

Piotr Krasny

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ARTYSTYCZNA OPRAWA  
KULTU BŁOGOSŁAWIONEGO STANISŁAWA KOSTKI  
W KOŚCIELE SANT'ANDREA AL QUIRINALE  
I W NOWICJACIE JEZUICKIM W RZYMIE  
WEDŁUG RELACJI LOUISA RICHEÔME'A SPISANEJ W ROKU 1608

Najdobitniejszą artystyczną manifestacją odrodzenia Kościoła katolickiego po Soborze Trydenckim była gruntowna restauracja Rzymu, zmierzająca do wyeksponowania jego niezliczonych miejsc świętych, świadczących, że prymat papieski opiera się na tradycji apostoelskiej, krwi tysięcy męczenników i zasługach licznych świętych wyznawców<sup>1</sup>. Takie działania, rozwinięte szczególnie intensywnie na początku pontyfikatu Grzegorza XIII w celu przygotowania Wiecznego Miasta na przyjazd pielgrzymów w Roku Jubileuszowym 1575, przyniosły olbrzymi sukces duszpasterski i propagandowy<sup>2</sup>. Wielkie rzesze peregrynantów przybywających do Rzymu dostrzegały bowiem — jak odnotował jezuita Gregory Martin — że „kiedy herezja podejmuje w innych miejscach dzieło zniszczenia, tutaj wznosi się liczne kościoły, aby pokazać temu wiekowi wzory roztropnej świeżości i godziwego piękna”, które są wyrazem żywotności i duchowej siły katolicyzmu<sup>3</sup>. Następcy Grzegorza XIII kontynuowali więc skrzętnie program tego papieża, przygotowując Rzym do kolejnych jubileuszy, zarówno poprzez inwestycje artystyczne, jak i wezwanie jak najliczniejszych katolików, żeby nawiedzali miasto i rozbudzali w sobie autentyczną pobożność, kontemplując miejsca święte, wyróżnione wspaniałą oprawą architektoniczną, rzeźbiarską i malarską<sup>4</sup>.

Wnikliwi obserwatorzy intensywnego ruchu pielgrzymkowego, który rozwinął się w r. 1575 i trwał w następnych latach, dostrzegli, że wiernym przybywającym do Rzymu brakuje przewodników, którzy przedstawiliby go jako *Romam sanctam*, wypełnioną wspaniałymi pomnikami chrześcijańskich dziejów, relikwiami świętych i cudownymi obrazami. Czołowy propagator potrydenckiej reformy Kościoła Karol Boromeusz wzywał więc, aby przygotować takie wydawnictwa w językach narodowych, inspirując dominikanina Angela Pientiniego do opracowania wzorcowego przewodnika po włosku<sup>5</sup>. Dziełko to, wydane po raz pierwszy w r. 1577 i wielokrotnie wznawiane, było impulsem do przygotowania kolejnych przewodników po włosku i w innych językach. Oprócz opisów całego Wiecznego Miasta zaczęto też opracowywać wydawnictwa prezentujące pielgrzymom wybrane kategorie miejsc świętych lub nawet poszczególne kościoły<sup>6</sup>.

Autorzy kontrreformacyjnych przewodników opisywali z reguły rzymskie świętości w sposób powierzchowny i emocjonalny, dążąc nie tyle do poszerzenia wiedzy antykwarystycznej czytelników, ile do pobudzenia w nich gorącej pobożności. Pisarze ci kompilowali

*Ilustracje*  
s. 807–808

1. S. F. Ostrow, *The Counter-Reformation and the End of the Century*, [w:] *Rome*, ed. by M. B. Hall, Cambridge 2005, s. 246–251; G. Lepri, *L'influenza del percorsi devozionali sullo sviluppo urbanistico di Roma alla fine del Cinquecento*, [w:] *I Papi della Speranza. Arte e religiosità nella Roma del '600*, a cura di M. L. Ghetti, M. G. Bernardini, Roma 2014, s. 37–42.

2. G. Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme 1534–1677*, Seyssel 1987, s. 120, 241–247; S. F. Ostrow, *op. cit.*, s. 258–270.

3. G. Martin, *Roma Sancta (1581)*, ed. G. Brunner Parks, Roma 1969, s. 58.

4. L. Cajani, *Gli anni santi. Dalla Controriforma alla fine del potere temporale*, [w:] *Roma Sancta. La città delle basiliche*, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma 1985, s. 121–127; G. Labrot, *op. cit.*, s. 120–124, 325–545.

5. A. Pientini, *Le pie narrationi dell'opere fatte in Roma l'anno del Giubileo 1575*, Roma 1577.

6. G. Brunner Parks, *The Life and Works of Gregory Martin*, [w:] G. Martin, *Roma Sancta*, s. IX, XI, XVIII, XXIII–XXVII; J. Champ, *The English Pilgrimage to Rome. A Dwelling for the Soul*, Gloucester 2000, s. 71–74; G. Labrot, *op. cit.*, s. 161–163; M. Panetta, *Pubblicistica devozionale e guide dei pellegrini nei giubilei del Sei e Settecento. Le strade del Cielo*, [w:] *La storia dei Giubilei*, vol. 3: 1600–1775, Firenze 1999, s. 288–299.

informacje czerpane z prac historyków i archeologów chrześcijańskich, nie prowadząc samodzielnych badań nad przeszłością<sup>7</sup>. W ich przewodnikach nie warto więc szukać nowych informacji o bazylikach większych i innych starożytnych kościołach rzymskich. Bardzo interesujące mogą okazać się za to wzmianki o kościołach, obrazach i rzeźbach zbudowanych lub wykonanych krótko przez spisaniem tych książek, oparte na autopsji lub zasłyszane od wiarygodnych informatorów<sup>8</sup>.

Wśród licznych przewodników po budowlach sakralnych Rzymu, wydanych w dobie kontrreformacji, szczególne miejsce zajmuje książka francuskiego jezuitę Louisa Richeôme'a (1544–1625)<sup>9</sup>, opublikowana w r. 1611 pod wymyślnym tytułem *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutere*<sup>10</sup>. Wydawnictwo to, opracowane w r. 1608 za zgodą generała Towarzystwa Jezusowego Claudia Aquavivy, było bowiem zaadresowane do ściśle określonej grupy odbiorców, którą tworzyli francuskojęzyczni nowicjusze jezuitów przybywający do rzymskiego domu drugiej probacji, utworzonego przy kościołach Sant'Andrea al Quirinale i San Vitale<sup>11</sup>. Richeôme ofiarował im „mały prezent pobożności”, opisując obrazy i inne dzieła sztuki zgromadzone w obu tych placówkach, jako środki mające pobudzić owych młodzieńców do medytacji i ćwiczeń duchownych<sup>12</sup>. Specyficzny charakter tego przewodnika przełożył się na formułę opisów dzieł, ponieważ Richeôme skupił się głównie na ich przekazie treściowym, naśladowując — jak stwierdził Frank Lestringant — literacką ekfrazę Filostrata, pozwalającą na tworzenie własnych „obrazów” i ich mocno woluntarystyczną interpretację. W odróżnieniu od swojego antycznego mentora jezuitki pisarz nie odnotował w *Peinture spirituelle* nawet nazwisk autorów malowideł ani techniki, w której zostały one wykonane<sup>13</sup>. Książkę tę odczytywano więc przede wszystkim jako interesujący przejaw kontrreformacyjnej refleksji o sztuce, odmawiając jej istotnej wartości źródła do „materialnych” badań nad nowożytną sztuką Rzymu<sup>14</sup>.

Nie umniejszając niedostatków pracy Richeôme'a, należy jednak zauważyć, że jezuita ów zawarł w niej unikatowe opisy interesującego wyposażenia średniowiecznego kościoła Sant'Andrea al Quirinale, który został zburzony w XVII wieku, i sąsiedniego domu zakonnego, który do naszych czasów uległ kilkakrotnie zasadniczym przekształceniom<sup>15</sup>. Wydaje się zatem, że warto podjąć wysiłek „wycisnięcia” jak największej liczby konkretnych informacji z tego mocno uduchowionego tekstu. Powinien on — jak sądzę — zainteresować szczególnie badaczy polskich, ponieważ w dziele Richeôme'a można znaleźć wyjątkowo dużo wzmianek o artystycznej opowieści kultu bł. Stanisława Kostki, który w kilka lat po beatyfikacji tego Polaka ogniskował się wokół jego grobu w kościele Sant'Andrea al Quirinale i miejsca jego śmierci w infirmerii sąsiedniego domu zakonnego.

7. G. Brunner Parks, *op. cit.*, s. XXIV; M. Paziotti, *Le guide di Roma tra Medioevo e Novecento. Dai Mirabilia Urbis ai Baedeker*, Roma 2013, s. 15–113.

8. H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971, s. 20–21; G. Labrot, *op. cit.*, s. 183–190.

9. Informacje na temat biografii Louisa Richeôme'a podaje m.in. C. Sutto, *Le père Louis Richeôme et le nouvel esprit politique des Jésuites Français (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*, [w:] *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, eds. G. et G. Demerson, B. Dompnier, A. Regond, Clermont-Ferrand 1987, s. 174–184.

10. L. Richeôme, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutere*, Lyon 1611.

11. P. M. Gijssbers, *Claudio Aquaviva, Louis Richeôme and Dante Albertis' Altarpiece for Sant'Andrea al Quirinale*, [w:] *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano*, a cura di A. Gramiccia, S. de Blaauw, Roma 1998, s. 29–40; G. A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, Toronto 2003, s. 48–51; C. Behrmann, „Le monde est une peinture”. Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission, [w:] „Le monde est une peinture”. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder, hrsg. von E. Oy-Marra, V. R. Remmert, Berlin 2011, s. 16–18; M. B. Hall, *Introduction*, [w:] *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, eds. M. B. Hall, T. E. Cooper, Cambridge 2013, s. 16.

12. L. Richeôme, *op. cit.*, s. III–V; zob. też: F. Lestringant, *La promenade au jardin, ou „La peinture spirituelle” du Père Richeôme*, [w:] *Récits/tableaux*, éd. J. P. Guillerme, Lille 1994, s. 82–84; C. Behrmann, *op. cit.*, s. 21–22.

13. F. Lestringant, *op. cit.*, s. 89; R. Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève 2005, s. 64–74.

14. R. Dekoninck, *op. cit.*, s. 68; C. Behrmann, *op. cit.*, s. 42–43.

15. G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 20.

Richeôme stwierdził, że relikwie bł. Stanisława są największą świętością i „czcigodnym fundamentem tego domu” i wzywał czytelników swojej książki, aby właśnie na nich zogniskowali swoje praktyki duchowe<sup>16</sup>. Młody Polak podejmujący heroiczne wysiłki w celu wstąpienia do jezuitów i zmarły w trakcie gorliwego odbywania nowicjatu nadawał się bowiem — według Richeôme’a — znakomicie na wzorzec osobowy dla nowicjuszy, którzy mogli uczyć się od niego postaw szczególnie pożądanых w życiu zakonnym: wyrzeczenia się siebie, pójścia za Chrystusem i zjednoczenia się z nim w cierpieniu<sup>17</sup>. W celu propagowania cnót bł. Stanisława wśród swoich młodych współbraci francuski jezuita zamieścił w *Le peinture spirituelle* obszerny żywot tego błogosławionego<sup>18</sup>, a także zarysował wzorce medytacji do odbywania przy upamiętniających go dziełach sztuki. Przy tej okazji sporządził najstarsze opisy tych dzieł<sup>19</sup>, które mimo mankamentów charakterystycznych dla jego ekfrazy, pozwalają odtworzyć w stosunkowo precyzyjny sposób wygląd tego najważniejszego chyba „polskiego” miejsca *Romae sanctae*, przeobrażonej gruntownie w okresie potrydenckiej reformy Kościoła<sup>20</sup>.

Okoliczności powstania ołtarzyka bł. Stanisława Kostki, ustawionego nad miejscem jego pochówku w kościele Sant’Andrea al Quirinale, opisał dość szczegółowo Piotr Skarga w żywocie błogosławionego, opublikowanym po raz pierwszy w r. 1610<sup>21</sup>. Hagiograf ów odnotował, że „Paweł V na prośbę kardynała Peretta de Monte Alto, patrona narodu polskiego i Jędrzeja Opalińskiego, proboszcza płockiego, posła króla polskiego do tego papieża, dołożywszy się na kardynałów na to wysadzonych, i na usilne żądanie Eleonory Ursyny, żony księcia Aleksandra Sforcyi pozwolił, aby obraz jego jawnie u św. Jędrzeja z tabliczkami ślubnymi i z lampami wystawiony był Roku Pańskiego 1605. Co zaraz tenże Opaliński, biskup poznański, z wielkim a drogim nakładem i radością, z innymi tak Włochami, jako Polakami i z innych narodów ludźmi przezacnymi wykonał”<sup>22</sup>. Wiernym nawiedzającym nowe miejsce kultu bł. Stanisława rozdano wielką liczbę miedziorytniczych obrazków przedstawiających ołtarzyk<sup>23</sup> i identyfikujących jego głównych fundatorów za pomocą herbów z sigłami<sup>24</sup> (il. 1). Dzięki temu wiadomo, że poza wspomnianymi przez Skargę kardynałem Alessandrem Damascenim Perettim di Montalto, Andrzejem Opalińskim i Eleonorą Sforzą do powstania owego pomnika przyczynili m.in. biskup krakowski Bernard Maciejowski (który razem z Kostką uczył się w kolegium jezuickim w Wiedniu<sup>25</sup>) i biskup przemyski Maciej Pstrokoński.

Na podstawie miedziorytniczych przedstawień ołtarzyka bł. Stanisława można stwierdzić, że otrzymał on elegancką bezporządkową nastawę. Obraz zawieszony ponad tumbą został ujęty szeroką ramą z uszakami, wspierającą masywny przyczółek odcinkowy, na którym umieszczono figury aniołów. Cztery małe anielskie figury były również ustawione na tumbie, po bokach

16. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 47–48, 62.

17. *Ibidem*, s. 62.

18. *Ibidem*, s. 50–62.

19. *Ibidem*, s. 47–49; zob. też G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 20.

20. A. Litwornia, (rec.) T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu (Monumenta Poloniae in Italia)*, Warszawa 1994, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 58, 1996, nr 3–4, s. 364.

21. P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok wybrane z poważnych pisarzy i doktorów kościelnych*, t. 2, Petersburg 1862, s. 468–476; S. Bońkowski, *Święty Stanisław Kostka*, [w:] *Polscy święci*, t. 8, red. J. R. Bar, Warszawa 1987, s. 172; J. Nieciecki, *Ikonoграфия malowideł w kopule kaplicy św. Stanisława Kostki (Krzyża Trybunalskiego) w katedrze lubelskiej*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 304.

22. P. Skarga, *op. cit.*, s. 475; zob. też: R. Gustaw, *Stanisław Kostka*, [w:] *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, red. R. Gustaw, t. 2, Poznań 1972, s. 391; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu (Monumenta Poloniae in Italia)*, Warszawa 1994, s. 46; R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonoграфия wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 546.

23. P. Skarga, *op. cit.*, s. 476; zob. też G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 57.

24. *Św. Stanisław Kostka. Album ikonograficzne*, oprac. S. Bednarski, Warszawa 1927, tabl. LXXIV. Napis umieszczony na rycinie potwierdza jednoznacznie, że ołtarzyk powstał w r. 1605 po publicznym wystawieniu obrazu bł. Stanisława Kostki w kościele: „Sepulchrum Beati Stanisłai Kostka Soc[ietatis] Jesu ex natione Polona Romae in Templo S[ancti] Andrea[e] anno MDCV erectum post publice expositiam eiusdem Beati imaginem cum votivis tabulis ac lampade Pauli V Pont[ificis] Max[imo] autoritate”; zob. też: R. Knapieński, *op. cit.*, s. 546; J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 173, il. 14.

25. E. A. Iwanowski, *Rozmowy o Polskiej Koronie*, t. 1, Kraków 1873, s. 104; K. Śmigiel, *Maciejowski Bernard*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 11, Lublin 2006, kol. 718.

obrazu. Obrazem malowidła, o silnie klasycyzujących, zgeometryzowanych i ostro ciętych formach, wykazywało ewidentne podobieństwo do dzieł warsztatu Carla Maderny<sup>26</sup>, co nie powinno dziwić wobec faktu, że kardynał Montalto był jednym z głównych propagatorów klasycznego gustu w Rzymie, a także mocno promował owego architekta i jego uczniów<sup>27</sup>.

Richeôme, stwierdzając z uznaniem, iż niewielki, ale efektowny ołtarzyk bł. Stanisława „wyraża pobożne emocje i szczodropliwość, z którymi polska szlachta uczciła pamięć swojego rodaka”<sup>28</sup>, podał sporo informacji pozwalających odtworzyć lokalizację tego dzieła i niektóre zastosowane w nim rozwiązania formalne.

Stary kościół Sant’Andrea al Quirinale, ufundowany w r. 1227 i ofiarowany w r. 1566 jezuitom przez biskupa Tivoli Gian Antonia Crocego, był niewielką jednoprzestrzenną budowlą z ołtarzem głównym, umieszczonym w przęśle wydzielonym dwoma filarami, i z dwoma innymi ołtarzami, ustawionymi przy ścianach bocznych<sup>29</sup>. Notatka Richeôme’a, że ołtarzyk Kostki znajdował się pomiędzy ołtarzem głównym i ołtarzem Trzech Króli<sup>30</sup>, pozwala zatem jednoznacznie utożsamić ten monument ze strukturą przy południowo-zachodniej ścianie jezuickiej świątyni, zaznaczoną na jej planie z r. 1658<sup>31</sup> (il. 2).

Francuski jezuita zapisał też, że struktura architektoniczna ołtarzyka („węgary, architrav, fryz, gzyms i zwieńczenie”) została wykonana z białego alabastru, „czystego jak śnieg”<sup>32</sup>. Najbardziej ważką jest jednak podana przez niego informacja, że monument ów „został wzbogacony ozdobami z czystego złota: festonami, aniołami i innymi figurami, wykonanymi z tego kosztownego materiału z wielkim artystycznym smakiem”<sup>33</sup>. Stwierdzenie to odnosi się z pewnością do aniołów na mensie, które — jeśli można zaufać rycinom — różniły się od krępych rzeźb w zwieńczeniu bardzo smukłymi proporcjami i „twardym” zarysem, charakterystycznymi dla licznych kruszcowych posązków wykonywanych na początku XVII wieku przez złotników augsburskich<sup>34</sup>, z których usług korzystali od końca XVI wieku liczni polscy wielmożowie, podejmując szczególnie prestiżowe fundacje<sup>35</sup>.

Ryciny ukazujące ołtarzyk Kostki w dość sumaryczny sposób oddają wygląd umieszczonego w nim obrazu i pozwalają wnioskować, że ukazywał on scenę komunii udzielanej przez anioła bł. Stanisławowi w trakcie choroby, która dotknęła go podczas pobytu w Wiedniu<sup>36</sup>. Charakterystyczne popiersiowe ujęcie błogosławionego pozwala domniemywać, że z jego nagrobnym wizerunkiem można utożsamić obraz umieszczony obecnie w jednym z ołtarzy w *capellette* ku czci Stanisława Kostki, w domu na Kwirynale<sup>37</sup> (il. 3). Opis ołtarzyka tego błogosławionego, sporządzony przez Richeômea, potwierdza tę identyfikację. Francuski jezuita stwierdził bowiem, że Stanisław został ukazany na nagrobnym wizerunku w „bardzo pobożnej pozie” z oczami zwróconymi ku niebu, a aniołowi przynoszącemu mu Eucharystię towarzyszyły inne mniejsze anioły i ukazana nad nimi św. Barbara<sup>38</sup>, a zatem wskazał detale, które odpowiadają

26. Zob. zwłaszcza H. Hibbard, *op. cit.*, *passim*.

27. Zob. zwłaszcza B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571–1623)*, Roma 2012, *passim*.

28. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 48; zob. też: G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 58; M. B. Hall, *op. cit.*, s. 16.

29. G. Carreri, *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*, transl. by L. Lappin, Chicago 1995, s. 87; T. A. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York 1998, s. 195–197.

30. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 47.

31. Zob. T. A. Marder, *op. cit.*, s. 197, il. na s. 197.

32. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 48; zob. też Hall, *op. cit.*, s. 16.

33. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 48.

34. Zob. np. H. Selig, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868*, München 1989, Bd. 1, s. 51, Bd. 2, il. 26, 17.

35. J. Żmudziński, *Złotnictwo augsburskie w Polsce — wprowadzenie w świat ze srebra*, [w:] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień–lipiec 2004], red. A. Fryz-Więcek, Kraków 2005, s. 9–10.

36. Ikonografię tej sceny z życia Stanisława Kostki omawia zwłaszcza J. Nieciecki, *op. cit.*, s. 304–305.

37. Takiego utożsamienia dokonali R. Knapiński (*op. cit.*, s. 546, 549) i J. Nieciecki (*op. cit.*, s. 309, 315). Informacje o obrazie *Anielska komunія św. Stanisława*, zachowanym w nowicjacie na Kwirynale podają też T. Chrzanowski, M. Kornecki (*op. cit.*, s. 52, il. 16). Obraz ten znajdował się w kaplicy Stanisława Kostki w kwirynalskiej infirmerii już w r. 1732, co potwierdza wydana wówczas rycina Carla Grandiego wg rysunku Giuseppe Chiceriniego, ukazująca owo wnętrze (zob.: A. Litwornia, *op. cit.*, s. 364, il. 1 (błędne datowanie ryciny: 1768?); E. Levy, *Reproduction in the „Cultic Era” of Art. Pierre Legros’s Statue of Stanislas Kostka*, „Representations”, 1997, nr 58, s. 96).

38. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 48.

dokładnie rozwiązaniom zastosowanym we wspomnianym kwirynalskim obrazie. Warto odnotować jeszcze uwagę Richeôme'a, że obraz *Anielska komunია bł. Stanisława*, umieszczony w jego ołtarzyku, zachęcał bardzo przekonująco jezuickich nowicjuszy do częstego i głęboko przeżywanego przyjmowania Eucharystii<sup>39</sup>. W świetle tej wypowiedzi można bowiem przyjąć, że wyrazista i mocno kontrreformacyjna wymowa tej sceny sprawiła, że jej przedstawienia dominowały w obrazach i rycinach wykonywanych ku czci Stanisława Kostki w XVII wieku<sup>40</sup>.

W literaturze historycznoartystycznej utrzymuje się teza Juliana Pagaczewskiego, że pomieszczenie, w którym zmarł Stanisław Kostka, zostało przekształcone na kaplicę ku jego czci dopiero w latach 1702–1703 przy okazji umieszczenia w niej efektownej rzeźby Pierre'a Legrosa, przedstawiającej błogosławionego na łożu śmierci<sup>41</sup>. Z książki Richeôme'a wynika jednak, że już w r. 1608 czwarty pokój w infirmerii w południowym skrzydle kwirynalskiego domu jezuitów (tożsamy z jednym z pomieszczeń włączonych na początku XVIII wieku do ciągu *capellette* upamiętniających bł. Stanisława<sup>42</sup>) zarówno pełnił funkcję kaplicy dla chorych nowicjuszy, jak i był miejscem szczególnej czci jedyne go spośród nich, w owym czasie już wyniesionego na ołtarze<sup>43</sup>. Takie połączenie funkcji, skądinąd bardzo dobrze przystających do siebie, wpłynęło na program ikonograficzny wystroju kaplicy, opisany szczegółowo przez francuskiego pisarza.

Na jej ścianach rozmieszczono pięć malowideł głoszących naukę o godnym chrześcijańskim przeżywaniu choroby i pokornym przyjmowaniu cierpienia<sup>44</sup>. Dzieła te były nacechowane silnym dydaktyzmem, a zarazem intelektualnym wyrafinowaniem, charakterystycznym dla dzieł sztuki, wykonywanych ok. r. 1600 we wnętrzach budowli, w których prowadzono formację nowicjuszy i kleryków jezuickich<sup>45</sup>. Pierwsze z nich przypominało o mnogości chorób dotykających ludzkie ciało poprzez ukazanie wynędzniałego człowieka bliskiego śmierci, którego skóra była pokryta ranami, wrzodami i wypryskami. Kolejne malowidło miało bardziej optymistyczną wymowę, ponieważ ukazywało przyrodzone i nadprzyrodzone środki do zwalczania chorób. Dysponentami tych pierwszych byli lekarze, ukazani na obrazie w towarzystwie zwierząt i roślin dostarczających surowców na lekarstwa. Drugie spływały z niebios za pośrednictwem aniołów: Rafała przywracającego wzrok Tobiaszowi i innego Bożego posłańca uzdrawiającego św. Rocha. Inny przykład działania nadprzyrodzonej uzdrawiającej łaski ukazano w następnym malowidle, w którym prorok Eliasza przynosił na rękach wdowie z Sarepty jej wskrzeszonego przez siebie synka. Kolejny obraz pouczał jednoznacznie, kto jest Najlepszym Lekarzem i Panem Życia, ukazując widzom cudowne uzdrowienia dokonane przez Jezusa podczas jego duszpasterskiej wędrówki po Galilei<sup>46</sup>. Piąte malowidło odnosiło się znacznie wyraźniej do sytuacji poważnie chorych nowicjuszy trafiających do infirmerii. Na obrazie tym przedstawiono starego człowieka w otoczeniu chirurgów ze skalpelami i innymi narzędziami swojej profesji, wykonujących gesty wyrażające bezradność. Według Richeôme'a scena ta miała uzmysłowić widzom, że choroby śmiertelnego i starzejącego się ciała okazują się wcześniej czy później niemożliwe do wyleczenia, a zatem nie sposób trwale zabezpieczyć się przed nimi. Można za to zatroszczyć się o wieczne zdrowie duszy, która jest nieśmiertelna i nie ulega degradacji, o ile nie skazi jej grzech. To ostatnie pouczenie zostało wyrażone na malowidle

39. *Ibidem*.

40. Św. Stanisław Kostka, tabl. VII, XVI, XIX, XXIII, XXXII, XXXIX, XLIII, LXX, LXXIII; R. Knapieński, *op. cit.*, s. 559; G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 58; *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, eds. J. J. Marciari, S. Boorsch, New Haven 2013, s. 205–206.

41. J. Pagaczewski, *Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki*, Kraków 1927, s. 7–8; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *op. cit.*, s. 49; E. Levy, *op. cit.*, s. 95–96; P. Julien, *Édifiante Souffrance: l'agonie extatique du Bernin à Pierre Legros*, [w:] *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, éd. C. Grell, M. Stanič, Paris 2002, s. 263.

42. E. Levy, *op. cit.*, s. 96; P. Julien, *op. cit.*, s. 364. Skrzydło, w którym znajdowały się owe *capellette*, zostało zburzone w latach 1886–1888, a wnętrza upamiętniające Stanisława Kostkę odtworzono w innej części domu zakonnego (zob.: M. Rożek, *Polonica w kościołach Rzymu*, Rzym 1991, s. 34–35; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *op. cit.*, s. 49; A. Litwornia, *op. cit.*, s. 364; E. Levy, *op. cit.*, s. 96).

43. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 324–325.

44. Y. Haskell, *Poetry or Pathology? Jesuit Hypochondria in Early Modern Naples*, „Early Science and Medicine”, vol. 12, 2007, No. 2, s. 191–192.

45. Zob.: T. Buser, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome*, „The Art Bulletin”, vol. 58, 1976, No. 3, s. 424–433; G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 74–76.

46. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 326–328, 334–339; zob. też G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 84–86.

w mocno erudycyjny sposób w postaci młodzieńca, który przypatruje się starcowi, odwracając się równocześnie od lamparta i nachylając się w stronę lisa. Richeôme wskazał, że zwierzęta te zostały zaadaptowane z trzydziestej drugiej bajki Ezopa, w której lampart chwalił się wspaniałym futrem pokrytym cętkami, na co lis odpowiedział, że jest piękniejszy, bo jego największą ozdobą jest roztropna dusza, a nie cielesna powierzchowność<sup>47</sup>.

Francuski jezuita zasugerował, że młodzieniec na piątym malowidle w infirmerii nie był wprawdzie cielesnym portretem Kostki, ale ukazywał jego chwalebny postawę życiową<sup>48</sup>. Taka teza mogła znaleźć zrozumienie w kwirynalskim nowicjacie, w którym pamiętano, że Stanisław zmierzył się wyjątkowo mężnie ze śmiertelną chorobą ciała, ponieważ przygotował dobrze swoją duszę na szybkie spotkanie z Panem<sup>49</sup>. Wychwalany w malowidle tryumf roztropności młodzieńca nad starczym przywiązaniem do życia współgrał także znakomicie z odnotowanym przez hagiografów Kostki sarkastycznym stwierdzeniem profesora Collegii Romani, Francisca de Toledo, który utyskiwał, że „młodzieniaszek jeden Polak umarł i wszyscy do jego ciała biegną, a my starzy, gdy umrzemy, takiej czci mieć nie będziemy”<sup>50</sup>. Pojawia się zatem pokusa przypisania malowidła z infirmerii do stanisławowskiej ikonografii, jakkolwiek zamiary te studzi niemożność rozstrzygnięcia, czy powiązanie jego treści z Kostką było zmyślną jezuicką „enigmą”, zakodowaną w tym dziele przez jego autorów, czy też zostało wtórnie wymyślone przez Richeôme’a, który lubował się w takich conceptach<sup>51</sup>.

Uczczeniu polskiego nowicjusza służyły za to bez wątpienia dwa duże obrazy, zawieszony w czwartym pokoju w infirmerii, przedstawiające nadprzyrodzone doświadczenia, które stały się udziałem Kostki podczas choroby, ale — o dziwo — nie owej śmiertelnej, tylko tej, która dotknęła go wcześniej w Wiedniu. Richeôme dostrzegł na jednym z nich „dużego mastifa, a właściwie naszego Wroga Odwiecznego, ukazanego pod postacią wściekłego psa, który wpada do pokoju, wskakuje przednimi łapami na łóżko [Stanisława — P. K.] i wyrzuca z pyska błyskawice”. W odpowiedzi na ten atak „ów bohater z pobożnością i męstwem ukazuje mu znak krzyża, na którego widok demon rozplywa się w dymie”<sup>52</sup>. Drugi obraz ukazywał znacznie przyjemniejszą wizję „małego chorego Stanisława” — „wizytę Przenajświętszej Dziewicy w towarzystwie jej Syna jako małego Dzieciątka, które stawia ona na łóżku, w którym leży [ów młodzieniec — P. K.]”<sup>53</sup>.

Oba obrazy z infirmerii były zatem bardzo wczesnymi przedstawieniami dwóch scen z życia Stanisława, które stały się jednymi z najpopularniejszych motywów w jego ikonografii<sup>54</sup> (il. 4). Pierwszy z nich ukazywano nieodmiennie w sposób bliski ujęciu opisanemu przez Richeôme’a<sup>55</sup>, w drugim przypisano z czasem bardziej aktywną rolę Stanisławowi, który, klęcząc przed Marią, przyjmuje Dzieciątka w objęcia<sup>56</sup>. Nie sposób rozstrzygnąć, czy kwirynalskie przedstawienia były pierwowzorami obu ujęć ikonograficznych, ale wydaje się oczywiste, że ze

47. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 329–334. Symbolika zwierząt, towarzyszących młodzieńcowi, była oczywista dla nowicjuszy, którzy przed wstąpieniem do zakonu kończyli zwykle, tak jak Stanisław Kostka, kolegia jezuickie. *Ratio studiorum*, obowiązujące w tych szkołach, zalecało bowiem, aby naukę klasycznej greki rozpoczynać od tłumaczenia bajek Ezopa (zob. A. Borowski, *Renesans a humanizm jezuicki*, [w:] *Jezuici a kultura polska*, red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 36).

48. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 333–334.

49. *Ibidem*, s. 61–62; P. Skarga, *op. cit.*, s. 472.

50. P. de Ribadeneyra, *Flos sanctorum, o Libro de las vidas de los santos, escrito por el padre Pedro de Ribadeneyra, de la Compania de Jesu, natural de Toledo [...] En el qual se contienen las vidas de Christo nuestro señor, y de su santissima Madre, y de todos los santos de quereza la Yglesia Romana. Van anadidos en esta segunda impression los santos*, t. 2, Madrid 1616 (wyd. 1, 1604), s. 642; polski przekład tej wypowiedzi za: P. Skarga, *op. cit.*, s. 475.

51. Zob. H. W. van Helsdingen, „Historier” en „Peindre”. *Poussin's opvattingen over kunst in het licht van de discussies in de Franse kunstlitteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Rotterdam 1971, s. 145–146.

52. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 340.

53. *Ibidem*, s. 339.

54. Obie sceny znajdowały się m.in. w otokach rycin ukazujących Stanisława Kostkę, wydanych wkrótce po zatwierdzeniu jego kultu przez Giacomą Laura, Jana Vriesa i Matthaeusa Greutera (zob.: *Św. Stanisław Kostka*, tabl. LXX–LXXIII; R. Knapiński, *op. cit.*, s. 547–548, il. 718–719).

55. Zob. np.: *Św. Stanisław Kostka*, s. tabl. XCVI; F. Lanzi, G. Lanzi, *Saints and Their Symbols. Recognizing Saints in Art and in Popular Images*, transl. by M. J. O’Connell, Collegeville 2004, s. 198.

56. Zob.: *Św. Stanisław Kostka*, tabl. VI, XVII, XXII–XXVI, XXXIV–XXXV, XL, XLII, XLIV, XLVI, XLVIII; J. Pagaczewski, *op. cit.*, s. 41–49; R. Knapiński, *op. cit.*, s. 551–552; J. Nieciecki, *op. cit.*, s. 305–306.

względu na swoją wyjątkowo prestiżową lokalizację musiały one odegrać kluczową rolę w ich rozpowszechnieniu.

Pewne zdziwienie może budzić fakt, że w pomieszczeniu uświęconym chwalebą śmiercią Kostki nie umieszczono przedstawienia tego wydarzenia. Dzięki relacji Richeôme'a wiadomo jednak, że przypominało o nim w wymowny sposób ustawione w kaplicy łóżko, na którym umieszczono inskrypcję: „Circumdede runt me dolores mortis”, zaczerpniętą z Księgi Psalmów (17, 5)<sup>57</sup>. Można przypuszczać, że ów skromny mebel (być może autentyczne łóżko, na którym umierał bł. Stanisław<sup>58</sup>) stał się z czasem inspiracją dla efektownego marmurowego przedstawienia Kostki na łożu śmierci — które jak już wspominałem — wstawiono do infirmerii na początku XVIII wieku<sup>59</sup>.

Defetystyczna wymowa inskrypcji i pustego łóżka była równoważona przedstawieniem Bożego Narodzenia umieszczonym w ołtarzu kaplicy<sup>60</sup>. Przypomnienie owego radosnego wydarzenia, pozornie niepasującego do dość posępnego programu wystroju wnętrza, miało nadawać — według Richeôme'a — sens śmierci i cierpieniu Stanisława i innych nowicjuszy dotkniętych poważnymi chorobami. Osoby patrzące na ołtarz powinny bowiem uświadomić sobie, że Jezus, przyjmując ludzkie ciało, „okazał nam nieskończoną miłość, uwalniając ludzkich niewolników [od śmierci — P. K.] i dając im spoczynek i chwałę”<sup>61</sup>. Wydaje się, że taka interpretacja wkomponowania obrazu Bożego Narodzenia w przestrzeń naznaczoną „bólami śmierci” była rzeczywiście bliska zamiarom twórców programu ideowego kaplicy, którzy, zgodnie ze starożytną nauką Kościoła podtrzymywaną skrzętnie w Towarzystwie Jezusowym, powinni zaprezentować wiernym pokój w infirmerii przede wszystkim jako miejsce narodzin Stanisława do życia wiecznego<sup>62</sup>.

W badaniach nad dziejami sztuki nowożytnej w głównych ośrodkach europejskich coraz większą wagę przypisuje się źródłom drukowanym, sięgając nie tylko po prace z zakresu biografistyki artystycznej i opracowania antykwarystyczne. Uwagę badaczy przyciągają również mniej „naukowe” książki, takie jak wydawnictwa dewocyjne, hagiograficzne i homiletyczne, a także przewodniki lub informatory na temat nowo wznoszonych budowli<sup>63</sup>. Intensywne rozwinięcie takich kwerend w Polsce napotyka jednak poważną przeszkodę w postaci znacznie skromniejszej dynamiki ruchu wydawniczego w naszym kraju od XVI do XVIII wieku. Bardzo trudno natrafić zatem na polskie druki dokumentujące stosunkowo wnikliwie działania artystyczne podejmowane w Rzeczypospolitej w tym okresie<sup>64</sup>. Wydaje się więc, że warto sięgać także po wydawnictwa obce, w których pojawiają się czasem informacje dotyczące sztuki w Polsce, takie jak opis dziejów i kultu obrazu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach, zawarty w biografii tego świętego, wydanej w r. 1610 przez Giovana Pietra Giussaniego<sup>65</sup>. Zapoznanie się z opisem artystycznej oprawy kultu bł. Stanisława Kostki w jezuickim nowicjacie na Kwirynale, sporządzonym przez Richeôme'a, prowadzi — jak sądzę — do wniosku, że jeszcze większe możliwości otwierają się przed poszukiwaniem drukowanych informacji o różnorod-

57. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 324; zob. też G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 84.

58. Ewentualne wyeksponowanie takiej „relikwii” w miejscu śmierci Stanisława Kostki nie byłoby odosobnionym konceptem w praktyce upamiętniania świętych ok. r. 1600. W klasztorze Karmelitów Bosych w Ubedzie, w celi, w której zmarł św. Jan od Krzyża, został np. wystawiony stół, na którym przez kilka godzin spoczywało jego ciało (zob. R. P. Hardy, *Poszukiwanie niczego. Życie św. Jana od Krzyża*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 1992, s. 137). W klasztorze Bernardynów w Varallo przedmiotem czci pielgrzymów jest zaś łóżko, na którym sypiał św. Karol Boromeusz, odwiedzając to miejsce (zob. D. Pomi, *La parola si fa arte. Luoghi e significati del Sacro Monte di Varallo*, Milano 2008, s. 251).

59. Zob.: F. Haskell, *Pierre Le Gros and a Statue of Blessed Stanislas Kostka*, „The Burlington Magazine”, vol. 92, 1995, s. 287–291; P. Julien, *op. cit.*, s. 263–282.

60. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 325; zob. też G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 84.

61. L. Richeôme, *op. cit.*, s. 325.

62. Zob. J. T. Bretzke, *Consecrated Phrases. A Latin Theological Dictionary (Latin Expressions Commonly Found in Theological Writings)*, Collegeville 2013, s. 61 (hasło: *Dies natalis*).

63. Zob. np. G. A. Bailey, *op. cit.*, s. 12–22.

64. Zob. zwłaszcza K. Estreicher, *Emanuela Murraya „Opisanie Krakowa” a literatura o Krakowie i Plan Kołłątajowski*, „Rocznik Krakowski”, t. 48, 1977, s. 57–66.

65. A. Lebensztejn, *Początki kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach według relacji Giovan Pietra Giussana z roku 1610*, [w:] *Święty Karol Boromeusz a sztuka w Kościele powszechnym, w Polsce, w Niepołomicach*, red. P. Krasny, M. Kurzej, Kraków 2013, s. 33–44.

nych artystycznych polonikach, znajdujących się w głównych miastach europejskich. Rozważania nad owym tekstem sugerują również, że takie polonika nie powinny być traktowane wyłącznie jako ciekawostki. Można bowiem założyć, że polscy podróżnicy szczególnie chętnie nawiedzali owe pamiątki, pobudzające ich dumę narodową, dzięki czemu dzieła te miały duże możliwości wywierania istotnego wpływu na sztukę w Rzeczypospolitej.

#### SUMMARY

### THE ARTISTIC SETTING OF THE CULT OF THE BLESSED STANISŁAW KOSTKA IN THE CHURCH OF SANT'ANDREA AL QUIRINALE AND IN THE JESUIT NOVITIATE IN ROME ACCORDING TO THE ACCOUNT OF LOUIS RICHEÔME WRITTEN IN 1608

Among the guides presenting holy places in Rome, published during the Counter-Reformation, the *Peinture spirituelle*, written by the French Jesuit Louis Richeôme in 1608 and published in 1611, should deserve a special attention of Polish scholars. In this work one can find the oldest description of the artistic setting of the cult of the Polish Jesuit Stanisław Kostka (beatified in 1605) in the church of Sant'Andrea al Quirinale and in the novitiate of the Society of Jesus situated near the church. The text may be helpful in supplementing the analysis of prints showing a small altarpiece which was placed in this very church above the tomb of Kostka in 1605. Richeôme noted that this structure was made of snow-white alabaster, while the figures of angels and vases placed on the altar stone were allegedly made of pure gold. The Jesuit also described in detail the painting showing the Blessed Stanisław receiving Communion from an angel, installed in the altarpiece, thanks to which it can be identified with a work of art preserved until today in the Quirinale novitiate.

In the *Peinture spirituelle* we also find a description of the chapel arranged in the fourth room of the novitiate infirmary, that is, in the place of Kostka's death. In 1608, its walls were decorated with elaborate allegorical paintings, which — in keeping with the function of the room — depicted natural and supernatural ways of overcoming diseases and emphasised the need for taking care rather of the health of soul than the health of body. Stanisław Kostka was commemorated by two paintings. In the first one he was shown seduced by Satan in the guise of a huge dog, and in the second one, visited by the Virgin Mary during his disease who placed the Jesus Child on his bedclothes. A specific element of the decoration of the chapel was a bed with the inscription *Circumdederunt me dolores mortise*, suggesting that it was Kostka's deathbed. It is likely that this very "relic" inspired the authors of the new arrangement of the chapel to install there the famous marble sculpture by Pierre Legros representing the Blessed Stanisław on his deathbed (1702–1703).

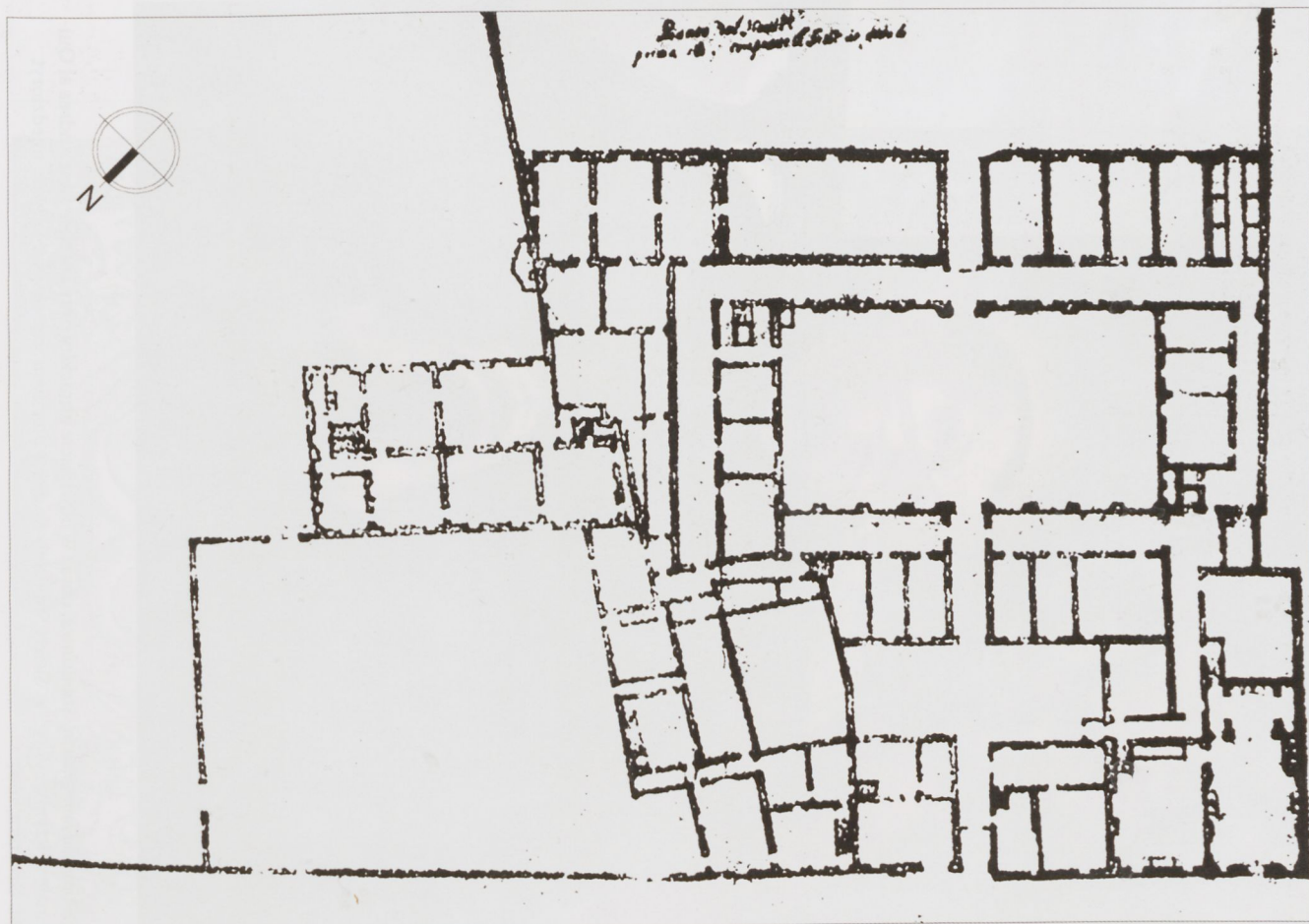


Ilustracje do artykułu P. Krasnego, ARTYSTYCZNA OPRAWA KULTU BŁOGOSŁAWIONEGO STANISŁAWA KOSTKI W KOŚCIELE SANT'ANDREA AL QUIRINALE I W NOWICJACIE JEZUICKIM W RZYMIE WEDŁUG RELACJI LOUISA RICHEÔME'A SPISANEJ W ROKU 1608 1. Ołtarzyk bł. Stanisława Kostki w kościele Sant'Andrea al Quirinale w Rzymie, miedzioryt, 1605 (?) 2. Plan kościoła Sant'Andrea al Quirinale i budynków nowicjatu jezuickiego w Rzymie, 1658

807  
Artykuł  
s. 559-566



1



2



3

3- Anielska komunija bł. Stanisława, obraz w nowicjacie jezuickim przy kościele Sant'Andrea al Quirinale w Rzymie, 1605 4- Święty Stanisław Kostka w otoczeniu scen ze swojego życia, miedzioryt M. Greutera, 1607



4

Ex Angelorum manibus S. Barbara gressibus S. Escharisiam suscepit

BEATVS-STANISLAVS-KOSTKAPOLONVS SOCIETATIS-IESV Roma 1604

Dei matre apparuit egre  
leui et pignori, hinc o  
ra. Et hinc colunt, C  
vultum ex. Ibi.

Domum cum ab ipso  
ter se inuadentem  
rege. Ibi.

Quoniam multo habet et multa  
in uoluntate adhibere et hinc  
Tropice per hunc aduocatum  
Tropice, amantissimi iudicium  
Sperare agnum.

Qui in rebus in preterit  
regis, qui adimpleret  
agnitio uoluntatis.

Dei habentem agnum in a Deo imperat et  
habentem gradum et hinc in uoluntate  
in hunc. Ibi.

Qui in rebus in preterit  
regis, qui adimpleret  
agnitio uoluntatis.

Dei habentem agnum in a Deo imperat et  
habentem gradum et hinc in uoluntate  
in hunc. Ibi.

Qui in rebus in preterit  
regis, qui adimpleret  
agnitio uoluntatis.

Dei habentem agnum in a Deo imperat et  
habentem gradum et hinc in uoluntate  
in hunc. Ibi.

Qui in rebus in preterit  
regis, qui adimpleret  
agnitio uoluntatis.

Dei habentem agnum in a Deo imperat et  
habentem gradum et hinc in uoluntate  
in hunc. Ibi.