

# Treści ideowe polskich nowożytnych konfesjonałów jako wyraz potrydenckiego nauczania Kościoła

KS. ARKADIUSZ GONTAREK  
WARSZAWA

Konfesjonał, nazywany w języku staropolskim „spowiednicą”<sup>1</sup>, jest właściwie owocem *Concilium Tridentinum* (1545–1563). Soborowa reforma liturgii, która wiele uwagi poświęciła odnowie sakramentu pokuty, niejako wymusiła wyraźne zaakcentowanie miejsca jego sprawowania we wnętrzu świątyni. Konfesjonał swoją formę i upowszechnienie zawdzięcza przede wszystkim działalności Karola Boromeusza (1538–1584), gorliwie wprowadzającego koncyliarne uchwały nie tylko w swojej diecezji. Znaczną rolę w tym procesie odegrało także wydane na początku następnego stulecia *Rituale Romanum* (1614), szczegółowo określające wygląd pokutnego mebla<sup>2</sup>.

Konfesjonał bardzo szybko został włączony do stałych elementów wyposażenia świątyni, ściśle współgrając z całym jej wystrojem. Swoją dekoracją nie tylko go dopełniał, ale również stał się

przekazicielem autonomicznych treści<sup>3</sup>. Meble służące „ulżeniu ciężkiego sumienia”, posługując się obrazem i słowem, stały się wyrazicielami konkretnych punktów nauczania potrydenckiego Kościoła<sup>4</sup>. Już samo powstanie konfesjonału było dobitnym zakwestionowaniem protestanckiego odrzucenia pokuty jako „właściwego sakramentu pojednania”<sup>5</sup>. Pokutne przedstawienia miały w penitentach wzbudzać żal za grzechy i obrzydzenie nimi, ponadto ukazać konieczność rozważania konsekwencji popełniania złych uczynków i wyznania ich podczas spowiedzi oraz podkreślić potrzebę zadośćuczynienia – wszystko to bowiem było negowane przez reformacyjnych teologów<sup>6</sup>. Ponadto wbrew nauce

3 Na terenie Rzeczypospolitej jeszcze przed publikacją *Rituale Romanum* uznano rolę wizualnego przekazu – „Synod warmiński z 1610 r. nakazał konfesjonał przyozdobić w krzyż lub inny pobożny obraz”. Tamże, s. 166.

4 A. Marcol, *Pokuta i sakrament pokuty*, Opole 1992, s. 41–44.

5 T. Reroń, *Sakrament pokuty w dobie Soboru Trydenckiego. Studium historyczno-moralne*, Wrocław 2002, s. 59.

6 „Nie istnieją trzy części sakramentu pokuty: żal, wyznanie i zadośćuczynienie, lecz tylko dwie, to znaczy ból i ożywienie albo innymi słowy obawa lub bojaźń i z wiary płynące niezawodne odpuszczenie grzechów”. „Żal płynący z rozważania i uświadomienia sobie grzechów lub pochodzący z niewolniczej bojaźni, czyni człowieka obłudnikiem i większym grzesznikiem”. „Luter w *Kazaniu o odpuście* mówi: «Żal, przygotowywany przez zbieranie, rozważanie

dysydentów, spowiadającym się należało uwypuklić fakt, że niemożliwe jest uzyskanie rozgrzeszenia bez udziału kapłana, który na mocy otrzymanych święceń dysponuje „władzą kluczy” – wiązania i rozwiązywania (Mt 18, 18), odpuszczania i zatrzymywania grzechów (J 20, 23)<sup>7</sup>.

Chociaż w dekoracji nowożytnych konfesjonałów kryje się bogaty przekaz, żaden z rodzimych badaczy nie podjął się jego analizy treściowej<sup>8</sup>. Nieliczne opracowania oraz lakoniczne wzmianki w pozycjach encyklopedycznych i słownikowych sprowadzają się jedynie do odniesień liturgicznych, do historycznej ewolucji formy mebla lub do kwestii konserwatorskich<sup>9</sup>.

i obrzydanie sobie grzechów, przez które ktoś przemyśla swe lata w goryczy swej duszy, ważąc ciężar grzechów, karę, ilość i brzydotę, a następnie dopuszczenie do wiecznej szczęśliwości, dojdzie do wiecznej kary oraz inne rzeczy, które mogą wywołać smutek i ból, w nadziei zadośćuczynienia dobrymi czynami; taki żal czyni obłudnikiem i większym grzesznikiem». „Spowiedź uszna ani nie jest nakazana prawem Bożym, ani konieczna, bo i bez niej grzechy są odpuszczone skruszonym i opierającym się na wierze”. „Nie trzeba wyznawać wszystkich grzechów śmiertelnych, nawet jeśli ktoś jest ich świadom, lecz tylko te, które niepokoją sumienie i je obciążają”. *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst łaciński i polski*, t. 4: *Lateran, Trydent, Watykan I* (1511–1870), oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 385–389.

7 Według nauki protestanckiej „Szafarzem rozgrzeszenia jest każdy dowolny chrześcijanin i może rozgrzeszać nawet nie wyznającego grzechy”. „Kapłani nie mają władzy wiązania i rozwiązywania, jeśli nie towarzyszy im łaska i miłość Ducha Świętego. Nie tylko oni są szafarzami rozgrzeszenia, ale wszyscy chrześcijanie”. Tamże, s. 391, 475.

8 Treściowej analizie konfesjonałów nie podjęli również obcojęzyczni badacze. Do bardzo nielicznych, a jednocześnie przekrojowych opracowań należą: P. Fierens, *Chaires et confessionnaux baroques*, Bruxelles 1943; M. Tauch, *Der Beichtstuhl in den katholischen Kirchen des deutsche Barock*, Bonn 1969.

9 W. Schlombs, *Die Entwicklung des Beichtstuhls in der katholischen Kirche*, Düsseldorf 1965; S. Kobieliński, *Konfesjonał*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2002, s. 579–580; J. Krawczyk, *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, Toruń 2010; R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej*

Niniejszy tekst jest próbą wydobycia, pomijanego dotychczas lub traktowanego marginalnie, bogactwa treści ideowych, których nośnikiem są staropolskie spowiednice. Przedstawione w dalszej części wnioski powstały w oparciu o analizę ok. 140 obiektów z XVII i XVIII w. pochodzących z niespełna 60 miejscowości w granicach dzisiejszej Polski<sup>10</sup>.

Od zaistnienia sakramentalnej pokuty (ok. II w.)<sup>11</sup>, przystąpienie do niej było jednoznacznie rozumiane jako synonim wewnętrznej przemiany penitenta – porzucenia grzesznej drogi z jednoczesnym postanowieniem powrotu na tę, która wiedzie do zbawienia. Od wczesnego średniowiecza przykładano bardzo dużą wagę do samej aranżacji miejsca spowiedzi, aby poprzez

*architekturze wnętrz sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego*, Włocławek 2011, s. 97–105; B. Nadolski, *Liturgika*, t. 3: *Sakramenty, sakramentalia, błogostawieństwa*, Poznań 2012, s. 164–166.

10 Kwerenda została przeprowadzona m.in. w oparciu o karty inwentaryzacyjne Działu Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie oraz o kolejne tomy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1951–2015.

11 W życiu starożytnego Kościoła pokuta była czymś wyjątkowym i w zasadzie jednorazowym. Wczesnochrześcijański pisarz Hermas (II w.) uważał, że ochrzczeni w ogóle nie powinni grzeszyć: „komu raz odpuszczono grzechy, ten nie powinien już więcej grzeszyć, ale trwać w stanie niewinności” (*Przykazanie* 4, 3). Pokuta miała być przeznaczona dla tych, którzy na skutek popełniania grzechów ciężkich wyłączyli się ze wspólnoty świętych. „Ideałem było życie zgodne z chrztem, a nie naprawa grzechów przez pokutę sakramentalną”. Mimo że Kościół od początku znał ten rodzaj pokuty, przypadki korzystania z pokuty sakramentalnej należały do rzadkości. Odkładano ją więc na koniec życia. Dopiero mnisi iroszkoccy (opat benedyktyński św. Pirmin, VIII w.) zaszczepili nową, powtarzalną praktykę pokutną. Podkreślali konieczność spowiedzi przed Komunią Świętą, która w pełni rozwinęła się dopiero w IX w. Pierwsza, bardziej konkretna wypowiedź Kościoła na temat spowiedzi miała miejsce na Soborze Laterańskim IV (1215). H. Dobiosz, *Geneza przykazania dorocznej spowiedzi i jego recepcja w Polsce*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 1980, nr 8, s. 176–182.



1. *Król Dawid pokutujący*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. św. Bartłomieja w Rogach. Fot. A. Gontarek

wykorzystanie wizualnych środków służyło pomocą jednocześnie spowiednikowi i spowiadającemu się. Zanim związano sakrament pokuty z konfesjonalem, przez kilka wieków właściwym miejscem jego sprawowania było zazwyczaj krzesło ustawione w obrębie prezbiterium i głównego ołtarza<sup>12</sup>. Dlatego też zwracano dużą uwagę na dekorację tej przestrzeni, mającą stworzyć atmosferę pełną powagi i skłaniającą do kontemplacji. Dotyczyło to nie tylko ścian, samodzielnych rzeźb i obrazów, ale również całych nastaw ołtarzowych, rewersów poliptyków oraz

predelli. Dominująca w tym względzie tematyka pasyjna była ukierunkowana na wywołanie żalu za grzechy, na wzbudzenie pragnienia pokuty i nawrócenia<sup>13</sup>. Czas, gdy w oparciu o odnowioną formułę pokutną we wnętrzu potrydenckiej świątyni na stałe zadomawiał się konfesjonał, był również okresem wykorzystywania i rozwijania dobrze już zakorzenionej w powszechnej dewocji ikonografii pokutnej. Dla programu ideowego towarzyszącego wyznawaniu grzechów podstawowym i najważniejszym źródłem inspiracji była oczywiście Biblia. Z jej kart wywodzili się pokutnicy, których tradycja Kościoła utrwała jako wzór nawróconych grzeszników. Ponieważ ich przedstawienia – powielające utartą konwencję wizerunku postaci i towarzyszących

jej atrybutów – należą do najmniej interesujących z typologicznego punktu widzenia, jedynie dla ukazania różnorodności pojawiających się na konfesjonalach motywów zostaną przywołane osoby trzech najczęstszych „modelowych” pokutników.

Według biblijnej chronologii pierwszym z nich był król Dawid<sup>14</sup>, który dopuścił się grzechu pychy wobec Boga. Swoją pokutę wyraża zazwyczaj klęcząc przed wyłaniającym się z nieba aniołem gniewu Bożego, który trzyma symbole trzech kar: miecz wskazujący na porażki wojenne, związane z głodem kłosa oraz wybraną przez Dawida czaszkę oznaczającą zarazę<sup>15</sup>. Dodatkową oznaką ukorzenia się przed Najwyższym jest zdjęta z głowy korona, zwykle leżąca na ziemi. Tak zobrazowanego króla-pokutnika można oglądać na prawej, rozdzielającej spowiednika i penitenta, bocznej ścianie osiemnastowiecznego konfesjonau w Lubieszewie (woj. pomorskie). Jest to odbicie anonimowej ryciny, wykonanej według rysunku Gerarda de Lairese’a (1640–1711)<sup>16</sup>.

Nietypowe ujęcie tematu prezentuje malowidło umieszczone na konfesjonale w podkarpackich Rogach (il. 1). Wysłannik z nieba wprost napomina siedzącego władcę, podnosząc nad nim swoją prawą rękę, lewą zaś wskazuje na rozłożone na stole czaszkę, miecz i wiązkę różg. Scenę komentuje umieszczony u dołu łaciński cytat z Psalmu: „In lege eius meditabor die ac

nocte” (Ps 1, 2)<sup>17</sup>. Układ postaci jest lustrzanym powtórzeniem akwaforty Abrahama Bosse’a z 1646 r., do której rysunek wykonał Jacques Stella (1596–1657)<sup>18</sup>.

Kolejnym biblijnym pokutnikiem, którego chętnie ukazywano na barokowych konfesjonalach, jest św. Piotr, niemal we wszystkich przypadkach przedstawiany jako opłakujący grzech zaparcia się Chrystusa. Apostołowi zawsze towarzyszy kogut, a obecność ptaka przywołuje moment uświadomienia sobie przez św. Piotra własnej winy<sup>19</sup>. W szerszym ujęciu kogut miał przypominać penitentom, że każdy grzech jest zdradą Zbawiciela<sup>20</sup>. Takie przedstawienie można odnaleźć m.in. w rokokowym zwieńczeniu konfesjonau z kościoła reformatów w wielkopolskim Choczcu<sup>21</sup> lub w tondzie wieńczącym konfesjonał w pomisjonarskim kościele w Siemiatyczach (woj. podlaskie).

Ostatni wzór biblijnej pokuty, intensywnie wykorzystywany w dekoracji

17 „Nad zakonem Jego rozmyśla we dnie i w nocy”.

Wszystkie cytaty biblijne w języku polskim podano wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim* W. O. Jakuba Wujka S. J., Kraków 1962. Św. Tomasz w komentarzu do Ewangelii św. Jana, sięgając do tego wersetu, nawołuje, by rozmyślać nad Bożym Prawem we dnie i w nocy dla wzmocnienia wiary. Św. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2002, s. 552.

18 Rycina pochodzi z wydanego w Paryżu modlitewnika *L'Office de la Sainte Vierge...* autorstwa Tristana l'Hermite'a. Ilustracja dostępna pod adresem: <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/238.htm> [dostęp 15 XI 2018]. Rycinę omawia I. Przepałkowska, *Zwierciadło grzesznika prawdziwie skruszonego – król Dawid w nowożytnej grafice europejskiej i rodzimych realizacjach plastycznych tego czasu*, „Gdańskie Studia Muzealne” 2017, t. 9: *Grzech w sztukach plastycznych i w systemie wartościowania*, red. B. Purc-Stepniak, s. 63.

19 Mt 26, 34; Mk 14, 68.72; Łk 22, 60–62; J 18, 27.

20 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 236.

21 Rokokowe wyposażenie wnętrza (w tym cztery konfesjonale) wykonał Józef Eglauer w latach 1750–1751. P. Anders, *Województwo kaliskie. Szkic monograficzny*, Warszawa–Poznań 1983, s. 152.

12 „Wcześniej spowiednicy posługiwali się zwyczajnym krzesłem podobnym do krzesła sędziowskiego, ruchomym, z oparciem i poręczami. Niekiedy spowiadano w stallach kanonicznych. Konfesjonał w wiekach średnich ustawiano między ołtarzem a balustradą lub w otoczeniu ołtarza”. B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 673–674.

13 Tenże, *Liturgika...*, dz. cyt., s. 165.

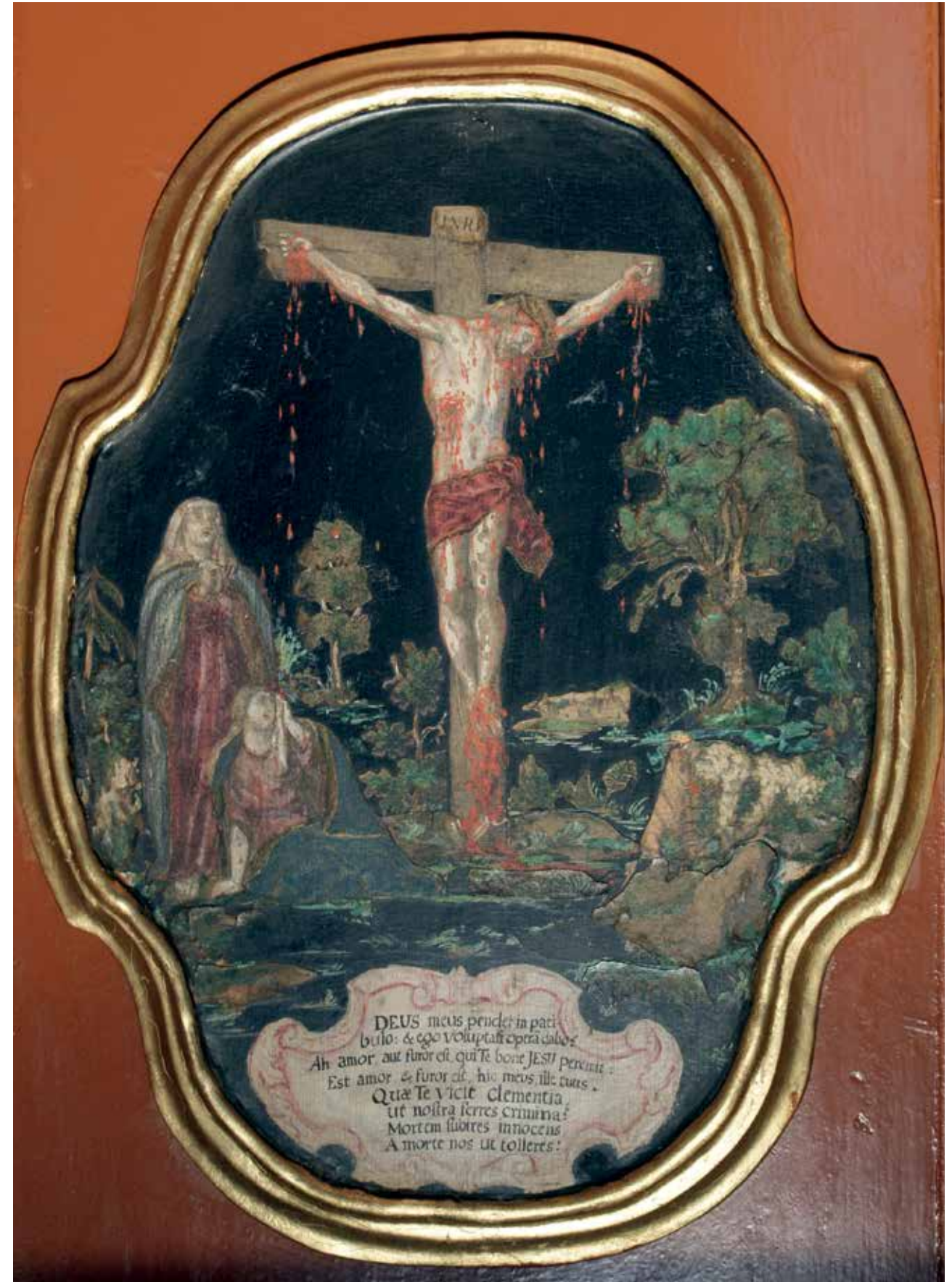
14 Ikonografię pokutującego króla Dawida omówiła Izabela Przepałkowska w dysertacji doktorskiej *Historia walki z zarazą w świetle rodzimego piśmiennictwa religijnego i sztuki polskiej (XVII–XVIII w.)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. C. Moisan-Jablonski na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2013, s. 30–34 (mps Biblioteka UKSW).

15 1 Kr 21,9–16; 2 Sm 24, (10)16–18.

16 *Wizja króla Dawida*, miedzioryt, 1655–1731, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-OB-33.334, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-33.334> [dostęp 15 XI 2018].



2. *Nawrócenie św. Marii Magdaleny*, dekoracja konfesjonau z 1744 r., kościół pw. św. Piotra i Pawła w Dołubowie.  
Fot. A. Gontarek



3. *Ukrzyżowanie Chrystusa*, dekoracja konfesjonau z 1722 r., kościół pw. św. Franciszka Ksawerego w Grudziądzu.  
Fot. A. Gontarek

konfesjonatów, reprezentuje św. Maria Magdalena. Obecnie wiemy, że zapoczątkowana w VI w. tradycja Kościoła zachodniego niesłusznie utożsamia ją z ewangeliczną jawnogrzesznicą<sup>22</sup>. Ówczesnie uważano jednak, że skoro została włączona do grona najbliższych przyjaciół Chrystusa, musiała dokonać się w niej głęboka duchowa przemiana. Nawrócenie Marii Magdaleny stało się dla kaznodziejów i artystów przykładem, po który nadzwyczaj chętnie sięgano, stawiając ją za wzór do naśladowania. Jej wizerunek z reguły odmalowywano w ciemnej, surowej scenerii, nawiązującej do pustyni lub wnętrza grotty. O odprawianej przez kobietę pokucie świadczy zgrzebny strój lub wręcz nagosc, a także bezładnie rozpuszczone włosy. Bardzo często towarzyszą jej podstawowe atrybuty – puszcza na wonności oraz symbole pobożnej medytacji: krucyfiks, ludzka czaszka i księga oraz przedmioty służące umartwianiu ciała: „słomiana mata, różgi lub dyscyplina”<sup>23</sup>. Zobrazowaną w ten sposób Marię Magdalenę znajdziemy chociażby w zwieńczeniu osiemnastowiecznego konfesjonatu z kościoła dominikanek w miejscowości Święta Anna (woj. śląskie). Kompozycja obrazu nawiązuje do wydanej w Paryżu ryciny Claude’a I Duflosa (1665–1727) według Antoine’a Dieu (1662–1727)<sup>24</sup>.

Odmienne ujęcie świętej pokutnicy prezentuje obraz z 1744 r. wieńczący konfesjonat w podlaskim Dołubowie (il. 2)<sup>25</sup>. Maria Magdalena przedstawiona została

jako dama w bogatej sukni ze starannie ułożoną fryzurą. Na kobietę spływa z niebios płomień łaski, pod wpływem której dokonuje się jej wewnętrzna przemiana. Gwałtownym gestem jednej dłoni zrywa z szyi sznur pereł, drugą ręką strącając różnorodne przedmioty symbolizujące ziemskie marności: zwierciadło, grzebień, flakony pachnideł, pierścionki, monety. Tym zewnętrznym gestom nawrócenia towarzyszą także obficie spływające z oczu łzy. Obraz szczegółowo powtarza kompozycję ryciny, którą wykonał Schelte Bolswert (1586–1659) według projektu Petera Paula Rubensa (1577–1640)<sup>26</sup>.

Jednak bogactwo treści ideowych, które próbowano wpisać w dekorację barokowych konfesjonatów, uwidacznia się dopiero poza standardowym zestawem omówionych „modelowych” pokutników. Wszystkie prezentowane poniżej obiekty łączy pokutna tematyka, ale – jak przystało na epokę, w której powstały – często uderzają one odbiorcę różnorodnością środków wyrazu oraz zaskakującym ujęciem.

W pojezuickim kościele pw. św. Franciszka Ksawerego w Grudziądzu (woj. kujawsko-pomorskie) znajduje się komplet czterech barokowych konfesjonatów. W bocznych wnękach przeznaczonych dla spowiadających się umieszczono łącznie osiem różnych scen Ukrzyżowania (il. 3). Rany Chrystusa obficie broczą krwią. Widok cierpienia Zbawiciela miał poruszyć penitenta i jednocześnie utwierdzić go w nauce Kościoła o źródle sakramentu pokuty, który dosłownie „wypływa” ze śmierci na krzyżu. Dopełnieniem wizualnego

22 M.M. Borek, *Postać świętej Marii Magdaleny w malarstwie*, „Studia Gdańskie” 2001, t. 14, s. 314–316.

23 Obszerną analizę ikonografii św. Marii Magdaleny podaje K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 167–199.

24 *Modląca się Maria Magdalena*, miedzioryt, akwaforta, 1675–1727, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-1903-A-23472, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1903-A-23472> [dostęp 15 XI 2018].

25 Jest to jeden z dwóch konfesjonatów pochodzących z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Siemiatyczach. *Katalog...*, dz. cyt., t. 12: *Województwo białostockie*, red. M. Kałamajska-Saeed, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyń i okolice*, oprac. też, Warszawa 1996, s. 4.

26 Rycina pochodzi z serii zwanej *Vélins*, zawierającej 99 sztychów wg projektu antwerpskiego mistrza: *Maria Magdalena*, miedzioryt, 1596–1659, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-1886-A-11234, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1886-A-11234> [dostęp 15 XI 2018]. Bardzo zbliżone, jednak dużo późniejsze kompozycje opisała K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 189–190, il. 151, 152.



4. *Vir Dolorum*, dekoracja konfesjonatu z XVII w., kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Topolnie. Fot. A. Gontarek



5. *Chrystus Dobry Pasterz*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Tłokowie. Fot. A. Gontarek

przekazu są umieszczone u dołu każdego przedstawienia łacińskie cytaty zaczerpnięte z pism św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego. Teksty duchowych ojców zakonu wyrażają miłość do Ukrzyżowanego, wskazując wiernemu przykład idealnej wdzięczności za poniesioną ofiarę.

Te same emocje u przystępujących do spowiedzi miało ewokować malowidło z zaplecka siedemnastowiecznego konfesjonau z kościoła parafialnego w Topolnie (woj. kujawsko-pomorskie)<sup>27</sup>. Anonimowy twórca, w typowy dla omawianego okresu sposób, podjął wizualną grę z penitentem, w dwójnasób uwypuklając ofiarę Chrystusa (il. 4). Jej głównym symbolem jest namalowany w centrum krzyż, na którym – również w sposób malarski – ukazano powieszony na gwoździu wizerunek *Vir Dolorum*. Nagi Zbawiciel, osłonięty jedynie perizonium, z koroną cierniową na głowie, skrzyżowanymi rękami przyciska do piersi bicz i pęk różg. O skali cierpień Syna Bożego przypominają rozmieszczone wokół *Arma Passionis*. Widok Chrystusa umęczzonego za grzechy pobudzał penitentów do żalu i pragnienia zerwania ze złem, a ostatecznie do nawrócenia. Integralną częścią przesłania kompozycji jest łaciński cytat z Ewangelii według św. Łukasza dodatkowo uświadamiający, jak miły Bogu jest każdy przychodzący do Niego grzesznik: „hic peccatores recipit et manducant cum illis”<sup>28</sup>. Układ ciała Chrystusa jest powtórzeniem w odwróceniu kompozycji z miedziorytu Albrechta Dürera (1471–1528)<sup>29</sup>,

27 *Katalog...*, dz. cyt., t. 11: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 15: *Powiat świecki*, Warszawa 1970, s. 58.

28 Łk 15, 2: „ten przyjmuje grzeszników i jada z nimi”.

29 Sztylek Dürera pochodzi z cyklu 16 rycin przedstawiających sceny z Pasji Chrystusa wydanych w Norymburdze w 1509 r. *Chrystus przy kolumnie jako Mąż Boleści*, miedzioryt, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-OB-1159, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-1159>, [dostęp 15 XI 2018]. *Chrystus przy kolumnie jako Mąż Boleści*, miedzioryt, British Museum, Londyn, nr inw. E.4.28, [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1350896&partId=1&searchText=Man+of+Sorrows&images=true&page=2](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1350896&partId=1&searchText=Man+of+Sorrows&images=true&page=2) [dostęp 15 XI 2018].

a bezpośrednio był zapewne wzorowany na nieodnalezionej dotychczas późniejszej kopii pracy norymberskiego mistrza.

Jednak struny sumienia grzesznika poruszać miały nie tylko sceny pasyjne, ale również tematy implikujące pozytywne skojarzenia i emocje. Należy do nich postać Chrystusa Dobrego Pasterza, oparta na ewangelicznej przypowieści o zaginionej owcy<sup>30</sup>. Dla każdego penitenta był to wymowny oraz budujący obraz Bożej troski i miłości wobec grzesznika<sup>31</sup>. Dobry Pasterz nie tylko czeka w konfesjonale, ale i wyrusza na poszukiwanie zagubionego człowieka. Dodatkowo, wizerunek Dobrego Pasterza częściowo łączy się z przywołanymi powyżej przedstawieniami pasyjnymi, co wiemy ze słów Chrystusa: „Dobry pasterz daje życie swoje za owce”<sup>32</sup>. Wzmocnione takim obrazem przystąpienie do spowiedzi wywoływało w nawracających się poczucie bezpieczeństwa i wdzięczności. Na osiemnastowiecznym konfesjonale w Tłokowie na Warmii, w lewej wnęce przeznaczonej dla wiernych, nieznanemu artyście ukazał postać Chrystusa Dobrego Pasterza (il. 5). To przedstawienie o uproszczonych, ludowych cechach, odwołuje się do kompozycji projektu Maartena de Vosa (1532–1603), rytowanej przez Raphaëla I Sadelera (1560–1632)<sup>33</sup>.

W tym miejscu po raz drugi należy przywołać jeden z konfesjonau z pojezuickiej świątyni w Grudziądzu, a ściślej scenę

z zaplecka z części przeznaczonej dla spowiednika (il. 6). Kompozycja ukazuje wspartego o krzyż zmartwychwstałego Chrystusa, otoczonego przez króla Dawida, św. Piotra, św. Marię Magdalenę, syna marnotrawnego, celnika Mateusza (?) oraz dobrego łotra zwanego Dyzmą. Każdy z tych pokutników popełnił inne grzechy, ale zostały one odpuszczone dzięki wyznaniu winy i okazaniu skruchy. Ich obecność, poparta wypisanymi powyżej słowami Jezusa „Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis”<sup>34</sup>, stanowiła dla penitentów wyraźną zachętę do wyzbycia się lęku przed osobistym wyznaniem grzechów. Kompozycja dość wiernie powiela anonimową rycinę pochodzącą z augsburskiej oficyny Johannesa Andreasa Pfeffela (1674–1748)<sup>35</sup>.

Na drugim biegunie wątków treściowych obecnych na staropolskich spowiednicach znajdują się przedstawienia przypominające, że pełen miłości i przebaczący Bóg nie przestaje być jednocześnie surowym i sprawiedliwym Sędzią, zwłaszcza wobec tych, którzy trwają w grzechu. Zatem nie powinno dziwić, iż przyszłość człowieka z rozmysłem krocącego drogą nieprawości była odmalowywana w jak najczarniejszych barwach. Wizja wiecznego potępienia została umieszczona na przedpiersiu siedemnastowiecznego konfesjonau w Topolnie (woj. kujawsko-pomorskie). Męczarnie nieszczęsnika powoduje ogień (il. 7). Jednak jego źródłem jest on sam, co podkreślają płomienie wydobywające się z głowy, uszu, oczu i szeroko otwartych ust mężczyzny. Niewykluczone, że umiejscowienie płomieni miało służyć podkreśleniu szkodliwej roli zmysłów będących „furtkami grzechu”<sup>36</sup>. Potępieńca otaczają żaby

34 Mt 11, 28 – „Pójdźcie do mnie wszyscy, którzy pracujecie i jesteście obciążeni”.

35 I. Przepałkowska, *Zwierciadło grzesznika...*, dz. cyt., s. 65–66. *Chrystus z pokutnikami*, Gabinet Rycin BUW, nr inw. Inw.zb.d.16574.

36 Zmysły jako „furtki grzechu” omawia w odrębnym

6. *Chrystus i pokutnicy*, dekoracja konfesjonału z 1722 r., kościół pw. św. Franciszka Ksawerego w Grudziądzu. Fot. A. Gontarek

i węże – zwierzęta często towarzyszące personifikacjom grzechów głównych<sup>37</sup>. Cierpień nieszczęśnika dopełniają infernalne kreatury, trzymające go spętanego łańcuchem i widłami. Łaciński napis widniejący nad kompozycją „Specta Viator et recogita. Et tu venias in hunc locum tormentorum”<sup>38</sup> wskazuje na parenetyczną funkcję sceny oraz wiernego, jako odbiorcę jej moralizatorskiego przesłania.

Przykładem metaforycznego obrazu człowieka dotkniętego przez grzechy jest malowidło zatytułowane *Speculum peccatoris*<sup>39</sup> (il. 8), pochodzące z kościoła w Strzelnie (woj. kujawsko-pomorskie). Znajduje się ono na jednym z pięciu konfesjonałów stojących we wnętrzu tej świątyni. Malowidło ukazuje grzech jako bezpośrednie zagrożenie dla człowieka i przyczynę jego niewoli. Oto półnagi mężczyzna siedzi na krześle ustawionym na kracie. Złożone jak do modlitwy ręce ma skute kajdanami, a w jego stronę

skierowanych jest osiem dokładnie opisanych mieczy. Ten wiszący bezpośrednio nad głową to „miecz zemsty”, natomiast pozostałym przypisano siedem grzechów głównych: „gniew”, „zazdrość”, „łakomstwo” (czyli: chciwość<sup>40</sup>), „pychę”, „nieczystość”, „obżarstwo” i „lenistwo”. Dodatkowo u góry umieszczono napis: „Gdy człeku miecze grzechow topisz w duszy twojej, Bog też spusci miecz kary mscoc [mszcząc] sie krzywdy swoiey”. Ostrza siedmiu śmiertelnych grzechów nie tylko ranią duszę, ale – co ważniejsze – ściągają na głowę nieszczęśnika Boży „miecz Damoklesa”. *Speculum peccatoris* służyło pobudzeniu sumienia penitenta, w symboliczny bowiem sposób odbijało jego kondycję duchową. Po spojrzeniu w „zwierciadło” miał dostrzec czyhające niebezpieczeństwo i w konsekwencji podjąć decyzję o zerwaniu z grzechem.

Graficzny wzór omawianego malowidła, podobnie jak dla niemal wszystkich pięciu strzeleńskich konfesjonałów, został zaczerpnięty z nieokreślonego wydania *Ćwiczeń duchownych* św. Ignacego Loyoli. Ryciny ilustrujące pierwsze wydanie wykonał Frederik Bouttats (1610–1676)<sup>41</sup>. Warto w tym miejscu dodać, że właśnie Loyola zalecał początkującym adeptom życia duchowego myślenie obrazami jako pomoc i wprowadzenie do pobożnych medytacji.

rozdziale K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 531–555.

37 W ikonografii żaby mogły symbolizować np. grzechy zatajone przez penitentów, a także towarzyszyć personifikacji Nieczystości (*Luxuria*) jako jeden z jej atrybutów. Węże z kolei były utożsamiane z grzechami śmiertelnymi, które wchodzi do serca człowieka. Węże występowały również jako symbol herezji. Tamże, s. 597, 614.

38 „Spójrz przechodniu i zastanów się – i ty możesz przyjść do tego miejsca cierpień”. Przedstawienie z Topolna wykazuje pewne podobieństwa do ryciny *Dusza w piekle kqsana przez potwora*, 1596–1678, Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. RP-P-1886-A-11192, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1886-A-11192> [dostęp 15 XI 2018]. Należy do przywołanej wyżej serii 99 obiektów z cyklu *Vélins*, wydanej przez Cornelisa Gallego II, rytowanej przez Bolswerta, według projektów Rubensa. Różnorodne wyobrażenia kar piekielnych ukazane zostały także na drzeworytach pochodzących z *Przerazliwego echa trąby ostatecznej* autorstwa Klemensa Bolesławiusza, wydanego w 1726 r. i 1750 r. w Krakowie. Omawia je K. Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 552, il. 387–391.

39 Jest to przekształcenie motywu, który dokładnie analizuje E. Fejkel, „*Speculum peccatoris*” w kościele Św. Krzyża w Krakowie, *Próba interpretacji ikonograficznej*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie” 1975, t. 19, nr 1, s. 122–124.

40 „Termin zaś łakomstwo rezerwowano dla określenia grzechu chciwości”. A. Derdziuk, *Grzech w XVIII wieku. Nurty w teologii moralnej*, Lublin 1996, s. 165.

41 Wiadomo o co najmniej 11 edycjach tego dzieła, zawierających po 57 rycin. Pierwsze zostało wydane w Antwerpii w oficynie Michaela Cnobbaerta w 1673 r.: I. Loyola, *Geestelycke oeffeninghen vanden H. Vader Ignatius van Loyola instelder van de Ordre der Societeyt Iesu [...] met noch een kort onderwijs om te mediteren, ghetrocken uyt dese oeffeninghen. Alles verclaert ende verciert met schoone kopere printen*, Antwerpen 1673. Szerzej na temat pierwszego wydania pisze M. Mochizuki, *Ignatius de Loyola, S.J., Geestelycke oeffeninghen van den H. Vader Ignatius van Loyola...* (Antwerp: Michiel Cnobbaert, 1673), w: *Jesuit Books in the Low Countries 1540–1773. A Selection from the Maurits Sabbe Library*, red. P. Begheyn, V. Deprez, R. Faesen, L. Kenis, Leuven 2009, s. 196–201.





7. *Potępiona dusza*, dekoracja konfesjonau z XVII w., kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Topolnie. Fot. A. Gontarek



8. *Speculum peccatoris*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. Świętej Trójcy i Najświętszej Maryi Panny w Strzelnie. Fot. A. Gontarek



9. Emblemat *UMBRÆ NESCIA*, dekoracja konfesjonau z XVIII w., kościół pw. św. Wojciecha w Rożnowie. Fot. A. Gontarek

Analizując treści ideowe potrydenckich spowiednic, nie można pominąć emblematów, zajmujących czołowe miejsce wśród barokowych środków wyrazu. Oczywiście ich źródłem, z którego obficie czerpali twórcy programów ikonograficznych świątyń, a więc i pomysłodawcy dekoracji konfesjonau, były rozchodzące się po Europie w tysiącach egzemplarzy zbiory emblematów. Na „spowiedniczych meblach” znalazły swoje odbicie takie wydawnictwa, jak seria miedziorytów *Cor Iesu amanti sacrum*, opublikowana po raz pierwszy ok. 1600 r., czy *Pia desideria* Hermana Hugona (1588–1629), będąca najpopularniejszą książką emblematyczną epoki *posttridentinum*<sup>42</sup>. Jako źródło inspiracji słu-

<sup>42</sup> Pierwsze wydanie pochodzi z antwerpskiej oficyny Hendrika Aertssensa z 1624 r. Do jego upowszechnienia przyczynił się wydany równolegle zbiór *Amoris Divini emblemata* Otto van Veena. Była to najczęściej przedrukowywana książka w XVII w. Do końca stulecia pojawiło się co najmniej 106 wydań, a 45 w wieku

żyły także ilustracje z *Mundus symbolicus* Filippa Picinello (ok. 1604–1667).

Warto w tym miejscu zatrzymać się przy mniej znanym dziele emblematycznym, które wpłynęło na jedną z rodzimych realizacji. W Rożnowie (woj. małopolskie) emblemat namalowano na podniebiu jednodelnego, osiemnastowiecznego konfesjonau. *Imago* stanowi umiejscowiona w centrum piramida, oświetlana promieniami słońca (il. 9). Wypisana na banderoli *lemma* zawiera łacińskie słowa *UMBRÆ NESCIA* („Nie zna cienia”). Graficzny wzór tej kompozycji pochodzi ze zbioru niemal trzystu emblematów, składających się na dzieło *De symbolis heroicis libri IX*. Jego autorem jest rzymski jezuita Silvestro Pietrasanta (1590–1647), a wydane zostało po raz pierwszy w Antwerpii w 1634 r.<sup>43</sup> Odwołując się do

następnym. Mikołaj Mielezko. *Emblematy*, oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, Warszawa 2010, s. 25–26.

<sup>43</sup> Większość zachowanych egzemplarzy dzieła

komentarza Pietrasanty, emblemat należy jednoznacznie łączyć z osobą Najświętszej Maryi Panny, która, jak podpowiada *lemma*, „Nie zna cienia”, czyli grzechu. To Ona jest „Piramida” oświetloną ze wszystkich stron światłem Odwiecznego Słońca, od momentu Niepokalanego Poczęcia nie mająca w sobie skazy. Wyraźnie, choć nie bezpośrednio, zaakcentowano więc Jej postać jako wzór bycia w stanie łaski.

Mówiąc o treściach towarzyszących sprawowaniu sakramentu pokuty, nie sposób pominąć tych, które były kierowane bezpośrednio do kapłanów. Bowiem oprócz „modelowych pokutników” istniały również wizerunki „idealnych spowiedników”. Należeli do nich pochodzący z Czech Jan Nepomucen i Jan Sarkander. Podobizny tych świętych lokowano na zaplecku mebla. Siadając w konfesjonale duchowny miał za sobą wizerunek jednego z męczenników tajemnicy spowiedzi. Ich obecność miała utwierdzić penitentów w powadze sakramentu, a samych kapłanów zachęcić do większej gorliwości. Wprawdzie w Katechizmie Rzymskim wydanym 5 lat po zakończeniu obrad soboru trydenckiego szafarz sakramentu pokuty został nazwany tym, „który niesie na sobie Osobę Bożą”<sup>44</sup>, ale prawdopodobnie brano pod uwagę również „czynnik ludzki”, wskazując spowiednikom przykłady idealnych poprzedników. Św. Jana Nepomucena odnajdujemy m.in. na konfesjonale z 1746 r., znajdującym się w kościele pw. św. Anny w Warszawie. Intarsjowany wizerunek wykonany przez zakonnego artystę<sup>45</sup> przed-

pochodzi z drugiej edycji i nosi tytuł: *Silvestri á Petrasancta Symbola heroica*, Amstærdami 1682.

<sup>44</sup> *Katechizm albo Nauka Wiary y Pobożności Krześcijańskiej, według uchwały S. Tridentkiego Concilium, przez uczone a bogoboyne ludzkie zebrana y spisana. Przędkiem Plebanom y Przełożonym Kościelnym, po tym inszym wszystkim pobożnym Krześcijanom barzo pożyteczna y potrzebna...*, Kraków 1568, [b.p.].

<sup>45</sup> Konfesjonał wyszedł spod ręki pochodzącego

stawia świętego spowiednika z palcem przytkniętym do ust. Przekaz wzmacniają słowa: „Audiui arcana verba, quæ non licet homini loqui”<sup>46</sup>. Powyżej widnieje podstawowy atrybut Jana Nepomucena – język, opatrzony tekstem: „Dedit mihi Dominus linguam mercedem meam”<sup>47</sup>. Z kolei Jan Sarkander przykładowo został zobrazowany na zaplecku konfesjonau (1709) z kościoła w Lubieszewie (woj. pomorskie). O zachowaniu przez niego tajemnicy spowiedzi przypomina klucz, który przykłada do swoich warg (il. 10). Dodatkowo na przedpiersiu mebla ukazano scenę przypalania pochodniami, które poprzedziło męczeńską śmierć czeskiego kapłana.

Treści umieszczane na nowożytnych konfesjonauach dotyczyły, co oczywiste, pokuty. Jednak wielopłaszczyznowość i różnorodność form przekazu wpisywanych w mebel nieposiadający funkcji kultowych może zastanawiać. Wytlumaczenia należy szukać w pewnej nieuchwytności samego sakramentu pokuty, odbywającego się od początku do końca w ukryciu i przysłoniętego dodatkowo tajemnicą spowiedzi. Ten brak widzialnego znaku, „dowodu” otrzymania sakramentu i fizycznego kontaktu między jego szafarzem a wiernym<sup>48</sup> (jak ma to miejsce na przykład podczas chrztu oraz Eucharystii), niejako wymusił zastosowanie innych środków zachęty. Penitenta należało przekonać o celowości przystąpienia do sakramentu, pokonać pewien skądinąd naturalny opór przed wyznawaniem win i wreszcie skruszyć jego

z Warmii br. Paschalisa Fischera, który wykonując mebel miał wykazać przed wspólnotą zakonną swoje umiejętności zawodowe. D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984, s. 187.

<sup>46</sup> 2 Kor 12, 4: „Słyszał tajemne słowa, których człowiekowi nie wolno mówić”.

<sup>47</sup> Syr 51, 30: „Dał mi język jako zapłatę moją”.

<sup>48</sup> Wskazał na to sam Chrystus: „Cóż jest łatwiej powiedzieć: «Odpuszczając ci się twoje grzechy», czy powiedzieć: «Wstań i chodź?»” (Łk 5, 23).





10. *Męczeństwo św. Jana Sarkandra*, dekoracja konfesjonału z 1709 r., kościół pw. św. Elżbiety w Lubieszewie. Fot. A. Gontarek

sumienie, a to wszystko jeszcze przed wejściem do konfesjonału.

Treści obecne na nowożytnych spowiednicach były ukierunkowane na walkę o duszę wiernego czy to za pomocą strachu, czy też łagodnego napominania lub pozytywnych przykładów. Nośnikami przekazywanych myśli były stosunkowo popularne konwencje ikonograficzne, takie jak sceny pasyjne i wizerunki świętych oraz przedstawienia symboliczne i emblematyczne. Ich teologiczne wzory i artystyczne inspiracje były czerpane z bogatego skarbcza potrydenckiej Eklezji, kształtując u wiernego pożądaną postawę nie tylko wobec samego sakramentu, ale również wobec Kościoła jako jego szafarza.

#### THE IDEATIONAL CONTENT OF MODERN CONFSSIONALS AS AN EXPRESSION OF THE POST-TRENT TEACHING OF THE CHURCH

KS. ARKADIUSZ GONTAREK

The issue of the presence of confessionals in the interior of the post-Trent church has not yet been addressed by Polish researchers. Brief references in encyclopaedic or dictionary works focus primarily on the evolution of the form of furniture. Therefore, this text will be an attempt to extract the wealth of ideological content, which has so far been omitted or treated marginally, and which is carried by old Polish confessionals.

The proposed study includes confessionals located within the borders of today's Poland and dating back to the 17th and 18th centuries, on which there are paintings or woodcarving images of penitents and confession patrons (sometimes enriched with text), as well as emblematic representations – a total of about 140 modern confessionals in not quite 60 towns and cities.

The decoration of “penitential furniture”, as permanent elements of the church’s furnishings, harmonised closely with its whole interior design. On the one hand, it was supposed to complement it, and on the other, it was supposed to be a transmitter of autonomous content. They were addressed not only to penitents (e.g. through the presence of images of converted expiators), but also to confessors (images of martyrs of the mystery of confession).

Considering the form of the confessional and its iconographic setting in a broader context, it is necessary to indicate the points which expressed the Catholic Church’s response to the errors of the Reformation. This includes the need for individual sacramental confession, based on the apostolic succession, the ruthless presence of a clergyman forgiving sins with the “power of the keys” and the negation of predestination emphasising the truth that man himself consciously chooses good or evil.

The ideational richness of the confessional was also greatly influenced by the fact that the three sacraments were concentrated in the confessional: it was the place where one of them was celebrated and the necessary point on the way to receive the Eucharist, at the same time as the necessary presence of an ordained priest.

The aim of this article is, therefore, to look at the modern confessional who, in its formal and content layer, visually realises – on an equal footing with other elements of the church’s equipment – the counter-reformation doctrine of the post-Trent Church.

#### SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

polska sztuka nowożytna, ikonografia, konfesjonał, spowiedź, sobór trydencki  
polish modern art, iconography, confessional, confession, Council of Trent