

VI. SZTUKA SAKRALNA

Ks. Ryszard Knapiński

*Vera effigies** – zagadnienie prawdziwości i autentyczności wizerunku świętego¹

Przedstawienia świętych towarzyszą chrześcijaństwu od zarania. Kościół wchodzi w trzecie tysiąclecie istnienia z bogatym dziedzictwem kultury artystycznej i religijnej. Pokazną jego część stanowią obrazy świętych, od prymitywnych malowideł ściennych, po wyrafinowane teologicznie programy ołtarzy i polichromowane sklepienia bazylik dedykowanych słynnym patronom. Do tego dodać należy malarstwo sztalugowe, witraże i mozaiki, miniatury kodeksów oraz wielonakładowe edycje druków graficznych, szczególnie obficie wydawane z okazji kanonizacji świętych.

Średniowieczny teocentryzm ukształtował myślenie idealistyczno-alegoryczne, co dobrze oddaje strofa z *De Incarnatione Christi rythmus perelegans* Alanusa Wyspiarza (Alanus ab Insulis: PL 210,419 C): „omnis mundi creatura quasi liber et scriptura nobis datum est et spaeculum”. Jak się ma takie rozumienie świata w odniesieniu do ikonografii hagiograficznej? Odpowiedź może być podana jedynie na drodze analogii. Tak, jak wszelkie rzeczy stworzone wskazują na Stwórcę, analogicznie święci żyjący w świecie są traktowani jako znaki obecności Boga w życiu ludzi. Ich żywoty są swoistą kroniką przemieniającej (uświęcającej) mocy oddziaływania łaski Bożej. Czy istnieją obrazy ukazujące promieniowanie świętości z oblicza świętego?

Odpowiedź na tak zadane pytanie znajdujemy w komentarzu św. Bernarda z Clairvaux do słów Psalmu 44,12: „Król pragnie, pożąda twojej piękności”. Doktor Miodopłynny (*Doctor Mellifluus*) zastanawia się, na czym polega owa piękność i odpowiada, że jej blask promieniuje z czystego sumienia, w którym znajduje odbicie Boża Prawda. Nie może ona pozostać ukryta jak światło świecy pod korcem, ale musi promieniować na zewnątrz jak światło rozjaśniające mroki ciemności. Przenika wszystkie członki ciała, prace i czyny uduchowionego człowieka. Kiedy w duszy nie ma żadnej plamy zła, wówczas jest ona przepełniona nadprzyrodzonym światłem i promieniuje z ciała na zewnątrz, a jej duchowe piękno staje się widoczne dla drugich. Bernard nazywa to jakby otuliną Bożej łaski i Piękna, które jest odbiciem życia wiecznego, jakie zostało nam dane przez Słowo Wcielone².

W świadomości ludzi epoki średniowiecza obraz był traktowany jako uobecnienie. Zgodnie z założeniami filozofii neoplatońskiej znaki obrazowe oznaczały i wskazywały

* Referat wygłoszony na sympozjum „Śladami świętych i błogosławionych w życiu konsekrowanym” w Częstochowie w dniu 14 października 2004 r.

¹ W języku polskim zachodzi pewna niejasność terminologiczna w poprawnym nazywaniu przedmiotu rozważań. Polega ona na tym, iż można mówić jednocześnie o wizerunkach świętych jako o podobiznach konkretnych ludzi oraz mianem „wizerunki święte” określać tzw. „święte obrazy”. Te ostatnie należy nazywać obrazami kultowymi, albo niekiedy obrazami cudownymi.

² Podaję za W. Schamoni, *Das wahre Gesicht der Heiligen*, München 1967⁴, s. 79. Podobne rozważania zawarł autor w innym jeszcze opracowaniu: *Menschen aus der Kraft Gottes*, Wiesbaden 1962.

na rzeczywistość niewidzialną. W potocznym rozumieniu obraz zastępował osobę. Nie przywiązywano wagi do rzeczywistego podobieństwa, albowiem prawdziwa rzeczywistość, zgodnie z teorią neoplatońską była niewidzialna. Dla poznania osoby świętego ważna była idea zrealizowanego przezeń modelu świętości, dlatego wystarczyło poznać, tzn. zobaczyć w obrazie jego wyidealizowany wizerunek. Nie było ważne, czy jest on podobny do prototypu, czyli do osoby. W powszechnym odczuciu im bardziej obraz był wyidealizowany, tym wydawał się prawdziwszy w sensie ukazania świętości a nie świętego. Zarazem obraz dzięki określonym immanentnym cechom formalnym, umieszczony w aurze kultowej, uzyskiwał siłę oddziaływania jako medium w komunikacji ze światem nadprzyrodzonym.

Bogactwo tematyki, kreacja nowych toposów i różnorodność form stylistycznych, stosowanych w różnych epokach, z całego obszaru sztuki kościelnej pozwalają wyodrębnić specyficzny obszar, który nazywamy ikonografią hagiograficzną. Należy do obiegu naukowego wprowadzić ten termin, określający odrębną dziedzinę w badaniach ikonograficznych.

Przedmiotem ikonografii hagiograficznej są wszelkie przedstawienia świętych, wchodzące w skład patrimonium artystycznego Kościoła. Niektóre z nich mogą być analizowane w dwóch aspektach: prawdziwości i autentyczności. W pierwszym aspekcie przedmiotem badania staje się zagadnienie prawdziwości wizerunku, to znaczy jego wiernego podobieństwa fizjonomicznego i duchowego do prototypu, czyli konkretnej osoby świętego. Biorąc pod uwagę ten aspekt można podzielić obrazy świętych na dwie grupy: 1) podobne do oryginału, o cechach portretu lub 2) wyidealizowane, typiczne przedstawienia, pozbawione cech podobieństwa portretowego. W pierwszym przypadku mamy nierzadko do czynienia z wizerunkami odznaczającymi się szczególnym podobieństwem do prototypu, gdzie święty jest jakby modelem dla siebie samego. Mogą to być jego portrety lub przedstawienia narracyjne, upamiętniające ważne epizody z życia świętego. O ile powstały one współcześnie z bohaterem, nabierają wówczas charakteru dokumentu historycznego, świadcząc o tym, jak dany święty naprawdę wyglądał i te słusznie określa się mianem *vera effigies*.

Wydaje się, iż w polskiej ikonografii hagiograficznej takimi obrazami są malowane na kanonizację niektóre portrety św. Stanisława Kostki. Z czasów nam bliższych dobrym tego przykładem jest obraz św. Brata Alberta Chmielowskiego, wykonany przez Leona Wyczółkowskiego w roku 1932, a więc już po śmierci świętego (zmarł 25 grudnia 1916 r.), lecz obaj byli zaprzyjaźnieni i malarz doskonale znał swego bohatera³. Specjalne miejsce w tej kategorii zajmują należące do rzadkości autoportrety świętych, wszak niewielu świętych trudniło się malarstwem, a tylko wyjątkowo ktoś z nich sportretował siebie samego. Jako przykład można podać średniowieczny autoportret klaryski, św. Katarzyny z Bolonii (†1463), który znajduje się w Wenecji, w tamtejszej Galleria dell'Arte. Znamienne, iż nie zachował się żaden autoportret Fra Beato Angelico (1387-1455), który w celach współbraci klasztoru św. Marka we Florencji namalował wiele obrazów, w tym założyciela zakonu, św. Dominika (ok. 1175-1221), pogrążonego w kontemplacji. Wiadomo, że spośród polskich świętych, Brat Albert Chmielowski

³ S. Rodziński, *Myśli o ikonografii postaci Brata Alberta*, „Nasza Przyszłość” 67 (1988) s. 137-144.

był utalentowanym malarzem, odbył studia w Akademii Monachijskiej. Pomimo tego nawet on nie pozostawił żadnego autoportretu.

W studiach nad ikonografią hagiograficzną brakuje pogłębionych rozważań nad prawdziwością wizerunków świętych. Nasuwa się tu szereg pytań. Co rozstrzyga o prawdziwości wizerunków świętych? Czy istnieją prawdziwe obrazy świętych? Czy należą do nich oficjalne obrazy kultowe i przeznaczone dla ogółu wiernych obrazki dewocyjne? Czy w przeszłości podejmowano próby wiernego oddania podobizny świętego, czy raczej dążono do jego idealizacji lub takiego przekształcenia, które odpowiadało gustom określonego czasu? Aby odpowiedzieć na te pytania, należałoby dotrzeć do źródeł pisanych i ikonograficznych, pozwalających określić kryteria, jakie brała dawniej i bierze dzisiaj pod uwagę rzymska Kongregacja Obrzędów przy zatwierdzaniu obrazów do kultu⁴.

Rozpoznany materiał z zakresu ikonografii hagiograficznej pozwala na rozróżnienie dwu kategorii wizerunków świętych: portretów i przedstawień wyidealizowanych. Poszukiwanie pierwszych komplikuje się w przypadku świętych pochodzących z czasów nam odległych. W większości przypadków mamy bowiem do czynienia z wizerunkami ideowymi, wymyślonymi czy wyimaginowanymi przez artystów. Przedstawiają one przetworzony topos – ideę świętego człowieka, np. męczennika, wyznawcy, dziewicy. Konkretny obraz, np. św. Wawrzyńca, Stefana czy Cecylii, jest jedynie kolejną wersją przetworzonego archetypu. U jego podstaw leży idea ukazania człowieka, który przy współpracy z Bożą łaską osiągnął świętość życia, poświadczając ją niekiedy męczeństwem.

Problematyka prawdziwego wizerunku świętego bliska jest problematyce malarstwa portretowego. Dla identyfikacji osoby portretowanej oprócz podobieństwa fizycznego ważne jest trafne uchwycenie jej charakterystycznych cech wewnętrznych, które decydują o prawdziwej psychologicznej podobieństwie do modelu (prototypu). Celność ich wyboru decyduje o ostatecznym podobieństwie zewnętrznym i wewnętrznym powstałego wizerunku. Malarz, tworząc portret świętego, oprócz utrwalenia jego fizjonomii tworzy zarazem jego duchową podobiznę, inaczej mówiąc tworzy portret świętości i świętego.

Inaczej jest w przypadku wizerunków wyidealizowanych. Mamy z nimi do czynienia w przypadku gdy dostęp do modelu był niemożliwy, chociażby z powodu czasu oddzielającego życie świętego od namalowania jego obrazu. Im odległość ta jest większa, a niekiedy bywa nawet wielowiekowa, tym mniej prawdopodobne wydaje się podobieństwo fizyczne obrazu do prototypu. Wówczas wizerunek świętego zmienia się w jego wyobrażenie ideowe, ukształtowane według przyjętych kanonów hagiograficznych, które pełnią rolę toposów, a jego ostateczny wygląd zależy od obowiązującej w danym środowisku i czasie manieri artystycznej. Tak dzieje się w przypadku obrazów przygotowywanych na beatyfikacje lub kanonizacje, które są przeprowadzane nieraz po kilku wiekach od śmierci.

⁴ Badania wobec rozproszenia źródeł są bardzo utrudnione. Prowadzone w Rzymie kwerendy nie przyniosły wyników. Spośród badaczy włoskich problematyką aprobaty wizerunków kanonizacyjnych przez Stolicę Apostolską zajmuje się prof. Vittorio Casale z Uniwersytetu Roma Tre.

W takiej sytuacji w pełni uprawnione są wizerunki idealizowane. Przykładem objaśniającym to może być ikonografia św. Stanisława biskupa i męczennika. Został on zamordowany w 1079 r., a jego wyniesienie na ołtarze dokonało się w Asyżu w 1253 r. Po raz pierwszy wówczas zawieszono podczas uroczystości chorągiew kanonizacyjną z wizerunkiem świętego. Zwyczaj ten kontynuowany jest do naszych czasów. Wówczas, po przeszło 170 latach od śmierci, nie było możliwe namalowanie prawdziwego, portretowego wizerunku biskupa Stanisława Szczepanowskiego. Na pewno wykonano jego wyidealizowany obraz. Niestety, nie znamy ani oryginału, ani żadnej jego kopii⁵.

Od zarania chrześcijaństwa znana była praktyka malowania wizerunków świętych. Podkreślić należy, iż w pierwszym tysiącleciu nie ustaliły się żadne reguły odnośnie ich tworzenia. Prawdziwe portrety wśród zachowanych przedstawień należą naprawdę do

⁵ O chorągwi kanonizacyjnej św. Stanisława pisał Wincenty z Kielczy, *Żywot większy św. Stanisława*, w: *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*, oprac. M. Plezia, Warszawa 1987, s. 56: „A gdy następnie biskup rzymski wstąpił na katedrę, aby wygłosić formułę kanonizacyjną, podniosła się naprzeciw niego piękna chorągiew z umieszczonym na niej imieniem i wizerunkiem św. Stanisława pierwszego męczennika wśród Polaków. Czerwień tej chorągwi symbolizowała rozlanie cennej krwi męczennika, a wizerunek przedstawiał chwalebego biskupa, czyli obraz cierpiącej jednostki. [...] Po odbyciu zaś wszystkich uroczystości sztandar ów pozostał w kościele św. Franciszka jako ich pamiątka”. Jest to najstarsza informacja o chorągwi kanonizacyjnej św. Stanisława w źródłach. Nie wspomina o niej J. Długosz przy opisie kanonizacji (*Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Księga 7.8, Warszawa 1974, s. 108-113).

Wagę tego zdarzenia podkreślił również Benedykt XIV, podając genezę chorągwi kanonizacyjnej (*De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione*, Liber primus, Authore Prospero de Lambertinis S. R. E. Cardinali, Tit. S. Crucis in Hierusalem, Anconae primum Episcopo, postea Archiepiscopo Bononiae, Bononiae 1734, Formis Longhi Excusoris Archiepiscopalis, s. 288 n.): „quod in processione deferitur Vexillum cum Imagine ejus Beati, qui est canonizandus, et plura utique feruntur Vexilla, si plures Beati sint illi, qui debent unico actu canonizari. Consuetudo AUTEM Vexillum deferendi initium habuisse videtur a citata Canonizatione Sancti Stanislai Episcopi Cracoviensis; de ea enim sic inquit Joannes Longinus apud Continuatores Bollandianos: in ipso Canonizationis Beati Stanislai Aepiscopi Cracoviensis Martyris, et pronuntiationis sue articulo, Innocentio Papa consistente adhuc in Cathedra, Vexillum de rubro colore, et puniceo contextum, Pontificalem personam habens pro insigni, in alto pendens, Angelico gestatum ministerio apparuit, a pluribus Christifidelibus, quibus in Clementia Divina revelare voluit, non sine admiratione conspectum; rubro colore sanguinis effusionem significans, et Pontificalis persona Beatissimum Stanislaum Apertissime figurans; ad quae profecto notavit Papebrochius = eo Miraculo praebitum exemplum eiusmodi Vexillum exponendi in Canonizatione novorum Sanctorum” (...).

Potem mówi o innych przykładach chorągwi kanonizacyjnych (Franciszka de Pauli), prostując błędny pogląd kardynała Cezarego Baroniusza, jakoby początek tego zwyczaju był związany z kanonizacją św. Rocha w Konstancji, albo z okazji zakończenia zarazy, jaka grasowała w Rzymie. Podkreśla stanowczo: „Vexilli delatationem in Solemnitate Canonizationis causam, et originem habuisse a gestatione Imaginis Sancti Rochi, sed a praedicta potius apparitione Imaginis in Vexillo depictae, quae habita est in Canonizatione Sancti Stanislai”.

Na temat ikonografii św. Stanisława pisali: M. Rożek, *Ikonografia św. Stanisława męczennika i biskupa krakowskiego. Sprawozdanie z sesji naukowej w Krakowie 20-21 X 1973*, „Analecta Cracoviensia” 11 (1979) s. 657-660; M. Kochanowska-Reiche, *Ikonografia kanonizacyjna św. Stanisława biskupa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 49 (1987) nr 1-2, s. 73-85; J. Pietrusiński, *Jak wyglądał wizerunek kanonizacyjny św. Stanisława?*, „Rocznik Historii Sztuki” 17 (1988) s. 35-41; M. Kochanowska-Reiche, *Najstarsze cykle narracyjne z legendą św. Stanisława biskupa*, „Ikonothea” 3 (1991) s. 27-48; A. Kramiszewska, *„Jam jest biskup krakowski Stanisław...” Przyczynek do barokowej ikonografii św. Stanisława Szczepanowskiego*, „Roczniki Humanistyczne” t. L (2002), z. 4, s. 93-119.

rzadkości. Przez wiele stuleci w powszechnym odbiorze obraz oznaczał uobecnienie. Dlatego także obrazy idealizowane dobrze spełniały funkcję uobecnienia postaci, którą przedstawiały. Takie poglądy wykrystalizowały się już w okresie sporów ikonoklastycznych, a ich usankcjonowanie znalazło wyraz w dekretach Soboru Nicejskiego z 787 r., który orzekł: „...Wyrób ikon nie jest wynalazkiem malarzy, lecz stanowi wyraz uznanych zasad Kościoła katolickiego... Imię Chrystus wskazuje na boskość podobnie jak i na ludzkość – dwie doskonałe natury Zbawiciela. Nauczono chrześcijan przedstawiać obraz Chrystusa w zgodzie z Jego widzialną naturą, a nie z tą, która sprawia, iż nie jest widzialny; ta druga bowiem nie daje się opisać i wiemy z Ewangelii, że nikt nigdy Boga swymi oczami nie oglądał. Skoro więc przedstawia się Chrystusa zgodnie z Jego ludzką naturą, jest rzeczą oczywistą, że chrześcijanie – jak to wykazała Prawda – uznają zgodność obrazu widzialnego z archetypem tylko co do imienia, lecz nie co do natury; a tymczasem ci nierozumni ludzie [ikonoklaści] mówią, że nie ma różnicy między obrazem i jego pierwowzorem i przypisują tożsamość natury rzeczom, które posiadają natury odmienne...”⁶. Na uchwały te powoła się później Sobór Trydencki (1545-1563), do dzisiaj nie straciły one znaczenia.

Malowanie idealizowanych „portretów” znalazło swoje uzasadnienie w poglądach estetycznych epoki renesansu. Wedle rozpowszechnionych w XVI i XVII w. poglądów estetycznych portret miał przedstawiać ideę osoby a nie jego faktyczne wyobrażenie⁷. Według sugestii renesansowego teoretyka malarstwa i architektury, Leone Battisty Albertiego (1404-1472), portret lub popiersie umieszczone w galerii, miały uobecniać nieobecne⁸. A jeden z najwybitniejszych teoretyków malarstwa manierystycznego, mediolańczyk Gian Paolo Lomazzo (1538-1600), postulował, aby idea-portret była doskonała, choćby kosztem zafałszowania prawdziwości przedstawienia⁹. Tak pojmowane przedstawienia portretowe funkcjonowały przede wszystkim w sferze znaczeń, dlatego jednakowo ważne dla kolekcjonera pozostawały idealizowane portrety jak i werystyczna maska pośmiertna.

W tym kontekście prekursorsko jawi się XV-wieczna galeria biskupów krakowskich w tamtejszych krużgankach klasztoru ojców franciszkanów. Utrzymane w manierze sztuki gotyku i renesansu reprezentacyjne portrety znalazły odpowiednik w barokowej galerii w pałacu biskupim w Kielcach¹⁰. Natomiast w czasach znacznie późniejszych, bo na początku XX w., stworzono w Płocku, w tzw. sali biskupów tamtejszego seminarium duchownego wyidealizowaną, żeby nie powiedzieć fantastyczną galerię biskupów płockich od założenia diecezji ok. roku 1075, aż po lata siedemdziesiąte XX w. Należą

⁶ Cyt. za: *Postanowienia siódmego (nicejskiego) soboru ekumenicznego z 787 roku*, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, red. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 214.

⁷ B. Steinborn, *Wizerunki w galeriach portretów*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 1986, s. 71.

⁸ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści...*, s. 358-465.

⁹ Gian Paolo Lomazzo, *Traktat o malarstwie, 1584*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 441-464.

¹⁰ A. Kramiszewska, *Galeria portretowa w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach*, „Roczniki Humanistyczne”, 47 (1999) z. 4, s. 75-102.

jedynie ubolewać, iż administracja seminarium, nie rozumiejąc przesłania wyidealizowanego wizerunku, spowodowała rozproszenie i częściową destrukcję obrazów.

Poczynione tu spostrzeżenia odnoszą się również do wizerunków świętych. Przez stulecia preferowano w Kościele wizerunki ideowe. Do rzadkości należały przedstawienia portretowe. Wy tłumaczeniem tego zjawiska, oprócz podanych wyżej przesłanek estetycznych, był długi okres oczekiwania na kanonizację oraz to, że jedynie sporadycznie za życia malowano portrety bohatera-świętego (np. św. Franciszka z Asyżu). Fama jego świętości, przekonanie o heroiczności cnót i narastanie kultu były czynnikiem wyprzedzającym powstawanie ikonografii hagiograficznej.

Zrekapitulujmy zatem: nawet wówczas, gdy obrazy nie są prawdziwymi portretami, ale jedynie ich ideowymi artefaktami, to jednak w pewnym sensie uobecniają one osobę świętego. Ukazują te idee, które określały specyfikę jego świętości i te, które realizował on w swoim ziemskim życiu. W takim przypadku wizerunki świętego, nie nosząc znamion portretowych, mimo to stają się obrazem świętości i nie tracą charakteru prawdziwości.

Wprawdzie przeważają obrazy wyidealizowane, nie mniej już z okresu paleochrześcijańskiego i wczesnego średniowiecza można wymienić kilka wybranych przykładów, które z dużym prawdopodobieństwem można uznać za autentyczne obrazy świętych, bliskie podobiznom portretowym. Są nimi przedstawienia świętych: Heleny, Ambrożego, Augustyna, Jana Chryzostoma i Maksymiana.

Św. Helena († 330), matka Konstantyna, została uwieczniona jako cesarzowa przez syna na monecie (Berlin, Staatliches Münzenkabinett) i na medalu z brązu (London, British Museum). Reliefowe jej wizerunki utrzymane są w konwencji rzymskiego portretu, ukazującego bohatera z profilu, w charakterystyczny dla tego gatunku sposób. Z tradycji rzymskiej przyjął się szeroko stosowany w średniowieczu zwyczaj wybijania monet i medali z podobiznami władców i dostojników kościelnych, wśród których zdarzały się święte osoby, np. cesarz niemiecki Henryk II († 1024) (Berlin, Staatliche Münzenkabinett oraz tamże Münzensammlung der Deutschebank), czy król angielski Edward Wyznawca († 1066) (London, British Museum). Wolno dopatrywać się w tym materiale, obok typizowanych przedstawień, także wizerunków portretowych. Spośród polskich świętych na monetach występują jedynie ideowe wizerunki św. Wojciecha i św. Stanisława¹¹. Również idealizowane przedstawienia znajdują się na pieczęciach. Przykładem wczesnym jest schematyczne przedstawienie bł. Jolanty na pieczęci z 1274 r., zawieszanej przy dokumencie z 1277 r.¹².

Najstarsze wizerunki św. Ambrożego i św. Jana Chryzostoma umieszczone są na mozaikach. Za życia Ambrożego († 397) powstało jego przedstawienie w wybudowanej przez niego grobowej kaplicy, która z czasem znalazła się w obrębie murów bazy-

¹¹ Zagadnienie portretowania władców i świętych w wyrobach numizmatycznych i medalierskich jest przedmiotem odrębnych opracowań. Tytułem przykładu podajemy wybrane pozycje: Z. Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, Kraków 1993; R. Knapiński, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, passim; tenże, *Św. Wojciech w sztuce polskiej*, w: *Dziedzictwo kultu św. Wojciecha*. Ogólnopolska Sesja z okazji Jubileuszu 1000-lecia Męczeństwa św. Wojciecha, KUL 22.09.1997, Lublin 1998, s. 173-198.

¹² R. Knapiński, *Święta Kinga i Błogosławiona Jolenta w ikonografii polskich klarysek*, w: *Pani Sąddecka. Aktualność Świętej Kingi*, red. J. Zimny, Sandomierz 2000, s. 92.

liki Sant Ambrogio w Mediolanie. W przypadku św. Jana Chryzostoma († 407) mamy do czynienia z mozaiką, którą wykonano tuż po przedwczesnej śmierci Złotoustego w Konstantynopolu w bazylice pod wezwaniem Apostołów, będącej mauzoleum cesarskim. Wiele późniejszych mozaik nosi te same znamiona podobieństwa, co pozwala przyjąć, iż w ciągu wieków kopiowano pierwowzór jako prawdziwy obraz świętego.

Uznany z dużym prawdopodobieństwem za autentyczny rysunek freskowy św. Augustyna († 430) został wydobyty z fundamentów Biblioteki Laterańskiej w Rzymie z czasów papieża Grzegorza Wielkiego (590-604). Na ścianach biblioteki wymalowane były wizerunki greckich i łacińskich Ojców Kościoła, lecz przetrwał jedynie obraz św. Augustyna, uchodzący za jego portretową podobiznę¹³.

Na ścianie północnej w prezbiterium bazyliki San Vitale w Rawennie ukazano w mozaice arcybiskupa Maksymiana († 556), stojącego obok cesarza Justyniana. Scena podwójnego orszaku pary cesarskiej na obu ścianach prezbiterium (po przeciwnej stronie jest dwór cesarzowej Teodory) nosi cechy ceremoniału dworskiego, jakby orszak cesarski miał uczestniczyć w obrzędzie dedykacji bazyliki. Ponieważ cesarz nigdy nie był w Rawennie, mozaika nie ilustruje historycznego wydarzenia, zaświadcza jedynie o wdzięczności biskupa dla cesarza, który go desygnował na to biskupstwo w 546 r. Mozaikę wykonano za życia arcybiskupa w rok później. Podobnie, jak przedstawienia pary cesarskiej Justyniana i Teodory, wyobrażenie Maksymiana nosi znamiona portretu¹⁴.

Z okresu dojrzałego średniowiecza wiodącym przykładem autentycznej i prawdziwej ikonografii jest przedstawienie św. Franciszka z Asyżu w anonimowym fresku namalowanym w kaplicy noszącej tytuł *Sacro Speco*, w benedyktyńskim klasztorze w Subiaco. Prawdopodobnie wykonano go jeszcze za życia św. Franciszka, który będąc czcicielem sławnego w całej Europie św. Benedykta, w 1224 r. odbył pielgrzymkę do grot w Subiaco, gdzie znajdowała się jego pustelnia. Istnieje hipoteza, według której fresk mógł być namalowany wkrótce po śmierci św. Franciszka w 1226 r. z okazji jego rychłej kanonizacji, która odbyła się 16 lipca 1228 r.¹⁵

Dość często ikonografia hagiograficzna wzorowana jest na ikonografii Chrystusa, święty bowiem to *alter Christus*. Malując Jezusa Chrystusa, przedstawia się Jego człowieczeństwo, ponieważ Jego bóstwa nie można namalować. Jednak inaczej jest w przypadku świętych. Malarz w obrazie przedstawia uświęcenie człowieka, którego Bóg przemienił swą łaską. Przemiana ta staje się widoczna na obliczu świętego. Stąd w ikonografii hagiograficznej występuje najwięcej wizerunków typicznych, wyidealizowanych, które demonstrować apoteozę lub stan egzaltacji i uniesienia, gdyż taka forma w zamyśle malarzy najlepiej pokazuje ideę zjednoczenia człowieka z Bogiem. Odnosi się wrażenie, iż oglądamy świętych jako ludzi nie z tej ziemi, jakby odmaterializowanych.

Tymczasem święci to ludzie z krwi i kości, nie fantomy. Ich wyobrażenia posiadają rangę dokumentów poświadczających ich ziemską egzystencję. W procesie tworzenia i rozwijania ich kultu duże znaczenie spełnia dokumentacja ikonograficzna. W procedurze kanonizacyjnej materiał ikonograficzny uwzględnia się jeśli nie komplet-

¹³ W. Schamoni, *Das wahre Gesicht ...*, s. 104, 337.

¹⁴ Abp Maksymian dla bazyliki S. Vitale zlecił wykonanie kosztownej tkaniny, w której na złotym tle wyhaftowane były wizerunki jego poprzedników na urzędzie. Por. W. Schamoni, *Das wahre Gesicht ...*, s. 106.

¹⁵ Tamże, s. 114, 337.

ny, to przynajmniej reprezentatywny. W archiwach watykańskich (*acta causae*) oraz w sanktuariach dedykowanych lokalnym patronom zachowała się obfita jego dokumentacja, zawierająca opisy scenografii, tzw. *theatrum canonizationis*, niekiedy rysunki projektowe dekoracji towarzyszących uroczystościom kanonizacyjnym¹⁶. Ważne są informacje dotyczące oficjalnie zatwierdzonego obrazu kanonizacyjnego, tzw. *imprimatur* oraz produkcji graficznej druków, rozdawanych wiernym dla rozprzognowania czci wyniesionego na ołtarze świętego. Aprobaty wizerunku – *nihil obstat* oraz zatwierdzenia obrazu kanonizacyjnego udzielał prefekt pałacu papieskiego (*magiordomo*). Bogatą dokumentację ikonograficzną posiadają m. in. akta kanonizacyjne św. Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego, Filipa Nereusza, Stanisława Kostki i in.¹⁷

Odrębnym aspektem jest zagadnienie autentyczności wizerunków świętych. Tu obraz jest traktowany podobnie jak każdy inny dokument i jako taki może być autentyczny albo sfalszowany, retuszowany czy upiększany. W badaniach nad ikonografią hagiograficzną dotychczas nie doceniano zagadnienia autentyczności wizerunku świętego. A przecież, podobnie jak źródła pisane, jest on także dokumentem historycznym. Falszowanie dokumentów pisanych traktowane jest z dezaprobatą. Tymczasem w odniesieniu do wizerunków świętych panuje wyjątkowa dowolność. Nie przywiązuje się wagi do prawdy ich przesłania i dopuszcza do kultu wszelakiego autoramentu warianty do kiczowatych obrazów włącznie. Nie tylko nie zachowuje się przy tym zasady hermeneutyki obrazu, ale nawet nie zauważa się, iż w takim lekceważącym do niego podejściu nie ma miejsca na rozważania o jego przesłaniu i wartości teologicznej. Niestety, zachodnie chrześcijaństwo nie wypracowało pogłębionej teologii obrazu. Należałoby opracować taki projekt badawczy, w którym znalazłaby się problematyka prawdziwości i wymowy teologicznej przedstawień hagiograficznych¹⁸. Przede wszystkim należy skonfrontować dwie jakości charakteryzujące te obrazy, mianowicie ich autentyczność oraz prawdziwość. Nie jest to tautologia. Obraz autentyczny to, jak powiedziano wyżej, oryginał, nie podrobiony czy retuszowany. Natomiast obraz prawdziwy to taki, który nosi wszelkie znamiona podobizny do modelu – prototypu, tak w sferze fizjonomii jak i prawdy psychologicznej, a więc ukazujący duchowość i prawdę psychiczną świętego.

Od chwili wynalezienia techniki fotograficznej rolę dokumentacyjną najlepiej spełniają zdjęcia i filmy. W ikonografii hagiograficznej nie brak przykładów negatywnych. Zdarzały się przypadki fałszowania fotografii. Rodzona siostra św. Teresy z Lisieux i tamtejsze karmelitanki podretuszowały fotografie Teresy, aby bardziej przypominały obrazki dewocyjne będące w modzie pod koniec XIX w. Nikomu nie wolno fałszować dokumentów historycznych, także fotografii i obrazów, nawet ze wzniosłych powodów.

¹⁶ R. Knapieński, *Theatrum Canonizationis bl. Jana z Kęt, Rzym 16 lipca 1767 r.*, „Roczniki Humanistyczne” t. L (2000) z. 4, zeszyt specjalny, s. 33-48.

¹⁷ Przykładem dobrej dokumentacji ikonografii hagiograficznej, ukazanej na szerokim tle epoki, jest katalog wystawy zorganizowanej z okazji 400-lecia śmierci św. Filipa Nereusza: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, Milano 1995. Znajdują się w nim omówione także postacie innych świętych, w tym św. Stanisława Kostki.

¹⁸ T. D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła. Zarys teologii świętego obrazu*, Częstochowa 1993; *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. Napiórkowski OSPPE, Kraków 2003.

Święci tworzą historię i ich obrazy nie są prywatną własnością osób lub zgromadzeń zakonnych. Nikt nie może ich poprawiać i przerabiać. Wierni mają prawo do tego, aby ukazano im prawdziwy wizerunek świętego, a nie falsyfikat¹⁹.

Bogatą dokumentację fotograficzną posiadamy odnośnie do życia i dzieł św. Maksymiliana Marii Kolbego. W obozie koncentracyjnym świadkiem jego życia i bohaterskiego oddania był malarz – współwięzień Marcin Kościelniak. Przeżył obóz i po wyzwoleniu namalował serię obrazów ilustrujących epizody z życia obozowego św. Maksymiliana, aż po śmierć w bunkrze głodowym. Są to źródła ikonograficzne, namalowane *ex post* przez bezpośredniego świadka wydarzeń, które widział i w których sam uczestniczył²⁰.

Fenomenem wymagającym dokładniejszego opracowania jest kategoria tzw. cudownych obrazów. Ich cudowność ma polegać na kilku faktorach. Jednym z nich jest ponadnaturalne pochodzenie obrazu. Najczęściej okrywają je mroki legendy, raz o namalowaniu przez anioły lub św. Łukasza, innym razem o cudownym zjawieniu lub znalezieniu na drzewie lub w wodzie. Odrębną kategorię stanowią tzw. obrazy nie ludzką ręką uczynione, z grecka zwane *acheiropoietos*. Nie są to tylko wizerunki Chrystusa, np. znane *Volto santo*, lecz należą do nich także obrazy Matki Bożej i niektórych świętych, jak np. św. Dominika²¹. Oprócz pochodzenia na cudowność obrazów mają wskazywać cuda i łaski otrzymane przez wiernych, którzy przed takimi obrazami się modlili. W tym miejscu jedynie sygnalizujemy tę problematykę. Wymaga ona specjalnych studiów.

Odrębną pozycję w dziejach plastyki epitafilejnej zajmują portrety trumienne²². Znane jest ich powszechne trwanie w kulturze europejskiej średniowiecznej i nowożytnej, ale ich geneza sięga tradycji antycznej. Do mistrzostwa technikę enkaustyczną wytwarzania portretów opanowano u schyłku starożytności, w okresie I-III w., w Fajum, w delcie Nilu, na południowy zachód od Kairu, stąd ich nazwa portrety fajumskie. Malowane na cienkich deseczkach podobizny żywych ludzi, były najpierw zawieszane w domach, a dopiero po ich śmierci umieszczane na wierzchu sarkofagu zawierającego

¹⁹ Sentymentalizm jaki zapanował w estetyce okresu pomiędzy romantyzmem a II wojną światową sprawił, iż produkowano takie obrazy, których nie jesteśmy w stanie dziś zaakceptować. Preferencję zyskały wtedy obrazy „przesłodzone i przepięknie”. Dlatego nie akceptowano wiernych fotografii. Ale nawet, jeśli się je podda retuszom dla upiększenia wyglądu świętego, jak to było w przypadku św. Terezy od Dzieciątka Jezus, to stracą one wprawdzie wartość autentycznego przekazu, ale pomimo tego nie przestaną być dokumentem swej epoki. Pozostawiamy na marginesie uwagi o kiczowatych oleodrukach, obrazkach dewocyjnych i gipsowych figurkach, produkowanych na skalę przemysłową, odkąd dokonała się rewolucja cywilizacyjna w XIX w.

²⁰ Podobne aspekty dotyczące związku ikonografii z fotografią w odniesieniu do bł. bpa Michała Kozała omawia W. Frątczak, *Fotografia o randze symbolu*, „Ład Boży”, 1987, nr 2, s. 5.

²¹ Tytułem przykładu podajemy jedynie wybraną literaturę: *Vera Icon. 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau*. Ausstellung im Diözesanmuseum Freising 21 Mai – 28 September 1987, Regensburg 1987; *Gottesbild – Bilder des Unsichtbaren*, Regensburg 1997; E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998; A. A. Napiórkowski, *Acheiropity – ikony nie ręką ludzką uczynione*, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 111-126; Ph. von Zabern, *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarcheologie statt Bildhypnose*, Mainz 2003.

²² T. Dobrzeńcki, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, w: *Portret...*, s. 73-88.

zabalsamowaną mumię. Uważa się, iż malarstwo to legło u podstaw malowania ikon. Greckie słowo *eicon* oznacza podobiznę, podobieństwo. Właśnie w malarstwie epitafijnym, gdzie znana była postać zmarłego, oddawano wiernie jego podobiznę. Ten gatunek malarstwa stworzył podwaliny pod malarstwo portretowe. Tą drogą dostał się portret do ikonografii hagiograficznej.

Od XII wieku w sztuce średniowiecznej pojawia się portret epitafijny lub nagrobny, odlewany w brązie, wykuty w kamieniu lub malowany na desce albo blasze. Takie przedstawienia były określane również jako *vera effigies* i zajmowały eksponowane miejsce w pogrzebowej scenografii – *castrum doloris*. Portret epitafijny nie był wynalazkiem średniowiecza, lecz stanowił nawiązanie do starej tradycji, znanej już w sztuce sepulkralnej okresu hellenistycznego w Grecji i Rzymie. Świadczą o tym licznie zachowane sarkofagi, malowidła grobowe i mozaiki ukazujące zmarłego w portrecie należącym do typu *imago clipeata*.

Także w miniaturach iluminowanych rękopisów znaleźć można podobizny pisarzy (portret Terencjusza, Rzym, Bibliotheca Vaticana) i sławnych mężów – *viri illustri*. Oryginalnością odznaczają się, znane od III w. barwne i złożone miniatury, wtopione w dno szklanicy, przedstawiające zmarłych, jak np. Gallę Placidję (?) z dziećmi (Brescia, Museo Cristiano) lub św. Piotra i Pawła (Rzym, Musei Vaticani).

Do tej tradycji „portretowania” nawiązują również wizerunki Apostołów Piotra i Pawła, należące do typu *concordia apostolorum*, albo przedstawiające ich pożegnanie. Przykładem może być fragmentarycznie zachowana kamienna płytką reliefowa z Akwilei (Museo Cristiano), datowana na IV-V w. Widoczna na niej idealizacja obu książąt apostołów leży u podstaw długiej tradycji ikonografii apostoelskiej, w której uderzające jest duże podobieństwo zabytków, pochodnych od dotąd jeszcze nie określonego archetypicznego toposu.

W studiach nad ikonografią hagiograficzną trzeba także zwrócić uwagę na pewien specyficzny obyczaj stosowany w krajach Południa, polegający na eksponowaniu ciał zmarłych w opinii świętości w kryształowych lub szklanych trumnach. Zachowane szczątki ubiera się tam w drogocenne szaty albo w stroje właściwe dla stanu osoby, zakonnika, dostojnika kościelnego lub księcia, czy wreszcie członka ludu. Twarz pozostaje odkryta i albo widać czaszkę z wyschniętą na niej skórą, albo na jej miejsce pojawia się maska woskowa. Wiąże się to z dążeniem do zachowania jak najbardziej prawdziwej podobizny zmarłego.

W celu tworzenia prawdziwych wizerunków świętych zaczęto już w średniowieczu wykorzystywać maski pośmiertne. Wykonany na ich podstawie gipsowy odlew służył za model dla malarza albo dla rzeźbiarza. Tu zresztą spotykają się dwa gatunki sztuki – malarstwo i rzeźba²³. Tworzenie maski było pokrewne balsamowaniu ciał. Niekiedy dla utrwalenia fizjonomii zmarłego, skruszałą skórę twarzy zastępowano woskowym odlewem z maski pośmiertnej. Weryzm takiego wizerunku porównywalny jest z przekazem fotograficznym, wszak przy tworzeniu maski trzeba posłużyć się negatywem, zdjętym z oryginału²⁴. Jako przykłady wykorzystania maski pośmiertnej do sporządzenia praw-

²³ Opracowanie rzeźby hagiograficznej jawi się jako odrębny projekt badawczy.

²⁴ W. Schamoni poświęcił rozdział omówieniu znaczenia maski pośmiertnej w tworzeniu wyobrażenia portretowego świętych (*Das wahre Gesicht ...*, s. 92-96).

dziwego wizerunku możemy podać za Wilhelmem Schamoni następujące pośmiertne *faksimile*: Małgorzaty z Kortony, pokutnicy († 1297)²⁵, Klary z Montefalco, mistyczki († 1308)²⁶, Bernardyna ze Sieny, wędrownego kaznodziei († 1444)²⁷, Antoniego z Florencji, arcybiskupa († 1459)²⁸, Jakuba z Prowincji Marche, wędrownego kaznodziei († 1476)²⁹, Joanny de Valois, założycielki zgromadzenia Zwiastowania Maryi Pannie, albo zwanego też Zgromadzenie Dziesięciu Cnót Maryi († 1505)³⁰, Anieli Merici, założycielki urszulanek († 1540)³¹, Ignacego Loyoli, założyciela Towarzystwa Jezusowego († 1556)³², Franciszka Borgiasza, jezuitę, mistrza nowicjatu i generała zakonu († 1572)³³, Karola Boromeusza, arcybiskupa Mediolanu i reformatora Kościoła epoki potrydenckiej († 1584)³⁴.

Na zakończenie pragniemy przypomnieć wielokrotnie cytowaną rozprawę jezuitę Wilhelma Schamoni³⁵. Tezą autora jest przekonanie o tym, iż świętość udzielona ludziom przez Boga pozostawia na ich obliczu pewne znamiona możliwe do odczytania w ich fizjonomii. Dlatego zadaniem ikonografa jest obiektywne poszukiwanie takich cech wyglądu postaci, które świadczyłyby o swoistym przemienieniu śmiertelnej natury człowieka w stopniu pozwalającym odczytać na obliczu świętego uświęcające działanie łaski. Inaczej mówiąc, wydaje się możliwym, iż wewnętrzna świętość niejako promieniuje z człowieka, zaświadczając o nadprzyrodzonej przemianie dokonanej przez łaskę Bożą.

Przedstawione rozważania miały ukazać, jak ważny jest problem prawdziwości i autentyczności wizerunku świętego. Dbłość o takie wartości obrazów świętych obarcza szczególną odpowiedzialnością wszystkich, którym powierzona została troska o zachowanie i rozwój czci świętych Kościoła katolickiego. Należy w tych sprawach unikać amatorszczyzny i chronić kult obrazów przed zniekształceniami, jakie niesie z sobą tak powszechnie i łatwo dostępny kicz religijny.

²⁵ Tamże, s. 118.

²⁶ Tamże, s. 120.

²⁷ Tamże, s. 124.

²⁸ Tamże, s. 130.

²⁹ Tamże, s. 134.

³⁰ Tamże, s. 138.

³¹ Tamże, s. 150.

³² Tamże, s. 156.

³³ Tamże, s. 162.

³⁴ Tamże, s. 168.

³⁵ W. Schamoni, *Das wahre Gesicht ...*