

Wątki narodowe i mesjanistyczne w ikonografii św. Jana z Dukli na przykładzie cyklu hagiograficznego Tadeusza Sulimy Popiela w Dukli

National and messianic themes in the iconography of St John of Dukla. A case study of the hagiographic cycle by Tadeusz Sulima Popiel in Dukla

Ikonografia św. Jana z Dukli stanowiła przedmiot zainteresowania badaczy zakonnych jako materialny dowód żywego i nieprzerwanego kultu świątobliwego współbrata, a tym samym ważki argument w zabiegach o jego kanonizację¹. W literaturze hagiograficznej, ascetycznej i dewocyjnej wizerunek Duklanina kreowany był konsekwentnie jako wykraczający daleko poza granice zakonnej klauzury w rozległą przestrzeń specyficznej kultury sarmackiej, gdzie służba ojczyźnie i obrona wiary katolickiej spletały się niemal organicznie. W idei sarmatyzmu niezwykle istotną kwestią była zażyła relacja ze świętymi, których postrzegano jako chrześcijańskie wcielenie antycznych bohaterów². „Tyś nadzieją dla bram miasta! – zwraca się do Duklanina konsul lwowski Zimorowicz. – Nad nimi przeciw porcie otomańskiej ustawiczną straż trzymasz. Nie tylko nieprzyjacielskie najazdy, lecz i grozę zarazy od nich oddalasz. Ilekroć napad turecki, hordy tatarskie, nawała moskiewska, kurza-wa mołdawska, [...] ilekroć okoliczne ziemie pło-

The iconography of St John of Dukla first attracted the attention of monastic scholars because it provided material evidence for the uninterrupted and vibrant cult of their confrere, and thus a weighty argument in the canonization effort.¹ In hagiographic, ascetic and devotional literature, the image of St John was consistently constructed far beyond the confines of his religious order and couched in the vast peculiarities of Polish Sarmatism, an ideology in which service to the homeland and the defense of the Catholic faith came together in an almost organic fashion. An important element of the Sarmatian worldview was its intimate bond with the saints, who were often perceived as Christian incarnations of ancient heroes.² The consul of Lviv, Zimorowicz, thus addressed St John of Dukla: “You are the hope of our city gates, which you guard against the Ottoman Porte without respite. You ward off not just the foe, but also the horror of pestilence. Whenever a Turkish attack, a Tatar horde, a Muscovite onslaught, a Moldavian

¹ Bogatą dokumentację dotyczącą ikonografii św. Jana z Dukli pozostawił w swej spuściźnie pisarskiej o. Kajetan Grudziński. Wyniki jego sumiennej kwerendy posłużyły jako cenny materiał dla postulatorów procesu kanonizacyjnego, uporządkowany krytycznie przez zakonnego historyka o. Wiesława Franciszka Murawca i opublikowany w *Positio* kanonizacyjnym, jak również w popularnonaukowej książce: H.E. Wyczawski, W.F. Murawiec, *Święty Jan z Dukli*, Kalwaria Zebrzydowska 1997. Jeden z jej rozdziałów został poświęcony ikonografii św. Jana i wzbogacony aneksami, w tym mapami i zestawieniami miejsc i przejawów kultu Duklanina, do których należą: kościoły, kaplice, figury, obrazy oraz relikwiarze i sprzęty liturgiczne. Pośród innych ważnych opracowań należy wymienić artykuły historyków sztuki Andrzeja E. Obruśnika, *Ikonografia św. Jana z Dukli. Wybrane zagadnienia*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, nr 9, s. 7–50; Bożeny Weber, *Geneza i znaczenie polichromii Tadeusza Popiela w kościele OO. Bernardynów w Dukli*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, nr 9, s. 50–60; Jakuba Sito, *Lwowska konfesja bł. Jana z Dukli*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, t. 4, Lublin 2000, s. 159–192. Jubileusz 600-lecia urodzin św. Jana z Dukli przyniósł interesującą publikację albumową *Idę do Ciebie Janie* pod redakcją D. Godzika, Dukla 2014, zawierającą liczne fotografie najcenniejszych dzieł sztuki poświęconych czci św. Jana.

² B. Biedrońska-Słota, *Sarmackie sny o potędze*, w: *Sarmatyzm. Sny o potędze*, red. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010, s. 25.

¹ The iconography of St John of Dukla is extensively documented in the preserved writings of Father Kajetan Grudziński, whose painstaking research once furnished priceless evidence for the champions of canonization. A critical edition of the evidence was published by historian Father Wiesław Franciszek Murawiec in the *Positio* documents, as well as in a popular book: H.E. Wyczawski, W.F. Murawiec, *Święty Jan z Dukli*, Kalwaria Zebrzydowska 1997. One chapter of the book is dedicated to the iconography of St John and supplemented with appendices, including maps and tables, which show the centers and manifestations of his worship, such as churches, shrines, statues, paintings, reliquaries, and liturgical equipment. Other noteworthy publications include articles by art historians: Andrzej E. Obruśnik, *Ikonografia św. Jana z Dukli. Wybrane zagadnienia*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, vol. 9, pp. 7–50, Bożena Weber: *Geneza i znaczenie polichromii Tadeusza Popiela w kościele OO. Bernardynów w Dukli*, „Przegląd Kalwaryjski”, 2005, vol. 9, pp. 50–60, Jakub Sito, *Lwowska konfesja Bł. Jana z Dukli*, in: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, ed. J. Lileyko, vol. 4, Lublin 2000, pp. 159–192. The 600th anniversary of St John of Dukla's birth witnessed the publication of an interesting album *Idę do Ciebie Janie*, ed. D. Godzik, Dukla 2014, which contained many photographs of the most valuable works of art dedicated to St John.

² B. Biedrońska-Słota, *Sarmackie sny o potędze*, in: *Sarmatyzm. Sny o potędze*, ed. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010, p. 25.

storm would hit [...] whenever the neighboring lands would be ravaged by the fires of war and encircle the city with a flaming ring, Lviv always remained untouched under your shield, escaping all danger safe and sound”.³ Father Bogdalski, on the other hand, clearly linked St John of Dukla, and hence the history of the Polish nation, with the fate of the Chosen People, couching his praise in explicitly biblical terms: “he was like Abraham in noble surrender and like Isaac in his sacrifice to God, like Lot he sought refuge in a convent from the Sodom and Gomorrah of this world, a man after God’s heart, like David [...] a true Moses and leader of the people who sought his succor”.⁴

An analysis of the iconography of St John of Dukla in terms of Polish patriotism and Messianism thus seems well-warranted and promising. Current research allows us to distinguish two main centers of worship, i.e. Lviv and Dukla, and their distinct imageries. The former, rooted in the original posthumous veneration of John of Dukla that centered on his tomb, elaborated the basic types of iconography, which were later copied throughout the country with only minor modifications. The Mannerist temple around the saint’s tomb in Lviv stood out for its soldierly austerity, owing to the understandable need for fortifications in that extremely turbulent territory. Following the exemplary, pioneering modernization of the church, carried out by the Bernardines to celebrate St John’s beatification at the beginning of the 18th century, Polish art was enriched with a beautiful mural and an extensive complex of altars resembling sumptuous and flamboyant theater coulisses, with a central composition suspended over a Renaissance sarcophagus in the form of an elaborate baldachin.⁵ The sculptures of the temple, including that of St John of Dukla, are amongst the masterpieces of the 18th century in Europe.⁶

The Bernardine order launched a campaign for the creation of a cultic center for St John in his hometown of Dukla only after he was beatified in 1733.

nęły pożogą wojny i płomiennym obręczem okoliły miasto, zawsze ono pod Twym puklerzem nietknięte pozostało i cało z niebezpieczeństwa wyszło”.³ Z kolei o. Bogdalski w ewidentny sposób połączył życie św. Jana z Dukli, a tym samym dzieje narodu polskiego, z historią narodu wybranego, opiewając współbrata za pomocą figur biblijnych: „był jak Abraham w cnym posłuszeństwie, jak Izaak ochotnie się Bogu na ofiarę oddawał, jak Lot przed Sodomą i Gomorą swiata tego do zakonu się schronił, jak Dawid był mężem według serca Boskiego, [...] prawdziwy Mojżesz i wódz ludu doń się uciekającego”⁴.

Rozpatrywanie zagadnień związanych z ikonografią św. Jana z Dukli w aspekcie mesjanizmu polskiego oraz postawy patriotycznej wydaje się całkowicie stosowne i obiecujące. Dotychczasowy wysiłek badawczy pozwala wyodrębnić dwa główne ośrodki kultu, którymi są Lwów i Dukla, oraz odrębne grupy powiązanych z nimi przedstawień. W ośrodku lwowskim, organizowanym równocześnie z najstarszymi przejawami pośmiertnej czci Duklanina wokół jego grobu, ukształtowały się podstawowe typy ikonograficzne, które w następnych stuleciach powielano – z jedynie niewielkimi modyfikacjami – na terenie całego kraju. Manierystyczną świątynię lwowską, zbudowaną nad grobem zmarłego w opinii świętości zakonnika, wyróżniała żołnierska surowość, co wynikało ze zrozumiałej na niespokojnych ziemiach potrzeby warowności. Pionierska i wzorcowa modernizacja sanktuarium podjęta na początku wieku XVIII przez bernardynów w związku z beatyfikacją współbrata ofiarowała sztuce polskiej wspaniałą polichromię i bogaty zespół ołtarzy w typie fantazyjnych i zadziwiających okazałością kulis teatralnych z centralną kompozycją w formie rozbudowanej konfesji grobowej nad renesansowym sarkofagiem⁵. Rzeźby zdobiące wnętrze, w tym statua ukazująca Duklanina, należą w skali europejskiej do najlepszych kreacji wieku XVIII⁶.

Zabiegi o zorganizowanie ośrodka kultu w rodzinnej miejscowości Jana z Dukli podjęli bernardyni dopiero po jego beatyfikacji w 1733 roku. Starania

³ C. Bogdalski, *Błogosławiony Jan z Dukli. Wspomnienia z jego życia i czci pośmiertnej*, Dukla 1938, p. 36.

⁴ Ibidem, p. 28.

⁵ Sito 2000 (fn. 1), p. 159; idem, *Thomas Hutter (1696–1745), rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa 2001, pp. 46–47; P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki” 30, 2005, pp. 147–189; T. Mańkowski, *Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki” 16, 1954, vol. 2, pp. 251–257; J. Dzik, *Euntes in mundum universum praedicare Evangelium: programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014, pp. 44–61.

⁶ J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, Warszawa 2006, p. 57; idem, *Geografia lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, pp. 199–217.

³ C. Bogdalski, *Błogosławiony Jan z Dukli. Wspomnienia z jego życia i czci pośmiertnej*, Dukla 1938, s. 36.

⁴ Ibidem, s. 28.

⁵ Sito 2000, jak przyp. 1, s. 159; idem, *Thomas Hutter (1696–1745), rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa 2001, s. 46–47; P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki” 30, 2005, s. 147–189; T. Mańkowski, *Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki” 16, 1954, nr 2, s. 251–257; J. Dzik, *Euntes in mundum universum praedicare Evangelium: programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014, s. 44–61.

⁶ J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach*, Warszawa 2006, s. 57; idem, *Geografia lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, s. 199–217.

zakonników poparł Józef Mniszech, marszałek wielki koronny, właściciel Dukli, oraz okoliczna drobna szlachta⁷. Niewyróżniający się szczególnymi walorami artystycznymi kościoł i niewielki klasztor stanął na wzniesieniu przy Trakcie Węgierskim⁸. Na wyposażenie świątyni, z którego przetrwały jedynie nieliczne elementy, złożyły się m.in. cenne rzeźby mistrzów szkoły lwowskiej. Kompleks dukielski należy jednak rozpatrywać w szerszym wymiarze. Jego integralną częścią są bowiem malownicze i unikatowe ustronia na zboczach okolicznych gór, sakralizowane przez lokalną tradycję jako ślady pustelniczego życia Duklanina. W rzeczywistości są to aranżacje z końca wieku XVIII rozbudowane w późniejszym okresie. Ich wyjątkowy charakter wynika ze zręcznej, preromantycznej w duchu integracji dokonań różnych dyscyplin sztuki: architektury, malarstwa oraz planistyki ogrodowej. Powstanie założenia możliwe było dzięki wsparciu Marii Amalii Mniszchowej.

W pierwszych dniach 1900 roku o. Czesław Bogdalski podjął – we współpracy z Karolem Knausem i Tadeuszem Popielem – wysiłek kapitałnej przebudowy kościoła św. Jana w Dukli⁹. Ambicją gwardiana było nadanie świątyni cech okazałego mauzoleum błogosławionego rodaka¹⁰. Projekt wymagał wielkich środków finansowych. Dla ich zdobycia Bogdalski wykorzystał swój nieprzeciętny talent literacki, wydając broszurę o życiu i kulcie św. Jana. Doczekała się ona wielokrotnych wznowień, a opowieści zakonnika miały istotny wpływ na ostateczny kształt dekoracji malarskiej dukielskiej świątyni, co zresztą zostało odnotowane w późniejszych wznowieniach publikacji¹¹. Zespół malowideł, o którym mowa, będący dziełem Tadeusza Popiela, niedocenianego dziś malarza przełomu XIX i XX wieku, można traktować jako podsumowanie osiągnięć dotychczasowej ikonografii Duklanina oraz udaną próbę odejścia od konwencji barokowej na rzecz nowocześniejszej stylistyki, a zarazem świeże spojrzenie na intrygującą średniowieczną postać przez pryzmat rodzącej się refleksji naukowej. Swój ostateczny kształt malowidła zawdzięczają owocnej współpracy sławnego malarza z ambitnym zakonnym erudyta. Popiel niewątpliwie cenił urok nietuzinkowej osobowości i kaznodziejską charyzmę dukielskiego gwardiana, gdyż nie zadowolając się roz-

They received support from the town's owner, the Grand Marshal of the Crown Józef Mniszech, and the local petty nobility.⁷ A church (of no special artistic value) and a small monastery were soon built on a hill near the Hungarian Tract.⁸ Their furnishings, only a few elements of which have survived to this day, included valuable sculptures created by the masters of the Lviv school. The Dukla building complex, however, needs to be analyzed in a broader context. It forms an integral whole with a number of unique and picturesque retreats on the slopes of the surrounding mountains, venerated by local tradition as the traces of St John's eremitic life. In reality, the retreats were first put in place toward the end of the 18th century and later expanded. They owe their exceptional character to the skilful integration, clearly pre-Romantic in spirit, of various art disciplines: architecture, painting, and garden planning, and were made possible by the support of Maria Amalia Mniszech.

In the first days of 1900, in cooperation with Karol Knaus and Tadeusz Popiel, Father Czesław Bogdalski embarked on a major renovation of the Church of St John of Dukla;⁹ he aspired to turn the temple into a stately mausoleum devoted to the blessed compatriot.¹⁰ The project, however, required considerable financial investment. In order to secure the necessary funds, Bogdalski fell back on his superior literary talent, publishing a brochure about the life and worship of St John. The brochure was repeatedly reprinted, and the stories of the friar had an important impact on the final shape of the paintings placed inside the church, which was explicitly mentioned in later editions.¹¹ Created by Tadeusz Popiel, the paintings can be viewed as a culmination of earlier iconography and a successful step away from Baroque conventions toward a more modern style; they also offer a fresh look at the intriguing medieval figure, now seen through the lens of nascent scholarly reflection. They owe their final shape to the fruitful cooperation between the famous painter and the ambitious, erudite friar. Popiel no doubt appreciated the charm, the extraordinary personality, and the charisma of the preacher and guardian of Dukla; far from contenting himself with standard solutions, he made sure to accurately render nearly

⁷ H. Gapski, *Fundatorstwo klasztorów bernardyńskich w epoce saskiej*, „Summarium” 21, 1972, nr 1, s. 66–72.

⁸ E. Świeykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVII w Polsce*, t. 1: *Monografia Dukli*, Kraków 1903, s. 30–45.

⁹ Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie (dalej jako: APBK), Rkps III-34, Akta różne klasztoru oo. Bernardynów w Dukli 1707–1947, t. 1, s. 325, *Koszty przybliżony na roboty ochronne i restauracyjne Kościoła Klasztoru Konwentu OO. Bernardynów w Dukli*.

¹⁰ Weber 2005, jak przyp. 1, s. 50–60.

¹¹ *Słownik polskich pisarzy franciszkańskich*, red. E. Wyczawski, Warszawa 1981, s. 61–66; Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 69.

⁷ H. Gapski, *Fundatorstwo klasztorów bernardyńskich w epoce saskiej*, „Summarium” 21, 1972, vol. 1, pp. 66–72.

⁸ E. Świeykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku XVII w Polsce*, vol. 1: *Monografia Dukli*, Kraków 1903, pp. 30–45.

⁹ Archives of the Bernardine Province of Cracow (hereafter: APBK), manuscript III-34, Akta różne klasztoru OO. Bernardynów w Dukli 1707–1947, vol. 1, p. 325, *Koszty przybliżony na roboty ochronne i restauracyjne Kościoła Klasztoru Konwentu OO. Bernardynów w Dukli*.

¹⁰ Weber 2005 (fn. 1), pp. 50–60.

¹¹ *Słownik polskich pisarzy franciszkańskich*, ed. E. Wyczawski, Warszawa 1981, pp. 61–66; Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 69.

every word and emotional shade of his impassioned and dramatic story.

Tadeusz Popiel was born in Szczucin near Tarnów in 1863. He studied painting at the School of Fine Arts in Cracow under the supervision of Władysław Łuszczkiewicz and Jan Matejko, and then continued his education in Munich and Vienna.¹² At the Paris fair of 1890, he won a bronze medal for his painting *Moses*. Participation in world exhibitions in San Francisco, Chicago, and Philadelphia between 1893 and 1894 brought him further publicity and numerous new commissions.¹³ Popiel was hired, for instance, to create paintings for the Tretyakov Palace in Moscow, the music theater in Lviv, the Goetz Palace in Okocim, the Clarissian church in Lviv, and the Church of St Catherine in Saint Petersburg.¹⁴ In 1899, he won a contest to redecorate the Polish Chapel at the Basilica of St Anthony in Padova¹⁵ and, with that in mind, devoted himself to studying the frescoes of Florence, Rome, Venice, and Loreto.¹⁶ To reward his outstanding contributions to sacred art, Pope Pius X honored him with the title of chamberlain *di spada e cappa*.¹⁷ Even his critics esteemed Popiel's original contribution to the development of religious painting at the turn of the 19th and 20th century. His was a very peculiar interpretation of current trends. "In his work, a certain Christian mysticism, a poetic sensibility full of Slavic emotional exaltation, insights drawn from a direct contact with nature and religious experience," Bożena Weber rightly remarks, "meet the Italian patterns of the Quattrocento, with its love for the harmony of lines, warm colors, and refined form, and the influence of the English pre-Raphaelites".¹⁸ Józef Trepka comments: "Even his earliest studies already showed a striving for sophisticated form, which remained the salient feature of all his later works. No matter what or when emerged from under his brush or pencil, everything was executed con amore, regardless

wiązaniami obiegowymi, precyzyjnie odmalował każde niemal słowo i każdy uczuciowy odcień emocjonalnej i udramatyzowanej opowieści Bogdalskiego.

Artysta urodził się w Szczucinie koło Tarnowa w roku 1863. Studiował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki, a następnie w Monachium i Wiedniu¹². Na wystawie paryskiej w roku 1890 Popiel otrzymał brązowy medal za obraz *Mojżesz*. Udział w wystawach światowych w San Francisco, Chicago i Filadelfii w latach 1893–1894 przyniósł młodemu artyście jeszcze większy rozgłos i liczne zamówienia¹³. Popiel wykonał m.in. dekoracje malarskie w pałacu Trietiakowa w Moskwie, teatrze muzycznym we Lwowie, pałacu Goetzów w Okocimiu oraz kościołach klarysek we Lwowie i św. Katarzyny w Sankt Petersburgu¹⁴. W roku 1899 zwyciężył w konkursie na nową dekorację kaplicy Polskiej przy padewskiej bazylice św. Antoniego¹⁵. Realizację tę poprzedziły studia nad tajnikami fresku we Florencji, Rzymie, Wenecji i Loreto¹⁶. W dowód uznania dla wybitnych zasług na polu sztuki sakralnej papież Pius X obdarzył malarza tytułem szambelana *di spada e cappa*¹⁷. Również krytycy docenili oryginalny wkład Popiela w rozwój malarstwa religijnego przełomu XIX i XX wieku. Artysta specyficznie interpretował trendy mu współczesne. „Chrześcijański mistycyzm, poetycka wrażliwość w duchu słowiańskiej uczuciowej egzaltacji, czerpanie natchnienia z bezpośredniego odczuwania natury i przeżyć religijnych – jak słusznie zauważa Bożena Weber – spotykały się u niego z włoskimi wzorami epoki quattrocenta rozmiłowanego w harmonii linii, ciepłym kolorystyce i wytwornej formie, oraz z wpływami angielskich prerafaelitów”¹⁸. „Ze wszystkich, najwcześniejszych nawet studyów Popiela – pisze Józef Trepka – przebiła chęć znalezienia wytwornej formy, co pozostało

¹² T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1983, p. 272; A. Wierzbicka, *Popiel (Sulima Popiel) Tadeusz*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 7, Warszawa 2003, pp. 398–404; *Artyści ze szkoły Jana Matejki*, exhibition catalogue, ed. W. Nagengast, Katowice 2004, pp. 160–162.

¹³ *Polski słownik biograficzny*, vol. XXVII, Warszawa–Kraków 1982, p. 579.

¹⁴ In the end, religious painting became the central fixture of Popiel's art; in his relatively short lifetime, he created paintings and murals for more than 40 churches, cf. Dobrowolski 1983 (fn. 12), p. 272.

¹⁵ J. Kowalczyk, *Kaplica Polska św. Stanisława biskupa w Padwie z końca XIX w.*, „Studia Franciszkańskie”, vol. 19, Poznań 2009, pp. 223–271.

¹⁶ Alongside the mural for the Polish Chapel, Popiel also drew up designs for the Dutch Chapel, but these were never used. He did, however, create paintings in Ponte di Brenta, in Arcella, and in Cortile San Damaso in the Vatican; cf. ibidem, p. 224.

¹⁷ Ibidem, p. 225.

¹⁸ Weber 2005 (fn. 10), p. 58.

¹² T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1983, s. 272; A. Wierzbicka, *Popiel (Sulima Popiel) Tadeusz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 7, Warszawa 2003, s. 398–404; Katalog wystawy, *Artyści ze szkoły Jana Matejki*, red. W. Nagengast, Katowice 2004, s. 160–162.

¹³ *Polski słownik biograficzny*, t. XXVII, Warszawa–Kraków 1982, s. 579.

¹⁴ Ostatecznie malarstwo religijne stało się głównym rysem twórczość Popiela – w ciągu stosunkowo krótkiego życia zrealizował obrazy lub polichromie w ponad 40 kościołach, por. Dobrowolski 1983, jak przyp. 12, s. 272.

¹⁵ J. Kowalczyk, *Kaplica Polska św. Stanisława biskupa w Padwie z końca XIX w.*, „Studia Franciszkańskie”, t. 19, Poznań 2009, s. 223–271.

¹⁶ Obok polichromii w kaplicy Polskiej Popiel wykonał projekty niezrealizowanych dekoracji kaplicy Holenderskiej. Sukcesem zakończyły się prace malarskie we wnętrzu kaplicy w Ponte di Brenta i w kościele w Arcella oraz w Cortile San Damaso w Watykanie; por. ibidem, s. 224.

¹⁷ Ibidem, s. 225.

¹⁸ Weber 2005, jak przyp. 1, s. 58.

znamienną cechą jego wszystkich późniejszych prac. Cokolwiek i kiedykolwiek wyszło z pod jego pędzla, czy ołówek, wszystko opracowane jest *con amore*, bez względu na rozmiary i przeznaczenie dzieła. To też spuścizna, jaka po nim pozostała, nosi na sobie jednolity charakter. Niema w niej nieumotywowanych przeskoków od rzeczy słabych do bardzo dobrych, od traktowanych pobieżnie do drobiazgowo opracowanych, od zlekceważonych do wykonanych z pietyzmem, co spotyka się nieraz nawet u bardzo utalentowanych malarzy”¹⁹.

Polichromie dukielskie Popiel przygotowywał z wielką starannością. Według kroniki klasztornej „bawił umyślnie we Włoszech i Monachium, by zebrać najpiękniejsze wzory renesansowe dla malowania naszego kościoła”²⁰. Prace zakończył w marcu 1903 roku²¹. Wybór stylistyki renesansowej – wspomnianej przez kronikarza – podyktowany był zamiarem dostosowania malowideł do nowej aranżacji wnętrza, będącej efektem podjętej przez Knausa rozbudowy kościoła. W toku tych prac świątynia otrzymała formę trójnawowej bazyliki bez transeptu. Długie prezbiterium zostało zamknięte absydą na rzucie półokręgu. Architekt oddzielił część kapłańską od nawy i absydy parami przyściennych marmurowych kolumn o złożonych doryckich kapitelach, a pomiędzy arkadami nawy głównej wprowadził pary marmurowych pilastrów. Ściany zostały zwieńczone wydatnym gzymsem. Wnętrze przykryto nowymi sklepieniami: w prezbiterium i nawie głównej kolebkowym na gurtach, w nawach bocznych – sklepieniami krzyżowymi. Na przedłużeniu wschodniej nawy powstała skromna kaplica bł. Jana z Dukli, nawę zachodnią zamknęły pomieszczenia zakrystyjne²². W tak ukształtowanym wnętrzu Popiel stworzył monumentalny zespół jedenastu kompozycji: w nawie głównej (sześć scen), prezbiterium (cztery sceny) oraz w absydzie (jedna scena), powiązanych formalnie i ideowo w cykl poświęcony życiu i sławie pośmiertnej św. Jana z Dukli. W nawach bocznych zastosowano dekorację ornamentalną o cechach neorenesansowych. Malowideł dopełniają delikatne zdobienia sklepień oraz profilowane i złoczone ramy wokół poszczególnych obrazów w nawie głównej i prezbiterium. Malarz wyróżnił jedynie ściany absydy imitacją tkanin z motywem heraldycznych orłów. Obrazy w nawie zajmują niewielką przestrzeń ponad arkadami, co wymusiło półkoliste wykadrowanie ich dolnych partii. W prezbiterium kompozycje figuralne zajmują wielkie prostokątne pola. Ośią cyklu jest *Apoteoza św. Jana* na sklepieniu absydy.

¹⁹ J. Trepka, *Tadeusz Popiel*, „Czas Krakowski”, 1913, nr 103, s. 4.

²⁰ APBK, rkps RGP-f-3, k. 973–975, List o. Czesława Bogdalskiego do prowincjała we Lwowie z 21 IV 1903.

²¹ Weber 2005, jak przyp. 1, s. 59.

²² Świeykowski 1903, jak przyp. 8, s. 146.

of the work’s size and purpose. This is why his legacy strikes one as very coherent. There are no unmotivated leaps from the mediocre to the superior, from the cursory to the detailed, from the perfunctory to the assiduous, as is so often the case even with works created by very talented painters”¹⁹.

The murals of Dukla were made with utmost care; according to the monastic chronicle, Popiel “deliberately sojourned in Italy and Munich to find the most beautiful Renaissance models for the church”²⁰. The mural was finished in March 1903.²¹ Popiel’s stylistic choice, the chronicle further explains, was dictated by the need to adapt the paintings to the new layout of the interior, following a considerable expansion of the church under Knaus. Under Knaus, the temple was converted into a three-nave basilica without a transept and its long chancel was closed off with a semi-circular apse. The architect separated the priestly section from the nave and the apse with pairs of marble wall columns covered with gilded Doric capitals; pairs of marble pilasters were also placed between the arcades of the central nave. The walls were topped with a protruding cornice. New vaults appeared in the interior: buttressed barrel vaults in the central nave and the chancel, and groin vaults in the two side naves. In the extension of the eastern nave, a modest chapel of the blessed John of Dukla was added; the western nave, in turn, now led up to the sacristy.²² In this new interior, Popiel created a monumental ensemble of eleven paintings: six in the central nave, four in the chancel, and one in the apse; all related in terms of form and content, they add up to a cycle about the life and posthumous worship of St John of Dukla. The ornamental decorations of the two side naves bear the stylistic hallmarks of the neo-Renaissance. The paintings are rounded out by the delicate ornamentation of the vaults and the profiled, gilded frames that surround individual images in the central nave and the chancel. The walls of the apse were covered up with imitations of fabrics, bearing the heraldic motif of the eagle. The paintings in the nave were fitted into small spaces above the arcades, and as a consequence, their lower parts had to be semicircular. The figural compositions in the chancel were placed in large rectangular fields. The axis of the series is *The Apotheosis of St John* on the vaulting of the apse.

Individual scenes were perfectly thought out in terms of form and content. As visual “quotations” from the fascinating spiritual journey of the son of Dukla

¹⁹ J. Trepka, *Tadeusz Popiel*, „Czas Krakowski”, 1913, vol. 103, p. 4.

²⁰ APBK, manuscript RGP-f-3, fols. 973–975, Letter by Czesław Bogdalski to the Provincial Superior in Lviv from 21 April 1903.

²¹ Weber 2005 (fn. 10), p. 59.

²² Świeykowski 1903 (fn. 8), p. 146.



1. Tadeusz Popiel, *Droga do chrztu*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

1. Tadeusz Popiel, *On the Way to Baptism*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

bakers, they flesh out a number of themes particularly cherished by the Franciscan order. The western wall features scenes from the early life of St John; the opposite, eastern wall, is dominated by the images of his worship and canonization. The narrative begins near the first southern bay of the nave (near the choir) and follows a chronological sequence that culminates in the central scene of apotheosis in the apse. In the chancel, the direction is reversed; the main events of St John's worship are illustrated in a series that leads toward the choir, where larger groups of pilgrims and solemn processions can freely pass through the side nave to the chapel of St John. Thematic unity is reinforced by the liturgical antiphon *Si requires...* written out in capital letters on the frieze that runs around the interior in a line above the paintings.²³

The cycle starts with *On the Way to Baptism* [fig. 1]. In the foreground, Popiel showed the family of Dukla bakers and their relatives, and the infant St John resting on baptism cushions. The party stops at the sight of a glowing angel in front of a small church. Holding up a lit candle, the bluish spirit converses with astonished townspeople, and gestures toward the distant horizon at the end of a muddy road between them. The elements of natural landscape in the backdrop, behind the people and their households, mirror the topography of the Sub-Carpathian town of Dukla. The road cuts the painting diagonally into two sections, which increases the symbolic value of the composition. Popiel

Poszczególne przedstawienia zostały doskonale przemyślane pod względem formalnym i ideowym. Będąc malarskimi „cytatami” z fascynującej duchowej podróży syna dukielskich piekarzy, ewokują toposy szczególnie cenione przez franciszkanów. Na ścianie zachodniej znalazły się epizody ilustrujące etapy ziemskiego życia Duklanina. Przeciwną ścianę wschodnią zdominowały przedstawienia związane z jego kultem i wyniesieniem do chwały ołtarzy. Narracja rozpoczyna się w pierwszym przęśle nawy od strony zachodniej (przy chórze muzycznym) i prowadzi w porządku chronologicznym do absydy z centralną kompozycją apoteozy. W prezbiterium kierunek czytania opowieści zmienia się. Ilustracje najważniejszych akordów kultu prowadzą teraz w stronę chóru muzycznego, gdzie większe grupy pielgrzymów oraz uroczyste procesje mogą swobodnie przejść boczną nawą do kaplicy Duklanina. Jedność wątków wzmacnia tekst liturgicznej antyfony *Si requires...* wypisany majuskułą na fryzie obiegającym wewnątrz świątyni ponad obrazami²³.

Cykl rozpoczyna scena *Droga do chrztu* [il. 1]. Na pierwszym planie Popiel przedstawił dukielskich piekarzy i ich krewnych z niemowlęciem w chrzcielnych poduszkach. Grupa zatrzymała się na widok anioła, który jaśnieje przed fasadą niewielkiego kościoła. Niebieski duch rozmawia ze zdumionymi mieszkańcami, unosząc zapaloną świecę. Jednocześnie gestem wyciągniętej dłoni wskazuje daleki horyzont na końcu błotnistej drogi, która oddziela duklan od pośłańca

²³ The text can be found in: *Modlitwy i zwyczaje oo. Bernardynów*, Kalwaria Zebrzydowska 1987, pp. 282–283.

²³ Teksty podano w: *Modlitwy i zwyczaje oo. Bernardynów*, Kalwaria Zebrzydowska 1987, s. 282–283.



2. Tadeusz Popiel, *Na pustelni*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

2. Tadeusz Popiel, *At a Hermitage*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

z nieba. Partie naturalnego pejzażu stanowiącego tło dla mieszczan i ich domostw są odwzorowaniem realiów topograficznych podkarpackiej miejscowości. Droga, która dzieli kompozycję diagonalnie, podnosi walor symboliczny obrazu. Artysta akcentuje topos pielgrzymowania do ojczyzny niebieskiej, dokonuje się ono jednak po błotnistych drogach ojczyzny doczesnej, ziemskiej²⁴. Tu sprawny pędzel malarza wyraża miłość ziemi ojczystej poprzez ukazanie piękna rodzimej przyrody, uroku staropolskiej architektury, a nawet detalu strojów poczciwych mieszczan. Nie zabrakło prośzalnego dziada jako postaci emblematycznej dla polskich obrazów rodzajowych. Postać ta może być również odczytywana jako personifikacja średniowiecznego ideału *peregrinatio pro Christo*. Artysta podąża, jak się zdaje, za opisem o. Bogdalskiego: „rozpoczyna się droga istotnie piękna. Na samym wstępie do słynnego wąwozu dukielskiego rozsiadła się na lewo potężna Cergowa. Wyniosłym szczytem jakby stożkiem potężnym pruje obłoki, pełna wdzięku i poezji. Jej zbocza pokryte iglastym lasem, to znów przerwane zieloną polaną mienia się tu i ówdzie krzakiem czerwonej kaliny. U spodu wartka Jasiołka szmerząc, biegnie z kamyka na kamień, zapieni się pomruczy, to z gniewem uderzy w brzeg wysoki”²⁵.

²⁴ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, s. 76.

²⁵ Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 58.

emphasized the theme of pilgrimage toward the celestial homeland, which first needs to pass through the muddy tracts of a temporal, earthly abode.²⁴ His skilful brushstrokes expressed the love of the native realm by showing the beauty of its landscape, the charm of old Polish architecture, and even the details of garments worn by the common folk. The picture would not be complete without an old mendicant: an emblematic figure of Polish genre paintings, which can also be read as a personification of the medieval ideal of *peregrinatio pro Christo*. It seems that the artist followed a vision recounted by father Bogdalski: “we are at the outset of a really beautiful road. Near the entrance to the famous ravine of Dukla, to the left, sits the massive Cergowa mountain. Like an enormous cone, full of grace and poetry, its lofty peak pierces the clouds. The slopes are overgrown with coniferous forests, interspersed with specks of green glades, and flickering here and there with a bush of red viburnum. Down below, the Jasiołka river leaps rapidly from pebble to stone, foams up a little here, murmurs a little there, and strikes against the banks with fury”.²⁵

The following scene, *At a Hermitage*, focuses on promoting the eremitic ethos. St John of Dukla is shown in a mountainous, sylvan setting replete with

²⁴ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, p. 76.

²⁵ Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 58.



3. Tadeusz Popiel, *Przybycie bernardynów do Krakowa*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

3. Tadeusz Popiel, *The Arrival of the Bernardines in Kraków*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

symbolism [fig. 2]. The initially chaotic space of the wilderness, associated with the reign of the forces of darkness, is rendered orderly and sacred by the asceticism of the hermit: “Quiet all around [...] only the trees rustle seriously. The clear mountain air, as it were, spreads a sacred fragrance over the Zaśpit, bringing ineffable peace and quietude to the soul”.²⁶ His features noble and concentrated, the muscular youth resembles the Angel of the Desert, i.e. St John the Baptist, and this stylistic solution endows St John of Dukla with heroic traits. “A hermit’s life changed him a lot”, narrates Bogdalski, “his disheveled hair fell on an emaciated face and sunken eyes. He was still young, but his unruly beard had already turned silvery here and there [...] because even in youth, life’s trials and tribulations often draw a silvery thread to mark their trail”.²⁷ The ideas of a saving sacrifice and spiritual struggle are symbolized by the wooden beams that the hermit hews and arranges in the shape of a cross.

In *The Arrival of the Bernardines in Cracow*, Popiel abandoned “the melody of nature, full of harmonious sounds”.²⁸ and moved the narrative to an urban setting [fig. 3]. The scene is set in front of a Gothic portal, with a subtle outline of buildings in the background, and shows a crowd of human figures: the courtiers of

Kompozycja *Na pustelni* promuje topos eremicki. Duklanin ukazany został pośrodku górzystej, leśnej scenerii przesyconej bogactwem symboli [il. 2]. Pierwotna, chaotyczna przestrzeń puszczy, kojarzona z panowaniem sił ciemności, jest porządkowana i uświęcana poprzez ascezę pustelnika: „Dookoła cisza... drzewa tylko szumią poważnie. Czyste powietrze górskie jakby jakąś woń świętą rozścielało po Zaśpicie wnosząc w dusze atmosferę ukojenia i nieopisanego pokoju”²⁶. Muskularny młodzieniec o skupionych i szlachetnych rysach przypomina Anioła Pustyni – św. Jana Chrzciciela. Ta stylizacja nadaje Duklanowi cechy heroiczne. „Życie pustelnicze zmieniło go bardzo – opowiada Bogdalski – [...] włosy w nieładzie spadały na twarz wychudłą i oczy zapadłe, – a mimo lat młodych rozwiana broda srebrzyła się gdzieniegdzie..., bo i w młodych latach walka i cierpienie nieraz srebrną nicią zasługi znaczą swój ślad”²⁷. Ideę zbawczego poświęcenia i walki duchowej symbolizują belki, które pustelnik ociosuje i układa na kształt krzyża.

W kompozycji *Przybycie bernardynów do Krakowa* Popiel pozostawia „pełną harmonijnych dźwięków melodię przyrody”²⁸, by przenieść malarzką narrację do miasta [il. 3]. Na tle gotyckie-

²⁶ Ibidem, p. 15.

²⁷ Ibidem, p. 13.

²⁸ Ibidem, p. 16.

²⁶ Ibidem, s. 15.

²⁷ Ibidem, s. 13.

²⁸ Ibidem, s. 16.

go portalu i delikatnych zarysów zabudowy ostatniego planu dominują figury ludzkie: dworzanie Kazimierza Jagiellończyka, reprezentującego topos dobrego władcy, oraz zakonnicy w brunatnych habitach, zbliżający się do monarchy pod przewodnictwem św. Jana Kapistrana²⁹. Z prawej strony kompozycję zamyka Jan z Dukli jako żak krakowski. Według Bogdalskiego miał on w pamiętnym roku 1453 ukończyć studia, co pozwala uczynić go figurą alegoryczną akademików krakowskich, którzy pod wpływem charyzmatycznych kazań legata z Kapestrano niemal masowo przyjmowali habit bernardyński³⁰. Nowicjusze zamieszkali w prowizorycznym klasztorze u stóp Wawelu, by stamtąd dynamicznie rozszerzać swą działalność na cały kraj i szybko zyskać miano zakonu polskiego. Król, „ogniwo łączące religię z polityką”, widział w tych niezmordowanych charyzmatykach przede wszystkim skutecznych krzewicieli katolicyzmu na rozległych terytoriach Rusi³¹. Głębokie powiązania spraw monarchii i Kościoła wyakcentowano w osobach króla Kazimierza Jagiellończyka oraz jednego z najwybitniejszych polityków epoki – kardynała Zbigniewa Oleśnickiego³². Ten znamienity hierarcha faktycznie kierował polityką państwa Jagiellonów, z którym w początkach XV wieku Europa wiązała niemałe nadzieje wobec zagrożenia tureckiego³³. Kontekst polityczny i mesjanistyczny epizodu kapistranńskiego wydaje się nie do przecenienia. Jan Kapistran jako nieformalny generał obserwatorów cieszył się ogromnym autorytetem³⁴, a obdarzony mandatem papieskim, wykorzystał kontakty z dworami panujących dla zawiązania ligi antytureckiej³⁵.

King Casimir the Jagiellonian, who represents the good ruler, and a procession of friars in brown habits led by St John of Capistrano, approaching the monarch.²⁹ On the right, St John of Dukla is shown as a Cracow student; as reported by Father Bogdalski, he graduated from university in 1453, and could serve as an allegorical figure to represent the academics of Cracow, many of whom took Bernardine vows under the influence of the legate of Capistrano.³⁰ Novices settled down in a makeshift monastery at the foot of the Wawel hill and, from there, extended their activities to the entire country, which soon won them the moniker of “the Polish Order”. The king, “the chain link between religion and politics”, saw these tireless Charismatics primarily as effective champions of Catholicism in the vast expanses of the Rus.³¹ The profound way in which the affairs of the monarchy intertwined with those of the Church is emphasized by two figures: King Casimir the Jagiellonian and Cardinal Zbigniew Oleśnicki, one of the most illustrious politicians of the era.³² An eminent official, he effectively ran the politics of the Jagiellonian state, on which all of Europe pinned its hopes at the beginning of the 15th century in view of the increasing Turkish threat along its borders.³³ The political and Messianic context of the Capistrano episode can hardly be overestimated. St John of Capistrano enjoyed great authority as an informal general of the order,³⁴ and thanks to the papal mandate, he was able to use his contacts at European courts in order to establish an anti-Turkish alliance.³⁵ However, despite its importance for the history of the Bernardine order, the episode was not frequently de-

²⁹ A. Lissowska, *Antyhusycka działalność Jana Kapistrana na Śląsku*, w: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, red. J. Kostowski, Wrocław 2005, s. 60.

³⁰ M. Maciszewska, *Klasztor bernardyński w społeczeństwie polskim 1453–1530*, Warszawa 2001, s. 119–173; H. Gapski, *Profesi bernardyńscy konwentu krakowskiego w latach 1578–1650. Na podstawie księgi profesji*, „Roczniki Humanistyczne” 23, 1975, z. 2, s. 95.

³¹ A.K. Sitnik, *Bernardyni lwowscy, historia kościoła i klasztoru pod wezwaniem świętych Bernardyna ze Sieny i Andrzeja Apostoła we Lwowie (1460–1785)*, Kalwaria Zebrzydowska 2006, s. 35–42; W. Murawiec, *Misja wschodnia Zakonu Braci Mniejszych zwanych bernardynami i ich obecność w diecezji kamieniecko-podolskiej*, w: *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, red. J. Wołczański, Kraków–Kamieniec Podolski 2001, s. 113–133.

³² K.R. Prokop, *Polscy kardynałowie*, Kraków 2001, s. 17–30; P. Biliński, *Żywoty sławnych biskupów krakowskich*, Kraków 1998, s. 28–33.

³³ J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Paryż 1987, s. 79.

³⁴ J. Kłoczowski, *Wspólnoty zakonne w średniowiecznej Polsce*, Lublin 2010, s. 261–263.

³⁵ P. Oszczanowski, *Czego nie widać na obrazie Michała Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, w: *Fides et Scientia. Wokół obrazu Michała Leopolda Willmanna – Św. Jan Kapistran*, red. P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 97–123.

²⁹ A. Lissowska, *Antyhusycka działalność Jana Kapistrana na Śląsku*, in: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, ed. J. Kostowski, Wrocław 2005, p. 60.

³⁰ M. Maciszewska, *Klasztor bernardyński w społeczeństwie polskim 1453–1530*, Warszawa 2001, pp. 119–173; H. Gapski, *Profesi bernardyńscy konwentu krakowskiego w latach 1578–1650. Na podstawie księgi profesji*, „Roczniki Humanistyczne” 23, 1975, vol. 2, p. 95.

³¹ A.K. Sitnik, *Bernardyni lwowscy, historia kościoła i klasztoru pod wezwaniem świętych Bernardyna ze Sieny i Andrzeja Apostoła we Lwowie (1460–1785)*, Kalwaria Zebrzydowska 2006, pp. 35–42; W. Murawiec, *Misja wschodnia Zakonu Braci Mniejszych zwanych bernardynami i ich obecność w diecezji kamieniecko-podolskiej*, w: *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, ed. J. Wołczański, Kraków–Kamieniec Podolski 2001, pp. 113–133.

³² K.R. Prokop, *Polscy kardynałowie*, Kraków 2001, pp. 17–30; P. Biliński, *Żywoty sławnych biskupów krakowskich*, Kraków 1998, pp. 28–33.

³³ J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Paryż 1987, p. 79.

³⁴ J. Kłoczowski, *Wspólnoty zakonne w średniowiecznej Polsce*, Lublin 2010, pp. 261–263.

³⁵ P. Oszczanowski, *Czego nie widać na obrazie Michała Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, in: *Fides et Scientia. Wokół obrazu Michała Leopolda Willmanna – Św. Jan Kapistran*, ed. P. Oszczanowski, Wrocław 2011, pp. 97–123.

4. Tadeusz Popiel, Dukla, *Kazanie św. Jana*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

4. Tadeusz Popiel, Dukla, *The Sermon of St John*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014



picted in painting. Its most representative rendition was painted by Jan Gotard Berkhoff in the 2nd half of the 17th century at the Bernardine monastery in Vilnius.³⁶ There also exists an unsigned 19th-century replica of the latter, held in the collections of the Lithuanian State Museum in Vilnius.³⁷

The leading motif of *The Sermon of St John of Dukla* refers to the Bernardine *ars praedicandi*. The proscenium of this spectacular event bustles with the everyday life of multicultural Lviv. The empty square in the foreground is divided between two colourful groups of townspeople [fig. 4], shown against the backdrop of Roman and Byzantine buildings, respectively. The statuesque figure of St John of Dukla can be seen on the steps of a Gothic church, his arms outstretched in an oratorical gesture; he is surrounded by a tight semicircle of openly rapturous and admiring listeners. Violent negative emotions, on the other hand, accompany a group of townsfolk gathered around an Eastern Orthodox priest. The artist took great care to accurately flesh out the complex context of the Franciscan

Epizod ważny dla historii bernardynów nie był jednak często podejmowany przez malarzy. Najbardziej reprezentatywnym przykładem jest tu obraz Jana Gotarda Berkhoffa z 2. połowy XVII wieku w wileńskim konwencie bernardynów³⁶. Kompozycja ta ma też swoją dziewiętnastowieczną niesygnowaną replikę w zbiorach Litewskiego Muzeum Państwowego w Wilnie³⁷.

Bernardyńska *ars praedicandi* może być uznana za główny wątek kompozycji *Kazanie św. Jana z Dukli*. Proscenium dla widowiskowego wydarzenia stanowią realia wielokulturowego Lwowa. Pusty plac na pierwszym planie obrazu oddziela dwie barwne grupy mieszczan [il. 4]. Wierni stoją na tle struktur architektonicznych o przeciwstawnych cechach – bizantyńskich i rzymskich. Na schodach gotyckiego kościoła widnieje posągowa postać Jana z Dukli z ramionami wyciągniętymi w oratorskim geście. Słuchacze niekryjąco uniesienia i podziwu otaczają go ciasnym łukiem. Gwałtowne i negatywne emocje towarzyszą grupie mieszczan zgromadzonych wokół prawosławnego popa. Artysta włożył wiele

³⁶ R. Janonienė, *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*, Vilnius 2010, pp. 245–249 and fig. 4.62.

³⁷ The background shows a sermon delivered by St John of Capistrano and the episode of burning luxury items. A reproduction can be found in: R. Gustaw, K. Grudziński, *Święty Szymon z Lipnicy*, Kalwaria Zebrzydowska 2007; R. Janonienė, *Kościół bernardynski*, Wilno 2010, p. 10.

³⁶ R. Janonienė, *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*, Vilnius 2010, s. 245–249 i il. 4.62.

³⁷ Drugi plan zajmuje kazanie św. Jana Kapistrana oraz epizod palenia przedmiotów zbytku. Reprodukcję publikują R. Gustaw, K. Grudziński, *Święty Szymon z Lipnicy*, Kalwaria Zebrzydowska 2007; R. Janonienė, *Kościół bernardynski*, Wilno 2010, s. 10.



5. Tadeusz Popiel, *Modlitwa św. Jana*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

5. Tadeusz Popiel, *The Prayer of St John*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

wysiłku, by oddać złożone konteksty misji franciszkanów. Umiejscowienie kazania na zewnątrz świątyni odpowiada praktyce Braci Mniejszych, ceniących wystąpienia na placach i targowiskach³⁸. Taką właśnie strategię pastoralną przypisywał Bogdalski i Janowi z Dukli: „często na placach publicznych, gdzie ich się znaleźć spodziewał, stawał na jakimkolwiek podwyższeniu i żarliwie do nich przemawiał. W ten sposób tysiące szyzmatyków sprowadził na łono prawdziwej wiary katolickiej. Popi z początku urągali mu, później czynili nań zasadzki, wreszcie przeklinali w swych cerkwiach, lecz mieszkańcy Lwowa nazywali go jak słuszną: apostołem szyzmatyków”³⁹. Na fali walki z innowiercami kaznodziejstwo bernardyńskie rzeczywiście nabrało charakteru polemicznego i apologetycznego, co zresztą było jedynie kontynuacją radykalnego nastawienia pionierskich misjonarzy z czasów Jana Kapistrana. Skomplikowane realia geopolityczne państwa polskiego, a także wielka zażyłość zakonników ze szlachtą profilowały bernardyńskie duszpasterstwo w stronę krzewienia polskości oraz promo-

mission. The sermon takes place outside, as was the practice of the Friars Minor, who put great emphasis on delivering speeches in town squares and market-places.³⁸ Father Bogdalski attributed a similar pastoral strategy to St John of Dukla: “he would often stop in public squares, where he expected to find them, climb on any available podium, and address them with fervor. In this manner, he led thousands of schismatics back to the fold of true Catholic faith. Eastern Orthodox priests first showered him with abuse, then tried to ambush him, and finally cursed him in their churches, but the inhabitants of Lviv rightly hailed him as the apostle of the schismatics”³⁹. Fueled by the struggle against religious dissenters, Bernardine preaching indeed took on a polemical and apologetic edge, which only continued the radical approach of the pioneering missionaries active in the times of St John of Capistrano. Owing to the complex geopolitical reality of the Polish state, as well as the intimate relationship that the friars had with the nobility, Bernardine ministry was focused on inculcating the Polish spirit, promoting the idea of Poland as the

³⁸ A. Gemelli, *Franciszkanizm*, Warszawa 1988, s. 103; A. Szulc, *Reduc me in memoriam. Wokół nurtu pasyjnego średniowiecznych kazań bernardyńskich*, w: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, red. J. Kostowski, Wrocław 2005, s. 158; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 54–55.

³⁹ Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 29.

³⁸ A. Gemelli, *Franciszkanizm*, Warszawa 1988, p. 103; A. Szulc, *Reduc me in memoriam. Wokół nurtu pasyjnego średniowiecznych kazań bernardyńskich*, in: *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, ed. J. Kostowski, Wrocław 2005, p. 158; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, pp. 54–55.

³⁹ Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 29.

bulwark of Christianity, and a crusade to protect the country's borders from infidels.⁴⁰

The painting in question is not very innovative; the Franciscan tradition of portraying sermons dates back to the dawn of the Franciscan order and is extremely rich. The great devotion with which the order approached preaching had to find a nearly monumental reflection in its art,⁴¹ and the history of painting abounds with images of medieval penitential sermons. The most frequent motifs include the curious episodes of St Francis and St Anthony preaching to birds and fish,⁴² respectively, but also the spectacular speeches delivered by St Bernardine of Siena and St John of Capistrano.⁴³ Polish artists eagerly portrayed the sermons of St Simon of Lipnica and Blessed Vladislav of Gielniów,⁴⁴ putting special emphasis on their merits for inculcating the native tongue and lifting the morale of the country's defenders. Determined by the theme and the role of the investor, the Franciscan context was of decisive importance. However, Popiel's own sensibility, and the sensibilities of his patriotic audiences at the turn of the 19th and the 20th century, were no doubt shaped by an 1864 painting awarded in Paris: *The Sermon of Piotr Skarga* by Jan Matejko.⁴⁵

In the next painting, the apostolic ideal of *vita activa*, a life harmoniously integrated with social and patriotic activity, is contrasted with the ideal of *vita contemplativa*, particularly cherished by the Franciscan order [fig. 5]. In this manner, the two large paintings on the western wall of the chancel form a complementary whole. They are matched by two corresponding military scenes on the opposite wall; one focuses on St John of Dukla's heroic service as guardian, and the other on the protection he extended over his native

wania idei przedmurza chrześcijaństwa i związanej z nią krucjaty w obronie granic przed niewiernymi⁴⁰.

Omawiana kompozycja nie należy do nowatorskich, gdyż tradycja ilustrowania kazań u franciszkanów sięga początków zakonu i jest niezwykle bogata. Wielki pietyzm obserwatorów dla misji przepowiadania nie mógł nie znaleźć niemal pomnikowego odzwierciedlenia w sztuce⁴¹. Temat średniowiecznych kazań pokutnych pojawia się w malarstwie. Wśród najczęstszych motywów podejmowane są osobliwe epizody kazania do ptaków św. Franciszka, kazanie do ryb św. Antoniego⁴², ale także spektakularne wystąpienia świętych Bernardyna ze Sieny i Jana Kapistrana⁴³. Na gruncie polskim chętnie ilustrowano przepowiadanie św. Szymona z Lipnicy i bł. Władysława z Gielniowa⁴⁴, akcentując szczególnie zasługi tych świątobliwych bernardynów dla krzewienia ojczystej mowy i podnoszenia ducha obrońców kraju. Kontekst franciszkański determinowany tematem i zaangażowaniem inwestora miał dla artysty znaczenie decydujące. Wrażliwość samego Popiela, jak i patriotycznej publiczności przełomu XIX i XX wieku kształtowana była jednak niewątpliwie przez wyróżnione w Paryżu Matejkowskie *Kazanie Skargi* z roku 1864.⁴⁵

Ideal życia apostołowskiego – *vita activa*, harmonijnie wpisany w działalność społeczną i patriotyczną, zestawia Popiel w kompozycji sąsiedniej z niezwykle cenionym przez franciszkanów ideałem *vita contemplativa* [il. 5]. Tym samym dwa duże obrazy południowej ściany prezbiterium stanowią całość komplementarną. Odpowiadają im dwie sceny batalistyczne na ścianie przeciwległej, z których jedna odnosi się do bohatersko wypełnianej przez Jana z Dukli funkcji gwardiana, a druga do opieki, jaką po śmierci

⁴⁰ J. Związek, *Katolickie poglądy religijno-społeczne w Polsce na przełomie XVI i XVII w. w świetle kazań*, Lublin 1977, p. 113; S. Litak, *Od reformacji do oświecenia. Kościół katolicki w Polsce nowożytnej*, Lublin 1994, p. 113; K.J. Grudziński, A.K. Sitnik, *Bernardyni w służbie ojczyzny 1453–1953*, Kalwaria Zebrzydowska 2015, p. 72.

⁴¹ A. Perrig, *Malarstwo i rzeźba późnego średniowiecza*, w: *Renesans w sztuce włoskiej*, ed. F. Toman, Kraków 2007, pp. 49–52.

⁴² R. Russo, *Il ciclo francescano nella Chiesa del Gesu in Roma*, Roma 2001, pp. 75–79; J.M. Polidoro, *Franciszek*, Gorle 1999, pp. 90–91, 205–206; K.H. Fiore, *Paolo Veronese. La predica di Sant Antonio ai pesci. Spunti di riflessione per una rilettura dipinto restaurato*, Roma 2001.

⁴³ M.A. Pavone, *Iconologia Francescana il quattrocento*, Todi 1988, pp. 48–52; A. del Vasto, *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi e Ripa Grande e i suoi Santi*, Roma 2009, pp. 37–40. A rich collection of this type of composition can be found in the Franciscan museum in Rome, cf. *Il Museo Francescano. Catalogo*, eds. P. Gerlach, S. Gibien, M. D'Altari, Roma 1973, p. 35, fig. 38.

⁴⁴ A.E. Obruśnik, *Święty Szymon z Lipnicy mistrz życia wewnętrznego*, in: *Świętość zrodzona z miłości. Materiały z sesji naukowej o Szymonie z Lipnicy (1435–1482)*, Kalwaria Zebrzydowska 2007, pp. 46–48.

⁴⁵ M. Zgórnjak, *Jan Matejko, Kalendarium życia i twórczości*, Kraków, 2004, pp. 18–19.

⁴⁰ J. Związek, *Katolickie poglądy religijno-społeczne w Polsce na przełomie XVI i XVII w. w świetle kazań*, Lublin 1977, s. 113; S. Litak, *Od reformacji do oświecenia. Kościół katolicki w Polsce nowożytnej*, Lublin 1994, s. 113; K.J. Grudziński, A.K. Sitnik, *Bernardyni w służbie ojczyzny 1453–1953*, Kalwaria Zebrzydowska 2015, s. 72.

⁴¹ A. Perrig, *Malarstwo i rzeźba późnego średniowiecza*, w: *Renesans w sztuce włoskiej*, red. F. Toman, Kraków 2007, s. 49–52.

⁴² R. Russo, *Il ciclo francescano nella Chiesa del Gesu in Roma*, Roma 2001, s. 75–79; J.M. Polidoro, *Franciszek*, Gorle 1999, s. 90–91, 205–206; K.H. Fiore, *Paolo Veronese. La predica di Sant Antonio ai pesci. Spunti di riflessione per una rilettura dipinto restaurato*, Roma 2001.

⁴³ M.A. Pavone, *Iconologia Francescana il quattrocento*, Todi 1988, s. 48–52; A. del Vasto, *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi e Ripa Grande e i suoi Santi*, Roma 2009, s. 37–40; Bogaty zbiór kompozycji w tym typie posiada Muzeum Franciszkańskie w Rzymie, *Il Museo Francescano. Catalogo*, a cura di P. Gerlach, S. Gibien, M. D'Altari, Roma 1973, s. 35, il. 38.

⁴⁴ A.E. Obruśnik, *Święty Szymon z Lipnicy mistrz życia wewnętrznego*, w: *Świętość zrodzona z miłości. Materiały z sesji naukowej o Szymonie z Lipnicy (1435–1482)*, Kalwaria Zebrzydowska 2007, s. 46–48.

⁴⁵ M. Zgórnjak, *Jan Matejko, Kalendarium życia i twórczości*, Kraków, 2004, s. 18–19.

otaczał ojczystą ziemię. Wymienione kompozycje o niezwykle erudycyjnym programie teologicznym definiują świętą przestrzeń prezbiterium wyróżnioną dodatkowo przez „4 kolosalne filary marmurowe”⁴⁶ quasi-konfesji Duklanina. Symbolicznym baldachimem mauzoleum jest scena apoteozy w półkopule absydy, której ściany zdobią z kolei iluzjonistyczne kurtyny z motywem orła.

Modlitwa Jana z Dukli jest kompozycją o charakterze intymnym. Popiel zapożyczył tu i nieco zmodyfikował oficjalny beatyfikacyjny wizerunek Duklanina *vera effigies*, powielany po roku 1733 niemal we wszystkich ośrodkach bernardyńskich. Najciekawsze redakcje tego dość konwencjonalnego motywu zachowały się w Leżajsku (1734), Rzeszowie, Lublinie, Krakowie, Przeworsku, Łukowie, Krystynopolu⁴⁷, Warszawie⁴⁸, Lwowie i Dukli⁴⁹. Graficzny pierwowzór, miedzioryt Giovanniego Battisty Sintesa z dokumentu *Sacra Rituum Congregatione [...] Leopoliem, [...] Rome 1732*, przedstawiał Marię bez korony⁵⁰. Popiel w swojej kompozycji, zmodyfikowanej w stosunku do pierwowzoru, ubrał Matkę Chrystusa w królewski płaszcz i królewską koronę w typie kazimierzowskim. Zabieg ten, z pozoru drobny, objawia specyfikę polskiej pobożności maryjnej, znaczoną tak nieformalnymi, jak i oficjalnymi aktami czci Marii jako Królowej Korony Polskiej i opiekunki narodu. Pośród aktów oddania pod władzę i protekcję Bogarodzicy największe znaczenie miały śluby Jana Kazimierza. Bezprecedensowy gest króla upamiętnił Jan Matejko w malowanej we Lwowie kompozycji z roku 1893. Zaakcentowanie królewskiego autorytetu Marii przez Popiela nie znajduje analogii w innych kompozycjach typu *vera effigies*, ani barokowych, ani współczesnych. Również po kanonizacji Duklana w roku 1997 chętnie sięgano po ten oficjalny typ wizerunku. Jednak autorzy „replik” nie przywiązują większej wagi do królewskich insygniów Marii, najczęściej je pomijając⁵¹. Interesujące modyfikacje rzymskiego wzoru odnajdziemy w grafice Bronisława Kryszpina z roku 1815, gdzie wizerunek tronuującej Madonny zastąpiono przedstawieniem w typie Immaculaty, a pod stopami Duklanina ukazane zostały alegoryczne figury pokonanych przezeń błędów i herezji⁵². Omawiany

realm after death. These compositions flesh out an immensely erudite theological program and define the sacred space of the chancel, additionally set apart by the “4 colossal marble pillars” of the quasi-baldachin of St John of Dukla.⁴⁶ The semi-dome of the apse covers the mausoleum as if with a canopy, containing the scene of apotheosis, flanked by illusionistic curtains with the eagle motif.

The painting that shows *The Prayer of St John of Dukla* strikes one as very intimate. Popiel borrowed from, and modified, the official beatification image of St John, *vera effigies*, which, after 1733, was copied in almost all Bernardine centers. The most interesting versions of this rather conventional motif have survived in Leżajsk (1734), Rzeszów, Lublin, Cracow, Przeworsk, Łuków, Krystynopol,⁴⁷ Warsaw,⁴⁸ Lviv, and Dukla.⁴⁹ The prototype, a copperplate by Giovanni Battista Sintese from the document entitled *Sacra Rituum Congregatione... Leopoliem, ... Rome 1732*, showed the Mother of God without a crown.⁵⁰ In his own modified work, Popiel clothed her in a royal mantle and gave her a crown of the Casimir type. This seemingly minor change reflects the peculiar nature of the Polish cult of Mary, who was venerated both as the Queen of the Polish Crown and the Protector of the Nation. Important acts of surrender to the protection of the Mother of God included the vows of King John Casimir, commemorated in a painting by Jan Matejko, created in 1893 in Lviv. Popiel's emphasis on the royal authority of Mary has no parallel in any other work of the *vera effigies* type, neither in its Baroque, nor contemporary incarnations. The official template remained popular even after St John's canonization in 1997. The authors of these later “replicas”, however, did not attach any special importance to the royal insignia of Mary and often simply left them out.⁵¹ An interesting reinterpretation of the Roman original can be found in a work by Bronisław Kryszpin from 1815, where the enthroned Madonna is replaced by the Immaculata, and allegorical figures of vanquished errors and heresies can be seen under the feet of St John of Dukla.⁵² This particular devotional image relies on an anonymous allegorical diploma of Hieronim Radziwiłł, which

⁴⁶ Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 69.

⁴⁷ Dzik 2014, jak przyp. 5, s. 85.

⁴⁸ D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1894, s. 208–209.

⁴⁹ O.D. Mańkut, *Zofia z Fredrów Szeptycka. Duchowy portret Matki*, Bartoszyce 2014, s. 59.

⁵⁰ A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003, s. 30–31, 76–77.

⁵¹ Kompozycję skopiował Lisowski; obraz znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Prowincji Bernardynów w Leżajsku. Sam Popiel powtórzył omawiany motyw w ślepych witrażach w katedrze przemyskiej, por. S.J. Burda, *Dzieje kultu bł. Jakuba Strzemię w XX w.*, Lublin 2009, il. 67.

⁵² Wyczawski, Murawiec 1997, jak przyp. 1, s. 66.

⁴⁶ Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 69.

⁴⁷ Dzik 2014 (fn. 5), p. 85.

⁴⁸ D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1894, pp. 208–209.

⁴⁹ O.D. Mańkut, *Zofia z Fredrów Szeptycka. Duchowy portret Matki*, Bartoszyce 2014, p. 59.

⁵⁰ A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003, pp. 30–31, 76–77.

⁵¹ The composition was copied by Lisowski; the painting can now be found in the collections of the Museum of the Bernardine Province in Leżajsk. Popiel himself reused the motif in question in a blind stained-glass window in the Cathedral of Przemyśl, cf. S.J. Burda, *Dzieje kultu bł. Jakuba Strzemię w XX w.*, Lublin 2009, fig. 67.

⁵² Wyczawski, Murawiec 1997 (fn. 1), p. 66.



6. Tadeusz Popiel, *Apoteoza św. Jana*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

6. Tadeusz Popiel, *The Apotheosis of St John*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

also shows personifications of theological virtues behind a kneeling St John, and includes an allegorical figure of Poland as a woman in royal attire. The lower part of the image is taken up by convulsively contorted personifications of evil and heresy, as well as metaphorical images of the deeds of mercy. In the center of the composition, the immaculate virgin is shown wielding a scepter, with a magnificent papal tiara hovering overhead. The work represents the quintessence of Polish Marian devotion, which always had a decidedly military bent. Representing an earlier generation of the Radziwiłł house, Albrycht Stanisław, a diarist, a popular ascetic writer, and a great champion of the cult of Mary as the Queen of Poland, resorts to surprising language of military metaphor, very telling in the context of Sarmatian Mariology, and describes the Mother of Christ, “the antemural of a Sarmatia”, as a tower, a shield, a war drum, a petard, a spiritual armory, and an arsenal.⁵³

The Apotheosis of St John imitates typical Baroque compositions. Popiel decorated the conch of the apse with a vision of a serene sky, with angels and saints gathered around the Holy Trinity. The rainbow of the covenant shines at the footstool of the divine throne,

obrazek dewocyjny wykazuje zależność od przepętnego alegoriami anonimowego dyplomu Hieronima Radziwiłła, gdzie obok personifikacji cnót teologicznych bezpośrednio za klęczącym Duklaninem widnieje alegoryczna figura Polski jako kobiety w królewskich szatach. Dolną partię przedstawienia zajmują konwulsyjnie poskręcane personifikacje zła i herezji oraz metaforyczne wyobrażenia uczynków miłosierdzia. Niepokalana, której postać dominuje w centrum kompozycji, dzierży w dłoni berło, a nad Jej głową unosi się wspaniała papieska tiara. Grafikę można uznać za kwintesencję pobożności maryjnej Polaków, naznaczonej mocnym rysem militarnym. O pokolenie starszy przedstawiciel domu radziwiłłowskiego Albrycht Stanisław, pamiętnikarz i wzięty pisarz ascetyczny oraz wielki promotor kultu Marii jako Królowej Polski, prezentuje wymowny w poruszanym kontekście sarmackiej mariologii język zaskakujących metafor militarnych, gdzie Matka Chrystusa – „antemural Sarmacyjej dany” – jest wieżą, tarczą, wojennym bębniem, petardą, duchową zbrojownią, arsenałem⁵³.

Apoteoza św. Jana naśladuje kompozycje charakterystyczne dla epoki baroku. Popiel ozdobił konchę

⁵³ B. Łukarska, *Symbolika maryjna w wybranych tekstach polskiego średniowiecza i baroku*, „Świat i Słowo” 2 (15), 2010, pp. 181–182.

⁵³ B. Łukarska, *Symbolika maryjna w wybranych tekstach polskiego średniowiecza i baroku*, „Świat i Słowo” 2 (15), 2010, s. 181–182.

absydy wizją pogodnego nieba z aniołami i świętymi zgromadzonymi wokół Osób Trójcy. U podnóżka tronu bożego jaśnieje łuk tęczy przymierza, która jednocześnie oznacza symboliczną metę życia świątobliwego zakonnika [il. 6]. Najwyższy punkt niebiosów wyznacza gołębia Ducha Świętego. Pastelowe obłoki zakreślają koncentryczne kręgi. W najbardziej zewnętrznym i najniższym ich pierścieniu uradowane anioły doprowadzają Jana z Dukli przed oblicze Boga. Plan dalszy wypełnia grupa świętych, pośród których – dzięki indywidualnym atrybutom – z łatwością można rozpoznać orędowników Polski: Stanisława, Wojciecha, Jadwigę, Kazimierza Królewicza, Jacka, Andrzeja Bobolę, Jakuba Strzeмиę i błogosławione księżniczki piastowskie. Popiel mógł zastosować w swojej kompozycji modną w zniewolonej Polsce ideę *Coelorum Polonorum* i umieścić Duklanina w gronie najważniejszych rangą patronów ojczyzny, bowiem mocą orzeczeń kanonicznych z lat 1735 i 1739 Stolica Apostolska ogłosiła Jana z Dukli patronem Korony i Litwy oraz rozszerzyła jego liturgiczne święto na obszar całej Polski. Ogólnonarodowej rangi, niezależnie od formalnych orzeczeń Kościoła, przydawał świątobliwemu zakonnikowi patronat nad bractwami rycerskimi oraz zbratanie bernardynów ze szlachtą na rozległych obszarach Rzeczypospolitej.

Koncepcja „Polskiego Nieba” wiąże się z intensywnymi uczuciami patriotyczno-religijnymi, które przybrały na sile wraz z odejściem od religijności józefińskiej, sprzyjając promocji pierwiastków narodowych w rodzimej sztuce sakralnej⁵⁴. Nie bez wpływu na popularyzację grupowego wizerunku świętych Polaków były inicjatywy wydawnicze, zaspokajające popyt na „obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem”⁵⁵. Przykładem dewocyjnego druku tego rodzaju jest litografia Jędrzeja Kostkiewicza z roku 1866, podpisana jako *Poczet świętych i błogosławionych pańskich pochodzenia słowiańskiego*. W tej grafice Jan z Dukli występuje pośród głównych patronów ojczyzny – świętych biskupów Wojciecha, Stanisława, a także św. Jadwigi. W roku 1905 prace nad kompozycją „Polskiego Nieba” ukończył na sklepieniu wawelskiej kaplicy królowej Zofii Włodzimierz Tetmajer. W wielkiej grupie bohaterów narodowych nie zabrakło Jana z Dukli. Artysta namalował go w najbliższym towarzystwie pogromcy bisurmanów, Jana III Sobieskiego, o czym mogła zdecydować potrzeba uwypuklenia toposu rycerskiego idąca w parze z pro-

also signifying the symbolic terminus of the venerable friar's life [fig. 6]. The highest point in the sky is reserved for the dove of the Holy Spirit. Pastel clouds spread in a series of concentric circles, and in their outermost and lowest ring, joyful angels lead St John of Dukla toward the face of God. The background is taken up by a group of saints. The champions of Poland can be distinguished by their specific attributes: St Stanislaus, St Adalbert, St Hedwig, St Casimir the Prince, St Hyacinth, St Andrew Bobola, St Jacob Strzeмиę, and the blessed princesses of the Piast dynasty. The concept of the *Coelorum Polonorum* was very fashionable throughout enslaved Poland, and Popiel could include St John of Dukla among the highest ranking patrons of the homeland, because two canonical decisions of the Holy See from 1735 and 1739 had proclaimed him as the patron saint of the Crown and of Lithuania and extended his liturgical feast to the entire territory of Poland. Independent of the formal pronouncement, however, the venerable friar had already risen to national rank thanks to his patronage over the brotherhoods of knights and the close ties between the Bernardine order and the Polish nobility in vast areas of the country.

The concept of the “Polish Heaven” ignited intense patriotic and religious emotions, further intensified following a departure from Josephinism, and created auspicious conditions for the promotion of national elements in native religious art.⁵⁴ A particular role in disseminating the collective image of Polish saints was played by certain publications which satisfied the demand for “religious images, commendable for their low price and good execution”.⁵⁵ A case in point is an 1866 lithography by Jędrzej Kostkiewicz, captioned as *The Saints and the Blessed of Slavic Origin*, which shows St John of Dukla in the company of several important national patron saints: bishops Adalbert and Stanislaus, as well as St Hedwig. In 1905, Włodzimierz Tetmajer put the finishing touches to a vision of the “Polish Heaven” on the vaulting of the Wawel chapel of Queen Sophia; its large group of national heroes also included St John of Dukla. The artist showed St John in the company of John III Sobieski, the conqueror of the Turks, perhaps looking to stress the idea of chivalry that went hand in hand with the concept of Poland as the bulwark of Christianity championed by the Bernardine order.⁵⁶

⁵⁴ S. Goszczyński, *O potrzebie malarstwa narodowego*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, red. I. Grabska, S. Morawski, t. 1, Warszawa 1961, s. 43; D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 201–204.

⁵⁵ J. Wolańska, „Obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem” wykonane przez Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie, w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 3, Kraków 2010 (= *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 30), s. 57.

⁵⁴ S. Goszczyński, *O potrzebie malarstwa narodowego*, in: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, eds. I. Grabska, S. Morawski, vol. 1, Warszawa 1961, p. 43; D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, pp. 201–204.

⁵⁵ J. Wolańska, „Obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem” wykonane przez Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie, w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part 3, Kraków 2010 (= *Ars vetus et nova*, ed. W. Bałus, vol. 30), p. 57.

⁵⁶ J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ściennie Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, pp. 32–33.

7. Tadeusz Popiel, *Obrona Lwowa w roku 1474*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

7. Tadeusz Popiel, *The Defense of Lviv in 1474*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014



A triumphant procession of Polish saints from 1925 also decorates the chancel of the Jesuit church in Kopernika Street in Cracow. The authors of the mosaic, Piotr Stachiewicz and Leonard Stroynowski, depicted a long procession of national patron saints, among them St John of Dukla, shown kneeling, with his hands in a typical prayerful gesture. Similar compositions were also created abroad in major Polish Diaspora centers, e.g. in the Polish House in Jerusalem and the Church of St Joachim in Rome. Popiel himself first painted a “Polish Heaven” with St John of Dukla in Padova, where it forms an integral part of the painting complex in the Polish chapel.⁵⁷

The iconographic type in question, a rather liberal transformation of the medieval motif of *communio sanctorum* coupled with the theme of the “Polish Heaven”, was already anticipated in medieval and Baroque compositions. However, national and patriotic elements, though occasionally present in late Baroque art, only reached the height of popularity in religious art at the turn of the 19th and 20th century.⁵⁸

The Defense of Lviv in 1474 opens the series of paintings on the eastern wall. Popiel’s goal was to show an interplay of various emotions in diagonally carved

mowaną przez bernardynów ideą przedmurza chrześcijaństwa⁵⁶. Triumfalny pochód świętych polskich z roku 1925 zdobi prezbiterium kościoła Jezuitów przy ulicy Kopernika w Krakowie. Autorzy tej mozaiki – Piotr Stachiewicz i Leonard Stroynowski – w długiej procesji narodowych świętych ukazali Jana z Dukli na kolanach, w charakterystycznym dlań geście modlitwy. Analogiczne kompozycje wykonano także poza granicami kraju w ważnych ośrodkach polonijnych, m.in. w Domu Polskim w Jerozolimie oraz kościele pw. św. Joachima w Rzymie. Sam Popiel po raz pierwszy malował „Polskie Niebo” ze św. Janem z Dukli w Padwie, gdzie stanowi ono integralną część zespołu malowideł w kaplicy Polskiej⁵⁷.

Omawiany typ ikonograficzny, prezentując dość swobodną transformację średniowiecznego motywu *communio sanctorum* w powiązaniu z motywem „Polskiego Nieba”, znajduje antycypacje w kompozycjach średniowiecznych i barokowych. Jednakże obecność pierwiastków narodowych i patriotycznych – choć incydentalnie pojawiających się w przedstawieniach późnobarokowych – nigdy nie była tak mocna jak właśnie w sztuce religijnej przełomu XIX i XX wieku⁵⁸.

⁵⁶ J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, s. 32–33.

⁵⁷ Kowalczyk 2009, jak przyp. 15, s. 238–239.

⁵⁸ A. Witkowska, *Sancti. Miracula. Peregrinationes*, Lublin 2009, s. 13–29; H. de Lubac, *Kopuła świętego Piotra*, „Kronos. Metafizyka – Kultura – Religia” 2 (29), 2014, s. 246.

⁵⁷ Kowalczyk 2009 (fn. 15), pp. 238–239.

⁵⁸ A. Witkowska, *Sancti. Miracula. Peregrinationes*, Lublin 2009, pp. 13–29; H. de Lubac, *Kopuła świętego Piotra*, „Kronos. Metafizyka – Kultura – Religia” 2 (29), 2014, p. 246.

Scena *Obrony Lwowa w roku 1474* rozpoczyna szereg kompozycji na ścianie wschodniej. Popiel starał się oddać grę zróżnicowanych nastrojów emocjonalnych w wydzielonych diagonalnie strefach kompozycji [il. 7]. Strefa górna, zdominowana przez fasadę gotyckiej świątyni, z której wychodzi Duklanin z Sanctissimum, emanuje duchowym spokojem, niemal sakralną ciszą. Akolici na kolanach ze złożonymi do modlitwy dłońmi i pochylonymi głowami nie zwracają nawet uwagi na bitewny tumult. Również Jan oraz stojący za nim zakonnicy schylają głowy spokojnie i w skupieniu. Jeden z nich unosi chorągiew z wizerunkiem Marii. Niewielki placzyk pokrywają trupy poległych oraz ranni. W centrum dynamicznej kompozycji umieścił artysta postać rosnącego mężczyzny, który z niebywałą furią wypisaną na twarzy i w napięciu muskularnego ciała zamierza zadać toporem potężny cios. Postać ta jest, jak się zdaje, metaforą nadludzkiej i nadprzyrodzonej siły czerpanej z misterium modlitwy. Pulsująca bogactwem sprzecznych emocji kompozycja jest przypuszczalnie malarzkim echem narracji Bogdalskiego: „zdawało się, że miasto stanie się pastwą wroga. Największa czerń połańców uderzyła w przytulony do murów miejskich, lecz już teraz nieco lepiej obwarowany klasztor i kościół bernardyński, chcąc go spalić i z tej strony wdrzeć się do miasta. Siły oblężonych zakonników i garść świeckich obrońców niemal już ustawały zupełnie, niewielka liczba tych walecznych z ostatkiem wysiłków broniła ostrokołów, na których coraz częściej zjawiały się dzikie postacie Tatarów. W tej groźnej chwili Jan z Dukli [...] wyszedł z Najświętszym Sakramentem, błogosławiąc walczących w obronie kościoła. Widok jego przeraził Tatarów, a natomiast nowych sił i tyle odwagi przybyło oblężonym [...]. I zwyciężyli! A Jana z Dukli wdzięczne mieszczaństwo Lwowa nazwało: »gromem bisurmanów«”⁵⁹.

Artysta, zorientowany w topograficznych realiach miejsca, poprzestaje na zaznaczeniu strategicznego położenia klasztoru oraz ukazaniu militarnego i patriotycznego nastawienia bernardynów. Świątynia pozbawiona dekoracji ornamentalnej i okien przybiera wyraz surowy i obronny. Jedynie niewielki placzyk oddziela masywne mury kościoła od obwarowań miasta⁶⁰. Inkastelacja kresowych konwentów była wymuszona uwarunkowaniami „przedmurza chrześcijaństwa”, strategicznie położone placówki otrzymały status twierdz. Klasztory przypominały z wyglądu warownie zaopatrzone w niezbędną infrastrukturę militarną⁶¹. Również sami zakonnicy nosili broń, szabla stała się na niebezpiecznych kresach elementem bernardyńskiego stroju, obok serafickiego cingulum i ko-

out sections of the composition [fig. 7]. Dominated by a Gothic church facade, from which St John of Dukla emerges with the Sanctissimum, the upper section emanates with great spiritual peace, a nearly sacred silence. A group of acolytes, on their knees, with hands clasped together in prayer and heads hung low, seem totally oblivious to the tumult of battle that rages around them. St John and the friars who accompany him also lower their heads in calm concentration. One holds up a banner with the image of the Blessed Virgin Mary. The little town square in the painting is strewn with the corpses of the fallen and the bodies of the wounded. The dynamic center of the scene is occupied by the figure of a tall man; fury emanates from his face and his tense muscular body as he braces himself to deliver a massive blow with his axe. The figure, it seems, is meant as a metaphor for the superhuman and supernatural power born from the mysterious ritual of prayer. Pulsing with contradictory emotions, the composition was probably meant as a visual echo of Father Bogdalski's narrative: “the city, it seemed, would soon fall to the enemy. A great black Muslim horde pressed against the Bernardine church and monastery, still huddled by the ramparts, but now a little better fortified, looking to burn them and thus break into the city. The besieged forces of the friars and a handful of lay people nearly all surrendered; with the last ounce of strength, a few of the most valiant defended the palisades, where the savage Tatars showed up with increasing frequency. At this perilous moment, St John of Dukla [...] emerged with the Holy Sacrament, blessing those still fighting for the church. The Tatars shuddered at the sight, the besieged were filled with courage [...] and prevailed! St John of Dukla was then hailed by the people of Lviv as the ‘conqueror of the Turks’”⁵⁹.

Even though he knew the topography of Lviv in detail, the artist only chose to signal the general strategic location of the monastery and the militaristic, patriotic attitude of the Bernardines. Devoid of windows, unornamented, the church takes on an austere and defensive look. Nothing but a small town square separates the massive walls of the church and the city fortifications.⁶⁰ The encastellation of monasteries on the eastern flank of Poland was forced by its role as the “bulwark of Christianity”; strategically placed outposts routinely received the status of fortresses. Viewed from the outside, monasteries resembled strongholds equipped with all the necessary military infrastructure.⁶¹ The friars themselves carried arms; the saber became a permanent fixture of the Bernardine outfit in the

⁵⁹ C. Bogdalski, *Bernardyni w Polsce 1453–1530*, t. 2, Kraków 1933, s. 76.

⁶⁰ Sitnik 2006, jak przyp. 31, s. 76–84.

⁶¹ APBK, rkps XXII-J-1, *Inwentarze*, k. 18v.

⁵⁹ C. Bogdalski, *Bernardyni w Polsce 1453–1530*, vol. 2, Kraków 1933, p. 76.

⁶⁰ Sitnik 2006 (fn. 31), pp. 76–84.

⁶¹ ABPK, manuscript XXII-J-1, *Inwentarze*, fol. 18v.

dangerous borderland, alongside the Seraphic cingulum and lace.⁶² The composition in question is a pioneering accomplishment, since there were no prior drawings or painting of the theme for Popiel to fall back upon. In his search for ideas and formal inspiration, he could only rely on the images of the Battle of Belgrade, with their characteristic scenes of Turks swarming under the feet of the legate of Capistrano. Bernardine monasteries highly appreciated the propaganda value and the striking power of these depictions.⁶³ To supplement this military context, Popiel and his mentor drew from the rich iconography of St Anthony and St Clara.⁶⁴ The Dukla painting abounds with explicit references to earlier scenes, which showed the Saracens driven off the ramparts of Assisi by St Clara through the power of the Sanctissimum.⁶⁵ Particularly strong analogies can be seen with a Baroque image by Francesco de Mura in the Church of St Clara in Naples, where the dynamic tumult of swirling invaders is contrasted with the peacefulness of a statue-like Clara and two nuns kneeling behind her.⁶⁶

Compositions that aimed to commemorate the miraculous diversion of danger thanks to the valiance and faith of a hero using an effective palladium were shaped by various vital iconographic currents of the West and East and, in Poland, found their fullest expression in historical painting. The most representative examples of this kind include paintings of the defense of Jasna Góra under the heroic leadership of Father Augustyn Kordecki.⁶⁷ Masterpieces by painters such as January Suchodolski and Franciszek Kondratowicz shaped the imagination of the Polish people especially under the partitions. No wonder, then, that the figure of St John of Dukla was often built along the lines of a heroic defender of faith and freedom, in accordance with models elaborated in popular engravings that touched the hearts of multitudes. Popiel shared a profound patriotic sensibility and certainly had a good grasp of contemporary trends in historical and religious

ronki⁶². Omawiana kompozycja należy do pionierskich, gdyż Popiel nie dysponował graficznym czy malarskim pierwowzorem tematu. Poszukując formalnych i ideowych inspiracji, mógł opierać się na scenach bitwy pod Belgradem z charakterystycznymi personifikacjami Turków pod stopami legata z Kapestrano. W klasztorach bernardyńskich ceniono wartość propagandową i wielką siłę rażenia tych wizerunków⁶³. Oprócz militarnych kontekstów kapistrzańskich artysta i jego dukielski mentor czerpali z ikonografii antoniańskiej i klariańskiej⁶⁴. Kompozycji nie brak wyraźnych odniesień do scen ilustrujących odpędzenie Saracenów od murów Asyżu za pomocą Sanctissimum przez świętą Klarę⁶⁵. Szczególne analogie daje się zauważyć pomiędzy dukielskim malowidłem a barokowym przedstawieniem autorstwa Francesca de Mury w kościele pw. św. Klary w Neapolu, gdzie dynamiczny tumult skłębionych najeźdźców kontrastuje ze spokojem posągowej Klary i parą pokornie klęczących zakonnic⁶⁶.

Kompozycje upamiętniające cudowne oddalenie zagrożeń dzięki odwadze i wierze bohatera posługującego się skutecznym palladium, kształtowane przez żywotne nurty ikonograficzne Wschodu i Zachodu, na gruncie polskim najpełniej wyraziły się w dziełach malarstwa historycznego. Najbardziej reprezentatywnymi przykładami tego rodzaju są obrazy opiewające obronę Jasnej Góry pod bohaterskim przywództwem o. Augustyna Kordeckiego⁶⁷. Dzieła takich mistrzów jak January Suchodolski czy Franciszek Kondratowicz kształtowały wyobraźnię Polaków, zwłaszcza w latach zaborów. Nie dziwią więc wysiłki kreowania postaci Jana z Dukli według modelu bohaterskiego obrońcy wolności i wiary, zgodnie ze schematami wypracowanymi w sztychach popularnych i wzruszających serca. Popiel, głęboko podzielając patriotyczną wrażliwość, z całą pewnością świetnie rozumiał aktualne tendencje malarstwa historyczno-religijnego. W kompozycji dukielskiej artysta dobrze zagrał na najczulszych

⁶² Grudziński, Sitnik 2015 (fn. 40), pp. 70–72.

⁶³ Oszczanowski 2011 (fn. 35), p. 118.

⁶⁴ The sacristy of the Basilica of St Anthony and the oratory of St George contain images that illustrate the miraculous intervention of St Anthony to liberate Padova from the tyrannical rule of Ezzelino.

⁶⁵ J. Staszewski, *Uratowanie Asyżu i klasztoru San Damian za sprawą modlitwy św. Klary. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, „Studia Franciszkańskie”, 2002, vol. 12, pp. 580–597; L. Bacaloni, *Santa Chiara nell'arte*, in: *Studi e cronica del VII centenario 1253–1953*, Perugia 1954, p. 211; U. Mazurczak, *Ikonaografia Dunsza Szkota w sztuce europejskiej. Wizerunek uczonego w studio w Urbino*, in: *Błogosławiony Jan Duns Szkot 1308–2008*, Lublin 2010, p. 744, fig. 2; B. Pesci, *Basilica di S. Antonio al. Laterano – Roma*, Roma 2000, p. 15.

⁶⁶ K. van Dooren, *I disegni del Museo francescano di Roma. Catalogo-II*, Roma 1997, pp. 41–42, 79; Pesci 2000 (fn. 65), p. 15;

⁶⁷ J. Samek, J. Zbudniewek, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, pp. 10, 70–73; K. Szafraniec, *O. Augustyn Kordecki w świetle duchowości paulinów polskich XVII w.*, Warszawa 1970, pp. 67–68.

⁶² Grudziński, Sitnik 2015, jak przyp. 40, s. 70–72.

⁶³ Oszczanowski 2011, jak przyp. 35, s. 118.

⁶⁴ W zakrystii bazyliki św. Antoniego oraz w oratorium św. Jerzego znajdują się obrazy ilustrujące cudowną interwencję św. Antoniego na rzecz uwolnienia Padwy spod panowania tyra Ezzelina.

⁶⁵ J. Staszewski, *Uratowanie Asyżu i klasztoru San Damian za sprawą modlitwy św. Klary. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, „Studia Franciszkańskie”, 2002, nr 12, s. 580–597; L. Bacaloni, *Santa Chiara nell'arte*, w: *Studi e cronica del VII centenario 1253–1953*, Perugia 1954, s. 211; U. Mazurczak, *Ikonaografia Dunsza Szkota w sztuce europejskiej. Wizerunek uczonego w studio w Urbino*, w: *Błogosławiony Jan Duns Szkot 1308–2008*, Lublin 2010, s. 744, il. 2; B. Pesci, *Basilica di S. Antonio al. Laterano – Roma*, Roma 2000, s. 15.

⁶⁶ K. van Dooren, *I disegni del Museo francescano di Roma. Catalogo-II*, Roma 1997, s. 41–42, 79; Pesci 2000, jak w przyp. 65, s. 15;

⁶⁷ J. Samek, J. Zbudniewek, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, s. 10, 70–73; K. Szafraniec, *O. Augustyn Kordecki w świetle duchowości paulinów polskich XVII w.*, Warszawa 1970, s. 67–68.



8. Tadeusz Popiel, *Cudowne ocalenie Lwowa przez Jana z Dukli w roku 1648*, 1903, malowidło w prezbiterium kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

8. Tadeusz Popiel, *The Miraculous Saving of Lviv by St John of Dukla in 1648*, 1903, mural painting in the chancel of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

strunach tęsknot wolnościowych, wnosząc swój cenny wkład w interesujący polski nurt malarstwa uprawianego „ku pokrzepieniu serc”⁶⁸.

Kolejna kompozycja na wschodniej ścianie prezbiterium to *Cudowne ocalenie Lwowa za sprawą Jana z Dukli w roku 1648* [il. 8]. Pierwszy plan obrazu zajmują stłoczone oddziały Kozaków i Tatarów z wyróżnioną w centrum postacią hetmana Bogdana Chmielnickiego. Nad głowami żołnierzy powiewają chorągwie bojowe. Ostatni plan zamyka sylweta góry zamkowej z widocznymi obwarowaniami. Ponad miastem, z detalicznie oddanymi realiami topograficznymi, unosi się postać w bernardyńskim habicie. Wzniesione ramiona zakonnika przypominają rytualny gest modlitwy. I tu, tak samo jak w poprzedniej kompozycji, uderza dynamika rozwiązań formalnych, ale nade wszystko zręczne operowanie emocjami. Podczas gdy od postaci orędownika na pogodnych obłokach emanuje majestat i spokój, szeregami wojsk targa uczucie grozy. Zarówno grupy osób, jak i pojedyncze postacie są nieskrępowane i naturalne. Sprawny pędzel podąża za potoczystym i kwiecistym stylem narracji Bogdalskiego: „W mieście zapanowała trwoga. Brakowało już po trochę amunicji i chleba, a nawet wody było niewiele, tyle tylko co w studniach nielicznych [...]. To też z chmurą na czole gotowało mieszczaństwo obronę – lecz bez na-

painting. In the composition of Dukla, he skillfully struck the most sensitive chords of the Polish longing for freedom, making his own priceless contribution to the Polish current of paintings meant “to embolden the hearts”⁶⁸.

The next painting on the eastern wall of the chancel tells of *The Miraculous Saving of Lviv by St John of Dukla in 1648* [fig. 8]. In the foreground, Cossack and Tatar troops are crowded together, with the salient figure of hetman Bogdan Chmielnicki in the middle. Banners flap overhead and the background fades off into an outline of a castle hill with visible fortifications. The topography of the town was rendered in great detail; a figure in a Bernardine habit is suspended above the building, with arms raised in a ritual gesture of prayer. Here, too, as in the previous composition, we are struck by the dynamism of formal solutions but, above all, by the skilful handling of emotions. Resting on serene clouds, the saint radiates majesty and calm, but the troops below are riven by terror. Groups and individual figures seem natural and unrestrained as Popiel’s skilful brush follows the florid, racy narrative of Father Bogdalski: “Terror reigned in the city. Bread and ammunition were running low, and the water was scarce, no more than what the few city wells had to give [...] With beclouded foreheads, the people braced for defense – but with no hope of

⁶⁸ Nowobilski 1994, jak przyp. 56, s. 132–133.

⁶⁸ Nowobilski 1994 (fn. 56), pp. 132–133.

salvation. The next day, they felt, would be their last, opening [...] graves for the city defenders. Even the heavens seemed to presage a sorry ending to this desperate fight. Clouds as black as night hung low over Lviv [...]. And then... a great flame shone forth from the darkest heaps of clouds. No thunder, no lightning, but a circle of light, huge and magnificent like a golden halo woven from the threads of the sun, and inside, menacing, his face turned to the foe [...] the figure of the blessed John of Dukla appeared. Chmielnicki saw him and, struck with terror, nearly fell of his horse. [...] Full of horror and confusion, the Cossacks took flight. The ranks broke, defense lines were recaptured, extreme turmoil reigned. But the people of Lviv also spotted John of Dukla in the clouds, surrounded with a glorious halo”.⁶⁹ The episode of 1648 had a decisive impact on the dynamic and scope of the cult of St John of Dukla; his role as the miraculous defender of Lviv particularly resonated with the knighthood. This interest was reinforced by the military disposition of the Bernardines, in whose ranks “the hero that called to battle was animated whenever the pulpit of the Marian sanctuary reverberated with oratorical phrases about the new Hercules, extolling the valor of Polish military leaders and soldiers, and the virtues of the patron saints of the Kingdom of Poland”.⁷⁰ The Bernardines became intimate with the military through their ardent service as chaplains; they also took spiritual care of the soldiers, given over to the protection of Archangel Michael and St John of Dukla.⁷¹

Popiel first dealt with the theme in the Clarissian church in Lviv in 1898. His imagination was probably inspired by earlier works devoted to the event such as, for instance, the commemorative silver plaque sponsored by the burghers of Lviv in 1648 or its later easel painting equivalent.⁷² Both compositions, as well as their lesser replicas, stand out for their detailed rendition of the panorama of Lviv and its surroundings, as well as the oversized figure of St John, shown kneeling on the clouds in prayer; the 17th-century painting also depicts enemy hordes pushing against the city walls from all sides. The theme was even more popular among sculptors. As the cult of St John of Dukla intensified, statues appeared near Bernardine monasteries, in which he was modeled on the *Defensor Leopolis* from the memorable vision of 1648. Attention in these sculptures is exclusively focused on the praying Bernardine; the topographic and military context is left out. A sculpture by Tomasz Hutter is a flag-

dziei wybawienia. Przeczowano, że dzień jutrzejszy będzie dla miasta ostatnim – a obrońcom otworzy... groby. Samo nawet niebo zdawało się zapowiadać tak smutny koniec tej rozpaczliwej obronie. Nad Lwowem poczęły się kłębić czarne jak noc chmury [...]. Wtem... wśród najciemniejszych zwałów chmur, zapłonęły jakieś ognie wielkie. Nie pioruny to – ani też błyskawice – lecz krąg światła ogromny, przewspaniały niby aureola złocista z nitek słonecznych utkana, a wśród niej groźnie ku nieprzyjacielowi zwrócona... postać bł. Jana z Dukli. Spozrzegł ją Chmielnicki i przerażony – omal z konia nie runął. [...] Kozactwo pełne trwogi i zamieszania umykać poczęło. Popsowały się szyki, przełamano linie zajęte, wszczął się zamęt nieopisany. Lecz i we Lwowie zobaczono Jana z Dukli w obłokach i we wspaniałej aureoli”⁶⁹. Epizod z roku 1648 wywarł decydujący wpływ na dynamikę i zasięg kultu Bernardyna, który jako cudowny obrońca Lwowa wzbudził wielkie zainteresowanie wśród rycerstwa. Znalazło to oparcie w militarnym usposobieniu samych zakonników, u których „wzywający do walki heros zawsze wtedy nabierał życia, gdy z ambony maryjnego sanktuarium rozlegały się pełne zwrotów o nowym Herkulesie oracje, sławiące męstwo polskich wodzów i żołnierzy oraz cnoty świętych patronów Królestwa Polskiego”⁷⁰. Bernardyni żyli się z wojskiem poprzez gorliwą posługę kapelanów i duchową pieczę sprawowaną nad członkami bractwa żołnierskiego, które oddano protekcji św. Michała Archanioła oraz Jana z Dukli⁷¹.

Temat cudownej obrony miasta podjął Popiel po raz pierwszy w kościele lwowskich klarysek w roku 1898. Wyobraźnię artysty inspirowały zapewne dawne kompozycje upamiętniające to wydarzenie, jak choćby dziękczynna plakietka mieszczan lwowskich z roku 1648 odkuta w srebrnej blasze lub jej późniejszy odpowiednik w postaci obrazu sztalugowego⁷². Istotne dla obydwu kompozycji oraz ich mniej znaczących replik jest drobiazgowo odwzorowanie panoramy Lwowa i najbliższych okolic oraz ukazanie ponad miastem przeskalowanej postaci św. Jana klęczącego na obłokach w charakterystycznym geście oracji. Kompozycja malarska z końca XVII wieku przedstawia dodatkowo mrowie nieprzyjaciół prących zewsząd na mury miasta. Jeszcze częściej temat ten podejmowali rzeźbiarze. Na fali ożywionego kultu Duklana przy klasztorach bernardyńskich instalowano jego pomniki, na których był on przedstawiany jako *Defensor Leopolis* z pamiętnej wizji z 1648 roku. W kompozycjach tych uwaga skupiona jest jedynie na postaci rozmodlonego ber-

⁶⁹ Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 80.

⁷⁰ J. Banach, *Herkules Polonus, Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, p. 147.

⁷¹ Wyczawski, Murawiec 1997 (fn. 1), pp. 81–82.

⁷² The work is now part of the collections of the Museum of the Bernardine Province in Leżajsk.

⁶⁹ Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 80.

⁷⁰ J. Banach, *Herkules Polonus, Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 147.

⁷¹ Wyczawski, Murawiec 1997, jak przyp. 1, s. 81–82.

⁷² Pracę przechowuje obecnie Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku.



9. Tadeusz Popiel, *Ogłoszenie papieskiego dekretu o beatyfikacji w 1733 roku*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

9. Tadeusz Popiel, *The Proclamation of the Beatification Decree*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

nardyna, zaś konteksty topograficzne i batalistyczne są pomijane. Za rzeźbę wzorcową tego typu uchodzi realizacja Tomasza Huttera w zwieńczeniu barokowej konfesji nad grobem Duklanina i jej jakby lustrzane odbicie na smukłej kolumnie wotywniej przed świątynią.

Popiel oczywiście znał doskonale te prace, jednak kompozycję dukielską oparł na obrazie swego mistrza Jana Matejki *Bohdan Chmielnicki z Tuhaj-bejem pod Lwowem*. Najsłynniejszy z polskich malarzy historycznych wielokrotnie umieszczał wizerunki świętych oraz religijne symbole w swoich płótnach dla wskazania roli Opatrzności w kreowaniu historii⁷³. Obraz, o którym mowa, namalowany w roku 1885 na zamówienie prywatne, znajdował się początkowo w warszawskich zbiorach Ludwika Temlera, by po kilkukrotnej zmianie właściciela trafić do Muzeum Narodowego w Warszawie. Do tematu Chmielnickiego artysta powracał wielokrotnie. Kompozycja z 1885 roku, będąc głosem malarza w dyskusji historiozoficznej o losach narodów, przywołuje jednocześnie doniosłe i pokrępujące wydarzenie z historii Lwowa, który zresztą nadał Matejce tytuł honorowego obywatela. Warto wspomnieć, że i sam artysta żywił sporą sympatię dla mieszkańców galicyjskiej stolicy, czego znakiem było m.in. ufundowanie stypendiów dla artystycznie uzdolnionej młodzieży tak ukraińskiej, jak i polskiej⁷⁴.

ship work of this kind, which is found at the top of the Baroque baldachin over the tomb of St John of Dukla and its mirror image on the lean votive column in front of the church.

It is clear that Popiel knew of these works, and yet he decided to model his Dukla composition on a painting by his master, Jan Matejko, entitled *Bohdan Chmielnicki with the Tugay Bey in Lviv*. The famous Polish painter often filled his historical canvases with saints and religious symbols to indicate the role of Providence in shaping history.⁷³ The painting in question was privately commissioned in 1885 and initially belonged to the Warsaw collection of Ludwik Temler; having changed hands several times, it was finally taken in by the National Museum in Warsaw. Matejko took up the theme of Bohdan Chmielnicki on more than one occasion. Meant as his personal contribution to the historiosophical debate on the fate of nations, the 1885 composition also conjures up the momentous and heartening event from the history of Lviv. Matejko was an honorary citizen of the city and, it is worth mentioning, liked the inhabitants of the Galician capital very much, as evidenced by the stipends he funded for its artistically gifted youth, Ukrainian and Polish alike.⁷⁴

⁷³ L. Lameński, *O mistycyzmie w malarstwie polskim XIX i XX wieku słów kilka*, w: *Wokół mistycyzmu w sztuce*, red. R. Mironczuk, Siedlce 2010, s. 102–105.

⁷⁴ *Artyści ze szkoły...* 2004, jak przyp. 12, s. 22, 25.

⁷³ L. Lameński, *O mistycyzmie w malarstwie polskim XIX i XX wieku słów kilka*, in: *Wokół mistycyzmu w sztuce*, ed. R. Mironczuk, Siedlce 2010, pp. 102–105.

⁷⁴ *Artyści ze szkoły...* 2004 (fn. 12), pp. 22, 25.



10. Tadeusz Popiel, *Jubileusz 400-lecia śmierci Jana z Dukli*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

10. Tadeusz Popiel, *The 400th Anniversary of the Passing of John of Dukla*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

The defense of Lviv later resurfaced as a theme in the works of Władysław Lisowski, Włodzimierz Tetmajer, and Karol Polityński. In 1931, Lisowski decorated the walls of a small church in Trzciana with a rather liberal imitation of Popiel's Dukla version of *The Defense of Lviv in 1474*. Constrained by the cramped interior of the church, however, he had to reduce the size of his painting considerably. The miraculous defense of Lviv in 1648, on the other hand, was taken up by Włodzimierz Tetmajer in the Bernardine basilica in Kalwaria Zebrzydowska. Unfortunately, the untimely death of the artist interrupted the work while still in progress. The designs were continued by Karol Polityński in 1922–1923. The latter focused on the figures of Bohdan Chmielnicki and Tugay Bey, who are shown on horseback, while a random peasant in Hutsul dress shows them the way to Lviv. The figure of a praying St John of Dukla can be discerned in the sky.⁷⁵

The Proclamation of the Beatification Decree takes place in the interior of St Peter's Basilica in the Vatican [fig. 9]. The dimness of the vast interior is lit up with the golden columns of Bernini. Surrounded by his cardinals, Pope Clemens XII sits on the throne, while one of the bishops reads the beatification decree. The artist wanted to emphasize the solemn, stately, ecclesiastical nature of the act, which had been sought not only by the Franciscan order, but also by the Polish monarch, his senators, bishops, and knights. To do

Temat obrony Lwowa powracał jeszcze później w pracach Władysława Lisowskiego, Włodzimierza Tetmajera i Karola Polityńskiego. W roku 1931 Lisowski ozdobił ściany kościółka *Na Puszcz* w Trzcieńcu dość swobodnym naśladownictwem dukielskiego obrazu Popiela *Obrona Lwowa w 1474 roku*. Artysta ograniczony ciasnotą niewielkiego wnętrza świątyni musiał znacznie pomniejszyć rozmiary swej kompozycji. Z kolei temat cudownej obrony Lwowa z roku 1648 podjął w bazylice Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej Włodzimierz Tetmajer. Niestety przedwczesna śmierć artysty przerwała pracę. Niezrealizowane projekty podjął Karol Polityński w latach 1922–1923. Artysta skupił uwagę na konnym wizerunku Chmielnickiego i Tuhaj-beja, którym przypadkowy wieśniak w stroju huculskim pokazuje drogę na Lwów. Na niebie widnieje postać modlącego się Jana z Dukli⁷⁵.

Scenę *Ogłoszenia dekretu o beatyfikacji w 1733 roku* ukazał Popiel we wnętrzu bazyliki św. Piotra w Watykanie [il. 9]. Z półmroku obszernego wnętrza połyskują złociste kolumny Berniniego. Na tronie papieskim zasiada Klemens XII otoczony purpuratami. Jeden z biskupów odczytuje słowa dekretu beatyfikacyjnego. Artysta usiłował wyakcentować uroczysty, kościelny i państwowy charakter aktu, o który zabiegali nie tylko franciszkanie, ale także monarcha, senatorowie, biskupi i rycerstwo. Zgodnie z tym założeniem umieścił grupę zakonników w brązowych

⁷⁵ Nowobilski 1994 (fn. 56), pp. 90–91.

⁷⁵ Nowobilski 1994, jak przyp. 56, s. 90–91.



11. Tadeusz Popiel, *Modlitwa wiernych u grobu Jana z Dukli*, 1903, malowidło w nawie kościoła pw. św. Jana w Dukli, fot. J. Stola, 2014

11. Tadeusz Popiel, *Prayers at the Tomb of John of Dukla*, 1903, mural painting in the nave of the Church of St John in Dukla, photo by J. Stola, 2014

habitach w centrum kompozycji, otoczoną dostojnikami państwowymi i przedstawicielami polskiej hierarchii kościelnej. „Gorącemu zatem życzeniu narodu – pisze Bogdalski – stało się zadość. Cześć Sługi Bożego, datująca jeszcze od XV stulecia, została nieomylnym wyrokiem Stolicy apostolskiej zatwierdzona, Jan z Dukli ogłoszony błogosławionym i podniesiony na ołtarze, wreszcie uznany jako Patron całego narodu”⁷⁶. Popiel, idąc za sugestiami Bogdalskiego, który konsekwentnie w swojej działalności zakonnego pisarza i historyka podkreślał przywiązanie bernardynów do Stolicy Apostolskiej, afirmował katolicką postawę narodu i zakonników. Ci ostatni mieli w wieku XVIII szczególny powód do satysfakcji ze ścisłych powiązań z Rzymem ze względu na liczne w tym trudnym stuleciu akty wyniesienia do chwały ołtarzy świątobliwych współbraci i koronacje wizerunków maryjnych w sanktuariach, których byli stróżami⁷⁷.

Jubileusz 400-lecia śmierci Jana z Dukli jest tematem kolejnej sceny. Artysta usiłował oddać narodowy i patriotyczny wymiar wydarzenia [il. 10]. Przede wszystkim Popiel celnie wybrał motyw uroczystej procesji jako formę celebracji najbardziej odpowiadającą pobożności bernardyńskiej. Zakonnicy od samego początku działalności w Polsce robili wielkie wrażenie swoją obecnością w procesjach, co skrupulatnie odnotował Jan z Komorowa w relacji z powitania

so, Popiel placed a group of friars in brown habits in the center of the composition, surrounded by state dignitaries and representatives of the Polish Church hierarchy. “The ardent wish of the nation”, Bogdalski reports, “was granted. The veneration of the Servant of God, dating as far back as the 15th century, was confirmed by the infallible verdict of the Holy See; John of Dukla was beatified and elevated to the altars, finally recognized as a patron of the entire nation”⁷⁶. Following Father Bogdalski, whose activity as a writer and historian consistently focused on emphasizing the attachment of the Bernardines to the Holy See, Popiel affirmed the Catholicism of the nation and the friars. In the 18th century, the latter had particular reasons to be satisfied with their close ties to Rome; many of their venerable confreres were elevated to the altars and many Marian images crowned in their sanctuaries at that time⁷⁷.

The 400th Anniversary of the Passing of John of Dukla is the focus of the next scene. Popiel wanted to emphasize the national and patriotic dimension of the event [fig. 10]. He accurately picked the motif of a solemn procession as best suited to Bernardine piety. Ever since their beginnings on Polish soil, the friars made a huge impression with their processions, as scrupulously reported by Jan of Komorowo in his ac-

⁷⁶ Bogdalski 1933, jak przyp. 59, s. 85.

⁷⁷ K. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. 2, Lwów 1933, s. 435, 476.

⁷⁶ Bogdalski 1933 (fn. 59), p. 85.

⁷⁷ K. Kantak, *Bernardyni polscy*, vol. 2, Lwów 1933, pp. 435, 476.

count of the welcoming of Elizabeth of Austria⁷⁸. The Baroque “feast culture” considered them even more important. “Today”, writes Kantak, “it is difficult for us to imagine the picturesque flavor and diversity of these processions. In the front, right behind the cross, brotherhoods and guilds, identified by badges, paraded in their typical attire, followed by religious orders in habits white, black, gray, and grizzly, lay priests in surplices, prelates in purple, and, bringing up the rear, a celebrant in a richly gilded cape, with his retinue in dalmatics, or better yet, a bishop or an abbot. [...] Banners flapped overhead. Behind walked a line of nobles in kontushes, with sabers strapped to their sides, burghers in festive attire, and peasants in colorful folk clothes”⁷⁹.

Even though spatial constraints did not permit him to show the full Baroque pomp and grandeur of the celebrations, Popiel’s small composition is skillfully dynamized thanks to the measured rhythm of huddled figures, each with a face of its own, and the pulsating blots of stylized, colorful historical clothes, banners, and decorations. The artist showed Father Bogdalski among the celebrants and placed his own portrait in the right-hand corner of the painting. The composition resembles a chronicle entry and attempts to convey the mood of the memorable event, even though Father Bogdalski once confessed with great emotion: “No pen can ever express the impact of this triumphant procession”⁸⁰. Triumphant processions and marches of this kind have always served as peculiarly effective tools of social influence. In 19th-century Poland, this role was primarily played by solemn funerals, which emboldened the hearts of the people and rallied the nation around its great heroes, at the same time inflaming the imagination of artists⁸¹.

The narrative cycle ends with the *Prayers at the Tomb of John of Dukla* [fig. 11]. The plot is set inside a church. An outline of the retable can be discerned in the dimness of the interior and a group of men and women are turned toward it in prayer. The artist deliberately invoked only the most important element of the elaborate stone sarcophagus from 1608, with an image of the famous Bernardine sculpted by Wojciech Kampinos⁸². The tomb could be accessed from the choir. To render the mystical mood of half-light, Popiel used a dimmed color palette. In the place of the antependium above the ascetic sarcophagus

Elżbiety Habsburżanki⁷⁸. W celebrowaniu barokowej „kultury świąt” procesjom przydawano jeszcze większe znaczenie. „Trudno nam – pisze Kantak – wyobrazić sobie dzisiaj rozmaitość i malowniczość tych procesyj. Na czele za krzyżem szły bractwa i cechy w swoich strojach właściwych z odznakami, po tym postępowały zakony w habitach, białych, czarnych, szarych, brązowych, za nimi księża świeccy w komżach, prałaci w fioletach, na koniec w liturgicznej zwykle białej, bogato zdobionej kapie celebrant z asystą w dalmatykach, świetniej jeszcze biskup lub opat. [...] Nad pochodem powiewały chorągwie. Towarzyszyła szlachta w kontuszach, przy szablach, mieszczaństwo w odświętnych ubiorach, chłopcy w różnobarwnych strojach ludowych”⁷⁹.

Popiel, choć nie dysponował wystarczającym miejscem dla oddania wielkości i barokowego przepychu uroczystości rocznicowej, zręcznie zdynamizował niewielką w sumie kompozycję miarowym rytmem stłoczonych postaci, niekiedy o zindywidualizowanych fizjonomiach, oraz pulsującymi plamami wielobarwnych historyzujących strojów, chorągwi i dekoracji. Artysta sportretował o. Bogdalskiego pośród celebransów zakonnych oraz siebie w prawym rogu przedstawienia. Kompozycja ma posmak relacji niemal kronikarskiej, usiłującej oddać atmosferę pamiątkowego wydarzenia, choć Bogdalski nie kryjąc wzruszenia wyznał: „Żadne pióro nie opisze wrażenia, jakie wywołał ten pochód triumfalny”⁸⁰. Majestatyczne procesje i przemarsze od zawsze należały do osobliwych i skutecznych narzędzi oddziaływania społecznego. W dziewiętnastowiecznej Polsce funkcję tę pełniły zwłaszcza uroczyste pogrzeby, które krzepiły serca i integrowały naród wokół wielkich bohaterów, inspirując zarazem wyobraźnię twórców⁸¹.

Cykl narracyjny Popiela zamyka scena *Modlitwy wiernych u grobu Jana z Dukli* [il. 11]. Akcja rozgrywa się we wnętrzu świątyni. Z mroku wyłania się zarys nastawy ołtarza, ku której w żarliwych gestach modlitewnych zwraca się grupa mężczyzn i kobiet. Artysta świadomie poprzestał na przywołaniu jedynie najistotniejszego elementu rozbudowanej konfesji, za jaki uznał kamienny sarkofag z 1608 roku z wyrzeźbionym przez Wojciecha Kampinosa wizerunkiem słynnego bernardyna⁸². Grobowiec dostępny był od strony chóru zakonnego. Artysta przyciemnił paletę barwną, by oddać nastrój mistycznego półmroku.

⁷⁸ Jan z Komorowa, *Memoriale Ordinis Fratrum Minorum*, wyd. X. Liske, A. Lorkiewicz, in: *Monumenta Poloniae Historica*, vol. 5, Lwów 1886, pp. 171–172.

⁷⁹ Kantak 1933 (fn. 77), p. 276.

⁸⁰ Bogdalski 1938 (fn. 3), s. 58.

⁸¹ M. Rokosz, *Kiedy z Wawelu odzywa się „Zygmunt”?*, „Alma Mater”, 2010, vol. 125, pp. 17–18.

⁸² T. Mańkowski, *Bernardyńskie pomniki grobowe*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, vol. IX, Kraków 1948/9, pp. 194, 197.

⁷⁸ Jan z Komorowa, *Memoriale Ordinis Fratrum Minorum*, Wyd. X. Liske, A. Lorkiewicz, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. 5, Lwów 1886, s. 171–172.

⁷⁹ Kantak 1933, jak przyp. 77, s. 276.

⁸⁰ Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 58.

⁸¹ M. Rokosz, *Kiedy z Wawelu odzywa się „Zygmunt”?*, „Alma Mater” 2010, nr 125, s. 17–18.

⁸² T. Mańkowski, *Bernardyńskie pomniki grobowe*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, t. IX, 1948/9, s. 194, 197.

Ponad ascetycznym sarkofagiem ukazał w miejscu antepedium mensę ołtarza flankowaną parą marmurowych kolumn z wazonami. Malarz uwypuklił ich funkcję symboliczną, a więc asocjacje powszechnie stosowane w ikonografii świętych – szczególnie Duklanina – rozumianych jako „filar i podpora prawdy” (1 Tm 3, 15). Wazy przywodzą natomiast na myśl metaforę naczynia wybranego. Na podłodze widnieje fragment wzorzystego dywanu wschodniego, który w maryjnej tradycji ikonograficznej manifestuje zwycięstwo chrześcijaństwa nad potęgą turecką⁸³. Narracja artystyczna podążała za barwną i detaliczną opowieścią Bogdalskiego: „Od tej chwili cześć Jana z Dukli wzmogła się niepomniernie, istne pielgrzymki szły nieustannie do grobu błogosławionego męża [...]. Cisnął się tu lud wiejski, tłoczyło zamężne mieszczaństwo, coraz częściej widywano tu stan rycerski – a nie brakło nawet najwyższych dostojników państwa”⁸⁴. Autor na kolejnych stronach przywołuje imiona władców Polski, którzy nawiedzili grób Duklanina: Zygmunta III, Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego z żoną Elżbietą, Jana III Sobieskiego. Bogdalski w uniesieniu opiewa grób „Thaumaturga Rusi”, przypominając kolejne dramatyczne „dni trwogi i ratunku”, gdy miasto szukało obrony u „miejskich straży pierwszego naczelnika”, zgodnie z honorowym tytułem, jaki lwowianie nadali swemu obrońcy w dedykacji na plakiecie wotywniej z roku 1649. Narrację Bogdalskiego zamykają strofy z *Domus Virtutis*: „Słusznie więc na grobie Twoim królowie berła, hetmani buławy, zwycięscy sztandary, konsulowie laski, nowożeńcy wieńce, słabi swą niemoc, a zdrowi swe dary składają”⁸⁵.

Motyw modlitwy u grobu Duklanina pojawił się w siedemnastowiecznych ilustracjach cudów zwanych *Miracula b. Joannis*. Przedstawienia te przetrwały w chórze lwowskiego kościoła, w bezpośredniej bliskości grobu św. Jana. Wszystkie zaopatrzone w stosowne inskrypcje informujące o personaliach, miejscu i czasie doznanych łask. Ilustrowany rejestr cudów, z którym mamy tu do czynienia, stanowi bezcenny zapis blasków i cieni sarmackiej kultury – wystroju wnętrz, ubioru, ludzkich postaw wobec przeciwności losu, chorób i nieszczęść⁸⁶. Niektóre z nich odzwierciedlają stopień czysto religijnego wymiaru kultu z kontekstami społeczno-politycznymi oraz osobami piastującymi najwyższe godności i urzędy w państwie. Do dzieł tej kategorii należy obraz wo-

gus, he showed the altar stone flanked by two marble columns with vases, bringing out their symbolic function, i.e. the associations commonly used in the iconography of saints, especially St John of Dukla, who were understood as “the pillar and foundation of the truth” (1 Tm 3, 15). The vases bring to mind the metaphor of the chosen vessel. The floor, on the other hand, is covered with a patterned Eastern carpet, which represents the victory of Christianity over the Turkish might in traditional Marian iconography⁸³. The visual narrative follows the vivid, detailed story of Father Bogdalski: “from then on, the worship of John of Dukla grew beyond measure, and pilgrimage after pilgrimage flocked to the tomb of the blessed man [...]. The peasant folk came, and wealthy burghers crowded at the site; the knighthood was seen more and more often, as were the highest dignitaries of the state”⁸⁴. On successive pages, Father Bogdalski enumerates the rulers of Poland who also visited the grave of St John: Sigismund II, John Casimir, Michał Korybut Wiśniowiecki with his wife Elizabeth, and John III Sobieski. Enraptured, he praises the tomb of the “Thaumaturge of Rus”, recalling the “days of terror and salvation”, when the city turned for protection to “the first chief of the city guard”; this was the honorary title that the people of Lviv conferred on their defender in the votive plaque of 1649. Father Bogdalski’s story ends with the stanzas of *Domus Virtutis*: “And rightly do the kings lay their scepters at your tomb, the hetmans their bulawas, the victorious their standards, the consuls their staffs, the newly-weds their wreaths, the weak their illnesses, and the healthy their gifts”⁸⁵.

The motif of prayers at the tomb of St John of Dukla first appeared in 17th-century illustrations of miracles called *Miracula b. Joannis*. Examples have survived in the chancel of the Lvivian church, in the close vicinity of the tomb of St John, supplemented with relevant inscriptions that specify the personal data, the time and the place of received grace. This illustrated registry of miracles is a priceless record of the highs and lows of Sarmatian culture: the design of interiors, typical clothes, as well as people’s attitudes toward the vagaries of fate, illness, and misfortune⁸⁶. Some of them reflect a convergence of the purely religious dimension of the cult with its social and political context, including the highest-ranking people in positions of office and power in the state. Among the works in this category is a votive painting

⁸³ F. Pellegrino, *Geografia i imaginacja*, Warszawa 2009, s. 114.

⁸⁴ Bogdalski 1938, jak przyp. 3, s. 81.

⁸⁵ Ibidem, s. 36.

⁸⁶ Najbliższe analogie dla *miraculów* lwowskich można odnaleźć w bogatej kolekcji obrazków wotywnych w Piotrawinie oraz Rzeszowie i Gidlach, por. R. Brykowski, *Obrazki wotywnie z Piotrawina*, w: *Granice sztuki*, red. J. Białostocki et al., Warszawa 1972, s. 175–190.

⁸³ F. Pellegrino, *Geografia i imaginacja*, Warszawa 2009, p. 114.

⁸⁴ Bogdalski 1938 (fn. 3), p. 81.

⁸⁵ Ibidem, p. 36.

⁸⁶ The closest analogy to Lviv’s *miracula* can be found in the rich collections of votive images in Piotrawin, Rzeszów, and Gidle, cf. R. Brykowski, *Obrazki wotywnie z Piotrawina*, in: *Granice sztuki*, eds. J. Białostocki et al., Warszawa 1972, pp. 175–190.

of King John Casimir attending a mass at the tomb of St John. A Latin inscription in the lower section of the composition explains that the king is giving thanks to the Thaumaturge of Rus, who saved his life near the coast of Marseille and cured his fatal sickness. The upper section shows an exchange of gifts. St John appears in a cloud to receive the relics of St Stephen of Hungary, handed to him by an eagle through a vellum with the words „ex voto”. At the same time, with a gesture of his right hand, St John delegates an angel who presents the king with a shield and a sword bearing the words „tria vita argumenta”.

Thanks to his fascinating cooperation with Tadeusz Popiel, Father Bogdalski, tirelessly intent on renovating the Dukla sanctuary, an excellent writer, publicist and preacher, succeeded in the ambitious task of reviving the cult of his medieval confrere through the power of art. As attested by Józef Trepka, Father Bogdalski worked not only with an exquisite painter, but also with a man of profound faith and a zealous patriot: “Popiel rarely broached any subject other than art or other related topics. This time, however, we turned to discuss the current affairs of great importance to the whole of Poland. Popiel talked a lot, which was out of character for him. His every word spelled a fervent love of Poland, a profound faith in its power, and a good hope for the future”⁸⁷. Father Bogdalski’s inventiveness did not lead to the creation of a new iconographic canon for the medieval saint. However, his attempts to reconstruct the austere simplicity of the medieval hermitage and monastery and to uncover the historical reality behind the local legend, also involved an effort to free the image of St John of Dukla from the Sarmatian pomp and Baroque theatricality that typified the church of Lviv. Dukla is home to the only such monumental painted life of St John that summarizes and recapitulates the rich store of traditional iconography. The work explicitly emphasizes patriotic and messianic elements, extolling the beauty of the native landscape and historical dress, derived directly from the tradition of the Sarmatian nobility. St John is endowed with heroic features, shown as the patron and leader of the Sarmatian knighthood, devotedly guarding the perilous borders of the bulwark of Christianity. The humble missionary and preacher is at once a hero and a miracle-worker, whose supernatural power and authority are recognized not only by the common folk, but also by nobles and monarchs. The canonical template of the *vera effigies*, dominant among traditional images of the saint, underwent an important transformation; it now accentuated elements of militarism and the royal status of Mary, intensified after the Bar Confederation and

tywny Jana Kazimierza ukazujący monarchę słuchającego mszy świętej przy grobie św. Jana. Jak głosi łacińska inskrypcja w dolnej strefie kompozycji, król dziękuje Cudotwórcy Rusi za ocalenie życia u brzegów Marsylii, a nadto za uzdrowienie ze śmiertelnej choroby. W górnej partii obrazu przedstawiono moment wymiany darów. Święty bernardyn ukazujący się w obłoku przyjmuje relikwie ręki św. Stefana Węgierskiego, które podaje mu orzeł przez welum z napisem „ex voto”. Gestem prawej dłoni Duklanin deleguje jednocześnie anioła przynoszącego królowi tarczę i miecz z napisem „tria vita argumenta”.

Ojciec Bogdalski, gwardian niezmordowany w wysiłkach odnowy dukielskiego sanktuarium, pisarz, publicysta i znakomity kaznodzieja, dokonał w pasjonującej współpracy z Tadeuszem Popielem ambitnego dzieła renowacji kultu średniowiecznego współbrata za pomocą sztuki. Bogdalski współpracował nie tylko z wyśmienitym malarzem, ale również z człowiekiem głębokiej wiary i gorącym patriotą, o czym zaświadczył Józef Trepka: „Popiel rzadko kiedy poza sztuką, lub tem, co miało z nią bliski związek, poruszał inne tematy. Tym razem jednak tak jakoś się złożyło, że wpadliśmy na temat spraw obchodzących w bieżącej chwili całą Polskę. Co rzadko się zdarzało, Popiel się rozgadał. Gorące umiłowanie tej Polski, wiara w jej siły dobre nadzieje w jej przyszłość, były z każdego jego słowa”⁸⁷. Inwencja Bogdalskiego nie doprowadziła do wykrystalizowania się nowego kanonu przedstawień średniowiecznego świętego. Jednak dzięki próbom rekonstrukcji surowej prostoty eremu i średniowiecznego klasztoru, pośród fascynujących prób dotarcia do realiów historycznych, przemieszczanych z przesłaniem lokalnych legend, próbowano uwolnić wizerunek Duklanina od elementów barokowo-sarmackiej teatralności i przepychu, charakterystycznych dla lwowskiego ośrodka kultu. W Dukli powstał jedyny tak monumentalny malarzski żywot św. Jana będący podsumowaniem i streszczeniem bogatego dorobku tradycyjnej ikonografii Duklanina. Dzieło eksponuje w sposób wyrazisty pierwiastki patriotyczne i mesjanistyczne opiewając piękno rodzimego pejzażu i koloryt historyzującego stroju wywiedzionego wprost ze szlacheckiej tradycji sarmackiej. Święty Jan jest tu heroizowany jako patron i wódz sarmackiego rycerstwa strzegący z poświęceniem niespokojnych granic przedmurza chrześcijaństwa. Skromny misjonarz i kaznodzieja jest zarazem bohaterem cudotwórcą, którego nadprzyrodzoną moc i autorytet uznają ludzie z gminu, ale także szlachta i monarchowie. Kanoniczny wizerunek *vera effigies*, dominujący pośród tradycyjnych kultowych wyobrażeń świętego, został poddany wymownej transformacji podkreślającej rys militarizmu oraz królewskości

⁸⁷ Trepka 1913 (fn. 19), p. 4.

⁸⁷ Trepka 1913, jak przyp. 19, s. 4.

Marii, nasilający się po konfederacji barskiej i po powstaniu styczniowym. Dukieński żywot św. Jana wpisany w dzieje ojczyzny sakralizuje przeszłość narodu i związane z nimi osoby.

Streszczenie

Święty Jan z Dukli jako reprezentant kultury sarmackiej postrzegany był w utworach hagiograficznych, liturgicznych i ikonografii według modelu antycznego bohatera jaśniejącego blaskiem cnót chrześcijańskich. Średniowieczny święty, który nigdy nie stracił na popularności, ucieleśniał wysokie ideały pobożności, miłosierdzia i gorliwości w służbie Kościoła i narodu. Hagiografowie dla nakreślenia jego duchowej sylwetki sięgali po obrazy i terminy starotestamentalne i nazywali skromnego franciszkanina „prawdziwym Mojżeszem i wodzem ludu”, „nadzieją bram miasta” czy „niezawodnym ocaleniem”. Rys mesjanistyczny i narodowy, łączący biografię skromnego franciszkanina i dzieje jego ziemskiej ojczyzny z historią narodu wybranego, wyraźnie naznaczył dzieła dawnej ikonografii Duklanina, z najbardziej emblematycznym wizerunkiem *Defensor Leopolis*, jednak z jeszcze większym nasileniem objawił się w realizacjach z wieku XIX i XX. Analiza ikonografii świętego w aspekcie mesjanizmu pozwala odkryć na nowo Jego niedoceniany malarski żywot na ścianach kościoła w Dukli, będący swoistym podsumowaniem i streszczeniem tradycyjnej ikonografii. To wybitne dzieło Tadeusza Popiela z roku 1903 eksponuje pierwiastki patriotyczne i mesjanistyczne, sakralizujące przeszłość narodu. Na program ideowy dukielskiego cyklu decydujący wpływ wywarł o. Czesław Bogdalski, pasjonat przeszłości zakonu i czciciel narodowych świętych, a zarazem autor popularnego opracowania o życiu i czci pośmiertnej błogosławionego współbrata. Jak się wydaje, publikacja ta legła u podstaw ikonografii poszczególnych przedstawień.

Słowa kluczowe: św. Jan z Dukli, mesjanizm, sarmatyzm, ikonografia, Tadeusz Popiel, Czesław Bogdalski, militarizm, sakralizacja dziejów

o. dr Janusz Moryc
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Kulturoznawstwa
Al. Racławickie 14, 20–950 Lublin
tel.: 81 445 42 96
e-mail: moryc@kul.lublin.pl

the January Uprising. As shown in Dukla, the life of St John is inscribed into the history of the homeland and adds a sacred dimension to the past of the nation and its people.

Abstract

As a representative of Sarmatian culture, St John of Dukla was depicted in hagiographic and liturgical literature, as well as in iconography, as an ancient hero resplendent with the glow of Christian virtues. This medieval saint, whose popularity has never waned, was perceived as an incarnation of the lofty ideals of piety, mercy, and fervent service to the nation and the Church. To illustrate his spirituality, hagiographers relied on the language and imagery of the Old Testament, referring to the humble Franciscan as “a true Moses and leader of the people”, “the hope of city gates”, or “certain salvation”. The national and Messianic elements that linked the life of St John and the history of his earthly homeland to the history of the Chosen People already figured centrally in the early iconography of the saint, with its most emblematic image of the *Defensor Leopolis*, but became even more widespread in the 19th and 20th centuries. An analysis in terms of Messianism allows one to rediscover the underappreciated painted life of St John on the walls of the church in Dukla, which in a sense summarizes and recapitulates the motifs of traditional iconography. Created in 1903, this outstanding masterpiece by Tadeusz Popiel highlights the patriotic and Messianic elements that sacralize the past of the nation. The ideological program of the Dukla cycle was influenced by Father Czesław Bogdalski, an enthusiast of the Bernardine order and worshipper of national saints, who authored a popular book on the life and worship of St John. It is his book that seems to have furnished the basis for the iconography of individual paintings.

Keywords: St John of Dukla, Messianism, Sarmatism, iconography, Tadeusz Popiel, Czesław Bogdalski, militarism, sacralization of history

Translated by Urszula Jachimczak