

Urszula Małgorzata MAZURCZAK

IKONOGRAFIA ŚW. AMBROŻEGO W SZTUCE EUROPEJSKIEJ ORAZ POLSKIEJ

Wybór i typologia przedstawień

Wizerunki świętych, które pojawiły się w sztuce wczesnego chrześcijaństwa, były w sposób obrazowy świadectwem nowej wiary, tożsamości z Bogiem aż do męczeńskiej śmierci. Pozwalały rozpoznawać w osobach portretowanych heroizm cnót świętego, jak i łaskę Boskiego oświecenia, pozwalającego poprzez nauczanie słowem i pismem ugruntować nową religię. Jednakże pomiędzy pamięcią o życiu i śmierci świętego, a jego odwzorowaniem w sztuce, zaistniał rozdźwięk. Nowa bowiem funkcja, jaką nadano sztuce chrześcijańskiej, w przeciwieństwie do antycznej, propagowała wartości transcendentne ponad mime-tycznymi, duchowe ponad fizycznymi. W wypadku portretu świętego starano się o to, aby zapis jego fizycznego wizerunku zachowywał pamięć również i jego czynów, które zwłaszcza po śmierci, przenoszone były w obręb kultu. Starano się więc o to, aby nadać portretom cechy konkretnych fizjonomii nawet wtedy, gdy były one w gruncie rzeczy wyglądami sporządzonymi na podstawie opisów lub ustnej tradycji. Z drugiej strony, podejmowanie przez artystów wysiłków nadania wizerunkom cech konkretnych osób, natrafiało na spore trudności wynikające z obawy przed zbyt blizim zbliżeniem ich formy do stylu portretowania antycznego, pogańskiego, co było rzeczą nieuniknioną w początkowej fazie kształtowania się stylu portretu świętego. Pomocą służyła pogłębiona refleksja nad fenomenem świętości, rozwijana zarówno w środowiskach uczoney patrystyki, jak i praktyki licznych środowisk monastycznych.

Stopniowo wypracowywano kanon wizualnego rozpoznawania poszczególnych świętych, ich indywidualizacji, który przetrwał nieraz długą próbę czasu mimo stylistycznych różnicowań. Historia sztuki chrześcijańskiej budowała w świętych wizerunkach modele portretowe określane nieraz umownie, jako portrety *idealne* lub portrety *przez implikację*, które zakładały wiarygodność wizerunku z faktycznym wyglądem postaci.

Epifania twarzy wypracowanej w sposób szczególnie precyzyjny czy to w kontekście całej figury, czy też ukazanej w popiersiu, stanowiła początek bogatej ikonografii hagiograficznej obdarzanych kultem świętych męczenników, wyznawców, dziewic, ukazywanych na mozaikach np. nawy głównej koś-

ciola San Apollinare Nuovo w Rawennie. Stanowią one apoteozę świętych, którzy dostępują oblicza Maryi i Chrystusa w niebie czym potwierdzały chrześcijańską naukę o Zmartwychwstaniu i życiu wiecznym. Pod względem dążeń artystycznych pozostawały w ścisłym związku z modelem ikony, która wprowadzała duchową tożsamość z osobą świętego. Konkretyzacje świętych postaci oprócz tendencji wiarygodnego ukazywania twarzy, wspomagane były symbolami lub rekwizytami, łączone z portretem na podstawie wiedzy o ich życiu. Przywoływały poprzez znak, jakieś konkretne wydarzenie, najczęściej cudowną interwencję Boga, która określała ich życie jako namaszczone łaską.

Dojrzałe średniowiecze, zarówno łacińskiego jak i bizantyńskiego obszaru religijno – kulturowego rozwinęło umiejętności scenicznej narracji, która obrazowała cykle wydarzeń z życia świętego. Malowana historia życia świętego zacierała granice pomiędzy prawdą hagiograficzną a literacką fikcją, wpisaną poniekąd do gatunku hagiograficznego przekazu. Ostateczną racją wizerunku świętego były dwa komponenty: zewnętrzna charakterystyka jego postaci, najczęściej skupiona na samej twarzy, oraz spełniane za życia czyny w tym również męczeństwa.

I. ŚW. AMBROŻY W IKONOGRAFII EUROPEJSKIEJ

Wizerunek świętego Ambrożego¹ pojawił się w sztuce bardzo wcześnie: już z V w. pochodzi przedstawiająca go mozaika z kaplicy św. Wiktora przy San Ambrogio w Mediolanie (il. 1)². Ukazany na niej został *en pieds* w ubiorze liturgicznym, nie pozbawionym antykizacji. Twarz świętego ma cechy portretu widoczne zwłaszcza w owalu twarzy, zarysie nosa i oczu. Postać nawiązuje dalekim już echem do antycznych statui, znacznie odmaterializowanych dzięki wypracowanym środkom mozaikowej kompozycji. Cała zatem postać potraktowana została sumarycznie, z wyodrębnionymi wszak cechami indywidualnymi w twarzy Ambrożego, dzięki którym wizerunek świętego wpisuje się do gatunku sztuki portretowej o charakterze reprezentacyjnym.

¹ Por. H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Wien 1960, 98-103 (Ambrosius HL.); P. Courcelle, *Recherches sur saint Ambroise. „Vies” anciennes, culture, iconographie*, Paris 1973, 155-236 + Planches I-XCI (zdjęcia); K. Künstle, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg i. Br. 1926, 53-56 (Ambrosius); L. Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, Paris 1958, Bd. 3, 64-67; F. Wieland, *Zur Ikonographie des heiligen Ambrosius*, „Römische Quartalschrift” 23(1909) 132-135; B. Parodi – R.A. Aprile, *Ambrogio di Milano*, BS I (Roma 1979), 946-990: 13 ilustracji, ikonografia ss. 489-990; J. Kuczyńska-Mędrak, *Ambroży* (w ikonografii), EK I (Lublin 1973), 416.

² Por. Courcelle, *Recherches sur s. Ambroise*, dz. cyt. s. 155-156, planche I; A. Ratti, *Il più antico ritratto di sant’Ambrogio*, w: *Ambrosiana. Scritti varii*, Milano 1897, 74-78; I. Schuster, *La più antica rappresentazione di sant’Ambrogio*, w: *Miscellanea G. Mercati*, V, Città del Vaticano 1946, 48-60; E. Aletti, *Il ritratto di S. Ambrogio*, Roma 1974.

Pełny jednak sens naszego portretu odsłania kontekst mozaikowy całej kaplicy św. Wiktora zwanej *in ciel d' oro*. Popiersie św. Wiktora w szczycie kopuły, jawi się na złotym tle, zaś poniżej oprócz portretu św. Ambrożego ukazani są inni święci, męczennicy Gerwazy i Protazy oraz biskup Maternus, flankowany postaciami świętych Feliksa i Nabora. Święci biskupi zjednoczeni zostali wspólną egzystencją „złotego” nieba ze świętymi męczennikami. Ten model wyobrażenia świętych we wspólnym, niebiańskim bytowaniu, antycypuje ikonograficzny typ późniejszych wyobrażeń świętych określanych w historii sztuki jako *Sacra Conversatione* (Święta Rozmowa) albo Dialog Świętych, wybranych na mocy ich teologicznego przesłania, bądź lokalnego kultu.

Pełny rozwój tego modelu ikonograficznego doczekał się w czasach średniowiecznych i nowożytnych wielu różnych wersji. Grupa obrazów tego typu i w wypadku św. Ambrożego jest pokaźna. Ukazywany jest w grupie Świętych Doktorów, co przykładowo ukazuje m.in. miniatura z *Księgi Medytacji* Roberta Ciboula z końca XV wieku (il. 2)³. Uroczyste statui czterech łacińskich Doktorów Kościoła: św. Grzegorza Wielkiego, św. Hieronima i św. Augustyna, umieścił artysta w obszernym pomieszczeniu, a każdy z nich ubrany jest w uroczysty strój pontyfikalny. Godność postaci określają ich atrybuty: św. Ambroży – trzeci z lewej, trzyma w prawej dłoni pastorał, zaś w lewej znak retora różgę z opadającymi rzemykami.

Kompozycje *Sacra Conversatione* w malarstwie włoskiego Renesansu przyjęły charakter wielopostaciowej biesiady świętych, którzy unaoczniają sytuację mistycznego dialogu rozgrywającego się w rzeczywistości rajskiej. Raj był często rozumiany jako miasto niebiańskiej Jerozolimy, zbudowanej za pomocą współczesnej artystom architektury sakralnej. W ten sposób np. ukazali święte zgromadzenie: A. Vivarini i Marco Basaiti na obrazie znajdującym się w kościele Santa Maria dei Frari w Wenecji z 1503 roku⁴. Święty Ambroży został tutaj wyniesiony na tronie sięgającym niemal sklepienia tej przemożnej architektury. W lewej dłoni trzyma pastorał, zaś w prawej różgę retora. Straż tronową stanowią młodzi święci Gerwazy i Protazy, którzy otwierają z prawej i z lewej strony szeregi świętego zgromadzenia łacińskich Doktorów, w którym znaleźli się tradycyjnie Grzegorz, Hieronim i Augustyn, oraz święci męczennicy, m.in. Szczepan i Sebastian. Skłaniają się ku sobie w nieznacznym poruszeniu, by nie zakłócać wyciszonego hymnu aniołów, siedzących u podnóżka tronu i przygrywających na mandolinach. Jest to apoteoza świętych ukazanych w niebiańskim dialogu w pełni rozwiniętej scenerii, jak mogli to najdoskonalej ukazać mistrzowie renesansowego pędzla.

³ Por. R. Ciboule, *Livre de Méditations*, Lille, Bibliothèque municipale, 636, fol. 3 r^o; Courcelle, dz. cyt. s. 166, planche XV.

⁴ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 166-167, planche XVI.

Duchową rodzinę świętych, w jakiej ukazywany był św. Ambroży, powiększył Ambrogio Bergognone o członków rodziny biologicznej ziemskiej (il. 3)⁵. W kaplicy św. Ambrożego klasztornej kościoła kartuzów w Pawii z roku 1490, ukazany jest w pozycji siedzącej na tronie w najwyższym dostojenstwie władzy biskupiej, z pastorałem w lewej dłoni i z różgą w prawej. Obok tronu z prawej strony stoi brat Satyr z monstrancją w dłoni, określony inskrypcją jako *Sanctus Satyrus Confessor*, z lewej strony zaś siostra św. Marcelina z lilią, co wyjaśnia inskrypcja wypisana na jej nimbie: *Sancta Marcellina Virgo*. Na pierwszym planie przestrzennym obrazu stoją św. Gerwazy, identyfikowany dzięki inskrypcji na nimbie: *Sanctus Gervasius Martyr*, z przeciwnej zaś strony św. Protazy: *Sanctus Protasius*. Obraz z Kartuzji pawijskiej, określany jako Rodzina Duchowa św. Ambrożego, łączy wątki biograficzne z kultowymi.

II

Wymienione obrazy typu *Sacra Conversazione* ukazują św. Ambrożego jako biskupa w oficjalnym ubiorze określającym jego godność i funkcje spełniane w Kościele: palusz, mitra i pastorał. W niemal wszystkich jednak obrazach Święty trzyma ponadto różgę, która wprowadza w szerszy kontekst znaczeniowy. Wyjaśnieniem tego atrybutu zajmowali się badacze, wskazując na walkę Świętego z arianami. Wszak chodzi tutaj o „walkę” trafnym, mądrym słowem, tudzież argumentacją. W tym sensie, znak różgi znany był już w sztuce średniowiecznej jako atrybut personifikacji retoryki, czasem gramatyki, dyscyplin w rzędzie siedmiu sztuk wyzwolonych, szkolnego systemu nauczania⁶. Przekazy biograficzne odsłaniają św. Ambrożego jako osobowość starannie wykształconego młodzieńca w znaczących wówczas szkołach, w których podstawą wyższego wykształcenia, zwłaszcza prawniczego, była retoryka. Zatem już wczesna ikonografia Świętego połączyła jego autorytet władzy, spełnianej wówczas w Kościele, czyli autorytet urzędu, z autorytetem wiedzy i nauki, które połączone zostały w jedno stanowiąc o jego świętości. Na tym też zasadza się istota równorzędności znaczeń niesionych przez Świętego insygniów: władzy i wiedzy. Tak też zostały zrozumiane we wczesnych prezentacjach Świętego, do których należy niewątpliwie relief umieszczony na filarze w atrium bazyliki San Ambrogio w Mediolanie z pocz. XI wieku⁷. Nasz Święty stoi przed tronem, co adekwatnie określało postawę uroczystą, przysługującą najwyższemu autorytetom. Misternie udrapowane szaty: alba i dalmatyka sta-

⁵ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 164-165, planche XIII.

⁶ Por. J. Tetzmen-Siegel, *Die Darstellungen des Septem Artes Liberales in der bildenden Kunst als Rezeption der Lehrplansgeschichte*, München 1985, 73-77.

⁷ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 158-159, planche IV.

nowią razem z wyrażisćie zaznaczonym paluszem o jego sprawowanym urzędzie. W prawej ręce dzierży owoc pinii osadzony na długim drzewcu. Owoc ten, jeszcze w sztuce starożytnej symbolizował moc i życie. Opadające natomiast rzemyki, poddane były kilku interpretacjom, w naszym jednak kontekście, połączone z owocem pinii, wzmacniają symbolikę mocy i żywotności słowa, którym zmieniał bieg historii chrześcijaństwa. Moc słowa złączona została z czynem świętego Biskupa, co unaoczniają znaki oraz insygnia pastorał i owoc pinii z rzemykami doczepionymi do drzewca.

W niektórych późniejszych obrazach, uroczysćie trzymana różga przybrała charakter szkolnego działania, które zamienia celność słownego dyskursu na uderzenia dosłowne, niemal anegdotycznie rozumiane, aby w sposób dosadny unaocnić potępienie herezji. Przykładem jest fresk z Mocchiroli niedaleko Lentate sul Seveso⁸ z XIV wieku (il. 4)⁹. Święty siedząc przy pulpicie, uderza jednocześnie różgą oddalające się postacie o wschodnich rysach twarzy, co oddaje dosłownie rozumiane potępienie arian. Ten moment uniesienia różgi w geście potępienia, podejmowali później również malarze nowożytnego malarstwa, jak np. V. Civerchio w obrazie z Galeni Poldi-Pezzoli w Mediolanie z przeł. XV/XVI wieku, oraz Pinturicchio (Bernardino di Betto) z rzymskiego kościoła S. Maria del Popolo poł. XV wieku, gdzie ukazany w pełnym majestacie autorytetu biskupa, trzyma kosztowną księgę w prawej dłoni, zaś w lewej unosi różgę.

III

W okresie sztuki karolińskiej zapoczątkowany i kontynuowany w ciągu całego średniowiecza aspekt prezentowania postaci św. Ambrożego jako uczonego, zdobył w ikonografii Świętego największą popularność. Model ten prezentuje uczonego w pozycji siedzącej w miejscu, które implikuje pracownię lub studio. Taki obraz Świętego bliski był środowiskom monastycznym, które upatrywały w nim swojego patrona. Prototypem tego rodzaju prezentacji były znacznie wcześniej powstałe wizerunki ewangelistów w obrębie wschodnich jak i łacińskich środowisk monastycznych¹⁰. Jednym z najwcześniejszych tego typu przedstawień św. Ambrożego jako pisarza jest miniatura z Kodeksu biskupa Werony Egina, który powstał w 799 r. w karolińskim skryptorium cesarskim (il. 5)¹¹. Dzięki wysokim walorom artystycznym, łączony jest z większą serią

⁸ Obecnie Londyn, Frick Art Library.

⁹ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 192, planche XLII.

¹⁰ Por. A.M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. Art Studies*: part I, London 1927; part II, London 1929; R.S. Nelson, *The Iconography of preface and miniatures in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, passim.

¹¹ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 156-157, planche II; H. Holländer, *Das abendländischer Evangelistenbild in frühen Mittelalter*, Tübingen 1964, s. 56.

dział określanych jako cesarska Grupa Ady z Akwizgranu. Całostronicowy obraz świętego Doktora (fol. 24 r^o.) umieszczony został w tym manuskrypcie, w kontekście trzech innych łacińskich Doktorów Kościoła: św. Augustyna (fol. 18 v^o.), św. Leona Wielkiego (fol. 19 r^o.) oraz św. Grzegorza Wielkiego (fol. 25 v^o.). Każda z postaci ilustruje swoim portretem wybrane fragmenty swoich kazań zawartych w rękopisie. Św. Ambroży w omawianym kodeksie z Berlina, siedzi na niskim taborecie, na wzór antycznego filozofa. Pochyla się nad pulpitem sugerując czynność pisania, na co wskazują także utensylia pisarskie. Jego uroczysty ubiór biskupi, a szczególnie palium, dodają postaci dostojęństwa i autorytetu Kościoła. Tuż za nim stoi kleryk, który spełniał rolę skryby w analogicznych obrazach papieża Grzegorza, dyktującego swój tekst pod natchnieniem Bożym. Św. Ambroży powtarza kanon obrazowania świętych pisarzy; on również jest pod natchnieniem Chrystusa, którego młodzieńcza twarz w klipieusie zjawia się w łuku arkady, dokładnie powyżej głowy świętego. Zarówno styl twarzy Chrystusa, jak i promieniste zwoje naśladują analogiczne kompozycje sarkofagowe, które stały się inspiracją miniaturzysty. Chrystus-Emanuel jest pierwszym Autorem, zaś św. Ambroży jego narzędziem, stąd stylus i atrament jako znaki pisarza stanowią symboliczne unaocznienie rozumienia jego nauki. Pierwszym nauczycielem jest Chrystus, zaś św. Ambroży jest Jego „narzędziem”.

W obrębie tego typu ikonograficznego, następowały w ciągu średniowiecza zmiany, które ubogacały obraz bądź to ze względu na charakter skryptorium, bądź dotyczyły bezpośrednio postaci świętego i jego inspiracji. W kodeksie Martinusa z 1140 r. w Bibliotece Kapitulnej przy katedrze San Ambrogio w Mediolanie (il. 6)¹² ukazany jest Święty jako postać siedząca frontalnie do widza, lecz jego uwaga skierowana jest ku postaci anioła, który przesyła autorowi natchnienie z nieba. Po przeciwległej stronie, w Klipieusie, zjawia się gołębica Ducha Świętego unoszącego się nad wodami. W ten sposób kompozycja obrazu określa naszego Autora jako komentatora Księgi Rodzaju. U stóp świętego patrona, klęczy w postawie ofiarnej ekspiacji Martinus, autor tegoż manuskryptu, który rozpoznany został dzięki inskrypcji jako *Martinus presbiter ac prepositus huius Ecclesie. Liber canonicorum Sancti Ambrosii*. Miniatura jest dziełem artysty północno-italskiego i stanowi ilustrację poprzedzającą tekst *Hexameronu* św. Ambrożego, przepisany przez Martinusa.

Anielska inspiracja świętego biskupa i pisarza ukazana została również w inicjale miniaturowego kodeksu z Winchester z XII wieku (il. 7)¹³. W górnej części inicjał ten wiąże fantastyczne gryfy, które średniowieczna wyobraźnia wiązała z symboliką Chrystusa.

¹² Por. Courcelle, dz. cyt., s. 160, planche VI.

¹³ Por. Courcelle, dz. cyt., s. 162-163, planche X; Oxford, Bodleian Library 86, fol. 1 r^o.

Inspiracja Ducha Świętego była częstym motywem średniowiecznych świętych pisarzy, w których antykiryzujący patos zastępowano hieratyczną postawą i dostojeństwem. Efekt ten wydobywano różnymi środkami artystycznymi. Miniatura z kodeksu Watykańskiego z XII wieku, (il. 8)¹⁴, pochodząca z benedyktyńskiego skryptorium lombardzkiego, ukazuje św. Ambrożego piszącego pod natchnieniem Ducha Świętego. Obok, z lewej strony, otwarty kodeks wskazuje na księgę Pisma św., który stanowi podstawę zapisywanego tekstu. U stóp jego tronu klęczą dwie postacie: kobieca i męska, wyjaśnione dzięki inskrypcji nawiązującej do słów Prospera z Akwitanii z jego traktatu *De vocatione omnium gentium*, przypisywane mylnie Ambrożemu. W naszym kontekście obrazowym, odnoszą się do całego ludu chrześcijańskiego.

Bogate wizerunki świętego pisarza, wpisywane były często w inicjały, jak ten przykładowo z kodeksu z Florencji z XII wieku¹⁵. Popiersie św. Ambrożego stanowi początek tekstu *Scripturi in euangelii librum* z prologu *Expositio in Lucam*. Św. Ambroży unosi w lewej dłoni w geście prezentacji bogato oprawioną księgę. Na innej miniaturze kodeksu przechowywanego w Erlangen z XII wieku (il. 9)¹⁶ autor pisze pod inspiracją św. Łukasza. Związek natchnienia Bożego obu autorów podkreśla wspólny inicjał S. W jego dolnej części ewangelista otrzymuje słowo od znaku Bożej inspiracji, którą symbolizuje byk, ewangelista zapisuje tekst materialnymi znakami pisma, które z kolei inspirują św. Ambrożego. Inicjał ten w pełni obrazuje istotę średniowiecznych komentarzy pisanych przez uczonych Kościoła. Podobnie na miniaturze kodeksu z Paryża z końca XV wieku¹⁷, św. Ambroży pisze tekst *De officiis ministrorum* pod inspiracją św. Pawła, którego fragment *Listu do Efezjan* stanowi przedmiot rozważań w tymże dziele. W inicjale N zamknięta została przestrzeń komnaty, jako miejsca wspólnego dla świętych pisarzy, zaś bogata floratura ramy, charakterystyczna dla miniatorstwa niderlandzkiego 2. poł. XV wieku, stanowi symboliczne dopełnienie sensu tego obrazu.

W pełni już dojrzałą i zarazem średniowieczną refleksję o postaci św. Ambrożego wyraził w swoim obrazie tyrolski malarz Michał Pacher, swoim warsztatem zaliczany do sztuki Renesansu (il. 10)¹⁸. Tablica jest częścią kwadryptyku, obejmującego czterech wielkich Ojców Kościoła: Grzegorza Wielkiego, Hieronima, Ambrożego i Augustyna. Wykonana została dla kościoła zakonnego Augustianów w Neustift niedaleko Brixen (dzisiaj Novicella), dziś zaś przechowywana jest w pinakotece monachijskiej. Święty ukazany został jako

¹⁴ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 161, planche VII; Cod. Vat. lat. 268, II v^o.

¹⁵ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 161, planche VIII; Florencja, Biblioteca Laurentiana, Mugell., 6 c 2.

¹⁶ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 162, planche IX; Universitätsbibliothek, 72, fol. 1 r^o.

¹⁷ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 165, planche XIV; Bibliothèque Mazarine, 562, fol. 1 r^o.

¹⁸ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 163-164, planche XII; zob. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1985, 72-77.

uczony a dawne, niskie siedzisko, zastąpione zostało tronem, którego monumentalny baldachim jest misterną konstrukcją architektoniczną, nawiązującą w swoim stylu do późnego gotyku południowo-niemieckiego. Ukazany tutaj Autor unosząc pióro, zatrzymał swój proces pisania, aby wsłuchiwać się w głos natchnienia Ducha Świętego. Jego ręka lewa pozostająca na pulpicie, trzymająca drapak, stałe wyposażenie pisarza w średniowieczu, a zarazem też i symbol ludzkiej omyłności. Ubiór biskupi akcentuje autorytet Kościoła, tak bardzo istotny w dobie późnego średniowiecza. Malarz wprowadził do swojej kompozycji z właściwą swojemu stylowi narracyjnemu kołyskę z dzieckiem, którego nimb określa jego świętość. W ten sposób przypomniany został epizod z życia świętego Ambrożego, który będąc niemowlęciem oparł się ukąszeniom pszczoł, zaś doskonałość jego stylu pisarskiego porównywana była do plastra miodu.

Pod wpływem klasztornej kultury edukacyjnej, zacierała się niejednokrotnie wyraźna dystynkcja obrazowa, pomiędzy pisarzem a nauczycielem, nie istniejąca wszakże w życiu i umysłowości średniowiecznej. W szczególowej ikonografii świętego jest ona konieczna, bowiem określa już sam opis dzieła. Dobrze ilustruje ten problem fresk na sklepieniu górnego kościoła św. Franciszka w Asyżu. Zdolny uczeń Cimabuego, Fillippo Rusati, (il. 11)¹⁹ powtórzył znane już elementy kompozycyjne, jakie określały św. Ambrożego jako autora, pominał jednak utensylia pisarskie wprowadzając wymowne gesty dłoni; prawą wskazuje na księgę, lewą na serce. Ten gest związała ikonografia ze św. Augustynem, tutaj zaś odniesiony został do jego mistrza. Siedzący naprzeciwko mnich czyta tekst, którego znaczenie oraz sens implikują gesty św. Ambrożego. Ponad mistrzem i uczniem zjawia się pierwszy Nauczyciel – Chrystus. Obraz ten stanowi jedną z czterech kwater sklepienia, na którym wymalowano postacie czterech Doktorów Kościoła. Język gestów, czytelny dla człowieka tamtej epoki, podkreślający znaczenie serca w wierze i poznaniu Boga, zgodny był z ówczesnym charakterem duchowości, bliskiej nauczaniu franciszkańskiemu, która przeciwstawiała teologię spekulatywną – apofatyczną, co znów znajdowało potwierdzenie w charakterze i wykładni teologicznej św. Ambrożego. Taki sposób prezentowania Świętego znajduje swoje uzasadnienie w idei głównego kościoła Franciszkanów.

Nauczycielski urząd pełniony przez św. Ambrożego był inspiracją dla szeregu późniejszych obrazów freskowych, umieszczanych w dużych ciągach dekoracji, jak to m.in. uczynił Masolino da Panicale w dekoracji baptysterium w Castiglione d Olona z pocz. XV wieku: różga zatknięta przy pulpicie została odsunięta w swoim znaczeniu na rzecz studium Pisma św., które pochłania całą postać ukazaną w skromnym pomieszczeniu niszowym. W podobny sposób przedstawił Świętego malarz Niccolo Pizzolo w kościele Eremitów w Padwie

¹⁹ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 190, planche XL.

w poł. XV wieku, który był świadom średniowiecznej tradycji przy komponowaniu obrazu Świętego w studio, mającym tutaj charakter autentycznej przestronnej pracowni, wypełnionej księgami. Sam natomiast Święty zajmuje miejsce uczonego na miarę scholastycznych mistrzów.

IV

Istotne znaczenie w ikonografii św. Ambrożego mają cykle obrazowe nawiązujące do jego hagiografii. Upamiętniały one szereg wydarzeń z życia świętego, które spotykamy już w sztuce wczesnośredniowiecznej. Jedną z najwcześniejszych historii Świętego ukazuje paliotto z bazyliki św. Ambrożego w Mediolanie z roku 840, znane jako złoty ołtarz, stanowiący antepedium ołtarza nad grobem Świętego (il. 12)²⁰. Ta bogata w obrazy historia obejmuje dwanaście scen z życia Świętego, którą związał złotnik Wolwinusz z dwunastoma medalionami ukazującymi Chrystusa na majestacie w otoczeniu cyklu ewangelicznego. Wybrane sceny hagiograficzne poświadczają znajomość mistrza i zamawiającego biskupa Angilberta tekstów źródłowych, głównie *Vita Ambrosii* Paulina z Mediolanu, znanych w środowisku karolińskich teologów. Początek cyklu ambrožiańskiego rozpoczyna cud z pszczołami, dalej następują takie zdarzenia jak: Podróż do Mediolanu, Nawrócenie św. Ambrożego (w obrazowaniu bliski kompozycjom nawrócenia św. Pawła), Chrzest, Otrzymanie sakry biskupiej, Sen Świętego, Złożenie ciała zmarłego Marcina. Cykl jest szeregiem przedstawień poszerzonych o inne sceny, które utwierdzały cudowną moc Świętego, jaką obdarzony został za życia na ziemi, np. inspiracja anioła, uzdrowienie Nicetusa, zjawienie się Chrystusa przed śmiercią Świętego. Wybór scen związanych z życiem św. Ambrożego odpowiadał rozumieniu świętości, którą kreowały środowiska zakonne wczesnego średniowiecza, upatrując w nim autorytet dla Kościoła. Chrystocentryczny aspekt niektórych scen, np. koronacji biskupa Angilberta, nawiązywał do bizantyńskiej ikonografii koronacji cesarza, której dokonywał Chrystus.

Cykliczne kompozycje związane z ilustracją życia Świętego chętnie malowali artyści renesansowi i barokowi. Masolino da Panicale przedstawił swój cykl w kościele San Clemente w Rzymie²¹. Ambrogio Bergognone jest autorem kilku obrazów z motywami z życia Świętego, jak np. obraz z Bergamo (Accademia Carrara) przedstawiający Kłatwę Teodozjusza (il. 13)²² lub kompozycja z pinakoteki w Turynie, gdzie ukazana jest scena kazania św. Ambro-

²⁰ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 169-179 (Le paliotto de la Basilique sant' Ambrogio a Milano), planches XVII-XXX; zob. V.H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952, s. 24.

²¹ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 196-198 (Les fresques de Masolino), planches XLVII-L.

²² Por. Courcelle, dz. cyt. s. 212, planche LXVII.

żego w otwartej arkadzie, usytuowanej na miejskim placu Mediolanu: pośród tłumu słuchających wiernych można rozpoznać św. Monikę i św. Augustyna wpatrujących się ze skupieniem w nauczającą postać biskupa²³.

Obszerny cykl freskowy Bon Boullogne w kościele św. Ludwika w Paryżu (il. 14)²⁴, ukończony około 1706 roku, zasługuje na szczególną uwagę ze względu na rzadko ukazywane sceny, np. ekshumacji św. Nazariusza, której dokonuje biskup św. Ambroży, w części centralnej zaś jest przedstawiona apoteoza Świętego.

Na zakończenie naszego przeglądu ikonografii św. Ambrożego, która nie może aspirować do pełnej monografii ze względu na z góry założoną szczupłość miejsca, należałoby również wspomnieć o licznych obrazach Świętego, ukazanego w różnych scenach chrystologicznych lub mariologicznych, stanowiących malowane epizody z Ewangelii. Święty jako asystująca postać zjawia się m.in. w scenach ukrzyżowania np. w refektarzu w Subiaco z XV wieku pędzla umbryjskiego malarza lub w scenie Bożego Narodzenia ukazanego na obrazie Francesca di Giorgio Martini²⁵.

II. ŚW. AMBROŻY W IKONOGRAFII POLSKIEJ

Także w ikonografii polskiej św. Ambroży znajdował się między świętymi Ojcami i Doktorami Kościoła, których czczył Kościół powszechny. Podejmowane były typy ikonograficzne znane w sztuce europejskiej. Wprowadzanie jednak pierwowzorów, nie oznaczało ich kopiowania, bowiem polska sztuka od czasów średniowiecznych, wypracowywała stopniowo swój własny charakter zarówno w kwestiach stylistyki, jak i treściowych zróżnicowań.

Ilustracje hagiograficzne, w ślad za podstawowymi tematami chrystologicznymi i mariologicznymi, były odpowiedzią na duchowość konkretnego czasu w ciągu dziejów, zróżnicowaną w obrębie środowisk, grup społecznych i religijnych. Hagiografia zwłaszcza gdy unaoczniała ziemskie życie, czyny świętego dotykała najgłębiej ludzkiej wrażliwości religijnej. Święty utożsamiał się z człowiekiem, a człowiek odczuwał jego obecność i pośrednictwo u Boga w sposób zmysłowy. W polskiej ikonografii postać św. Ambrożego wpisała się w sposób najbardziej wyrazisty jako pisarza, autora i komentatora Pisma św. Świadczą o tym liczne przykłady miniatorskie, ukazujące wizerunek Świętego przy pulpicie lub wkomponowanego w inicjał w taki sposób, w jaki czyniły to łacińskie pierwowzory.

²³ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 211, planche LXVI.

²⁴ Por. Courcelle, dz. cyt. s. 221-226 (Les fresques de Bon Boullogne), planches LXXVI-LXXXIV.

²⁵ Por. Siena, Accademia delle Belle Arti.

Kiedy stopniowo rozwijała się sztuka malarstwa tablicowego (także snycerstwo), św. Ambroży był stałą postacią kanonu Czterech Ojców i Doktorów Kościoła, flankujących zazwyczaj scenę centralną. Taki typ kompozycyjny prezentuje najbardziej kunsztowny w formie Tryptyk Mikuszowicki z 1470 roku (il. 15)²⁶. Tablica środkowa ukazuje scenę rozesłania apostołów, zaś boczne skrzydła po stronie wewnętrznej, poświęcił malarz (zw. Mistrzem Chórów), Ojcom Kościoła, ukazanym na lewym skrzydle: św. Grzegorz Wielki, poniżej św. Hieronim, zaś na prawym skrzydle ukazani: św. Augustyn, poniżej św. Ambroży. Ojcom Kościoła przypisani zostali ewangelści: Grzegorzowi św. Mateusz, którego imię wypisane jest minuskułą gotycką na banderoli, zaś Augustynowi św. Jan Ewangelista. Niestety obcięcie dolnych kwater z wizerunkami św. Hieronima i św. Ambrożego spowodowało, iż postaci te pozbawione są ewangelistów. Można jedynie domniemywać, na podstawie klasycznej ikonografii, że Hieronimowi przypisany był św. Marek, natomiast Ambrożemu św. Łukasz. Święty autor ukazany jest w swoim studio wyposażonym w utensylia pisarskie. Siedzi na drewnianym tronie, odziany w uroczysty ubiór biskupa białą albę oraz ciemnozieloną kapę o wzorzystym brązowym ornamencie naśladującym kosztowny brokat. Na głowie ma założoną srebrzystą infułę haftowaną perłami, które razem ze złotą mandorłą stanowią wizualną, a przede wszystkim symboliczną tarczę światła, okalającą zamyśloną twarz. Święty skoncentrowany jest na czynności pisania. Układ symboli ewangelistów umieszczonych poniżej Ojców Kościoła, nawiązuje do znanego nam modelu np. miniatury z kodeksu w Erlangen, kontynuującej modele wczesnośredniowiecznych pierwowzorów powstałych w kręgu karolińskich skrytoriów, w których przedstawiano świętych autorów z mocą boskiej inspiracji rozumianej jako *furore*. Pomędzy tymi odległymi pierwowzorami, a naszym obrazem z Mikuszowic, pojawiły się późniejsze, można powiedzieć scholastyczne, interpretacje boskiego *illuminatio*, które aktywizując umysł autora, dopuszcza jego racjonalne poznanie prawdy, zaś zdolności i wiedza autora, przekazuje ją w słowie pisanym, jak to ukazują obrazy ewangelistów i pisarzy powstałe w uczonych środowiskach dojrzalego średniowiecza i kontynuowane w czasach nowożytnych.

Sprawny w swoim rzemiośle krakowski artysta tryptyku, podjął próbę indywidualizacji fizjonomii postaci ukazanych na skrzydłach wewnętrznych, w przeciwieństwie do tendencji idealizujących, zachowanych w obrazach zewnętrznych. Taka dychotomia właściwa była dla malarzy małopolskich poł. XV wieku, którzy korzystając już z nowych tendencji w sztuce niderlandzkiego realizmu, kontynuowali jeszcze wzory tradycyjne, właściwe dla sztuki dworskiej XIV i pocz. XV stulecia. Przechodząc jednak ponad te, czysto stylistyczne

²⁶ Por. Kraków, Muzeum Narodowe; zob. M. Walicki, *Malarstwo polskie: gotyk, renesans, manieryzm*, Warszawa 1961, s. 310.

poszukiwania, jawi się w portretowych tendencjach Ojców Kościoła tryptyku Mikuszowickiego starsze, sięgające ikonografii wczesnego średniowiecza dążenie, aby konkretyzować osobę świętą z jej czynem. Zatem konkretna fizjonomia postaci i właściwe dla niej rekwizyty, wydarzenia bądź czynności, sumarycznie tworzyły wizerunek świętych. Nie wystarczała też i w naszym tryptyku banderola z inskrypcją identyfikującą, ale musiała być dopełniona charakterystyką twarzy, widoczną w zarysie nosa, linii ust, oraz charakterem ubioru. Całość wreszcie uzupełniało pomieszczenie pracowni uczonego. Zachowując zatem wszystkie cechy stylistyczne krakowskiej szkoły malarskiej, obraz św. Ambrożego prezentuje typ ikonograficzny znany od dawna w europejskim prezentowaniu świętego.

Taki sposób kreowania wizerunku świętego zachował swoją aktualność także w sztuce nowożytnej. Święty autor pisarz ukazany w momencie inspiracji, wzmacniał topos uczonego Kościoła i zarazem humanisty, którego model w różnych konkretyzacjach stawał się specyficzny dla wyobraźni nowożytnej. W zakrystii krakowskiego kościoła OO. Franciszkanów znajduje się tondo powstałe w 2 poł. XVIII wieku, na którym późnobarokowy malarz ukazał Świętego jako pisarza będącego pod natchnieniem Ducha Świętego (il. 16)²⁷. Proces pisania został zatrzymany pod wpływem działania illuminatio Mądrości Bożej, zjawiającej się pod postacią gołębiczy namaszczającej wzrok świętego.

Natomiast obraz z 2. poł. XVIII wieku w kościele parafialnym w Pietrowicach Wielkich (pow. Raciborski)²⁸ ukazuje św. Ambrożego, który odchyła się od pulpitu kierując swoją uwagę ku postaciom anielskim, przynoszącym mu księgę Pisma świętego. Aniołowie są tutaj pośrednikami słowa jako źródła wiary i natchnienia dla pracy św. Ambrożego, znanego ze swoich komentarzy. Kompozycja obrazu ubogacona została dwojakim układem przestrzennym: wnętrza sugerującego studio, będącego miejscem pracy dla autora, w którym dominującym znakiem jest krucyfiks wiszący ponad pulpitem, oraz przestrzeni otwartej, w której ukazani są niebiescy posłańcy. Podobnie śląski malarz A. Clayssens na obrazie z 1709 roku (il. 17)²⁹ z kościoła franciszkanów w Nysie, napełnił wnętrze pracowni św. Ambrożego niematerialnym światłem, które rozświetliło mroczne wnętrze. Zamyślenie widoczne na twarzy świętego, koresponduje z uniesioną ręką, zatrzymaną w geście pisania. Święty pozostaje w stanie natchnienia Ducha Świętego, który pod postacią gołębiczy pojawia się w „chmurze” światła ponad jego głową.

Malarskie kompozycje świętego Ambrożego powstałe w okresie baroku, uwypukliły w procesie twórczym, pisarskim aspekt iluminacji Boskiej, która stała się wyodrębnionym aktem.

²⁷ Por. *Katalog Zabytków sztuki w Polsce*, t. IV cz. 2, Warszawa 1971, s. 125.

²⁸ Por. tamże, t. VII z. 13, Warszawa 1964, s. 26, fig. 121.

²⁹ Por. tamże, t. VII z. 9, Warszawa 1963, s. 94, fig. 233.

II

W repertuarze polskiej ikonografii tego Doktora Kościoła ważne miejsce zajmują dekoracje ambon, w znacznej większości powstałe w okresie barokowym. Wprowadziła je średniowieczna tradycja italska jako ważny element wyposażenia kościołów i bazylik. W kościołach polskich stały się one zasadą wyposażenia świątyń barokowych, często zjednoczonych swoim stylem ze stylem całej dekoracji wnętrza. Miejsce głoszenia słowa Bożego z istoty swojej funkcji zawierało sceny i postacie bezpośrednio z nim związane. Tak więc św. Ambroży pojawia się pomiędzy trzema innymi Doktorami Kościoła. Wczesne tego rodzaju przykłady, spośród zachowanych do naszych czasów zabytków, prezentują ambony: z Sokolnik (pow. wrzesiński) z pocz. XVII wieku³⁰, z Tarnogóry (powiat Krasnostaw) z 1 poł. XVII wieku (il. 18)³¹ oraz ambona z kościoła Mariackiego w Krakowie z 1676 roku³². Ukazują one świętego Biskupa jako uczonego, zatopionego w pracy. Czytelny jest tutaj pierwowzór dawnych, średniowiecznych kompozycji, zwłaszcza w ambonie z Tarnogóry, w której płytką przestrzeń pracowni wyposażonej w księgi, naśladuje wzory znane z wcześniejszego malarstwa i rycin.

W późniejszych, osiemnastowiecznych ambonach wizerunki św. Ambrożeo ukazane są w niespokojnym poruszeniu, które przejęte zostało z rzeźby tego czasu. Przykładem mogą tu być ambony: z Kończyc Małych (powiat Cieszyń) z 1 ćw. XVIII wieku (il. 19)³³, oraz z Leska (pow. Krośnieński) z 1754 roku³⁴. Wyeksponowany w nich został moment ekstazy, cechujący barokowe postacie świętych.

Ambona miała szczególne znaczenie w wystroju kościoła od czasów kontrynformacji, jako miejsce nauczania i głoszenia słowa Bożego. Dzięki swojej formie i dekoracji skupiała uwagę wiernych niemal na równi z ołtarzem. Sposób głoszenia kazań przez kapłana zgodny był z zaleceniami ówczesnej retoryki, która była niezbędnym członem wykształcenia mówcy kaznodziei. Figury ukazywane w sztuce, nawiązywały do autentycznych żywych postaci, naśladując ich dynamikę i wymowną ekspresję gestu. W ten sposób sztuka głoszenia słowa Bożego i sztuka plastyczna zostały ze sobą zespolone. Przytoczone wyżej przykłady pochodzą w większości z kościołów prowincjonalnych, które podążały w swoich ambicjach artystycznych za dużymi, znaczącymi ośrodkami, zniszczonymi przez losy historii, bądź usuniętymi celowo, kiedy barok jako styl zatracił swoje estetyczne oddziaływanie w XIX i na pocz. XX wieku. Dzięki jednak swojemu przywiązaniu do tradycji, zachowały one świadectwo

³⁰ Por. tamże, t. V z. 29, Warszawa 1958, s. 17.

³¹ Por. tamże, t. VIII z. 8, Warszawa 1964, s. 61, fig. 91.

³² Por. tamże, t. IV cz. 2, Warszawa 1971, s. 20, fig. 601.

³³ Por. tamże, t. VI z. 3, Warszawa 1974, s. 87, fig. 196.

³⁴ Por. tamże, t. I z. 2, Warszawa 1982, s. 43, fig. 175.

dawnego wystroju większości kościołów polskich i pozwalają odtworzyć ikonografię m.in. również św. Ambrożego.

III

Analogiczne zjawisko obserwujemy w figurach stanowiących dekorację barokowych ołtarzy. Również tutaj św. Ambroży ukazany jest w gronie świętych Doktorów jako biskup w ubiorze ceremonialnym z pastorałem oraz księgą w dłoniach. Tak np. w ołtarzu kościoła parafialnego w Wojtkowicach (woj. wrocławskie) z 1670 roku (il. 20)³⁵ błogosławi wiernych, gestem analogicznym do postaci Chrystusa, czym wyróżnia się spośród pozostałych figur Doktorów Kościoła. Analogicznie do rzeźb w ambonach, również i monumentalne statui w XVIII wieku otrzymały właściwą dla stylu epoki, dynamikę ruchu, którego znaczenie wkracza w głębszy sens przekazu, aniżeli czystą stylistykę artystycznego przekazu. Potwierdzają to rzeźby św. Ambrożego w kościołach: parafialnym pod wezw. Piotra i Pawła w Namysłowie z 1 ćw. XVIII wieku³⁶, parafialnym pod wezwaniem św. Andrzeja i Barbary z 1747 roku w Częstochowie (il. 21)³⁷, oraz kaplicy domu Kurii biskupiej z poł. XVIII wieku w Opolu (il. 22)³⁸. Ekstatyczny ruch unaocznia barokową mistykę, którą preferowały wszystkie katolickie kraje Europy. Statui związane z ołtarzem głównym, który w barokowych kompozycjach stanowił sumę architektoniki całego wystroju kościoła, wpisywały się w styl liturgii owego czasu.

Posągi czterech Ojców Kościoła otrzymywały w polskich kościołach oprawę świętych o znaczeniu narodowym np. św. Stanisława biskupa, św. Wojciecha, lub tych, których miejscowy Kościół darzył szczególnym kultem np. św. Ignacego Loyoli, czy św. Nepomucena. Odzwierciedlały one syntezę świętości rozumianej w kategoriach narodowych i uniwersalistycznych zarazem, akcentując tym samym powrót do źródeł Kościoła, których uosobieniem był św. Ambroży. Wzmoczoną aktywność artystyczną w dobie późnego baroku wykazywały tereny Małopolski, szczególnie jej krańce wschodnie z Ziemią Lubelską. Tutaj też obserwujemy ikonografię świętego Ambrożego związaną z dekoracją ołtarzową przyjętą niemal jako zasadę kompozycyjną. Trudno nie pokusić się o stwierdzenie, że początkiem w jakimś sensie mogły być dekoracje freskowe Tomasza Dolabelli w kościele parafialnym w Kraśniku z 1626 roku. Wenecjanin przybyły do Polski w 1600 roku, pracujący dla dworu królewskiego Wazów, podejmował wielkie cykle z przedstawieniami świętych i królów pol-

³⁵ Por. tamże, t. IV z. 2, Warszawa 1991, s. 171, fig. 509.

³⁶ Por. tamże, t. VII z. 7, Warszawa 1965, s. 36.

³⁷ Por. tamże, t. VI cz. 1, Warszawa 1995, s. 13, fig. 299.

³⁸ Por. tamże, t. VII z. 11, Warszawa 1968, s. 13, fig. 301.

skich: św. Wojciecha w kościele OO. Dominikanów w Krakowie, św. Stanisława, św. Władysława oraz wielkie cykle batalistyczne, jak np. Bitwa pod Lepanto, Sąd nad arianami w kieleckim pałacu biskupów krakowskich³⁹. W kontekście ówczesnych sporów z arianami, odżył autorytet św. Ambrożego, który pojawia się w kraśnickim kościele dwukrotnie: w malowidłach tamtejszych stał, gdzie jako uczony siedzi pochylony nad księgą oraz w monumentalnym malarstwie freskowym⁴⁰.

Aktualność św. Ambrożego na tym obszarze Polski potwierdzają także monumentalne rzeźby, umieszczane w ołtarzach, czego przykładem jest wystrój kościołów: w Lubartowie z ok. 1738 roku (il. 23)⁴¹ lub kościoła parafialnego pod wezw. Niepokalanego Poczęcia Maryi w Dub (pow. Tomaszów Lubelski) (il. 24)⁴². Ukazany w nich został w niespotykanej dotychczas ikonografii, która wydaje się nie być przypadkową: Święty ma na głowie papieską tiarę, w prawej ręce trzyma księgę, zaś w lewej krzyż z trzema poziomymi belkami, który zazwyczaj trzymał w dłoni w. Bazyli Wielki. Tiara papieska, oprócz znaku najwyższej godności przyjętej w Kościele, oznaczała także autorytet łacińskiego Kościoła z którym utożsamiany był papież. Miało to ogromne znaczenie zwłaszcza w okresach historycznych zawirowań i obrony Kościoła przed innowiercami i herezjami. Św. Ambroży, którego zasługi w obronie Kościoła okazały się teraz szczególnie aktualne, a zwłaszcza te, które dotyczyły czystości wiary i jedności Kościoła Zachodniego i Wschodniego, otrzymał przez to czytelne w owych czasach insygnia. Określają one postać Świętego w sposób symboliczny, nie zaś historyczno-biograficzny w jego roli, którą odegrał w dziejach Kościoła. Odczytane one zostały nie tylko w monumentalnej rzeźbie ołtarzowej, ale i we wspomnianym już reliefie ambony z Sokolnik, w którym oprócz identycznych insygniów, wskazuje na oko, co znajduje potwierdzenie związku ikonografii św. Ambrożego ze św. Augustynem oraz jest symbolem rozpoznania i widzenia prawdy.

Ikonografia św. Ambrożego potwierdziła i utrwaliła w sztuce polskiej ustalone w Europie modele, które czytelne były w poszczególnych okresach. W średniowieczu św. Ambroży pojawił się jako uczony pisarz, teolog i asceta, obdarzony jasnością umysłu dzięki inspiracji Bożej. W czasach późniejszych, zwłaszcza okresie baroku, odżyła ikonografia tego Świętego jako autorytetu Kościoła, co potwierdza jego stałą obecność życia religijnym Polski.

³⁹ Por. M. Karpowicz, *Malarstwo baroku w Polsce*, Warszawa 1987, 134.

⁴⁰ Por. tamże, s. 135.

⁴¹ Por. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VIII z. 11, Warszawa 1976, ss. XIV i 26, fig. 149.

⁴² Por. tamże, t. VIII z. 1, Warszawa 1982, s. 7, fig. 137.

IKONOGRAPHIE DES HL. AMBROSIIUS IN DER EUROPÄISCHEN UND
POLNISCHEN KUNST

Auswahl und Typologie der Darstellungen

(Zusammenfassung)

In der europäischen und polnischen Kunst gibt es zahlreiche Darstellungen des hl. Ambrosius. Trotzdem ist seine Ikonographie nicht ausreichend erforscht worden. Es gibt keine komplexen Bearbeitungen, in denen Inhalte mit hagiographischen und theologischen Botschaften in Zusammenhang gebracht würden. Das Buch von Pierre Courcelle und die umfangreiche lexikographische Studie im ersten Band der *Bibliotheca Sanctorum* Instituto Pontificio di Roma können eine Grundlage für weitere Forschungen bilden. Das Wesen der Heiligenbilder, die frühmittelalterliche Kunst hervorbrachte, bestand in der Wiedergabe (anhand hagiographischer Quellen und Überlieferung) der individuellen Gesichtszüge, die die Person des Heiligen in der dargestellten Physiognomie erkennen ließe. Die physische Abbildung erwies sich aber als unzureichend, deswegen mußte das Porträt mit einer Tat, d.h. mit Märtyrertum, heroischen Tugenden, und im Fall der Kirchenlehrer, zu denen hl. Ambrosius zählte, mit der Tugend der Klugheit verbunden werden. Repräsentative Darstellungen des Heiligen vereinigten diese Merkmale mit Hilfe der Symbole und Requisiten, die für den Empfänger leicht zu verstehen waren.

Die Typologie der Hl.-Ambrosius-Bilder erlaubt Darstellungen als Kirchenautorität auszusondern. Er wird mit vier Kirchenvätern oder mit einem erweiterten Heiligenkreis gezeigt, was diese Gruppe als *Typus Sacra Conversatione* klassifizieren läßt. Solche Darstellungen, die in der frühmittelalterlichen Zeit geschaffen worden sind, haben sich in der neuzeitlichen Kunst erhalten. Sie wurden nun mit der Pracht der Renaissance oder des Barock ausgestattet.

Im Mittelalter entstand das Modell des Heiligen in der Werkstatt oder im Studio, was seine Bedeutung in der Wissenschaft – vor allem in der Theologie – unterstreichen sollte. Dieser Typus des *gelehrten Autors* entsprach sowohl der scholastischen Klostermentalität als auch dem neuzeitlichen Bedürfnis nach dem Muster des heiligen Gelehrten – Humanisten und Rhetors, was zahlreiche Illuminationen und Tafelmalereien bestätigen.

Den dritten Typus bilden Darstellungen – *narrative Zyklen der Heiligenvita* und wunderbare Ereignisse, die sein Heiligtum schon zu seinen Lebzeiten zum Vorschein kommen ließen. Die ganze Lebensgeschichte des Heiligen „erzählte“ Volvinius auf dem Antependium vom Altar in San Ambrogio in Mailand. In kleineren Zyklen wurde sie auch von solchen Künstlern der Neuzeit wie A. Bergognone und Bon Boullogne in der Pariser Sankt-Ludwig-Kirche wiederholt. Polnische Ikonographie weist alle erwähnten Typen der Darstellungen auf und betont im 18. Jahrhundert die Gestalt des Heiligen als Autorität für die orthodoxe und römische Kirche.



1. Kaplica św. Wiktora przy San Ambrogio w Mediolanie, V w.



2. „Livre de Meditations”, Robert Ciboul, koniec XV w.



3. Ambrogio Bergognone, Certosa di Pavia, okolo 1490 r.



4. Szkoła lombardzka, fresk z Mocchiroli, obecnie Londyn, Frick Art Library, XIV w.



5. Kodeks Egina. 799 r. Berlin, Staatsbibliothek.



6. Kodeks Martinusa z roku 1140, Mediolan, Bibl. Kapit.

(1894)
incipit lib. exameron id est sex dierum.
Sci. ambrosii. mediolanensis episcopi.
De primo die in quo dixit deus. Fiat lux.
& facta est lux. Apellauitq. lucem diem.
et tenebras noctem.



AN
TVM
NE

opinionis assum
plisse homines
presumpserunt.
ut aliqui eorū
tria principia
constituerent

omniū. deum & exemplar & materiā sicut
plato discipliq. eius. & ea incorrupta & in
creata ac sine initio esse asseuerarent. diūq.
non tamquā creatorē materie s; tamq̃ arti
ficem ad exemplar. hoc est ideam intenden
tem fecisse mundū de materia quā uocant
ylen. que gignendi causas reb; omib; de
disse asserat. ipsum quoq; mundū incor
ruptū nec creatū aut factū estimarent aliq.



8. Kodeks z XII w. Biblioteka Watykańska, nr 268.



9. Kodeks z Erlangen, Bibl. Uniw. 72, XII w.



10. Michał Pacher, 1490 r. kwadryptyk z Neustift, obecnie Monachium, Pinakoteka



11. Asyż, bazylika św. Franciszka, Fillippo Rusati, 1 poł. XIV w.



12. Antependium, bazylika San Ambrogio w Mediolanie, 840 r.



13. Ambrogio Bergognone, Bergamo, Accademia Carrara, k. XV w.



14. Fresk, Bon Boullogne, 1706 r., kościół św. Ludwika, Paryż.



15. Tryptyk z Mikuszowic „Mistrz Chórów” , 1470, Kraków, Muz. Narod.



16. Kościół oo. Franciszkanów, Kraków, 2 poł. XVIII w.



17. Kościół oo. Franciszkanów w Nysie, A. Clayssens, 1709 r.



18. Ambona z Tarnogóry, 1 poł. XVII w.



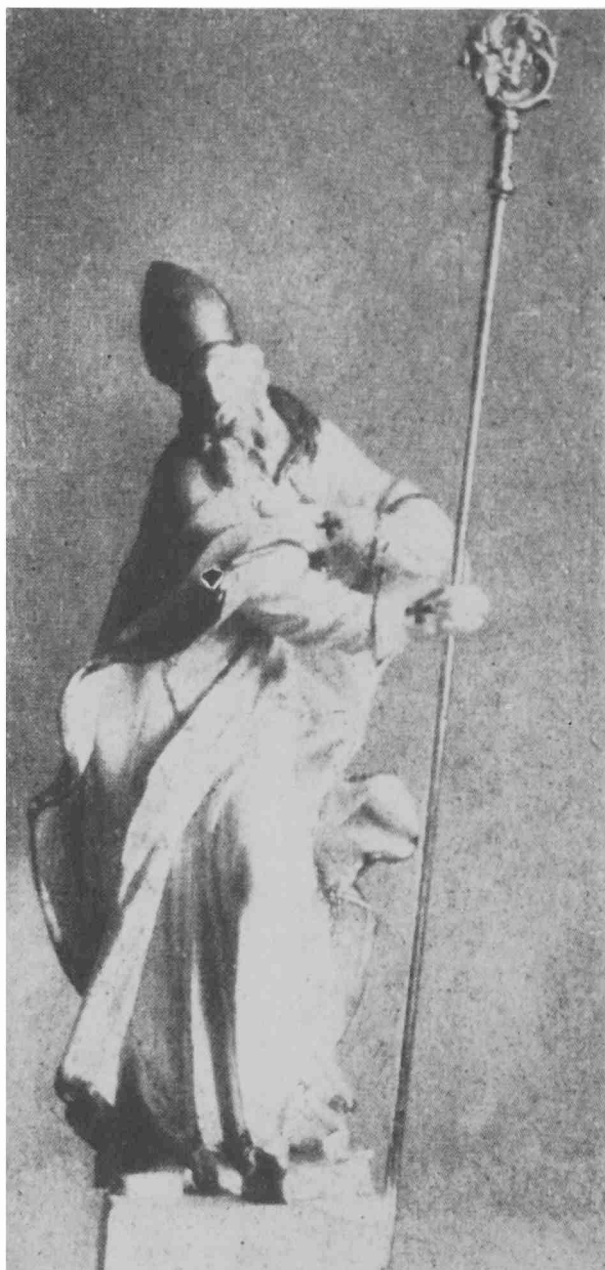
19. Ambona z Kończyc Małych, 1 ćw. XVIII w.



20. Rzeźba ołtarzowa , Wojtkowice, 1670 r.



21. Rzeźba ołtarzowa, 1747, kościół Św. Andrzeja i Barbary w Częstochowie



22. Rzeźba z poł. XVIII w., kaplica Kurii Biskupiej w Opolu



23. Rzeźba ołtarzowa z 1738, Lubartów.



24. Rzeźba z poł. XVIII w., kościół NPM, Dub, pow. Tomaszów Lub.