

Paweł Batory

Obraz Maryi Niepokalanej w kolegiacie pw. Wszystkich Świętych w Kolbuszowej

Rocznik Kolbuszowski 14, 7-15

2014

Artykuł został 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.

Obraz Maryi Niepokalanej w kolegiacie pw. Wszystkich Świętych w Kolbuszowej

W Uroczystość Wszystkich Świętych, 1 listopada 2013 r., w parafii kolegiackiej w Kolbuszowej odbyła się, pod przewodnictwem biskupa rzeszowskiego Jana Wątroby, ceremonia wprowadzenia do świątyni i poświęcenia obrazu Matki Bożej Niepokalanej. Jeszcze do lutego 2012 roku malowidło znajdowało się w kaplicy cmentarnej pw. św. Stanisława. Jednakże staraniem proboszcza parafii, ks. Lucjana Szumierza, zostało wówczas zdemontowane i poddane konserwacji, której dokonali konserwatorzy z Rzeszowa: Ewa Sońska, Agnieszka Sońska-Pięta i Tadeusz Soński¹. Naprawy były pracochłonne, gdyż obraz i rama były w złym stanie. Spośród zniszczeń obrazu wymienić można spękania warstwy malarskiej, plamy na powierzchni płótna, przedarcia i dziury płótna, pociemniałe werniksy. Znacznym uszkodzeniom uległa również drewniana rama obrazu, ozdobiona odlewami sztukatorskimi; uszkodzone były kapitele kolumn i krzyż wieńczący ramę. Brakowało około połowy ornamentów. Renowacja zakończyła się pełnym sukcesem² i płótno mogło powrócić na poczesne miejsce

¹ Zob. S. Zych, B. Walicki, *Sanktuarium Najświętszej Maryi Panny w Kolbuszowej w okresie staropolskim*, Kolbuszowa 2013, s. 86.

² Jak poinformowała mnie p. Agnieszka Sońska-Pięta, obraz zdjęto z krosna, oczyszczono z kurzu, zacieków po wosku i przypadkowych plam farby. Żmudną pracą było doczyszczanie warstwy malarskiej z brudu i zdjęcie starego, pożółkłego werniksu. W rozerwane miejsca płótna wklejono protezy z płótna lnianego. Następnie obraz został wyprasowany i zdublowany na stole niskociśnieniowym (dublaż to przyklejenie od spodu obrazu nowego płótna). Kolejnym etapem było uzupełnienie warstwy zaprawy i zawerniksowanie obrazu. Dopiero po wszystkich technicznych zabiegach można było przystąpić do konserwacji estetycznej, czyli uzupełnienia warstwy malarskiej. Ostatnią czynnością było nałożenie werniksu końcowego. Krosno obrazu zostało oczyszczone, pomalowane środkiem owadobójczym oraz zaimpregnowane. Ramę oczyszczono i zdemontowano ruchome części. Poddano dezynsekcji i impregnacji.



w kościele parafialnym. Okazuje się bowiem, że ponad 120 lat wcześniej obraz został zamówiony dla kolbuszowskiej parafii.

Proboszczem w Kolbuszowej był wówczas ks. Ludwik Ruczka (od roku 1848 aż do śmierci w roku 1896). Na czas jego posługi przypadło tragiczne wydarzenie z 2 października 1852 r., kiedy to w jednym z pobliskich domów wybuchł pożar i rozszerzył się tak, że ogarnął również świątynię. Budynek, wraz z całym niemal wyposażeniem, został doszczętnie zniszczony³. Bardzo szybko mieszkańcy miasteczka i okolic przystąpili do odbudowy kościoła i powtórnego wyposażenia. Fundusze na ten cel przeznaczili m.in. Konstantyn Rucki (Rudzki) – kolator i właściciel Kolbuszowej, Jerzy hr. Tyszkiewicz – właściciel pobliskiej wsi Werynia, baron Maksymilian Brunicki – właściciel Kupna i Poręb Kupieńskich, Kazimierz hr. Starzyński – właściciel Góry Ropczyckiej⁴.

Około roku 1890, z inicjatywy hr. Tyszkiewicza, postanowiono również zamówić do ołtarza głównego obraz Maryi Niepokalanej, który miał zastąpić czczony tu dotychczas wizerunek Immaculaty. Tyszkiewicz zamówił obraz w Wiedniu, u uznanego artysty, Tadeusza Rybkowskiego (1848-1926)⁵.

Był to malarz pochodzący z Kielecczyny, który studia plastyczne odbywał w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, pod okiem samego Władysława Łuszczkiewicza, a następnie w Wiedniu, m.in. u słynnego artysty akademickiego Hansa Makarta, stając się jego ulubionym i protegowanym uczniem. Pracował najpierw w Wiedniu, a w 1893 roku przeniósł się do Lwowa, gdzie był bardzo ceniony, czego wyrazem są liczne stanowiska, jakie piastował w organizacjach i instytucjach kulturalno-artystycznych. Dużo podróżował (Rzym, Paryż, Monachium, Berlin, Drezno, często odwiedzał też Polskę). Jego dzieła znaleźć można m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Krakowie, Muzeum Okręgowym w Toruniu

W masie sztukatorskiej dorobiono wszystkie brakujące elementy. Nałożono warstwy zaprawy, następnie pozłożono ramę złotem płatkowym na mat i poler. Rama została elementem nastawy ołtarzowej w kaplicy cmentarnej, gdzie tworzy ołtarzyk główny z mensą, nastawą i centralnie wkomponowanym tabernakulum. Autorem projektu nastawy w kaplicy cmentarnej jest artysta plastyk Tadeusz Soński. Dodatkowym elementem dekoracyjnym, zamykającym całość, będzie rzeźbione i złożone antepedium.

³ Zob. M. Piórek, *W latach 1772-1945*, w: *Parafia Kolegiacka Wszystkich Świętych w Kolbuszowej w latach 1510-2010. Studia, szkice, materiały*, red. S. Zych, Kolbuszowa 2010, s. 100.

⁴ Tamże.

⁵ Informacje nt. malarza podaję na podstawie: R. Biernacka, *Rybkowski Tadeusz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXIII/3, z. 138, s. 357-361.

i w Lwowskiej Galerii Obrazów. Po dziś dzień pojawiają się również w obiegu aukcyjnym.

Rybkowski zasłynął głównie jako autor obrazów o tematyce historycznej i rodzajowej (szczególnie upodobał sobie sceny z życia wsi, w tym upamiętnienie folkloru huculskiego) i nie ma w swym dorobku wielu obrazów religijnych. Jeszcze jako student malarstwa, w 1873 roku, wykonał obraz *Św. Balbina* do kościoła w Zaleszanach, k. Sandomierza.

W czasie, gdy hr. Tyszkiewicz zamawiał u niego obraz do kościoła w Kolbuszowej, Rybkowski od około 12 lat miał już w Wiedniu własny warsztat, w którym wraz z pomocnikami wykonywał olejno lub akwarelą liczne zamówienia: portrety, pejzaże i weduty, ale przede wszystkim różnego rodzaju sceny rodzajowe ukazujące wesela chłopskie, jarmarki, targi, kuligi i polowania. Duża część jego dorobku to publikowane w książkach i w prasie ilustracje etnograficzne (np. stroje i typy chłopskie) oraz reportażowe (np. *Transportacja zwłok Adama Mickiewicza* z 1890 roku). Wykonywał także zamówienia o charakterze zdobniczym (np. karty adresowe, dyplomy, zdobienia wachlarzy i parawanów, projekty gobelinów). W czasie pierwszej wojny światowej malował wiele obrazów o tematyce wojennej i legionowej. Wśród jego klientów zdarzali się arystokraci austriaccy i magnaci węgierscy, instytucje kulturalne i państwowe, a jeden z obrazów nabyty został dla samego cesarza.

Malarz pozostawił po sobie olbrzymi dorobek i wydaje się, iż udział pomocników w niektórych zamówieniach musiał być znaczny. Czy jesteśmy w stanie ocenić, jak jest w przypadku interesującego nas obrazu *Niepokalanej*? Większy udział pracowników warsztatu mogłby sugerować fakt, że sygnatura Rybkowskiego, wraz z rokiem powstania (1892) znajduje się na odwrocie płótna, co odbiega od normalnej praktyki artysty, który najczęściej sygnował swoje obrazy na powierzchni płótna, u dołu, w prawym lub lewym rogu. Również religijna tematyka, prawie nieobecna w dorobku tego malarza, mogłaby być argumentem za tym, że zamówienie zrealizowane zostało przy dużym udziale uczniów i współpracowników. Ostateczne potwierdzenie tej hipotezy musiałoby wynikać z głębszej analizy porównawczej obrazu kolbuszowskiego z innymi dziełami Rybkowskiego.

Nie bez znaczenia jest fakt, że *Niepokalana* z Kolbuszowej jest w zasadzie kopią obrazu słynnego hiszpańskiego artysty, Bartolomé Estebana Murillo (1617-1682). Wykonał on kilka wersji tego tematu, a obraz, który stał się pierwowzorem dla wizerunku kolbuszowskiego (i wielu innych

w Polsce i na świecie⁶), pochodzi z lat 1660-1665 i znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie⁷.

Typ ikonograficzny Maryi Niepokalanej, tzw. „Immaculaty idealnej” narodził się w Hiszpanii, za sprawą takich artystów, jak Diego Velazquez, Francisco Pacheco, Francisco de Zurbaran, czy Jusepe de Ribera. To oni pierwsi zaczęli malować Niepokalaną jako młodą kobietę, z rozpuszczonymi, często złotymi włosami, ubraną w błękitny płaszcz i białą suknię, stojącą wśród obłoków na półksiężycu, bez Dzieciątka Jezus, z rękami najczęściej złożonymi na piersi. Głowę jej otaczał zwykle wieniec z gwiazd dwunastu, a wokół niej znajdowały się nieraz symbole biblijne i niekiedy adorujące anioły.

Sam pomysł takiego obrazowania zaczerpnięty został z Księgi Apokalipsy (Ap 12,1-18), w której opisana jest tajemnicza „Niewiasta Apokaliptyczna”, ukazana w podobny sposób. Postać ta odczytywana była zwykle jako personifikacja Ludu Bożego (Izraela, a potem Kościoła), ale z czasem zaczęto dostrzegać w niej również odniesienie do Maryi.

Wprawdzie teksty biblijne nie wspominają nic o poczęciu i narodzeniu Maryi, ale od wieków w chrześcijańskiej interpretacji różnych perykop – zwłaszcza ze Starego Testamentu oraz z Apokalipsy św. Jana Apostoła – widziano odniesienia do tej, która wydała na świat Bożego Syna. To właśnie na podstawie tych tekstów ukształtował się omawiany typ przedstawień.

Obrazy „Immaculaty idealnej”, jak nazywa się ten typ ikonograficzny⁸, ukazują więc Maryję jako „mającą rodzić Niewiastę” (Ap 12,4), a więc jeszcze przed momentu narodzin Syna Bożego⁹. Jest to odniesienie do idei „preegzystencji Maryi”, czyli poglądu, że Maryja została niejako „stworzona” u początku świata, istniała w zamyśle Bożym jako wybrana na Matkę Jego Syna, jeszcze przed grzechem pierwszych ludzi. Ta nieco kontrowersyjna teza wywołała słynną dysputę o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny, która ciągnęła się od XII w. między najtęższymi umysłami teologów, a swoje apogeum osiągnęła w okresie reformacji. Tak wpływowi myśliciele chrześcijańscy, jak św. Bernard z Clairvaux i Jan Duns Szkot wysuwali argumenty przemawiające za tym, że „pełna łaski”

⁶ Bardzo podobny w układzie wizerunek Niepokalanej znajduje się np. w kościele św. Dominika w Turobinie, niedaleko Zamościa.

⁷ Taką datację podaje oficjalna strona internetowa Museo Nacional del Prado (www.museodelprado.es).

⁸ Zob. M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie*, w: *Maryja Matka Chrystusa*, red. J. S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 84-91.

⁹ Niekiedy w wizerunkach Immaculaty artyści subtelnie sugerują jej brzemiennność poprzez widoczny lekko przez suknię zarys ciała, czego dopatrzeć się możemy również w obrazie z Kolbuszowej.

Maryja nie tylko nie popełniła w życiu żadnego grzechu, ale była poczęta bez grzechu pierworodnego.

W 1476 roku kult Maryi Niepokalanie Poczętej zatwierdzony został dla całego Kościoła. Efektem rozprzestrzenienia się prawdy o Niepokalanym Poczęciu Maryi były niezliczone obrazy Immaculaty, które powstawały przede wszystkim jako naśladownictwa i kopie obrazów hiszpańskich. Malowali je w całej katolickiej Europie zarówno wielcy mistrzowie, jak Guido Reni, Peter Paul Rubens czy Giovanni Battista Tiepolo, jak i lokalni artyści-amatorzy nawet w małych wiejskich świątyniach. Również w Polsce – od Jasnej Góry przez Kalwarię Paclawską i Zebrzydowską, Brzozów, Krzeszów, Wrocław i niezliczoną ilość miast, miasteczek i wsi – wizerunek ten rozprzestrzenił się błyskawicznie w wiekach XVII i XVIII: w malarstwie i rzeźbie, na sprzętach liturgicznych i feretronach, a także na licznych kolumnach maryjnych stawianych w miastach i wioskach (na Podkarpaciu zachowała się taka np. w Majdanie Królewskim). Naśladowcy upodobali sobie szczególnie przedstawienia Murilla, które wyróżniały się pięknem i słodyczą młodej Maryi oraz otaczających ją puttów. Do popularności Madonny Murilla na ziemiach polskich przyczyniła się zapewne i uchwała synodu z 1685 roku, który jako typ godny naśladowania zalecał raczej współczesny wizerunek Niepokalanej niż, jak dotychczas, Matki Bożej Jasnogórskiej¹⁰. Temat Immaculaty odżył na nowo w drugiej połowie XIX wieku, po ogłoszeniu przez papieża Piusa IX dogmatu o Niepokalanym Poczęciu w 1854 roku – i to właśnie na fali tej drugiej popularności namalowany został omawiany kolbuszowski obraz.

Jak to było powszechnie w zwyczaju, wykonując kopię Murilla, Rybkowski wzorował się najprawdopodobniej na reprodukcji wykonanej w technice graficznej (był to zapewne jakiś miedzioryt lub oleodruk). Różnice między hiszpańskim oryginałem a kopią z Kolbuszowej są stosunkowo niewielkie (poza jakością wykonania, rzecz jasna): nieznaczne przesunięcia aniołków oraz inne proporcje ich ciał, uproszczenie fałd płaszcza i sukni Matki Bożej, inaczej malowane obłoki i poświata wokół głowy Niewiasty. Inny jest też rozmiar (obraz Murilla ma 274 x 190 cm, a kolbuszowski 265 x 155 cm), a także kształt obu obrazów (półokrągła górna krawędź płótna kolbuszowskiego) oraz ich wykadrowanie (więcej przestrzeni wokół postaci na obrazie Rybkowskiego). Malowidła różnią się też oczywiście odcieniami zastosowanych barw. Znaczącą różnicą jest sposób ujęcia twarzy Matki Bożej. U Murilla jest ona nieco dojrzała i ma lekko uchylone usta. Rybkowski ukazał ją nieco młodszą i nadał jej rysy niezwykle słodkie (potęgowane przez

¹⁰ M. Biernacka, s. 88.

uroczy uśmiech), co zgodne było z powszechnym w XIX wieku gustem. Różnicę w jakości wykonania obu obrazów widać szczególnie wyraźnie w sposobie operowania światłem. Można by powiedzieć, że Murillo wręcz „maluje światłem”. Pada ono od lewej strony obrazu, a jednocześnie w mistrzowski sposób niemalże prześwieśla postać Maryi i większość aniołków, tak iż wydaje się, jakby one same emanowały blaskiem. U Rybkowskiego tymczasem poświata wyłania się zza pleców Maryi i otacza Jej postać. Występuje tu też silne światło frontalne, padające na postać Niepokalanej i centralnie ułożone putto. Światłocień modelowany jest dosyć jednolicie i „płasko” i daleko mu do finezji hiszpańskiego pierwowzoru¹¹. Obaj artyści, na miarę swojego talentu i możliwości, próbowali w ten sposób oddać ich wyobrażenie o Niewieście „obleczonej w słońce” (Ap 12,1).

Jeśli porównamy te obrazy z innymi wizerunkami Niepokalanej, zauważymy, że jest to dosyć uproszczony wariant Immaculaty idealnej. Artyści zrezygnowali z większości atrybutów występujących w tego typu przedstawieniach. Nie mamy tu więc dwunastu gwiazd wokół głowy Maryi ani żadnych innych symboli biblijnych (poza księżycem pod stopami)¹². Ponadto Maryja na tych obrazach ma ciemne włosy, wbrew zaleceniom Francisco Pacheco z *Arte de la Pintura* (1649), że Immaculata ma być ukazywana „ze złotymi, rozpuszczonymi włosami”¹³, jak rzeczywiście często malowali ją artyści (np. Velazquez i Zurbarán). Znaczącą różnicą jest to, że wzrok Madonny skierowany jest w górę, a nie na ziemię. Ujęcie z oczami skierowanymi w dół, również zalecane przez Pacheco, miało wskazywać na to, że Niepokalana Dziewica ma dopiero zstąpić na ziemię, co podkreślało ideę preegzystencji Maryi¹⁴. Tymczasem wzrok skierowany ku niebiosom niesie już inne treści, współgrając ze słowami św. Pawła z Listu do Kolosan: „Jeśliście więc razem z Chrystusem powstali z martwych, szukajcie tego, co w górze, gdzie przebywa Chrystus zasiadając po prawicy Boga” (Kol 3,1).

Zaczerpnięty z Księgi Apokalipsy księżyc pod stopami Maryi był różnie rozumiany. Po słynnym zwycięstwie hiszpańskim pod Lepanto

¹¹ Gwoli sprawiedliwości dodać jednak trzeba, że w okresie, w którym powstał kolbuszowski obraz, malarstwo kładło nacisk na inne aspekty, podczas, gdy w XVII wieku światło było jednym z głównych problemów zajmujących artystów.

¹² Na temat symboli biblijnych w przedstawieniach Maryi Niepokalanej zob. M. Bier-nacka, s. 27-93; A. Klawek, *Biblijne symbole maryjne*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, nr 9 (1956), s. 216-227.

¹³ Cyt. za M. Wrześniak, *Najświętsza Maryja Panna. Niepokalane poczęcie – obraz Francisca de Zurbarána*, w: *Święci według mistrzów. Sto dzieł wielkich malarzy*, red. E. Olczak, Warszawa 2009, s. 19. Zob. też T. Boruta, *Szkoła Patrzenia. Obrazowanie świąt kościelnych w dziełach wielkich mistrzów*, Kielce 2003, s. 12.

¹⁴ M. Wrześniak, s. 21.

w 1571 roku wielu katolików uznało sierp księżycy pod stopami Niepokalanej za symbol pokonania tureckiego „półksiężycy”. Taka interpretacja była szczególnie żywa w naszym kraju w okresie wojen tureckich, o czym przypomina fragment *Pieśni do Najświętszej Panny* z anonimowej poezji konfederacji barskiej:

„Nieraz jej Polska pomocy doznała,
Gdy nieprzyjaciół strasznych zwyciężała.
Wszak nieraz starła Turczynowi rogi,
Rzucała księżyc pod zwycięskie nogi”¹⁵.

Oczywiście takie rozumienie tego symbolu było chwilowe i uwarunkowane historycznie, w zasadzie wtórne w stosunku do rozumienia biblijnego i teologicznego. Ale i ono było różnorakie. Czasem księżyc identyfikowany był z Janem Chrzcicielem, poprzednikiem Mesjasza na ziemi. Był on, obok Maryi, najbardziej czczonym wówczas świętym i razem z Nią ukazywanym w tzw. grupie Deesis jako bezpośredni orędownik przed tronem Boga¹⁶. Niekiedy księżyc utożsamiany był również z Kościołem, który święty jest świętością Chrystusa, a nie swoją własną – tak, jak księżyc świeci światłem odbitym od słońca, a nie swoim własnym. Jednakże chyba najczęściej sierp księżycy był symbolem zła – jako zimny, zmienny i „fałszywy”. Dlatego wydaje się, że w wizerunkach Niepokalanej na półksiężycu, najlepszym odczytaniem tego symbolu jest zwycięstwo „bez grzechu pierworodnego poczętej” nad złem, szatanem i grzechem. Do tego wizerunku przypisywany bywał też cytat z księgi *Pieśni nad Pieśniami* (6,10) „*Pulchra ut luna*” („Piękna jako księżyc”). A Maryja piękna jest przede wszystkim pięknnością ducha: cnotami, czystością, pełnym miłości zawierzeniem Chrystusowi. Te Jej cechy wyrażają również szaty: biała suknia, symbol dziewictwa i niepokalanej czystości oraz błękitny płaszcz, który możemy odczytać m.in. jako znak jej wiary i niebiańskiej chwały.

Wspomnieliśmy już, że Maryja ukazywana jako Niepokalanie Poczęta nie trzyma na rękach małego Jezusa. Najczęściej ma ręce złożone, jak do modlitwy (np. u Zurbarána na obrazie z Muzeum Prado w Madrycie) albo tak, jak na omawianych malowidłach, złożone na piersi. Ten drugi układ rąk jest spotykany bardzo często w przedstawieniach Zwiastowania i interpretowany jako symbol pokory i przyjęcia woli Bożej przez Maryję. Inne gesty (np. ręce rozłożone, jak chociażby w wersji Murilla zwanej Walpole z Ermitażu) pojawiają się u Immaculaty idealnej o wiele rzadziej.

Obraz w kościele pw. Wszystkich Świętych w Kolbuszowej jest

¹⁵ Cyt. za M. Biernacka, s. 31.

¹⁶ Zob. R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2012.

więc dosyć typowym przykładem przeznaczonego do kultu wizerunku Niepokalanej. Oparty na znakomitym wzorcu, jakim jest obraz Murilla, został solidnie wykonany przez artystę może nie genialnego, ale dobrze wykształconego, a w swoim czasie uznanego i szanowanego. Dobrze wpisuje się w gusta i potrzeby ogółu wiernych, prezentując przyzwoity poziom akademickiego malarstwa XIX wieku. Cieszy to, że powrócił odrestaurowany do ołtarza głównego kolbuszowskiej świątyni i został uratowany od zapomnienia. Kult maryjny, który tak obficie kwitł w tym miejscu od czasów staropolskich po okres rozbiorów Rzeczypospolitej¹⁷, za sprawą obrazu Tadeusza Rybkowskiego, ma szansę odnowy i powtórnego rozwoju.

The Picture of Immaculate Mary in the All Saints Collegiate Church in Kolbuszowa

The article concerns Tadeusz Rybkowski's picture of Immaculate Mary from All Saints parish church in Kolbuszowa, painted in 1892. The text presents the author of the painting as well as its history: from its order in Vienna by count Jerzy Tyszkiewicz, through its location in the cemetery chapel, until its renovation and return to the church's main altar in 2013. As the picture is modelled on the painting of the famous Spanish artist Bartolomé Esteban Murillo, made in 1660-65, the article carries out the basic comparative analysis of both images. It also presents briefly the development of this iconographic type, as well as the meaning of its individual elements (heavens with angels, the moon under Mary's feet, the gesture of folded hands, robes).

¹⁷ Zob. S. Zych, B. Walicki.