

Rigans montes de superioribus suis. Kilka uwag na temat rysunku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Rigans montes de superioribus suis. Some thoughts on the drawing from the collection of the National Museum in Warsaw

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.16222>

KACPER ŁĄŻEWSKI
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UŁ
ORCID: 0009-0006-2274-1311

W epoce nowożytnej tematem przewodnim dzieł religijnych była niejednokrotnie polemika z innowiercami, apologetyka własnych poglądów oraz legitymizacja społeczności lub zgromadzenia przez osadzenie w tradycji i nawiązanie do wcześniejszych wzorców*. Jedną z głównych niw do wymiany zdań oraz propagowania konkretnych wartości i przekonań była grafika, dzięki której w dość skondensowany sposób można było wyrazić skomplikowane i zawiłe treści. Podobne funkcje pełnił jeden z rysunków, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie¹ (il. 1).

* Za inspirację do napisania niniejszego tekstu oraz pomocne uwagi dziękuję dr Izabeli Przepałkowskiej.

¹ Rysunek o wymiarach 20,5 × 28,3 cm został wykonany tuszem na papierze żeberkowym. Znajduje się poza ekspozycją w Gabiniecie Rycin i Rysunków, Kolekcji Rysunku Polskiego (nr inw. Rys.Pol.14146 MNW). Został подарowany do muzeum w 1938 r. przez Stanisława Markusa. M. Suchodolska, *Kompozycja alegoryczna na temat wersetu z psalmu Dawida: Rigant Montes de Superioribus Suis. Psalmos CIII, XIII [sic!]*, w: *Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich*, red. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1977, s. 69; <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/765845> [dostęp 10 III 2023], podczas

Był to zapewne projekt ryciny, w tym ilustracji przedtytułowej do katolickiego dzieła teologicznego, co sugerować mogą jego wymiary.

Celem niniejszego artykułu jest rewidzja wcześniejszych ustaleń dotyczących autorstwa i datowania wspomnianego rysunku, a przede wszystkim pogłębiona interpretacja jego ideowej treści. Zastosowana metoda obejmuje ikonograficzną analizę przedstawienia w kontekście czasu jego powstania i wynikającej z tego kontrreformacyjnej myśli katolickiej, akcentującej kult i wiarę w obcowanie świętych oraz dogmaty. W tekście uwzględniono zarówno dzieła plastyki, jak i opracowania tekstowe, do których należy zaliczyć dokumenty soborowe, traktaty teologiczne oraz pisma świętych.

W literaturze wzmiankowano istnienie rysunku, uznając za jego autora Jana Aleksandra Gorczyńa (ok. 1619–po 1695)². Argumentem przemawiającym za przypisaniem dzieła do *oeuvre* tego krakowskiego wydawcy i drukarza miała być jego rzekoma sygnatura, znajdująca się na kompozycji³.

pisanie artykułu rysunek nie był dostępny na stronie internetowej muzeum.

² M. Suchodolska, dz. cyt., s. 69.

³ Tamże.

Według najnowszych ustaleń rysownikiem, który wykonał pracę, był działający głównie w Italii flamandzki artysta Johannes Stradanus (1523–1605)⁴. Mimo zmiany atrybucji dzieła zabrakło na wystawie *W warsztacie niderlandzkiego mistrza* (2017) zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie, prezentującej niderlandzkie i flamandzkie rysunki od przełomu XV i XVI w. do początku XIX stulecia⁵. O ile zdecydowanie można zgodzić się z twierdzeniem, że Gorczyn nie był autorem rysunku, ponieważ zupełnie odbiega on do stylistyki jego potwierdzonych dzieł⁶, o tyle do najnowszej atrybucji oraz datowania można mieć pewne zastrzeżenia. Żadna ze znanych rycin Stradanusa nie jest oparta na kompozycji rysunku⁷, co oczywiście nie wyklucza jeszcze autorstwa tego flamandzkiego artysty. Powodem zakwestionowania atrybucji jest datowanie oraz cechy stylowe pracy. Według autora karty obiektu praca powstała w 1570 r.⁸, a więc niecałe dwie dekady po śmierci ukazanych na niej świętych Ignacego Loyoli (1491–1556) i Franciszka Ksawerego (1506–1552), których na rysunku przedstawiono z aureolami. Jezuici zostali beatyfikowani odpowiednio w 1609 r. i 1619 r.⁹, a zatem jest mało prawdopodobne, aby

artysta odważył się przedstawić ich jako błogosławionych czy też świętych¹⁰. Z tego też względu ostatnia atrybucja wiążąca rysunek ze Stradanusem wydaje się wątpliwa, ponieważ artysta zmarł w 1605 r.¹¹, przed wyniesieniem zakonników na ołtarze. Ponadto analiza formalna kompozycji skłania, by uznać, że rysunek reprezentuje późniejszą stylistykę.

Prawdopodobnie ustalenie dokładniejszych informacji na temat autorstwa i datowania (ewentualnie wcześniejszego posiadacza) rysunku byłoby możliwe dzięki rozszyfrowaniu napisu znajdującego się po prawej stronie, poniżej postaci klęczącego władcy¹². Niestety na podstawie pojedynczych liter, których kształtów jedynie można się domyślać, nie da się wysnuć jednoznacznych wniosków, a na obecnym etapie próby formułowania konkretnych tez odnoszących się przede wszystkim do autorstwa mogą okazać się błędne.

Warszawski rysunek świetnie wpisuje się w kontrreformacyjną ideę Kościoła walczącego ze złem i szatanem oraz jego dziełami, jakimi są m.in. błędy i herezje¹³.

kult], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 5, red. L. Bieńkowski, P. Hemperk, S. Kamiński, J. Misiurek, K. Stawecka, A. Stępień, A. Szafrński, J. Szłaga, A. Weiss, Lublin 1989, szp. 454; H. Fros, *Ignacy Loyola*, w: tamże, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, szp. 1447.

10 Chociaż na malarskim szkicu do obrazu przeznaczono do jednego z ołtarzy antwerpskiego kościoła Jezuitów, wykonanym przez Petera Paula Rubensa ok. 1616/1617 r. (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. GG 530) wokół głowy Franciszka Ksawerego widać świetlistą poświatę, to na obrazie datowanym na ok. 1617/1618 r. (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. GG 517), a więc jeszcze przed beatyfikacją zakonnika, artysta zrezygnował z ukazania go w aureoli.

11 M. Leesberg, dz. cyt., s. nlb.

12 Napis układa się następująco: F.° R[najprawdopodobniej dwie litery – nieczytelne] a[lub: ej. Drugie słowo oddzielone kolanem władcy: [litera nieczytelna] onczki. Na końcu: [znaki nieczytelne] 70[?].

13 Wyrażenia *Ecclesia militans* kilkakrotnie używał sobór w Konstancji. *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 3: *Konstancja, Bazylea–Ferrara–Florenca–*

4 <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/765845> [dostęp 10 III 2023].

5 P. Borusowski, A. Janiszewska, *W warsztacie niderlandzkiego mistrza. Holenderskie i flamandzkie rysunki z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2017.

6 J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 172–175, 339–341.

7 M. Leesberg, *Johannes Stradanus*, ed. H. Leeftang, Ouderkerk aan den IJssel 2008, s. 1–3 (tu starsza literatura); https://research.rkd.nl/en/search?q=Jan%20van%20der%20Straet&size=n_20_n&filter-s%5B0%5D%5Bfield%5D=db&filters%5B0%5D%5Bvalues%5D%5B0%5D=all [dostęp 5 XII 2024].

8 <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/765845> [dostęp 10 III 2023]. Datę ustalono najprawdopodobniej w oparciu o dwie cyfry widoczne w prawym dolnym rogu kompozycji.

9 L. Piechnik, *Franciszek Ksawery* [życie i działalność,



1. Rysunek alegoryczny na temat cytatu z Psalmu 103

Rigans montes de superioribus suis, po 1619 r. Fot. MNW

Katolicka nauka głosi, że poprzez wierną i wytrwałą walkę z nimi można zostać włączonym w zastępy Kościoła triumfującego. Powstanie i rozrost w XVI stuleciu ruchów innowierczych, w tym podważającego część katolickich dogmatów protestantyzmu, doprowadziły do zwołania Soboru Trydenckiego, który na znaczną skalę zainicjował ruch kontrreformacyjny. Do zwalczania protestantyzmu, będącego z punktu widzenia Kościoła niebezpieczną dla dusz herezją, potrzebne były odpowiednie środki oraz dobrze wykształcone osoby. I tak jak w XIII stuleciu w walkę z doktryną katarów byli zaangażowani głównie dominikanie, tak później od XVI w. na czele kontrreformacyjnych polemik z innowiercami stanął zakon jezuitów, którego jednym

z charyzmatów było szczególne posłuszeństwo Stolicy Apostolskiej i papieżowi, którego prymatu nie uznawali protestanci¹⁴.

OPIS RYSUNKU

Na pierwszym planie, po prawej stronie kompozycji znajduje się św. Ignacy Loyola w przepasanej ponad biodrami, ciemnej jezuickiej sutannie z płaszczem. Święty ukazany jest w postawie siedzącej, w półobrocie z kolanami skierowanymi w dół. Zwrócony jest do środka kompozycji, ze wzrokiem skierowanym ku górze. Z piersi jezuity wydobywa się płomień z hierogramem IHS, w lewej ręce trzyma sztandar zwieńczony okrągłą tarczą otoczoną promieniami z monogramem imienia Jezus. U jego stóp umiejscowione są dwa uskrzydłone putta. Jedno z nich, za którym widoczna jest banderola z częściowo niewidocznym napisem, trzyma biret, drugie zaś

Rzym, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 45, 49, 65, 119, 141. Najprawdopodobniej po raz pierwszy określenie to pojawiło się w *Komentarzu do Psalmów* Piotra Lombarda; używał go także św. Tomasz z Akwinu w *Komentarzu do Ps 14, 1* oraz św. Ignacy Loyola. Tamże, przyp. 32; I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, tłum. M. Bednarz, Kraków 2002, s. 230.

14 O posłuszeństwie wobec papieża i katolickiej hierarchii zob. I. Loyola, dz. cyt., s. 235; tenże, *Konstytucje Towarzystwa Jezusowego*, tłum. M. Oleksy, Kraków 1982, s. 278.

wręcza świętemu księgę z pierwszymi literami dewizy „AD MAIOREM DEI GLORIAM”, którą ten chwyta prawą dłonią.

Po przeciwnej stronie kompozycji znajduje się grupa postaci. Wśród nich stoi odziany w powłóczystą komżę z nałożoną stułą i kulą na piersi św. Franciszek Ksawery. Ponad jego głową widać język ognia. W uniesionej prawej dłoni trzyma krucyfiks, a lewą z kwiatem lilii opiera na barku klęczącego króla. Głowa i wzrok świętego skierowane są ku bogato ubranemu władcy, który patrzy na krucyfiks z lekko wyciągniętymi ku niemu rękoma. Zza obu postaci wyłania się dziecko trzymające królewski płaszcz oraz kobieta z kosztownym naszyjnikiem, w modnie upiętej fryzurze oraz z dłońmi złożonymi w geście modlitwy.

W centrum kompozycji unosi się św. Tomasz z Akwinu w rozwianym dominikańskim habicie i w płaszczu. Akwinata ma skrzydła, na jego piersiach zawieszane jest promieniste słońce. W lewej dłoni trzyma kielich z hostią, otoczoną glorią, natomiast w prawej – wydłużone pióro, przechodzące w ognisty grom, które godzi w leżącą u jego stóp postać. Trzyma ona księgę oraz pęki węży. Poniżej tej sceny znajdują się częściowo widoczne sylwetki ludzi pogrążonych w odmętach. Na prawo od Doktora Anielskiego, za grupą postaci ze św. Franciszkiem Ksawerym, na postumencie stoją dwa demony. Spowite w kadzidlany dymie, wydobywającym się ze stojącego u ich stóp trybularza, odskakują w ekspresyjnych pozach, z przerażeniem patrząc na kielich z hostią, od którego wychodzi napis: „CECIDIT, CECIDIT BABILON [...] HABITATIO DEMO[...]”¹⁵.

Za św. Tomaszem, na lewo od niego widać fontannę. Na jej szczycie siedzi Chrystus, u stóp którego znajdują się symbole czterech ewangelistów. Zbawiciel ma zarzucony na plecy i opadający na nogi płaszcz. W lewej dłoni trzyma opartą

o nogę księgę, prawą natomiast wskazuje na ranę w boku, z której wypływają trzy źródła krwi: jeden ku św. Ignacemu, kolejny do dolnego basenu fontanny, trzeci ku pióru św. Tomasza. Po lewej stronie Chrystusa na wysokości jego głowy unosi się gołębicą Ducha Świętego. Przy fontannie siedzi dwóch dyskutujących ze sobą i spisujących swoje myśli zakonników – dominikanów.

Poniżej całej kompozycji znajduje się napis: „RIGANS MONTES DE SUPERIORIBUS SUIS. Psalmos CIII XIII”.

TREŚCI IDEOWE

Ignacy Loyola – założyciel Towarzystwa Jezusowego, którego ukazano po lewej stronie omawianej kompozycji, został zaopatrzony w typowe dla siebie atrybuty. Odziany w ciemną jezuicką sutannę z płaszczem prawą dłonią chwyta podawaną przez putto księgę, symbolizującą regułę zgromadzenia z pierwszymi literami sentencji „AD MAIOREM DEI GLORIAM”, która jest dewizą jezuitów. Drugie putto, od którego wychodzi banderola z nieczytelnym obecnie napisem¹⁶, podaje zakonnikowi biret. W lewej ręce zakonnik dzierży sztandar zakończony opromienionym hierogramem IHS, z którego wyrasta krzyż. Zwieńczenie to jest oczywistym nawiązaniem do herbu jezuitów¹⁷, a także oznaką nabożeństwa do imienia Jezus, które św. Ignacy propagował. Sam sztandar, pod którym mieli zjednoczyć się wyznawcy Chrystusa, symbolizuje szeregienie przez świętego katolicyzmu. Loyola w *Ćwiczeniach duchownych* pisał o dwóch sztandarach – pod jednym pragnie zebrać

¹⁶ Widoczne cztery litery zapisane wersalikami: M O R[?]

I. Między trzecią a czwartą literą mogła znajdować się jeszcze jedna litera. Trudno stwierdzić, czy na banderoli mógł być jeszcze jakiś wyraz i czy widoczne litery składają się na słowo *mori* lub *mortis*, które można by było odnieść do wersu z modlitwy *Anima Christi*: „In hora mortis meae voca me”, niegdyś przypisywanej św. Ignacemu.

¹⁷ W herbie jezuitów poniżej hierogramu znajdują się także trzy gwoździe.

¹⁵ W napisie na rysunku występują błędy.

wszystkich Chrystus, a pod drugim – jego przeciwnik Lucyfer. Przyjęcie pod chorągiew Zbawiciela jest możliwe dzięki wstawieniu Najświętszej Maryi Panny¹⁸. Kontemplacji o dwóch sztandarach towarzyszył obraz wielkiego pola wokół Jerozolimy z Wodzem – Chrystusem, oraz pola otaczającego Babilon¹⁹. Panoplium to łączy się także z wątkami z biografii Loyoli, który początkowo planował karierę wojskową. Pod wpływem strumienia krwi Syna Człowieczego z piersi jezuity wydobywa się płomień z monogramem IHS. Odnosi się to do wizji, jakiej doświadczył św. Ignacy w drodze do Rzymu, gdy ujrzał Boga Ojca, polecającego zgromadzenie Chrystusowi, wskutek czego, jak podkreślał święty, imię Jezus wypaliło mu się na sercu²⁰. Płomień można powiązać z imieniem Loyoli oznaczającym ogień, ale przede wszystkim z miłością do Chrystusa pobudzoną Bożą łaską, symbolizowaną przez strugę krwi Zbawiciela. Motyw płomienia lub opromienionego hierogramu na sercu jezuity bądź też strumienia światła padającego na jego klatkę piersiową, które niekiedy odbija się i kieruje w stronę kuli ziemskiej, odnaleźć można na wielu graficznych przedstawieniach założyciela Towarzystwa Jezusowego. Przykładami są rycina Georga Heinricha Schifflina z portretem zakonnika w owalnym medalionie²¹, graficzna teza Christopha Eliasa Heissa według Johanna Andreasa Wolfa²², akwaforta

Melchiora Küsela ukazująca alegoryczny triumf zakonu jezuitów²³ czy wydana w Augsburgu przez Johanna Daniela Hertza kompozycja Jacoba Vogla przedstawiająca alegorię ze św. Ignacym²⁴.

Po przeciwnej stronie został ukazany św. Franciszek Ksawery w scenie chrztu pogańskiego władcy²⁵. Chociaż nie przedstawia ona samego aktu udzielenia sakramentu, to widoczne jest przyjęcie przez króla i jego otoczenie wiary w Chrystusa. Zarówno gesty zakonnika – uniesienie krucyfiksu i oparcie dłoni na plecach neofity, jak też pozy i mimika korzących się osób mają swoją głęboką symbolikę. Apostoł Dalekiego Wschodu zgodnie z nakazem misyjnym Chrystusa oraz nauką Kościoła katolickiego nawraca pogańskie narody, reprezentowane przez władcę. Nauka ewangeliczna skierowana jest do wszystkich, co symbolizuje ukazanie panującego, kobiety i dziecka. Postać króla może także odnosić się do wątków biograficznych św. Franciszka Ksawerego, który skupiał się głównie na nawracaniu przywódców plemion i ludów²⁶. Wymowę sceny podkreśla ukazanie świętego w stule, która oznacza kapłańską władzę oraz nauczanie jezuity *in persona Christi*. Oznaczająca czystość

18 I. Loyola, *Ćwiczenia...*, dz. cyt., s. 92–93, 96. Kontemplacja o dwóch sztandarach najprawdopodobniej była zainspirowana widzeniem św. Ignacego w 1537 r. Zob. tenże, *Opowieść pielgrzyma. Autobiografia*, tłum. M. Bednarz, Kraków 2021, s. 217.

19 Tamże, s. 96. Babilon jest symbolem potęg świata wrogich Bogu, niekiedy ukazywany jako siedlisko demonów. G. Herrgott, *Babilon*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2016, s. 81–82.

20 I. Loyola, *Opowieść...*, dz. cyt., s. 217–220.

21 Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1999-1040.

22 Art Institute of Chicago, nr inw. 2015.346.

23 Herzog Anton Ulrich-Museum, nr inw. MKüsel AB 3.9.

24 Universitätsbibliothek Salzburg, nr inw. G 190 III.

25 Na temat ikonografii św. Franciszka Ksawerego zob. np.: A.M. Raggi, *Francesco Saviero*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Roma 1965, s. 1237–1238; T. Kurrus, *Franz Xaver*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Hrsg. W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, s. 324–327; M.C. Osswald, *The Iconography and Cult of Francis Xavier, 1552–1640*, „Archivum Historicum Societatis Iesu”, vol. 71, 2002, fasc. 142, s. 259–277; M.Á.L. Coloma, *Iconografía barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición*, in: *La huella de los Jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, ed. F.J. Martínez Medina, Granada 2014, s. 153–207.

26 G. Wicki, *Francesco Saviero* [vita, personalità, processi di beatificazione e canonizzazione e culto, miracoli], w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., vol. 5, s. 1230.

gałązka lilii trzymana przez świętego w lewej dłoni nie jest jego najczęstszym atrybutem, choć pojawia się m.in. na rycinie wydanej w Antwerpii przez Cornelisa Gallego młodszego w 3. ćwierci XVII w.²⁷ czy w kompozycji Nicolasa Lauwersa według Pietera de Jode I, ukazującej adorację imienia Jezus przez świętych Ignacego Loyolę i Franciszka Ksawerego²⁸. Na wysokości klatki piersiowej zakonnika dostrzec można w omawianym rysunku kształt przypominający kulę. Nawiązuje to do przedstawień, na których z piersi jezuitów wydobywają się promienie, jak na przykład na rycinie Hieronymusa Wierixa²⁹, czy do tych prezentujących przymiot miłości do Boga, gdzie zakonnik na wysokości serca rozchyła swoje szaty³⁰. Zdecydowanie odmiennie od typowych przedstawień Apostoła Dalekiego Wschodu jest ukazanie pojedynczego płomienia nad jego głową. W tym przypadku język ognia może nawiązywać do płomiennych kazań świętego³¹, pod których wpływem nawracali się rzesze pogan. Jako symbol Ducha Świętego odnosi się też do darów, jakimi miał dysponować św. Franciszek Ksawery³².

W centrum kompozycji przedstawiono św. Tomasza z Akwinu (1224/1225–1274) w dominikańskim habicie i płaszczu z klasycznymi atrybutami. Skrzydła dominikana nawiązują do przydomku *angelicus*. Na piersiach ma on łańcuch z zawieszonym słońcem, które symbolizuje boską inspirację w twórczości pisarskiej i kaznodziej-skiej. Temu samemu aspektowi życia

świętego odpowiada trzymane przez niego w prawej dłoni pióro, w sposób zamierzony przypominające grom, którym godzi w głowę personifikację herezji u swoich stóp. Jest to nawiązanie do ikonografii Michała Archanioła, którego ukazywano najczęściej podczas triumfu nad Lucyferem lub smokiem, symbolizującym zło, grzech, a nierzadko także kacerstwo³³. W zbiorach Hiszpańskiej Biblioteki Narodowej znajduje się XVII-wieczny, anonimowy rysunek, gdzie w bardzo podobny, nawiązujący do przedstawień wodza zastępów niebieskich sposób ukazano św. Tomasza, który swoim piórem pokonuje innowierców³⁴. Możliwe, że jest to szkic przygotowawczy do wydanej w 1611 r. tezy graficznej, rytowanej przez Léonarda Gaultiera³⁵. Na warszawskim rysunku personifikację herezji zilustrowano zgodnie ze wskazaniem Cesarego Ripy³⁶. Jest to stara, częściowo naga kobieta, z której ust wydobywa się dym, ma rozczochrane włosy, w lewej dłoni otwartą księgę, z której wypełzają węże, a w prawej węzowy spłot. Ripa tłumaczył następująco symbolikę tego przedstawienia: starość oznacza przewrotność i zakamienialość heretyka, nagość – brak cnót, dym – bezbożne namowy oraz żądzę pochłonięcia wszystkiego, co jest herezji przeciwne. Potargane włosy obrazują występne myśli, otwarta księga z węzami jest znakiem błędnej doktryny, natomiast

27 Herzog Anton Ulrich-Museum, nr inw. CGalle d.J. AB 3.7.

28 The Metropolitan Museum of Art, nr inw. 49.95.2466.

29 Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1907-3908.

30 Np. Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1910-4029; Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1907-3893; Rijksmuseum, nr inw. RP-P-OB-61.170.

31 Zob. także ikonografię św. Wincentego Ferreriusza.

32 Według przekazów św. Franciszek Ksawery miał posiadać dar języków, ułatwiający pracę misyjną. G. Wicki, dz. cyt., s. 1236.

33 Na temat ikonografii Michała Archanioła zwyciężającego szatana i zło: K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 113–135, il. 72–95.

34 Biblioteca Nacional de España, nr inw. DIB/18/1/3899.

35 The Fitzwilliam Museum, nr inw. 122920. Tezę wydał Jean Messenger z okazji obrony tytułu magistra teologii przez o. Giovanniego Matteo de Rispolis.

36 C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2013, s. 42–43. Podobny motyw, gdzie z pióra św. Tomasza wychodzą gromy, godzące w siedmiogłowego smoka występuje na obrazie anonimowego twórcy ze szkoły Cuzco Święty Tomasz z Akwinu protektor Uniwersytetu w Cuzco (koniec XVII w.), przechowywanym w Lima Art Museum (nr inw. 1959.10.2).

kłębowisko węży symbolizuje efekt rozsięwania szkodliwych poglądów³⁷.

Pod stopami ujętego w pozie *calcatio* Akwinaty najczęściej ukazywano smoka, węża lub inne, czasem fantastyczne monstra³⁸. Jednak, jak już wspomniano, w tym przypadku triumfujący Doktor Anielski stoi na personifikacji herezji. Święty dominikanin depcze wyobrażenia innowierców lub herezji i kłamstwa m.in. na rycinach Arnolda van Westerhouta³⁹ czy Claudine Bouzonnet-Stelli⁴⁰. Takie przedstawienia Akwinaty nie należą jednak do zbyt popularnych. Na pióro trzymane przez Doktora Anielskiego spływa struga krwi z boku ukazanego w tle Chrystusa. Wskazuje to na nadprzyrodzone źródło dzieł św. Tomasza, spisanych pod natchnieniem Boga. Scena ukazuje także moc krwi Zbawiciela. Można ją odnieść do fragmentu z Apokalipsy św. Jana, w którym mowa, że święci zwyciężyli szatana dzięki krwi Baranka⁴¹.

Św. Tomasz w lewej dłoni trzyma kielich z hostią, co nie tylko wskazuje na jego cześć wobec Najświętszego Sakramentu i wątki eucharystyczne poruszane w jego pismach⁴², ale przede wszystkim jest zobrazowaniem jednego z głównych katolickich dogmatów, że w Najświętszym Sakramencie realnie i substancjalnie obecny jest Chrystus.

To przeświadczenie kwestionowały głównie wyznania protestanckie. Od kielicha wychodzi napis: „CECIDID, CECIDIT BABILON [...] HABITACIO DEMO[...]”⁴³ nawiązujący do Apokalipsy św. Jana 18, 2: „Cecidit, cecidit Babylon magna: et facta est habitatio daemoniorum, et custodia omnis spiritus immundi, et custodia omnis volucris immundæ, et odibilis”⁴⁴. Ukazane za grupą osób ze św. Franciszkiem Ksawerym pogańskie bożki w popłochu uciekają przed kielichem z hostią, a zatem scena odpowiada katolickiej nauce na temat Eucharystii. Dodatkowo zostały one przedstawione jako demony, zgodnie ze słowami psalmisty: „Quoniam omnes dii gentium daemonia” (Ps 95, 5). Ich usytuowanie także jest nieprzypadkowe, ponieważ znajdują się dokładnie za grupą pogan przyjmujących chrzest z rąk Apostoła Dalekiego Wschodu⁴⁵. Tym samym są formalnym elementem spajającym wątki katolickiej doktryny chrztu i Eucharystii. Wspomniany cytat zaczerpnięty z Objawienia św. Jana odnosi się do wizji upadku Babilonu, będącego uosobieniem zła, pogańskiego kultu, zobrazowanego na rysunku przez ofiarę kadzielną oraz siedliska demonów, o czym także pisał św. Ignacy Loyola⁴⁶. Scena ta jest głoszoną przez Kościół katolicki zapowiedzią triumfu chrześcijaństwa nad bałwochwalczymi wierzeniami oraz obrazem nawrócenia pogańskich narodów, które zyskują odpuszczenie grzechów dzięki przelanej krwi Syna Człowieczego⁴⁷.

W tle za Akwinatą znajduje się *fons*

37 Tamże, s. 43.

38 Więcej na temat gestu *calcatio*: G. Schiller, *Ikographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Güttersloh 1971, s. 33; K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., *passim*.

39 Istituto Nazionale per la Grafica, nr inw. FC 122204; Istituto Nazionale per la Grafica, nr inw. FC 122207.

40 C. Rousseau, «Ceux qui voudront les Images, qui sont au nombre de cent...». *L'Ordre des Prêcheurs dans la production de la famille Landry*, „Nouvelles de l'estampe”, 2015, nr 252, s. 46, il. 15.

41 Ap 12, 11.

42 Do dorobku pisarskiego św. Tomasza z Akwinu na temat Eucharystii należą m.in. trzecia część *Summy teologicznej*, formularz mszy oraz oficjum brewiarzowe na święto Bożego Ciała, sekwencja *Lauda Sion Salvatore*, hymny *Adoro te devote* czy *Pange, lingua gloriosi*. J.A. Weisheipl, *Tomasz z Akwinu. Życie, myśli i dzieło*, tłum. C. Wesołowski, Poznań 1985, s. 234–235, 483–484.

43 W napisie występują błędy. Prawidłowa pisownia brzmi: CECIDIT, CECIDIT BABYLON [słowo nieczytelne] HABITATIO DEMO [brak dalszej części wyrazu].

44 W tłumaczeniu ks. Wujka werset ten brzmi: „Upadł, upadł Babilon wielki i stał się mieszkaniem czartów i kryjówką wszelkiego ducha nieczystego i kryjówką wszelkiego pactwa nieczystego i obmierzłego”.

45 Motyw pierzchających demonów lub potłuczonych posągów pogańskich bóstw jest częstym elementem scen chrztu pogańskich ludów.

46 Por. Ps 136, 8–9; Iz 21, 9; Ap 17–18; I. Loyola, *Ćwiczenia...*, dz. cyt., s. 96.

47 Por. Kol 1, 13–14.

vitae. Siedzący na szczycie fontanny umęczony i zmartwychwstały Chrystus oraz strugi krwi wylewające się z Jego boku mają wyraźne konotacje eucharystyczne⁴⁸, odwołując się do swojej odkupieńczej mocy⁴⁹. Zarówno strumienie krwi, jak i sama fontanna odnoszą się ponadto do łaski i sakramentu chrztu świętego⁵⁰. Także symbolika otwartego boku oraz symbole czterech ewangelistów w otoczeniu Zbawiciela mogą nawiązywać do pism ojców Kościoła i katolickiej nauki, głoszących, że *Ecclesia* narodziła się z przebitego boku Syna Człowieczego. Chrystusowe i apostołskie pochodzenia Kościoła było ważnym argumentem w polemikach z protestantami. Po lewej stronie Chrystusa, na wysokości jego głowy unosi się gołębicą Ducha Świętego, która symbolizuje m.in. Bożą Opatrzność, natchnienie i prawowierność.

Jeden ze strumieni krwi spływa w kierunku św. Ignacego i trzymanego przez niego sztandaru. Odnosić się to może do łask, jakie otrzymał jezuita, które pomocne były w jego pracy duszpasterskiej. Założyciel Towarzystwa Jezusowego słynął z pobożności eucharystycznej, propagował modlitwę *Anima Christi*, której autorstwo dawniej mu przypisywano. Zamieścił ją na początku *Ćwiczeń duchownych* oraz kilkakrotnie wspominał o niej, zalecając jej odmawianie podczas kontemplacji⁵¹. Zbieżność ukazania sztandaru i strugi krwi Syna Człowieczego, również może być nie bez znaczenia. Orygenes w swoich dziełach pisał, że jest ona sztandarem Kościoła

oraz należy ją czcić i kochać jak żołnierze miłują własną chorągiew⁵².

Za fontanną przedstawiono dwóch dominikanów, o czym świadczy krój ich habitów. Dyskutują ze sobą, zapisując myśli na kartach ksiąg. Pióra zanurzają najprawdopodobniej w basenie fontanny przepełnionej krwią Zbawiciela, która staje się ich atramentem. Wskazuje to na aspekt nadprzyrodzoności, a przede wszystkim prawowierności ich pism. Sami duchowni reprezentują Zakon Kaznodziejski, którego głównym charakterem jest głoszenie kazań, nawracanie innowierców oraz rozwój intelektualny, podkreślony przez dysputę mnichów oraz ich atrybuty. Tym samym *fons vitae* staje się nie tylko źródłem łaski i usprawiedliwienia, ale także prawowiernej doktryny i nauki.

Niekiedy w podobnym ujęciu ikonograficznym ukazywano św. Tomasza z Akwinu jako *fons sapientiae*⁵³. W takich przedstawieniach członkowie różnych zakonów i stanów czerpią wodę z fontanny lub bezpośrednio z tryskających strumieni, które symbolizują mądrość, jaką Doktor Anielski obdarzył teologów i przedstawicieli Kościoła. Najczęściej prawowierną doktrynę podaje zakonnikowi personifikacja Kościoła lub gołębicą Ducha Świętego.

Pomiędzy świętymi jezuitami, a poniżej św. Tomasza z Akwinu znajdują się postacie pogrążone w odmetach fał. Jedna z nich trzyma książkę, na której widnieje

48 Por. J 6, 53–58.

49 Por. 1 P 1, 18–19; Ef 1, 7.

50 Por. 1 J 1, 5; Ap 1, 5. Więcej na temat ikonografii *fons vitae*: E. Underhill, *The Fountain of Life. An Iconographical Study*, „The Burlington Magazine”, vol. 17, 1910, no. 86, s. 99–101; T. Velmans, *L'iconographie de la Fontaine de Vie dans l'art byzantin*, „Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, 1968, 1970, s. 39–45. O obrazowaniu pięciu ran Chrystusa oraz przedstawieniach Jezusa Eucharystycznego w kontekście walki ze złem: K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 48–58.

51 I. Loyola, *Ćwiczenia...*, s. 6, 56, 97, 159, 162.

52 M. Daniluk, *Krew Chrystusa* [w tradycji chrześcijańskiej, w teologii, kult], w: *Encyklopedia...*, t. 9, Lublin 2002, s. 1286.

53 Zob. np. Adriaen Collaert, *Apoteoza św. Tomasza z Akwinu*, 1570–1618 (Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1908-2123); Nicolas Antoine, *Święty Tomasz z Akwinu. Fontanna Mądrości*, 1648 (katedra Notre-Dame, Paryż). W pierwszym przykładzie występuje anonimowy jezuita. Kompozycja ta stała się wzorem dla anonimowego, XVIII-wiecznego obrazu przechowywanego w klasztorze pw. św. Dominika w Quito, gdzie pojawili się już dwaj jezuita, których rysy twarzy zdradzają podobieństwo do świętych Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego. Zob. <https://colonialart.org/artworks/4266b> [dostęp: 27 VI 2025].

napis: „MANICHEUS”, zatem w tej części kompozycji zostali ukazani kacerze, którzy odrzucając prawowierną naukę Kościoła katolickiego, wystawiają się na zagładę. Motyw heretyków i wrogów Kościoła, ginących w morskich falach często pojawiał się w plastycznych realizacjach tematu *Navis Ecclesiae*, gdzie jedynie miejsce na pokładzie statku mogło zapewnić bezpieczne dobiecie do portu Królestwa Bożego⁵⁴. Uwagę zwraca pojawienie się wśród heretyków Maniego, który głosił, że istnieją dwie zwalczające się i równoważne siły: jedna dobra – Bóg, oraz druga przeciwna Mu – szatan. Ponadto jego wyznawcy uważali, że ciało ludzkie oraz materia są złe⁵⁵. Poglądy te w XIII w. stały się popularne wśród katarów, których tezy zwalczał przede wszystkim Zakon Kaznodziejski.

Z fontanny napełnionej krwią Chrystusa, w kierunku pogrążonych w falach kacerzy wypływają pojedyncze strumienie. W tym także odnaleźć można symbolikę krwi Syna Człowieczego, która według nauki Kościoła katolickiego w dobrych pomnaża łaskę i daje żywot, a złym i niewiernym niesie pohańbienie i śmierć⁵⁶. Ukazane *fons vitae* można interpretować także w inny sposób, jako prawdziwe źródło wody, wpływające z Chrystusowego boku. Woda, obmywając wiernych z grzechu podczas chrztu, przynosi im zbawienie i ocalenie, a jednocześnie niesie zagładę heretykom, którzy nie wytrzymują konfrontacji z nią⁵⁷.

54 H. Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, s. 491–503; F. Möbius, *Navis Ecclesiae. Sinnschichten des zeitgenössischen Sprachgebrauchs*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, Bd. 22, 1989, s. 15–22; P. Kowalczyk, *Extra Ecclesiam nulla salus. Obraz heretyka w nowożytnych przedstawieniach okrętu Kościoła katolickiego*, w: *Figura heretyka w nowożytnych sporach konfesyjnych*, red. A. Bielak, W. Kordyzon, Warszawa 2017 s. 181–209.

55 R. Szmurło, *Manicheizm*, w: *Encyklopedia...*, dz. cyt., t. 11, red. E. Ziemann, Lublin 2006, s. 1144–1145.

56 Por. 1 Kor 11, 27–29.

57 Na temat ambiwalentności interpretacji żywiołu wody:

PODSUMOWANIE

Ukazanie w jednej kompozycji Chrystusa, św. Tomasza z Akwinu oraz świętych Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego jest głęboko przemyślane. Przedstawienie Doktora Anielskiego oraz dominikanów dyskutujących przy fontannie nie jest jedynie nawiązaniem do biografii założyciela jezuitów, który po swoim nawróceniu, kiedy powziął zamiar pójścia w pielgrzymce do Jerozolimy, przebywał kilkanaście miesięcy w klasztorze Dominikanów w Manresie. Tam doznał duchowego oświecenia oraz spisał znaczną część *Ćwiczeń duchownych*⁵⁸. Kolejną styczność z Zakonem Kaznodziejskim przyszedł święty miał w Paryżu, kiedy w latach 1533–1535 studiował teologię scholastyczną w klasztorze św. Jakuba, w którym wcześniej nauczał św. Tomasz z Akwinu⁵⁹. Później też w *Ćwiczeniach duchownych* jezuita zalecał zgłębianie nauki Akwinaty oraz innych scholastyków, ponieważ – jak pisał – daje ona narzędzia do lepszego wykrywania i zwalczania błędów i herezji⁶⁰. Ponadto założyciel Towarzystwa Jezusowego w konstytucjach zgromadzenia nakazywał studiowanie scholastycznej filozofii i teologii św. Tomasza z Akwinu⁶¹.

Kluczowy w interpretacji rysunku jest cytat z Psalmu 103 znajdujący się poniżej kompozycji: „RIGANS MONTES DE

A. Adamczuk, *Potop w ilustracji biblijnej od XV do XVIII wieku*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 11–12 października*, red. M. U. Mazurczak, M. Żak, Lublin 2007, s. 79–87; W. Zdon, *Żywioł narzędziem w ręku Boga. Wizje potopu w obrazach olejnych J.M.W. Turnera*, w: tamże, s. 321–328; B. Purc-Stępiak, *Woda śmierci, woda życia. Moc i potęga wody w malarstwie europejskim od XV do XVII wieku*, w: tamże, s. 353–374; P. Kowalczyk, dz. cyt., s. 182, 189–191.

58 I. Loyola, *Opowieść...*, dz. cyt., s. 13–14.

59 Tamże, s. 19.

60 Tenże, *Ćwiczenia...*, dz. cyt., s. 234.

61 Tenże, *Konstytucje...*, dz. cyt., s. 157. Na popularność myśli św. Tomasza z Akwinu mogło wpłynąć ogłoszenie go w 1567 r. Doktorem Kościoła.

SUPERIORIBUS SUIS” (Ps 103, 13)⁶². Święty Augustyn w komentarzu do niego zaznaczał, że Chrystus jest źródłem łaski⁶³, co nasuwa skojarzenia ze strugami Jego krwi oraz motywem *fons vitae*. Jednak co najważniejsze tym samym werselem św. Tomasz z Akwinu zatytułował wykład inauguracyjny, który wygłosił w 1256 r. na Uniwersytecie Paryskim z okazji promocji na mistrza teologii⁶⁴. Autor skupił się na zagadnieniu przekazywania mądrości Bożej ludziom, porównując ją do deszczu i rzek, nawadniających i użyźniających ziemię, będącą symbolem słuchaczy. Mądrość spływa od Boga ku ludziom przez nauczycieli, których oznaczają góry⁶⁵. Akwinata tłumaczył, że święta, pochodząca od samego Boga nauka musi być przekazywana przez kompetentnych i świecących przykładem mistrzów, aby przyniosła pożytek uczniom⁶⁶. Na zakończenie mowy dominikanin podkreślał, że słudzy Boga powinni być niewinni, rozumni, pełni zapału oraz posłuszni, aby móc przynieść owoc⁶⁷.

W kontekście omawianego rysunku cytat z psalmu oraz cały wykład Doktora Anielskiego nadają poszczególnym elementom kompozycji głębszego znaczenia. Chrystus, który jest nie tylko źródłem łaski, ale także świętej nauki i prawowiernej doktryny, symbolizowanych przez Jego krew, wylewa ją na nauczających reprezentowanych przez Tomasza z Akwinu oraz świętych jezuitów. Doniosłość scholastycznej filozofii i teologii Akwinaty była na tyle znacząca dla Kościoła katolickiego, że podczas obrad Soboru

Trydenckiego na ołtarzu obok Wulgaty umieszczono *Summę teologiczną*, a sama nauka św. Tomasza stała się oficjalną nauką Towarzystwa Jezusowego. Przedstawienie dwóch jezuitów – św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego, łączy ten nowo powstały zakon z dominikanami. Oba zgromadzenia zostały powołane do pracy duszpasterskiej, nauczania wiernych oraz do walki z herezją i błędem, co w dosadny sposób ukazuje kompozycja. Nieprzypadkowe pojawienie się Akwinaty, którego założyciel Towarzystwa Jezusowego obrał mistrzem duchowym, zaznacza kształcenie jezuitów w duchu scholastycznym, kładącym duży nacisk na rozwój intelektualny, co ułatwiało im kompetentne polemiki z protestantami i pozostałymi innowiercami.

Walka z herezją, jaką podejmował św. Ignacy, a później jego duchowi synowie, stała się tematem chętnie obrazowanym przez artystów i omawianym przez katolickich pisarzy i kaznodziejów doby baroku⁶⁸. W jednej z najsłynniejszych publikacji, ilustrującej życie założyciela Towarzystwa Jezusowego *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* odnaleźć można miedzioryt, którego kompozycję w późniejszych latach często powielano i przetwarzano. Obrazuje on jezuitę przeganiającego węża, będącego symbolem diabła⁶⁹. Niejednokrotnie św. Ignacy ukazywany był jako pogromiciel herezji. Do tego typu przedstawień należy rzeźba z bazyliki św. Piotra na Watykanie, którą zaprojektował Camillo Rusconi, a następnie w 1733 r. wykonał Giuseppe Rusconi⁷⁰, ukazująca założyciela Towarzystwa Jezusowego gromiącego personifikację herezji. Realizacja ta w XVIII w. doczekała

62 W tłumaczeniu ks. Wujka werset brzmi: „Ty skrapiasz góry z wysokości swoich”.

63 Augustyn, *Objaśnienia psalmów. Ps 103–123*, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986, s. 46.

64 J.A. Weisheipl, dz. cyt., s. 133, 139.

65 Tomasz z Akwinu, *Wykład inauguracyjny: Skrapiasz góry*, tłum. P. Milcarek, w: Tomasz z Akwinu, *Opuscula*, t. 9, fasc. 1, red. M. Zembrzuski, A. Andrzejuk, Warszawa 2011, s. 20, 21–22.

66 Tamże, s. 21–22.

67 Tamże, s. 24.

68 Polską literaturę dewocyjną XVII i XVIII w., w której św. Ignacy Loyola pojawia się jako pogromca szatana, herezji i innowierców omawiała m.in. K. Moisan-Jablońska, dz. cyt., s. 281–288.

69 J.B. Barbé, C. Galle, P. P. Rubens, M. Łęczyski, P. Pázmány, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma 1609, il. 72.

70 R.G. Villoslada, *Ignazio di Loyola*, in: *Bibliotheca...*, dz. cyt., vol. 7, Roma 1966, szp. 703.

się wielu graficznych kopii, wpływając tym samym na rozpowszechnienie jej znajomości.

Omawiany rysunek najprawdopodobniej powstał w Niderlandach Południowych, Rzymie bądź na terenie Królestwa Hiszpanii, gdzie na bazie charakterystycznej duchowości ruch kontrreformacyjny był znacznie rozpowszechniony, a propagowanie katolicyzmu wpisywało się w działania panującej tam dynastii Habsburgów. Półwysep Iberyjski był miejscem, gdzie myśl św. Tomasza z Akwinu cieszyła się dużą popularnością, a sam dominikanin darzony był kultem, o czym świadczy znaczna liczba nowożytnych dzieł z obszarów Hiszpanii. Także pochodzący z Półwyspu Iberyjskiego święci Ignacy Loyola i Franciszek Ksawery otaczani byli szczególną czcią przez swoich rodaków, a Towarzystwo Jezusowe w XVI i XVII stuleciu cieszyło się dużym uznaniem m.in. dzięki wkładowi w rozwój edukacji.

O ile wizerunki świętych jezuitów w towarzystwie *fons vitae*, czy też Chrystusa Eucharystycznego, którego adorują można odnaleźć bez problemu, choćby na rycinach Hieronimusa Wierixa⁷¹, to przedstawień Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego w otoczeniu innych świętych jest zdecydowanie mniej. Istnieje hiszpańska rycina autorstwa José Camarón Bonanata ukazująca Doktora Anielskiego na tle bazyliki watykańskiej nauczającego czterech młodych jezuitów⁷², jednak żadnego z nich nie można powiązać ze wspomnianymi świętymi zakonnikami. Kompozycja, na której znajdują się Akwinata, założyciel Towarzystwa Jezusowego oraz Apostoł Dalekiego Wschodu jest nietypowa, choć jej zdecydowanie projezuicka wymowa jest bardzo spójna. Rysunek powstał zapewne, gdy zakon był dość młody i jeszcze nie okrzepł w swojej działalności.

Przez ukazanie św. Tomasza w centrum kompozycji, ponad jezuitami można zinterpretować go także jako patrona i protektora tego zgromadzenia. Autor programu ideowego chciał zaznaczyć rolę w Kościele i charyzmat nowo powstałego Towarzystwa Jezusowego, reprezentowanego przez jego dwóch głównych świętych. Zgromadzenie przedstawiało się jako nowożytny spadkobierca głównych zadań Zakonu Kaznodziejskiego, jakimi były szerzenie katolickiej nauki przez głoszenie kazań oraz nawracanie innowierców i heretyków⁷³. Ponadto konceptor rysunku świetnie skondensował różne treści propagowane przez Kościół katolicki, legitymizując dość nowy zakon. Można tu odnaleźć elementy odnoszące się zarówno do katolickich dogmatów, jak np. realna obecność Chrystusa w Eucharystii, wartości scholastycznej nauki św. Tomasza, szczególnie podkreślanej od czasu Soboru Trydenckiego, czy też najważniejszych zadań jezuitów, jakimi były walka z herezją oraz wykonywanie nakazu misyjnego Chrystusa. Przeprowadzona analiza wykazuje, że omawiany rysunek charakteryzuje się złożonym programem ideowym. Kompozycja podkreśla główne założenia kontrreformacyjnej doktryny Kościoła katolickiego, dotyczącej sakramentologii i nauki Akwinaty, będącej źródłem teologicznej prawowierności. Ponadto zaznaczono tu istotną rolę Towarzystwa Jezusowego jako kontynuatora dominikańskiego dziedzictwa, skupionego na przekazywaniu myśli katolickiej oraz walce z herezją. Dzieło to nie pełni zatem w pierwszym rzędzie funkcji dewocyjnych, ale poprzez ukazanie polemiki religijnej między Kościołem katolickim a ruchami innowierczymi ma przede wszystkim wymowę dydaktyczno-apologetyczną, która stanowi istotny element w dyskursie wizualnym epoki.

71 The British Museum, nr inw. 1859,0709.3079;
The British Museum, nr inw. 1859,0709.3085;
The British Museum, nr inw. 1859,0709.3089.

72 Universidad de Navarra, nr inw. EST.302.344.

73 Na temat ikonografii św. Dominika jako obrońcy przed herezją i złem: K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 257–262.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest rysunkowi znajdującemu się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Kompozycja przedstawia świętych Ignacego Loyolę, Franciszka Ksawerego oraz Tomasza z Akwinu, który pokonuje personifikację herezji. Ideowa wymowa dzieła wpisuje się kontrreformacyjną polemikę Kościoła z innowiercami, podkreślając prawowierność rzymskokatolickich dogmatów oraz uwypuklając najważniejsze charyzmaty zakonne jezuitów, jakimi były walka z herezją i wykonywanie nakazu misyjnego Chrystusa (Mt 28, 19). Autor omawia nie tylko ikonografię świętych we wspomnianym kontekście, ale ukazuje też powiązania jezuitów z dominikanami i św. Tomaszem z Akwinu oraz jego nauką, będącą podstawą nauczania duchowieństwa od czasów Soboru Trydenckiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Ignacy Loyola, Franciszek Ksawery, Tomasz z Akwinu, ikonografia świętych, jezuita, herezja

SUMMARY

The article is devoted to the drawing from the collection of the National Museum in Warsaw. The composition depicts Saints Ignatius of Loyola, Francis Xavier, and Thomas Aquinas, who overcomes the personification of heresy. The ideological message of the work aligns with the Counter-Reformation polemics of the Church against non-Catholics, emphasizing the orthodoxy of Catholic dogmas and highlighting the key religious charisms of the Jesuits: combating heresy and fulfilling Christ's missionary command (Matt. 28:19). In addition to discussing the iconography of the saints, the author examines the connections between the Jesuits, the Dominicans, and St. Thomas Aquinas, as well as his teachings, which have served as the foundation of clerical education since the Council of Trent.

KEYWORDS

Ignatius of Loyola, Francis Xavier, Thomas Aquinas, iconography of saints, Jesuits, heresy

BIBLIOGRAFIA**Źródła drukowane**

- Augustyn, *Objaśnienia Psalmów. Ps 103-123*, tłum. Jan Sulowski, Warszawa 1986.
 Barbé Jean Baptiste, Galle Cornelis, Rubens Peter Paul, Łęczycki Mikołaj, Pázmány Péter, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma 1609.
Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam, ed. Michael Tuveedal, Mila Bozovic, Margarita Burghart, Ronaldus Conte, Michael Dubiaga, Joannes Finnegan, Alundis Insensate, Eduardus Kotski, Bertrand Michelet, Michael Morbach, Ricardus Urquhart, Andreja Vasiljevic, Edgardus Vreuls, Londinium 2005.

- Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w., wstępy Janusz Frankowski, Warszawa 1999.
Dokumenty soborów powszechnych, t. 3: *Konstancja, Bazylea-Ferrara-Florencja-Rzym*, oprac. Arkadiusz Baron, Henryk Pietras, Kraków 2007.
 Loyola Ignacy, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. Mieczysław Bednarz, Kraków 2002.
 Loyola Ignacy, *Konstytucje Towarzystwa Jezusowego*, tłum. Mieczysław Oleksy, Kraków 1982.
 Loyola Ignacy, *Opowieść pielgrzyma. Autobiografia*, tłum. Mieczysław Bednarz, Kraków 2021.

Ripa Cesare, *Ikonomia*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2013.

Tomasz z Akwinu, *Wykład inauguracyjny: Skrapiasz góry*, tłum. Paweł Milcarek, w: Tomasz z Akwinu, *Opuscula*, t. 9, fasc. 1, red. Michał Zembrzusi, Artur Andrzejuk, Warszawa 2011, s. 19–24.

Opracowania

Adamczuk Arkadiusz, *Potop w ilustracji biblijnej od XV do XVIII wieku*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”*, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007, s. 79–87.

Borusowski Piotr, Janiszewska Aleksandra, *W warsztacie niderlandzkiego mistrza. Holenderskie i flamandzkie rysunki z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2017.

Coloma Miguel Ángel León, *Iconografía barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición*, in: *La huella de los Jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, ed. Francisco Javier Martínez Medina, Granada 2014, s. 153–207.

Daniluk Mirosław, *Krew Chrystusa* [w tradycji chrześcijańskiej, w teologii, kult], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 9, Lublin 2002, szp. 1284–1287.

Fros Henryk, *Ignacy Loyola*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 6, red. Jan Walkusz, Lublin 1993, szp. 1444–1447.

Herrgott Gertrud, *Babilon*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. Anton Grabner-Haider, tłum. i oprac. Tadeusz Mieszkowski, Paweł Pachciarek, Warszawa 2016, szp. 81–82.

Kołtunowska Anna, Matyaszevska Elżbieta, *Tomasz z Akwinu*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 19, red. Edward Gilewicz, Lublin 2013, szp. 857–859.

Kowalczyk Paulina, *Extra Ecclesiam nulla salus. Obraz heretyka w nowożytnych przedstawieniach okrętu Kościoła katolickiego*, w: *Figura heretyka*

w nowożytnych sporach konfesyjnych, red. Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon, Warszawa 2017, s. 181–209.

Krzysztofowicz Stefania, *Gorczyń Jan Aleksander*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 401–402.

Kurrus Theodor, *Franz Xaver*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 324–327.

Lechner Gregor M., *Thomas von Aquino*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 8, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 476–484.

Leesberg Marjolein, *Johannes Stradanus*, ed. Huigen Leeftang, Ouderkerk aan den IJssel 2008.

Möbius Friedrich, *Navis Ecclesiae. Sinnsichten des zeitgenössischen Sprachgebrauchs*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, Bd. 22, 1989, s. 15–22.

Moisan-Jabłońska Krystyna, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002.

Osswald Maria Cristina, *The iconography and Cult of Francis Xavier, 1552–1640*, „Archivum Historicum Societatis Iesu”, vol. 71, 2002, fasc. 142, s. 259–277.

Piechnik Ludwik, *Franciszek Ksawery* [życie i działalność, kult], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 5, red. Ludomir Bieńkowski, Piotr Hemperk, Stanisław Kamiński, Jerzy Misiurek, Krystyna Stawecka, Antoni Stępień, Adam Szafranski, Jan Szlaga, Anzelm Weiss, Lublin 1989, szp. 453–454.

Piechnik Ludwik, Wegner Helena, *Franciszek Ksawery* [ikonografia], w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 5, red. Ludomir Bieńkowski, Piotr Hemperk, Stanisław Kamiński, Jerzy Misiurek, Krystyna Stawecka, Antoni Stępień, Adam Szafranski, Jan Szlaga, Anzelm Weiss, Lublin 1989, szp. 456–457.

- Przepałkowska Izabela, *Typus haeretici. Obraz herezji i heretyka w dziele Veridicus Christianus Jana Davida SJ (1601 r.)*, w: *Figura heretyka w nowożytnych sporach konfesyjnych*, red. Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon, Warszawa 2017, s. 161–179.
- Purc-Stępniak Beata, *Woda śmierci, woda życia. Moc i potęga wody w malarstwie europejskim od XV do XVII wieku*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 11–12 października*, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007, s. 353–374.
- Raggi Angelo Maria, *Francesco Saviero* [ikonografia], in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Roma 1965, szp. 1237–1238.
- Rahner Hugo, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964.
- Rousseau Claire, «Ceux qui voudront les Images, qui sont au nombre de cent...». *L'Ordre des Prêcheurs dans la production de la famille Landry*, „Nouvelles de l'estampe”, 2015, no 252, p. 36–51.
- Suchodolska Maria, *Kompozycja alegoryczna na temat wersetu z psalmu Dawida: Rigant Montes de Superioribus Suis. Psalmos CIII, XIII [sic!]*, w: *Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich*, red. Maria Mrozińska, Stanisława Sawicka, Warszawa 1977, s. 69.
- Szumurło Roman, *Manicheizm*, w: *Encyklopedia katolicka KUL*, t. 11, red. Eugeniusz Ziemann, Lublin 2006, szp. 1143–1148.
- Talbierska Jolanta, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.
- Tazbir Janusz, *Święci, grzesznicy i karcerze*, Warszawa 1959.
- Thomas Alois, *Brunnen*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 330–336.
- Underhill Evelyn, *The Fountain of Life. An Iconographical Study*, „The Burlington Magazine”, vol. 17, 1910, no. 86, s. 99–101.
- Varon Luis Gil, Garcia Gutiérrez Fernando, *Iconografía de san Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla 1990–1991.
- Velmans Tania, *L'iconographie de la Fontaine de Vie dans l'art byzantin*, „Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, 1968, 1970, s. 39–45.
- Villoslada Riccardo G., *Ignazio di Loyola*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 7, Roma 1966, szp. 674–705.
- Weisheipl James A., *Tomasz z Akwinu. Życie, myśl i dzieło*, tłum. Czesław Wesołowski, Poznań 1985.
- Werner Friederike, *Ignatius von Loyola*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 568–573.
- Wicki Giuseppe, *Francesco Saviero* [vita, personalità, processi di beatificazione e canonizzazione e culto, miracoli], in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Roma 1965, szp. 1226–1236.
- Zdon Wojciech, *Żywioł narzędziem w ręku Boga. Wizje potopu w obrazach olejnych J.M.W. Turnera*, w: *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły”. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 11–12 października*, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007, s. 321–328.
- Schiller Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Güttersloh 1971, s. 33.

Tekst zgłoszono: 20 XI 2024 r., zrecenzowano: 20 V 2025 r., zaakceptowano do druku: 29 VI 2025 r.