

podstawową siłą pociągową w rolnictwie (w w. XVI-XVIII stanowiły 25-40% wszystkich zwierząt domowych)<sup>18</sup>.

Produkcja rolnicza zapewne w całości, w przypadku głównych artykułów konsumpcyjnych, pokrywała potrzeby mieszkańców Licheń<sup>19</sup>. Nadwyżki były dostarczane do miast sąsiednich. Zwłaszcza Konina i Kleczewa. Stamtąd też przywożono potrzebne surowce, jak i wyroby tamtejszego rzemiosła.

W końcu XVIII w., jak wynika z przeprowadzonej przez władze pruskie ankiety Licheń był niewielką wioską, w której zamieszkiwało niecałe 100 osób, z których zdecydowana większość zajmowała się rolnictwem. Od kilku wieków istniała tutaj parafia, będąca pozostałością po „miejskiej” przeszłości. Wieś nie wyróżniała się niczym od tysięcy innych na ziemiach polskich – jej sława miała się wkrótce rozpocząć.

<sup>18</sup> Wydaje się, że niebagatelną rolę odgrywał tutaj czynnik ekonomiczny: pańszczyźniany chłop był bardziej zainteresowany tańszym w „eksploatacji” wołem, znaczenie mógł mieć fakt, że było zwierze wolniejsze, szerzej B. B a r a n o w s k i, *Podstawowa siła pociągowa dawnego rolnictwa w Polsce*, Wrocław 1966, s. 7-19.

<sup>19</sup> Indaganda „wiejskie”, w przeciwieństwie do pochodzących z lat 1798 i 1805 opisów miast departamentu kamery kaliskiej nie przynoszą szczegółowych danych dotyczących poszczególnych gałęzi gospodarki rolnej (pszczerlarstwo, len, konopie, chmiel, gryka).

TOMASZ WUJEWSKI

## „UKRZYŻOWANIE” Z WARSZTATÓW OBRAŹNICZYCH W ZBIORACH PRYWATNYCH W POZNANIU

W posiadaniu prywatnym w Poznaniu znajduje się obraz przedstawiający Chrystusa na krzyżu, otoczonego narzędziami męki, będący bez wątpienia wytworem jednego z XIX-wiecznych warsztatów tzw. obrazniczych (il. 1). Ze względu na to, że obraz ten reprezentuje nieco ambitniejszy nurt tego rodzaju twórczości, a ponadto jest niezłe zachowany, warto niniejszym komunikatem odnotować jego istnienie.

Obraz o wymiarach: szer. 48,8 cm i wys. 63,5 cm został zrealizowany na szarym, gęsto tkanym i dość cienkim płótnie<sup>1</sup>. Główne motywy zostały namalowane techniką olejną, tło i część motywów wykonano tzw. techniką „grzebykowania”<sup>2</sup>. Złociste tło zasadniczo „czesano” ruchami falistymi, uzyskując motywy wachlarzowe, aczkolwiek ponad poziomą belką krzyża występują linie faliste prowadzone tylko w poziomie. To opracowanie tła wykonano starannie i z dużą wprawą.

Centralne przedstawienie to krucyfiks. Krzyż z malowaną ciemnymi brązami imitacją mazerunku jest obwiedzony grubym czarnym konturem (nawet ponad półcentymetrowej szerokości, aczkolwiek występują tu duże różnice). Sądząc po sposobie poprowadzenia okonturowania artysta nie przykładał wagi, że belka pozioma jest jakby przybita od przodu do pionowej belki krzyża, co jest konstrukcyjnie nierealne, a poza tym powinno pociągać za sobą zmiany w układzie ciała Chrystusa, których nie ma. Chrystus jest przedstawiony już po agonii, z zamkniętymi oczami i otwartym bokiem. Ciało namalowano światłocieniowo, w sposób oczywiście nieprofesjonalny, chociaż malarz starał się zachować pewną konsekwencję sugerując źródło światła

<sup>1</sup> Obecnie obraz jest naklejony na płytę pilśniową.

<sup>2</sup> Zwanego także „rantowaniem”, zob. R. Reinfuss, *Malarstwo ludowe*, Kraków 1962, s. 71.



z lewej strony obrazu<sup>3</sup>. Ciemniejsza jest karnacja twarzy, możliwe że tę część kompozycji wykonał inny, biegleszy rzemieślnik. Chrystus z długimi włosami, wąsami i brodą, w ciemniej koronie, głowę skłonił na prawe ramię. Jest ona otoczona złocistym nimbem, w kolorze tła, okonturowanym. Zwraca uwagę zróżnicowanie układu dłoni przybitych do krzyża: prawa jest przedstawiona w geście błogosławieństwa. Na ciele Chrystusa ciemnoczerwoną farbą zaznaczono rany i zakrzepłą krew. Obszerne perizonium zaznaczono na gładkim, posrebrzonym tle niebieskimi kreskami, imitując draperię. Podobną techniką wykonano tabliczkę INRI (tło srebrne, kontur obwiedziony niebieskim, napis czarny) oraz kości do gry z zestawu Arma Passionis, u dołu obrazu (tło srebrne, kontur niebieski, kropki czarne). Również na srebrnym tle przedstawiono naczynie po prawej stronie kompozycji, jednakże tło w obrębie tego motywu jest „grzebykowane”, innymi ruchami niż w partiach tła neutralnego. Na tymże naczyniu, przedstawionym w nieudolnej perspektywie, widnieje kogut, zaznaczony wyłącznie graficznie, czerwonymi kreskami. W podobny sposób przedstawiono drugie naczynie (dzban), obok kości do gry. Ponad nim widnieje mieszek z cyfrą „30”, malowany światłocieniowo, z wysypującymi się z niego srebrnikami.

Po obu stronach krzyża znajdują się ponadto inne Arma Christi. Z lewej strony jest to ukośnie ustawiona drabina, malowana, w intencji, światłocieniowo i perspektywicznie oraz włócznia z przywiązany do niej biczem i różgą. Jako pendant po stronie prawej umieszczono trzcinę z podwójną gąbką na jej zakończeniu oraz z przywiązany do niej maczugą i pochodnią, a niżej młotkiem (ten motyw z próbą modelunku światłocieniowego). U dołu trzciny graficznie zaznaczone cęgi.

Dzięki pewnym mankamentom wykonania możemy łatwo stwierdzić, jaka była kolejność prac przy obrazie. Na płótno, wcześniej zagruntowane, nanoszono najpierw zapewne szablonem ogólne kontury przyszłej kompozycji, następnie złożone partie „grzebykowane” z pozostawieniem z dużym zapasem gładkich miejsc na motywy figuralne. Dopiero potem nakładano partie posrebrzane, jak o tym świadczy przypadkowa srebrna plama na złożonym tle, obok perizonium. W dalszej kolejności wykonywano graficzne szczegóły farbą niebieską, czarną i czerwoną. Artysta nieraz wykraczał nieco poza przewidywane ramy, i tak np.

<sup>3</sup> Generalnie, jeśli w malarstwie ludowym światłocien występuje, jest on malowany „z pamięci”, zob. R. Rein f u s s, op. cit., s. 104.

w omawianym obrazie kolce maczugi wchodzą na tło grzebykowane, podobnie rzemyki sakiewki. W ostatniej kolejności malowano partie światłocieniowe, przy czym, jak już wyżej napomknięto, mogło tu być dwóch wykonawców, najbardziej biegły wykonywał twarz. Procedura była więc jak najbardziej racjonalna, zaczynano od partii najłatwiejszych, nie wymagających artystycznych predyspozycji i które mógł wykonać prosty pomocnik.

Obraz został pozyskany w latach siedemdziesiątych XX wieku od starszej kobiety, mieszkanki Poznania-Edwardowa, mieszkającej w zabudowaniach mieszkalnych dawnego folwarku. Prawdopodobnie był przywieziony przez jej przodków z jakiejś pielgrzymki.

Właśnie z chłopskim ruchem pielgrzymkowym można wiązać rozpowszechnienie się w ciągu XIX wieku obrazniczej produkcji. Po uwłaszczeniu, (które najwcześniej miało miejsce w zaborze pruskim) stosunkowo szybko wzrastała zamożność chłopów, a przynajmniej ich części, zatem zaistniały też materialne warunki tak dla odległej pielgrzymki, jak też i zakupu odpowiedniej pamiątki, która jednocześnie wspomagałaby rozwój życia duchowego w rodzinie po powrocie.

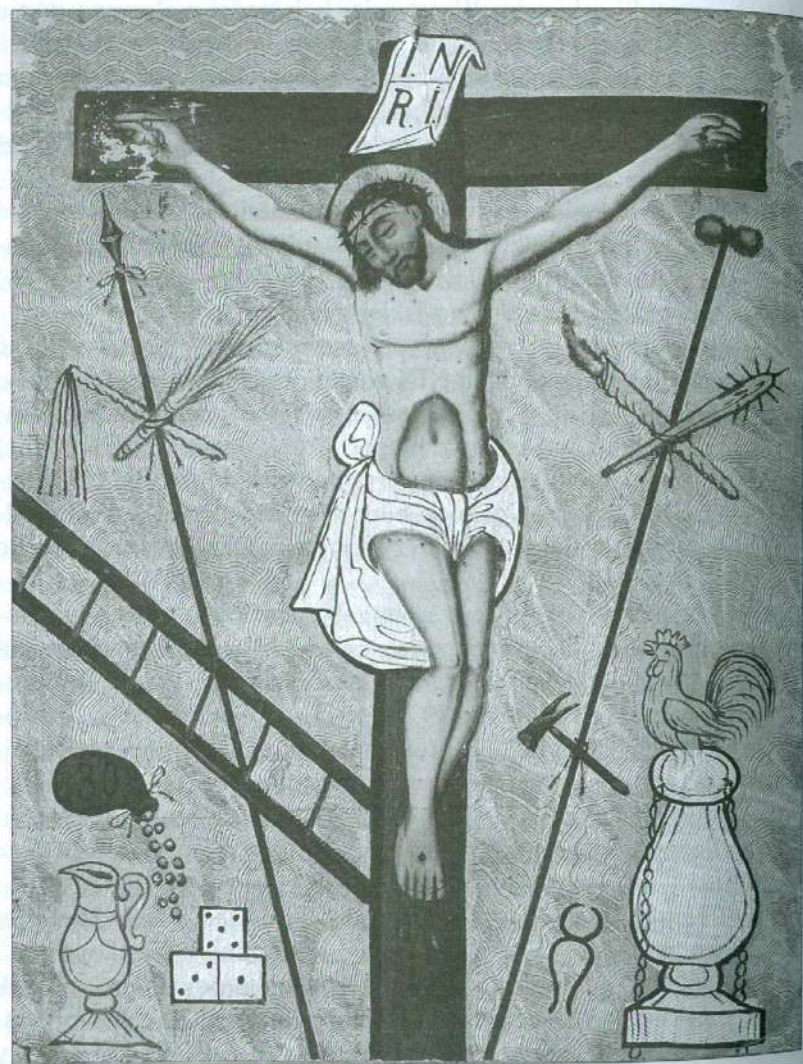
Na twórczość zaspokajającą te potrzeby zwrócono uwagę już stosunkowo wcześniej. Do pionierskich należy zaliczyć krótki artykuł i rysunki Adriana Głębockiego, zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1874 i 1879, a dotyczące obserwacji w Częstochowie w latach 1863-1873<sup>4</sup>. Informowały one o seryjnej produkcji obrazów dla pątników w warsztatach częstochowskich. Mimo artystycznej nieporadności rysunki te także i dziś są cennym źródłem ikonograficznym odnośnie do pewnych niuansów organizacji tejże produkcji.

W 1901 roku Stanisław Górka podał informacje o środowisku obrazników pracujących w Skulsku we wschodniej Wielkopolsce<sup>5</sup>. Artykuł ten stał się w kilkadziesiąt lat później powodem polemik w gronie polskich badaczy sztuki ludowej, ponieważ autor przytaczał podobne jak znane z Częstochowy dane o organizacji pracy obrazników, a nawet te same anegdoty.

<sup>4</sup> Zob. R. Brykowski, *Kilka słów o niektórych częstochowskich rysunkach Adriana Głębockiego*, PSL, 25, 1971, nr 3, s. 177nn.

<sup>5</sup> S. Górka, *Skulscy „ochwieśnicy”*, Wisła XV, 1, 1901, s. 1-7, w szczególności s. 2-4.





„Ukrzyżowanie”

Ważne informacje na interesujący nas temat, także kompetentne dane odnośnie do stosowanych przez obraźników technik (jest to wręcz związana hermeneja), podał T. Seweryn w *Polskim malarstwie ludowym*<sup>6</sup>. Opracowanie to jest cenne także z tego powodu, że autor znał z autopsji epigonów produkcji obraźniczej, podaje nawet nazwiska niektórych częstochowskich, kalwaryjskich, krakowskich i in. obraźników. Potwierdził też istnienie środowiska skulskiego, aczkolwiek chyba tylko pod wpływem artykułu Górki.

W 1957 M. Przeździecka hipotetycznie związała z warsztatami skulskimi pewne obrazy zachowane nawet w odległych od Skulskiego terenach, opierając się na informacjach o szerokim zasięgu obwoźnego handlu dewocjonaliami, realizowanego przez skulskich „ochweśników”<sup>7</sup>. Znaczenia skulskiego środowiska malarskiego mocno bronił w serii artykułów Stanisław Szymański, wykorzystując przy tym dane archiwalne, rzeczywiście potwierdzające obecność malarzy w tym małym miasteczku już od początków XIX wieku<sup>8</sup>.

Odmienne stanowisko zajęła A. Kunczyńska-Iracka, w zachowanych dziełach obraźników widząc przede wszystkim wytwory warsztatów częstochowskich<sup>9</sup>. Pogląd ten, jako lepiej uzasadniony, został przyjęty przez większość badaczy.

<sup>6</sup> T. Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937, s. 7-18, 42-48.

<sup>7</sup> M. Przeździecka, *Na tropach skulskich ochweśników*, PSL, 11, 1957, nr 4, s. 250-256. Przy okazji: używany w skulskim żargonie termin „ochwest” chyba nie oznaczał „obraz”, jak pisał S. Górka, op. cit., s. 4, lecz raczej „pędzlarz”, „pacykarz”, skoro słowo można wywieść z ros. „pędzel, ogon”. Dlatego też chyba nie miał racji S. Szymański, „Warsztat” skulski, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie”, IV-V, 1963-1964, s. 114, uznając że „ochweśnik” oznaczał handlarza, a „obraźnik” malarza.

<sup>8</sup> S. Szymański, *Środowisko obraźników skulskich przed rokiem 1830*, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie”, IV-V, 1963-1964, s. 134-149; idem, *Środowisko obraźników i ochweśników skulskich w latach 1830-1862*, „Zeszyty...”, j.w., VI-VII, 1965-1966, s. 37-51; idem, „Warsztat”..., op. cit.

<sup>9</sup> A. Kunczyńska-Iracka, *Skulscy malarze czy handlarze obrazów*, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie”, VI-VII, 1965-1966, s. 53-58; eadem, *Obrazy częstochowskie*, PSL, 20, 1966, nr 2, s. 75-101; eadem, *Kilka uwag w sprawie malarstwa w Częstochowie i Skulsku*, PSL, 23, 1969, nr 3-4, s. 234-237; eadem, *Malarstwo ludowe kręgi częstochowskiego*, Wrocław 1978; eadem, *Malarstwo*, [w:] E. Fryś-Pietraszakowa, A. Kunczyńska-Iracka, M. Pokropek, *Sztuka Ludowa w Polsce*, Warszawa 1988, s. 209-238. Należy tu wspomnieć o bardzo dobrym rozpoznaniu częstochowskiego środowiska malarskiego, będącym zasługą Aleksandra Jaśkiewicza, opartym o kwerendę archiwalną, które posłużyło do podbudowania też



Interesującym nas na tym miejscu obrazom poświęcił też uwagę R. Reinfuss<sup>10</sup>.

Zabytek w Poznaniu niewątpliwie należy łączyć z produkcją warsztatów uznawanych za częstochowskie. Wskazują na to zarówno analogie ikonograficzne, jak i techniczne. Aczkolwiek najliczniejsze były tam wizerunki Pani Jasnogórskiej, jednakże „Ukrzyżowania” stanowią również znaczącą grupę<sup>11</sup>, przy czym wydaje się, że większość z nich inspirowała się podobnym przedstawieniem. Pod względem ikonograficznym i w dużej mierze też kompozycyjnym analogię stanowi obraz z Cieślina pod Olkuszem, uznany za dzieło warsztatów częstochowskich lub krakowskich z ok. poł. XIX w.<sup>12</sup>. Widzimy tu podobnie umieszczoną drabinę, bicz, maczugę i pochodnię przytwierdzone do włóczni i trzciny, ponadto pojawia się miecz. Jest też naczynie z kogutem, młotek, cęgi, mieszek z napisem „30”. Jednak na pewno jest to dzieło innej ręki, z inną anatomią, innym rysunkiem, bogatszą paletą barwną, bez „grzebykowanego” tła.

Na to samo źródło inspiracji wskazuje obraz z Nidy<sup>13</sup>. Gdyby nie inaczej wykonane perizonium, można by powiedzieć, że obrazy z Cieślina i z Nidy są z tego samego warsztatu.

Natomiast niewątpliwie innej ręki, choć ikonograficznie i kompozycyjnie podobne jest dzieło przechowywane w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie<sup>14</sup>. Ze względu na specyficzną kolorystykę tła, jak gdyby inspirowaną malarstwem romantycznym, obraz ten zapew-

o przewadze produkcji obrazników z Częstochowy, zob. *Materiały do historii cechowego rzemiosła artystycznego XVIII i pierwszej połowy XIX w. w Nowej Częstochowie*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 6(1963), s. 239-263; idem, *Rysunki i artykuły malarza Adriana Głębockiego źródłem do poznania dewocyjnej sztuki częstochowskiej*, PSL 23, 1969, nr 3-4, s. 228-233; idem, *Nieznana księga cechu malarzy częstochowskich (1783-1818)*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Częstochowie”, Historia, 1, 1985, s. 140-158.

<sup>10</sup> R. Reinfuss, op. cit., s. 32-82 (o Arma Christi s. 82).

<sup>11</sup> Wg A. Kunczyńskiej-Trackiej, *Malarstwo ludowe kręgu...*, op. cit., s. 138 po obrazach z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej „Ukrzyżowania” były najpopularniejsze.

<sup>12</sup> E. Fryś-Pietraszakowa in., op. cit., il. 348, wym. 64 x 45 cm.

<sup>13</sup> A. Mikołajczyk, M. Liberska-Marinow, B. Paszkowska-Wróblewska, *Polskie obrazy ludowe w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, Łódź 1985, kat. 17, il. 85, wym. 40 x 31 cm.

<sup>14</sup> *Sztuka dewocyjna Częstochowy. Katalog wystawy* (opr. R. Rok, A. Jaśkie-wicz), Częstochowa 1991, il. XII, kat. 77 (?), opis katalogowy rozbieżny z ilustracją, wym. 67 x 40 cm.

ne nie należy datować później niż ok. poł. XIX w.<sup>15</sup>. W porównaniu z obrazem poznańskim w dziele tym anatomia jest znacznie bardziej prymitywna, wprowadzono także motyw veraikonu.

Stylistycznie zupełnie różny jest obraz z Dąbrówki Wielkiej k. Katowic<sup>16</sup>. Jego kompozycja jest uproszczona, a rysunek i kolorystyka bardziej naiwne. Jak bardzo duże mogą być różnice warsztatowe przekonuje obraz z Boczków k. Łowicza, namalowany manierą szkicową, wręcz nonszalancko<sup>17</sup>.

W odwołaniach niniejszych nie uwzględniamy obrazów na papierze i w innych technikach (np. na sklejce), choć obok „Ukrzyżowanych” w otoczeniu wielkich, charakterystycznych dla tańszego malarstwa częstochowskiego kwiatów<sup>18</sup> występują tu także krucyfiksy z Arma Passionis<sup>19</sup>.

Analogie techniczne można wykazać też w obrazach o innych tematach, w szczególności dotyczy to sposobu „grzebykowania”. Podobnymi wachlarzami jak w obrazie poznańskim zostało opracowane tło w obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej z Muzeum Okręgowego w Częstochowie<sup>20</sup>. Mimo że obraz ten jest wykonany na desce, podobieństwo jest tak duże, że nie można wykluczać tego samego warsztatu, tym bardziej że obraz z Częstochowy jest również inspirowany malarstwem akademickim, w szczególności jeśli chodzi o modelunek światłocieniowy. Podobnie opracowane tło wykazuje obraz ze Złakowa Kościelnego<sup>21</sup> i z okolic Opoczna<sup>22</sup>. Zwróciliśmy tu uwagę jedynie na te analogie, które wykazują jakby podobny nawyk ręki, linie faliste w „grzebykowaniach” są poza tym zjawiskiem charakterystycznym dla

<sup>15</sup> W dotychczasowej literaturze etnologicznej nie ma przekonywujących kryteriów datowania dzieł obrazników. Próby datowań wg ogólnej historii sztuki są ryzykowne co do ich precyzji, choć nie można zaprzeczyć, że artysta ludowy często miał ambicje dorównywania sztuce „wysokiej”, o ile znajdowały się jej wytwory w zasięgu jego percepcji.

<sup>16</sup> *Sztuka dewocyjna...*, op. cit., kat. 81, il. XIII, wym. 61,5 x 47 cm.

<sup>17</sup> R. Reinfuss, op. cit., il. 45.

<sup>18</sup> Niekiedy też na płótnie, zob. ibidem, kat. 74.

<sup>19</sup> Ibidem, kat. 82, 83, 88; M. Przeździecka, op. cit., il. 2, 4; *Polskie obrazy ludowe...*, op. cit., kat. 41, 49, 86, 98.

<sup>20</sup> *Sztuka dewocyjna...*, op. cit., kat. 12, il. I (na obwolucie), wym. 66 x 52 cm.

<sup>21</sup> *Polskie obrazy ludowe...*, op. cit., kat. 29.

<sup>22</sup> R. Reinfuss, op. cit., il. 40 (motywy przedstawiające są tu jednakże o wiele bardziej prymitywnie wykonane).



warsztatów częstochowskich, praktykowanym jeszcze nadal w pocz. XX wieku, nawet w kombinacji z oleodrukami<sup>23</sup>.

Oczywiście powyższy przegląd nie może być kompletny, brak bowiem korpusowego opracowania malarstwa obrazników, które ułatwiłoby wychwycenie tych samych cech warsztatowych w zachowanych do naszych czasów dziełach. Ze względu jednak na seryjność produkcji zapewne byłoby to możliwe, natomiast nie jest pewne, czy byłoby to zadanie wystarczająco interesujące, ze względu na niezbyt wysoką ocenę estetyczną tych wyrobów. W każdym razie należałoby też zwrócić uwagę na wymiary obrazów, ponieważ dzięki Głębockiemu wiemy, że na jednej, ok. półtora-dwumetrowej taśmie płótna malowano trzy – cztery obrazy, przy czym szerokość taśmy to wysokość każdego obrazu<sup>24</sup>. Stosowanie podobnych wymiarów mogłoby być argumentem za wspólną przynależnością warsztatową, a wymiary i rodzaj płótna fabrycznego zawęziłyby ramy chronologiczne danej grupy zabytków. Tak samo można by analizować rodzaj używanych farb, gdyż wiadomo, że te z nich, które dostarczał przemysł chemiczny w twórczości ludowej były stosowane dopiero od końca XIX wieku<sup>25</sup>. Tylko czy już warto?

Natomiast jeśli chodzi o datowanie publikowanego tu zabytku, wydaje się że nie może on być wcześniejszy niż ok. poł. XIX w. Wyraźnie bowiem widać w nim wpływy malarstwa akademickiego w zakresie palety barwnej i stosowania światłocienia, przy zachowaniu jednakże ogólnego charakteru jakiegoś pierwowzoru gotyckiego w kompozycji i opracowaniu tła<sup>26</sup>. Ponieważ, zdaniem badaczy<sup>27</sup>, produkcja obraznicza

<sup>23</sup> Ibidem, kat. 132.

<sup>24</sup> Por. rysunek Głębockiego, reprodukowany przez Brykowski, op. cit., il. 3, na którym widzimy odcinki taśmy z trzema obrazami w stadium przepłócenia, lub czterema w fazie gotowego malowidła. Jednakże z proporcji na rysunku przedstawiającym mieszkanie malarza u Św. Barbary, ibidem, il. 1, wynikałoby, że gruntowane przed domem odcinki płótna mają długość ok. 3 m.

<sup>25</sup> Badania fizyko-chemiczne postulował już S. Szymanski, „Warsztat”..., op. cit., s. 116, przyp. 34.

<sup>26</sup> A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu...*, op. cit., s. 88, podaje, że najstarszy datowany obraz „grzebykowany” powstał w 1836 i znajduje się w zakrystii kościoła we Włodowicach k. Zawiercia.

<sup>27</sup> Np. T. Seweryn, op. cit., s. 48, podaje datę ok. 1885, aczkolwiek sam dostarcza przykładów także późniejszej działalności; A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu...*, op. cit., s. 124; kulminacja produkcji przypada na okres ok. 1830-1870. Do 1939 roku produkcja obraznicza niewątpliwie istniała, aczkolwiek popyt na nią

wyraźnie słabnie przy końcu XIX w., stąd też nie ma powodu przesuwac datowania dzieła na okres późniejszy. Tak więc, z braku precyzyjniejszych kryteriów, nie pozostaje nic innego jak datowanie wykonania obrazu w warsztatach częstochowskich ogólnie na 2 poł. XIX w.

Natomiast niewątpliwie warto krótko przedstawić genezę i funkcję przedstawień, których omawiany zabytek z Poznania jest egzemplifikacją.

Studia nad ikonografią Arma Christi są zasługą przede wszystkim R. Berlinera i R. Suckale<sup>28</sup>. Najwcześniejsze motywy arma pojawiły się już w XII w. w kontekście Sądu Ostatecznego, zapewne inspirowane słowami z Ewangelii św. Mateusza (24,30) o „znaku Syna Człowieczego”. W XIII w. spotykamy już aniołów prezentujących niektóre z narzędzi Męki (w dekoracji rzeźbiarskiej katedry w Amiens, ok. 1235-1240). W interesującym nas związku, tj. w wyobrażeniach przeznaczonych do kontemplacji, temat Arma Passionis pojawia się w pierwszych latach XIV w., przy czym najstarsze zachowane przykłady pochodzą z malarstwa książkowego (brukselski manuskrypt z klasztoru cysterskiego Villers w Brabancji z ok. 1320; pasjonat opatki Kunegundy z klasztoru św. Jerzego na Hradczanach w Pradze z ok. 1314-1321<sup>29</sup>; antyfonarz lubiąski<sup>30</sup>) i ściennego (Erlahof k. Spitz n. Dunajem, Austria, prawdopodobnie z r. 1309<sup>31</sup>; malowidło w Průhonicach<sup>32</sup>). Wielką popularność jednakże temat uzyskał w Europie ok. poł. XIV wieku i trwa ona przez kilkadziesiąt lat, aczkolwiek proces jego zanikania przeciąga się do XVI w., później spotykany jest jedynie w sztuce ludowej<sup>33</sup>. Możliwe, że istotną zasługę w rozpowszechnieniu nabożeństwa kontemplacji Męki Pańskiej i pomagających w tym przedstawień mają niektóre zakony (cystersi, franciszkanie, kartuzi, zakony żeńskie) nastawione na ascezę i pogłębianie życia duchowego<sup>34</sup>.

a w związku z tym wolumen produkcji musiały być mocno ograniczone wskutek konkurencji poligrafii.

<sup>28</sup> R. Berliner, *Arma Christi*, „Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst”, Seria 3, 6, 1955, s. 35-152; R. Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbild*, Städel-Jahrbuch, N. Seria, 6, 1977, s. 177-208.

<sup>29</sup> R. Suckale, op. cit., s. 181n.

<sup>30</sup> G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 61.

<sup>31</sup> R. Suckale, op. cit.

<sup>32</sup> G. Jurkowlaniec, op. cit., s. 72.

<sup>33</sup> R. Suckale, op. cit., s. 190.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 181.



Przedstawienia narzędzi Męki Pańskiej powstały w wyniku pojawienia się zjawiska nowych form pobożności prywatnej we wspomnianym okresie, przy czym charakterystyczne jest, że najpierw, jak się wydaje, były ograniczone do funkcji ilustracji różnego rodzaju literatury religijnej. Były więc adresowane do elity zakonnej i wybitnych jednostek kręgu elity świeckiej. Szybko jednak zrozumiano ich znaczenie także dla szerszego kręgu odbiorców. Dla niepiśmiennych bowiem kompozycja składająca się z zestawu przedmiotów kierujących pamięć w stronę różnych etapów i aspektów Męki Chrystusa, znanych każdemu z nauczania Kościoła, zastępowała lekturę rozważań. Wydaje się, że ta właśnie funkcja pozostała istotna w kręgu kultury ludowej aż do schyłku XIX w., stąd też występuje w produkcji obrazniczej. Możliwe też, że kontemplacja przedstawienia Arma Christi w warunkach domowych była równoważna nabożeństwu Drogi Krzyżowej. Warto zwrócić uwagę, że sporadycznie pojawiające się napisy mówią o „wyobrażeniu całej Męki Jezusa Chrystusa” (podkreślenie T.W.)<sup>35</sup>.

Nie zidentyfikowano dotychczas pierwowzoru, jaki mieli na uwadze obraznicy częstochowscy wykonując przedstawienia Ukrzyżowanego w otoczeniu Narzędzi Męki. Na to, że on istniał wskazują liczne podobieństwa ikonograficzne i kompozycyjne, niezależne od różnic warsztatowych. Być może obraz ten nie istnieje. Musiał być to wszakże obraz gotycki, znajdujący się w jakimś kościele w samej Częstochowie lub w regionie, przy czym nie należy wykluczać też Śląska. Obraz ten mógł mieć złożone tło, jak wiele obrazów późnogotyckich, aczkolwiek w sztuce ludowej w ogóle charakterystyczne jest przechowanie wielu tradycji późnego średniowiecza aż do XIX w., w tym też złożenia tła przedstawień. Wskazują na to np. obraznicze wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej ze złożonym, „grzebykowanym” tłem, którego oczywiście nigdy w jasnogórskim obrazie nie było.

Arma Passionis występowały w sztuce europejskiej także w kontekście innych tematów, takich jak *Vir Dolorum*<sup>36</sup>, czy w wizerunkach Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, w których po obu stronach głowy Maryi aniołowie prezentują Dzieciątka rekwizyty czekającej go w przyszłości Męki<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> *Polskie obrazy ludowe...*, op. cit., kat. 17, il. 85.

<sup>36</sup> G. Jurkowlaniec, passim, tamże literatura.

<sup>37</sup> Prototyp jest późnobiańtyjski, ale obraz stał się bardzo popularny w świecie łacińskim dzięki temu, że od XV wieku znajduje się w Rzymie.

## JEZUICI A HISTORIA. REFLEKSJE PO KONFERENCJI Z OKAZJI 400 LAT OBECNOŚCI JEZUITÓW W WARSZAWIE

Jezuici są mieszkańcami Warszawy od przeszło czterystu lat, bowiem 14 stycznia minęła kolejna rocznica sprowadzenia się ich tu na stałe. Objęli oni w 1598 r. swoją pierwszą placówkę przy ul. Świętojańskiej 10. Lecz już wcześniej, jak wiadomo, przebywali w Warszawie, że choćby wspomnieć kaznodzieję królewskiego, Piotra Skargę, którzy mieszkał na Zamku Królewskim. To właśnie z jego inicjatywy jezuici jako zakon osiedlili się w mieście, nieopodal Zamku, aby starszy wiekiem kaznodzieja nie musiał pokonywać ogromnych przestrzeni chcąc dotrzeć do króla. Jednak okolica wokół siedziby monarchy była już dość ściśle zapelniona kamienicami, dopiero po wielu staraniach udało się uzyskać niewielki plac nieopodal kolegiaty św. Jana i wybudować kolejną polską siedzibę dla zakonu. Stąd więc, mówiąc o dziejach jezuitów w Warszawie nie sposób nie skierować uwagi w stronę samej świątyni, która nazywana jest matką kościołów i wszystkich działań Towarzystwa Jezusowego w tym mieście. Zanim jednak naszą uwagę poświęcimy budowlom i działaniom zakonników, które wplotły się w warszawskie dzieje, podejmiemy refleksję nad samym ich stosunkiem do biegnącej historii.

Cyceron mówił, że historia jest nauczycielką życia, ale także zwiastunką tego, co ma nastąpić – zdaje się, że dzisiejsi jezuici tą optymistyczną wizję dziejów przyjęli za swoją stawiając sobie za zadanie pielęgnować spuściznę przeszłych wieków. Potwierdzać to może fakt, że jezuici posiadają tak obszerną bibliografię, a w tym kompendium wiedzy o najdawniejszych dziejach Polskich<sup>1</sup> oraz, jako jedyny zakon

<sup>1</sup> Por. S. Zalewski, *Jezuici w Polsce*, tom 1-5, 1900-1906.