kupiecki z daleka sprowadzający swoją żywność. Obraz nawiązuje do ikonograficznego tematu „Statku zbawienia” wywodzącego się ze sztuki wczesnego chrześcijaństwa. Jest to, jak tłumaczy autor, „rzadkie zjawisko, objawiające boskie miłosierdzie wobec rodzaju ludzkiego”, które jest „obrazem chwały Matki Boskiej oraz symbolizuje pożywienie duchowe”. Według J. Pasierba i J. Samka starotestamentowy „Okręt kupiecki” to okręt zbawienia poruszany tchnieniem Ducha Św. wiozący na swym pokładzie pokarm eucharystyczny³⁶. Na pierwszym planie na morzu „wiedziony łagodnymi wiatrami” widoczny statek, maszt którego tworzy konstrukcja krzyża z rozpiętym ciałem Chrystusa. Na rufie pod wydętym żaglem znajduje się namiot z siedzącą Marią z Dzieciątkiem, po stronie przeciwnej sterujący anioł, na pokładzie kielich i chleby. Po prawej nadlatujący Duch Św. w postaci gołębicy, na horyzoncie arka Noego i statek w aluzji do Kościoła. Według C. Ripy statek jest znakiem ufności, bowiem morskie fale wiecznie roztańczone i rozkołysane zdają się grozić ruiną, śmiercią i zniszczeniem człowiekowi, który opuszcza ziemię, gdyż wówczas przekracza wyznaczone sobie granice³⁷. Statek, jak pisał Pseudo-Ambroży, powinniśmy uważać za symbol Kościoła unoszącego się na otwartym morzu, który jest narażony na uderzenie wichru,

³¹ *Pancarpium*, s. 40–43. „Źródło [żyła] życia./ Nieszczęście, pragnienie, choroby bądźcie stąd daleko; źródło pełne aromatu tryska leczniczymi wodami”.

³² *Realllexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 10, München 2004, szp. 148.

³³ *Pancarpium*, s. 40–41.

³⁴ Tamże.

³⁵ *Pancarpium*, s. 44–47. Okręt kupiecki przywożący chleb z daleka? / Bez ciebie była długotrwała nę-dza, chleb przywozisz z innej ziemi, który przeciwstawia się bezbożności tego świata.

³⁶ J. S. Pasierb, J. Samek, *Skarby...*, dz. cyt., s. 15.

³⁷ C. Ripa, dz. cyt., s. 192.

to znaczy plagi i ataki pokus, i który potężne fale, tj. moce tego świata usiłuje cisnąć na skały³⁸. Oto on, chociaż często wstrząsają nim fale i wichry, nigdy nie ulega rozbiciu, ponieważ na jego maszcie, tzn. na krzyżu jest zawieszony Chrystus, na rufie zasiada Ojciec a Duch Św. Pocieszyciel jako sternik kieruje statkiem. Maszt jest więc obrazem krzyża, żagiel pędzony wiatrem odnosi się do Ducha Św. lub jest aluzją do miłości. W kontekście maryjnym arka ocalona z potopu jest obrazem Marii, która jako jedyna, wybrana przez Boga uniknęła losu potomków Adama. Symbolizuje również „nadzieję świata” pokarm i napój duchowy w zbawczej tajemnicy maryjnej arki i świętego kościoła.

Obraz dziewiąty stanowi kopię ryciny FAVUS DISTILLANS (Cant. 4) [il. 10], z sentencją *Fellis amara lues terrae circumluit orbem? Virgines edulcant iudita mella favo*³⁹. Jet to oryginalna kompozycja symboliczna nawiązująca do dawnej tradycji upatrującej w miodzie mądrość, bogactwo ducha, pokarm duchowy mędrców i świętych oraz znak obfitości, dobrobytu, pożywienia danego od Boga. Ideą przewodnią jest werset z Księgi Przysłów (24, 13–14): „Synu, jedz miód, bo jest dobry, bo plaster miodu jest słodki dla podniebienia, tym też jest wiedza i mądrość dla twej duszy”⁴⁰. Autor nadaje symbolicznie sens mariologiczny powołując się na Mądrość Syracha (24, 20): „Pamięć o mnie jest słodsza nad miód, a posiadanie mnie – nad plaster miodu”. Przytacza tu fragment przemowy mądrości, porównując ociekający miodem plaster do warg Marii, jej pokory, roztropności wymowy, skromności spojrzenia, wreszcie łaski całego jej usposobienia, dzięki czemu znalazła łaskę „o słodczy miodu” w oczach Boga⁴¹. Pośrodku widoczni dwaj aniołowie podtrzymujący plaster miodu nad globem ziemskim spoczywającym na tacy leżącej na ozdobnym postumencie. W kolejnych planach ul otoczony pszczołami i sceny w lesistym krajobrazie. Pierwsza z nich upamiętnia czasy walk Izraelitów z Filistynami i ukazuje Jonatana, syna króla Saula kosztującego miodu w lesie, przy pomocy łaski, podczas nakazanego postu (1 Sm 14, 24–45). Drugie wydarzenie zapożyczone zostało z historii Samsona, kiedy bohater odkrywa w paszczęce martwego lwa rój pszczoł i plaster miodu w myśl wersetu: *Z jedzącego wyszedł pokarm, a z mocnego wyszła słodkość* (Sdz 14, 5–6).

Następny obraz został zainspirowany ryciną z mottem FONS SIGNATUS [il. 11] z inskrypcją: *Non temeranda, sacrum claudunt signacula fontem; Turbabit vitreas nemo profanus aquas*⁴². Związany jest z metaforami maryjnymi, odpowiednio do tekstu Pieśni nad pieśniami (4, 12): *Ogrodem zamkniętym jesteś siostrze ma*

³⁸ *Sermo XLVI (De Salomone)*, cap. IV 10; PL 17, 720. Wg. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 426.

³⁹ *Pancarpium*, s. 48–51. „Plaster miodem ociekający / Czyż po świecie nie szerzy się zepsucie niczym gorzyc źródła? Wlane miody słodzą dziewiczym plastrzem”.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 52–55. „Źródło opieczętowane/ Znaki [pieczęci], których hańbić nie należy, zamykają to, co święte. Nikt bezbożny nie wzburzy wód czystych jak kryształ”.

oblubienico, ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym. Przedstawienie nawiązuje do symboliki *hortus conclusus* oznaczającego tajemnicę, duszę, raj, szczęście i odkupienie. Obraz przedstawia symboliczne założenie ogrodu z fontanną pośrodku, od której spływają 4 strugi wzbogacone sylwetką Marii z Dzieciątkiem. Ogród, przez autora określany jako błogosławiona rajska ziemia, z której wypływa źródło nawadniając obficie całą ziemię. Porównywalny on jest z Marią, z „której łona źródło życia, Chrystus, świat cały łaską nawodnił”⁴³. Na podobieństwo wody płynącej w czterech kierunkach, odwzorowujących porządek rzek rajskich, Zbawiciel Matce swej cztery względy łaski wyświadczył⁴⁴. Życiodajną siłę wody uzasadnia autor poprzez wprowadzenie wątku Hagar i Izmaela (Rdz.21,18), wygnanej wraz z dzieckiem niewolnicy Abrahama, błąkającej się po pustyni Beer-Szeby, którą Bóg uchronił od śmierci nadsyłając anioła, który wskazał źródło wody.

Obraz następny nawiązywał do ryciny PUTEUS AQUARUM VIVENTUM (Cant 4) [il. 12] z sentencją *Saecla perennantes puteo quis sufficit undas? Ductus inexhausto tullius oceano*⁴⁵. Kompozycja symboliczna w typie ikonograficznym *Fons hortorum, Fons signatus*⁴⁶, związana z życiodajną mocą wody, odpowiednio do wersetu [Tyś] *źródłem mego ogrodu, zdrojem wód żywych spływających z Libanu* (Pnp 4, 15)⁴⁷. Hustruje rolę Marii jako źródła i Chrystusa jako studni⁴⁸. Autor przypisuje wodzie „wielką łaskę” ze względu na jej oczyszczające i odradzające działanie tak na ziemi, jak i w Kościele prowadzącym do zbawienia. Główną postacią obrazu jest nauczający Jezus siedzący przy studni, utożsamiający się z wodą żywą, którą obdarza życiem wiecznym (J 4, 5–42). Klęcząca przed nim Samarytanka stanowi typ chrześcijanina, który odnalazł wodę żywą. Za prawdziwe źródło ogrodu i zdroj wody żywej spływającej z Libanu autor uważa Marię, której sylwetka widoczna jest na cembrowinie studni. Ona też „serca ludzkie światłem nawadnia” i pociesza wygnańców, synów Ewy. Na pierwszym planie klęczący mężczyzna w stroju dworskim z końca XVI w. oraz jednorożec i jeleń. Autor porównuje człowieka do jelenia pragnącego wody, który symbolizuje pobożność, religijność i aspiracje ducha. Występuje on jako symbol duszy spragnionej źródła prawdy, w myśl Psalmu (41, 2): *Jak tęskni jeleń do źródeł wody, tak tęskni dusza moja do ciebie*⁴⁹. Krajobraz widoczny na horyzoncie przecięty został dwoma spływami rzecznyymi. Nad nimi znajdują się dwie grupy osób. Po lewej: wyłączenie lewitów spośród Izraelitów na polecenie Boga skierowane do Mojżesza i oczyszczenie ich przez pokropienie wodą przebłagania jako pierwородnych Izraela ofiarowanych

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 56–59. „Studnia wody żywej / Przez długie wieki którż dostarczy studni wód płynących (leczniczych)? Tryskająca struga poprowadzona z niewyczerpanego oceanu”.

⁴⁶ *Reallexikon*, 2004, szp. 138, 139, il. 4.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 139.

⁴⁹ Tamże.

Bogu (Lb 8, 5–26). Po prawej widoczny Elizeusz oczyszczający wody na prośby mieszkańców Jerycha solą wrzucaną u źródła (2 Krl 2, 19–22).

Obraz dwunasty nawiązuje do ryciny czternastej [il. 13] „*Pancarpium...*”, z mottem TORRENS MELLIS ET BUTYRI (Iob. 20), oraz sentencją *Hyblaeo, quae melle fluit, lactisque medulla, quid nisi delicias Emmanuelis alit?*⁵⁰. Oryginalna kompozycja o rodzajowym charakterze wskazuje na szczególną rolę pożywienia, obfitości, dobrobytu danego od Boga, w myśl wersetu z Księgi Królewskiej: [Rzekł Pan do Eliasza] *Wstań, a idź do Sarepty Sydończyków, i będziesz tam mieszkał, bom tam rozkazał niewieście wdowie, aby cię żywiła* (1 Krl 17, 8–9). Pośrodku scena karmienia łyżeczką Dzieciątka siedzącego na kolanach Marii. Po obu stronach Marii aniołowie niosący posiłek. Autor porównuje Marię jako *institrice et nutrice nostra* nawiązując do jej „duchowej obfitości”, do biblijnych postaci przedstawionych w scenkach pobocznych. Na planie drugim widoczny Dawid przed bitwą z Absalomem, kiedy „przybył do Machanaim, [a] Barzillaj Gileadczyk z Rogelim, dostarczyli [im] łożek, okryć pościelowych, naczyń, garnków glinianych, pszenicy, jęczmienia...” (2 Sm 17, 27–29)⁵¹. W tle pasieka i stado bydła. Po lewej stronie, wydarzenie z czasów walk Kananejczyków z Izraelitami za czasów panowania prorokini Debory: Jael, w namiocie męża Chebera Kenity z Siserą, pokonanym wodzem kananejskim, któremu zadała śmierć palikiem przebijając skroń (Sdz 4, 18–21)⁵². W górnej części kompozycji, po lewej, trzech aniołowie w gościnie u Abrahama ukazujący się pod dębem Mamre (Rdz 18, 1–14) jako znak urodzaju, płodności i obfitości oraz małżonka jego Sara, przysłuchująca się u wejścia do namiotu „zapowiedzi urodzenia syna”.

* * *

Obraz trzynasty dekoracji kaplicy Grobu Matki Boskiej stanowi kopię ryciny DOMUS SAPIENTIAE (Prov. 3) [il. 14] z sentencją *Quae domus haec? Sophiae. Casto tere limen amore, Inter caelestes annumerande sophos*⁵³. Scena o charakterze symbolicznym, nawiązująca do wersetu z Księgi Przysłów (9,1): *Sapientia aedificavit sibi domum; excudit columnas septem*. Pośrodku kompozycji widoczna rotunda nakryta kopułą wzniesiona na skale, z trójstopniową podstawą, o siedmiu kręconych kolumnach, którą interpretować można jako aluzję do Marii – Świątyni Mądrości. Wewnątrz rotundy w jasności widoczne Dzieciątko (które w obrazie kalwaryjskim zastąpione zostało przez postać Marii z Jezusem), nad budowlą gołębicą Ducha św. i Bóg Ojciec, wyznaczający oś kompozycyjną i ideową. Przed budowlą

⁵⁰ *Pancarpium*, s. 60–63. „Strumień miodu i mleka [śmietany] /Hybla, która ocieka miodem i najwyborniejszym mlekiem, cóż jeśli nie rozkosz Emmanuela żywi?”.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże, s. 64–67. „Dom Mądrości/ Czyżje ten dom? Mądrości. Czystą miłością wycieraj [jego] próg, jeśli chcesz być zaliczony w poczet mędrców niebieskich”.

postać kobieca, personifikacja Mądrości, berłem wskazująca na rotundę. Odpowiednio do słów Księgi Przysłów (14, 1) „najmędrsza z niewiast dom buduje...” autor komentuje, że mądra kobieta budując swój mistyczny dom... położyła fundament z miłości, dzwignawszy mocne mury z niewzruszonych cnót i nakrywając go dachem niebieskiej kontemplacji⁵⁴. Następnie autor wskazuje na metaforę maryjną – Matki Boga jako domu Mądrości, który zbudował Chrystus, Mądrość Boża, niczym najwyższy architekt. Przedstawieniu towarzyszą aluzyjne sceny drugoplanowe obrazujące mądrość kobiet St. Testamentu: po lewej – piękna i roztropna Abigail, żona okrutnego Nabala „oddająca pokłon Dawidowi i składająca w ofierze dary, prosząc o powstrzymanie od rozlewu krwi i pomsty” (1 Sm 25), po prawej – niewiasta z Tekui (Tekoa), która w żałobie przybyła przed oblicze Dawida interweniując na polecenie Joaba w sprawie Absaloma przebywającego na wygnaniu (2 Sm 14, 1–20).

Ostatni, czternasty obraz od strony południowej jest kopią ryciny SPECV-LVM SINE MACVLA (Sap. 7) [il. 15], z sentencją *Illimi hoc speculo maculosos inspice vultus; Exemploque animum candidiore laua*⁵⁵. Przewodnią ideą przedstawienia jest motyw lustra jako jednego z atrybutów NMP z racji jej nieskazitelności i dziewictwa, odpowiednio do wezwania litanii loretańskiej oraz wersetu z Księgi Mądrości: Mądrość jest zwierciadłem bez zmazy boskiego majestatu” (Mdr 7, 24–26). Pośrodku widoczna jest postać Marii prezentującej znacznych rozmiarów zwierciadło stojące na rzeźbionej podstawie. Lustro, określa autor, jako odbłask wieczystej światłości, zwierciadło bez skazy działania Boga, obraz jego dobroci (Mdr 7, 26)⁵⁶. W tym kontekście ze zwierciadłem porównana jest też Maria. W związku typologicznym widoczna jest scena starotestamentowa: kapłan izraelski dokonujący obmycia przed przystąpieniem do służby bożej w tzw. „brązowym morzu”. Sprzęt ten – wg. Księgi Mojżesza (Wj 38, 8) – zwany też kadzią z brązu odlany został dla Przybytku wraz z podstawą z luster kobiet pełniących służbę przy wejściu do namiotu⁵⁷. Kompozycja ukazuje też ambiwalencje symboliki lustra. Po prawej sylwetka pochylonego młodzieńca spoglądającego na odbicie własne w tafli wody. Podkreślona została w ten sposób rola lustra jako magicznego symbolu nieświadomych wspomnień, narzędzia oglądu, samopoznania, refleksji nad sobą⁵⁸. W lewym, górnym rogu alegoryczna scena z mężczyzną spoglądającym w duże lustro rozpatrywana przez autora w aspekcie kontemplacyjnym negatywnym, jako odbijającym kłamliwość i fałsz oraz pozytywnym, jako emblemat jasności i prawdy. Autor powołuje się tu na Sokratesa, który radził młodzieży przypatrywać się so-

⁵⁴ Tamże, s. 65.

⁵⁵ Tamże, s. 68–71. „Zwierciadło bez skazy/ Spójrz przy pomocy zwierciadła na te twarze skażone grzechem, po to, aby wybielone zostały tym czystym przykładem”.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże. „... Nisi ut sacerdotes et ministri Dei, loti mundi, et casti essent, aquis illis abluti, et admoniti speculis? B.Marie charissimi, et labrum nobis et speculum est”.

⁵⁸ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 207.

bie w lustrze, aby, jeśli są piękni, stali się godni tej urody, a jeśli jest inaczej, starali się wyrównać te niedostatki innymi osiągnięciami. W lewym dolnym rogu dwie postaci męskie zajęte rozmową, oznaczają według tekstu „miłośników próżnej chwały, kontemplujących samych siebie w oczach ludzi, i wierzący pochlebcom”⁵⁹.

Kolejny obraz od strony zachodniej, przy chórze muzycznym nawiązywał do ryciny siedemnastej [il. 16] „*Pancarpium...*” oznaczonej jako THRONVS SALOMONIS (3 Reg. 10), z sentencją *Virgo thronus nati est; dedit huic sapientia formam; Materiam nitidum Virginitatis ebu*⁶⁰. Kompozycja dwustrefowa, nawiązuje do symboliki tronu oznaczającego mistyczne centrum, miejsce Boga na ziemi i Jego przymierze z ludźmi⁶¹. W symbolice tron Salomona zastępował i reprezentował samego Boga. Komentarz zapożyczony został z Ksiąg Królewskich (1 Krl 10, 18–20): „Następnie król sporządził wielki tron z kości słoniowej, który wyłożył szczerem złotem. Tron miał 6 stopni i owalny szczyt z tyłu (...), a przy poręczach stały dwa lwy. Na sześciu stopniach stało tam po obu stronach 12 lwów. Czegoś takiego nie uczyniono w żadnym z królestw”. Głównym elementem przedstawienia jest siedząca w ozdobnym namiocie Madonna z Dzieciątkiem oznaczającą „świętynię nową”, otoczona adorującymi – hierarchami kościelnymi i dostojnikami świeckimi w strojach XVII-wiecznych, z drugoplanowo usytuowanym tronującym królem Salomonem w świątyni jerozolimskiej w otoczeniu świty. Jak tłumaczy autor, każdy element uzyskuje symboliczne znaczenie. Np. rotunda funkcjonuje jako model doskonały, 6 stopni, na których spoczywa tron dotyczy Patriarchów, Proroków, Apostołów, Męczenników, Wyznawców i Dziewic. Podobnie dwa lwy oznaczają dwa Testamenty, kość słoniowa – nie uleganie zepsuciu, wieczne zwycięstwo, złoto – hegemonię, mądrość, lwy – potęgę, 12 lwów – 12 pokoleń Izraela. Przyrównanie Marii do Tronu było często stosowane wśród pisarzy greckich i łacińskich, pojawiały się określenia Marii jako *Thronus Dei sublimior coelis... lub Tronus Dei Chembicus...*⁶². Tron Salomona przygotowany był dla Marii jako Królowej Niebios i oznaczał otwarcie ku przyszłości, ku czasom ostatecznym, podobnie jak w apokaliptycznej wizji proroczej (4, 2)⁶³.

Obraz szesnasty cyklu nawiązywał do ryciny osiemnastej [il. 17] „*Pancarpium...*”, z mottem MULIER AMICTA SOLE (Ap. 12), i sentencją *Clarior an maior, rutilo quae in sole coruscat, in terris positus, quam super astra vidas?*⁶⁴ Kom-

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ *Pancarpium*, s. 72–75. „Tron Salomona/ Dziewica tronem jest dla narodzonego, dała mu kształt mądrości”.

⁶¹ Tamże.

⁶² T. Dobrzeńcki, *Romański posążek Marii z Dzieciątkiem w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 10, 1966, s. 126.

⁶³ *Bibel-Lexikon*, hrsg. H. Haag, Leipzig 1970, szp. 1745–1747; C. Michna, *Maria als Tron Salomonis. Vorformen, Blüte und Nachwirkung des mittelalterlichen Bildtypus*, Wien 1950 (Diss.); *Pancarpium*, s. 72–75.

⁶⁴ *Pancarpium*, s. 76–79. „Niewiasta okryta słońcem / Czyż jest jaśniejsza i wspanialsza (od tej), która lśni w złocistym słońcu, czyż (ty) zamieszkała na ziemi nie widzisz jej pośród gwiazd?”.

pozycja o charakterze mariologicznym związana z symboliką słońca i światła, odpowiednio do komentarza z Apokalipsy św. Jana (12, 1): „Potem wielki znak się ukazał na niebie: *Niewiasta obleczone w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu*. Kompozycja przedstawia dwukrotnie Marię z Dzieciątkiem. Jest to pierwszoplanowy wizerunek w typie zbliżonym do *Tota pulchra i Immaculata* w płomienistej mandorli, stojącej na smoku jako „przesławne światło Kościoła”, zwyciężającej węża rajskiego (Rdz 3, 15) i obleczonej w słońce prawdziwe – Chrystusa. Maryja objawia się również antycznej Sybilli Agrippinie, która wskazuje Ją cesarowi Augustowi wypowiadając znamienne słowa: „Światło z światłości wydadzą panieńskie wnętrzości”. Na planie drugim, w kontekście symboliki maryjnej, widoczny Bóg Ojciec w krzaku gorejącym przed Mojżeszem.

Obraz kolejny nawiązywał do ryciny dziewiętnastej [il. 18] „*Pancarpium...*” zaopatrzonej napisem PVLCHRA VT LVNA (Cant. 6), i sentencją *Luna subobscurō diffindit lumine noctem; Nocte sed haec media dat sine nocte diem*⁶⁵. Obraz stanowi jedyną kompozycję zredukowaną względem pierwowzoru, malarz pominął bowiem galerię bohaterów starotestamentowych. Pośrodku kompozycji Maria z atrybutami królowej otoczona grupą świętych kobiet. W tle galerii wspartej na kolumnach święte w barwnych szatach: Barbara, Cecylia, Apolonia oraz Agnieszka, Urszula i Katarzyna oraz Agata i Łucja. Powyżej bielejąca tarcza księżycowa w pełni z bladą poświatą na obłokach. Ideą przewodnią ryciny jest piękność zewnętrzna i wewnętrzna Dziewicy w myśl wersetu „Pieśni nad pieśniami” (6, 10): *podziwiają ją dziewczęta i zwą szczęśliwą... Kimże jest ta, która świeci z wysoka jak zorza, piękna jak księżyc*. Autor porównuje ją do widocznych postaci kobiecych na galerii: Sary żony Abrahama (Rdz 12, 1–20; 20, 1–17), Rebeki, żony Izaaka (Rdz 24, 11–61) i Racheli, żony Jakuba oraz królowej Estery i Judyty (Jdt 10, 1–4), z mieczem i głową Holofernesa. Urok ich jest przyrównywany do słynnych, złudnych piękności czasów pogańskich – ateńskiej hetery Aspazji i Heleny trojańskiej. Im przeciwstawione zostają, zdaniem autora, święte dziewice Nowego Testamentu⁶⁶. Maria, „piękna jak księżyc, jaśnieje blaskiem swego umiłowanego, którego światłość wielką słońcem określamy. Jak światło nocy wśród gwiazd, tak jest Ona najpiękniejszą między duszami świętych i chórami aniołów”⁶⁷.

Obraz osiemnasty nawiązuje do ryciny ELECTA VT SOL (Cant. 6) [il. 19], z sentencją *Sol oculos mundi; tuus est et solis ocellus, sola cui lecta es, Filia, Sponsa, Parens*⁶⁸.

⁶⁵ Tamże, s. 80–83. „Piękna jak księżyc / Księżyc rozjaśnia przyciemnionym światłem noc, w ten sposób daje iluzję dnia”.

⁶⁶ Tamże, s. 80–83.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 84–87. „Wybrana jak słońce / Słońce okiem świata i twoje oko (jest) słońcem, (Ty) dla niego jesteś wybrana jako córka, oblubienica, rodzicielka”.

Kompozycja o układzie trójstrefowym nawiązująca do symboliki solarnej odwołuje się do wersetu z Mądrości Syracha (Eklezjastyk): „Widok wschodzącego słońca mówi, że jest ono czymś najbardziej godnym podziwu, dziełem Najwyższego” (Syr 43, 2)⁶⁹. W dolnej strefie, pośrodku, jako imaginacyjne zjawisko solarne *sol justitiae*, Dzieciątko Jezus w kuli słonecznej w myśl wersetu Psalmu: „W słońcu postawił przybytek swój” (Ps 18, 6). Po lewej widoczny człowiek w radości i podziwie na widok wschodzącego słońca, po prawej żołnierz w antykizujących zbrojach spoglądający ku słońcu. Jest to, jak pisze autor, upamiętnienie cudu słońca opisanego w Księdze Jozuego (10, 12–15), które przypomina zwycięstwo Jozuego pod Gibeonem nad królami amoryckimi, kiedy rzekł: „stań słońce nad Gibeonem i ty księżycu nad doliną Ajjalonu. I zatrzymało się słońce i stanął księżyc, aż pomścił się lud nad wrogimi synami. Zatrzymało się słońce na środku nieba i prawie cały dzień nie spieszyło do zachodu”. Powyżej, w jasności dwie strefy obłoków, które łączy osoba Marii jako „wybranej przez umiłowanego jako słońce”. Znajduje się ona pomiędzy Trójcą Świętą a trzema grupami kobiet unoszących się na obłokach, oznaczające chwałę trzech stanów – dziewic, wdów i małżonek.

Obraz kolejny stanowi kopię ryciny dwudziestej pierwszej [il. 20] „*Pancarpium...*”, określonej jako HONORIFICENTIA POPVLI NOSTRI (Judith, 15), *Gloria Christianum; Princeps dignissima turba, Fac tua te digna ut Principe turba siet*⁷⁰. Jest to kompozycja o charakterze gloryfikacyjnym, nawiązująca do wersetu z Księgi Judyty (15, 9): *Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri*. Pośrodku – wizerunek Marii z Dzieciątkiem siedzącej – w fantastycznej kielichowatej formie roślinnej z wyraźnie zaznaczonym ukorzeniem określanej jako *radices humilitatis*, wśród adorantów we współczesnych strojach: hierarchów kościelnych i królów⁷¹. Oryginalna koncepcja przedstawienia Madonny wywodzi się zapewne z typów ikonograficznych, *Madonna della Umilita* i Maria w Mistycznej Jabłoni oraz Maria w krzewie gorejącym⁷². Powyżej widoczne sceny biblijne o charakterze typologicznym: z Judytą i starszyzną żydowską oraz Ester i Mardocheuszem orędujących na ludem izraelskim. Dalej, na szczycie góry Peor, scena dziękczynna z Balaamem i królem Moabitów Balakiem, kiedy prorok „ogarnięty duchem Bożym zobaczył Izraela, rozłożonego obozem według swoich pokoleń” (Lb 24, 1–25). Po prawej stronie scena odrzucenia króla Saula przez proroka Samuela, potępiającego zdobywcę w wojnie prowadzonej z Amalechitami (1 Sm, 15, 27–28).

* * *

⁶⁹ Tamże, s. 84–87 Eccl. 43. „Sol in aspectu, anuntians in exitu; Vos admirabile opus Excelsi”.

⁷⁰ Tamże, s. 88–91. „Przedmiot czci naszego narodu (Ty jesteś czią ludu naszego) / Chwała chrześcijan: Pani najgodniejsza (tej) gromady, spraw, aby twa gromada była godna Ciebie jako Pani”.

⁷¹ *Pancarpium*, s. 88–91.

⁷² E. Harris, *Mary in the Burning-Bush*, „Journal of the Warburg Institute” 1, 1938, s. 285, il. b (*Mary in the Mystical Apple Tree*, French Ms., 1393).

Obraz następny nawiązuje do ryciny VIRGA MOYSIS (Exod. 4) [il. 21] z sentencją *Virgo Mosaicae superat miracula virgae: Virga salum potuit pandere, virgo polum*⁷³. Kompozycja o charakterze triumfalnym, zlokalizowana jest w imaginacyjnym krajobrazie z dominującą postacią Marii. Wymowa ideowa kompozycji związana jest z laską Mojżesza, która zamieniła się w węże (Wj. 4,7). Autor w tym sensie odnosi się do paraleli lingwistycznych: *virgo* i *virga*, pisząc: *O virgam Moysis admirandam! o Mariam fortem adiuatricem fidelium?*⁷⁴. Na podobieństwo laski Mojżesza wywołującej plagi egipskie, zdaniem autora, moc Marii zwycięża wszystkie węże, smoki i herezje w całym świecie, przynosząc błogosławieństwo i łaskę dla całego Kościoła. Nadaje jej triumfalny charakter powołując się na Księgę Liczb (24, 7): „Wznijdzie gwiazda z Jakuba i laska z Izraela i pobije książęta Moabu, i spustoszy wszystkich synów Seta. I będzie Idumea dzierzawą jego, dziedzictwo Sefiru dostanie się nieprzyjaciołom jego”. Maria ukazana jako triumfatorka, odnosząca zwycięstwo nad herezją, stojąca, jak podaje K. Moisan-Jabłońska, na postaciach diabła, Pani świata (z kulą na głowie), Turków(strój wschodni), herezyka (z księgą) i Kupidyna personifikującego ciało⁷⁵. Na wzgórzu, w drugim planie za Marią stojący Mojżesz „wyciągający laskę do nieba”, wokół ślady plag egipskich – wody zamienionej w krew, żaby, pomoru bydła, gradu. W tle motyw ołtarzy potwierdzających szczególnie aspekt kapłaństwa Aarona. Pierwszy, wzniesiony na polecenia Boga z naczyń pozostałych po buntowniku Korachu z unoszącym się dymem z kadzideł, które uśmierzyły plagę (Lb, 17, 1–15) z komentarzem o charakterze maryjnym (Pnp 3, 6): „Któraż to jest [oblubienica], co wstępuje przez puszcę jak słup dymu z wonnościami mirry i kadzidła wszelkiego proszku aptekarskiego?” Drugi ołtarz z różdżką Aarona, która w namiocie Spotkania przed Arką Świadectwa: „Wypuściła pączki, zakwitła i wydała dojrzałe migdały” (Lb 17, 16–26).

Obraz następny jest kopią ryciny dwudziestej trzeciej „*Pancarium...*”, oznaczonej mottem CIVITAS REFUGII (Num. 35), i sentencją *Praesidium, tutela, salus, pietatis asylum, Materno vsque patent virginis in gremio*⁷⁶. Kompozycja podkreśla obronny charakter miasta o charakterze refugialnym jako obrazu opieki maryjnej, która według komentara jest *Tu virtus, refugium et salus nostra*. Pośrodku obrazu motyw niezdobytej twierdzy – ufortyfikowanego miasta jako symbolu elementu życia i ducha. Twierdza ukazana z górnego punktu widzenia, otoczona murem na planie owalnym z dwoma bastionami strzeżonymi przez anioły i bramą, nad którą czuwa postać Marii. Wewnątrz widoczna zabudowa imaginacyjna o cha-

⁷³ *Pancarpium*, s. 92–95. „Różdżka (Laska)Mojżeszowa / Dziewica przewyższająca cudowność różdżki Mojżeszowej: Różdżka mogąca ujarzmić wzburzone morze, dziewica – niebo”.

⁷⁴ *Różdżko Mojżeszowa godna podziwu! Mario wspomóżycielko wiary*.

⁷⁵ K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 78, il. 51.

⁷⁶ *Pancarpium*, s. 96–99. „Miasto ucieczki / Macierzyńska opiekę wciąż rozciąga dziewica na wszystkich uciekających się do fortecy, miejsca bezpiecznego, gdzie można znaleźć ratunek i schronienie”. Por. K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt. il. s. 78, 61.

rakterze mieszkalnym, z wieżami i kościołem. Miasto atakowane jest przez demony, węże i potwory. Nad twierdzą unosząca się w obłokach Maria z Dzieciątkiem na tle zarysów miasta na wysoko zaznaczonym horyzoncie. U góry w chmurach widać niebiańskiego miasta, będącego prawozorem ziemskiego, wzniesionego na początku czasu przy stworzeniu świata⁷⁷.

Obraz kolejny jest swobodną kopią ryciny dwudziestej piątej oznaczonej lemmą CLYPEVS OMNIBVS IN TE SPERANTIBVS (Prov. 30) *Diva, nec ignis penetrabilis vmbro sagittis; Hostica in auctoris tela retunde caput*⁷⁸. Kompozycja porusza temat symboliki tarczy i jej znaczeń jako broni defensywnej, ochrony, a również zwycięstwa, słowa Bożego, mądrości, wiary i zbawienia w kontekście maryjnym. Dlatego na obrazie widoczna jest Maria jako nadzieja i ucieczka grzeszników, która osłania tarczą postaci kobiece i męskie w XVII-wiecznych strojach, atakowanych przez uskrzydłone demony i potwory (w pierwowzorze graficznym w miejscu Marii ukazany był anioł). W charakterze komentarza autor wykorzystał fragment z Księgi Przysłów (30, 5): „Kaźde słowo Boga w ogniu wypróbowane, tarczą jest dla tych, co doń się uciekają oraz W każdym położeniu bierzcie wiarę jako tarczę, dzięki której zdołacie zgasić wszelkie rozżarzone pociski złego. Weźcie też hełm zbawienia i miecz Ducha Św., to jest Słowo Boże” (Ef 6, 16–17). Maria w powyższym kontekście określana jest jako „tarcza ognista” i „puklerz niezwyciężony”, „promieniująca i żarząca się mocą Bożą”⁷⁹. W tle górzysty pejzaż i zarys miasta atakowanego przez wojowników. Według komentarza jest to Jozue z wojskiem wyruszający przeciw buntownicznemu miastu Aj (Hai): „A Jozue nie spuścił ręki swej, którą był podniósł w górę, trzymając puklerz, aż wybito wszystkich mieszkańców Aj” (Joz 8, 1–19). W tym kontekście Aj oznacza obraz zgromadzenia grzeszników i „grzesznego ciała”, które „burzy” interwencja Marii. Po stronie przeciwnej Saul na górze Gelboe podczas walk z Filistynami przebijający się mieczem (1 Sm 31, 1–5), pozostała *jedynie porzucona tarcza mocarzów, tarcza Saulowa, jakby nie był pomazany oliwą* (2 Król 1, 21). Autor odwołuje się też do mitologicznego aspektu tarczy Pallady, bogini Mądrości. „Mądrość daje więc te tarcze, by rządzić światem, jest ona ognista, płonie miłością i błyszczący wiedzą. Na niej odbiło światło słońca Bożą Dziewicę”⁸⁰.

Ostatni z obrazów od strony chóru muzycznego jest kopią ryciny TURRIS EBURNEA (Cant. 7), z sentencją *Quanta foret castae in Maria substructio mentis, Aethereo turris vertice eburna docet*⁸¹. Kompozycja o charakterze symboliczno-

⁷⁷ D. Forstner, dz. cyt., s. 376.

⁷⁸ K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 78, il. 55; *Pancarpium*, s. 104–107. „Tarcza wszystkich ufających Tobie/ Boska tarczo nie dająca się przebić ognistymi strzałami powstrzymaj wrocie pociski od głowy sprawy”.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 78, il. 52; *Pancarpium*, s. 108–111. „Wieża z kości słoniowej/ Wieża z kości słoniowej na niebiańskim szczycie ukazuje, jak wielka może tkwić w Marii podpora nieskazitelnej myśli”.

-triumfalnym nawiązuje do komentarza z „Pieśni nad pieśniami”(7, 5): „Szyja twa jak wieża z kości słoniowej”. Na pierwszym planie widoczna Dziewica z Dzieciątkiem z palmą w dłoni stąpająca po smoku, powyżej wyeksponowana scenka ze słoniem miażdżącym smoka. Paralelnie zestawione zostały dwa rodzaje zwycięstwa i pogromu nad smokiem-szatanem w myśl słów „*Ipse conteret caput tuum*” (Gen 3, 15). Jezuita Cornelis a Lapide (1567–1637) w *Commentaria in Scripturam Sacram* uzasadniał, powołując się na nieznanego autora, że Dziewica jest „Wieżą z kości słoniowej” ze względu na blask jej czystości i nieugiętej wytrwałości oraz z tego względu, że kość słoniowa pochodzi z zęba słonia, który zabija smoka, tak jak Niepokalanie Poczęta odnosi zwycięstwo nad starodawnym wężem⁸². Jak wynika z komentarza oprócz deptania smoka nogami, słoń oślepił go również strumieniem wody wyrzucanej z trąby. Ten drugi sposób walki uznany został za odpowiednik „przechytrzenia” szatana przez fakt narodzenia Zbawiciela z Marii – zamężnej dziewicy⁸³. W rozległym krajobrazie – fantastyczne, ufortyfikowane budowle z wieżami, m.in. wieżą Dawidową na Syjonie, wieżą miasta Tebes zdobytego przez Abimeleka (Sdz 9, 50–54). Pierwszy obraz po stronie północnej, jest kopią ryciny TURRIS DAVIDICA (Cant. 4) i sentencją *Teque, Maria, notant clypeatae symbola turris, Armamenta sacrae publica militiae*⁸⁴. Kompozycja związana jest z symboliką wieży – wywyższenia, zwycięstwa, ładu kosmicznego i porządku boskiego w myśl komentarza (Prz 18, 10): „Potężną twierdzą jest imię Pana, tam prawy się schroni”. Pośrodku stojąca, jasnowłosa Maria w typie Służebnicy w świątyni ze złożonymi modlitewnie rękami, otoczona dwoma klęczącymi muzykującymi aniołami. Nad nią motyw imaginacyjnej architektury w kształcie rotundy – sacramentarium z motywem eucharystycznym IHS. Przedstawienie zawiera aluzje do Marii pojmowanej jako *Ecclesiae Christi* i niezwykłego Kościoła porównywanego do wieży Jahwe: „Ty jesteś dla mnie obroną, wieżą warowną przeciwko wrogowi” (Ps 61, 4). Na horyzoncie dwie wieże obronne, z których jedna to wieża Dawidowa, którą „zbudowano z szańcami; tysiąc tarcz wisi na niej, wszystka broń moczów” (Pnp 4, 4–5) w charakterze obrazu triumfującego Kościoła.

* * *

Kolejne płótno nawiązuje do ryciny dwudziestej dziewiątej „*Pancarpium...*”, określonej jako PARADISUS VOLUPTATIS (Gen. 2), z sentencją *Ille tulit mortem vitae mala, tu aurea vitae. Mala refers, potior quis paradisis erit?*⁸⁵. Kompozycja

⁸² D. Forstner, dz. cyt., s. 301.

⁸³ J. Dreścik, *Kwiatki Światej Pustynie B. Salomei Panny na Skale S.Maryey: treści ideowe barokowej pustelni bł. Salomei w Grodzisku koło Skały*, „Folia historiae artium” 23(1987), s. 64; *Pancarpium*, s. 110–111.

⁸⁴ *Pancarpium*, s. 112–115. „Wieża Dawidowa/ I na ciebie, Mario, wskazują znaki wieży zbrojnej w tarczy i zbroja świętej służby”.

⁸⁵ *Pancarpium*, s. 120–123. „Raj rozkoszy /Tamtą (Ewa) nieszczęsna przyniosła śmierć dla życia, Ty zaś przynosisz złote jabłka życia, któż może być znakomitszym rajskim ogrodem”.

dwustrefowa ukazująca rozległe założenie ogrodowe z fontanną w symbolicznym znaczeniu ogrodu rozkoszy, biblijnego raju ziemskiego, odpowiednio do komentatora z Księgi Rodzaju (2, 8): „Zasadził Pan Bóg ogród rozkoszy na początku: w którym umieścił człowieka, którego uformował”. Funkcjonuje jako symbol bezgrzesznego prabytu ludzkości, rzeczywistości mistycznej poprzedzająca święte miasto niebiańskie Jeruzalem⁸⁶. Kompozycja adekwatnie do wspomnianego fragmentu Księgi Rodzaju, ukazując ogród w Edenie, na wschodzie, skąd Bóg „wywiódł z ziemi wszelkie drzewo piękne ku widzeniu ...A rzeka wypływała z Edenu, aby nawodnić, a stamtąd dzieliła się na cztery odnogi: Pison, Gehon, Tygrys i Eufrat” (Rdz 2, 8–14). Pośrodku Maria z Dzieciątkiem stojąca pod półkolistym łukiem bramy z żywopłotu. Na pierwszym planie otaczający Marię adoranci w barwnych strojach z początku XVII w. W sferze niebios oddzielonej świetlistymi obłokami widoczny Bóg Ojciec w tiarze na głowie, i muzykujący aniołowie. Poniżej, widoczny anioł, w myśl Księgi Ezechiela (28, 13–14), „wielki cherub” ustanowiony „opiekunem na świętej górze Bożej”⁸⁷.

Obraz dalszy nawiązuje do ryciny trzydziestej [il. 23] „*Pancarpium...*”, określonej jako *DESIDERIVM COLLIVM AETERNORVM* (Gen. 49), z sentencją *Aeterni te suspirant sua gaudia colles: Nos ad te aeternis collibus ire pares*⁸⁸. Kompozycja w gloryfikującym aspekcie, nawiązuje do wersetu z Księgi Rodzaju (Rdz 49, 26) dotyczącego błogosławieństw Jakuba „przewyższających błogosławieństwa gór prastarych” i słów Psalmu (114, 4) „Góry skakały jak barany, pagórki, niby – jagnięta”. W centrum Maria z Dzieciątkiem unosząca się na obłoku jako oczekująca Oblubienica, który przybywa stąpając po górach anielskich i przemierzając wzgórza święte (Pnp 2, 8). Jest nim Jezus, „pragnienie rzeczywiste wzgórz wieczystych, przez wszystkich świętych upragnione”, którzy z powodu stałości cnót i wspaniałości umysłu nazwani są górami i pagórkami wieczystymi. Po bokach adorujący ją tłum klęczących hierarchów kościelnych i dostojników świeckich. Na planie drugim, zaznaczone obozy wojskowe Jozuego. Świadczą one, jak pisze autor, o tęsknocie narodu wybranego w upragnionym marszu do ziemi obiecanej i przypominają pagórkowate miejsca przy Jordanie i wyżyny nad rzeką Arnon dane pokoleniom Izraela (Lb 21; Joz 11). Wieczne pagórki stanowią też metaforę oczekiwania chrześcijan na ostateczne przyjście Pana.

Obraz kolejny jest kopią ryciny trzydziestej pierwszej [il. 24] „*Pancarpium...*”, z mottem *LILIUM INTER SPINAS* (Cant. 2), i sentencją *Lilia pungentes inter fragrantia spinas. Fac nos in medijs florida virgo malis*⁸⁹. Kompozycja dwustrefowa, o charakterze dolorystyczno-chwalebny, nawiązująca do słów Pieśni

⁸⁶ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 270.

⁸⁷ *Pancarpium*, s. 120–123.

⁸⁸ Tamże, s. 124–127. „Pragnienie pagórków wiecznych / Wieczne pagórki tęsknią do Ciebie i swych radości; jesteśmy gotowi iść do Ciebie po wiecznych pagórkach”.

⁸⁹ Tamże, s. 128–131. „Lilia między cierniami/ Kwitnąca Dziewico spraw, abyśmy byli wśród nie-szczęść pachnącymi liliami pośród kłujących cierni”.

nad pieśniami (2, 2): „Jak lilia pośród cierni, tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt. W centrum pod krzyżem motyw Piety: Maria Bolesna przeszyta siedmioma mieczami boleści na tle krzyża, u jej stóp leżące ciało Chrystusa. Jak wskazuje autor, powołując się na Księgę Wyjścia, wśród argumentów i świadectw Starego Testamentu, Marię porównać należy do motywu kielicha lilii pomiędzy sześcioma ramionami złotego trzonu świecznika siedmioramiennego symbolizującego światło i życie Boże (Wj 25, 31–36). Podobnie Maria jawi się między błogosławionymi kobietami. Po bokach lilie, pomiędzy nimi widoczne Dzieciątko Jezus, które zdaniem autora jako mistyczny oblubieniec uradowany jest „liliami” czystych dusz. Potwierdza to komentarz: *Mój miły jest mój, a ja jestem jego, on stada swe pasie wśród lilii* (Pnp 2, 16). U góry – Maria z Dzieciątkiem w typie *Tota pulchra* otoczona płomienistą mandorlą pomiędzy unoszącymi się na obłokach świętymi kobietami.

Kolejny obraz jest kopią ryciny trzydziestej drugiej [il. 25] określonej RUBUS ARDENS INCOMBUSTVS (Exod. 3), z sentencją *Qualis ineffensum lambit sacra flamma rubetum; Talis in integra virgine mater ouat*⁹⁰. Scena o charakterze biblijno-mariologicznym, związana jest z symboliką ognia określanego jako *elementorum nobilissimum*, który „najlepiej, w sposób wspaniały a zarazem budzący grozę wyraża przymioty boskie”. Pośrodku kompozycji – scena teofanii: wizja Mojżesza pasącego owce na Bożej górze Horeb, odpowiednio do tekstu Księgi Wyjścia (3, 2–3): „I ukazał mu się Pan w płomieniu ognistym z pośrodku krzaka, i widział, że krzak gorzał, a nie zgorzał”. Nad postacią Boga „znak wielki”, Dziewica Apokaliptyczna „obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami” (Ap 12, 1) widoczna w płomieniach, porównywana do wspomnianego krzewu z racji jej cudownego faktu nienaruszonego dziewictwa. Według komentarza św. Efrema: „Jak krzew na Horebie w płomieniach przynosił Boga, tak Maria niosła Chrystusa w swej dziewiczości”⁹¹. Po stronie prawej widoczni młodzieńcy w piecu ognistym (Dan 3). Po lewej mężczyzna dmuchający w ogień, zajęty przetapianiem metalu, z komentarzem „na próżno...bowiem niegodziwości nie zostały zniszczone”⁹².

Kolejny obraz stanowi kopię ryciny trzydziestej piątej [il. 26] „*Pancarpium...*”, z mottem THALAMVS SPONSI (Psalm 18), i sentencją *Dius hymen, quo naturae Deus oscula nostrae libavit, castro virginis in thalamo*⁹³. Kompozycja o charakterze gloryfikacyjnym, nawiązująca do słów Psalmu (19, 5): Tam słońcu namiot wystawił, i ono wychodzi jak oblubieniec ze swej komnaty. Pośrodku Ma-

⁹⁰ Tamże, s. 132–135. „Gorejący krzak ciemniowy nie ulegający spaleni / Jaki święty płomień obejmuje nietknięty krzak, taki matka z radością wyróżnia w nienaruszonej dziewicy”.

⁹¹ E. Harris, *Mary in the Burning-Bush*, „Journal of the Warburg Institute” 1(1938), s. 281–286; Ch.I. Minott, *A note on Nicolas Froment's „Burning Bush Triptych”*, „Journal of the Warburg Institute” 25(1962), s. 323–325.

⁹² *Pancarpium*, s. 132–135.

⁹³ Tamże, s. 144–147. „Komnata oblubieńców /Boskie wesele, w którym Bóg dotknął ust naszej natu-ry w komnacie dziewicy”.

ria jako Oblubienica, w koronie na długich włosach i złożonych rękach, otoczona muzykującymi aniołami. Powyżej trzy sceny – oblubieńcy wychodzący z namiotu i baranek apokaliptyczny na górze, zjawisko solarne z widocznym wewnątrz namiotem i sceną narodzin Chrystusa, a poniżej – baranek deptący szkielet. Pośrodku wizja św. Jana na wyspie Patmos, z aniołem wskazującym na unoszące się w obłokach *civitas Dei*, *Jeruzalem Niebieskie*, w myśl Apokalipsy: „I uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosła, i ukazał mi miasto święte i Oblubienicę, Małżonkę Baranka”. Do apokaliptycznego miasta porównywana jest Maria *tabernaculum*, *thalamus*, *tronus*, *templum et civitas Dei*. Autor przytacza również werset Psalmu (87, 3): „Wspaniałe rzeczy głoszą o Tobie, o miasto Boże” w charakterze metafory maryjnej⁹⁴.

* * *

Kolejny obraz nawiązuje do ryciny TABERNACULUM FOEDERIS (Exod. 25) [il. 27] i sentencją *Papilone sub hoc Deus atque homo foedere iungunt Ara sed arcani conscia virgo fuit*⁹⁵. Kompozycja ukazuje szczególne wywyższenie Marii jako Przybytku przymierza, namiotu sakramentalnego, w myśl komentarza do Księgi Wyjścia (25, 8): „Powiedział Pan do Mojżesza: I uczynią mi święty przybytek, abym mógł zamieszkiwać pośród was”. Pośrodku w namiocie tronująca Maria z Dzieciątkiem, jako Oblubienica Pańska, ponad którą unosi się gołębica Ducha Św. Na pierwszym planie – alegoryczna scena przymierza Boga z rodzajem ludzkim, któremu jest dany *tabernaculum Dei et foederis*. Autor odwołuje się tutaj do przymierza Boga z Abrahamem, Jakubem i Mojżeszem. Bóg ukazany jest jako papież z tiarą na głowie, którego szaty unoszą aniołowie. Powyżej, zgodnie z tekstem Księgi Wyjścia widoczne dwie sceny. Pierwsza, to hierofania na górze Synaj, „na której spoczęła chwała Pana”, kiedy Bóg jako Przedwieczny nakazuje Mojżeszowi budowę przybytku i wykonania wszelkich jego sprzętów, wedle wzoru, który mu ukaże (Wj 25, 9). Druga, po prawej, to scena przed pracownią artysty Beseleela, z Mojżeszem zleającym mu wykonanie przybytku do świątyni (Wj 31, 1). Za nim widoczny, zgodnie z tekstem Księgi Wyjścia, jego pomocnik Oholiab. Jak zauważa autor, w przybytku spoczywa Arca Dei, jako skarb największy ze wszystkich dóbr, tak Maria *tabernaculorum tabernaculum*, święte świętych i przymierza, znakomita wykonawczyni przyczynia się do osiągnięcia bogactwa pełni zrozumienia, ku głębszego poznania tajemnicy Boga tj. Chrystusa. W nim wszystkie skarby mądrości i wiedzy są ukryte (Kol 2, 3)⁹⁶.

Następny obraz jest kopią ryciny czterdziestej pierwszej [il. 28] „*Pancarpium...*”, z mottem AURORA CONSVRGENS (Cant. 6) z sentencją *Crimen et er-*

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 148–151. „Arka Przymierza vel Namiot sakramentalny / Pod tym namiotem arka, Bóg i człowiek zawierają przymierze, lecz Dziewica była świadoma tej tajemnicy”.

⁹⁶ Tamże.

*ror abi; veri et iubar emicat aequi: Aurorae puro purius e thalamo*⁹⁷. Pośrodku widoczna popularna w ikonografii maryjnej scena wstąpienia Dziewicy do świątyni jerozolimskiej i powitania jej przez kapłana, zaopatrzona komentarzem autora: „Kimże jest ta, która świeci z wysoka jak zorza – Któżaź to jest, która idzie jak zorza powstająca” (Pnp 6, 10). Zgodnie z tradycją apokryficzną Maria, wstępująca po piętnastu stopniach świątyni przyrównywana jest tutaj do „gwiazdy porannej, zbawiennego zmięzchu, jutrzemki upragnionej, łaski, zbawienia i życia”⁹⁸. Na podobieństwo jutrzemki pośredniczącej między nocą a dniem, stanęła ona między ciemnościami grzechów rodu ludzkiego i blaskiem wiecznej chwały. Dlatego też w scenie pierwszoplanowej widoczne są postępujące za Marią i kontemplujące ją postaci kobiece i męskie w strojach z początku XVII w. oraz – po stronie przeciwnej – odwracający się odeń, uciekający diabeł z grupą zbrojnych. Wokół świątyni z dwoma kolumnami roztacza się lesisty pejzaż, oświetlony przez wschodzące słońce, do którego autor porównuje „tajemnicę” Marii, która jest „jak światło poranka, kiedy wschodzi słońce” (2 Sm 23, 1–7). Słowa te wypowiedział Dawid syn Jessego, pomazaniec Boży u schyłku życia, w ostatnim proroczym widzeniu o Matce Chrystusa. Moment, kiedy kończy się noc i rozpoczyna dzień, ukazany jest poprzez ludzi udających się „do dzieł swoich” i budzące się zwierzęta. Ta poranna godzina, jak pisze autor, jest końcem snu, godziną roztropności i początkiem działania, co upamiętnia starotestamentowa walka Jakuba z aniołem. Maria, „która poczęła przez światło, wzrosła ze światła” jest „jutrzemką wschodzącą – końcem nocy i początkiem dnia: kresem potępienia i początkiem zbawienia”⁹⁹.

* * *

Kolejny obraz jest kopią ryciny czterdziestej trzeciej, SANCTVARIVM DEI (Exod. 25) [il. 29], zaopatrzonej napisem: *Sacrum adytum Domino pectus virtutibus orna, Collocet vt sedem cordis in aede tui*¹⁰⁰. Kompozycja nawiązuje do idei sanktuarium Boga jako znaku widzialnego Jego obecności w Izraelu. W aspekcie maryjnym dotyczy świętego przybytku Nowego Przymierza zawierającego Boga, odpowiednio do komentarza: „I uczynią mi święty przybytek, abym mógł zamieszkiwać pośród was” (Wj. 25, 8). W centrum otoczona płomienistą mandorlą Maria w typie Immaculaty z księżycem pod stopami, unoszona przez anioły, ponad starotestamentowym przybytkiem, jako „Sanktuarium żywego Boga”¹⁰¹. Po obu stronach Marii scenki poboczne. Od lewej, Chrystus w domu Marii i Marty, które goszcząc Go w sposób cielesny i duchowy, „uczyniły sanktuarium w domu i w ser-

⁹⁷Tamże, s. 168–171. „Jutrzemka wschodząca / Odejdź grzechu i błędzie; błyszczący blask prawdy i sprawiedliwości: z czystej komnaty jaśniejszej jutrzemki”.

⁹⁸Tamże, s. 28.

⁹⁹Tamże.

¹⁰⁰Tamże, s. 176–179. „Sanktuarium Boga / Sanktuarium to jest święty przybytek dla Pana, ozdób serce cnotami, aby mógł On umieścić tron w świątyni twego serca”.

¹⁰¹Tamże.

cu swoim”. Po przeciwnej stronie starotestamentowa siedziba Boga na ziemi: namiot – przybytek, który On sam nakazał wznieść Mojżeszowi, a budowę kontynuował Dawid i Salomon. Wewnątrz widoczna jaśniejąca postać Przedwiecznego. U góry – przybytek niebieski z Trójcą Św. W aspekcie sapiencjalnym, jak wskazuje autor, powołując się na Przemowę Mądrości (Syr 24, 10), przedstawienie jest aluzją do Marii, która „w świętym przybytku, w Jego obecności, zaczęła pełnić świętą służbę i przez to na Syjonie stanęła”¹⁰².

Obraz następny jest kopią ryciny czterdziestej czwartej [il. 30] wspomnianego „*Pancarpium...*”, określonej mottem ARCA TESTAMENTI (Exod. 25) z sentencją *Sethina fert aevum, micat aurea foederis arca: Sic pudor aeternat Virginis ardet amor*¹⁰³. Kompozycja symboliczna nawiązuje do wersetu z Księgi Wyjścia (25, 10): „I uczynią arkę z drzewa akacjowego” w kontekście obecności Boga i Jego przymierza, tematyki maryjnej i eucharystycznej. W centrum tronująca Maria z Dzieciątkiem, łącząca tradycje Starego i Nowego Przymierza uwidocznione przez symbole i atrybuty. Przed Matką Boga, na pierwszym planie monstrancja adorowana przez anioły, widoczna też księga oraz skrzyżowane krzyż i berło spoczywające na poduszkach. Powyżej – zawartość arki przymierza: leżące na stole tablice przymierza, które otrzymał Mojżesz na Horebie, złote naczynie w formie kuli zawierające manę, oraz różdżka Aarona. Kompozycję wieńczy Arka Przymierza, „podnózek” Najwyższego, symbol jego wszechobecności, a równocześnie typ nowotestamentowych tajemnic i obecności wcielonego Słowa. Maria, w myśl rozważań autora podobnie jak arka stanowi skarbiec mądrości: *sapientem de sapientia loquentem: Infinitus est thesaurus hominibus*¹⁰⁴.

Obraz następny jest kopią ryciny PROPITIATORIUM ALTISSIMI [il. 31] z sentencją *Propitium tibi fac materna per ubra natum; vulnere par nati propitiare patrem*¹⁰⁵. Kompozycja związana jest z rytuałem żydowskiego i znakami uobecniającymi Boga. Tekst odwołuje się do przepisów o zorganizowaniu kultu w czasach Mojżesza (Wj 25, 17): „I uczynisz przebłągalnię ze szczerego złota... Dwa też cheruby wykujesz ze złota... na obu końcach przebłągalni... Cheruby będą miały rozpostarte skrzydła ku górze i zakrywać będą swymi skrzydłami przebłągalnię, twarze zaś będą miały zwrócone jeden ku drugiemu. Umieścisz przebłągalnię na wierzchu arki, a w (niej) złożysz zaś Świadcstwo, które dam tobie”. Główny element symboliczny utożsamiany z Marią, to Przebłągalnia Najwyższego, złota płyta, miejsce, skąd Bóg przemawia do Mojżesza i zarazem jakby narzędzie odpuszczania grzechów¹⁰⁶. Pośrodku widoczna konstrukcja arki przymierza z przebłągalnią –

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 180–183. „Arka Przymierza / Drzewo akacjowe przynosi życie, błyszczy złotem arka przymierza: tak czystość uwiecznia i płonie miłość Dziewicy”.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże, s. 184–186. „Przebłągalnia Najwyższego / Poprzez matczyną pierś karmiącą, uczyni sobie Syna litościwym, poprzez rany Syna staraj się zjednać Ojca”.

¹⁰⁶ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, Poznań–Warszawa 1973, s. 59–60.

otoczona kłęczącymi kapłanami i perspektywicznie ukazany tłum, przedstawiciele różnych stanów w strojach XVII wiecznych. W górnej strefie Maria orędująca za ludzkością przed Trójcą Św.

Obraz trzydziesty piąty stanowi kopię ryciny GLORIA IERUSALEM (Judith. 16), z sentencją *Gloria tu Solymae; Caeli tibi curia, victis Hostibus applaudens, io triumphe canit*¹⁰⁷. Naczelną ideą kompozycji jest triumfalistyczna typologia Marii i Judyty, odpowiednio do wersetu z Księgi Judyty (15, 9): „Tyś wywyższaniem Jeruzalem, tyś chlubą wielką Izraela, tyś wielką dumą naszego narodu”. Po lewej Maria z Dzieciątkiem stojąca na progu fasady świątyni, depcząca, według K. Moisan-Jabłońskiej, diabła, heretyka i mężczyznę personifikującego świat¹⁰⁸. W scenie drugoplanowej, powyżej – zwycięska Judyta z głową Holofernesa przed starszą żydowską. Starotestamentowej heroinie odpowiada Maria, *victrix et triumphatrix*, którą „błogosławić będą odtąd wszystkie pokolenia, gdyż wielkie rzeczy uczynił [Jej] Wszechmocny (Łk 1, 48). Dlatego jest Ona, jak pisze autor, chwałą Jeruzalem, Kościoła walczącego (*Ecclesia militans*), który osobliwym blaskiem obdarzony, w chwale twojej jaśnieje¹⁰⁹.

Przedostatni obraz jest kopią ryciny określonej SOLIVM GLORIAE DEI (Ier. 14) [il. 32] i sentencją *Gloria te Domini solium sibi legit, et in te Maiestatis habet ac pietatis opes*¹¹⁰. Kompozycja o charakterze gloryfikującym, nawiązuje do idei Tronu chwały z aluzjami maryjnymi. Maria z Dzieciątkiem siedząca na księżycu ukazana została w promieniach świetlistej kuli jako ta, której za „tron dane są niebiosy”. Stanowi Ona „stolicę” dla Chrystusa, na podobieństwo „stolicy niebieskiej”, tak jak „odziała Jego Boskość człowieczeństwem”¹¹¹. Widoczny król Salomon w namiocie na tronie godnym chwały, zastępującym i reprezentującym tron Jahwe, a równocześnie oczekującym na zstąpienie Zbawiciela. Pośrodku motyw otwartego serca ze śpiącym dzieckiem pośrodku podtrzymywanym przez anioły, oznaczający duszę, będącą tronem chwały Boga i siedzibą łaski, odpowiednio do słów Psalmu: „I zamieszka chwała w sercach naszych” (Ps 84, 203)¹¹². U góry Św. Trójca tworzy „stolicę Boga na wieki wieków”.

Ostatni obraz, najbliższy struktury ołtarzowej, przejęty został z ryciny pięćdziesiątej „*Pancarpium*” z mottem REGINA CAELI (Psalm 44) [il. 33] z sentencją *Te Regni sociam Caeli Regnator adoptat; Vt terras oculo dexteriore bees*¹¹³. Kom-

¹⁰⁷ *Pancarpium*, s. 96–199. Tamże, il. 53. Salem, Solyma od Hierusalem – dawna nazwa Jerozolimy. „Chwała Jerusalem / Chwała tobie Jerozolimo, niebiosy tobie pałacem, zwyciężeni wrogowie oklaskują, och, triumfalne brzmienie”.

¹⁰⁸ K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 78, il. 53.

¹⁰⁹ *Pancarpium*, s. 197.

¹¹⁰ Tamże, s. 204–208. „Tron chwały Boga / Chwała Pana wybrała sobie ciebie jako tron i w tobie ma wsparcie majestatu i miłości”.

¹¹¹ Tamże, s. 201.

¹¹² Tamże, s. 203.

¹¹³ Tamże, s. 204–208. „Królowa niebios / Ciebie królestw zjednoczonych niebios Władca przyjmuje i oczy ziemskie po prawicy widzą”.

pozycja nawiązuje do tradycyjnego trójstrefowego schematu „Koronacji Marii”, odpowiednio do wersetu: „Stanęła królowa po prawicy twojej w ubiorze złotym” Psalmu (45, 10)¹¹⁴, prezentującego szczególne wywyższenie Marii i wynikające stąd jej orędownictwo za kościołem. U góry w obłokach Koronacja NMP przez Świętą Trójcę z radującymi się aniołami, poniżej, zbawieni jako przedstawiciele *Ecclesia triumphans* unoszeni na chmurach, po lewej – reprezentanci St. Testamentu, m.in. Dawid z harfą, Noe z arką, Jan Chrzciciel, Łazarz, po przeciwnej – Nowego Testamentu, a wśród nich apostołowie z Piotrem i Pawłem, Wawrzyniec z rusztem, Barbara z wieżą, Apolonia, biskupi. U dołu widoczna *Ecclesia patiens* z grzesznikami w ogniu czyścica. Maria przybywa jako Boża Rodzicielka do królestwa Syna, Króla niebios, uzyskując tytuł Królowej Nieba, jako nadzieja wszystkich grzeszników. Maria, ma wstawiać się na podobieństwo Batszeby (3 Reg. I, 2)” ja będę z Królem mówiła za tobą”¹¹⁵.

* * *

Cykl obrazów kalwaryjskich o tematyce maryjnej wykonanych zapewne przez zakonnego malarza ok. 1630 r. tj. przed poświęceniem kaplicy przez bpa Mikołaja Oborskiego stanowi interesujący przykład recepcji grafik proveniencji niderlandzkiej zawartych w publikacji o charakterze mariologicznym. *Pancarpium Marianum* było to zresztą pierwsze mariologiczne dzieło o charakterze emblematycznym¹¹⁶, które uzasadnia każdy z tytułów chwały Marii w sposób typologiczny i metaforyczny. Różnorodność i oryginalność odwołań świadczy o erudycji autora – jezuitę Jana Davida.

Autor publikacji i inicjator koncepcji ideowej przedstawień Jan David (1545 lub 1546 – 1613), należał do znanych jezuickich kaznodziejów i pisarzy okresu kontrreformacji we Flandrii¹¹⁷. Studiował on teologię na uniwersytecie w Louvain i był prawdopodobnie w Gandawie (1568), pełnił funkcję sekretarza biskupa tegoż miasta Corneliusa Jansena St. (1510–1576), znanego bibliisty i profesora egzegezy, uczestnika soboru trydenckiego. David pełnił obowiązki proboszcza przy kościele S. Martin w rodzinnym Courtrai, a następnie wyjechał do Francji w czasie zamieszek religijnych z kalwinami. Wstąpił do Towarzystwa Jezusowego w 1582 r. i przejął obowiązki przełożonego w Courtrai oraz rektora otwartego przez siebie kolegium. Kierownicze funkcje pełnił też w Brukseli, Gandawie i Ypres.

Począwszy od 1595 r. David pisał liczne dzieła w języku łacińskim i holenderskim, w których wielokrotnie występował przeciw protestantom. Były to publi-

¹¹⁴ Tamże. *Adstitit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdeata varietate*

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Ch. Bellot, *Spiegel und Allegorie. Die „Duodecim Specula” des Jan David SJ, [w:] Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schuesler*. Passau 2007, s. 407.

¹¹⁷ *Bibliothèque de la compagnie de Jesus*, par C. Sommervogel, Première partie, t. 2, Bruxelles–Paris 1891, szp. 1844–1853; *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Paris 1960, t. 1, szp. 47–48.

kacje o oryginalnych tytułach, ostrych, sarkastycznych przenośniach i aluzjach w większości adresowane do masowego odbiorcy. Wszystkie dzieła ozdobione zostały grafikami wykonanymi przez współczesnych rytowników dla wyjaśnienia i unaocznienie treści poszczególnych rozdziałów. W 1607 r. (powtórnie w 1618) wydana została w Anvers publikacja *Paradisus Sponsi et Sponsae* i *Pancarpium Marianum*. Autor koncentrował się w niej nad aspektami pasji Chrystusa i przywilejami chwały Marii. Utwór tłumaczony był w uproszczeniu na język polski już w 1608 r.

W charakterze ilustratora dzieł teologiczno-polemicznych Davida wydawanych w oficynie Plantiniana występował antwerpski grafik Teodor Galle (ok. 1571–1633) syn Filipa, należący rodziny znanych rytowników flamandzkich¹¹⁸. Wykonał on po 52 ryciny dla *Pancarpium Marianum* i dla *Paradisus sponsi et sponsae* oraz ozdobił również *Duodecim specula* i *Veridicus christianus* autorstwa Davida¹¹⁹.

W swoich utworach o skomplikowanych treściach teologicznych, autor bazował na biblijnych typologiach, nawiązywał też do dzieł biskupa Corneliusa Jansena o treściach egzegetycznych i polemicznych¹²⁰. Dla kompozycji swych pism autor wykorzystał swe doświadczenia jako sławnego kaznodziei. Częste zapożyczenia i odwoływanie się do tekstów liturgicznych i biblijnych, metodyczny układ dzieła, oryginalność idei, jasność podziału, przemienność prozy i wiersza miały zapewnić łatwość odbioru lektury i gwarantowały sukces u współczesnych czytelników¹²¹.

Publikacje Davida znane były w Polsce szczególnie w środowisku jezuickim, z którym związany był też Mikołaj Zebrzydowski. W zbiorze klasztornym bernardynów znajdowały się egzemplarze pochodzące z prywatnego księgozbioru Mikołaja Zebrzydowskiego¹²².

We omawianym wnętrzu kaplicy kalwaryjnej o charakterze maryjnym upamiętniającej zaśnięcie i wniebowzięcie Marii znaczącą rolę ogrywała zapewne ikonografia związana z odprawianymi tam modlitwami maryjnymi (antyfony, godzinki, litanie loretańska). Także w liturgii Wniebowzięcia Marii występują liczne

¹¹⁸ *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, t. 13, wyd. U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1920, s. 105; F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, ca 1450–1700, t. 7, s. 83.

¹¹⁹ W. Waterschoot, *Veridicus Christianus and Christelijken Waerseggher by Johannes David*, [w:] *Emblemata sacra. Rhetorique et hermeneutique du discours sacre dans la litterature en images*, red. Ralph Dekoninck i Agnes Guiderdoni-Brusle, Brepols Thurnhout 2007 s. 527–534.

¹²⁰ *Encyklopedia Katolicka*, t. 7, Lublin 1997, szp. 988–989.

¹²¹ *Bibliothèque...*, szp. 1844–1853; *Dictionnaire...*, szp. 47–48.

¹²² K. Estreicher, *Bibliografia Polska*, 15, 1897, s.84–85 oraz t. 17, 1899, s. 364–381; *Polski Słownik Biograficzny*, t. 8, s. 597–599; *Słownik polskich teologów katolickich*, pod red. H. E. Wyczawskiego, Warszawa 1981, t. 1, s. 586–591. Publikacja *Paradisus sponsi et sponsae* skrótoowo przetłumaczona została na język polski przez jezuitę Stanisława Grochowskiego (1540–1612) i wydana w Krakowie w 1608 i 1611 r. pt. *Pięćdziesiąt punktów rozmyślań męki Jezusowej służących, przelożone z wierszów łacińskich Jana Davida zaopatrzonych dwuwierszami*. Były wśród nich dzieła polemistów. m.in. wspomnianego belgijskiego jezuitę *Veridicus christianus*. A. W. Pabin, *Inwentarz biblioteki bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej z 1617 r.* „Przegląd kalwaryjski” 7: 2002, s. 212.

odniesienia do poszczególnych symboli litanii loretańskiej zatwierdzonej w Rzymie w 1578 r.¹²³ Obrazowy cykl mariologiczny stanowi jeden z najstarszych przykładów kształtowania się kontrreformacyjnej maryjnej ikonografii triumfalnej odwołującej się do ówczesnych form modlitewnych, przede wszystkim litanii loretańskiej jako liturgicznej formy modlitwy kontynuacyjnej zawierającej prośby i błagania¹²⁴. Wezwania pochwalne (elogie) Litanii loretańskiej wskazują na następujący porządek: trzy wezwania z litanii wszystkich świętych, następnie błagania związane z tytułami Marii: *Mater*, *Magistra*, *Virgo*, *Regina*, które nawiązują do symboli, metafor, hiperbol, konceptów starotestamentowych¹²⁵.

Wezwania powyższe nawiązują do historycznej wersji litanii kształtującej się na przełomie XVI i XVII w., kiedy funkcjonowały teksty „starej” i „nowej” litanii loretańskiej. Tekst „nowej” litanii autorstwa kapucyna o. Mario da Mercatosaraceno z regionu Marche był kilkakrotnie drukowany m.in. w 1601 r. przez Pinelliego, który wprowadził ją do swoich medytacji na temat piętnastu tajemnic różańca, a następnie w 1612 r. z inicjatywy jezuitów, którzy zamieścili ją w książeczce do nabożeństwa dla kongregacji maryjnych¹²⁶. Cykl obrazów z kościoła Grobu Matki Boskiej uznać można za istotny przykład recepcji wzorów niderlandzkich w rodzimym malarstwie wczesnego baroku. Stanowi on świadectwo rozpowszechniania się myśli teologicznej i zasad obrazowej polemiki typowej dla jezuickiego środowiska kontrreformacyjnych Niderlandów.

¹²³ Werner Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien-Köln-Weimar 2005, s. 137.

¹²⁴ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, 1971, szp. 27–29 (oprac. L. Lüdicke-Kaute). W 1578 archidiakon Julio Candiotti z Loreto wysłał drugą wersję do papieża Grzegorza XIII z prośbą o aprobatę. W Niemczech tekst opracowany został przez jezuitę Piotra Kanizjusza i rozpowszechniony przezeń, podobnie, sprowadzona z Rzymu grupa jezuitów udostępniała wersję litanii z symbolami z litanii loretańskiej z rozprawy jezuita Piotra Kanizjusza, *De Maria Virgine* (Ingolstadt 1577) w kolegiach tegoż zgromadzenia w 1560 w Pradze, w 1561 w Wiedniu i w 1562 w Trewirze.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ G. Basadonna-G.Santarelli, *Litania Loretańska*, przekł. A. Dudzińska-Focca, Warszawa 1999, s. 21.