

Zbigniew Bielałowicz

Świadectwa oddziaływania kościelnych obrządków łacińskiego i bizantyjskiego na sztukę sakralną w dawnej Polsce

Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej 3,
203-220

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. Zbigniew Bielamowicz

ŚWIADECTWA ODDZIAŁYWANIA KOŚCIELNYCH OBRZĄDKÓW ŁACIŃSKIEGO I BIZANTYJSKIEGO NA SZTUKĘ SAKRALNĄ W DAWNEJ POLSCE

Europę przecina, a może nawet przepoławia w przesmyku między Bałtykiem a Karpatami, Wisła i Bug. Rzeki te dzielą europejski kontynent nie tylko geograficznie, ale zdają się stanowić jakby naturalną granicę między kulturą łacińską Zachodu i bizantyjsko-ruską Wschodu.

Już za Bolesława Chrobrego granica państwa polskiego sięgała Bugu. Za Kazimierza Wielkiego za Kamieniec Podolski. Na początku wieku XVI do Rzeczypospolitej należała Ruś Czerwona, Podole i Ziemia Chełmska. W XVII wieku granice polskie sięgały za Dniepr.

Przesuwanie się granic Polski w ciągu wieków, świadomie tu przypomniane w największym skrócie, ułatwiało przemieszczanie się ludności i wzajemne szerokie kontakty. Przed połową wieku XVII Polska liczyła ok. 10 milionów mieszkańców, w tym około 40% Polaków¹. Będzie to miało swoiste znaczenie dla omawianych tu problemów.

Wyniszczenie Rzeczypospolitej przez wojny za Jana Kazimierza pogłębiło się jeszcze za panowania Augusta II. Dopiero czasy Augusta III przyniosły możliwość zagospodarowania zniszczonych polskich, południowo-wschodnich ziem kresowych, ich zasiedlenia i zindustrializowania na wzór zachodni. Dokonali tego magnaci nazwani tu kresowymi królewietami². Na żyzne i urzekające pięknem krajobrazu, a równocześnie rzadko za-

¹ T. Dobrowolski, T. Mańkowski, *Sztuka barokowa 1600-1760. Wstęp*, W: *Historia sztuki polskiej*, T. 2: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1962, s. 244.

² Tamże, s. 244, 245.

ludnione tereny, ruszyły wtedy rzesze osadników. Korzystając z dogodnych warunków osiedlania się, jakie dawali im magnaci, tam się zadomawiali i zagospodarowywali, a przynosząc ze sobą zachodnią cywilizację przyczynili się w znacznym stopniu do rozwoju lokalnej kultury i sztuki. Ziemie te stawały się z kolei terenem ekspansji sztuki zachodniej, pośrednicząc równocześnie w jej przekazywaniu dalej na Wschód. Sprowadzani z Zachodu artyści przynosili ze sobą na te ziemie kulturę zachodnią: architekci wprowadzali zachodnie formy stylowe do wznoszonych budowli cerkiewnych, malarze zaś rozpowszechniali ornamentykę zachodniego baroku.

Było też i odwrotnie. Te same ziemie stały otworem na wpływy Orientu, a zwłaszcza kultury bizantyjskiej i pośredniczyły w jej przedostawaniu się na Zachód. Takie wzajemne przenikanie się kultur stało się naturalnym procesem wynikającym z ich współistnienia. Zaznaczało się to już od zarania państwa polskiego. Powstała w ten sposób sztukę nazywano nawet polsko-ruską.

Do szerzenia się wschodniej kultury artystycznej na terenach Rzeczypospolitej niemało przyczyniły się częste koligacje rodzinne między domami Piastów i Rusinów. Wymieńmy tu choćby małżeństwo jednej z córek Bolesława Chrobrego z księciem Świętopelkiem, synem Włodzimierza Wielkiego, małżeństwo Kazimierza Odnowiciela z Dobroniegą, siostrą Jarosława Mądrego, małżeństwo Izasława syna Jarosława z siostrą Kazimierza Odnowiciela Gertrudą, małżeństwo Bolesława Krzywoustego ze Zbysławą, córką Świętopelka II, księcia kijowskiego czy inne małżeństwa między Rurykowiczami i Piastami. Przy okazji tych związków dochodziło nie tylko do spotkania się kultur, ale i do importów gotowych przedmiotów legitymujących się „grecką robotą”, a służących do kultu, jak księgi, obrazy, krzyże, wyroby złotnicze i innych. Do dziś w klasztorze krakowskich klarysek przechowuje się mozaikową, miniaturową ikonę Matki Boskiej wiązaną z osobą bł. Salomei, która mogła ją nabyć podczas pobytu na dworze węgierskim³. W ten sposób powstawała sztuka książęca, książęco-cerkiewna, klasztorna i ludowa. Tą drogą też powstawały i powiększały się zasoby tejże sztuki na terenach Rzeczypospolitej w tamtych czasach.

Historia sztuki potwierdza wczesne wpływy Zachodu na kulturę bizantyjsko-ruską. Dowodzą tego nieliczne już dziś zabytki. Na obszarze historycznej Litwy, na przedmieściu Kołoża w Grodnie, odkopano relikty pobi-

³ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (dalej: KZSP), T. 4: Miasto Kraków. Cz. 2: Kościoły i klasztory Śródmieścia, 1. Pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1971, s. 63, 271.

zantyjskiej cerkwi datowanej na wiek XI-XII⁴. Miała w swym wnętrzu 4 okrągłe filary, na których opierała się kopuła, a które równocześnie wyznaczały 3 nawy. Posiadała 3 mocno wystające absydy i zewnętrzne ściany rozczłonkowane ślepymi arkadami. Wzniesiono ją z cegły. Miała obronny charakter, jak kościoły romańskie. Nad obydwu bocznymi absydami wznosiły się wieże. Związki tej świątyni z romanizmem potwierdza także technika murów i elementów dekoracji wnętrza, jak płytki majolikowe i barwne płytki kamienne⁵. Cerkiew ta, jak się okazało, wyraźnie przypominała system budowli romańskich. Dla wielkiego badacza, jakim był Wojsław Molè, związki jej architektury z centrami zachodnimi nie ulegają wątpliwości⁶.

Podobnie działo się w księstwie halicko-wołyńskim. We Włodzimierzu Wołyńskim został zbudowany w latach 1157-1160 Sobór Uspieński z fundacji księcia Mościslawa⁷ jako budowla podłużna, bazylikowa, a nie centralna. Posiadał 3 absydy, 3 nawy, 6 masywnych filarów oraz dwie wieże, jak w kościołach romańskich.

W tymże Włodzimierzu Wołyńskim stała inna cerkiew, św. Bazylego, wzniesiona najprawdopodobniej w XIII wieku⁸. Zbudowano ją w formie rotundowego oktagonu, czego nie spotykano wówczas w budownictwie bizantyjsko-ruskim, a co było znane na Zachodzie. Wejście do niej zostało ujęte w uskokowy portal o formach romańskich. Taki właśnie typ cerkwi szerzył się na Wołyniu i na Ukrainie, wywodząc swój rodowód bardziej z Polski lub przez Polskę niż z Węgier⁹.

Rozważając nasz problem musimy pamiętać, że podstawowym typem ruskiej cerkwi była budowla krzyżowo-kopułowa, trzy- lub pięcionawowa, zakończona półkolistymi absydami. Taki typ budowli wytworzył się w Konstantynopolu i wraz z przyjęciem przez Ruś Kijowską chrześcijaństwa w obrządku bizantyjskim tam się przedostał. Znalazł swe ucieleśnienie w cerkwi Dziesięcinnej w Kijowie zbudowanej za księcia Włodzimierza w latach 991-996 przez Greków specjalnie do tych prac sprowadzonych¹⁰,

⁴ W. Molè, *Sztuka bizantyjsko-ruska 1040-1300 (1500)*, W: *Historia sztuki polskiej*, T. L: *Sztuka średniowiecza*, Kraków 1962, s. 150, il. 88.

⁵ Tenże, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 42.

⁶ Tenże: *Sztuka bizantyjsko-ruska...*, jw., s. 151.

⁷ Tamże, s. 152.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 153.

¹⁰ Tenże, *Sztuka rosyjska...*, jw. s. 38.

jak również w tamtejszym Soborze św. Sofii, wzniesionym z fundacji księcia Jarosława, nazywanym „matką ruskich cerkwi”¹¹. Podobnie zostały potraktowane inne cerkwie, w tym Sobór Uspeński w Ławrze Pieczerskiej w Kijowie, zbudowany w latach 1073-1083 także przez budowniczych greckich z Konstantynopola. Ta trzynawowa i sześćofilarowa świątynia stała się wzorem i punktem wyjścia dla licznych soborów miejskich XII wieku na obszarach całej Rusi¹². Wszystkie stały się odmianą świątyni bizantyjskiej krzyżowo-kopułowej, jednakże swoistą, żadna bowiem nie powtarzała wiernie typu bizantyjskiego. Typ ten uległ na Rusi przeobrażeniom pod wpływem sztuki miejscowej i obcej, zwłaszcza zachodniej.

Wpływy Zachodu na kulturę Rusi dały znać o sobie w znacznym stopniu dopiero w XIII wieku i zaznaczyły się szczególnie na terenach południowych, dokąd przedostały się przez Halicz i Czernihów¹³, gdzie cerkiew ruska uległa największym przemianom i oddaleniom od wzorów bizantyjskich¹⁴. Najlepszą ilustrację tego procesu stanowi architektura Halicza, gdzie, w wyniku oddziaływań sztuki o charakterze zachodnim z ziem polskich i pod wpływem ożywionych kontaktów z Węgrami, najszerzej wprowadzono do typów kijowskich elementy romańskie. Wprowadzono je tak w planach budowli, jak i w traktowaniu szczegółów, a zwłaszcza w dekoracji plastycznej¹⁵.

W Haliczu stały w XII wieku dwie cerkwie, św. Spasa z roku 1152 i św. Pantelejmona z około 1200 roku¹⁶. Wzniesiono je z ciosów kamiennych na wzór kościołów romańskich, w odróżnieniu od cerkwi Rusi Kijowskiej budowanych z cegły. Architekturę cerkwi św. Pantelejmona ozdobiono profilowanymi cokołami, bazami, kolumnami z kapitelami, archiwoltami i arkadami oraz uskokowymi portalami¹⁷, co stanowiło nowość w architekturze ruskiej, a znane było w budownictwie romańskim¹⁸.

¹¹ Tamże, s. 34.

¹² Tamże, s.39.

¹³ H. W. Hausing, *Historia kultury bizantyjskiej* (Przekład. T. Zabłudowski), Warszawa 1969, s. 285.

¹⁴ W. Molè, *Sztuka rosyjska... jw.*, s. 41.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tenże, *Sztuka bizantyńsko-ruska...*, jw., s.153.

¹⁷ Tamże, ryc. 90; Tenże; *Sztuka rosyjska...*, jw., ryc. 24.

¹⁸ Zob. *Dzieje sztuki polskiej*, T. 1: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*. Pod red. M. Walickiego, Warszawa (1971), s. 91 oraz il. 180-183, 310-313.

Bogata rzeźbę architektoniczną na wzór portali romańskich posiadał także miejski Sobór Uspieński, ufundowany około roku 1157 przez Jarosława Osmomysła¹⁹. Zdaniem wspomnianego już Wojsława Molè, architektura Halicza dostarcza przykładów najdalej posuniętej romanizacji kijowskiej architektury epoki przedmongolskiej, przy zachowaniu zasadniczego typu tradycyjnego budownictwa kijowskiego²⁰.

Halicz stał się też głównym węzłem, przez który zachodnie elementy romańskie przedostawały się na północ do budownictwa Włodzimierza Suzdalskiego²¹. Przedostawały się w różny sposób. Książę Andrzej Bogolubski sprowadzał budowniczych i rzeźbiarzy z krajów obcych. Plastyka ścian, fryzów, portali i kolumn świątyń tamtejszych wskazuje, że budowniczowie ci, jak i rzeźbiarze, pochodzili z romańskiego Zachodu. To oni zachodnie wzory i motywy podporządkowali całkowicie zasadniczym koncepcjom sztuki staroruskiej²².

W tym miejscu musimy sobie pozwolić na małe odstępstwo od tematu i rozważyć problem absyd. Ich proveniencja, jak i innych elementów budowli cerkiewnych, nie jest do końca wyjaśniona²³. Absydy zamykają nawy od wewnątrz, a na zewnątrz występują poza linię ściany. Tak było w średniowiecznych cerkwiach ruskich, ale i w zachodnich kościołach romańskich. Jako pomieszczenia towarzyszące części prezbiterialnej powstały w Syrii z potrzeb liturgicznych²⁴ jeszcze w okresie wczesnego chrześcijaństwa. Kościół zachodni przejął je wyraźnie w okresie karolińskim, przekształcił w boczne absydy flankujące główną absydę prezbiterium i umieścił w nich ołtarze²⁵. Ale ołtarze znalazły się również w trzech absydach kościoła pałacowego zwanego Nea, zbudowanego w roku 881 przez cesarza bizantyjskiego Bazylego I. Przyjmuje się, że kościół ten stał się wzorem dla bizantyjskiego budownictwa sakralnego w X i XI wieku²⁶. Boczne pomiesz-

¹⁹ W. Molè, *Sztuka rosyjska...*, jw., s. 42.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 51.

²³ O genezie absydy zob. *Encyklopedia Katolicka*. T. 1, Lublin 1985, s. 842-843.

²⁴ P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej*, T. 1: *Od starożytności do schyłku średniowiecza*. Przeł. Fr. Buhl i T. Dobrzeniecki, Warszawa 1973, s. 101, ryc. s. 102.

²⁵ Tamże, s. 101, 102, 127, 139.

²⁶ H. W. Hausing, jw., s. 203.

czenia²⁷ na osiach naw posiadał kościół Chrystusa Akataleptos w Konstantynopolu zbudowany około 850 roku²⁸, kościół Matki Boskiej Teotokos klasztoru Hosios Lukas na Focydzie z przełomu X/XI wieku²⁹, uznany za najświetniejszy i najpiękniejszy kościół Zaśnięcia Matki Boskiej monasteru w Dafni koło Aten z końca XI wieku³⁰, kościół zespołu klasztorowego, tzw. „trójkonchowy”, na górze Athos³¹ i inne. Tak więc trój- czy pięcioabsydowość świątyń znana była w tym samym czasie i na Zachodzie, i na Wschodzie. Jednakże skoro z romańskiego Zachodu pochodzą w cerkwiach ruskich typy i plastyka portali oraz zewnętrzne rozczłonkowanie ścian, stamtąd też mogły wywodzić się niektóre elementy planów cerkwi. Nie miejsce tu jednak, aby ten problem rozstrzygać. Pozostawimy go jako zasygnalizowany.

Późniejsze cerkwie omawianego terenu łączyły w sobie tradycyjne elementy architektury bizantyjsko-ruskiej z gotyckimi. Cerkiew w Sutkowicach na Wołyniu z roku około 1476 miała sklepienie wsparte na jednym środkowym filarze, jak to bywało w dwunawowych kościołach gotyckich, np. w kościele Św. Krzyża w Krakowie czy w kaplicy Św. Trójcy na zamku lubelskim. Ten typ budownictwa cerkiewnego był powielany na Białorusi i na Litwie³².

Szczególne nasilenie związków artystycznych Polski ze sztuką bizantyjsko-ruską przypadło na czasy Władysława Jagiełły, który - jak zapisał Jan Długosz - przedkładał sztukę wschodnią nad zachodnią³³. To zamiłowanie do sztuki bizantyjsko-ruskiej mógł wynieść z rodzinnej Litwy, pozostającej w zasięgu kultury ruskiej. Niewątpliwie zawdzięczał je przede wszystkim swej matce Juliannie, księżniczce twerskiej, gorliwej wyznawczyni Cerkwi. Sam trwał w tej wierze i obrządku. Wiemy z zapisu Jana Długosza, że wielcy i potężni królowie nakłaniali wielkiego księcia litewskiego Jagiełłę do przy-

²⁷ W świątyniach bizantyjskich nazywano je *prothesis* (tu przygotowywano paramenty liturgiczne przed nabożeństwami) i *diakonikon*, gdzie przechowywano szaty i naczynia liturgiczne. Zob. Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1969, s. 272.

²⁸ J. Kłosińska, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975, s. 47 oraz ryc.10.

²⁹ Tamże, s. 55, ryc. 12.

³⁰ Tamże, s.57, ryc. 13.

³¹ Tamże, s. 59.

³² W. Molè, *Sztuka bizantyjsko-ruska...*, jw., s. 157.

³³ „... *illam enim magis quam latinam probabat...*”. Joannis Długoszi (...) *Historiae Polonicae libri XII*, W: Joannis Długoszi, *Opera omnia*. T. 13. Wyd. A. Przeździecki. T. 4, *Cracoviae* 1877, s. 536.

jęcia wiary katolickiej i porzucenie własnej, w której pozostawili go rodzice, ale bezskutecznie³⁴. Choć później przyjął wiarę katolicką, przywiązanie do wschodniej kultury w nim pozostało i zaowocowało między innymi malowidłami „opere greco” w wielu wysokiej rangi kościołach na terenie Korony. Stało się tak w katedrze gnieźnieńskiej, w kolegiatach sandomierskiej i wiślickiej³⁵, w kościele opackim w Łyścu, w kaplicy zamkowej w Lublinie, w kaplicy Mariackiej i Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej i, co znamienne, nawet w sypialni królewskiej na zamku krakowskim. Dzieła te powstały pod osobistym patronatem króla i w wyniku jego osobistego zamięłowania do sztuki wschodniej z pobliskiej Rusi, głównie halicko-wołyńskiej, gdzie umiejscawiano źródło ruskiej ekspansji artystycznej na zachód. Mogły też powstać, jak niektórzy sądzą, jako narzędzia propagandy na rzecz unii kościelnej, o którą Jagiełło szczerze zabiegał. Świadczą o tym jego konkretne starania. Wspomnieć tu trzeba choćby wysłanie delegacji polskiej na sobór w Konstancji zwołany między innymi w celach zjednoczenia rozdzielonego Kościoła. Zapisał Jan Długosz, że z tej okazji król spotkał się w Bieczu z arcybiskupem gnieźnieńskim Mikołajem Trąbą i tam przekazał mu „szczegółowe zalecenia co i jak z towarzyszami swego poselstwa działać miał na soborze konstancjeńskim w sprawach Kościoła i Królestwa polskiego”³⁶.

Być może, nie były to pierwsze polichromie bizantyjsko-ruskie w kraju nad Wisłą. Wspomniany już Wojśław Molè przypuszcza, że malarstwo to mogło się pojawić na ziemiach polskich jeszcze w epoce romańskiej, ale nie zachowało się do naszych czasów³⁷.

Nie będziemy omawiali tych królewskich malowideł. Doczekały się bowiem własnej literatury. Zajmiemy się natomiast jeszcze innymi przejawami wzajemnego oddziaływania na kulturę polską i ruską obu obrządków na terenie wschodniej Rzeczypospolitej. One, jak również współistnienie na tym terenie dwóch kultur i dwóch odmian sztuki, spowodowały przemiany w ikonografii i w stylu. Zjawisko to zaznaczyło się już w okresie sztuki cechowej. Trwało nadal w okresie późniejszym i przyczyniło się do powstania swojej kultury artystycznej Słowian zachodnich i wschodnich w ramach

³⁴ J. Długosz, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Księga 10: 1370-1405, Warszawa 1981, s. 189.

³⁵ Joannis Długossi..., jw., s. 536.

³⁶ Jana Długosza (...) *Dziejów polskich ksiąg dwanaście*, T. 4: Księga XI i XII, Kraków 1896 nr 6, s. 329-251; J. Krzyżankowa, J. Ochmański, *Władysław II Jagiełło*, Ossolineum 1990, s. 224-253.

³⁷ W. Molè, *Sztuka bizantyjsko-ruska...*, jw., s. 160.

sztuki ogólnoeuropejskiej. Niemalą rolę odegrały w tym prądy zachodnie, powodujące okcydentalizację sztuki wschodniej oraz przyjmowanie przez Cerkiew grecko-katolicką wielu elementów liturgii Kościoła rzymskiego, prowadząc w konsekwencji do jej latynizacji. Proces ten nasilił się szczególnie po Unii Brzeskiej z roku 1596, w czym ważną rolę odegrał zakon bazylianów³⁸. Zakon ten, po przeprowadzeniu reformy w 1613 roku, uległ szybkiej polonizacji. Wstępowali do niego nawet Polacy obrządku łacińskiego. Bazylianie od początku stanęli po stronie unii. Oni też najwcześniej i najdalej poszli w kierunku upodobnienia cerkwi grecko-katolickiej do kościołów łacińskich³⁹.

Latynizację Cerkwi przyspieszyło także tzw. „Colloquium Lubelskie” z roku 1680, na którym biskupi unicy, a zwłaszcza metropolita kijowski Cyprian Zochowski, wystąpili z postulatami reformy liturgicznej Kościoła grecko-katolickiego przez upodobnienie jego rytu do liturgii łacińskiej jako doskonalszej⁴⁰. Proces ten wzmógł się po Synodzie Zamojskim z 1720 roku⁴¹, stając się dla Cerkwi unickiej tym, czym Sobór Trydencki dla Kościoła łacińskiego. Choć na synodzie nie zajmowano się bezpośrednio problemami sztuki, więcej uwagi temu problemowi poświęciło „Colloquium Lubelskie”, to jednak wykład nauki synodu, doprowadzając do stopniowych zmian w liturgii, pośrednio spowodował zmiany w kulturze artystycznej. Niezależnie od tego, świadomie odchodzono od form bizantyjsko-ruskich, w których tkwiła Cerkiew prawosławna.

Do przeprowadzenia zmian szczególnie intensywnie zabrali się bazylianie. Dążyli do takich przeobrażeń cerkwi unickich, by już na pierwszy rzut oka można je było odróżnić od świątyń prawosławnych. Wyeliminowali plan krzyża greckiego, a nawet centralny. Zrezygnowali z wieńczenia cerkwi pięcioma kopułami. Wprowadzili układ podłużny, bazylikowy, na planie

³⁸ J. Giżycki, Z przeszłości zakonu bazylińskiego na Litwie i Rusi, „Przewodnik Naukowy i Literacki”. Dodatek do „Gazety Lwowskiej”, R. 32(1904), s. 258-268, 354-360, 450-463; T. Śliwa, Wpływ soboru trydenckiego na uchwały synodu zamojskiego 1720 r., W: Kronika Diecezji Przemyskiej, R. 64: 1978 z. 3-4, s. 73-83.

³⁹ Temat ten omawia m.in. Jerzy Kowalczyk, Latynizacja i okcydentalizacja architektury grecko-katolickiej w XVIII wieku, W: Biuletyn Historii Sztuki (dalej: BHS), R. 42: 1980 nr 3/4, s. 347-364.

⁴⁰ Cyprian Zochowski, Colloquium Lubelskie między zgodną i niezgodną bracią narodu ruskiego (...) anno 1680 złożone, Lwów 1680.

⁴¹ Synodus Provincialis Ruthenorum habita in civitate Zamościae anno 1720, Romae 1883.

krzyża łacińskiego, pozostawiając tylko jedną kopułę nad transeptem. Do fasad wprowadzili wysokie wieże, jak w barokowych kościołach łacińskich.

Według tych reguł Paweł Fontana wznosił w latach 1735-1756 grecko-katolicką katedrę w Chełmie⁴². Znalazły się w niej ołtarze, a nawet organy na wzór kościołów łacińskich. Podobny wygląd uzyskała bazylikańska cerkiew w Białej Podlaskiej wybudowana w latach 1747-1759⁴³ oraz cerkiew w Poczajowie z lat 1771-1785, dzieło Ślązaka Gotfryda Hoffmana i Piotra Polejowskiego ze Lwowa⁴⁴.

Inny, typowy przykład zmodernizowanej cerkwi grecko-katolickiej wzniesionej na planie krzyża łacińskiego typu bazylikowego z kopułą nad transeptem i dwuwieżową fasadą, może stanowić bazylikańska cerkiew w Buczaczu z lat 1761-1771, fundacji Mikołaja Potockiego⁴⁵.

Bazylianie stosowali także układ podłużny, krzyżowy, z kopułą, z transeptem w połowie długości korpusu. Uzyskany w ten sposób długi chór służył gromadzącym się tam zakonnikom. Taki typ świątyni prezentowała bazylikańska cerkiew w Berezwechu, wzniesiona w połowie XVIII wieku⁴⁶. Nie posiadała jednak kopuły.

Szczególne miejsce wśród zmodernizowanych świątyni unickich zajmuje katedra św. Jura we Lwowie, wzniesiona w latach 1744-1758 z funduszków arcybiskupów Atanazego i Leona Szeptyckich. Zadbano w niej o założenie zbliżone do centralnego, zaakcentowano oś podłużną przez wydłużenie prezbiterium i dodanie dwóch wież w fasadzie, które jednakże ostatecznie nie zostały wykonane⁴⁷. Dla podkreślenia wschodnich tradycji wzniesiono nad nią kopułę wspartą na wysokim tamburze, a w ołtarzu głównym umieszczono carskie wrota.

Monumentalne fasady stały się niemalże regułą w grecko-katolickich świątyniach katedralnych i zakonu bazylianów. Wznoszenie przy nich smukłych wież stało się kolejnym śladem i świadectwem wpływu europejskiej architektury sakralnej późnego baroku i rokoka krajów katolickich. Taki też typ budowli świątyni bazylikańskich stał się powszechny w litewskiej pro-

⁴² KZSP, T. 8: Województwo lubelskie. Pod red. R. Brykowskiego i E. Smulikowskiej-Rowańskiej, Z.5: Powiat chełmski, Warszawa 1968 s. 16-17, fig. 16.

⁴³ J. Łoziński, A. Miłobędzki, Atlas zabytków architektury w Polsce, Warszawa 1967, s. 36-37.

⁴⁴ Zb. Hornung, Architektura, W: Historia sztuki polskiej. Pod red. T. Dobrowolskiego, T. 2: Sztuka nowożytna. Cz. 6: Sztuka barokowa 1600-1760, Kraków 1962 s. 320, ryc. 188.

⁴⁵ J. Łoziński, A. Miłobędzki, Atlas zabytków, s. 36-37.

⁴⁶ Tamże, s. 354; Zb. Hornung, jw., s. 324 i ryc. 193.

⁴⁷ J. Kowalczyk, jw., s. 357 i il. 15; Zb. Hornung, jw., s. 321 i ryc. 190.

wincji tego zakonu. Dotarł na północ do Witebska i Połocka, a na południe do Chełma Lubelskiego, Buczacza i Kamieńca Podolskiego⁴⁸. Wszędzie tam bazylikańskie cerkwie unickie, różniąc się od prawosławnych, stawały się synonimami Kościoła katolickiego. Nosiły na sobie znamiona wpływu architektury wileńskich kościołów św. Katarzyny, misjonarzy, św. Piotra i Pawła na Antokolu. Oddziaływały nawet na dalekie cerkwie kijowskie⁴⁹, gdzie według tej koncepcji ukształtowano bryłę Soboru Troickiego w Czernichowie i Mharskiego Monasteru w Łubniach⁵⁰.

Także niektóre cerkwie prawosławne na Ukrainie Zadnieprzańskiej i w Rosji ukształtowane zostały na planach krzyża łacińskiego z wieżami i rzeźbą figuralną w ikonostasach⁵¹. Może zadziwić fakt, że nawet w Sankt-Petersburgu Pietropawłowski Sobór, dzieło Domenico Trezinięgo, zbudowano w latach 1712-1733 jako trójnawową bazylikę z kopułą i z wieżą w fasadzie zakończoną wysokim spiczastym hełmem⁵². Dwuwieżową fasadę miała otrzymać także w myśl pierwotnych planów petersburska ławra św. Aleksandra Newskiego⁵³. Widać z powyższego, jak daleko na Wschód sięgały wpływy Zachodu.

Innym elementem świadczącym o wpływach łacińskich na cerkwie wschodnią było wprowadzenie do ich wnętrza ołtarzy, co wiązało się z uchwałami Synodu Zamojskiego⁵⁴. Synod bowiem zlecił budowę tabernakulów

⁴⁸ Zob. Hornung, jw., s. 324.

⁴⁹ Por. Zb. Hornung, jw., s. 322-324; M. Morełowski, Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia, Wilno 1940.

⁵⁰ J. Kowalczyk, jw., s. 360, 361.

⁵¹ Tamże, s. 360.

⁵² W. Molè, Sztuka rosyjska..., s. 183; Leningrad. Art et architecture, Leningrad 1985 s. 288 i il. 4,14.

⁵³ J. Kowalczyk, jw., s. 362; W. Molè, jw., s. 183.

⁵⁴ Odnośny tekst brzmi: „... Statuit praeterea Sancta Synodus ad augendum cultum erga Venerabile Sacramentum Corporis Christi, ut parvula cochlearia et pyxides (...) retineantur clausae in Cinobrio Magni Altaris, e cuius conspectum in Ecclesiis, quae sufficientibus proventibus instructae sunt, lampades perpetuo ardeant; in pauperibus vero saltem diebus festis et Dominicis a principio usque ad finem Missae”. (Synodus Provincialis..., jw., Tit. III: De Sacramentis eorumque administratione, Paragraf III: De Eucharistia). „Insuper praecipit (...) ut Sanctissimum Eucharistiae Sacramentum in pixide argentea vel saltem stannea conservent, atque hanc in Tabernaculo decenter ornato, bene clauso (...) collocent...” (Synodus..., jw., Paragraf IV: De celebratione Misaarum). „An delatio Eucharistiae debita cum reverentia fiat cum luminibus, baldechimo vel umbella...”. (Synodus..., jw., Quaestiones in visitationibus indagandae, Eucharistia).

i to właśnie na ołtarzach. Zarządził palenie przed nimi wiecznych lampek, noszenie baldachimu podczas procesji i inne, o których nie sposób tu wspominać. W wyniku takich zaleceń należało szerzej otworzyć widok na ołtarz i na tabernakulum, co w konsekwencji prowadziło do rezygnacji z ikonostasów. W ich miejsce wznoszono, obyczajem kościołów łacińskich, ołtarze główne i boczne⁵⁵. Nie różniły się one od rzymskich ani formą architektoniczną, ani programem ikonograficznym. Ustawiano na nich figury świętych obu obrządków w pełnej rzeźbie, co stało się kolejnym ważnym znakiem różniącym cerkiew unicką od prawosławnej, gdzie stosowano jedynie formy płaskie. Nierzadko też figury świętych przenoszono do cerkwi z kościołów łacińskich. Z kolei unickie ołtarze w miarę rozwoju formy używały coraz bardziej rozbudowaną przestrzennie i skomplikowaną strukturę architektoniczną. Operowały dynamicznymi i światłocieniowymi formami doprowadzając do pojawienia się iluzjonistycznych ołtarzy malowanych, jakie na Zachodzie programował Andrea Pozzo.

Aby podkreślić jak głęboko sięgał wpływ sztuki Kościoła łacińskiego na Cerkiew wschodnią trzeba dodać, że rzeźbione figury wprowadzono nawet do cerkwi prawosławnych. Klasycznym przykładem może tu być znów Pietropawłowski Sobór w Sankt-Petersburgu, gdzie w latach dwudziestych XVIII wieku zbudowano ikonostas, będący architektoniczną kompozycją przestrzenną z zaznaczeniem perspektywy głębi. Umieszczono w nim pełną rzeźbę o dynamicznych formach, dzieło Iwana Zarudnyja⁵⁶. Ikonostas ten stał się obiektem nie mającym analogii w sztuce rosyjskiej⁵⁷.

Pełnoplastyczne figury umieszczano w cerkwiach unickich także na zewnątrz. W wąskiej fasadzie katedry św. Jura we Lwowie znalazły się figury świętych Leona i Atanazego, patronów obu fundatorów, a na szczycie pełnoplastyczna rzeźba św. Jerzego. Wykonał je w latach 1759-1761 Pinsel⁵⁸. Taka forma rzeźb została zlecona Bernardynowi Meretynowi przez inwestora biskupa Leona Szeptyckiego. W tekście umowy o dzieło czytamy: „Nad wielkimi drzwiami mają być dwie osoby kamienne (...), to jest

⁵⁵ O bocznych ołtarzach wspomina cytowany synod w paragrafie IV: De celebratione Missarum: „Dum transferetur panis oblationis a minori ad maius altare...” oraz w zestawie pytań podczas kanonicznej wizytacji przygotowanych przez synod: „Quot sunt altaria?” (Synodus..., jw., Quaestiones in visitationibus indagandae. Ecclesia).

⁵⁶ Leningrad, jw., il. 3.

⁵⁷ Tamże, s. 288.

⁵⁸ Zb. Hornung, Majster Pinsel, snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej, Wrocław 1976, s. 80 i il. 1, 71, 72, 73.

św. Leona i św. Atanazego (...). Na wierzchu facjaty statua św. Jerzego na koniu z Panną i smokiem lub smok pod koniem”⁵⁹. Jak wiemy, w wyniku sporu między inwestorem i Meretynem oraz wskutek śmierci artysty w 1759 r. rzeźby te ostatecznie wykonał Pinsel.

W ramach procesu latynizacji pojawiły się w cerkwiach także organy na wzór kościołów łacińskich. Zabiegał o nie jeszcze na „Colloquium Lubelskim” metropolita kijowski Cyprian Zochowski. Wprowadzono je dość wcześnie w grecko-katolickiej katedrze chełmskiej, o czym już wcześniej była wzmianka.

Zniesienie ikonostasu na rzecz ołtarza otworzyło widok na prezbiterium, w którym dotąd kapłani ubierali szaty liturgiczne do Służby Bożej. Teraz trzeba było znaleźć inne miejsce służące temu samemu celowi. Idąc więc za przykładem kościołów łacińskich zaczęto dobudowywać zakrystie przy bokach prezbiteriów cerkwi już istniejących. Natomiast nowe cerkwie projektowano już łącznie z zakrystiami. W ten sposób pojawił się kolejny element w ich architekturze, odróżniający cerkwie unickie od prawosławnych i potwierdzający latynizację tych pierwszych.

Rozwojowi oraz uwspółcześnieniu, latynizacji i okcydentalizacji uległy także cerkwie drewniane. Proces ten przebiegał jednak znacznie wolniej, ale za to trwał aż w głąb XIX wieku. Uległy mu głównie cerkwie łemkowskie wznoszone po północnej stronie Karpat⁶⁰, gdzie współistniały z drewnianymi kościołami małopolskimi. Cerkwie łemkowskie, kojarząc budownictwo małopolskie z architekturą rusko-cerkiewną, stały się ogniwami pośrednimi między gotyckimi kościołami Małopolski, a centralnymi cerkwiemi wschodnimi. Od kościołów łacińskich przejęły wieże konstrukcji słupowej wraz z izbicą lub pseudoizbicą oraz trójdzielny system przestrzenny, to jest czworoboczne lub zbliżone do kwadratu prezbiteria, nieco większe nawy oraz babińce⁶¹. Zachowane najstarsze cerkwie potwierdzają, że izbica występowała w ich wieżach już od XVII wieku i przetrwała w formie pseudoizbicy do XIX stulecia⁶². Niemal powszechnie posiadały zakrystie i kaplice integralnie związane z bryłą budowli. Tak bywało szczególnie

⁵⁹ Tekst za Hornung; *Majster...*, jw., s. 79.

⁶⁰ Zob. R. Reinfuss, *Latynizacja stylu cerkiewnego na Łemkowszczyźnie*, „Głos Literacko Naukowy”. Dodatek do „Głosu Narodu”, R. 43: 1934 nr 324; R. Brykowski, *Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej*, Ossolineum 1986, s. 63-83.

⁶¹ R. Brykowski, jw., rys. VI-VII.

⁶² Tamże, il. 1-6, 8-11, 13-34, 36-46, 48, 49, 52-55, 57, 59, 74, 76.

w 2. połowie XVIII wieku. W tym też czasie cerkwie łemkowskie otrzymały trójboczne zamknięcia prezbiteriów na wzór kościołów małopolskich oraz dwuspadowe dachy⁶³.

Dla dopełnienia obrazu wzajemnych oddziaływań na siebie kultury łacińskiej i bizantyjskiej w zakresie sztuki sakralnej wspomnieć wypada jeszcze o jednym zagadnieniu. Na terenie dawnej Rzeczypospolitej rozpowszechniły się obrazy Matki Boskiej Miłosierdzia względnie Łaskawej, a w cerkwiach Pokrowy. Idea Matki Boskiej Opiekunki ogarnęła całą środkową Europę, jednakże jej recepcja wytworzyła inną odmianę na Zachodzie, a inną na Wschodzie⁶⁴. Powstały w ten sposób dwie wersje ikonograficzne wywodzące się z jednego źródła hagiograficznego, a mianowicie z „Żywota św. Andrzeja Szalonego”, ściślej zaś z opisu jego widzenia w kościele bla-cherniańskim na przedmieściu Konstantynopola. Wersja zachodnia ukazywała Matkę Boską z rozpostartym płaszczkiem opieki. Wersja zaś wschodnia wytworzyła dwa warianty, nowogródzki, dwustrefowy, ukazujący Matkę Boską z aniołami unoszącymi nad Jej głową maforion, a u dołu grupę polecających się Jej opiece ludzi i moskiewski z omoforem w rodzaju szala trzymanego przez Matkę Boską na rozłożonych rękach.

Kult Pokrowy korzeniami sięga Bizancjum, ale sformułowanie plastyczne wizerunku jest oryginalnym wytworem środowiska ruskiego. Kult ten skryształizował się i został oficjalnie uznany przez ruską Cerkiew już w 2. połowie XIII wieku. Polska stanowiła teren najdalszego zasięgu geograficznego zarówno wersji zachodniej, jak i ruskiej⁶⁵. Na terenach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej oba typy spotkały się ze sobą i wzajemnie przeniknęły. Wynikiem tego procesu było przyjęcie przez Cerkiew w okresie nowożytnym odpowiednio zmodyfikowanej wersji zachodniej. Przyczyniły się do tego wielkie przemiany w życiu duchowym na Rusi w XVII wieku, zmierzające do zacieśnienia kontaktów z kulturą Zachodu oraz unia kościelna. Wszystko to doprowadziło do zmiany głównie ikonografii Pokrowy.

Na Ruś przeniknęła wersja zachodnia przedstawiająca Matkę Boską z płaszczem opieki, jako najbardziej zrozumiała. Tu się przyjęła, choć nie bez oporów, co wynikało ze wschodniego przywiązania do tradycji. W rezultacie wersja zachodnia nie przyjęła się na Rusi powszechnie w dosłownej formie. W zasymilowanej wersji rozpowszechniła się szczególnie w malarstwie na

⁶³ Tamże, il. 1, 7, 9, 11, 21, 22, 29, 35, 57, 62, 74-86, 88, 92-97, 100, 103-107, 109.

⁶⁴ Obszernie na ten temat pisze M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae. Pokrow. Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Ossolineum 1986.

⁶⁵ Tamże, s. 23.

Ukrainie. Tutaj też uwzględniono tendencje zachodnie zmierzające do realizmu i folkloru. Tu więc Matkę Boską ubierano we wzorzyste szaty. Podobnie działo się z osobami polecanymi Jej opiece, przy czym - co warto zauważyć - krój szat nawiązywał do ówczesnej mody lub do ludowego stroju. W indywidualizacji wyrazu twarzy nie cofnięto się nawet przed ich portretowym potraktowaniem. Zdarzało się, że w gronie podopiecznych na plan pierwszy wysuwano osobę cara, jego rodzinę i dwór. Wtedy tradycyjnych świętych orędowników odsuwano na plan dalszy lub zupełnie ich pomijano. Nierzadko też duchowni i świeccy bywali przedstawiani na klęczkach i w pozycji adoracji, jak to bywało w zachodnich obrazach wotywnych. Wiadomo, w tradycji wschodniej donatorzy przeważnie stali. Jedynym echem tradycji bizantyjsko-ruskich pozostawał omofor rozwinięty na rękach Maryi.

Nowy typ ikonograficzny Pokrowy upowszechnił się w kołach bardziej postępowych, w miastach i monasterach, względnie wokół mecenasów. Jego dalszy rozwój szedł w kierunku wystawności i dekoracyjności całej kompozycji. Natomiast ośrodki prowincjonalne uporczywie trwały przy starych, tradycyjnych schematach ikonograficznych.

Tereny dawnej i obecnej Rzeczypospolitej bogate są jeszcze dziś w przedstawienia Matki Boskiej Miłosierdzia z płaszczem opieki. Wymieńmy tu obraz z lwowskiego klasztoru dominikanów z przełomu XVI/XVII wieku⁶⁶, Matkę Boską Trybunalską z kościoła dominikańskiego w Lublinie z wieku XVII⁶⁷ oraz obrazy z tego samego czasu znajdujące się obecnie choćby w takich kościołach parafialnych jak Nowy Korczyn, Ormeta, Czerwińsk⁶⁸. Znacznie większa ilość zachowanych obiektów pochodzi dopiero z XVIII wieku. Wśród nich można by wliczyć obrazy znajdujące się w kościele św. Jakuba w Toruniu, w klasztornej kościele krakowskich norbertanek, w kościele karmelitanek bosych w Krakowie⁶⁹ i wiele innych. Warto zauważyć, że w większości przypadków obrazy te pierwotnie związane były z kręgami dominikańskimi i karmelickimi.

Dla pełniejszego ukazania transformacji wizerunku Matki Boskiej Miłosierdzia trzeba jeszcze dodać, że na Zachodzie ikonografia tego wizerunku przeszła kolejne zmiany, tym razem jednak nie pod wpływem

⁶⁶ Tamże, il. 14.

⁶⁷ Tamże, il. 15; Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo. Oprac. T. Dobrzeński, J. Ruszczyćówna i in., Warszawa 1958, il. 168.

⁶⁸ M. Gębarowicz, jw., il. 18, 22, 23.

⁶⁹ Tamże, il. 17, 21, 25.

Wschodu. Zrezygnowano, mianowicie, z płaszczu opiekuńczego oraz z osób towarzyszących scenie. Poprzestano na samej postaci Matki Boskiej, ale w Jej rękę wetknięto strzały Bożego gniewu. Tę wersję nazwano w kulturze religijnej Matką Boską Łaskawą. Stanowi, jak dotąd, ostatni etap poszukiwań ikonograficznego odpowiednika idei opieki. Takie przedstawienia spotykamy m. in. w kościele jezuickim na Starówce w Warszawie w obrazie z roku 1651⁷⁰, w kościele św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie w obrazie z 1653 roku⁷¹, w kościele Mariackim w Krakowie w obrazie z 1709 roku⁷², w kościele popijarskim w Chełmie w obrazie z 1720 roku⁷³ i w wielu innych. Oprócz obrazów pojawiły się także pełnoplastyczne statuy. Znajdujemy je w popijarskim kościele w Łowiczu z około 1730 roku⁷⁴, w Łomży w dawnym kościele jezuitów jako XVIII-wieczny feretron⁷⁵, w Krakowie na Plantach tuż obok Collegium Novum, figurę datowaną na rok 1771, a pochodzącą z krakowskiego kościoła Mariackiego⁷⁶. Zakończmy to wyliczanie na pięknej, rokokowej rzeźbie z kościoła dominikanów w Podkamieniu⁷⁷.

Na zakończenie rozważań naszego tematu przyjrzymy się jeszcze jednej formie oddziaływania sztuki wschodniej na polską plastykę sakralną. Od średniowiecza znane były w Rzeczypospolitej przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, zwane polskim Hodegetriami. Było ich wiele. Malowane na desce, a później na płótnie. Stanowią grupę obrazów o ikonowej genealogii⁷⁸. Wiele z nich ozdobiono później metalowymi blachami i sukienkami. Obyczaj ten nie jest polski, ani nie wywodzi się z Zachodu. Pochodzi z kręgów bizantyjsko-greckich⁷⁹. Znany był w Gruzji i nie obcy terenom Ukrainy, Rusi i Białorusi. Stamtąd dotarł na tereny Rzeczypospolitej.

⁷⁰ Tamże, il. 55.

⁷¹ Tamże, il. 59.

⁷² Tamże, il. 63; *Sztuka sakralna...*, jw., il. 214.

⁷³ M. Gębarowicz, jw., il. 64.

⁷⁴ Tamże, il. 65.

⁷⁵ Tamże, il. 58.

⁷⁶ Tamże, il. 68.

⁷⁷ Tamże, il. 67.

⁷⁸ T. Chrzanowski, *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej*, W: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, s. 48.

⁷⁹ Tamże, il. 49.

W kręgach bizantyjsko-ruskich zdobiono najpierw tła obrazów. Później postaciom dodawano aureole, a nawet korony. Tak było z ozdobami Matki Boskiej Częstochowskiej. W XIV wieku ten cudowny Obraz ozdobił srebrnymi i złotymi blachami Lew, książę Rusi⁸⁰. Po znieważeniu Obrazu w 1430 roku zastąpiono je nowymi, będącymi fundacją Władysława Jagiełły⁸¹.

Z kolei wizerunkom dodawano inne atrybuty metalowe i ze szlacheńskich kamieni, by wreszcie całą postać, z pozostawieniem twarzy i dłoni, przybrać w srebrne, złożone trybowane okrycia. Złoty i srebrny blask kruszców oraz kolory szlacheńskich kamieni i ich świetlistość dodawały obrazom niezwykłości i szlacheckiego decorum⁸², na które już wcześniej było zapotrzebowanie na Wschodzie. Pojawiło się ono i w Polsce najprawdopodobniej pod wpływem kultury wschodniej. Doprowadziło nawet do tego, że całe obrazy wykonywano z trybowanej blachy. Taki wizerunek możemy obejrzeć dziś w kościele klarysek w Starym Sączu w obrazie Św. Trójcy z około 1700 roku umieszczonym w ołtarzu głównym⁸³, we Wrocance koło Krosna, gdzie znajduje się obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem również z XVIII wieku, pochodzący z Waręża na Ukrainie. Można by jeszcze przytaczać inne przykłady tego typu obrazów.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że metalowymi sukienkami ozdabiano głównie obrazy kultowe, słynące łaskami, określane mianem „cudownych”. Spośród około 130 obrazów koronowanych, znajdujących się obecnie w Polsce, ponad 30 zostało w ten sposób ubogaconych w XVII lub w XVIII wieku⁸⁴.

⁸⁰ J. Golonka, *Dzieje konserwacji cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej od XIV do XX wieku*, W: *Jasnogórski ołtarz Królowej Polski. Studium teologiczno-historyczne oraz dokumentacja obiektów zabytkowych i prac konserwatorskich*. Pod red. J. Golonki, Częstochowa 1991, s. 124.

⁸¹ Tamże, s. 124, 125.

⁸² Zob. J. Białostocki, *Ars auro priori*, W: J. Białostocki, J. Michałkova i in., *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 13-27.

⁸³ KZSP. T. 1: *Województwo krakowskie*. Pod red. J. Szablonowskiego, z. 10: *Powiat nowosądecki*. Oprac. A. Misiąg-Bocheńska, Warszawa 1951, s. 37.

⁸⁴ Zob. *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach Maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1985*. Oprac. s. M. Grażyna, s. M. Gizela, niepokalanki. Szymanów 1986: Częstochowa, Jasna Góra, il. 1; Brdów (woj. konińskie), kościół paulinów, il. 123; Czerwińsk, bazylika salezjanów, il. 94; Gdańsk, kościół dominikański, il. 5 (obraz pierwotnie posiadał sukienki); Gdańsk, kościół karmelitów, il. 19; Gdańsk, kościół parafialny pw. śś. Piotra i Pawła, il. 51; Gietrzwałd, il. 79; Gliwice, kościół pojezuicki, il. 33; Głogowiec (woj. plockie), il. 106; Górka Duchowna (woj. leszczyńskie), il. 72; Górka Klasztorna (woj. pilskie), il. 63; Janów Lubelski, il. 131; Jasień (woj. krośnieńskie), il. 37

Osiem z nich, co godne uwagi, pochodzi ze wschodnich terenów dawnej Rzeczypospolitej⁸⁵. Do ich liczby trzeba dodać jeszcze obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej⁸⁶, koronowany i ozdobiony sukienkami, a wywodzący się z artystycznych kręgów dawnej Rzeczypospolitej.

Podobnie zdobione bywały i inne obrazy, niekoronowane, ale cieszące się kultem. Wydaje się, że szczególne ich zagęszczenie występuje nadal na południowo-wschodnich terenach obecnej Rzeczypospolitej. Potwierdzają to Katalogi Zabytków Sztuki w Polsce⁸⁷.

(pierwotnie posiadał sukienki, o czym: KZSP. Seria nowa, T. 1: Województwo koronieńskie, pod red. E. Śnieżyńskiej-Stolotowej i Fr. Stolota, z. 2: Lesko, Sanok, Ustrzyki Dolne, Warszawa 1982, fig. 332, obraz zaginął); Kalisz, obraz Św. Rodziny w sanktuarium św. Józefa, il. 22; Kawnice (woj. konińskie), il. 102; Krypno (woj. białostockie), il. 130; Lewiczyn (woj. radomskie), il. 104; Leżajsk (woj. rzeszowskie), kościół bernardynów, il. 7; Święta Lipka (woj. olsztyńskie), kościół jezuicki, il. 83; Lublin, kaplica sióstr Służek NMP, il. 21; Opole, kościół katedralny, il. 126, (sukienkę ufundował Jan III Sobieski, o czym: Sztuka sakralna w Polsce na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Oprac. T. Dobrzeńicki. Warszawa, 1976, il. 209); Płonka Kościelna (woj. białostockie), il. 129; Przasnysz (woj. ostoleńskie), kościół pasjonistów, il. 110; Różanystok (woj. białostockie), kościół salezjański, il. 119; Skalmierzyce (woj. kaliskie), il. 73; Stoczek Warmiński, kościół marianów, il. 124; Szamotuły (woj. poznańskie), il. 95; Szczyrzyc (woj. nowosądeckie), kościół cystersów, il. 128; Warszawa, kościół pw. Narodzenia NMP na Lesznie, il. 12; Wieluń (woj. sieradzkie), il. 96; Wrocław, kościół dominikanów, il. 4.

⁸⁵ Obrazy te pochodzą: gdański, w kościele dominikanów, ze Lwowa; gdański, w kościele karmelitów, z Błozowców koło Halicza; gdański, w kościele śś. Piotra i Pawła, ze Stanisławowa; jasiński z Rudek koło Sambora; kawnicki ze Lwowa; lubelski z Latyczowa na Podolu; warszawski z Białyńicz koło Mohylewa; wrocławski z Podkamienia na Wołyniu.

⁸⁶ Z dawna Polski..., jw., il. 44.

⁸⁷ W Krośnieńskim: Krosno, kościół farny; Kombornia (zachowane 3 sukienki); Jaśliska (zob. KZSP. Seria nowa, T. 1: woj. krośnieńskie..., jw. z. 1: Krosno, Dukla i okolice. Warszawa 1977, fig. 203, 373, 374). W Sanockiem: Sanok, kościół franciszkanów, Zabrodzie koło Soliny (zob. KZSP. Seria nowa..., jw. z. 2: Lesko..., jw. fig. 331, 333). W Brzozowskim: Brzozów (2 obrazy); Stara Wieś, klasztor jezuitów (zob. KZSP. T. 13: Województwo rzeszowskie. Pod red. E. Śnieżyńskiej-Stolotowej i Fr. Stolota, z. 2: Powiat brzozowski, Warszawa 1974, fig. 123, 128, 195). W dawnym powiecie chełmskim: Olchowiec, Drohusk, Chełm (4 obrazy, jeden w cerkwi grecko-katolickiej, drugi w filialnym kościele reformackim i dwa w kościele pijarskim), Cułczyce, Kunów (dwa obrazy, zob. KZSP, T. 8: Województwo lubelskie. Pod red. R. Brykowskiego i E. Smulikowskiej-Rowińskiej, z. 5: Powiat chełmski, Warszawa 1968, fig. 82, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 102, 103). W dawnym powiecie włodawskim: Hańsk, dawna cerkiew, Wereszczyn, kościół parafialny, Hanna, dawna cerkiew, Uhrusk, kościół parafialny (zob. KZSP, T. 8: Województwo lubelskie..., jw. z. 18: Powiat włodawski, Warszawa 1975, fig. 88, 90, 93, 96). W Ziemi Lubartowskiej: Kamioka, Ostrów Lubelski, Lubartów (zob. KZSP, T. 8: Województwo lubelskie..., jw. z. 11: Dawny powiat lubartowski, Warszawa 1976, fig. 58, 100, 101).

Obok nich warto by jeszcze wymienić obrazy Chrystusa Salvatora i Matki Boskiej Pocieszenia z kościoła Bożego Ciała w Krakowie⁸⁸ pochodzące z roku około 1624, obraz Matki Boskiej Różańcowej z katedry olsztyńskiej⁸⁹ i poznańskie obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem z katedry oraz z kościoła św. Małgorzaty⁹⁰.

Z prześledzenia topografii obrazów ozdobionych sukienkami wynika, że posuwając się ku zachodowi Rzeczypospolitej, a nawet poza jej granice, zauważać się daje zanikanie obrazów w ten sposób dekorowanych. Stwierdzenie to obejmuje nie tylko wielkie sanktuaria, ale i mniejsze ośrodki kultu.

Podsumowując nasze rozważania, które objęły tylko niektóre przejawy życia artystycznego na wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej, trzeba przyznać, że następowało tu rzeczywiste i wzajemne przenikanie i przyjmowanie wartości kulturowych reprezentowanych przez Cerkiew i Kościół łaciński. Nie była to jedynie ich koegzystencja i wynik religijnej tolerancji. Kultury Wschodu i Zachodu stykając się ze sobą na tych terenach wzajemnie się ubogacały w wątki treściowe, ikonograficzne i formalno-stylowe. Proces ten rozpoczął się w głębokim średniowieczu i trwa do dziś. Był i nadal winien być przejawem oddychania Kościoła Powszechnego „oboma płucami”. Może też służyć budowaniu wzajemnego zrozumienia i braterstwa. Grunt artystycznej kultury religijnej staje się do tych celów terenem najwłaściwszym, wolnym od akcentów politycznych.

Ks. Zbigniew Bielamowicz

⁸⁸ Zob. KZSP, T. 4: Miasto Kraków. Cz. 4: Kazimierz i Stradom. Kościół i klasztory. Pod red. I. Rejduch-Samkowej i J. Samka, Warszawa 1987, fig. 288, 289.

⁸⁹ Sztuka sakralna w Polsce na Ziemiach Zachodnich i Północnych..., jw., il. 90.

⁹⁰ KZSP, Seria nowa. T. 7: Miasto Poznań. Pod red. E. Linette i Z. Kurzawy. Cz. 1: Ostrów Tumski i Śródka wraz z Komandorią, Warszawa 1983, fig. 636, 637.