

VI. SZTUKA SAKRALNA

Ks. Ryszard Knapiński

Różaniec w ikonografii

1. Historia kształtowania się modlitwy różańcowej

Kształtowanie się modlitwy różańcowej ma swe długie dzieje¹. Zanim doszło do obecnej formy odmawiania różańca, przez ponad pięć wieków praktykowano na rozmaite sposoby odmawianie pacierzy, łącząc je z medytacją żywota Jezusa i Maryi (*Pater noster*, *Ave Maria*). Dla zrozumienia długotrwałego procesu powstawania właściwej ikonografii o tematyce różańcowej, przypomnimy w skrócie historię różańca. Jak bogate są dzieje tej modlitwy, tak różnorodna jest związana z nią ikonografia. Niniejsze opracowanie jest przyczynkiem do szerszego studium nad sposobami obrazowania modlitwy w sztuce kościelnej².

Średniowieczni mnisi mieli obowiązek odmawiać z pamięci 150 psalmów. Z czasem podzielono je na trzy *quinquageny*, tworząc dzienny cykl po 50 psalmów. Dla tych, którzy byli *a litterati*, wprowadzono praktykę odmawiania *Pater noster*, modlitwy uważanej za syntezę wiary chrześcijańskiej. W myśl zasady: „qui non potest psallere debet patere...”, zawartej w *Consuetudines* z Cluny (PL 149,776), sformułowanych w XI w., zastępowała ona braciom konwersom modlitwę brewiarzową³. Przy odmawianiu 150 *Ojcze nasz* – *Pater noster* posługiwano się sznurem z nanizanymi

¹ R. Scherschel, *Różaniec – modlitwa Jezusowa Zachodu*, Poznań 1988. O trudnościach w pracowaniu tematu świadczy mizernie napisane hasło w: H. Fros SJ, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 4, Kraków 2000, s. 148 n.

² Godne polecenia są wybrane pozycje: J. Zink, *DiaBücherei – Christliche Kunst. Betrachtung und Deutung*, Bd.1. *Advent und Weihnachten I*, Eschbach 1981, zwłaszcza rozdziały: *Bilderstreit und Geschichte des Glaubens*, s. 10-13; *Das Bild und das Wesen der Offenbarung*, s. 13-15; *Was kann durch Bilder geschehen?*, s. 15-16; *Was ist religiöse, was ist christliche Kunst?*, s. 17; *Wie wirkt das Bild auf den Betrachtenden?*, s. 18-19; *Was ist christliche Meditation?*, s. 19-21; J. Zink, *DiaBücherei...*, Bd 9. *Advent und Weihnachten II*, Eschbach 1983, zwłaszcza: *Die Bibel, das Buch der Bilder. Über die Bildhaftigkeit unserer Rede von Gott*, s. 7-16; P. Dinzelbacher, D. R. Bauer, *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern 1985; P. Dinzelbacher, *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart 1986; przekł. *Leksykon mistyki*, Warszawa 2002; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Th. Lentz, *Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination*, w: *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Hrsg. G. Kerscher, Berlin 1993, s. 120-151. Wybór bibliografii towarzyszy opracowaniu katalogowemu, wydanemu z okazji wystawy zorganizowanej przez Rijksmuseum w Amsterdamie w dniach 26.11.1994 – 26.02.1995 r. – wersja angielska: Henk van Os, E. Honée, H. Nieuwdorp, B. Ridderbos, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Amsterdam 1994.

³ Wspomniane konstytucje benedyktyńskie pozwalały braciom laikom na odmawianie 50 *Pater noster* po śmierci jakiegoś zakonnika, zamiast 50 psalmów, do których odmówienia zobowiązani byli bracia prezbiterzy. Zob. A. Heinz, *Rosenkranz. I. Theologiegeschichte*, w: *Marienlexikon* [dalej: ML], Hrsg. R. Bäumer, L. Scheffczyk, Bd. 5, Sankt Ottilien 1993, s. 553. Arnold Angenendt (*Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2000, s. 545), powołując się na regułę franciszkańską (*Regula bullata* III,3), podaje następujące liczby pacierzy odpowiadające godzinom liturgicznym. Odmawiano więc: 24 *Pater noster* do matutinum, 5 do laudesów, po 7 do każdej z godzin mniejszych (prima, tertia, sexta, nona), do niesporów 12 i wreszcie do komplety 7.

paciorkami, wykonanymi z koralu, bursztynu, pereł, szlachetnego kruszcu lub z drewna. Sznury te nazywano *paternoster*. Liczyły one od 10 do 150 koralików. Początkowo importowano je ze Wschodu, w 2. połowie XIII w. (1260 r.) wytwarzali je już parcyscy rzemieślnicy cechowi. W 1302 r. potwierdzony jest podobny cech w Brugii, od XV w. produkcja sznurów modlitewnych została przejęta przez zakon krzyżacki. Po jego sekularyzacji przejęły ją miasta Hanzy: m. in. Gdańsk, Elbląg, Lubeka, Hamburg, Stralsund⁴.

W XIII w. cystersi pozwolili konwersom na odmawianie *Ave Maria*, zamiast *Pater noster*, nazywając tę praktykę *psalterzem Maryjnym*, a później *rosarium*⁵. Obok określenia *paternoster* dla sznura używanego do odliczania 150 *Ave Maria* powstała druga jego nazwa – *rosarium*, *różaniec*. Zwyczaj codziennego praktykowania tej formy różańca znany był w wielu wspólnotach chrześcijańskich zakonnych i laickich, m. in. wśród bractw, tercjarzy, w kręgu beginów i beginek⁶.

Nazwę *rosarium* objaśnia jedno z kaznodziejskich egzemplów cysterskich. Pewien pobożny brat konwers jeszcze przed wstąpieniem do zakonu miał zwyczaj układania wieńca z pięćdziesięciu róż, którym ozdabiał figurę Matki Bożej. Wieniec ten nazywał *rosarium*. Któregoś dnia Maryja miała wyrazić życzenie, by zamiast wieńca z żywych kwiatów składał Jej duchowe *rosarium*, odmawiając codziennie 50 *Ave*. Tak też uczynił, nie zaprzestając jednak zdobienia wieńcem figury⁷. Egzemplum to można powiązać ze średniowiecznym zwyczajem ofiarowywania przez chłopów poddanych (*i servi della gleba*) swoim panom (patronom) wieńca z róż (*corona di rose*) na znak poddaństwa.

Aby odmawianie *Ave* nie przerodziło się w mechaniczne „odklepywanie paciery”, z czasem, na wzór antyfon poprzedzających psalmy w brewiarzu, dodawano do każdego dziesiątka *Ave* duchowe adagia, rodzaj aktów strzelistych i teologicznych sentencji, służących pogłębieniu modlitwy. Formalnie praktyka ta przypominała dzisiejszy różaniec, choć jeszcze nim nie była. Jej początków można się dopatrywać, jak uważa Andreas Heinz, już w pismach benedyktyńskich z przełomu XI i XII w. (Johannes v. Fécamp, Anzelm z Canterbury, Ekbert, Elżbieta z Schönau)⁸.

Łączenie rozważań żywota Jezusa, zwłaszcza Jego ponizenia we Wcieleniu i w śmierci na krzyżu, z dewocją maryjną występowało u wielu mistrzów mistyki i założycieli zakonów, m. in. u św. Bernarda z Clairvaux (1090-1153)⁹ i jego towarzysza Aelreda z

⁴ B. Kranemann, *Pater noster*, w: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München 2002, szp. 1781 n.; R. Hammel-Kiesow, *Paternostermaker*, w: tamże, szp. 1782. Na południu Niemiec sznury *paternoster* produkowano w Konstancji oraz w miastach Konfederacji Szwajcarskiej.

⁵ Modlitwa *Ave Maria* w pierwotnej formie, bazującej na tekście Łk 1,28. 42, przejęta została ze Wschodu w IX w.

⁶ Np. reguła beginek z Gandawy z 1242 r. nakazywała odmawianie trzy razy na dzień po 50 *Ave*, co w skrócie nazywano *Psalterzem Maryjnym*. Zob. A. Heinz, *Rosenkranz...*, s. 553 nn.

⁷ Tamże (s. 554 n.) dalsze informacje związane z precedensami poprzedzającymi powstanie i ewolucję modlitwy różańcowej oraz wybór literatury.

⁸ Początków takiego rozmyślenia dopatrzono się już w pismach Orygenesusa. A. Heinz, *Rosenkranz...*, s. 554.

⁹ O. Stegmüller, H. Riedlinger, *Bernhard v. Clairvaux*, w: *ML*, Bd. 1, Sankt Ottilien 1988, s. 445-447.

Rievaulx (1110-1167)¹⁰, u św. Franciszka z Asyżu (1181-1226)¹¹ i św. Dominika (1170-1221)¹². Długotrwały wpływ rozważań Aelreda widoczny jest począwszy od dzieł Ludolfa z Saksonii (1300-1360?)¹³ po rozważania życia Jezusa Chrystusa proponowane przez św. Ignacego Loyolę (1491-1556) w drugim tygodniu 30-dniowych rekolekcji¹⁴.

Ścisłe powiązanie rozważania z recytacją 15 Ave znajdujemy w pismach cysterskiego opata Stefana v. Sallay (†1252) – *Meditationes de gaudibus beatae et gloriosae semper Virginis Mariae*¹⁵. W XIII w. niezależnie od siebie w kilku wspólnotach zakonnych dla podkreślenia chrystocentrycznego charakteru modlitwy dodano do biblijnego tekstu *Pozdrowienia Anielskiego*, kończącego się słowami: *błogosławiony owoc żywota Twojego – imię JEZUS*.

Duchowość cysterska pielęgnowała praktykę równoległego rozważania wydarzeń zbawczych, będących dziełem Jezusa Chrystusa wraz ze wskazaniem na udział w nich Jego Matki – Maryi¹⁶. Rozmyślania takie, ułożone w formie dziękczynnych modlitw, spisano ok. 1300 r. w opactwie cysterek St. Thomas koło Trewiru, w traktacie zatytułowanym *Beneficia Incarnationis*. Podczas odmawiania 100 Ave Maria (cysterskie *centenarium*) równocześnie rozważano tajemnice zbawienia, przywołując obecność w nich Jezusa Chrystusa od początków, czyli od stworzenia człowieka, aż po koniec świata i Sąd Ostateczny. Modlitwa taka była umotywowana czcią i uwielbieniem dla Jezusa Chrystusa.

¹⁰ G. Raciti, *Aelred v. Rievaulx*, w: ML, Bd. 1..., s. 47 n.

¹¹ O. Schmucki, *Franz v. Assisi*, w: ML, Bd. 2, Sankt Ottilien 1989, s. 509-511.

¹² W. Eckert, E. v. Witzleben, *Dominikus*, w: tamże, s. 210-212.

¹³ W. Baier, *Ludolf v. Sachsen*, w: ML, Bd. 4, Sankt Ottilien 1992, s. 170 n.

¹⁴ J. E. Vercruyse, *Igantius v. Loyola (Inigo López de Loyola)*, w: ML, Bd. 3, Sankt Ottilien 1991, s. 280 n.

¹⁵ *Meditationes...* są jednym z czterech traktatów napisanych przez cysterskiego opata z Sallay, Stefana. Zawierają one zbiór medytacji do 15 radości Maryi, które zostały podzielone na 3 *quinaria*, tzn. grupy po 5 radości lub tajemnic. I tak pierwsza obejmuje: 1. *Narodziny Maryi* jako początek historii Zbawienia; 2. *Wszystko obejmująca świętość Maryi*; 3. *Zwiastowanie Archaniola Gabriela*; 4. *Poczęcie Słowa Wcielonego*; 5. *Nawiedzenie św. Elżbiety*. W drugiej tajemnicy rozważa się: 6. *Narodziny Chrystusa*; 7. *Pokłon Trzech Króli*; 8. *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*; 9. *Znalezienie Chrystusa w świątyni*; 10. *Ofiarowanie Chrystusa podczas Jego chrztu*. Wreszcie trzecia tajemnica zawiera: 11. *Zbawczą śmierć Jezusa Chrystusa*; 12. *Zmartwychwstanie*; 13. *Wniebowstąpienie Chrystusa*; 14. *Zesłanie Ducha Świętego*; 15. *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*. W rozważaniach tych czytelny jest ich prekursorski charakter w stosunku do współczesnych medytacji różańcowych. Były one traktowane jako rodzaj ćwiczenia duchownego dla nowicjuszy i profesów. Rozważanie składało się z następujących elementów: 1. Wprowadzenie z tekstów biblijnych i liturgicznych, objaśniających treść tajemnicy; 2. „Radość” zapowiada sama Maryja w słowach „raduj się...” – co przypomina wezwania z Akatystu - i sama streszcza ich charakter; 3. Modlący się zwraca się do Matki Pana, aby udzieliła mu łaski, wypływającej z tej radości; 4. Modlitwa końcowa jest najstarszą formą późniejszej modlitwy Ave Maria... - *Zdrowaś Maryjo...* Skład 15 tajemnic opata Stefana obejmuje także *obrzezanie Jezusa* i *Jego śmierć*, czym różni się od późniejszych kompozycji obejmujących po 7 radości i 7 boleści Maryi. Zob. E. Mikkers, *Stephan v. Sallay*, w: ML, Bd. 6, Sankt Ottilien 1994, s. 295.

¹⁶ A. Heinz, *Rosenkranz...*, s. 554; K. Kolb, *Freuden Mariens*, w: ML, Bd. 2, Sankt Ottilien 1989, s. 538. Medytacjom tym poświęcone zostały jeszcze dwa rozbudowane hasła: E. Bayer, *Sieben Freuden Mariens*. 1. *Mittelhochdeutsche Literatur*, w: ML, Bd. 6, Sankt Ottilien 1994, s. 154 n.; W. Breuer, 2. *Mittelniederländische Literatur*, w: tamże, s. 155 n.; 3. U. Ebel, *Romanistik*, w: tamże, s. 156 n.; E. Bayer, *Sieben Schmerzen Mariens*. 1. *Mittelhochdeutsche Literatur*, w: tamże, s. 157; W. Breuer, 2. *In der mittelniederländischen Literatur*, w: tamże, s. 157 n.

Podane przykłady ukazują precedensy poprzedzające uformowanie się właściwej modlitwy różańcowej. W potocznym przekonaniu utrwaliło się błędne mniemanie jakoby jej twórcą był św. Dominik. Tymczasem jest nim inny zakonnik o tym samym imieniu - Dominik z Prus (1384-1460), urodzony we wsi rybackiej koło Gdańska, na terytorium należącym niegdyś do zakonu krzyżackiego¹⁷. Wstąpił w 1398 r. do kartuzów w Trewirze i jeszcze jako nowicjusz w adwencie 1409 r., zachęcony przez przeora kartuzji, Adolfa z Essen (ok. 1370-1439), ułożył własną wersję różańca wzorując się na dworskich pieśniach (*minne*). Nazwał ją *Rosarium*. Składała się ona z 50 różnych klauzul do medytacji życia Zbawiciela (*Clausulae vitae Jesu*), od zwiastowania po uwielbienie w chwale nieba¹⁸. Modlitwę tę nazwano *Różańcem Żywota Jezusa Chrystusa*¹⁹. Zaslugą przeora Adolfa z Essen było rozpowszechnienie tej formy modlitwy.

Dominikanie, a zwłaszcza Alanus de Rupe (ok. 1328-1475)²⁰, błędnie podtrzymywali legendę o ułożeniu różańca przez ich założyciela – św. Dominika²¹. Legendę rozpropagowały zakładane przez dominikanów liczne bractwa różańcowe. Traktat Alanusa o różańcu – *Psalterium Mariae*, wydany w Ulm, w 1483 r., zawiera kolorowane drzeworyty ilustrujące każdą z pięciu tajemnic trzyczęściowego różańca²². W dalszych dziejach kształtowania się modlitwy różańcowej doszło do zredukowania tematów rozważań ze 150, względnie 50, tylko do 15. Sprawilo to, iż odmawianie różańca stało się modlitwą szczególnie popularną nie tylko wśród zakonników, ale także wśród ogółu wiernych.

Pierwsze bractwo różańcowe powstało w Kolonii w 1475 r. Jego założycielem był dominikanin Jakub Sprenger, który łączył gorliwość maryjnego czciciela z surowością inkwizytora, polującego na czarownice²³. Rozwój bractwa był szybki i imponujący. Już w roku następnym przystąpili do niego cesarz Fryderyk III wraz z małżonką i synem Maksymilianem. Za ich przykładem poszli inni książęta i biskupi. W 1481 r. bractwo kolońskie miałyby liczyć według Brigitte Herbach, aż 100 000 członków²⁴. Wydany w 1477 r. w Augsburgu nowy statut bractwa (Bamberg, Staatsbibliothek) ozdobiony jest drzeworytem przedstawiającym tronującą Matkę Bożą z Dzieciątkiem na kolanach, rozdających wieniec różane członkom bractwa: Jezus daje je duchownym, Maryja świeckim.

¹⁷ K. J. Klinkhammer, *Dominikus v. Preußen*, w: ML, Bd. 2, Sankt Ottilien 1989, s. 213-214.

¹⁸ Tenże, *Die Entstehung des Rosenkranzes und seine ursprüngliche Geistigkeit*, w: *500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975*. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesan-Museum Köln 1975, Köln 1975; tenże, *Adolf v. Essen*, w: ML, Bd. 1, Sankt Ottilien 1988, s. 34-39; B. Schöller, *Religiöse Drucke aus Kölner Produktion. Flugblätter des 16. bis 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Kölner Stadtmuseums*, Köln 1995, poz. kat. 51.

¹⁹ K. Küppers, *Rosenkranz*, w: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 7, München 2002, szp. 1035.

²⁰ M. Lohrum, *Alanus de Rupe*, w: ML, Bd. 1, Sankt Ottilien 1988, s. 74.

²¹ W aktach i pierwsze żywotach, pisanych wkrótce po śmierci Dominika nie wymienia się takiego wątku legendarnego o przekazaniu zakonowi różańca, który miałaby świętemu podarować Maryja. Alanus de Rupe wyraźnie pomylił Dominika z Prus ze św. Dominikiem.

²² Reprodukacja w: B. Herbach, *Rosenkranz*, w: „*Ora pro nobis*” *Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung*, Karlsruhe 1992, s. 19.

²³ Współ z Henricus'em Institoris był on współautorem podręcznika *Fallus maleficarum* (*Hexenhammer*), wykorzystywanym do wykrywania i prześladowania czarownic. Zob. J. Vennebusch, *Sprenger, Jacob*, w: ML, Bd. 6, Sankt Ottilien 1994, s. 256 n.

²⁴ B. Herbach, *Rosenkranz...*, s. 19 n.

Ponad sto lat później powstało bractwo różańcowe w Mediolanie (*compagnia del Santissimo Rosario*), erygowane listem pasterskim Karola Boromeusza z dnia 25 marca 1584 r. W katedrze dedykowano Matce Bożej Różańcowej specjalną kaplicę, zamieniając jej pierwotne wezwanie *Madonna dell'Albero* na *Madonna del Santissimo Rosario*. Przy tej okazji wznowiono wydanie medytacji różańcowych Bartolomea Scalvo *Rosariae Praeces ad Gloriosam Dei Genitricem Mariam...*, które po raz pierwszy ukazały się drukiem w Cremonie w 1569 r.²⁵ Starodruk zdobią drzeworyty ilustrujące idę różańca jako modlitwy miłej Matce Jezusowej oraz ryciny ilustrujące wydarzenia z historii Zbawienia. Sceny ewangeliczne zostały ukazane w kontekstach typologii biblijnej z uwzględnieniem także apokryficznych przepowiedni antycznych sybilli. Taka forma szeroko rozumianej katechezy była charakterystyczna dla nowego modelu religijności okresu potrydenckiego, uwzględniającego uniwersalny wymiar humanizmu chrześcijańskiego.

Szczególnym powodem ugruntowania pobożności różańcowej w Kościele katolickim stało się zwycięstwo odniesione w dniu 7 października 1571 r. w bitwie morskiej, stoczonej przez państwa Ligi Katolickiej przeciwko Turkom pod Lepanto. Zostało ono przypisane wstawiennictwu Najświętszej Maryi Panny i uważane jako dowód wysłuchania modlitw różańcowych do których wzywał papież Pius V cały Kościół. Odtąd różaniec stał się swoiście rozumianym orężem w walce nie tylko z herezją protestancką, lecz także w obronie przed inwazją islamu. Treści te i fakty znalazły odbicie w ówczesnej ikonografii różańcowej²⁶.

Ważnym czynnikiem sprzyjającym upowszechnieniu modlitwy różańcowej były zachęty ze strony papieży. W okresie od XV do XX w. wydali oni łącznie szesnaście pism, propagujących odmawianie różańca (Sykstus IV, Leon X, Pius V, Pius IX, Leon XIII, w czasach najnowszych Pius XI, Pius XII, Jan XXIII, Paweł VI i Jan Paweł II)²⁷. Nie bez znaczenia dla rozwoju modlitwy różańcowej były objawienia Matki Bożej w Lourdes i w Fatimie.

Ostatecznie z końcem XV w. różaniec uzyskał formę modlitwy, w której recytacja *Pozdrowienia Anielskiego* towarzyszy rozważaniu tajemnic Zbawienia. Odmawianie dziesiątków *Zdrowaś Maryjo* (*Ave Maria*) poprzedza jedno *Ojcze nasz*, a kończy je krótka doksologia *Chwała Ojcu*. Rozmyśla się równocześnie nad treściami piętnastu (w wersji tradycyjnej) lub dwudziestu (w wersji zmodyfikowanej przez Jana Pawła II) tajemnic wiary²⁸. Tak więc pełna modlitwa różańcowa obejmuje 15 lub 20 tajemnic, których rozważaniu towarzyszy odmawianie 150 względnie 200 *Zdrowaś Maryjo*, podzielonych na 3 lub na 4 części²⁹. Potocznie zwykło się nazywać różańcem jedną część mającą własny

²⁵ M. L. Gatti Perer, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario. L'istituzione della compagnia del S. Rosario eretta da san Carlo e l'edizione italiana figurata del 1583 delle „Rosariae praeces“ di Bartolomeo Scalvo*, w: Carlo Borromeo e l'Opera della „Grande Riforma“. *Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno cinquecento*, Milano 1997.

²⁶ J. Hall, *Dizionario dei Soggetti e dei Simboli nell'Arte*, Milano 1993, s. 270.

²⁷ Miesiąc październik został dedykowany odmawianiu różańca, a do Litanii Loretańskiej dodano wezwanie *Królowo różańca świętego*.

²⁸ List apostolski papieża Jana Pawła II, do biskupów, duchowieństwa i wiernych *Rosarium Virginis Mariae*, wydany na Watykanie 16 października 2002 r.

²⁹ Literatura na temat istoty modlitwy różańcowej jest bogata. Wskazemy jedynie: J. M. Ostreyko OP, *Rozważania różańcowe*, Kraków 1981. Odnośnie do obszaru niemieckojęzycznego podaje ją: H.

tytuł: *Część Radosna, Bolesna, Chwalebna* i ostatnio wprowadzona przez Jana Pawła II część *Tajemnice Światła* obejmuje rozważanie tajemnic z okresu życia publicznego Jezusa Chrystusa, tj. pomiędzy Dzieciństwem a Męką. Modlitwę rozpoczyna odmówienie *Wierzę w Boga (Skład Apostolski), Ojcie nasz, trzech Zdrowaś Maryjo* (o uproszenie cnót teologicznych: *wiary, nadziei i miłości*) i końcowa krótka *doksologia – Chwała Ojcu*.

Na każdą część różańca składa się pięć tajemnic, będących tematami rozważania. Oto one:

Część pierwsza – **Radosna** – obejmuje rozważanie tajemnic wcielenia i dzieciństwa Pana Jezusa:

1. *Zwiastowanie.*
2. *Nawiedzenie św. Elżbiety.*
3. *Boże Narodzenie.*
4. *Ofiarowanie Jezusa w świątyni.*
5. *Znalezienie Jezusa w świątyni.*

Część druga – **Tajemnice światła** - obejmuje rozważanie tajemnic życia publicznego Pana Jezusa:

1. *Chrzest Pana Jezusa w Jordanie.*
2. *Objawienie Pana Jezusa na weselu w Kanie.*
3. *Głoszenie królestwa Bożego i wzywanie do nawrócenia.*
4. *Przemienienie Pańskie na Górze Tabor.*
5. *Ustanowienie Eucharystii.*

Część trzecia – **Bolesna** - obejmuje rozważanie tajemnic odkupienia i męki Pana Jezusa:

1. *Modlitwa Jezusa w Ogrójcu.*
2. *Biczowanie.*
3. *Cierniem koronowanie.*
4. *Dźwiganie krzyża.*
5. *Śmierć Pana Jezusa na krzyżu.*

Część czwarta – **Chwalebna** - obejmuje rozważanie tajemnic uwielbienia i chwały Pana Jezusa i Jego Matki:

1. *Zmartwychwstanie Jezusa.*
2. *Wniebowstąpienie Jezusa.*
3. *Zesłanie Ducha Świętego.*
4. *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny.*
5. *Ukoronowanie Najświętszej Maryi Panny.*

Pörnbacher, *Rosenkranz*. V. *Deutsche Literatur der Neuzeit*, w: ML, Bd. 5, Sankt Ottilien 1993, s. 557; Jan Paweł II, *Rosarium Virginis Mariae. List apostolski Ojca Świętego Jana Pawła II do biskupów, duchowieństwa i wiernych o różańcu świętym*, Żabki 2002.

2. Wybrana ikonografia różańcowa

Jak już wyżej wspomniano, ikonografia różańcowa kształtowała się w długim procesie, w wyniku którego powstało kilka jej typów³⁰. W różnych okresach różne obrazy były wiązane z tematyką różańcową. Co zresztą jest zrozumiałe, gdy się uwzględni skomplikowany proces kształtowania się samej modlitwy. Jest to zrozumiałe, gdy się uwzględni skomplikowany proces kształtowania się samej modlitwy.

W początkowej fazie, obejmującej okres do 1475 r., czasu powstania pierwszego bractwa różańcowego, przeważają obrazy, w których nanizane na sznur ziarna jako *paternoster* lub *rosarium* zostają wykorzystane jedynie w funkcji atrybutu Matki Bożej i Dzieciątka. Przedstawienia różańca o charakterze alegorycznym, zaczęły pojawiać się w sztuce chrześcijańskiej dopiero w drugiej połowie XV w. Rozwój dewocji różańcowej, podbudowanej mistycyzmem średniowiecznym, wpływami egzemplów i legend, inspirował artystów do tworzenia nowych przedstawień ikonograficznych, będących w mniejszym lub większym stopniu ilustracją teologii różańca. Przyjrzyjmy się nieco bliżej temu procesowi.

Katarzyna Zalewska w studium poświęconym ikonografii różańcowej, powołując się na wcześniejsze opracowania, wyodrębniła trzy jej typy, przyjmując jako element różnicujący „sposób w jaki treści różańcowe zostały wprowadzone w obręb obrazu”³¹. I tak do pierwszej grupy zostały zaliczone przedstawienia, w których jako atrybut Matki Bożej lub Dzieciątka występuje sznur różańca – *rosarium* lub *paternoster*. Są to przede wszystkim obrazy przedstawiające Matkę Bożą ze sznurem różańca, leżącym w pobliżu lub trzymanym przez Dzieciątka. Drugą grupę stanowią ilustracje pobożności różańcowej wiernych. Do tej grupy zostały zaliczone wizerunki z Maryją podającą modlącym się do niej wianki różane, jednocześnie adorowaną przez wiernych. Wreszcie do grupy trzeciej autorka zaliczyła kompozycje, w których wieniec z róż lub sznur różańca otacza jakąś, bliżej nieokreśloną przez autorkę, postać lub scenę³². Przedstawiona przez Zalewską próba systematyki ikonografii różańcowej okazała się niewystarczająca.

Inaczej zagadnienie typologii ikonografii różańca przedstawiono w obszernym haśle *Rosenkranzbilder* opracowanym przez Doris Gerstl w piątym tomie *Marienlexikon*³³. W jej systematyce punktem wyjścia są popularne w 2 poł. XV w. przedstawienia wieńca z róż (niem. *Rosenkranz*), genezą sięgające antycznych wieńców zwycięstwa (*aurum coronarium*). Odznaczonych nimi atletów lub wojowników opiewano w średniowiecznych

³⁰ Opracowania ikonografii różańca są dość liczne. Tytułem przykładu podajemy wybrane pozycje: K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1928, s. 638-646; W. Wehr, *Rosario. Ikonografia*, w: *Enciclopedia Cattolica*, t. 10, Città del Vaticano 1953, szp. 1352-1354; E. Wilkins, *Rosenkranz*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1971, szp. 568-572; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 2 Gütersloh 1980, s. 199-205; J. Hall, *Dizionario dei Soggetti...*, s. 269 n.; A. Seebohm, *Rosenkranzbilder*, w: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 7, München 2002, szp. 1035.

³¹ K. Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1999, s. 23-29. Tam podana wcześniejsza literatura.

³² Tamże, s. 25.

³³ D. Gerstl, *Rosenkranzbilder*, w: *ML*, Bd. 5, Sankt Ottilien 1993, s. 559-564.

pieśniach (*minnach*). Wieniec stał się symbolem chwalebego odznaczenia. Gerstl wyodrębniła aż jedenaście typów ikonografii różańcowej³⁴:

1. *Rosarium* jako sznur do odliczania odmawianych *Ave*, (na równi z *paternoster*) dodawany w kompozycjach o tematyce dewocyjnej jako atrybut, przedstawieniom Matki Bożej z Dzieciątkiem lub innym postaciom, nie zawsze ukazywanym w aureoli świętości.
2. Realistycznie oddane lub stylizowane wieńce z róż.
3. Przedstawienia stojącej Matki Bożej z Dzieciątkiem wewnątrz różanego wieńca lub zmonumentalizowanego sznura różańca – *rosarium*.
4. Obrazy ilustrujące legendę o modlącym się rycerzu.
5. Wręczanie różańca św. Dominikowi lub innemu świętemu, np. Katarzynie ze Sieny.
6. Obrazy ukazujące symboliczne znaczenie modlitwy różańcowej, odmawianej przez wiernych podczas bitwy morskiej Ligi Katolickiej przeciw Turkom pod Lepanto 7 października 1571 r.
7. Wieniec różany, okalający przedstawienia świętych stojących w obliczu Trójcy Świętej, Ukrzyżowanego Chrystusa lub w scenie Koronacji Maryi Panny.
8. Ilustracja piętnastu tajemnic różańca i zbliżonych do nich scen *Siedmiu Radości* i *Siedmiu Boleści Maryi*.
9. Sznur do odliczania modlitw, wieńce z róż lub różaniec jako atrybuty w przedstawieniach świętych lub osób modlących się Maryi, niekiedy fundatorów bractwa różańcowego.
10. Różaniec jako liczydło – *paternoster* w przedstawieniach portretowych duchowieństwa lub osób świeckich.
11. Cuda różańcowe³⁵.

Poza systematyką znalazły się kompozycje mieszane, powstałe zwłaszcza w kręgach duszpasterstwa dominikańskiego. Jaskrawy w kolorach obraz *Matka Boża Różańcowa*, namalowany w 1643 r. przez Giovanniego Battistę Salvi, zwanego Sassoferrato, do kaplicy św. Katarzyny Sienieńskiej w bazylice S. Sabina w Rzymie, stał się najpopularniejszym toposem tego tematu. Kopiowano go i reprodukowano w niezliczonych ilościach. Przedstawia on świętych Dominika i Katarzynę, klęczących przed tronuującą Maryją z Dzieciątkiem, którzy wręczają im różańce.

W ciągu dziejów zauważa się pewne okresy preferencji różnych odmian ikonografii, zwłaszcza pod wpływem impulsów ze strony papieży. W skali monumentalnej tematyka różańcowa najczęściej występuje w samych obrazach ołtarzowych, ale niekiedy stanowi podstawę dla programu ikonograficznego całej kompozycji ołtarza. Ponadto jej nośnikiem były rzeźby pełnoplastyczne i reliefowe, rzeźba nagrobna i witraże, obrazy wotywno i różnoraka produkcja graficzna, książkowa i dewocyjna, ulotki odpustowe i obrazki dewocyjne, odpusty, dyplomy brackie i pamiątki pielgrzymie.

Warto poświęcić nieco uwagi wybranym przykładom reprezentatywnym dla wyodrębnionych wyżej typów ikonografii różańcowej.

³⁴ Podobną systematykę znajdujemy w podanym wyżej haśle angielskiego autora E. Wilkins, *Rosenkranz*.

³⁵ Tamże, s. 560.

Rozważania tajemnic różańca, w których ukazana jest rola Matki Bożej w Zbawczym dziele Jej Syna pojawiły się w okresie dojrzałego średniowiecza na fali mistyki obrazowej, wykorzystującej do medytacji obraz jako nośnik treści teologicznych³⁶. Poprzez inspirację do modlitwy i medytacji wzrastała ranga obrazu, który plasował się na poczesnym miejscu w formach kultu określonej tajemnicy wiary, Osób Boskich lub świętych patronów³⁷. Zatem pojawienie się ikonografii różańcowej nie było zjawiskiem nowym w rozumieniu funkcji obrazu. Usystematyzowanie tematyki wokół tajemnic różańcowych wpisało się w żywy w średniowieczu kult ikoniczny.

W fazie początkowej, zmierzającej do odnalezienia właściwej formy dla ikonografii różańca, posługiwano się najprostszym przedstawieniem, ukazującym Matkę Bożą z Dzieciątkiem na ręku, trzymającym jako atrybut sznur koralu, służący do odliczania paciery – *paternoster*. Bardzo często obrazy gotyckie i renesansowe ukazywały Dzieciątko Jezus ze sznurem koralu na szyi. Atrybut ten ma przynajmniej podwójną symbolikę. Po pierwsze służył jako zachęta do odmawiania *psalterium marianum* jako jednej z początkowych form różańca. Po wtóre, same paciorki z koralu przejmowały jego symbolikę apotropaiczną. W średniowieczu wierono, iż koral ma właściwości taumaturgiczne i chroni od chorób oczu, zarazy i morowego powietrza. Dzieciom zawieszano koral na szyi, aby uchronić je od wszelakich nieszczęść³⁸. Już w mitologii greckiej podano symboliczne znaczenie koralu, który miał zrodzić się z krwi spływającej w wody oceanu z odciętej głowy meduzy. Dzięki pismom Owidiusza (*Metamorfosi*, IV,740-752) oraz Pliniusza Starszego (*Naturalis Historia*, XXII,24) wątki odległej tradycji antycznej weszły w obieg literatury nowożytnej, przyswojone przez Cezarego Ripę w jego popularnym traktacie *Iconologia*³⁹. W pismach tych wskazywano na cudowne właściwości koralu, chroniącego od nieszczęść. Do tego chrześcijaństwo dodało jeszcze myśl o zbawiennym znaczeniu modlitwy, czego symbolem stał się koral.

Motyw koralu występował często w obrazach maryjnych, podajemy kilka wybranych przykładów: Pierro della Francesca, *Madonna di Senigallia*, ok. 1470, Urbino, Galeria Nazionale delle Marche; Mistrz Poliptyku św. Barbary we Wrocławiu, *Maria z Dzieciątkiem*, ok. 1460, z klasztoru klarysek we Wrocławiu, Wrocław Muzeum Narodowe; obraz przypisywany Gerardowi Dawidowi, *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1494, Madrid, Prado; Bernardino Luini, *Pala Busti, Madonna tronuująca ze świętymi i donatorami*, 1515, Mila-

³⁶ Tu pomocne mogą być wybrane pozycje bibliograficzne: A. Rosenberg, *Christliche Bildmeditation*, München 1975; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; S. Kobielus, *Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.

³⁷ Terminologia niemiecka wypracowała pojęcie „Andachtsbild”, które nie posiada odpowiednika w języku polskim. Oddajemy je przez określenie „obraz kultowy”, w którym obraz należy rozumieć jako medium stymulujące do rozmyślania i modlitwy.

³⁸ S. Kobielus, *Magiczne i symboliczne znaczenie koralu w przedstawieniach Matki Bożej z Dzieciątkiem na przełomie średniowiecza i renesansu*, w: *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 325-341, zwłaszcza s. 333 nn.; tenże, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 316.

³⁹ O różańcu wspomina C. Ripa m. in. przy omawianiu personifikacji *Chwalby*: C. Ripa, *Iconologia*, Kraków 1998, s. 446 nn; *Obłudy*, s. 117 n.; zaś o symbolice koralu *passim*; L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, s. 354 n.

no, Pinacoteca di Brera; Łukasz Cranach St., *Madonna z Dzieciątkiem*, 1 poł. XVI w., Kraków, klasztor kanoników regularnych.

Adam Labuda trafnie zinterpretował wrocławski obraz z klasztoru klarysek: „Ramię obrazu obiega napis: *Congratulamini mihi omnes, qui diligitis dominum, quia, cum essem parvula, placui altissima* [wydaje się, że powinno być *altissimi* - R. K.]. *Et de meis visceribus genui Deum*. Zza kamiennego parapetu, na tle brokatowego, ciemnoczerwonego i złotego tła, wylania się od połowy widoczna Maria. Prawą ręką przytrzymuje stojącego na parapecie nagiego Chrystusa, lewą — jabłko. Ubrana jest w zieloną, i przetykaną złotem suknię i ciemnobłękitny płaszcz, spięty zapiną. Na głowie ma koronę. Chrystus trzyma w dłoni sznur koralu, przewieszony przez broszę Marii. Jeden z koralu jest większy od pozostałych. Sznur ten należy traktować jako formę różańca. Maria ukazana jest jako Królowa Niebios i druga Ewa, wymazująca grzechy pierwszej. Chrystus pojęty jest, w konsekwencji, jako drugi Adam. Czerwona barwa koralu stanowi aluzję do przelanej krwi odkupiciela ludzkości, zaś związanie sznura z Marią ukazuje jej udział w dziele Odkupienia. Jeśli uzasadnione jest odczytanie koralu jako różańca, należy widzieć w demonstracji tego motywu formę apelu do podjęcia nabożeństwa, powiększającego nadzieję na zbawienie i skuteczność wstawiennictwa, które Maria z urzędu, jako Królowa Niebios, sprawuje [...]

Problematykę typu przedstawieniowego, który wciela wrocławskie wyobrażenie Marii z Dzieciątkiem rozważano raczej w aspekcie następstw niż precedensów. W Europie środkowo-wschodniej spotyka się szereg dzieł zbliżonych, nawet bardzo bliskich pod względem ikonograficznym. Materiał ten, zestawiony przez historyków sztuki polskich i węgierskich, zinterpretował Stange w ten sposób, że obrazowi klarysek przypisał rolę prototypu. Nie jest wykluczone, że inicjatywa artystyczna wyszła z Wrocławia, gdyż z warsztatem wrocławskim związana jest zniszczona *Madonna z Dzieciątkiem z Trzebnicy* i analogiczne wyobrażenie z Dębego koła Kalisza. Dzieło wrocławskie jako całość nie ma, o ile wiadomo, precedensów w malarstwie zachodnim⁴⁰.

Niekiedy Dzieciątko Jezus może trzymać *rosarium* w ręku (Matthias Grünewald, *Narodzenie Jezusa*, Oltarz z Isenheim, 1512-1515, Colmar, Musée Unterlinden), albo jest przedstawione z bransoletką z koralu na przegubie rączki (np. Carlo Crivelli, *Matka Boża tronuująca z Dzieciątkiem trzymającym goździk w ręku*, 1501, Avignon, Musée du Petit Palais).

W obrazie Andrea Mantegni, *Madonna della Vittoria* z 1496 r. (Paris, Louvre), otwarte sznury koralu w typie *paternoster* wiszą u sklepienia eksedrowej altany, uplecionej z girland laurowych liści, pomiędzy którymi występują różne owoce, przypominające o raj. Natomiast po środku zwisają duże, pięknie ukształtowane gałązki koralu, które jak amulety są znakiem opieki nad Franciszkiem Gonzagą i zapowiadają ochronę przed nieszczęściami, wskazując zarazem na zbawczą misję Dzieciątka Jezus⁴¹.

Oprócz obrazów, w których jedynym elementem ikonografii różańcowej jest koralowy sznur *paternoster* względnie *rosarium*, z okresu poprzedzającego powstanie bractw

⁴⁰ A. S. Labuda, *Wrocławski oltarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 175 nn., il. 43; A. Ziomecka, *Kilka uwag o obrazie Madonny z klasztoru wrocławskich klarysek we Wrocławskim Muzeum Narodowym*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1999, t. 17, s. 121-124.

⁴¹ L. Impelluso, *La natura...*, s. 116 n.

różańcowych datuje się wiele zabytków, w których wizerunek Matki Bożej – najczęściej w typie *Niewiasty Apokaliptycznej*, ale również jako *Mater Misericordiae* - wkomponowany jest w wieniec różany. Przy czym ilość róż w wieńcu, odpowiadających ziarnom *paternoster* była zmienna. A powiększone kwiaty lub medaliony ze scenami odnoszącymi się do wydarzeń z historii Zbawienia bywały różne pod względem tematycznym. Również ich ilość zmieniała się. Medaliony często ilustrowały *Siedem Radości* lub *Siedem Boleści Maryi*, niekiedy kombinowane ze scenami z różańca⁴². Dopełnieniem całości były dodawane przedstawienia założycieli zakonów (np. św. Franciszka, Dominika, Bernarda z Clairvaux i in.) lub tzw. *Msza św. Grzegorza, Czyściciel* i inne. Trzeba tu podkreślić, iż motyw wieńca z róż, a potem z ziaren różańca ma długie trwanie. Powstał bowiem ok. roku 1300 i właściwie trwa modyfikowany do naszych czasów. Podobnie jak w literaturze motyw róży ma swoją historię jako gatunek literacki (*romain de la rose*), tak samo dało by się prześledzić jego obecność i mutacje w ikonografii chrześcijańskiej i laickiej. Ale w omawianym kontekście jest to zagadnienie marginalne.

Symbolikę wieńca uplecionego z kwiatów róż jako toposu dla wieńca różańcowego, objaśnia Arnold Angenendt, powołując się na elementy tradycji średniowiecznej. Wieniec różańcowy, wyglądający jak upleciony z żywych kwiatów, posiada znaczenie alegoryczne. Płecie go modlący się do Maryi człowiek. Matka Boża odbiera każde *Ave* jako kwiat wychodzący z jego ust i wyplata z nich wieniec różany. Wieńce te jako oznaki czci dla Bożej Rodzicielki składane są w niebiosach i będą brane pod uwagę przy osądzeniu duszy śmiertelnika w zaświatach. Stąd wywodzi się, jak podkreśla Angenendt, metaforyczna wymowa ikonografii wieńca różanego. Ale ta symbolika idzie dalej. I tak można nabyć *Płaszcz Opieki Maryi* za cenę 90.000 odmówionych *Ave*, co było możliwe do osiągnięcia jedynie przez wspólnoty zakonne, dzielące tę liczbę pomiędzy braci. Po spełnieniu „zakupu” – zobowiązania – wszyscy dostawali się pod *Płaszcz Opieki Maryi*⁴³. W badaniach ikonograficznych stwierdza się dużą popularność tematu *Maryi w Płaszczu Opieki*, inaczej zwanego też *Mater Misericordiae* lub *Mater Omnium*, w kompozycjach ilustrujących różaniec. Jest on centralną częścią wielu grafik i obrazów⁴⁴.

Najpopularniejszą odmianą tego typu ikonograficznego są plastycznie rzeźbione wieńce różane, wewnątrz których stoi Maryja z Dzieciątkiem, jako Niewiasta Apokaliptyczna, okryta glorią słonecznych promieni. Wersję pośrednią pomiędzy ilustracją różańca i przedstawień *Siedmiu Boleści Maryi* reprezentują reliefy skromnej szafy, datowanej na ok. 1400 r., stanowiącej oprawę dla *Pięknej Madonny* w bazylice mariackiej w Gdań-

⁴² Zob. K. Kolb, *Freuden Mariens...*; E. Bayer, *Sieben Freuden Mariens...*; W. Breuer, *Mittelniederländische Literatur*; U. Ebel, *Romanistik*.

⁴³ A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität...*, s. 542. Ten sam topos opisał bardziej szczegółowo, umieszczając zarazem ilustrację sceny; zob. T. Lentz, *Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination*, w: *Hagiographie und Kunst...*, s. 120-129

⁴⁴ Na temat ikonografii oraz treści ideowych typu *Maryi Płaszczu Opieki* zob. R. Knapieński, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 270-289. Tamże obszerna bibliografia tematu.

sku. W siedmiu medalionach znalazły się tu sceny pasyjne, połączone wieńcem z siedmiu dziesiątków róż⁴⁵.

Typowym przykładem ilustrującym ten sposób myślenia, łączący ikonografię *Maryi Płaszczki Opieki* – *Mater Misericordiae* z wątkami różańcowymi, przeniesiony na dzieło sztuki, jest tzw. pseudotryptyk (nieruchome skrzydła), autorstwa Mistrza z St. Severin, wykonany ok. 1510 r. Jest to drugie retabulum, przedstawiające tamtejsze bractwo różańcowe pod Płaszczem Opieki Maryi, ukazanej w typie *Mater Omnium*. Jako współpatroni zostali ukazani najpopularniejsi w średniowieczu święci dominikańscy – św. Dominik i Piotr z Werony, męczennik. Obaj podtrzymują poły płaszcza Maryi, pod którym zostali sportretowani znaczący duchowni i świeccy członkowie bractwa. Wśród nich widoczny jest, wspomniany wyżej, Jacob Sprenger⁴⁶. Wydaje się, iż retabulum to zainspirowało wiele innych bractw do fundowania podobnych patronackich ołtarzy i obrazów.

Bractwa różańcowe odgrywały ważną rolę w życiu społecznym średniowiecznych miast. Czynnikiem łączącym ich członków była cześć oddawana Panu Bogu i kult świętych, wspólna modlitwa i pamięć o zmarłych. Zobowiązywano się do pełnienia uczynków miłosierdzia, miłości bliźniego oraz do uczestnictwa we Mszy św. i w nabożeństwach. Dla laików szczególne znaczenie miała nadzieja na zbawienie duszy i dążenie do zdobywania odpustów, a obciążenia regulowały statuty. Zwykle bractwo miało własny ołtarz, o który winno dbać. W pewnym sensie programowym przykładem ikonografii dominikańskiego bractwa różańcowego jest kolorowany drzeworyt, wykonany ok. 1500 r. przez Martina Landsberga (Bamberg, Staatsbibliothek). Przedstawia on *Maryję Płaszczki Opieki* jako patronkę bractwa różańcowego, koronowaną przez Trójcę Świętą, u dołu klęczy św. Dominik. Kompozycja znajduje się wewnątrz różańca z pięcioma Ranami Chrystusa na medalionach, a w narożnikach widać czworo błogosławionych bądź świętych dominikańskich słynnych na całą Europę: Piotra z Werony – męczennika, Tomasza z Akwinu – uczonego teologa i filozofa, Wincentego Ferrariusza – kaznodzieję, oraz św. Katarzynę ze Sieny – światłą mistyczkę, apostołkę jedności Kościoła⁴⁷.

Pogłębiają i bogatą wymowę teologiczną zawierają rozbudowane kompozycje graficzne oraz inspirowane nimi malowane lub płaskorzeźbione obrazy różańcowe. Obrazy takie można by określić jako ikonograficzne traktaty teologiczne ilustrujące głębię modlitwy różańcowej. Na ogół ich kompozycje oparte są na motywie wieńca różanego, w którego wnętrzu umieszczone zostają skomplikowane układy powiązanych ze sobą rozmaitych wątków ikonograficznych o tematyce eschatologicznej jak śmierć, czyściec i Sąd Ostateczny. Nierzadko na zewnątrz różańca obecne są jeszcze inne dodatkowe przedstawienia, np. sakramenty Kościoła, *Msza św. Grzegorza* lub typologiczne dobrane sceny biblijne. Grafiki te składają się na całkiem pokaźną grupę dzieł, jak się wydaje mało zna-

⁴⁵ Notuje się często, iż dolny odcinek wieńca jest otwarty, a ilość koralików odpowiednia dla tajemnic jest w nim podzielona na dwie części. Gdańską figurę reprodukuje T. Chrzanowski, *Polska sztuka sakralna*, Kraków 2002, il. 23.

⁴⁶ Obraz reprodukuje K. Künstle, *Ikonographie...*, s. 639, il. 370; także G. Schiller, *Ikonographie...*, il. 828. Podobizna Jakuba Sprengera w: W. P. Eckert, D. Steinwede, H. N. Loose, *Bildwerk zur Kirchengeschichte*, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1984, s. 157 n., il. 216.

⁴⁷ C. Baumann, *Bruderschaften und Patrone*, w: „*Ora pro nobis*”..., s. 37.

nych. Produkowano je w celu propagowania apostołstwa bractw różańcowych i modlitwy różańcowej. Oto kilka wybranych przykładów.

Dość wcześnie, bo ok. roku 1500, namalowana została temperą na desce, tablica różańcowa, będąca prawdopodobnie importem z Norymbergi, eksponowana w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu jako tablica z Wierzbnej, które kiedyś należało do opactwa norbertanów na Ołbinie we Wrocławiu. Wpisany pomiędzy dwa pierścienie wieniec różańca zawiera pięć medalionów z części bolesnej różańca. W środku dominuje monumentalne przedstawienie Trójcy Świętej w typie Tronu Łaski, na tle chórów świętych, ukazanych w układzie pasowym, poprzedzielane wstęgami z napisami. U góry, na osi widnieje *Veraikon*, a po jego prawej stronie *Msza św. Grzegorza*, na przeciw zaś *Stygmatyzacja św. Franciszka*. W pasie dolnym klęczą z koronami z róż hierarchie duchowni i świeccy. O epitafijnym charakterze tablicy świadczy grono klęczących adorantów pośrodku⁴⁸. Podobna tablica, lecz o uboższej ikonografii wisi w kaplicy św. Antoniego w katedrze w Bambergu, zabytek datowany jest na rok 1515.

W roku 1510 został wykonany drzeworyt, prawdopodobnie przez Geорга Pencza, przechowywany w Karlsruhe (Badisches Landesmuseum), przedstawiający *Alegorię różańca*. Jest to grafika *per excellance* dominikańska. Temat główny został potraktowany jako ilustracja trzech części różańca, przedstawionych w formie trzech koncentrycznie nałożonych wieńców. W centrum widoczna jest Trójca Święta w scenie określanej jako *Gniew Boży* (Bóg Ojciec grozi ludzkości strzałami gniewu, które opatrzone są tabliczkami: *Krieg, Pest, Hungernot*). Za grzeszną ludzkością wstawiają się w scenie intercesji Jezus – Mąż Bolesci, Jego Najświętsza Matka oraz św. Anna. U spodu kompozycji, poniżej zewnętrznego wieńca, św. Dominik rozdaje korony różane dostojnikom duchownym i świeckim. W narożnikach są przedstawieni sławni w ówczesnym świecie chrześcijańskim święci dominikańscy: Piotr z Werony, męczennik, Tomasz z Akwinu, Wincenty Ferrariusz i Katarzyna ze Sieny. Przedstawieniom figuralnym towarzyszą liczne napisy.

W 1514 r. Erhardt Schön wykonał drzeworyt zatytułowany *Wielki różaniec*. Jest to prostokątny arkusz, którego centralne pole wypełnia wieniec róż. W jego wnętrzu dominantę stanowi zmonumentalizowane przedstawienie Trójcy Przenajświętszej w typie Tronu Łaski, ukazane na tle otwartego nieba z widocznymi chórami różnych kategorii świętych. Granicę pomiędzy nimi stanowią fałdy obłoków. Jest to ilustracja Atanazjańskiego hymnu *Te Deum laudamus*. W górnych narożnikach, podobnie jak w tablicy z wrocławskiego Muzeum Archidiecezjalnego, znalazły się sceny przedstawiające: w lewym – *Mszę św. Grzegorza*, po przeciwnej stronie *Stygmatyzację św. Franciszka*, a pomiędzy nimi *Veraikon* podtrzymywany przez dwa anioły. Pod spodem na mistycznej łące, z której wyrastają dwa drzewa (aluzja do drzew rajskich), klęczą grupy hierarchów duchownych i przedstawicieli stanów świeckich. Pod poziomą linią wyraźnie wyartykułowany czyściec, w którym aniołowie wyciągają z płomieni dusze pokutujących. Na górnym i dolnym marginesie widnieją napisy, w których zapisano nadanie przez papieża Aleksandra VI odpustu dla tych, którzy pobożnie odmawiać będą różaniec⁴⁹.

⁴⁸ Obszerną analizę tablicy przeprowadziła K. Zalewska, *Modlitwa i obraz...*, s. 46-62.

⁴⁹ Grafika jest omawiana przez L. Lippolda (*Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig 1993, s. 243, il. 159) w kontekście dysput konfesyjnych o odpustach udzielanych w Kościele.

Uwolnienie dusz z ognia czyścowego stało się głównym tematem sztuchu Wolfa Trauta z 1510 r. (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek), a scenie wyprowadzania dusz przez anioły towarzyszy u góry wieniec różańcowy ze sceną mistycznych zaślubin św. Katarzyny i Michałem Archaniołem walczącym z szatanem w środku oraz cztery medaliony o tematyce starotestamentalnej w narożnikach: *Mojżesz na Synaju*, *Różdżka Aarona*, *Lot z córkami* oraz *Anioł wyprowadzający trzech młodzieńców z ognia piekielnego*. Z tego samego roku pochodzi rycina Georga Pencza z ilustracją *Siedmiu Sakramentów Kościoła*. W tym przypadku centrum kompozycji stanowi tzw. *Msza św. Grzegorza*, w narożnikach cztery medaliony z typologią Starego Testamentu: *Melchizedech składający ofiarę w imieniu Abrahama*, *Starotestamentalna Trójca Święta*, *Cud mанны na pustyni* oraz *Eliasz śpiący na pustyni pod krzewem jałowca*. Po środku, u góry wieniec różańcowy, wewnątrz którego Dzieciątko Jezus trzymane w ramionach Matki Bożej przekazuje Bogu Ojcu wianuszki różańcowe, podawane mu przez anioła. Sam wieniec podtrzymują dwaj wielcy święci - Dominik i Tomasz z Akwinu. Czyściec pojawia się również w kontekście różańca, w skomplikowanej karcie z rachunkiem sumienia i przygotowaniem do spowiedzi – *Ein kurtze beycht Zettel*. Dominantę stanowi ilustracja Dekalogu i grzechów przekroczenia lub zaniedbania. Ta grafika, odbita ok. 1519 r., w norymberskiej drukarni Jobsta Gutknechta jest dziełem Hansa Süssa von Kulmbach. W przeciwieństwie do poprzednio omówionych w tej odbitce ze zrozumiałych względów słowo drukowane góruje nad obrazem.

Odrębną grupę w ikonografii różańca reprezentują rzeźbione w drewnie wieńce 5 lub 7 dziesiątków różańca, symbolicznie oddane przez kwiaty róż. Poszczególne tajemnice – dziesiątki oddzielają od siebie znacznie powiększone róże z wyłożonymi na zewnątrz płatkami, w środku których znajduje się Pięć Ran Umęczonego Pana Jezusa – po dwie rany rąk i stóp oraz rana serca (wieniec różańcowy w Zoutleew, albo w Neeroeteren, w Belgii, XVI w.). Wyjątkowo bogaty wieniec wisi w nawie niewielkiego kościoła w Maseik, w Belgii. W jego wnętrzu Maryja ukazana jest jako Nowa Ewa z symbolicznym jabłkiem w ręku jako Pogromczyni szatana, ukazanego pod Jej stopami w postaci węża wijącego się na tle sierpa księżycy.

Genialne dzieło w tej grupie ikonografii wykonał w latach 1517-1519 Wit Stwosz dla fary miejskiej pod wezwaniem św. Wawrzyńca w Norymberdze. Ponieważ całe wnętrze różanego wieńca wypełnia polichromowana scena Zwiastowania, dlatego rzeźba znana jest pod nazwą *Pozdrowienie Anielskie* (der Engels Gruss), które zresztą otwiera cykl siedmiu radosnych tematów zilustrowanych w płaskorzeźbie na pięciu medalionach oddzielających poszczególne tajemnice i na dwóch umieszczonych na zewnątrz wieńca, tuż obok przedstawienia Boga Ojca⁵⁰. Na obwodzie wieńca wiszą grube sznury *paternoster* z sześcioma tajemnicami po dziesięć koralów w każdym odcinku i z dwoma po trzy korale na zakończeniach. U góry artysta umieścił wyobrażenie Boga Ojca błogosławiącego Dzieła Jego Syna i Maryi. Oprócz archanioła Gabriela kompozycji dopełniają muzykujące aniołki i umieszczony u spodu wijący się konwulsyjnie wąż jako symbol pokonanego szatana i

⁵⁰ Są to następujące tematy: 1. *Narodzenie Jezusa*, 2. *Pokłon Trzech Króli*, 3. *Zmartwychwstanie Chrystusa*, 4. *Zesłanie Ducha Świętego*, 5. *Wniebowstąpienie Chrystusa*, 6. *Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny*, 7. *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*.

wykupu od winy Adama⁵¹. Maryja jawi się tu jako Nowa Ewa, zgodnie z hymnem z nie-
szporów maryjnych:

*Ave maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix caeli porta.*

*Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Hevae nomen...*

Również w warsztacie Wita Stwosza w latach 1518/19 powstała rzeźbiona w drewnie lipowym *Tablica Różańcowa*, przeznaczona pierwotnie do kościoła mariackiego w Nor-
rymberdze (obecnie w tamtejszym Germanisches Nationalmuseum). Na prostokątnym
tle, ujętym w złożone ramy, umieszczono wieniec różańca z wielkim krzyżem pośrodku,
ale bez Ukrzyżowanego. Na osi, u góry Bóg Ojciec i Gołębica Ducha Świętego, a poniżej
wieńca, na łuku tęczy zasiada Syn Boży jako Sędzia, do którego wstawiają się Maryja i
Jan Chrzyciel. U spodu Zmartwychwstanie ciał – jedni wstępują w krainę życia wieczne-
go w niebie, drudzy – idą na potępienie w czeluściach piekieł. W polach krzyża wybrani
reprezentanci chórów świętych – to przedstawiciele zbawionych. Wewnątrz ramy biegną
23 kwadratowe kwatery ze scenami z *Genesis*, z żywota Maryi i Pasji Chrystusa. Górą
zamyka bordiurę galeria 12 świętych wspomoczyeli⁵².

Współczesny Stwoszowi mistrz z Frankonii, Tilman Riemenschneider, w rzeźbionym
w drewnie lipowym (1521-1524), niepolichromowanym wieńcu różańcowym (*Rosen-
kranzmadonna*) przeznaczonym do małego wiejskiego kościółka w Volkach, stojącego
wśród winnic - Maria im Weingarten. Artysta umieścił tu na pięciu medalionach ilustracje
tajemnic radosnych różańca. Owalny wieniec otacza figurę Maryi jako Niewiasty Apoka-
liptycznej w asyście muzykujących aniołów (*musica coelestis*)⁵³. Komentarzem do tej
rzeźby może być fragment staroniemieckiej pieśni: *Ein Lobpreis der Rosenkranzkönigin*,
w której o różańcu mówi się „*güldene Rosenkrantz*”:

*O Jungfrau zart, Maria schon,
Ein Königin des Himmels Thron,
Nim an den güldnen Rosenkrantz,
Geziert mit deines Sohns Leben gantz.*

⁵¹ J. Rasmussen, *Der Englische Gruß Nürnberg, St. Lorenz*, w: *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, Hrsg. R. Kahsnitz, München 1983, s. 194-209.

⁵² H. Stafski, *Rosenkranztafel*, w: *Veit Stoß in Nürnberg...*, s. 149-158.

⁵³ Rzeźbiarz otrzymał zlecenie w okresie swojej świetności, kiedy sprawował urząd burmistrza Würzburga. Dzieło jest zarazem świadectwem pobożności artysty, o czym zaświadcza wizerunek artysty na płycie nagrobnej, ufundowanej przez jego syna – Jörga, gdzie został przedstawiony z różańcem w ręku. Różaniec jest tu pomocą w drodze w zaświaty, jak pisze P. Scheele, *Tilman Riemenschneider; Zeuge der Seligkeiten*, Würzburg 1992, il. 1, s. 39 n., przyp. 1, 2. Autor powołuje się na wydanie źródłowe pism Kościoła ewangelicko-luterańskiego: *Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen 1967⁶, s. 76, 255.

Dzieło Riemenschneidera zyskuje na znaczeniu świadectwa wierności Kościołowi katolickiemu artysty, które złożył on w czasach, kiedy protestanci w *Wyznaniu Augsburskim* krytykowali i wyśmiewali różaniec jako niepotrzebną modlitwę dla naiwnych: „*kindichen und unnötigen Werken*”. Tak samo wydana w roku śmierci Riemenschneidera (1531) *Apologie der Konfession*, zaliczyła różaniec do praktyk, które należy odrzucić jako dziecinne i głupie „*kindischen nürischen Werke*”⁵⁴.

Warto w tym miejscu przypomnieć jeszcze jeden przykład ikonograficzny, wskazujący na wysoką rangę różańca w świadomości katolików u progu czasów nowożytnych. Otóż, kilka lat po śmierci Riemenschneidera, Michał Anioł malując Sąd Ostateczny w Kaplicy Sykstyńskiej (1536-1541), umieścił w dolnej partii fresku - tam, gdzie powstają zmarli wstępujący na niebiosa – postać zmartwychwstałego, który na sznurze różańca wciąga dwóch innych zmartwychwstałych. Widać w tym wyraźną apologię różańca jako modlitwy otwierającej drogę do nieba, niosącej ocalenie i zapewniającej udział w owocach Odkupienia przez pośrednictwo Maryi, Matki Pana. Do dziś przetrwał zwyczaj wkładania różańca do rąk zmarłym. Wiele epitafiów i tablic nagrobnych przedstawia zmarłych z różańcem, oplecionym na przegubach rąk.

Na przełomie XVI i XVII w. do ikonografii różańcowej wprowadzono motyw triumfalistyczny, sławiący Matkę Bożą za Jej pośrednictwo w zwycięskiej bitwie pod Lepanto. Mało znany jest wyjątkowo drastyczny przykład takiej produkcji z nieokreślonej oficyny kolońskiej, noszący tytuł: *Triumphus Sanctissimi Rosarii...* Maryja w typie *Auxilium Christianorum* trzyma w prawym ręku miecz i różaniec uformowany na kształt tarczy, w otoku której biegnie napis *CLYPEUS CHRISTIANORUM*. Stoi Ona na tle sceny batalii morskiej, ponad którą widnieje napis *Regina Sanctissimi Rosarii pugna pro nobis*. Pod stopami Maryi leży Turek z odciętą głową, z szyi broczy krew, a po ziemi toczy się turban. Dzieciątko Jezus trzyma za włosy ociekającą krwią głowę Turczyzna. Po bokach wypisana jest po niemiecku modlitwa antyfony *Pod Twoją obronę...*, a pod spodem objaśnienie dotyczące wprowadzenia przez św. Piusa V, święta Matki Bożej Różańcowej, obchodzonego corocznie w pierwszą sobotę października⁵⁵.

W XVII w. pojawiły się nowe ujęcia ukazujące Matkę Bożą wewnątrz wieńca nie tylko z róż, lecz z wszelakich kwiatów i owoców, dodatkowo ubogaconych girlandami oraz różnymi małymi zwierzętami, motylami, owadami itp. Obrazy takie tworzyli przede wszystkim malarze niderlandzcy, zwłaszcza z Gandawy i Brugii. Wyrosły one z symboliki późnego średniowiecza, która zwłaszcza w miniaturach zdobiących karty ksiąg, godzinek itp. posługiwała się tajemnymi znaczeniami polnych i leśnych kwiatów, takich jak stokrotka, poziomka, róża, orlik, fiołek, kosaciec, irys i inne. Ich symboliczne znaczenia były aplikowane do Maryi Panny – wybranki Boga Ojca, Matki Syna i Oblubienicy Ducha Świętego. W sztuce renesansowej zmieniło się nastawienie do natury. Pod osłoną naturalizmu, związanego z określoną topografią występowania roślin (góry, łąki, kraje

⁵⁴ W *Konfesji Augsburskiej*, gdzie jest mowa o wierze i uczynkach, katolicy są krytykowani za to: „daß sie von rechten christlichen Ständen und Werken guten nutzlichen Bericht und Ermahnung getan haben, davon man vor dieser Zenit wenig gelehret hat, sonder allermeist in allen Predigen auf kindische unnotige Werk, als Rosenkran, Heiligendienst, Monichwerden, Wallfahrten, gesatzte Fasten, Feier, Bruderschaften etc. getrieben. Cyt. za: *Bekennnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen 1930, s. 72-73,3; por. także P. Scheele, *Tilman Riemenschneider...*, s. 39, 129.

⁵⁵ Reprodukacja w: B. Schöller, *Religiöse Drucke...*, s. 107, poz. kat. 91.

europiejskie i egzotyczne), przetrwała średniowieczna tendencja do wykorzystywania symbolicznych znaczeń flory i fauny, aby budować z nich metaforyczne kompozycje obrazowe. Takie założenia ikonograficzne są czytelne w malarstwie i grafice wielu mistrzów, m. in. u Albrechta Dürera, Jana van Eyck'a, Leonarda da Vinci, Pisanello i inn. Popularnością cieszyły się obrazy ukazujące Maryję w ogrodzie różanym, albo na tle różanego krzewu.

Układano specjalne słowniki objaśniające alegoryczną wymowę symboliki fauny i flory, stosowanej w kompozycjach obrazowych. Około 1600 roku powstał graficzny wzornik, w którym zostały zebrane archetypy roślin i zwierząt, opatrzone poetyckimi objaśnieniami metaforycznymi. Autorem był Jacob Hoefnagel, syn Jorisa, który będąc w służbie Rudolfa II wykonał dla niego książeczkę 40 akwarel i rysunków, uporządkowanych według czterech żywiołów (*Vier Elementem*; Washington, National Gallery of Art). Dzieło Jacoba Hoefnagela *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii Iacobus F[ilius] Genio duce ab ipso scalpta, omnibus philomusis amice D: Ac perbenigne communicat. Ann: sal: XCII Aetat: XVII*, Frankfurt 1592, ukazuje jak powszechnie znane rośliny i zwierzęta stają się przedmiotem pogłębionej medytacji nad naturą i jej Stwórcą⁵⁶.

Jako przykład pragniemy podać przepyszny obraz dwóch geniuszy tego malarstwa Jana Brueghela Starszego i Petera Paula Rubensa – *Maryja z Dzieciątkiem w girlandzie z kwiatów i owoców*, datowany na ok. 1614/1618, znajdujący się obecnie w Galerii Prado w Madrycie⁵⁷. Podobne cechy nosił pierwotny XVIII-wieczny obraz, otaczany kultem w pustelni kamedułów w Bieniszewie na Kujawach, przedstawiający Matkę Bożą z Dzieciątkiem na ręku wewnątrz wieńca z kwiatów. Obraz ten nazwano *Delicium Eremii – Rozkosz Pustelni*⁵⁸. Rozwikłanie symboliki zawartej w girlandach kwiatów i owoców, otaczających wizerunek Bożej Matki, wymaga zastosowania specjalnej hermeneutyki. Jest to zadanie dla badaczy na przyszłość.

⁵⁶ T. Vignau-Wilberg, *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii, 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München 1994; też, *Durch die Blume. Natursymbolik um 1600. Katalog der Ausstellung in der Neuen Pinakothek, 19.6.1997 – 31.8.1997*, München 1997, s. 5, s. 8, nr 11, s. 31, nr 74.

⁵⁷ Podobny obraz, zatytułowany *Madonna w wieńcu różanym*, namalowany przez ten sam duet malarzy ok. 1616/17, znajduje się w monachijskiej Alte Pinakothek.

⁵⁸ Oryginał spłonął w pożarze jaki strawił klasztor pod koniec XVIII w. Obecnie mnisi oddali do kultu kopię, która cieszy się mianem cudownego obrazu.