

Piotr Krasny

(Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Wzorce biskupiego patronatu nad sztuką sakralną w piśmiennictwie hagiograficznym i biografistycie epoki potrydenckiej

Stosunek hierarchów kościelnych do sztuki sakralnej kształtowała przez wieki zasada sformułowana przez Euzebiusza z Cezarei, że biskup powinien dbać o swoją katedrę jak o żonę i przyozdabiać ją niczym swoją oblubienicę¹. Wypełnianie tej powinności uważano jednak za znacznie mniej ważne od gorliwego wykonywania obowiązków wobec wiernych: głoszenia słowa Bożego, sprawowania sakramentów i zaspokajania cielesnych potrzeb chorych i biednych, a także od sprawnego zarządzania instytucjami kościelnymi i dyscyplinowania kleru². Zasady patronatu biskupiego nad sztuką sakralną nie zostały więc sprecyzowane w uchwałach starożytnych i średniowiecznych soborów ani w innych uniwersalnych aktach prawnokanonicznych. Sobór trydencki (1545–1563) nałożył wprawdzie na biskupów obowiązek finansowania z ich dóbr remontów katedr, ale nie wskazał, jaki zakres mają mieć owe naprawy ani jakie okoliczności należy uznać za bezwzględną przesłankę do ich podjęcia³.

W Kościele katolickim zasady właściwego chrześcijańskiego postępowania były jednak wskazywane nie tylko za pomocą normatywnych aktów prawnych, ale także poprzez eksponowanie wzorców osobowych, czyli postaci uważanych za świętych, błogosławionych, świątobliwych i czcigodnych, a także wspominanych z wdzięcznością za konkretne dobre uczynki przez różne instytucje kościelne. Taka droga była szczególnie skuteczna w przypadku różnych działań o skomplikowanych uwarunkowaniach społecznych i kulturowych, które

¹ Euzebjusz z Cezarei, *Historja kościelna. O męczennikach palestyńskich*, tłum. A. Lisiecki, Poznań 1924, s. 437. Zob. też P. Krasny, *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 7, 2006, s. 125.

² Zob. m.in. H. Jedin, *Bischofsideal der katholischen Reformation. Eine Studie über die Bischofsspiegel vornehmlich des 16. Jahrhunderts*, w: *Sacramentum ordinis*, Hrsg. O. Kuss, E. Puzik, Breslau 1942, s. 43–72; P. Broutin, *L'èvéque dans le tradition pastorale du XVI^e siècle*, Bruges 1953; R. Chiacchella, *Il tipo ideale di vescovo e l'applicazione del modello nelle Chiese locali. Carlo Borromeo e la sua influenza nella diocesi di Perugia*, w: *San Carlo Borromeo in Italia. Studi offerti a Carlo Marcora dottore dell'Ambrosiana*, a cura di N.M. Ditunno Jurlaro, Brindisi 1986, s. 85–101.

³ *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 4: 1511–1870. Lateran V, Trydent, Watykan I, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 621–622.

trudno było ująć w uniwersalne i ponadczasowe reguły⁴. Patronat nad sztuką sakralną z pewnością do takich działań należał, toteż propagowanie jego właściwej formuły poprzez wskazanie biskupów szczególnie zasłużonych na tym polu wydaje się rozwiązaniem bardzo trafnym⁵. Próby stworzenia „katalogu” takich postaci podjęto jednak dopiero po soborze trydenckim, stwierdzając przy tej okazji, że tradycja kościelna nie utrzymała prawie nic o hierarchach, których można było odnotować w tej ewidencji.

W olbrzymim dorobku hagiografii wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej kontrreformacyjni pisarze zwrócili uwagę wyłącznie na pochwały patronatu artystycznego św. Ambrożego (337–387)⁶ i św. Eligiusza (zm. 660)⁷, ponieważ ich najważniejsze fundacje nadawały się znakomicie do propagowania rozwiązań sztuki sakralnej, szczególnie mocno kwestionowanych przez protestantów. Zarówno Ambroży, jak i Eligiusz wzniesli bowiem okazałe kościoły ku czci odszukanych przez siebie relikwii męczenników, a drugi z nich miał wykonać własnoręcznie kruszcowe skrzynie na pomieszczenie ich szczątków⁸. Zasługi fundatorskie Ambrożego nie były jednak cenione na równi z jego wysiłkami duszpasterskimi, skoro nie przypominano ich prawie wcale w rozbudowanych cyklach nowożytnych obrazów, ukazujących życie tego biskupa⁹. Święty Eligiusz był zaś czczony przede wszystkim przez złotników i stawiany za wzór tym rzemieślnikom. Nawet ołtarz w kościele św. Andrzeja w Antwerpii, ukazujący z wyjątkową drobiazgowością jego wysiłki zmierzające do stworzenia wspianiałej oprawy artystycznej dla relikwii, został wykonany przez Maartena de Vosa na zlecenie miejscowej gildii złotników¹⁰.

⁴ A. Angenend, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes von frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Hamburg 2007, s. 253–261.

⁵ A.M. Orselli, *I santi vescovi*, w: *I santi patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente*, a cura di C. Leonardi, A. Degl’Innocenti, Milano 1999, s. 40.

⁶ A. Bianchi, *Sant’Ambrogio, San Carlo Borromeo e la „carità pastorale”*, w: *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant’Ambrogio. Catalogo della mostra (Milano, Museo diocesano ai Chiostrì di Sant’Eustorgio, 3 aprile – 8 giugno 1997)*, a cura di M. Rizzi, C. Pasini, M.P. Rosignani, Milano 1997, s. 289–296.

⁷ C. Göttler, *Die Kunst der Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996, s. 161–162.

⁸ Zob. m.in. S. Griese, *Ein neuer Eligius. Die disparate Parallelität von Heiligenvita und Heiligenbild*, w: *Frömmigkeit – Theologie – Frömmigkeitstheologie. Contributions to European Church History. Festschrift für Berndt Hamm zur 60. Geburtstag*, Hrsg. G. Litz, H. Munzert, R. Liebenberger, Leiden 2005, s. 197–199; S. Crenshaw Schneider, *St. Ambrose and the Architecture of the Churches of Northern Italy. Ecclesiastical Architecture as a Function of Liturgy*, Louisville 2008, s. 22–41.

⁹ Zob. G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of Saints in the Painting of North West Italy*, t. 1, Firenze 1985, s. 34–50; S. Zuffi, *Un volto che cambia, una figura che se consolida. L’iconografia ambrosiana dalle origini all’età sforzesca*, w: *Ambrogio. L’immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo. Milano, Museo diocesano Chiostrì di Sant’Eustorgio, 17 marzo – 14 giugno 1998*, a cura di L. Crivelli, P. Biscottini, Venezia 1998, s. 13–22.

¹⁰ A. Zweite, *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1980, s. 317–318, Abb. 130, 131; C. Göttler, *Die Kunst der Fegefeuers*, s. 162, Abb. 55, 56.

Wydaje się zatem, że poszukiwanie starszych wzorców osobowych biskupiego patronatu artystycznego nad sztuką, które okazałyby się adekwatne dla czasów po *Tridentinum*, były skazane na niepowodzenie już w punkcie wyjścia. W okresie przedtrydenckim zabrakło bowiem odpowiednich okoliczności, aby nadać takim wzorcom wyrazistość i rangę, potrzebne po reformie.

W średniowieczu opieka nad katedrami i innymi świątyniami w diecezji nie należała z pewnością do podstawowych powinności biskupów. Na terenie Italii, Francji i Anglii, a także w Niderlandach i w wielu miastach Rzeszy katedry były z reguły głównymi świątyniami miejskimi, dlatego nadzór nad nimi sprawowali wityrcy, którzy byli wyznaczani przez władze miejskie i dysponowali funduszami zbieranymi na polecenie tych organów¹¹. W XV i na początku XVI w. w środowiskach mieszczańskich rozwinęła się tzw. ekonomia zbawienia, kładąca nacisk na kumulowanie dobrych uczynków, do których zaliczano także pomnażanie ozdoby świątyń ku większej chwale Bożej. Bogate rodziny, a także bractwa i korporacje ofiarowywały zatem katedrom w swoich miastach tak liczne ołtarze, obrazy, rzeźby i paramenty, że biskupi nie musieli martwić się o wyposażenie swoich świątyń, ale raczej niepokoiłi się ich przepełnieniem, utrudniającym nieraz właściwe sprawowanie służby Bożej¹², tak jak działo się to np. we Lwowie¹³.

Sytuacja ta uległa zasadniczej zmianie wskutek rozprzestrzenienia się reformacji. W wielu miastach Rzeszy, Francji i Niderlandów, będących stolicami biskupimi, zdecydowana większość mieszkańców przyjęła bowiem „nową wiarę”. Dla takich osób katedry stanowiły symbol znienawidzonej „papistowskiej” władzy, toteż nierzadko były one burzone lub poważnie demolowane przez potomków swoich dawnych budowniczych, tak jak stało się to m.in. w Strasburgu, Orleanie, Lyonie i Bourges¹⁴. W najlepszym razie luterkańscy i kalwińscy mieszczanie przestawali po prostu finansować budowę i remonty katedr, co prowadziło wielokrotnie do spektakularnego przerwania ich „fabryk”, tak jak zdarzyło się to m.in. w Kolonii, a także do gwałtownego pogarszania się stanu wielu świątyń¹⁵. Nawet w miastach o czysto katolickiej populacji wstrząs reformacyjny obniżył autorytet Kościoła, co przełożyło się rychło na spadek

¹¹ Zob. m.in. H. Kraus, *Gold Was the Mortar. The Economics of Cathedral Building*, New York 1979; C.A. Stanford, *Commemorating the Dead in Late Medieval Strasbourg. The Cathedral's Books of Donors and Its Use (1320–1521)*, Farnham 2011.

¹² C.N.M. Eire, *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1989, s. 8–27; L. Palmer Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands. Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg and Basel*, Cambridge 1999, s. 45–51.

¹³ T. Mańkowski, *Przeistoczenie katedry za arcybiskupa Sierakowskiego i ówczesni rzeźbiarze lwowscy*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” (odbitka), 15, 1935, 2, s. 3.

¹⁴ L. Palmer Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands*, s. 103–147; M. Jennings, F.P. Kilcoyne, *Practical Theology, Politics or Prejudice. The Case of North Portal of Bourges*, „Church History”, 72, 2003, 2, s. 276–303.

¹⁵ A. Wolff, *Der Kölner Dom*, Köln 1995, s. 7–20.

ofiarności wiernych. Przed połową XVI w. sytuacja finansowa Opera del Duomo w Mediolanie nie była wiele lepsza niż w miastach opanowanych przez „herzję” i odcisnęła się bardzo prędko na wyglądzie tamtejszej katedry¹⁶.

Większość osamotnionych biskupów przez kilka dziesięcioleci patrzyła biernie na upadek swoich katedr, nie podejmując poważniejszych prób zaradzenia temu kryzysowi, ale skupiając się przede wszystkim na skutecznym zapewnieniu sobie samym wygodnej egzystencji w trudnych czasach oraz na robieniu urzędniczej kariery na dworach monarszych, a w przypadku Włoch w kurii rzymskiej¹⁷. Ten ostatni sposób na życie wybrał biskup Werony Gian Matteo Giberti (1495–1543), rozwijając swoją kurialną karierę aż do sacco di Roma w 1526 r., w trakcie którego o mało nie zginął z rąk cesarskich żołnierzy. Ów wstrząs, połączony z widokiem profanowanych świątyń, sprawił, że Giberti postanowił powrócić do swojej diecezji i podjąć jej odnowę, zarówno w aspekcie duchowym, jak i materialnym¹⁸.

Widzialnym znakiem tej odnowy był remont werońskiej katedry, przeprowadzony przez współpracującego ściśle z biskupem Michela Sanmichelego (1484–1459). Architekt ów zrealizował m.in. nowe urządzenie prezbiterium, służące lepszej wizualizacji liturgii dla wiernych świeckich i ożywieniu kultu eucharystycznego, m.in. poprzez zastąpienie litej przegrody chórowej ażurowym *tornacoro* i ustawienie na odsłoniętym ołtarzu głównym okazałego tabernakulum. Giberti sfinansował te prace po części z dochodów z biskupich dóbr stołowych i ze spadku po swoim przyjacielu, biskupie Bayeux Ludovicu da Canossa, po części zaś z ofiar wiernych, w których ożywił troskę o Dom Boży swoim osobistym przykładem i gorliwą pracą duszpasterską¹⁹. Aby upowszechnić w swojej diecezji rozwiązania artystyczne, organizacyjne i pastoralne wypracowane przy remoncie katedry, biskup ów opracował kilka paragrafów poświęconych sztuce sakralnej w tzw. *Constitutiones Gibertinae*, przyjętych na synodzie diecezjalnym w 1542 r. W dokumencie tym narzucono kapitułom, proboszczom i rektorom kościołów osobisty obowiązek utrzymywania świątyń w należyтым stanie i dostosowania wyposażenia do katedralnego wzorca²⁰.

¹⁶ F. Repishti, *La facciata del Duomo di Milano (1531–1657)*, w: F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 13–14.

¹⁷ P. Partner, *The Pope's Men. The Papal Civil Service in the Renaissance*, Oxford 1990, s. 7–44.

¹⁸ Zob. zvl. A. Grazioli, *Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona, precursore della riforma del Concilio di Trento*, Roma 1955; A. Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma. Gian Matteo Giberti (1495–1543)*, Verona 1969.

¹⁹ D. Moore, *Sanmichelis „Tornacoro” in Verona Cathedral. A New Drawing and Problems of Interpretation*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 44, 1985, 3, s. 221–232; A. Serafini, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. Il programma, il contesto*, „Venezia cinquecento”, 6, 1996, s. 75–161.

²⁰ *Constitutiones Gibertinae*, w: *Matthaei Giberti episcopi veronensis ecclesiasticae disciplinae ante Tridentinam synodum instaurationis solertissimi opera*, ed. P. Ballerini, G. Ballerini,

Giberti przymuszał podległych sobie kapłanów do gorliwej realizacji tego zalecenia, wskazując im w trakcie wizytacji kanonicznych konieczność podjęcia odpowiednich prac remontowych lub budowlanych²¹.

Gorliwa, a zarazem bardzo systematyczna działalność Gibertiego wzbudziła podziw papieża Piusa III, który w 1536 r. powołał go do Consilium de Emendanda Ecclesia, mającego wskazać główne kierunki odnowy Kościoła. Arcybiskup weroński nie odegrał jednak istotnej roli w przygotowaniach do soboru trydenckiego, ponieważ zmarł trzy lata przed jego rozpoczęciem²². W trakcie tego soboru korzystano wprawdzie obficie z *Constitutiones Gibertinae*, ale w dokumentach soborowych ukryto skrętnie to źródło inspiracji²³. Nie można wykluczyć, że przyczyną takiego stanu rzeczy była niska pozycja ich autora, zarządzającego prowincjonalną – jak na warunki włoskie – diecezją²⁴. Nie wnikając w motywacje ojców soborowych, należy jednak stwierdzić, że zasługi Gibertiego w zakresie patronatu artystycznego nad sztuką sakralną zostały niejako przesłonięte przez osiągnięcia biskupów, którzy wprowadzili po soborze trydenckim reformy wzorowane na jego nowatorskich przedsięwzięciach, ale realizowane ze znacznie większym rozmachem i ostentacją.

Pamięć o tych zasługach podtrzymywano tylko w Weronie jako ważny element lokalnego kultu Gibertiego. W kazaniu wygłoszonym na pogrzebie tego biskupa karmelita Angelo Castiglione (zm. 1584) uznał jego nadzwyczajną troskę o katedrę za jeden z najważniejszych przejawów gorliwej, a zarazem pionierskiej troski o odnowę Kościoła. Zakonnik ów wołał z dumą z osiągnięć swojego arcybiskupa: „Któraż katedra we Włoszech i poza Włochami jest tak dobrze urządzona, jak katedra w Weronie? [...] Gdzież można zobaczyć wzór tak znaczący, trafny i jednolity, jak widzi się go w Weronie [...]. To samo można powiedzieć o szatach liturgicznych, innych paramentach i naczyniach liturgicznych [...]. Zaiste, nasz święty biskup bez wątpienia miał w sobie Ducha Bożego, kiedy zamawiał i przyozdabiał dzieła sztuki sakralnej”²⁵. Pietro Francesco Zino (zm. 1573), autor najważniejszej biografii Gibertiego, wydanej w 1572 r. pod wymownym tytułem *Boni pastoris exemplum ac specimen singulare*, również

Berno 1733, lib. 8, s. 128–135, a także zalecenia rozproszone w innych księgach (s. 4, 18–19, 70, 78, 132). Zob. też J.C. Olin, *Catholic Reform from Cardinal Ximenes to the Council of Trent 1495–1563*, New York 1990, s. 16.

²¹ F.A. Fassani, *Riforma pretridentina della diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G.M. Giberti 1525–1542*, Vicenza 1989.

²² T.I. Deutscher, *Gian Matteo Giberti*, w: *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, eds. P.G. Bietenholz, T.I. Deutscher, vol. 1, Toronto 1985, s. 95.

²³ J.C. Olin, *Catholic Reform*, s. 16.

²⁴ M.P. Riccards, *Faith and Leadership. The Papacy and the Roman Catholic Church*, Lanham 2012, s. 156.

²⁵ Angelo Castiglione, *Orazione fatte nell'essequie del reverendissimo vescovo di Verona Gian Matteo Giberti*, w: *Matthaei Giberti [...] opera*, s. 302.

wysoko ocenił „natchniony” patronat artystyczny tego biskupa za to, że swoją „świątynię odnowił w piękny sposób jako wzór [dla innych kapłanów] i pokonując wielkie przeszkody, jak tylko mógł, troszczył się o jej jak najpiękniejsze wyposażenie”²⁶. Biograf Gibertiego ukazał też wyraziście najważniejszy duszpasterski cel tego biskupa, stwierdzając, iż „w tej przepięknej świątyni [...] którą dostosował do wymogów Służby Bożej, utrzymywał wszystko w dostojnym porządku, żeby dusze hierarchów, kapłanów i ludu pobudzać do pobożności”. Celowi temu służyło szczególnie – zdaniem Zina – nowatorskie ukształtowanie katedralnego tabernakulum, które zostało ustawione pośrodku prezbiterium „niczym serce w piersi”, a także „wykonane z kosztownego marmuru i przejrzystego kryształu” i unoszone przez cztery wspaniałe figury aniołów, aby „dusze kapłanów i wiernych w równym stopniu zjednoczyć w nabożeństwie”²⁷.

Poza diecezją werońską o zasługach Gibertiego dla sztuki sakralnej przypomniano sobie dopiero po 90 latach, kiedy pod wpływem myśli oświeceniowej zaczęła stygnąć gorliwość duszpasterzy i wiernych, doprowadzając do kolejnego kryzysu w finansowaniu i właściwym prowadzeniu „fabryk kościelnych”. Znaczenie tego hierarchy jako prekursora odnowy Kościoła ukazali wówczas Pietro (1698–1769) i Girolamo Ballerini (1701–1781), wydając w 1733 r. *Matthaei Giberti episcopi veronensis ecclesiasticae disciplinae ante Tridentinam Synodam instaurationis solertissimi opera*, do których dodali także teksty Castiglione i Zina. We wstępie do tego dzieła jego kompilatorzy wzywali hierarchów i innych duchownych, aby oprócz inicjatyw prawodawczych biskupa werońskiego naśladowali także jego troskę o katedrę i inne kościoły w diecezji, „zarówno miejskie, jak i wiejskie, które w znacznej liczbie i ze znacznym nakładem kosztów, zostały przez niego odbudowane i przekształcone we wspanialszych formach”²⁸. Wydawnictwo Ballerinich cieszyło się dużą popularnością, o czym świadczą jego kolejne edycje. Trudno jednak rozstrzygnąć, na ile traktowano je wyłącznie jako ciekawy dokument przedtrydenckiej fazy nowożytnej reformy Kościoła, a na ile szukano w nim rzeczywiście wzorca i szczególnego przykładu dobrego pasterza. Wiele wskazuje bowiem na to, że o ile działalność Gibertiego została w XVIII w. wydobyta z zapomnienia, o tyle miejsce najważniejszego osobowego wzorca patronatu biskupiego nad sztuką było już wówczas od dawna zajęte przez św. Karola Boromeusza (1538–1584)²⁹.

²⁶ Pietro Francesco Zino, *Boni pastoris exemplum, ac specimen singulare*, w: *Matthaei Giberti [...] opera*, s. 258.

²⁷ Ibidem, s. 258. Zob. też E. Kurpisz, *Zmiany w sposobie przechowywania Eucharystii w świetle działalności bp. Gian Mattea Gibertiego oraz potrydenckich reform św. Karola Boromeusza i późniejszych synodów*, w: *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014 (Studia de Arte Moderna, 1), s. 46–47.

²⁸ Pietro Ballerini, Girolamo Ballerini, *Ioannis Matthaei Giberti episcopi veronensis vita*, w: *Matthaei Giberti [...] opera*, s. XXIV.

²⁹ Zob. zvl. G. Alberigo, *Carlo Borromeo come modello di vescovo nella Chiesa post-tridentina*, „Rivista storica italiana”, 79, 1967, s. 1031–1052; A. Turchini, *La fabbrica di un santo*.

Duchowny ten zrobił – tak jak Giberti – błyskotliwą karierę w kurii rzymskiej, ale po zakończeniu soboru trydenckiego poprosił swojego wuja, papieża Piusa IV (1499–1565) o powierzenie mu odpowiedzialnej pracy duszpasterskiej, w której mógłby zrealizować soborowy program reformy poprzez praktyczne zarządzanie diecezją. Po objęciu z woli papieża archidiecezji mediolańskiej, korzystając obficie z rozwiązań Gibertiego i z pomocy jego wychowanka Niccolò Ormaneta, którego mianował swoim wikariuszem generalnym³⁰, zdyscyplinował tamtejszy kler i wiernych, poruszając ich przede wszystkim przykładem własnego życia. Gorliwie sprawował nabożeństwa i wygłaszał liczne kazania, kilkakrotnie wizytował rozległą archidiecezję, a także zakładał seminaria duchowne, dobierając dla nich jak najlepszych wykładowców. Większość swojego osobistego majątku rozdał biednym i chorym, organizując sprawny system opieki socjalnej w czasie nękających Mediolan klęsk głodu i epidemii dżumy, w trakcie której zasłynął również wielkim heroizmem, udzielając osobiście sakramentów zarażonym³¹.

Dopełnieniem tych chwalebnych działań były bardzo liczne przedsięwzięcia artystyczne Boromeusza, podjęte w celu widzialnego zmanifestowania duchowej odnowy archidiecezji mediolańskiej i pobudzenia innych dobroczyńców do łożenia znacznych środków na budowę, remonty i wyposażenie kościołów. Święty Karol pozyskał do realizacji swoich przedsięwzięć wybitnego architekta Pellegrina Tibaldiego, który – tak jak Sanmicheli dla Gibertiego – zaprojektował najpierw na zlecenie arcybiskupa nowe urządzenie prezbiterium katedry mediolańskiej z wielkim tabernakulum-tempiettem, ustawionym na ołtarzu głównym. Kilka kościołów wzniesionych przez Tibaldiego dla Boromeusza miało służyć realizacji różnych aspektów jego programu duszpasterskiego. San Fedele otrzymał przestronne, jednoprzestrzenne wnętrza, pozwalające skupić uwagę wszystkich wiernych na kazaniach wygłaszanych w nim przez jezuitów, centralny, kopułowy kościół San Sebastiano wyglądał niczym wielkie tabernakulum, co wyrażało jego przeznaczenie na miejsce wiecznej adoracji Najświętszego Sakramentu, a Santa Prassede była modelowym przykładem realizacji zaleceń zawartych przez św. Karola w *Instructiones fabricae et supellectilis*

Il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma, Casale Monferrato 1984, passim; P. Krasny, *Forma pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza jako wzorzec patronatu biskupiego nad sztuką sakralną*, SSRB, t. 7: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 2, red. J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 7–28.

³⁰ E. Cattaneo, *Influenze veronesi nella legislazione di san Carlo Borromeo*, w: *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento. Atti del convegno di storia della Chiesa in Italia (Bologna, 2–6 settembre 1958)*, a cura di H. Jedin, Padova 1960, s. 123–149; W. Góralski, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Boromeusza*, Lublin 1988, s. 140–144; S. D'Amico, *Spanish Milan. A City within Empire 1535–1706*, New York 2012, s. 99–100.

³¹ Zob. np. S.R. Przybicki, *Święty Karol Boromeusz. Wierny sługa Kościoła Odrodzenia*, Kraków 1979.

*ecclesiasticae*³². Bardzo wymownym przedsięwzięciem Boromeusza stało się też rozpoczęcie gruntownej restauracji San Lorenzo, który jako sanktuarium wczesnochrześcijańskich męczenników był szczególnie ważnym miejscem kultowym i wymownym znakiem starożytnej genety Kościoła mediolańskiego³³. Z programem duszpasterskim tego hierarchy współbrzmiały także znakomicie budynki służące dziełom miłosierdzia chrześcijańskiego, a zwłaszcza monumentalny Lazzaretto, czyli wygodnie urządzone szpital, zmieniający w radykalny sposób w duchu miłości chrześcijańskiej standardy opieki nad chorymi zakaźnie³⁴. Duchową odnowę archidiecezji mediolańskiej manifestowały także liczne świątynie odrestaurowane lub zbudowane na nowo zgodnie ze statutami diecezjalnymi opracowanymi przez św. Karola, a często także na podstawie zaleceń udzielonych bezpośrednio przez tego hierarchę podczas wizytacji kanonicznych³⁵.

Wielki dorobek Boromeusza został znakomicie podsumowany w mowie na jego pogrzebie przez sławnego franciszkańskiego kaznodzieję Francesca Panigarolę (1548–1586). Duchowny ów głosił, że „Karol [...] nakreślił ideę biskupa, którą wyraził w samym sobie, a nie w żywotach lub w kronikach [...] ukazywał ją w sposób powszedni, dzień po dniu, poprzez swoje prace i uczynki”. Wśród pytań retorycznych, za pomocą których Panigarola wskazał owe chwalebne czyny, nie zabrakło wzmianki o działalności fundacyjnej biskupa: „któż wzniósł więcej budowli sakralnych i któż kształtował je trafniej niż on?”³⁶. Autorzy żywotów Boromeusza, wydanych wkrótce po jego śmierci, wyliczali skrzętnie jego przedsięwzięcia artystyczne, a także ukazywali ich wymowę duszpasterską, której istotę ujął najlepiej biskup Vercelli Giovanni Francesco Bonomi (1536–1587), pisząc, że świątynie wzniesione i wyremontowane przez św. Karola „miały służyć duchowemu zbudowaniu jego Kościoła”³⁷.

³² Zob. zwi. S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele in Milano. Invenzione e costruzione una chiesa esemplare*, Milano 1994; J. Ackerman, *Pellegrino Tibaldi, san Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo*, w: *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21–26 maggio 1984)*, vol. 1, Roma 1986, s. 574–586; G. Denti, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 21–86, 97–106; J. Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano 2007.

³³ M.L. Gatti Perer, *Le opere e i giorni di Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi e il rinnovamento dell'arte cristiana*, „Arte lombarda”, 94–95, 1990, 3–4, s. 7–13.

³⁴ L. Grassi, *La chiesa di S. Carlo al Lazzaretto. Ipotesi di un restauro*, w: *San Carlo Borromeo e il suo tempo*, s. 633–639.

³⁵ G. Denti, *Architettura a Milano*, s. 67–68; P. Krasny, *Forma pastoris*, s. 15–16.

³⁶ Francesco Panigarola, *Oratione [...] in morte e sopra il corpo dell'illustrissimo Carlo Borromeo, cardinale di S. Prasseda et arcivescovo di Milano*, Milano 1585, s. IX. Zob. też M. Petrocchi, „L'idea del vescovo” nel Panigarola, „Rivista di storia della chiesa in Italia”, 1, 1954, s. 93–95.

³⁷ Giovanni Francesco Bonomi, *Vita et obitus Caroli Borromaei, nec non concinatorum et pastorum instructiones*, Coloniae 1587, s. 8. Zob. też G. Ferraris, *San Carlo e le sue relazioni con la diocesi di Vercelli*, w: *San Carlo Borromeo in Italia*, s. 126–141.

Liczne argumenty na poparcie takiej tezy znajdujemy przede wszystkim w najobszerniejszej biografii Boromeusza, wydanej w 1610 r. przez jego wieloletniego sekretarza Gian Pietra Giussana (zm. 1626)³⁸. Pisarz ów podkreślał, że św. Karol podejmował swoje fundacje, aby zachęcić innych do podobnych działań i wskazać im wzorce właściwych rozwiązań w sztuce sakralnej. Odnotował więc, że arcybiskup przeprowadził remont katedry, „odnosząc się ze szczególną troską do tego kościoła, ponieważ wiedział, że jego urządzenie posłuży za przykład dla podobnych prac w świątyniach kolegiackich w całym mieście, a także w innych kościołach w całej metropolii”³⁹. Według Giussana Boromeusz zabiegał również o to, aby zaangażowanie w „fabryki kościelne” było dla wiernych wielką szkołą właściwego stosunku do sztuki sakralnej. Inicjując budowę kościoła San Fedele, arcybiskup „w sposób bardzo uroczysty, własnymi rękami poświęcił i położył kamień węgielny [...] nauczając podczas kazania, jak wielką wagę ma wznoszenie świątyń dla pomnażania chwały Bożej i pozyskania błogosławieństwa dla dusz wiernych, a także głosząc, że wspaniała budowla będzie miała ważką wymowę jako owoc życia duchowego mediolańczyków”⁴⁰. Kościoły wznoszone przez Boromeusza w Mediolanie stały się – zdaniem Giussana – nie tylko ozdobą owego miasta, ale także „testamentem wielkodusznego serca tego wielkiego arcybiskupa”⁴¹. Testament ów przypomniano także za pomocą dzieł sztuki, ponieważ wśród scen z życia Boromeusza, ukazywanych w malarstwie i grafice, pojawiały się często wyobrażenia tego duchownego odwiedzającego budowę świątyni, seminarium lub szpitala⁴². Wkrótce po śmierci hierarchy zaczęto także wydawać ryciny, na których jego wizerunek był otoczony przedstawieniami wzniesionych przez niego kościołów, rozmieszczonych w otoku w taki sposób, w jaki zwykle komponowano z wizerunkami świętych przedstawienia ich najważniejszych dobrych uczynków⁴³.

Do naśladowania programu patronatu artystycznego nakreślonego przez Boromeusza „poprzez prace i uczynki” wzywał gorąco biskup weroński Agostino Valier (1531–1606) w przedmowie do książki zatytułowanej *De cauta imitatione sanctorum episcoporum*. Chwalił w niej owego „mistrza biskupów” za wielkoduszną ofiarność, umiejętność angażowania artystów w dzieło odnowy Kościoła i znakomite rozeznanie w sprawach artystycznych, ale przede

³⁸ Zob. zvl. 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. 33–36.

³⁹ Giovanni Pietro Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede, archivescovo di Milano*, Romae 1610, s. 41–43.

⁴⁰ Ibidem, s. 157–158.

⁴¹ Ibidem, s. 158. Zob. też J. Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation*, s. 223–224.

⁴² M. Hankus, *Życie i chwała niebieska św. Karola Boromeusza w malowidłach Michelangela Palloniego w kaplicy seminaryjnej w Łowiczu*, w: *Święty Karol Boromeusz a sztuka*, s. 104–105.

⁴³ J. Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation*, s. 254, il. VI.2.

wszystkim zachęcał hierarchów, żeby naśladowali arcybiskupa mediolańskiego w harmonijnym powiązaniu przedsięwzięć artystycznych z działalnością duszpasterską⁴⁴. Według Giussana wezwania takie zostały podjęte przez bardzo licznych kardynałów i prałatów, wpływając nawet na obraz sztuki sakralnej w Wiecznym Mieście⁴⁵.

Efektowne fundacje architektoniczne Boromeusza sprawiły bowiem, że Mediolan nie tylko stał się „drugim Rzymem”⁴⁶, ale przewyższył wręcz ten pierwszy wspaniałością nowej architektury sakralnej, która przywróciła stolicy Lombardii charakter wielkiego centrum religijnego, nawiedzanego przez licznych pielgrzymów⁴⁷. Na tle świątyń zbudowanych lub odnowionych przez św. Karola znaczna część rzymskich kościołów, podupadłych ze starości lub noszących wciąż ślady uszkodzeń po sacco di Roma, prezentowała się mało okazale i mogła budzić zwątpienie co do gorliwości papieża w pomnażaniu chwały Bożej⁴⁸.

Przyczyną takiego stanu rzeczy było zapewne to, że żaden z następców św. Piotra wybranych po soborze trydenckim nie był osobowością na miarę Boromeusza, łączącego heroiczną świętość, wielki talent organizacyjny, zrozumienie dla propagandowej wymowy sztuki i znakomity gust artystyczny. Boromejski wzorzec musiał zatem znaleźć odzwierciedlenie – jak stwierdziła Pamela M. Jones – w działalności aż dwóch papieży: Piusa V (Michele Ghislieri, 1504–1572) i Sykstusa V (Felice Peretti di Montalti, 1521–1590), którzy – podobnie jak św. Karol – rozpoczęli karierę kościelną jako protegowani Piusa IV. Piusa V łączyła z Boromeuszem „heroiczność cnót, ascetyzm, gorliwość w spełnianiu dobrych uczynków i duszpasterska aktywność”, zaś Sykstus V naśladował arcybiskupa mediolańskiego w trosce o dobrą organizację Kościoła instytucjonalnego i utwierdzenie jego godności⁴⁹. Pamela Jones orzekła więc, że „obaj papieże starali się być reformatorami i obrońcami wiary, ale o ile pierw-

⁴⁴ Agostino Valier, *De cauta imitatione sanctorum episcoporum*, Mediolani 1595, s. III. Zob. też D. Zardin, *Carlo Borromeo und die religiöse Kultur der Gegenreformation*, w: *Karl Borromeus und die katholische Reform. Akten des Freiburger Symposiums zur 400. Wiederkehr der Heiligensprechung des Schutzpatrons der katholischen Schweiz*, Hrsg. M. Delgado, M. Ries, Freiburg 2010, s. 49–50.

⁴⁵ Giovanni Pietro Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo*, s. 376.

⁴⁶ Mediolan, w którym znajdowało się ponad 200 kościołów i ponad 60 klasztorów, był nazywany „drugim Rzymem” już w okresie średniowiecza. Określenie to rozpowszechniło się i nabrało nowego znaczenia po gruntownej odnowie życia religijnego i „widzialnych kościołów” w tym mieście przez św. Karola Boromeusza. Zob. S. D’Amico, *Spanish Milan*, s. 93.

⁴⁷ S. Himmelheber, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, München 1984.

⁴⁸ K. Schwager, *L’architecture religieuse à Rome de Pie IV à Clément VIII*, w: *L’eglise dans l’architecture de la Renaissance*, éd. J. Guillaume, Paris 1995, s. 225–227.

⁴⁹ P.M. Jones, *The Pope as Saint. Pius V in the Eyes of Sixtus V and Clement XI*, w: *The Papacy since 1500. From Italian Prince to Universal Pastor*, eds. J. Corkery, T. Worcester, Cambridge 2010, s. 48–49.

szy utwierdził duchową siłę Rzymu, o tyle drugi wzmocnił fizyczny wizerunek Wiecznego Miasta poprzez swój patronat artystyczny⁵⁰.

Sykstus V rozwinął ów patronat zaraz po wstąpieniu na tron Piotrowy w 1585 r. Na wzór Boromeusza zatrudnił architekta – Domenica Fontanę, powierzając mu zadanie konsekwentnej i jednorodnej w wyrazie realizacji swojego programu budowlanego⁵¹, który – zgodnie z relacją Laeliusa Pellegriniego (1551–1602) – zmierzał do uwypuklenia w obrazie Wiecznego Miasta „najświętszych pamiątek naszego odkupienia” i ułatwienia pielgrzymom dostępu do owych miejsc, aby „bez przeszkód mogli napełniać swoje serca pobożnością”⁵². Realizując te zalecenia, Fontana wytyczył w Rzymie system prostych i szerokich arterii, łączących bazyliki większe i inne ważne kościoły. Przed owymi bazylikami ustawił starożytne obeliski zwieńczone krzyżami, symbolizujące triumf chrześcijaństwa nad pogaństwem. Podobną wymowę miało też ustawienie figur świętych Piotra i Pawła na kolumnach Trajana i Marka Aureliusza⁵³.

Sykstus V zlecił także Fontanie różnorodne ingerencje w kształt najważniejszych bazylik. Architekt ten wznosił m.in. loggię błogosławieństw przy transepcie bazyliki laterańskiej i rozbudował sąsiadującą z nią kaplicę zwaną Sancta Sanctorum, aby pomieścić w niej Święte Schody, po których Chrystus miał być prowadzony na sąd do Piłata. Przy Bazylice Santa Maria Maggiore Fontana wystawił okazałą papieską kaplicę grobową, pełniącą równocześnie funkcję kaplicy Najświętszego Sakramentu i sanktuarium relikwii żłóbka betlejemskiego. Wymownym uwieńczeniem papieskiego patronatu nad sztuką sakralną było zakończenie budowy kopuły Bazyliki św. Piotra, zamykające po prawie stu latach „fabrykę” najważniejszej świątyni Kościoła rzymskiego⁵⁴.

Sykstus V trafnie przeczuwał, że jego pontyfikat będzie stosunkowo krótki, toteż swoje plany realizował z wielkim zaangażowaniem i z nie mniejszą gwałtownością. Zapewne dlatego pozostał w pamięci rzymian jako autokrata i bezlitosny miłośnik porządku, usuwający brutalnie ze swojej drogi wszelkie przeszkody. Przypisywano mu ekstrawaganckie zachowania, które miały świadczyć, że realizując swoje zamiary, nie liczy się on nawet z wolą Bożą. Wyrazem takiej postawy miała być legenda, rozpowszechniona w Rzymie i powtarzana

⁵⁰ Ibidem, s. 48.

⁵¹ L. Pittoni, G. Lautenberg, *Roma felix. La città di Sisto V e Domenico Fontana*, Roma 2002.

⁵² Laelius Peregrinus, *De Sixto V Pont. Max. oratio funebris*, w: idem, *Orationes ad Gregorium XIII, Sixtum V, Clementem VIII Pontifices Maximos atque alibi habitae*, Romae 1855, s. XXXV.

⁵³ C. Burroughs, *Absolutism and the Rhetoric of Topography. Streets in the Rome of Sixtus V*, w: *Streets. Critical Perspectives on Public Space*, ed. Z. Çelik, D. Favro, R. Ingersoll, Berkeley 1994, s. 189–201.

⁵⁴ S.F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002, s. 19–61; G.F. Spagnesi, *Roma, la Basilica di San Pietro, il Borgo e la Città*, Milano 2002, s. 134–142.

z upodobaniem przez protestanckich pisarzy, która imputowała Sykstusowi V osobliwą reakcję na krwawienie figury Jezusa na krzyżu zawieszonym w jego komnacie. Trzeźwo myślący papież, zdenerwowawszy się tym cudem, chwycił podobno siekierę i porąbał krucyfiks, krzycząc: „Jako Chrystusa ciebie adoruję, ale jako drewno ciebie połamie”⁵⁵. W owej osobliwej antyhagiografii Sykstus V został zaprezentowany jako przeciwieństwo Boromeusza, który zwykł tulił czule krucyfiks, aby wyrazić swoje duchowe zjednoczenie z Chrystusem⁵⁶. Obu hierarchów odróżniała jednak nie tylko ekspresja pobożności pasyjnej, ale także podejście do powierzonej im trzody. O ile św. Karol współczuł cierpieniu mediolańczyków i wielkodusznie wspierał ich w nieszczęściach, o tyle Sykstus V gnębił rzymian ściągającymi bezlitośnie podatkami, przeznaczanymi zresztą głównie na inwestycje budowlane⁵⁷. Posłudze tego papieża nie towarzyszyła więc z pewnością opinia świętości, którą można było wykorzystać dla rozślawienia jego pontyfikatu.

Jedynym dorobkiem Sykstusa V, który nadawał się bez cienia wątpliwości do wychwalania tego papieża, była więc jego działalność budowlana⁵⁸. Dostrzegł to już w 1588 r. oratorianin Giovanni Francesco Bordini (zm. 1600), który zilustrował *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.* miedziorytniczym portretem tego papieża, otoczonym – tak jak wizerunek Boromeusza – przedstawieniami wzniesionych przez niego kościołów⁵⁹. Budowle te zostały również wyeksponowane jako owoc dobrych uczynków Sykstusa V, co podkreślał napuszony panegiryk rozpoczynający dzieło Bordiniego⁶⁰. Pisarz ów zapewniał bowiem papieża, że jego dzieła zostaną należycie docenione nie tylko przez wielką liczbę katolików, ale także samego Chrystusa, ponieważ nie mogą pozostać bez nagrody „[...] najpiękniejsze rzeczy, / Jakich Rzym nie oglądał jeszcze w tym stuleciu [...] / Wytoczyłeś w nim bowiem proste i rozległe drogi, / Żeby wiernych wieść łatwo do świętych budowli. / W tym celu uwieńczyłeś także wielkim krzyżem / Obelisk ustawiony na placu ku czci Piotra, / A także ów wydobyty na Lateranie spod ziemi, / Którego głowę uniosłeś dumnie ku gwiazdom [...] /

⁵⁵ F. Sarazani, *La Roma di Sisto V „er papa tosto”. Potere assoluto e grandezza irrazionale di un personaggio entrato nella fantasia popolare*, Roma 1979.

⁵⁶ F.M. Ferro, *Vincende di un volto e di una poetica. Proposte per una storia dell'iconografia di San Carlo*, w: *Il grande Borromeo tra storia e fede*, a cura di A. Pizzi, Milano 1984, s. 270, 274, 277–278; F. Buzzi, *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo. Rivisitazione teologica e confronto con la prospettiva luterana*, w: *Carlo Borromeo e l'opera della „grande riforma”. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di D. Zardin, Milano 1997, s. 47–58.

⁵⁷ I.P. Fosi, *Justice and Its Image. Political Propaganda and Judicial Reality in the Pontificate of Sixtus V*, „Sixteenth Century Journal”, 24, 1993, s. 79–95.

⁵⁸ Zob. zvl. C. Mandel, *Golden Age and the Good Works of Sixtus V. Classical and Christian Typology in the Art of Counter-Reformation Pope*, „Storia dell'arte”, 62, 1988, s. 29–35.

⁵⁹ Giovanni Francesco Bordini, *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.*, Romae 1588, frontispis. Zob. też S.F. Ostrow, *L'arte dei papi*, s. 20, il. 1.

⁶⁰ G.F. Spagnesi, *Roma, la Basilica di San Pietro*, s. 136.

Na Eskwilinie także dla żłobu Chrystusa / Wystawiłeś kopułą przekrytą i gzymsem obwiedzioną budowlę. / Zamknąłeś także kopułę nad świątynią Piotra, / Ufając, że w ten sposób pociągnie wielkie rzesze / A te z całego świata podążą w bramy Miasta [...] / By cześć oddawać Bogu i klękać przed jego krzyżem, / Aby Bóg Chrystus był wielbiony aż po krańce ziemi, / Przez owce zgromadzone pod władzą jednego pasterza [...]. / W ten sposób swoje życie połączyłeś z Chrystusem [...] / Bo twoje serce słodka wypełniła miłość. / Dlatego pieśń tę śpiewam z podobną słodyczą. / Niech Chrystus ci odpłaci za te wielkie trudy⁶¹ [tłum. P.K.].

Po śmierci Sykstusa V nawet jego najbliżsi współpracownicy nie chcieli jednak rozstrzygać, czy owe zasługi wystarczą, żeby papież ten dostąpił chwały niebios. Z wyraźną rezerwą podszedł do tej kwestii Pellegrini, który w kazaniu wygłoszonym na pogrzebie Sykstusa V zastrzegł, że nie chce mówić zbyt wiele o „jego zasługach, które ocenił już nieśmiertelny Sędzia, ale woli skupić się na jego wspaniałych dziełach, które trwają przed oczami śmiertelników”. Głosił więc, że fundacje artystyczne papieża przyniosły olbrzymi pożytek Kościołowi, pobudzając pobożność wiernych, pomnażając chwałę Boga i podnosząc prestiż rzymskiej Stolicy Apostolskiej. Papież wypełnił więc godnie przynajmniej ziemskie powinności swojego urzędu, wzmacniając Kościół i rozbudzając w ludzi miłość do tej instytucji. Jego patronat artystyczny zasługuje zatem na wdzięczną pamięć potomnych, jak i naśladowanie przez innych hierarchów⁶².

W 1669 r. Gregorio Leti powtórzył ową ocenę w monumentalnej biografii Sykstusa V. Stwierdził on, że trudno dowieść, iż życie papieża było wzorem świętości, ale trzeba podziwiać wszystkie jego przedsięwzięcia podjęte „dla ozdobienia Wiecznego Miasta, które najprawdopodobniej będą czczone i podziwiane przez kolejne pokolenia⁶³”. Sykstus V stał się zatem atrakcyjnym wzorcem dla innych hierarchów, ponieważ nie wskazywał im przesadnie wielkich wyzwań, których realizacja wymagałaby – tak jak w przypadku Boromeusza – konsekwentnego realizowania heroicznnych cnót. Biskupi, którzy nie byli w stanie uświęcić swojej duszy i dusz swoich wiernych, mogli przynajmniej ozdobić swoje diecezje świątyniami i dziełami sztuki religijnej, podnoszącymi znaczenie Kościoła lokalnego i pobudzającymi niektórych wiernych do pobożniejszego życia.

Przedsięwzięcia artystyczne Gibertiego, Boromeusza i Sykstusa V miały bardzo efektowny, ale zarazem defensywny charakter, ponieważ utrwały katolicką tożsamość na terenach, na które nie dotarła protestancka „herezja”. Działania te trudno było jednak naśladować wiernie biskupom, którzy rzadzili

⁶¹ Giovanni Francesco Bordini, *De rebus praeclare gestis a Sixto V*, s. 3–7.

⁶² Laelius Peregrinus, *De Sixto V Pont. Max. oratio funebris*, s. XXXV–XXVI. Zob. też F.J. McGinnes, *Right Thinking and Sacred Oratory in Counter-Reformation Rome*, Princeton 1995, s. 170, 172.

⁶³ Gregorio Leti, *Vita di Sisto V Pontifice Romano*, t. 1, Amsterdam 1721, s. IV–VI.

diecezjami dotkniętymi bezpośrednio przez reformację. Owi hierarchowie nie dysponowali z jednej strony tak dużymi funduszami i tak bezsprzecznym autorytetem, jak włoscy purpuraci. Z drugiej zaś musieli się mierzyć ze znacznie poważniejszymi wyzwaniami, ponieważ nie mogli wyłącznie bronić swojej owczarni, ale byli także zobligowani do sprowadzania do niej zagubionych. Adekwatny dla ich potrzeb wzorzec patronatu biskupiego nad sztuką musiał być zatem wypracowany na obszarze poróżnionym wyznaniowo. Znakomitym polem do podjęcia takiego działania była diecezja genewska, której stolica zbuntowała się przeciwko księciu biskupowi i przeobraziła w 2. połowie XVI w. w główny ośrodek intelektualny ewangelizmu reformowanego⁶⁴, nazywany ironicznie przez katolików „kalwińskim Rzymem”⁶⁵.

Akcję rekatalicyzacyjną na pozostałych obszarach diecezji genewskiej podjął w 1595 r. jej biskup koadiutor, św. Franciszek Salezy (1567–1622). Na początku owej kampanii nie dysponował on niemal żadnymi środkami na jej sfinansowanie, ale mimo to postanowił wspierać swoje działania duszpasterskie za pomocą sztuki efemerycznej, przyjmując, że dzięki niej można stworzyć „święty i pobożny spektakl”, który wycisnie łyżę z najsuchszych nawet oczu. W mieście Annemasse, położonym w najbliższym sąsiedztwie Genewy, zorganizował od 7 do 9 września nabożeństwo czterdziestogodzinne, o którego sukcesie duszpasterskim zdecydowały przede wszystkim efektowne dekoracje i parateatralne inscenizacje autorstwa kapucyna Chérubina Maurienne’a, które przyciągnęły do kościoła wielu oziębłych wiernych⁶⁶. Sława owego „pobożnego spektaklu”, rozpropagowanego przez ojca Charles’a de Genève w monumentalnym dziele, zatytułowanym *Les trophées sacres de la Souveraine Emperière de l’univers emportés sur les ennemis de son Fils unique et bien ayme Jésus Christ en la conversion du Duché de Chablais et pays circonvoisins de Genève*, rozniosła się daleko poza owe okolice, skłaniając licznych biskupów francuskich do propagowania nabożeństwa czterdziestogodzinnego wraz z jego wspaniałą oprawą artystyczną jako afirmacji katolickiego kultu Eucharystii, kwestionowanego przez kalwinistów⁶⁷.

⁶⁴ T. Waneggfelen, *Ni Rome ni Genève. Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e siècle*, Paris 1997, passim; C.N.M. Eire, *War Against the Idols*, s. 122–159.

⁶⁵ D. Solfaroli Camillocci, *Celui „qui dans cette ville et parmi les calvinistes est come un pape”*. Genève dans la polémique religieuse autor de Bèze, w: Théodore de Bèze (1519–1605). Réformateur et homme des lettres. Actes du colloque de Genève (septembre 2005), dir. I.D. Backus, Genève 2007, s. 101–112.

⁶⁶ M.E. Herbert, *The Mission of St. Francis Sales in the Chablais*, London 1868, s. 107–110; H. Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme en Savoie 1536–1679. De Guillaume Farel à François de Sales*, Lyon 2001, s. 111–112; J. Fehleison, *Boundaries of Faith. Catholics and Protestants in the Diocese of Geneva*, Kirksville 2011, s. 70–73.

⁶⁷ B. Dompier, *Un aspect de la dévotion eucharistique dans le France du XVII^e siècle. Les prières des Quarante-heures*, „Revue d’histoire de l’église de France”, 67, 1981, 178, s. 5–31; H. Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme*, s. 143.

Najbardziej prowokacyjnym przedsięwzięciem towarzyszącym misji w Annemasse była wspaniała procesja zakończona ustawieniem wielkiego drewnianego krzyża (zastąpionego niebawem kamienną figurą) w miejscu kalwarii zniszczonej przez kalwinistów, oddalonym od Genewy zaledwie o 3 km i dobrze widocznym z tego miasta. Owo przedsięwzięcie zostało zaplanowane przez Salezego jako ostentacyjna demonstracja katolickiego kultu obrazów i widzialnych znaków wiary⁶⁸, co potwierdzał epigramat wyryty na krzyżu, głoszący, że „Nie kamieniowi, ani drewnu / Cześć okazują katolicy, / Lecz Bogu, który krwią bezcenną / Uświęcił krzyża tajemnicę”⁶⁹ [tłum. P.K.].

Na reakcję protestantów nie trzeba było długo czekać. Jeszcze w tym samym roku Antoine de La Faye (1540–1615) ogłosił *Bref traité de la vertu de la croix et de la manière de l'honorer*⁷⁰, stwierdzając w nim, że „został zmuszony do tego, aby wypowiedzieć się w sprawie zgorzenia, które w ostatnim czasie zaczęła szerzyć w najbliższej okolicy diabeł, kusząc wiernych, aby krzyż, ustanowiony dla ich zbawienia, uczynili przedmiotem bałwochwalstwa. Korzystając ze swoich szatańskich sztuczek, podjął on próbę zaprowadzenia idolatrii w miejscu, w którym od szeregu lat trwa czysta nauka Słowa Bożego, próbując skruszyć naszą prawowierność niczym mury Jerycha za pomocą fałszywych dźwięków trąb”⁷¹.

Salezy mógł być z pewnością zadowolony, że dzieło La Faye'go rozstawia jego przedsięwzięcie, docierając przede wszystkim do francuskich protestantów, czytających z uwagą „heretyckie” książki drukowane w Genewie⁷². Nie mogło jednak ucieszyć go to, że przez swego oponenta został uznany za diabła lub jego narzędzie, postanowił zatem odeprzeć zarzuty La Faye'a w rozprawie *La defense de l'étendart de la sainte croix*, opublikowanej w 1600 r.⁷³ Nawiązując do inskrypcji wypisanej na figurze w Annemasse, przytoczył w swojej pracy dodatkowe argumenty dowodzące, że przedmiotem czci katolików nie jest krzyż jako przedmiot, ale dokonane na krzyżu dzieło zbawienia i sam ukrzyżowany

⁶⁸ M.E. Herbert, *The Mission of St. Francis Sales*, s. 110–113; H. Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme*, s. 112–113; L. Wojciechowski, *Drzewo przenajszlachetniejsze. Problematyka Drzewa Krzyża w chrześcijaństwie zachodnim (IV – połowa XVII wieku). Od legend do kontrowersji wyznaniowych i piśmiennictwa specjalistycznego*, Lublin 2003, s. 199; K. Richter, *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, München 2009, s. 2; J. Fehleison, *Boundaries of Faith*, s. 68–69.

⁶⁹ Cyt. za: François de Sales, *L'étendart de la Sainte-Croix de notre Seigneur Jesus-Christ*, w: *Oeuvres complètes de Saint François de Sales, évêque et prince de Genève*, vol. 3, Bar-le-Duc 1865, s. 214–215. Zob. też K. Richter, *Der Triumph des Kreuzes*, s. 2.

⁷⁰ H. Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme*, s. 113, 141–142.

⁷¹ Cyt. za: K. Richter, *Der Triumph des Kreuzes*, s. 3. Zob. też H. Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme*, s. 141–142; L. Wojciechowski, *Drzewo przenajszlachetniejsze*, s. 199.

⁷² R.A. Mentzer, *Calvin and France*, w: *The Calvin Handbook*, ed. H.J. Selderhuis, Grand Rapids 2000, s. 78–79.

⁷³ K. Richter, *Der Triumph der Kreuzes*, s. 2; L. Wojciechowski, *Drzewo przenajszlachetniejsze*, s. 199; H. Wyrill, *Réforme et Contre-Réforme*, s. 113–114, 142–143.

Chrystus. Krzyż jest więc wyłącznie znakiem, który przypomina wiernym o swoim „archetypie” i w oczywisty sposób kieruje ku niemu ich pobożność. Dodał też, że taką samą funkcję spełniają w życiu Kościoła liczne wizerunki Boga, bezrozumnie krytykowane przez kalwinistów jako „bałwany”, co pozwoliło mu włączyć „semantyczną” obronę czci krzyża w szerszą apologię kultu obrazów sakralnych⁷⁴.

Nie wnikając głębiej w apologetyczną wymowę *La defense*, należy odnotować, że wzbudziła ona wielkie zainteresowanie w całej Francji⁷⁵, propagując wizerunek biskupa wykorzystującego bardzo świadomie wizualne znaki w swojej działalności duszpasterskiej. Ważną zaletą akcji w Annemasse, odnotowaną dobitnie przez Salezego, była także niewielka ilość środków potrzebnych do wystawienia krzyża⁷⁶, co sprawiało, że działanie tego hierarchy mogli naśladować nawet słabo uposażeni biskupi, o ile w dyspucie z protestantami byli w stanie zdobyć się na przemyślenie podobnych prowokacyjnych działań i wykazać się odwagą potrzebną do ich przeprowadzenia. W odróżnieniu od opisanych wcześniej biskupów – patronów sztuki sakralnej Salezy sam zadbał zatem o ukazanie znaczenia swojej skromnej, ale bardzo wymownej akcji, stwierdzając, że okazała się ona „lekarstwem przeciwko rakowi herezji, obejmującemu znaczną część diecezji, które sprawiło, że choroba ta nie rozprzestrzeniła się na inne partie jej ciała”⁷⁷.

Wystawienie krzyża w Annemasse było mocno eksponowane w hagiografii Salezego jako wzór heroicznej gorliwości posługi biskupiej i przykład trafnego znalezienia środków dla propagowania wśród szerokich rzesz wiernych właściwej czci należnej znakowi zbawienia i innym „rzeczom świętym”⁷⁸. Wyobrażenia tej akcji były również jednymi z najpopularniejszych motywów ikonografii Salezego⁷⁹, ukazującej go jako pioniera wykorzystywania działań parateatralnych i sztuki efemerycznej w pracy duszpasterskiej i dysputach międzywyznaniowych. Hierarcha ów stał się zatem wzorem biskupa, który swoimi przedsięwzięciami artystycznymi walczył bezpośrednio o zaznaczenie dominacji

⁷⁴ François de Sales, *L'estendart de la Sainte-Croix*, s. 188–215.

⁷⁵ R. Taveneaux, *La Lorraine terre de catholicité, w: L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot. Catalogue de l'exposition, Nancy, musée des Beaux-Arts, 13 juin – 14 septembre 1992*, éd. M. Lionnard, Paris 1992, s. 45–46; F. Cousinié, *Images et méditation au XVIIe siècle*, Rennes 2007, s. 117–120.

⁷⁶ François de Sales, *L'estendart de la Sainte-Croix*, s. 20–21.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 21.

⁷⁸ Jean de Saint François, *Le vie du bienheureux M^{re} François de Sales évêque et prince de Genève, instituteur de l'Ordre de la Visitation de Sainte Marie*, Paris 1624, s. 117–118; Charles Coltoni, *Le vie de saint François de Sales évêque et prince de Genève, fondateur de l'Ordre de la Visitation de Sainte Marie*, Paris 1689, s. 19–20; Jacques Marsollier, *Le vie de saint François de Sales évêque et prince de Genève, instituteur de l'Ordre de la Visitation de Sainte Marie*, vol. 1, Paris 1701, s. 106–109; *Octave de méditations à l'honneur de saint François de Sales*, Paris 1729, s. 25–26.

⁷⁹ E. Kirchenlehrer-Hehberger, *Franz von Sales. Ikonographie in Kupferstichen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Lindenbergl in Algäu 2006, s. 27–28.

katolicyzmu na wielowyznaniowym obszarze, a pośrednio – o zdominowanie dusz zamieszkujących go ludzi⁸⁰.

Wysoka ocena artystycznych (czy może raczej paraartystycznych) działań Salezego nie opierała się, rzecz jasna, na wysokiej jakości zastosowanych w nich rozwiązań formalnych, ale na ich znacznej skuteczności duszpasterskiej, docenionej nawet przez protestantów. W taki sam sposób oceniano również patronat artystyczny pozostałych hierarchów, choć w ich przypadku zauważano także bardzo wysoką klasę dzieł sztuki sakralnej, fundowanych przez nich bądź wykonanych z ich inicjatywy. Wydatki i zabiegi podejmowane przez nich w celu budowy efektownych świątyń były wszakże – zdaniem hagiografów i panegirystów – zasadne przede wszystkim dlatego, że budowle te służyły pobudzeniu pobożności wiernych i ich identyfikacji z potrydencką reformą. Takie spojrzenie na patronat hierarchów kościelnych utrudniało dostrzeżenie jego artystycznej specyfiki, ale nadało mu o wiele większą rangę wśród zasług osób sprawujących urząd biskupi. Działalność ta zaczęła być bowiem postrzegana jako ważny, a zarazem bardzo skuteczny element pracy duszpasterskiej, czyli podstawowej powinności biskupów. Taki sposób jej promowania został ugruntowany w kolejnych dziełach hagiograficznych i biograficznych, kreujących potrydencki model patronatu biskupiego na użytek Kościołów lokalnych⁸¹.

Wydaje się, że adaptacja tego modelu w diecezji krakowskiej miała dość powierzchowny charakter. W życiorysach niektórych biskupów zarządzających tą diecezją odnotowywano bowiem ich patronat artystyczny jako przejaw aktywności duszpasterskiej, ale w żadnej z owych biografii nie pokuszono się – o ile wiadomo autorowi – o zdecydowane wyeksponowanie tego wątku⁸². Wypada jednak zastrzec, że stwierdzenie to ma charakter roboczej hipotezy, do której weryfikacji lub falsyfikacji przyczynią się zapewne rozprawy zgromadzone w tym tomie.

Summary

The Models of the Bishop's Patronage over the Sacral Art in the Hagiographic Writing and Biographies of the Post-Trent Epoch

In the tradition of the Catholic Church care for cathedrals and other temples in the diocese was a very important obligation of every bishop. However, church legislation never stipulated what actions an ordinary should take to meet this obligation. Therefore, it was hagiography and church biographies that provided necessary information in

⁸⁰ A.C. Mazouer, *Théâtre et mission pendant la conquête du Chablais 1597-1598*, „La revue savoisienne”, 122, 1982, s. 44-67.

⁸¹ Zob. P. Krasny, *Forma pastoris*, s. 77-79.

⁸² Zob. ibidem, s. 23-25; idem, *Epistola pastoralis*, s. 124-125.

this respect, indicating and creating appropriate models of bishop's patronage over the sacral art. This type of the subject matter was undertaken regularly during the Counter-Reformation, during which it was observed that art was a significant tool for propagating true Catholic instruction and for opposing Protestant "heresy".

The first bishop whose endeavours were noticed by the church writers was an ordinary of Verona Gian Matteo Giberti (1495–1543). In his biographies an opinion was unanimously repeated, formulated for the first time by Angelo Castiglione (d. 1584), that not only was the hierarch utterly devoted to the extensive restoration of his Cathedral, but he also equipped its interior in order to adjust it to the needs of the revival of liturgy and propagation of the Eucharistic cult. Giberti's care for the appropriate state of churches in whole diocese was as well admired, which manifested itself in issuing relevant regulations in church legislation and in-depth description of these temples in the inspection protocols.

In numerous biographies of Milan Archbishop Charles Borromeo (1538–1584) sacral foundations were thoroughly discussed not only as a sign of the bishop's zeal, but also as an important proof of his heroic sanctity. Francesco Panigarola (1548–1586), posing a rhetorical question about "who erected more sacral buildings and who shaped them more precisely than he did", emphasised that Borromeo attempted with his architectonic foundations to indicate an adequate method of realization of recommendations regarding "the erection and furnishings of the church", which he included in the resolutions of the Milan synods and in an extensive and perfectly edited instruction. A secretary and a biographer of Borromeo Gian Pietro Giussano (d. 1626) fully described the buildings erected by this hierarch as a model for other bishops, pointing also to his merits in carrying out exemplary canonical visitations encompassing thorough revision of the state of the temples.

Biographers of Pope Sixtus V (1521–1590) did not conceal his impulsive character, which constituted a chief impediment to canonize this hierarch. Nonetheless, they admired his numerous artistic foundations in Rome, which – according to the account of Lelio Pellegrini (1551–1602) – were to emphasise "the holiest memorabilia of our salvation" in the image of Eternal City and make it easier for the pilgrims to reach these places in order to "fill their hearts with piety without any obstacles". Pellegrini claimed that Sixtus was saved from the wrath of God by his artistic foundations, which brought huge benefit to the Church, raising piety of the faithful, multiplying glory of God and enhancing the prestige of the Roman Holy See. Biographers of Francis de Sales (1567–1622) admitted that he was unable to engage in important artistic foundations in his Geneva diocese, which was severely hit by the Reformation. Nevertheless, they encouraged other hierarchs – so as this bishop, to erect a modest cross at the gate of Calvinist Geneva – to adjust their artistic undertakings to the current pastoral needs. Such a goal of developing of the artistic patronage was promoted in subsequent hagiographic and biographical works, creating models of the office of bishop in the Modern Era.