

Krystyna S. Moisan

Zarys ikonografii brackich obrazów różańcowych we Francji w XVII wieku

Studia Theologica Varsaviensia 22/2, 133-157

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRYSTYNA S. MOISAN

ZARYS IKONOGRAFII BRACKICH OBRAZÓW RÓŻAŃCOWYCH WE FRANCJI W XVII WIEKU

Treść: Wstęp; I. Ofiarowanie przez Matkę Boską różańca św. Dominikowi; II. Przekazanie różańca świętym nie związanym z zakonem kaznodziejskim; III. Podarowanie różańca św. Dominikowi i św. Katarzynie ze Sieny; IV. Adoracja Matki Boskiej Różańcowej przez wiernych i świętych; V. Przejawy historycznej aktualizacji na brackich obrazach różańcowych; Zakończenie.

WSTĘP

We francuskim malarstwie religijnym XVII wieku obrazy Matki Boskiej Różańcowej stanowią jedną z najliczniejszych grup przedstawień. Ten typ wizerunku maryjnego pojawił się w sztuce europejskiej pod koniec XV wieku i łączy się z powstaniem w 1475 roku pierwszego bractwa różańcowego założonego w Kolonii przez przeora zakonu dominikanów Jakuba Sprengera.¹ Sama modlitwa różańcowa jest o wiele starsza, a jej źródła sięgają wczesnego średniowiecza. Ulegała ona zmianom szczególnie w XIV i XV wieku, by osiągnąć, u zarania nowożytności, swą ostateczną formę zatwierdzoną w 1483 roku papieskim przywilejem.² Pod koniec XV wieku pojawiają się pierwsze źródła pisane, rodzaje dewocyjnych traktatów tłumaczące specyfikę modlitwy różańcowej i wyjaśniające znaczenie jej symboliki. Pierwszym na szerszą skalę znanym dziełem było *De utilitate psalterii Mariae* Alain de la Roche, wydane około 1470 roku w Kolonii.³ Ilustracje plastyczne, tematycznie związane z nową formą dewocji, pojawiają się prawie równocześnie z pierwszą edycją tej książki, w okresie powstawania kolońskiego bractwa.⁴ Jednakże rozwój tego

¹ A. Duval, *La dévotion mariale dans l'ordre des frères prêcheurs*, w: *Maria. Etudes sur la Saint Vierge*. Pod red. Huberta de Manoir. T. 2. Paryż 1952, s. 574.

² Dokładną genezę i historię modlitwy różańcowej podaje G. Lanczkowski, *Rosenkranz*, w: *Lexikon der Theologie und Kirche*. Pod red. M. Buchbergera. T. 9. Fryburg Bryzgowijski 1964, ssp. 46 nn.

³ A. Duval, dz. cyt., s. 768 nn.

⁴ O pierwszych przedstawieniach różańcowych pisze A. von Oertzen, *Maria die Königin des Rosenkranzes*. Augsburg 1925.

nowego typu przedstawienia maryjnego przypadnie głównie na wieki XVI i XVII. Pomiedzy pojawieniem się modlitwy różańcowej, wydaniem objaśniających publikacji, a ukształtowaniem się stosownego wzorca ikonograficznego wystąpiła znaczna różnica czasowa. Tak więc ustalenie się wizerunku Matki Boskiej Różańcowej nastąpiło dopiero w dobie baroku, po ostatecznym skryształowaniu się nowej formy nabożeństwa.

Rozwój i rozpowszechnienie się modlitwy różańcowej dokonało się w okresie kontrreformacji. Zaczęta we Francji, za panowania Henryka IV Burbona, reforma Kościoła katolickiego, była kontynuowana przez jego syna Ludwika XIII. Podobnie jak w pozostałych krajach katolickich, w dziele potrydenckiej odnowy wzięli także udział dominikanie. We Francji działalność zakonu kaznodziejskiego szczególnie rozwinęła się na terenie Bretanii i Langwedocji. Jej głównym owocem było powstanie przy kościołach bractw różańcowych.⁵ Poprzez zakładanie bractw dominikanie przyczynili się do rozwoju i popularyzacji tej nowej formy nabożeństwa jakże dobrze odpowiadającej duchowi posttridentinum.

Maryjny charakter różańca przy jego chrystocentrycznym nastawieniu, jego głęboka mistyka, a zarazem przystępność nie wymagająca zbyt poszerzonego przygotowania teologicznego sprawiły, że stał się jedną z najczęściej odmawianych modlitw kontrreformacyjnego Kościoła. W okresie, w którym kaznodzieje wychodzą poza mury klasztorne, a autorzy duchowni rywalizują pomiędzy sobą, proponując coraz to nowe pisma i metody zmierzające do pogłębienia wiary i rozwoju życia duchowego, dominikanie starają się przemienić bractwa różańcowe w prawdziwe ośrodki formacji religijnej.⁶ Różaniec staje się nową formą głoszenia Ewangelii, a kontemplacja jego piętnastu tajemnic nauką głównych prawd wiary.

Mimo istnienia papieskiego przywileju, nadającego dominikanom specjalne prawo zakładania bractw różańcowych, do rozwoju nowej formy dewocji przyczyniły się na terenie Francji także inne zgromadzenia zakonne: benedyktyni, cystersi, augustianie, franciszkanie, teatyni i jezuiti.⁷ Bractwa różańco-

⁵ A. Garreau, *Histoire mariale de la France*. Paryż 1946, s. 110. V. L. Tapié, J. P. le Flem, A. Pardailhé-Galabrun, *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle*. Etude sémiologique et religieuse. Paryż 1972, s. 109.

⁶ A. Duval, dz. cyt., s. 778.

⁷ M. Chéry, *Histoire générale du rosaire et de sa confrérie*, Paryż 1869; J. Evans, *Monastic iconography in France*. Cambridge 1970,

we, początkowo związane jedynie z kościołami dominikanów, z czasem również były zakładane przy innych kościołach konwentualnych i parafialnych.⁸ Szczególnymi propagatorami różańca były także osoby bezpośrednio nie związane z zakonem św. Dominika jak między innymi współzałożyciel zakonu wizytek św. Franciszek Salezy, św. Wincenty a Paulo, fundator seminarium Saint-Sulpice Jean-Jacques Olier, czy błogosławiony Pierre Fourrier — generał zakonu kanoników regularnych.⁹

Popularyzatorami różańca byli również członkowie rodziny królewskiej. Królowa Anna Austriaczka założyła stowarzyszenie pobożnych dziewcząt, do obowiązków których należał udział w nabożeństwach, ceremoniach i procesjach brackich oraz odmawianie różańca w intencji rodziny królewskiej i całego Dominium Galiae. Pierwsze zgromadzenie tego rodzaju pod nazwą „Ordre royal du Cordon Céleste” zostało założone w Lyonie przy klasztorze oo. dominikanów. Kolejne powstawały w Paryżu oraz we wszystkich większych miastach królestwa. Zgromadzenie to, pokrewne bractwom różańcowym, zostało potwierdzone dekretem królewskim 18 listopada 1645 roku. Pięć lat później uzyskało papieską zgodę Innocentego X.¹⁰

O rozpowszechnieniu się nabożeństwa różańcowego na terenie Francji świadczy ogromna ilość książek dewocyjnych wychodzących w przeciągu całego XVII wieku.¹¹ Autorami tego rodzaju dzieł byli na ogół dominikanie. Były one wydawane w różnych ośrodkach miejskich na terenie całego królestwa. Większość z nich wzorując się na publikacjach włoskich zawierała statuty i przepisy brackie. Część pism posiadała charakter polemiczny, broniły one nabożeństwa różańcowego przeciwko atakom innowierców. Dzieła te, niekiedy o charakterze literackim, nawiązując do ustalonej tradycji rozwijały symbolikę różańcową w duchu barokowej metafory poetyckiej.¹² Obok licznych wydań książek, popularność nabożeństwa ró-

s. 18. Autorka wspomina o obrazach różańcowych występujących w kościołach cysterskich.

⁸ Zob. Duval, dz. cyt., s. 776. Dopiero papież św. Pius V rozwiąże problem erekcji bractw różańcowych na korzyść dominikanów potwierdzając w 1569 roku przywilej zakonu kaznodziejskiego.

⁹ Chéry, dz. cyt., s. 102 n.

¹⁰ Tamże, s. 108.

¹¹ Pełną listę książek dewocyjnych poświęconych tematowi różańca podaje Chéry, dz. cyt., rozdział IX.

¹² C. Flachaire, *La dévotion à la Vierge dans la littérature catholique au commencement du XVII^e siècle*, Paryż 1916, s. 19nn.

zańcowego zdają się potwierdzać pochodzące z brackich ołtarzy zachowane obrazy Matki Boskiej Różańcowej.

Pojawiający się w sztuce, pod koniec XV wieku, temat Matki Boskiej Różańcowej opierał się na wzorach istniejących wizerunków maryjnych. Zachowany najstarszy obraz różańcowy pochodzący z kościoła św. Andrzeja w Kolonii, nawiązywał do popularnego w środowisku dominikańskim przedstawienia Madonny w płaszczu opiekuńczym. Do nowego tematu dostosowywano dawne schematy, następowało wtórne użycie istniejących typów ikonograficznych: Madonny w ogrodzie różanym, Immaculaty czy Mater Misericordiae.¹³ Równocześnie dawnym przedstawieniom maryjnym nadawano nowy sens ideowy. Reminiscencje tych wcześniejszych typów odnajdujemy nawet w niektórych francuskich obrazach brackich pochodzących z XVII wieku. Potrzeba istnienia osobnego ołtarza z przedstawieniem Madonny i scenami ilustrującymi poszczególne tajemnice różańca wynikała z ściśle określonych, religijnych praktyk bractwa. Do ich powstania przyczyniły się również papieskie odpusty, których uzyskanie łączyło się z warunkiem odmówienia stosownej modlitwy przed ołtarzem Matki Boskiej Różańcowej.

Analizując dosyć liczną grupę znanych nam przedstawień z XVII wieku¹⁴ możemy dokonać wstępnej charakterystyki i próby klasyfikacji wyróżniając poszczególne warianty tego typu ikonograficznego.

I. OFIAROWANIE PRZEZ MATKĘ BOSKĄ RÓŻAŃCA ŚW. DOMINIKOWI

Pierwszą charakterystyczną grupę wizerunków tworzą obrazy, na których ukazano klęczącego u stóp Madonny św. Dominika. Przedstawiono w ten sposób legendarną scenę wręczenia różańca. Według tradycji zakonnej słynne objawienie

¹³ Na temat ikonografii obrazów różańcowych pisali E. Wilkins, *Rosenkranz*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, pod red. E. Kirschbauma. T. 3. Rzym—Fryburg Bryzgowijski—Bazylea—Wiedeń 1971, szp. 569—571; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*. T. 1. Fryburg Bryzgowijski 1928, s. 639—642; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. T. 2. *Iconographie de la Bible*. cz. 2. *Nouveau Testament*, Paryż 1957, s. 120—122.

¹⁴ Kwerendę przeprowadzono w Service des Monuments historiques przy Ministerstwie Kultury Republiki Francuskiej. W niniejszej pracy nie zostały wymienione wszystkie przedstawienia różańcowe. Wybrano jedynie przykłady obrazów najbardziej typowych oraz wizerunków szczególnie interesujących pod względem ikonograficznym.

miało miejsce w 1212 roku w leżącym w Prowansji klasztorze w Prouille.¹⁵ O tym cudownym wydarzeniu wspominał w swym dziele Alain de la Roche, a późniejsi pisarze dominikańscy wielokrotnie podkreślali jego wiarygodność. Według legendarnych przekazów Madonna podarowała św. Dominikowi różaniec nakazując mu rozpowszechnienie tej formy modlitwy wśród wiernych.

Tradycja głosi, że różaniec okazał się skutecznym środkiem przeciwko herezji albigensów. Już w XVI wieku wiarygodność historyczna tej legendy została przez bollandystów podważona. Nie zważając na krytykę jezuitów Magisterium Kościoła przychyliło się do poglądu dominikanów i oficjalnie uznało ową pobożną tradycję, wedle której św. Dominik uchodzi za pierwszego krzewiciela różańca. W sztuce scena przekazania różańca św. Dominikowi pojawiła się w malarstwie włoskim dopiero na przełomie XVI i XVII wieku.¹⁶ We Francji, podobnie zresztą jak i w Polsce, temat ten rozpowszechnił się dopiero w XVII wieku. Przedstawianie św. Dominika na brackich obrazach miało dodatkowo podkreślać, a zarazem rozpowszechniać przekonanie o związku różańca z osobą założyciela zakonu kaznodziejskiego.

Prawie we wszystkich znanych nam przykładach występuje dwustrefowy podział kompozycji: przed siedzącą na obłokach Madonną z Dzieciątkiem klęczy, przedstawiony u dołu obrazu, św. Dominik. Sznur paciorków przekazuje świętemu Maryja bądź Dzieciątko. Często wykonuje ono w kierunku Świętego gest błogosławieństwa. Można wyraźnie rozróżnić dwa sposoby ukazywania sceny wręczenia różańca. Niekiedy przekazanie różańca odbywa się jakby w plenerze, na tle rozpościerającego się krajobrazu. W podobny sposób scena ta została przedstawiona na płótnie pochodzącym z Bedarrides (dep. Vaucluse) powstałym w warsztacie Mignarda, czy też na innych obrazach anonimowych malarzy, znajdujących się w kościołach parafialnych w Courgeoust (dep. Orne) czy Boury-en-Vexin (dep. Oise).

Bardziej jednak rozpowszechniła się inna formuła ujęcia te-

¹⁵ Lanczkowski, dz. cyt., szp. 46 n.

¹⁶ Za jedno z pierwszych przedstawień tego rodzaju przyjmuje się obraz Federigo Baroccio (1535—1612) z Senigallia, Por.: Réau, dz. cyt., T. 3. cz. 1. s. 394; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Italie—France—Espagne—Flandres, Paryż 1972, s. 468; S. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*. Fryburg Bryzgowijski 1910, s. 98.

go wydarzenia, zbliżona do przedstawień ekstaz i wizji, a zarazem lepiej odpowiadająca duchowi epoki. Madonna ukazuje się św. Dominikowi w otoczeniu aniołów, których obecność podkreśla cudowny charakter wydarzenia. Ciemne tło obrazu uwypukla tajemniczość i intymność przedstawionej sceny. Na obrazie Luc Despesches z 1640 roku, znajdującym się w kościele w Panceboir (dep. Haute-Marne), Matka Boska objawia się dominikańskiemu świętemu, gdy ten klęczy przed jej ołtarzem. Korna postawa św. Dominika, ekstatyczne ujęcie twarzy, charakterystyczny ruch ręki kładzonej na sercu składają się na psychologizację postaci. W ten sposób przedstawionego świętego odnajdujemy prawie na wszystkich obrazach tego typu, a wymienimy chociażby płótna pochodzące z kościołów w Montfrin (dep. Gard) i Faverney (dep. Haute-Saone). Obowiązujący w tym czasie kanon wizerunku św. Dominika dotyczył zarówno sposobu zachowania się świętego jak i jego stroju i atrybutów. Ubrany w biały habit i czarny płaszcz dominikanów, na większości przedstawień ma zaznaczoną na głowie tonsurę. Oprócz różańca, książka, lilia i pies trzymający w pysku zapaloną pochodnię stanowią główne atrybuty świętego. Lilia występuje tu jako symbol czystości, natomiast książka stanowi nawiązanie do teologicznej wiedzy św. Dominika.¹⁷ Ukazywany często u jego stóp pies z płonąca pochodnią wywodzi się ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine.¹⁸ Czarny pies w białe łaty, nawiązujący swą kolorystyką do stroju zakonnego dominikanów, interpretowany był jako symbol kaznodziejskiej działalności św. Dominika. Na niektórych przedstawieniach obok psa został umieszczony glob ziemski zwieńczony krzyżem. Ze względu na powstały z łacińskiej nazwy „domini canes” kalambur, pies stanowił ulubiony atrybut zakonu kaznodziejskiego. Takiego psa odnajdujemy na obrazach pochodzących z Courgeoust, Bedarrides i Montfrin. Należy zaznaczyć, że scena ofiarowania różańca św. Dominikowi wykazuje wiele analogii formalnych z innymi przedstawieniami. Na podobnej zasadzie były komponowane sceny wręczania szkaplerza św. Szymonowi Stockowi czy sznura zakonnego św. Franciszkowi z Assyżu. Tego rodzaju obrazy związane z brac-

¹⁷ I. Frank, *Dominikus von Caleruega*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie...* T. 6. szp. 72—78; Réau, dz. cyt., T. 3. cz. 1. s. 392 n.

¹⁸ Jakub de Voragine, *Złota legenda*. Wybór. Warszawa 1955, s. 397, podaje „matka jego przed narodzeniem dziecka śniła raz, że nosi w łonie szczenię, które ma w pysku płonąca pochodnię, gdy zaś wyszło z jej łona, pochodnia ta zapaliła cały świat”.

twami prowadzonymi przez karmelitów i franciszkanów spotykamy również w sztuce francuskiej XVII wieku.

II. PRZEKAZANIE RÓŻAŃCA ŚWIĘTYM NIE ZWIĄZANYM Z ZAKONEM KAZNODZIEJSKIM

Kolejną grupę tworzą obrazy, na których, obok postaci św. Dominika, przedstawiono innego świętego nie należącego do zakonu dominikanów. Szerzący nabożeństwo różańcowe jezuici często ukazywali na obrazach swego założyciela św. Ignacego Loyolę klęczącego w otoczeniu innych świętych Towarzystwa Jezusowego i otrzymującego różaniec z rąk Matki Boskiej. Podobnie na obrazach różańcowych związanych z kręgiem działalności zakonu franciszkańskiego widnieli św. Franciszek i św. Klara.

Stolica Apostolska zakazała przedstawiania na wizerunkach różańcowych świętych jezuickich.¹⁹ Podobne postanowienie z 1664 roku dotyczyło obrazów ze świętymi franciszkańskimi.²⁰ Na wielu francuskich obrazach różańcowych obok św. Dominika widnieje postać św. Franciszka z Assyżu. Tego rodzaju wizerunki były jedynie częściowo niezgodne z postanowieniami papieskimi. Na ogół Madonna wręcza różaniec św. Dominikowi, podczas gdy Dzieciątko podaje sznur paciorków św. Franciszkowi.

Zespolenie na jednym obrazie postaci świętych założycieli zakonów żebraczych posiada w sztuce europejskiej historyczną tradycję. Znane są nam przedstawienia, które opierając się na tekście *Złotej legendy*²¹ ukazują spotkanie obu świętych w Rzymie w bazylice św. Piotra, czy też ich wspólną audyencję u papieża. W wypadku brackich obrazów różańcowych nie chodziło tu o zilustrowanie któregośkolwiek z owych legendarnych wydarzeń. Włączenie św. Franciszka w scenę ofiarowania różańca podkreślało duchowy związek rodziny franciszkańskiej z dominikańską modlitwą.

Ikona postaci św. Franciszka nie odbiega od ustalonej konwencji. Ubrany jest w czarny habit franciszkanów, posiada charakterystyczną brodę, na rękach ma zaznaczone stygmaty.²² Tak przedstawionego św. Franciszka spotykamy

¹⁹ Beissel, dz. cyt., s. 75.

²⁰ L. P. Faucher, *Les origines du rosaire*. Paryż 1923, s. 54.

²¹ Jakub de Voragine, dz. cyt., s. 402; I. Frank, dz. cyt., szp. 77 n; Réau, dz. cyt., T. 3. cz. 1. s. 396.

²² Réau, dz. cyt., T. 3. cz. 1. s. 520 n.

na obrazach z Sceaux-su-Saône (dep. Haute-Saône), Gy (dep. Haute-Saône) i Ray-sur-Saône (dep. Haute-Saône). Niekiedy całą scenę okala wieniec piętnastu medalionów ze scenami tajemnic różańca. Tego rodzaju rozwiązanie kompozycyjne spotykać zresztą będziemy również na innych typach obrazów różańcowych.

Przedstawienie ciekawe pod względem ikonograficznym, prawdopodobnie związane z kręgiem sztuki włoskiej, znajduje się w kościele pod wezw. św. Jana Chrzciciela w Bastii (dep. Korsyka). Klęczący św. Dominik otrzymuje od Matki Boskiej różaniec, natomiast Dzieciątko podaje św. Franciszkowi sznur zakonny. Możliwe, że ofiarodawcami obrazu były dwa bractwa różańcowe i trzeciego zakonu św. Franciszka. W ten sposób na jednym wizerunku połączono ze sobą oba odmienne rodzaje dewocji związane z duchowością dominikańską i franciszkańską.

Z osobą św. Dominika łączono na brackich obrazach także inne postacie świętych. Znany nam jest obraz Guillelinusa Ernestusa Greve z 1656 roku, pochodzący z kościoła La Vallette (dep. Var), gdzie scenie ofiarowania różańca towarzyszy cała św. Rodzina. Po przeciwległej stronie św. Dominika klęczy św. Anna, natomiast za Madonną z Dzieciątkiem zostali przedstawieni w antytetycznym ujęciu św. Józef i św. Joachim. W tym wypadku nastąpiło przemieszanie i scalenie dwóch odrębnych wątków ikonograficznych, przedstawienia św. Rodziny i typu Matki Boskiej Różańcowej.

Niekiedy obok św. Dominika umieszczano jednego z głównych patronów Królestwa Francji — św. Ludwika. Klęczy on przed Maryją z Dzieciątkiem na obrazie różańcowym pochodzącym z kościoła Saint-Nicolas-de-Sommaire (dep. Orne). W podobny sposób został przedstawiony święty na obrazie Guy François z 1619 roku znajdującym się w kościele w Le Puy (dep. Haute-Loire). Ubrany w gronostajowy płaszcz królewski zdobiony motywem kapetyńskich lili, św. Ludwik na piersi ma zawieszony łańcuch zakonu św. Michała.²³ Anioł znajdujący się za postacią króla trzyma atrybut świętego —

²³ Tamże, cz. 2, s. 817; C. Feuillois, J. Lang, C. de Maupeou, *Représentation de Saint Louis sous l'aspect des rois de France*, w: *Les Monuments historiques de la France-revue trimestrielle*, 1970, nr 4, październik—grudzień, Paryż, s. 48. Rycerski zakon św. Michała został założony przez króla Ludwika XI w Amboise pierwszego kwietnia 1469 roku. Łańcuch składa się z występujących przemienne muszli i ogniw, natomiast wisiorek przedstawia św. Michała Archanioła.

berło królewskie. Podczas gdy Dzieciątko wręcza królowi różaniec, św. Ludwik oddaje Mu trzymaną w rękach koronę królewską. Kult św. Ludwika, popularny we Francji od czasu kanonizacji króla w 1297 roku, rozwijał się nadal w XVII wieku. Do jego wzrostu przyczynił się król Ludwik XIII, uzyskując od papieża zgodę na obowiązkowe obchodzenie święta św. Ludwika w całym królestwie.²⁴ Imię Ludwik stało się jedynym imieniem rodowym królów Francji dynastii burbońskiej. Od 1610 do 1824 roku nosili je wszyscy panujący.

Na obrazie pochodzącym z kościoła w Morey (dep. Haute-Saône), powstałym w 1631 roku, obok św. Dominika została ukazana św. Katarzyna Aleksandryjska. Podobnie na obrazie znajdującym się w kaplicy św. Jana w Soulaines-Dhuys (dep. Aube), założycielowi zakonu kaznodziejskiego towarzyszy św. Magdalena. Tę samą świętą, wraz ze św. Jerzym i postaciami świętych zakonników, odnajdujemy na płótnie przypisywanym Gaspardowi Crayer, a znajdującym się w kościele w Verhocq (dep. Pas-de-Calais). Tego rodzaju przykłady są w malarstwie francuskim bardzo liczne. Najprawdopodobniej pojawienie się na obrazach różańcowych innych postaci świętych związane było bądź z wezwaniem kościoła bądź łączyło się z istniejącymi lokalnymi kultami.

Analogiczne zjawisko, choć w o wiele mniejszej skali, wystąpiło również w malarstwie polskim. Na obrazie różańcowym, pochodzącym z grodziskiej fary pędzla Bartłomieja Strobla, obok św. Dominika został przedstawiony patron tułtejszego kościoła św. Mikołaj. Podobnie w kościele pod wezwaniem św. Evroult w miejscowości o tej samej nazwie (dep. Orne) na brackim obrazie św. Dominikowi towarzyszy św. Evroult. W niektórych przypadkach zupełnie pomijano osobę św. Dominika, przedstawiając jedynie postacie świętych związanych z wezwaniem kościoła bądź kaplicy. Na obrazie różańcowym z kaplicy św. Rocha w kościele w Cavaillon (dep. Vaucluse) Matka Boska wręcza sznur paciorków św. Rochowi i św. Wawrzyńcowi. Podobnie na przedstawieniu pochodzącym z kościoła w Saint-Martin-des-Puits (dep. Aude) różaniec z rąk Madonny otrzymuje patron świętyni św. Marcina znajdujący się w towarzystwie św. Antoniego Pustelnika.

Powstałe nowe typy wizerunków różańcowych sprzeczne były z ustalonymi przez Stolicę Apostolską zasadami przed-

²⁴ M. Christian. *Notre-Dame de France. Le voeu de Louis XIII à la Sainte Vierge*. Paryż 1938, s. 44.

stawień. Silnie zakorzeniona tradycja lokalna oraz kult miejscowych świętych, często związanych z wezwaniem kościoła, wpłynęły na ikonografię obrazów różańcowych. Choć pod względem ikonograficznym są one niezgodne z wizerunkami zaleconymi przez Rzym jednakże lepiej odpowiadały miejscowemu klimatowi pobożności łącząc kult dawnych świętych z nowym typem dewocji.

III. PODAROWANIE RÓŻAŃCA ŚW. DOMINIKOWI I ŚW. KATARZYŃCIE ZE SIENY

Najliczniejszą grupę obrazów różańcowych tworzą wizerunki, na których obok św. Dominika przedstawiono św. Katarzynę ze Sieny. Powstała w ten sposób nowa wersja sceny wręczenia różańca, w której założycielowi zakonu kaznodziejskiego towarzyszy najbardziej czczona święta dominikańska.²⁵ Poprzez postacie obu świętych niejako cały zakon, zarówno jego gałąź męska jak i żeńska, współuczestniczy w przyjęciu daru Madonny. Ilość zachowanych przedstawień tego typu jest tak duża, że wielokrotnie przewyższa liczbę innych obrazów różańcowych.

W stosunku do dużej ilości przedstawień sposoby ujęcia tematu są mało zróżnicowane. Pod względem kompozycyjnym obrazy wykazują ogromną jednorodność. Da się rozróżnić dwa podstawowe warianty przedstawienia. Za jedyny motyw mogący służyć za kryterium podziału możemy przyjąć obecność lub brak wieńca piętnastu medalionów z namalowanymi scenami tajemnic różańca. Na niektórych obrazach podobny wieńiec okala scenę główną. Czasem zamiast wieńca medalionów wzdłuż boków obrazu rozmieszczono piętnaście prostokątnych kwater ze scenami tajemnic.

Przed tronującą na chmurach Madonną z Dzieciątkiem kłęczą w antytetycznych pozach św. Dominik i św. Katarzyna Sieneńska. Dwustrefowy podział kompozycji występuje we wszystkich znanych nam przedstawieniach. Postać św. Dominika nie odbiega od sposobu przedstawiania świętego zna-

²⁵ Nowa formuła ikonograficzna została wykształcona przez malarstwo włoskie w XVII wieku. Za jeden z najstarszych wizerunków uchodzi obraz Tintoretta (1637) znajdujący się w muzeum w Ferrarze. Natomiast najbardziej znanym przedstawieniem jest obraz Giovanniego Selvi Sassoferrato, znajdujący się w kościele Santa Sabina w Rzymie. Właśnie na tym przedstawieniu wzorowali się w wielu przypadkach autorzy francuskich obrazów różańcowych. Por.: Beissel, dz. cyt., s. 98; Réau, dz. cyt., T. 2, cz. 2. s. 121 n; Mâle, dz. cyt., s. 469 n.

nego z poprzednich wariantów sceny. Święta Katarzyna, mimo iż była tercjarką, ubrana jest w biały habit zakonny oraz czarny welon i płaszcz siostr dominikanek.²⁶ Niekiedy na rękach święta ma zaznaczone stygmaty. Nawiązują one do dominikańskiego podania o stygmatyzacji św. Katarzyny. Według legendy stygmaty za życia świętej były niewidoczne.²⁷ Krytyka franciszkańska poddawała w wątpliwość ich autentyczność. W wyniku ostrej polemiki istniejącej pomiędzy zakonami reguły św. Franciszka i św. Dominika, papież Sykstus IV zakazał zaznaczania stygmatów na wizerunkach świętej. Na różnych przedstawieniach występują przemienne różne atrybuty świętej. Najczęściej św. Katarzyna trzyma w rękę lilię lub krucyfiks. Niekiedy z ramion trzymanego przez świętą krzyża wykwitają trzy kwiaty lilii. Na niektórych obrazach u stóp świętej namalowano opartą o czaszkę książkę. Czasem skronie św. Katarzyny wieńczy cierniowa korona.

Wytłumaczenie tego symbolu znajdujemy w hagiograficznej legendzie dominikańskiej.²⁸ Podczas jednej z wizji św. Katarzynie ukazał się Chrystus ofiarowując jej dwie korony. Święta dominikańska wybrała koronę cierniową odrzucając złotą. Pośrednio wizja ta, w zmienionej wersji, została przedstawiona na obrazie różańcowym z kościoła w Saint-Etienne (dep. Loire). Podczas gdy Matka Boska wręcza św. Dominikowi różaniec, Dzieciątko Jezus zamiast sznura paciorków podaje św. Katarzynie cierniowy wieniec. Przedstawienie to stanowi jednak wyjątek. Na pozostałych brackich obrazach Dzieciątko ofiarowuje świętej różaniec.

Przekazywanie różańca odbywa się na ogół na tle rozpościerającego się krajobrazu. Został on jedynie schematycznie zaznaczony w głębi poszczególnych obrazów. Na niektórych przykładach widoczne są umieszczone w tle zarysy budowli kościelnych. Jedynie na brackim obrazie, pochodzącym z kościoła parafialnego w Alençon (dep. Orne), kompozycja tła została wzbogacona o dodatkową scenę. Wzdłuż murów fragmentarycznie namalowanej budowli podąża procesja różańcowa, której przypatruje się stojąca z boku grupa postaci.

W omawianym typie przedstawień występuje charaktery-

²⁶ Réau, dz. cyt. T. 3. sz. 1, s. 273; W. Pleister *Katharina (Caterina) von Siena*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie...*, T. 7, szp. 300—306.

²⁷ Mâle, dz. cyt., s. 184 n.

²⁸ Tamże s. 184.

styczna tendencja do psychologizacji postaci. W odróżnieniu od obrazów ukazujących samego św. Dominika otrzymującego różaniec, ten typ wizerunku charakteryzuje się bardziej indywidualnym, różnorodnym ujęciem samego momentu wręczenia różańca. Wzniesione w górę oczy, położona na sercu dłoń czy skrzyżowane na piersi, bądź złożone w modlitewnym geście, ręce to typowe środki ekspresji używane dowolnie przez autorów brackich obrazów. Znamienne, że każda z postaci świętych przeżywa moment przekazania sznura paciorków indywidualnie. Pomiędzy św. Dominikiem a św. Katarzyną zdaje się nie istnieć żadna więź duchowa. Niecodziennosc, niezmiernosc ukazanego wydarzenia uwypukla obecność aniołków otaczających postać Matki Boskiej. Występują one na wszystkich przedstawieniach niekiedy jedynie symbolicznie pod postacią uskrzydłonych główek anielskich. Na ogół aniołki zajęte są różnorodnymi czynnościami; podtrzymują ponad głową Madonny różany wieniec, sypią kwiaty róży, trzymają różańce bądź klęczą w pozie adoracji. Na niektórych obrazach namalowano anioły muzykujące.

Ciekawym motywem ikonograficznym są dusze czyścicowe wylaniające się z płomieni. Zostały one przedstawione na płótnie Jean Gody znajdującym się w kościele parafialnym w Grimaud (dep. Var) oraz na obrazie pochodzącym z Vesoul (dep. Haute-Saône). Widzimy je u dołu obrazów poniżej głównej sceny przekazania różańca. Na obu przedstawieniach anioły wyciągają z ognia czyścicowe pokutujące dusze, przedstawione tu jako nagie postacie. Ich obecność na brackich obrazach jest wytłumaczona przez samą specyfikę nabożeństwa różańcowego. Członek bractwa korzystał podczas swego życia z wielu odpustów związanych z różańcem, a po śmierci miał zapewnioną modlitwę swych współbraci.²⁹ Podobnie jak noszenie szkaplerza, również odmawianie różańca miało moc wybawiania dusz wiernych z czyśćca. W ten sposób zgodnie z duchem epoki istniała bezpośrednia więź pomiędzy Kościołem cierpiącym (dusze czyścicowe), wojującym (wierni) i tryumfującym (święci i zbawieni). Związek pomiędzy Madonną i świętymi przebywającymi w chwale a wiernymi, zostanie zaznaczony na innych obrazach różańcowych tworzących kolejną, odmienną grupę przedstawień.

²⁹ Zwyczaj ten nawiązywał do nauki Kościoła o obcowaniu świętych, istnieniu czyśćca, potrzebie modlitwy za dusze zmarłych. Święta Teresa z Avila nazywała różaniec „łańcuchem łączącym ziemię z niebem”. Por. Mâle, dz. cyt., s. 466 nn.

IV. ADORACJA MATKI BOSKIEJ RÓŻAŃCOWEJ
PRZEZ WIERNYCH I ŚWIĘTYCH

Następną grupę wizerunków tworzą obrazy, gdzie scenie przekazania różańca św. Dominikowi i św. Katarzynie Sienańskiej towarzyszy tłum zgromadzonych wiernych. Swą wymową ideową przedstawienia te nawiązują do ikonograficznego typu Mater omnium — Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym osłaniającej całą ludzkość. Jak świadczą o tym zachowane zabytki³⁰ powiązanie tematu Matki Boskiej Różańcowej z wizerunkiem Mater Misericordiae dokonało się już pod koniec XV wieku. Typ przedstawienia Maryi okrywającej wiernych połami swego płaszcza został odrzucony przez Sobór Trydencki na skutek licznych ataków protestantów, szczególnie Lutra. Ideę opieki Matki Boskiej zaczęto wyrażać za pomocą innych przedstawień, głównie scen adoracji. Tak przełożona na język sztuki, znajdzie ona swoje odbicie również w obrazach różańcowych.³¹

We wszystkich znanych nam przykładach spotykamy dwustrefowy podział kompozycji. Przed Madonną z Dzieciątkiem siedzącą na chmurach, bądź stojącą na półksiężycu, otoczoną słoneczną apokaliptyczną mandorlą³² np.: Gondrecourt-le-Château (dep. Meuse), czy Saint-Pierre-de-Maillé (dep. Vienne), kłęczą ukazani na pierwszym planie święci dominikańscy.

W kilku przypadkach Matka Boska nie wylania się z niebios lecz siedzi na znajdującym się na podwyższeniu tronie. Za plecami św. Dominika i św. Katarzyny znajdują się zgromadzeni symboliczni przedstawiciele całego chrześcijaństwa. Hierarchię kościelną reprezentowano na ogół poprzez postać papieża, kardynała, biskupa i zakonnika, natomiast jako przedstawicieli stanu świeckiego ukazywano cesarza i króla. W niektórych przypadkach zgromadzone postacie nie dzielą się na przedstawicieli Kościoła i osoby świeckie, lecz rozróżnienie dokonuje się według płci. Na obrazach pochodzących z koś-

³⁰ Oertzen, dz. cyt., s. 19 n.

³¹ M. Luther, *Predigt am Tage der Geburt Maria*, w: *Luthers Werke*, T. 15. Frankfurt nad Menem. Erlangen (wyd. od 1826 nn) s. 405; Réau, dz. cyt., T. 2. cz. 2, s. 118.

³² Wpływ przedstawienia Niewiasty Apokaliptycznej — Immaculaty na wizerunek Matki Boskiej Różańcowej obserwujemy już pod koniec średniowiecza. Por.: S. Ringbom, *Maria in sole and the Virgin of the Rosary*, w: *Journal of the Warburg Institute*, nr 25 (1962), s. 326—330.

ciółów w Saint-Symphorien-de-Laye (dep. Loire) i Dolisy (dep. Aube) zebrani mężczyźni reprezentanci stanu duchownego znajdują się po stronie św. Dominika, natomiast za św. Katarzyną zostały zgromadzone kobiety świeckie i zakonnice.

Niekiedy zupełnie pomijano osoby świętych dominikańskich. Na obrazie pochodzącym z Baume-les-Messieurs (dep. Jura) Matka Boska bezpośrednio wręcza różaniec papieżowi i królowi (Henryk IV?) znajdującym się w asyście przedstawicieli obu stanów. Podobnie na obrazie z Vaas (dep. Sarthe) Madonna wraz z Dzieciątkiem spuszcza w stronę zgromadzonych wiernych różańce i kwiaty.

Pewien odmienny typ wizerunku tworzą obrazy, na których osoby towarzyszące św. Dominikowi i św. Katarzynie zostały zredukowane do przedstawicieli hierarchii kościelnej bądź jedynie do członków zakonu dominikańskiego. Te monastyczne w swym charakterze obrazy odnajdujemy w kościele w Plelo (dep. Cotes-du-Nord), Joinville (dep. Haute-Marne) czy Saint-Quentin-sur-le-Homme (dep. Manche). Płótno pochodzące z kościoła w Molosmes (dep. Yonne) przedstawia symbolicznych męskich reprezentantów stanu duchownego i grupę zakonnice dominikanek. Charakterystyczne ujęcie twarzy en face nie pozbawione cech portretowych pozwała nam przypuszczać, że zostały tu ukazane konkretne przedstawicielki jednego ze zgromadzeń zakonnych. Podobny przypadek reprezentuje obraz znajdujący się w kościele w Le Mans (dep. Sarthe). Świętemu Dominikowi i św. Katarzynie Sieneńskiej towarzyszą jedynie przedstawicielki zakonu żeńskiego. Na pierwszym planie klęczy, trzymająca pastorał, matka przeorysza. Twarze wszystkich zakonnice charakteryzują się ujęciem portretowym. Zwyczaj przedstawiania konkretnych, żyjących osób na obrazach religijnych utrzymywał się przez cały wiek XVII, niezależnie od zaleceń Stolicy Apostolskiej piętnującej tego rodzaju przedstawienia. Na obrazach różańcowych umieszczali swoje podobizny nie tylko przedstawiciele stanu duchownego. Na płótnie pochodzącym z kościoła parafialnego w Pont-sur-Seine (dep. Aube) świętym dominikańskim towarzyszy jedynie przedstawiona portretowo para donatorów obrazu. Podobnie na obrazie pochodzącym z kościoła Saint-Martin w Neuphe-sur-Dives (dep. Orne) przed Madonną z Dzieciątkiem, ofiarującą różaniec św. Dominikowi i św. Katarzynie, klęczy najprawdopodobniej fundator obrazu wraz z małżonką.

Odmienny typ ikonograficzny tworzą obrazy przedstawia-

jące scenę ofiarowania różańca św. Dominikowi i św. Katarzynie ze Sieny w asyście innych świętych. Pod względem kompozycyjnym są one analogiczne do wyżej omówionych przedstawień, lecz różnią się swą wymową ideową. Liczni święci towarzyszą świętym dominikańskim na obrazach pochodzących z kościołów w Saint-André d'Oléargues (dep. Gard) czy Forcelles Saint-Gorgon (dep. Meurthe et Moselle). Na tym ostatnim możemy rozróżnić, po atrybutach, między innymi postacie: św. Jana Ewangelisty, św. Marii Magdaleny, św. Katarzyny Aleksandryjskiej, św. Bernarda ze Sieny, św. Jana Chrzciciela i św. Ludwika. W ten sposób cały Kościół tryumfujący, reprezentowany przez świętych różnych epok, współczesniczy w tej doniosłej chwili.

Przedstawienie pochodzące z kościoła Villeneuve d'Aveyron (dep. Aveyron) jest bardziej kameralne w nastroju. Naprzeciw św. Dominika klęczy św. Ludwik. Święta Katarzyna Sienieńska stoi za plecami świętego króla, natomiast za postacią założyciela zakonu kaznodziejskiego znajduje się św. Franciszek z Assyżu. Madonna wręcza św. Dominikowi różaniec, natomiast Dzieciątko wkłada na skronie św. Ludwika koronę królewską. Ubrany w gronostajowy płaszcz królewski św. Ludwik trzyma w lewej ręce berło, natomiast prawą dzierży rękę sprawiedliwości (la main de justice) królów Francji. Znamienne, że twarz świętego posiada rysy króla Ludwika XIII. Tradycja przedstawiania panującego monarchy pod postacią św. Ludwika istniała we Francji od czasów średniowiecza. Świętemu Ludwikowi nadawano rysy Ludwika XII, Karola IX, Henryka IV.³³ Na wielu różnorodnych obrazach religijnych z XVII wieku Ludwik XIII ukazywany jest pod aspektem św. Ludwika. Podobny sposób przedstawiania łączył się zapewne z tendencją do gloryfikacji postaci panującego króla.³⁴

Ciekawym przykładem połączenia odmiennych wątków ikonograficznych jest obraz znajdujący się w kościele w Montreuil-Bellay (dep. Maine et Loire). Scena ofiarowania różańca świętym dominikańskim odbywa się w chwili Wniebowzięcia Matki Boskiej. Wzlatująca nad pustym sarkofagiem Madonna trzyma w obu rękach sznury paciorków. Na pierwszym planie zostali ukazani św. Dominik i św. Katarzyna.

³³ P. M. Auzas, *Essai d'un répertoire iconographique de Saint Louis*, w: *Septième centenaire de la mort de saint Louis*. Actes des colloques de Royaumont et de Paris. Paryż 1976, s. 22.

³⁴ Tamże, s. 44—48; Feuillooy, Lang, de Maupeou, dz. cyt., s. 48 n.

Za nimi widoczna jest grupa apostołów żywo gestykująca i komentująca cudowne wydarzenie.

V. PRZEJAWY HISTORYCZNEJ AKTUALIZACJI NA BRACKICH OBRAZACH RÓŻAŃCOWYCH

Na specjalną uwagę zasługują przedstawienia różańcowe, które swą treścią nawiązują do wielkich współczesnych wydarzeń politycznych i religijnych. Echa aktualizacji historycznej możemy odczytać na dwóch obrazach pochodzących z kościołów w Douarnenez (dep. Finistère) i La Forêt-Fouesnant (dep. Finistère). Kompozycja obu płócien jest analogiczna. W górnej części obrazu przed siedzącą na chmurach w otoczeniu aniołów Matką Boską klęczą św. Dominik i św. Katarzyna Sieneńska. Madonna i Dzieciątko wręczają świętym różańce. Pod względem ikonograficznym scena ta niczym nie różni się od typowych przedstawień różańcowych. Szczególnie ciekawa jest natomiast kompozycja przedstawiona w dolnej stronie obrazu. W tle namalowano bitwę pod Lepanto, stoczoną, pomiędzy wojskami chrześcijańskimi a flotą turecką, w roku 1571. Na pierwszym planie klęczy w asyście duchownych papież i św. Ludwik król Francji.³⁵ U stóp Madonny papież złożył swoją tiarę, natomiast św. Ludwik berło i koronę królewską. Klęczący naprzeciwko papieża król ubrany jest w gronostajowy płaszcz królewski zdobiony motywem lilii. Przez welum trzyma wieniec cierniowy³⁶ — relikwię, którą przywiózł z Ziemi Świętej i dla której zbudował paryską Sainte Chapelle.

Mimo historycznego anachronizmu przedstawienie św. Ludwika na tle bitwy pod Lepanto staje się zrozumiałe, gdy uświadomimy sobie, że sam jako krzyżowiec również walczył z islamem. Na płótnie z La Forêt-Fouesnant, pochodzącym z 1683 roku, św. Ludwikowi najprawdopodobniej towarzyszy król i królowa Francji. Król nosi, charakterystyczną dla końca XVII wieku, perukę, na plecach ma zarzucony płaszcz zdobiony stylizowaną lilią królewską. Mimo braku specyficznych cech portretowych możemy przypuszczać, że został w ten sposób przedstawiony Ludwik XIV. Hipotezę tę dodatkowo potwierdza data powstania obrazu.

Zwycięstwo chrześcijan pod Lepanto nad wielokrotnie liczniejszą flotą turecką zostało przypisane przez współczesnych

³⁵ Tapié, *le Flem*, Pardailhé-Galabrun, dz. cyt., s. 166.

³⁶ Auzas, dz. cyt., s. 18.

wstawiennictwu Matki Boskiej Różańcowej. W czasie rozgrywającej się w okolicach twierdzy Lepanto (gr. Naupacte) bitwy, papież Pius V zarządził w Rzymie ogromną procesję różańcową w intencji walczących wojsk Świętej Ligi. Od pamiętnej daty zwycięskiej bitwy zostało ustalone święto Matki Boskiej Różańcowej.³⁷

To słynne wydarzenie przedstawiali na płótnie tacy artyści jak Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto czy Vincenzino.³⁸ W wielu kościołach dominikańskich i kaplicach różańcowych Włoch i Hiszpanii odnajdujemy obrazy, freski czy dekoracje stiukowe ilustrujące to wielkie zwycięstwo. Pojawienie się tematu bitwy na francuskich obrazach różańcowych nie budzi więc zdziwienia. Możliwe, że autorzy tych przedstawień opierali się na jakimś wzorze graficznym. Jeżeli za Pierre Marie Auzas³⁹ uznamy, że na przedstawieniu z La Forêt-Fouesnant postać św. Ludwika posiada cechy portretowe Ludwika XIII, skojarzenie z mającą miejsce przeszło pół wieku później bitwą pod La Rochelle wydaje się niewykluczone. W sztuce europejskiej zdarzają się wypadki przedstawiania wcześniejszych momentów historycznych w związku z mającymi miejsce późniejszymi wydarzeniami.

W związku z wiktoriałką chocimską z 1624 roku Tomasz Doblabella namalował dla poznańskich dominikanów obraz, na którym przedstawił, mającą miejsce pół wieku wcześniej, bitwę pod Lepanto.⁴⁰ Temat ten poruszył powtórnie na jednym z trzech obrazów powstałych na zlecenie bractwa różańcowego istniejącego przy kościele parafialnym w Kraśniku.⁴¹ W obu wypadkach nastąpiło scalenie i przemieszanie się na płótnie dwóch odrębnych wydarzeń, łączących się jednakże

³⁷ Mâle, dz. cyt., s. 467. Święto Matki Boskiej Różańcowej ustalili papież Grzegorz XIII na pierwszą niedzielę października.

³⁸ M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*. Lwów 1930, s. 191.

³⁹ Auzas, dz. cyt., s. 45. Możliwe że przedstawienie Ludwika XIII jako św. Ludwika wiąże się z wydarzeniami z 1628 roku. Podobnie jak jego święty poprzednik walczył z islamem, francuski monarcha XVII wieku zwalczał herezję kalwińską. Trudno jest na obecnym etapie badań jednoznacznie stwierdzić czy nadanie św. Ludwikowi rysów panującego króla było jedynie przejawem istniejącego wówczas zwyczaju czy będąc przejawem aktualizacji posiadało głębsze aluzje polityczne i religijne.

⁴⁰ W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, *Biuletyn Historii Sztuki XVIII*, nr 1 (1951) s. 88.

⁴¹ Tamże, s. 521 n; Christian, dz. cyt., s. 91. XXIII, nr 2 (1961) s. 136.

pod względem ideowym: dwóch zwycięstw krzyża nad półksiężycem.

We Francji zwycięstwem mającym związek z nabożeństwem do Matki Boskiej Różańcowej było zdobycie w 1628 roku hugenockiej twierdzy La Rochelle. Obleżenie miasta rozpoczęło się w 1627 roku. Z listu pisanego do królowej matki przez Ludwika XIII dowiadujemy się, że król prosił o publiczne odmawianie modlitwy w intencji armii królewskiej. Maria Medycejska zwróciła się o pomoc do ojca Carré przeora paryskich dominikanów. Ustalono, że w intencji walczącego króla będzie odmawiany różaniec, zgodnie z praktyką obowiązującą we Florencji i Pizie, to znaczy przemiennie przez dwa chóry. Od 20 maja 1627 roku w każdą sobotę różaniec był uroczyście odmawiany w kaplicy ojców kaznodziejów. Arcybiskup Paryża Jean-François de Gondi, poprzez listy pasterskie skierowane do proboszczów paryskich świątyń zapraszał wiernych do uczestnictwa w różańcowych nabożeństwach. W odmawianiu różańca brali udział królowa matka — Maria Medycejska, królowa regentka — Anna Austriaczka, brat królewski — Gaston książę Orleański, kardynałowie de Bérulle i de la Rochefoucauld oraz liczni członkowie dworu. Tajemnice różańca głośno odczytywał sam arcybiskup Paryża de Gondi.⁴² Różaniec odmawiały także wojska oblegające La Rochelle.

Twierdza została zdobyta pierwszego listopada 1628 roku. By uczcić Matkę Boską Różańcową, Ludwik XIII nakazał by jako pierwsi do miasta wkroczyli dominikanie. Uroczysty pochód odbywał się przy śpiewie litanii do Najświętszej Maryi Panny. Dominikanin, ojciec Louvet niósł chorągiew uszytą z białej tafty, okoloną jasnoniebieskimi frędzlami. Po jednej stronie namalowany był Chrystus ukrzyżowany. Po stronie przeciwnej przedstawiono Matkę Boską Różańcową i umieszczono napis: GAUDE MATER VIRGO UNCTA HERESSES SOLA INTEREMISTI IN UNIVERSO MUNDO.⁴³ Rozmiar zwycięstwa był tak wielki, że uniwersytet paryski nie zawahał się uznać zdobycia kalwińskiej twierdzy za kolejny cud różańcowy.⁴⁴

Zwycięstwo pod La Rochelle znalazło swój oddźwięk w sztuce. Są z nim ideowo związane niektóre obrazy różańcowe przedstawiające adorację Matki Boskiej. Echa katolickiego

⁴² Garreau, dz. cyt., s. 125 n.

⁴³ Tamże, s. 126.

⁴⁴ Christian, dz. cyt., s. 80.

zwycięstwa odnajdujemy na płótnach rozsianych po miejscowościach Bretanii⁴⁵. Pod względem formalnym kompozycje te nawiązują do frontispisu *Viridarium Marianum Septemplici Rosario* Vicenzia Hensbergio wydanego w Antwerpii w 1615 roku. Z ziemi wyrasta drzewko różańcowe okolonie piętnastoma okrągłymi medalionami przedstawiającymi tajemnice radosne, bolesne i chwalebne. W centrum kompozycji w samej koronie drzewa znajduje się Matka Boska z Dzieciątkiem trzymająca różaniec. Postać Madonny na przedstawieniach z Andel (dep. Côtes-du-Nord) i Guegon (dep. Morbihan) okala płomienista mandorla Niewiasty Apokaliptycznej. W tym wypadku sposób przedstawienia Maryi wykazuje analogie do wcześniejszego wzorca ikonograficznego, pojawiającego się na przedstawieniach różańcowych od końca XV wieku.

Na obrazie pochodzącym z Saint-Samson (dep. Morbihan) postać Matki Boskiej została ujęta w sposób bardziej charakterystyczny dla malarstwa nowożytnego. Podobnie jak na wielu innych dotychczas omówionych obrazach Madonna siedzi na obłokach w otoczeniu aniołów. Bezpośrednią zależność graficzną od frontispisu *Viridarium Marianum* zauważamy na przedstawieniu z Andel. Podczas gdy jeden z dominikanów spulchnia szpadlem ziemię, drugi podlewa symboliczny krzew różany. Na pozostałych dwóch wymienionych obrazach, motyw zakonników zajmujących się pracami ogrodowymi zanika. Przed drzewem różanym klęczą św. Dominik i św. Katarzyna ze Sieny. Z tyłu za nimi zostali przedstawieni dostojnicy kościelni i świeccy. Na brackich obrazach zostali sportretowani, między innymi, król Ludwik XIII, królowa Anna Austriaczka, papież Urban VIII, kardynał de Richelieu. Na płótnie pochodzącym z Andel możemy rozróżnić, wśród innych przedstawicieli Kościoła, kardynała de Bérulle.⁴⁶ W ten sposób na obrazach różańcowych został przedstawiony nie tylko król Ludwik XIII biorący bezpośredni udział w walkach z hugenotami, lecz także członkowie rodziny królewskiej i przedstawiciele wyższego duchowieństwa wspierający poczynania króla modlitwą różańcową. Zespolono na jednym płótnie osoby, które duchowo związane były ze zwycięstwem pod La Rochelle.

⁴⁵ P. M. Auza s, *Observations iconographiques sur le Voeu de Louis XIII*, w: *Colloque Ingres-numéro spécial de la Revue „Bulletin du Musée Ingres”*, Montauban 1967, s. 5.

⁴⁶ Tamże, s. 5.

Ilość analogicznych przedstawień pochodzących z terenów Bretanii jest dosyć znaczna. Na niektórych obrazach (Choisy-en-Brie dep. Seine-et-Marne, Jard-sur-Mer dep. Vendée) nie występuje motyw różanego drzewka. Matka Boska w otoczeniu aniołów została ukazana w górnej strefie obrazu, wśród obłoków. U dołu kompozycji, na pierwszym planie, klęczą król i królowa Francji oraz przedstawiciele hierarchii kościelnej. Na obrazie z Jard-sur-Mer najprawdopodobniej za królową Anną Austriaczką został przedstawiony brat królewski książę Gaston Orleański — również uczestniczący w sobotnich nabożeństwach różańcowych odprawianych w intencji walczących wojsk królewskich.

W dziesięć lat po zdobyciu La Rochelle, miało miejsce kolejne wydarzenie, którego ślady odnajdujemy w malarstwie religijnym XVII wieku. W 1638 roku, 10 lutego, król Francji Ludwik XIII złożył uroczyste śluby ogłaszając Maryję Matkę Bożą królową Francji.⁴⁷ Podobny akt religijny i polityczny pośrednio łączył się ze spodziewanymi narodzinami królewskiego potomka. Przygotowania do uroczystego ślubowania Ludwika XIII, miały miejsce jednak o wiele wcześniej, jeszcze zanim królowa spodziewała się dziecka.⁴⁸

Obrazy ex-vota upamiętniające akt oddania królestwa Galii w opiekę Matce Boskiej spotykamy w wielu kościołach Francji. Pierwsze przedstawienie związane z królewską deklaracją powstało w katedrze Notre-Dame. Oficjalnym ex-voto ustalonym przez samego króla stał się wizerunek piety, przed którą klęczy Ludwik XIII.⁴⁹ Ten rodzaj przedstawienia rozpowszechnił się najbardziej w malarstwie francuskim XVII wieku. Odnajdujemy go na obrazie Philippe'a de Champagne namalowanym dla paryskiej katedry, czy też na płótnach anonimowych malarzy pochodzących z kościołów w Antigny-la-Ville (dep. Côte d'Or) i Entrevaux (dep. Alpes de Haute-Provence). Powstały także inne warianty ex-vota, tematycznie zawsze jednak wiążące się z pasją Chrystusa.

⁴⁷ M. Vloberg, *Le voeu de Louis XIII*, w: Maria, *Études sur la Sainte Vierge*. T. 5, Paryż 1958, s. 522 nn.

⁴⁸ Tamże, s. 521 n; Christian dz. cyt., s. 91.

⁴⁹ Cytat urywka deklaracji królewskiej według Vloberg, dz. cyt., s. 524. „Et afin que la postérité ne puisse manquer à suivre nos volontez en ce sujet pour monument et marque immortelle de la consécration présente que nous faisons — nous ferons construire de nouveau le grand autel de l'Eglise Cathédrale de Paris, avec une image de la Vierge, qui tienne entre ses bras celle de son précieux Fils descendu de la Croix; nous serons representez aux pieds, et du Fils et de la Mère, comme leur offrant nostre Couronne et nostre Sceptre”.

Na obrazie pędzla Simona Vouet z Neuilly-Saint-Front (dep. Aisne) czy też na różnych przykładach prowincjonalnego malarstwa cechowego (np.: Lamothe-Capdeville dep. Tarn-et-Garonne) Ludwik XIII klęczy przed Chrystusem ukrzyżowanym na Kalwarii. Kolejna formuła ikonograficzna królewskiego *ex-voto* przedstawiała francuskiego monarchę klęczącego przed Chrystusem Mężem Bolesci. Na dwóch przykładach pochodzących z kościołów parafialnych z Guenin (dep. Morbihan) i Auray (dep. Morbihan) Ludwik XIII ukazany jest pod postacią św. Ludwika. W prawej ręce król trzyma relikwie trzech świętych gwoździ,⁵⁰ natomiast lewą ręką podtrzymuje różaniec. Różaniec trzyma także klęczący po przeciwnej stronie obrazu biskup (Guenin) i papież (Auray). Znajdujące się w głębi obrazów anioły dzierżące w dłoniach przedmioty związane z pasją Chrystusa (*arma Christi*) również trzymają sznury paciorków. Mimo iż na wyżej wymienionych przedstawieniach występuje motyw różańca, obrazy te nie należą do typu maryjnych wizerunków różańcowych.

Z aktem ofiarowania Matce Boskiej królestwa Francji łączy się różańcowa kompozycja Simona Vouet⁵¹ przedstawiająca parę królewską klęczącą przed Madonną z Dzieciątkiem w otoczeniu św. Dominika i św. Katarzyny ze Sieny. Tekst znajdujący się na kartuszu wyjaśnia ukazaną scenę.⁵² Ludwik XIII ofiarujący swą koronę królewską i modląca się królowa Anna Austriaczka dziękują Matce Boskiej za okazane łaski, a w szczególności za narodziny delfina.

W sprawę narodzin królewskiego potomka zaangażowana była cała ówczesna Francja. Zakonnice i zakonnicy różnych reguł miewali objawienia i wizje dotyczące przyjscia na świat spadkobiercy tronu. W tej intencji odprawiane były liczne nowenny i nabożeństwa.⁵³ W modlitwie francuskiego Kościoła współuczestniczyli również dominikanie. Członkowie bractw różańcowych w intencji narodzin delfina odmawiali różaniec. Związek królewskich narodzin z praktyką nabożeństwa różań-

⁵⁰ Auzas, *Essai d'un répertoire iconographique de saint Louis...*, s. 18.

⁵¹ M. Vloberg, *Le Voeu de Louis XIII et la naissance de Louis XIV dans la poésie et l'art contemporains*, w: *Revue Notre-Dame*, septembre—octobre 1925, s. 475. Według kompozycji Simona Vouet, Goyrand wykonał na zlecenie paryskiego bractwa różańcowego rycinę.

⁵² Tamże, s. 475. „*Cette Vierge salutaire/En faveur du Saint Rosaire/Comble d'un bonheur sans fin/Pour le repos de la France/LOUIS, ANNE et leur DAUPHIN/Nostre plus chère esperance*”.

⁵³ Por. Garreau, dz. cyt., s. 130 n.

cowego potwierdzają zachowane ryciny pochodzące z klasztoru dominikanów przy Faubourg Saint-Germain w Paryżu, powstałe z okazji wpisania delfina do bractwa różańcowego.⁵⁴

Duchowa więź łącząca osobę spadkobiercy tronu z różańcem zaznaczyła się także w poezji brackiej.⁵⁵ Ludwik XIV urodził się w pierwszą niedzielę miesiąca poświęconego praktyce różańca, co w oczach współczesnych dodatkowo podkreślało wstawienictwo Matki Boskiej Różańcowej. Na niektórych brackich obrazach w specyficzny sposób zaznaczona została idea opieki Madonny różańcowej nad delfinem. Na przedstawieniach pochodzących z Clumanc (dep. Alpes-de-Haute Provence), Neuillac (dep. Morbihan) i Lagny (dep. Seine et Marne) przed Maryją trzymającą na swych kolanach Dzieciątko klęczy tłum postaci. Wśród przedstawicieli hierarchii kościelnej we wszystkich przypadkach możemy rozróżnić osobę papieża. Na obrazie z Clumanc św. Dominik przejmuje różaniec z rąk Madonny, prawą dłoń wskazując na klęczącego ubranego w koronacyjny strój królewski młodocianego Ludwika XIV. Na pozostałych przedstawieniach delfina poleca Matce Boskiej św. Katarzyna Sieneńska. Zarówno ten typ wizerunków jak i poprzednio omówione obrazy, przedstawiające klęczącego w otoczeniu dostojników kościelnych i świeckich Ludwika XIII, ideowo łączą się z przedstawieniami Mater omnium. Wykazują również wiele zbieżności z omówionymi w poprzednim podrozdziale scenami adoracji. Wyróżniają się silną tendencją do aktualizacji przejawiającą się w ukazywaniu konkretnych postaci historycznych związanych z wielkimi wydarzeniami epoki.

ZAKOŃCZENIE

Niniejsza próba charakterystyki typu ikonograficznego Matki Boskiej Różańcowej została ograniczona do przedstawień malarskich. Pominięto drewniane płaskorzeźby zdobiące niekiedy, zamiast obrazów, brackie ołtarze. Nie uwzględniono również licznych rycin wiążących się z tematyką różańca. Ich

⁵⁴ J. Gaston, *Les images des confréries parisiennes avant la Révolution*, Paryż 1910., il. 50, 51.

⁵⁵ Vloberg, *Le Voeu de Louis XIII et la naissance de Louis XIV dans la poésie...*, s. 474. Autor cytuje m. in. wiersz zatytułowany „Triomphe des confrères tolosains du S. Rosaire pour l'heureuse naissance de M^{gr} le dauphin, arrivée au premier dimanche du mois, sacré aux dévotions du Rosaire, que la reine a toujours honoré de sa présence dans l'église des F. Fr. Prescheurs Réformés de Paris”.

rola w kształtowaniu się ikonografii typu Matki Boskiej Różańcowej była znaczna. Niekiedy reprodukowały one dzieło znanego malarza, które rozpowszechnione w formie graficznej służyło jako model. Bardzo często właśnie na rycinach wzorowali się prowincjonalni artyści wykonując obrazy przeznaczone dla brackich ołtarzy. Posiłkowanie się grafiką było zjawiskiem rozpowszechnionym. W wypadku niektórych jednorodnych obrazów różańcowych, rozsianych po różnych prowincjach Francji, możemy przypuszczać, że mamy tu do czynienia z jednym i tym samym wzorcem graficznym. Często rolę tę pełniły ryciny ilustrujące religijne książki o tematyce różańcowej. Nie należy również nie doceniać wpływu ulotnych druków rozdawanych członkom bractwa z okazji głównych świąt kościelnych.⁵⁶ Powstające malarskie przedstawienia oparte na wzorach graficznych stanowiły często nie tyle dokładną kopię ryciny, co jej luźną trawestację. Niekiedy zapożyczenia ograniczały się do ogólnego schematu kompozycji bądź jedynie do jednego charakterystycznego motywu: np. postaci Madony, różanego drzewka czy grupy świętych dominikańskich.

W wyniku przeprowadzonej klasyfikacji wyróżniono poszczególne warianty obrazów różańcowych. Za kryterium podziału przyjęto wartości ideowo-formalne. Jednakże za czynnik dominujący uznano wymowę treściową obrazu. Przyjmując podział czysto formalny należałoby umieścić niektóre przedstawienia w innych, odrębnych grupach. Stosując rozróżnienie obrazów w zależności od ich kompozycji, zastosowanych wzorów czy użytych motywów możemy uzyskać zupełnie odmienne zespoły wizerunków.

Wśród brackich przedstawień dominują obrazy o charakterze monastycznym ukazujące świętych zakonu dominikańskiego. Na niektórych przykładach poprzez postacie występujących świętych np.: św. Ludwika, uwidoczniła się specyfika narodowa czy wręcz regionalna poszczególnych wizerunków różańcowych. W bardziej rozbudowanych przedstawieniach możemy zauważyć próbę indywidualizacji treści obrazu poprzez ukazanie portretów konkretnych żyjących osób, często fundatorów obrazu.

⁵⁶ Por. Gaston, dz. cyt., s. XI, XV. Podobna praktyka istniała już pod koniec XV wieku, rozwijając się we Francji po 1650 roku. Zwyczaj ofiarowywania brackiego wizerunku powtarzany był rokrocznie. Utylitarny charakter druków ulotnych nie wpłynął dodatnio na ich konserwację. Do naszych czasów zachowała się niewielka ilość podobnych przedstawień.

Niekiedy obserwujemy tendencję do historycznej aktualizacji ponadczasowego przedstawienia religijnego. Dotyczy to głównie scen adoracji Matki Boskiej Różańcowej ideowo nawiązujących do bitwy pod Lepanto, zwycięstwa pod La Rochelle czy wręcz łączących się ze ślubami Ludwika XIII i narodzinami delfina. Wtopienie w treść prowincjonalnego malarstwa kościelnego współczesnych wydarzeń religijnych i politycznych nie stanowi w sztuce europejskiej zjawiska odosobnionego. Z podobnym procesem stykamy się analizując polskie brackie obrazy różańcowe na których odnajdujemy, podobnie jak w wypadku przedstawień francuskich portrety fundatorów, panujących królów czy wręcz odczytujemy ukryte projekty paktów politycznych bądź reminiscencje współczesnych zwycięstw nad Turkami.

Mimo niektórych cech specyficznych francuskie obrazy różańcowe z XVII wieku na ogół nie różnią się od analogicznych przedstawień występujących w innych krajach łacińskiej Europy. Prowincjonalne malarstwo religijne powstałe na peryferiach wielkich centrów artystycznych, bardziej uzależnione od wzorów, mniej indywidualne w wyborze form i środków wyrazu stanowi na swój sposób dowód uniwersalizmu języka sztuki doby baroku.

Esquisse de l'iconographie des tableaux des confréries du rosaire au XVII^e siècle en France

Résumé

En début de cette étude iconographique l'auteur se livre à une évocation du fond historique et plus particulièrement du développement de la dévotion du rosaire en France au XVII^e siècle. C'est alors que cette forme de prière connaît un essor de popularité considérable et les confréries du rosaire contribuent au renouveau de l'Eglise après le Concile de Trente.

Apparu à la fin du XV^e siècle, le thème iconographique du rosaire se développe tout au long du XVI^e siècle pour atteindre ses formes classiques au XVII^e siècle. Comme chaque confrérie du rosaire possède un autel particulier lié aux indulgences et aux pratiques religieuses de ladite confrérie pour l'orner, il est le plus souvent fait appel à une représentation picturale de la Vierge du Rosaire. L'auteur en établissant les principales variantes du thème iconographique a défini les critères

de classement en se basant sur les analogies d'idées et des significations symboliques.

Le premier groupe de tableaux représente saint Dominique recevant le rosaire des mains de la Vierge. Cette scène découle de la tradition de l'Ordre des Prédicateurs qui voulait ainsi démontrer le caractère surnaturel de la donation, les sources et les origines de cette nouvelle forme de piété. Une autre variante tente de montrer dans les tableaux ornant l'autel de la confrérie divers saints n'ayant aucun rapport avec l'ordre des dominicains. Souvent près de saint Dominique apparaît saint François d'Assise. Aussi d'autres saints liés aux cultes locaux étaient mis en parangon avec saint Dominique. Un autre type iconographique élaboré au XVII^e siècle est formé par les représentations de saint Dominique et la plus grande sainte dominicaine Catherine de Sienne. Parfois dans ce genre de tableaux apparaissent en arrière-plan les âmes du purgatoire entourées de flammes, allusion aux fameuses indulgences du rosaire. Une autre groupe est constitué par les toiles où la scène de la donation a lieu en présence de différents personnages. La Vierge liée au type iconographique de la Mater omnium, est présentée comme la mère de tous les chrétiens. Devant elle se tiennent le roi, le pape, l'empereur et d'autres dignitaires ecclésiastiques symbolisant la chrétienté. Parfois les fidèles ont les traits de personnages réels; religieux, religieuses, fondateurs des tableaux.

Il existe un nombre considérable de représentations où se reflètent les événements historiques. On retrouve les réminiscences de la bataille navale de Lépante, la commémoration de la victoire de la Rochelle avec les portraits du roi et de la reine entourés des principaux personnages de la vie politique et spirituelle de l'époque. Un autre genre de tableaux riche en symboles et significations se rapporte au Voeu de Louis XIII proclamant la Vierge reine de France. Souvent y figure le dauphin Louis XIV recommandé par les saints dominicains à la Vierge. La naissance de Louis XIV fut directement assimilée au Voeu de Louis XIII et les tableaux des confréries en portent la marque. Les représentations de la Vierge du rosaire ont le plus souvent un caractère monacal, mais cette peinture reflète aussi bien les grands moments historiques de l'époque.

Krystyna S. Moisan