

Zarys problematyki ukazywania modlitwy świętych w sztuce nowożytnej

modus

prace z historii sztuki
art history journal
XX, 2020



For English – see p. 159

JULIANNA KARP

Niniejszy artykuł stanowi wprowadzenie do problematyki związanej ze sposobem ukazywania świętych w trakcie modlitwy w epoce nowożytnej¹. Celem jest przedstawienie konkretnych przykładów sposobów obrazowania wizji mistycznych, a także adoracji krucyfiksu jako nowatorskich rozwiązań obrazowania modlitwy, które pojawiły się w epoce nowożytnej. W prezentowanym wywodzie posłużono się tekstami świętych pisarzy Kościoła katolickiego, opisującymi zalecane wiernym praktyki religijne, ponieważ zaobserwowane przemiany obrazowania wiążą się również ze zmianami w zakresie samej pobożności i kultu. Wyrazem tego procesu jest podejście do modlitwy zależne od historycznych przekształceń instytucji Kościoła. W późnym średniowieczu pobożność prywatna miała charakter adoracyjny, była zwrócona w stronę emocjonalnego przeżycia. Jednak w epoce potrydenckiej, dzięki oficjalnym zaleceniom została ona ukierunkowana na wewnętrzną kontemplację i osobiste doświadczenie. Nowożytni teoretycy sztuki w swoich traktatach popierali dążenie do prawdziwości historycznej, naturalizmu oraz odpowiedniego ukazywania emocji, to właśnie te środki wyrazu wpływały również na afektywny odbiór dzieła. Szczególne odbicie tych wskazań stanowią wizerunki świętych ukazywanych podczas modlitwy, wyróżniające się ekspresyjną mimiką twarzy, świadczącą o doświadczeniu przez obrazowane osoby wewnętrznego przeżycia (uniesione w górę oczy i półotwarte usta). Ponieważ święci poprzez przykład swojego życia stanowili wzór do naśladowania dla wiernych, kształtowanie się ich ikonografii można uznać za celowe, odgórnie kreowane. Przedstawione wnioski dotyczą głównie celu oraz możliwych przyczyn podjęcia danego sposobu obrazowania. Analiza została dokonana na wybranych dziełach sztuki, pochodzących z różnych środowisk artystycznych, a także ze zróżnicowanego przedziału czasowego (lata od pierwszej połowy XVI wieku, aż do pierwszej połowy XVII wieku).

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Wprowadzenie do problemu ukazywania modlitwy świętych w sztuce nowożytnej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Krasnego w Instytucie Historii Sztuki UJ w r. 2019 i stanowi jedynie zarys poruszanej w niej problematyki.

Jest to wybór subiektywny i nie obejmujący całości zagadnienia ani dostępnego materiału badawczego. Szerokie i ogólne ujęcie tematu jest konieczne, ze względu na zróżnicowanie przedstawięń modlitwy w sztuce nowożytnej. Zastosowano podejście ikonograficzne, pozwalające na wyodrębnienie konkretnych tendencji obrazowych. Również ze względu na odmienne tło historyczne poszczególnych dzieł możliwe jest wysunięcie jedynie ogólnych wniosków. Omawiane obrazy zostały umieszczone w szerszym kontekście, pozwalającym na zrozumienie ich znaczenia, ale niezawierającym szczegółowych zależności fundatorskich, czy też danego środowiska artystycznego.

Zarys pobożności późnośredniowiecznej

Aby lepiej zrozumieć, jak i dlaczego modlitwa była obrazowana w dziełach sztuki, należy się pokrótce przyjrzeć jej rozwojowi i znaczeniu w życiu wiernego. Można zauważyć, iż rozwój dewocji osób świeckich uzależniony był do pewnego stopnia od kultu podejmowanego przez ich pasterzy². Pobożność prywatna współistniała razem z publicznymi formami, z których najważniejsze było uczestnictwo w Eucharystii. W wieku XIII rozwinął się nowy nurt pobożności ludzi świeckich, oparty na odnowie w duchu ubóstwa i modlitewnej medytacji, kształtujący się pod wpływem zakonów mendykanckich. Poprzez kontemplację, podkreślanie ludzkiego wymiaru cierpienia Chrystusa i przybliżanie życia Matki Boskiej kładziono nacisk na emocjonalny aspekt prawd teologicznych. Wierni poszukujący bliskiego kontaktu z Bogiem oddawali się praktyce odmawiania godzinek czy też nabożeństwa Drogi Krzyżowej³.

W pobożności późnego średniowiecza dochodziło do wielu zniekształceń życia religijnego, przewagę nad wiarą zyskiwała sama forma jej wyrazu. Wiązało się to również ze specyficzną postawą wiernych, dla których, ze względu na nieczytelność obrzędów i język, liturgia eucharystyczna stała się niezrozumiała. Przestali w niej uczestniczyć w aktywny sposób, zatraciło się również znaczenie samego udziału na rzecz wysłuchania mszy i przedmiotowego przyjęcia łaski płynącej jedynie z obecności w kościele podczas jej odprawiania⁴. Gwałtowne, silne, ale szybko przemijające duchowe poruszenie, charakterystyczne dla piętnastowiecznej pobożności, kontrastuje z pietystyczną postawą pojawiającego się od XIV wieku kręgu *devotio moderna*, rozwijającego się na terenach północnych Niderlandów i na obszarze dolnoniemieckim, a także we Francji⁵. Szczególnie ważna dla rozwoju ruchu, pozbawionego spójnego programu ideowego, była działalność Geerta Groota, a także pisma Tomasza à Kempis⁶. W przypisywanym mu dziele *O naśladowaniu Chrystusa* niemiecki teolog głosił, iż doskonałą wolność ducha można osiągnąć jedynie poprzez pokorną modlitwę, która opiera się głównie na zwróceniu się ku wnętrzu: „Błogosławione uszy, które nie nasłuchują

2 B. Nadolski, *Liturgika*, t. 1: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014, s. 170.

3 J. Sikorska, J.A. Tomicka, *Grafika w Niderlandach, a formy pobożności XV i początku XVI wieku*, w: *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530*, (kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku Oddział Zielona Brama, 1 XII 2017–28 II 2018) red. M. Kaleciński, Gdańsk 2017, s. 100, przyp. 8.

4 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 185.

5 M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Malarstwo dewocji osobistej w Niderlandach wobec devotio moderna*, w: *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, s. 17–18.

6 P. Spunar, *Česká devotio moderna – fikce a skutečnost*, „Listy filologické / Folia philologica”, 127, 2004, nr 3–4, s. 356–357.

głosów dochodzących z zewnątrz, a wsłuchują się w głos wewnętrzny uczący prawdy. Błogosławione oczy, zamknięte dla rzeczy zewnętrznych, a wpatrzone w wewnętrzne. Błogosławieni, którzy przenikają świat wewnętrzny i przez codzienne ćwiczenia usiłują się coraz lepiej przygotować do zrozumienia tajemnic niebieskich. Błogosławieni, którzy pragną pozostawać cały czas z Bogiem i uwalniają się od wszelkich przeszkód światowych. Rozważ to, moja duszo i zamknij drzwi swoich zmysłów, żebyś mogła dosłyszeć, co mówi w tobie Bóg, twój Pan”⁷. Sposób pobożnej kontemplacji miał z kolei prowadzić do pogłębienia i nawiązania bardziej osobistej relacji z Bogiem⁸. Szczególnie propagowana w ruchu *devotio moderna* była również pobożność afektywna, która jednoznacznie kierowała wiernych ku mistycyzmowi pozwalającemu na doświadczenia wykraczające poza zwykłe odczucia religijne⁹. Pobożność późnego średniowiecza była pełna sprzeczności – prawdziwe, niemal mistyczne, religijne uniesienia wiernych bezpośrednio stykały się w niej z magicznymi wierzeniami i zabobonnymi praktykami¹⁰.

Rola kultu świętych w rozwoju pobożności

Ze względu na swój ściśle obrazowy charakter kult świętych stanowił w późnym średniowieczu podstawową i najczęstszą formę życia religijnego¹¹. Ponadto w ich przedstawieniach wykształciła się ściśle określona ikonografia, pozwalająca na rozróżnienie jednego świętego od drugiego poprzez rozpoznawalny, określony wizerunek¹². Stosunkowo łatwo dostępne były również żywoty świętych, a jednym z szerzej znanych opracowań hagiograficznych była, powstała w drugiej połowie XIII wieku, *Legenda aurea* (*Złota legenda*) autorstwa Jacopa de Voragine’a. Równie popularne dzieło to *Vitae Patrum* (*Żywoty Ojców*), przetłumaczone na język włoski w XIV wieku¹³. Późnośredniowieczny kult świętych, przy całej swojej złożoności, osiągnął pełnię wyrazu w obrazie¹⁴. Zanegowali go szesnastowieczni reformatorzy, poczynając od Marcina Lutera, który uważał, że pokładanie wiary w pośrednictwo świętych jest niewłaściwe i zgubne, oraz inaczej postrzegał samą rolę przewodników duchowych – nie jako wzór do naśladowania względem uczynków, ale względem wiary. Postulował oparcie się na Piśmie Świętym i koncepcji *Solus Christus*¹⁵. Kolejnym głosem w dyskusji nad obrazowaniem i kultem wyznawców i męczenników był sobór trydencki, który odbył się w latach 1545–1563. Wydany w końcowej jego fazie dekret *O wzywaniu, czci i relikwiach świętych oraz o świętych obrazach* uprawomocnił słuszność kultu świętych oraz wyznaczył zasady oddawania czci ich wizerunkom i relikwiom¹⁶. Została w nim

7 T. à Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Kraków 2014, s. 139.

8 Ibidem, s. 95.

9 M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, s. 18–19.

10 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. 1: *Narodziny i rozwój reformy protestanckiej*, tłum. J.M. Kłoczkowski, Warszawa 1986, s. 13–14, 28.

11 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, s. 203.

12 Ibidem, s. 206.

13 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline, 1450–1650*, w: *Women and Faith. Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*, ed. L. Scaraffia, G. Zarri, Cambridge–London 1999, s. 100.

14 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, s. 207–208, 210.

15 I. Żmudka, *Luteranie, a kult świętych na Śląsku. Zagadnienia ikonograficzne*, w: *Kult świętych w Polsce średniowiecznej. Materiały z sympozjum naukowego 31 maja 2001*, red. E. Piwowarczyk, R.M. Zawadzki, Kraków 2003, s. 116–117.

16 J. Gręźlikowski, *Trydencka reforma i odnowa Kościoła. Refleksje w 450. rocznicę od zakończenia obrad Soboru Trydenckiego (1545–1563)*, „Studia Wrocławskie”, 16, 2004, s. 139.

potwierdzona zasadność obecności obrazów w Kościele katolickim¹⁷. W dekrete powtórzono postanowienia wcześniejszych soborów, a zwłaszcza soboru nicejskiego II¹⁸. Przy rozważaniu sposobów obrazowania świętych kluczowym elementem dokumentu jest zawarte w nim zalecenie dotyczące błędów pojawiających się na obrazach, o których napisano: „Następnie należy usunąć wszystkie przesady związane z wzywaniem świętych, czczeniem relikwii oraz używaniem obrazów; należy wyeliminować wszelkie brudne zyski i unikać wszelkiej swawoli, aby nie malowano obrazów i nie zdobiono ich bezwstydnym powabem.”¹⁹. Zalecenia te zostały sformułowane jako ogólne zakazy i miały prowadzić do oczyszczenia obrazów z nieprawidłowości, jednocześnie jednak nie regulowały czysto artystycznych problemów tworzenia dzieł sztuki sakralnej²⁰. Również sposób wprowadzenia zmian nie został jasno określony i był zależny głównie od biskupa danej diecezji²¹. Dlatego też wytyczne te, choć niewątpliwie utwierdzały podstawowe prawdy wiary katolickiej, nie określały jednoznacznie zasad, według których święci mieliby być przedstawiani.

Nowożytny model świętości

W 1588 roku, po trwającej 65 lat przerwie, dokonano kolejnych kanonizacji²². W tym czasie doszło do ustanowienia nowego modelu świętości. Jak podaje Anne Jacobson Schutte, od lat osiemdziesiątych XVI wieku do lat trzydziestych wieku XVII w Kościele katolickim doszło do przekształcenia samej definicji świętości oraz metod i wartości, które miały ją odróżniać od zwykłej ułudy²³. Pokora, wiara i posłuszeństwo stały się pożądanymi cechami²⁴. Nowy model świętości opierał się na zachowaniu jednostki, w którym najważniejsze były: dążenie do nawrócenia, ascetyzm, dobroczynność i głoszenie Słowa Bożego²⁵. Jednocześnie osoby i wizerunki świętych stały się przykładem bezinteresownego życia poświęconego w całości służbie innym ludziom. Jak podaje Simon Ditchfield, aby zrozumieć działania kontrreformacyjne, trzeba najpierw przyjrzeć się rozwojowi ikonografii świętych, których przedstawienia stanowiły dla artystów okazję do przedefiniowania form pasujących do nowego modelu²⁶. Nowo beatyfikowanymi i kanonizowanymi mężczyznami byli reformatorzy Kościoła, osoby wyróżniające

17 *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 4, red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 781.

18 D. Chelstowski, *Problem recepcji na Zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 60, 2017, nr 2, s. 396.

19 *Dokumenty Soborów*, s. 782.

20 *History of the Church*, t. 5: *Reformation and Counter Reformation*, ed. E. Iserloh, J. Glazik, H. Jedin, London 1980, s. 565.

21 *Dokumenty Soborów*, s. 782.

22 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline*, s. 86.

23 A. Jacobson Schutte, *Little Women, Great Heroines. Simulated and Genuine Female Holiness in Early Modern Italy*, w: *Women and Faith*, s. 145.

24 S.F. Matthews Grieco, *Models of Female Sanctity in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, w: *Women and Faith*, s. 159–160.

25 H. Hills, *Demure Transgression: Portraying Female „Saints” in Post-Tridentine Italy*, „Early Modern Women”, 3, 2008, s. 159; M. Cruz, de Carlos Varona, „The Authority of Sacred Paintbrushes”. *Representing Medieval Sainthood in the Early Modern Period*, w: *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, ed. A. Rodríguez G. de Ceballos, R. Kasl, New Haven–London 2009, s. 102–103.

26 S. Ditchfield, *Thinking with Saints. Sanctity and Society in the Early Modern World*, „Critical Inquiry”, 35, 2009, nr 3, s. 563; L. Kwiatkowska-Frejlich, *Sztuka w służbie kontrreformacji*, Lublin 1998, s. 31–33.

się dobroczynnością, święci duchowni, założyciele zakonów bądź misjonarze. Karol Boromeusz, Ignacy Loyola, Filip Nereusz czy Franciszek Ksawery to święci, których żywoty były przedstawiane wiernym jako godne naśladowania i bliskie ideałowi chrześcijańskiego życia²⁷. Odmienny model wykształcił się w przypadku świętych niewiast. Tak popularny w średniowieczu mistycyzm, ujęty teraz w nową formę, zyskał reprezentantkę w osobie św. Teresy z Ávili oraz jej gorliwej naśladowczyni św. Marii Magdaleny de'Pazzi. Święte wyróżniała, jak to określa Schutte, „heroiczna cnota”, z którą nierozzerwalnie powiązana była łaska Boża, umożliwiająca im dokonywanie rzeczy przekraczających ludzkie możliwości. Nie chodzi tu jednak o lewitację czy inne „spektakularne” cuda, ale przede wszystkim o zdolność do realnego przeżywania męki Chrystusa bądź znoszenia innych cierpień powiązanych z ranami i chorobami ciała²⁸. Zarówno św. Teresa, jak i św. Maria Magdalena de'Pazzi stanowiły idealne przykłady „świętej zakonnicy”, szczególnie propagowane w żeńskich wspólnotach.

Zarys pobożności nowożytnej

Teologia soboru trydenckiego zakładała, iż dusza ludzka, z natury słaba i niedoskonała, potrzebuje zewnętrznej ingerencji, autorytetu wskazującego drogę postępowania i objaśniającego zasady wiary²⁹. Pomimo starań i postanowień soboru praktyczna strona życia Kościoła, liturgia, wciąż pozostawała dla wiernych w dużej mierze niezrozumiała, a pasywny wymiar uczestnictwa w obrzędach był charakterystyczny także dla epoki nowożytnej³⁰. Prywatna praktyka religijna wiernych w swojej formie również nie odbiegała bardzo od późnośredniowiecznej. W drugiej połowie XVI wieku wzrosła jednak ilość literatury podkreślającej szczególną wartość modlitwy duchowej. Jak się wydaje, to głównie ten środek przekazu miał wpływ na podejście wiernych do prywatnych praktyk religijnych³¹. Ten zwrot „do wnętrza” był również elementem mającym swoje korzenie w ruchu pobożności późnośredniowiecznej – w nurcie *devotio moderna*. Jednym z pierwszych dzieł o charakterze podręczników i przewodników po modlitwie kontemplacyjnej były *Ćwiczenia duchowe* autorstwa św. Ignacego Loyoli, powstałe w latach dwudziestych XVI wieku. Poprzez systematyczne i uporządkowane rozważanie grzechów ludzkich oraz męki i zmartwychwstania Chrystusa, poprzez modlitwę ustną i myślną oraz inne czynności duchowe miały one, na wzór ćwiczeń fizycznych, pomagać w doskonaleniu życia wiernego i stanu jego duszy³². W takim rozumieniu modlitwa nie była już aktem adoracji bądź pokuty, ale drogą, ćwiczeniem mającym prowadzić do jak najpełniejszego, osobistego kontaktu z Bogiem. Zwrócenie się do wnętrza polegało na głębokim rozważaniu dobrze znanych modlitw i wydarzeń z życia Chrystusa bądź Maryi, stanowiącym podstawę do dalszych medytacji. Takie postępowanie zaproponowane przez Loyolę wydaje się szczególnie zbieżne z późnośredniowieczną pobożnością afektywną, której głównym narzędziem

27 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline*, s. 110.

28 A. Jacobson Schutte, *Little Women, Great Heroines*, s. 146.

29 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII wieku*, t. 2: *Katolicyzm, między Lutrem, a Wolterem*, tłum. P. Kloczkowski, Warszawa 1986, s. 15–16; W. de Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden–Boston–Köln 2001, s. 45.

30 T. Sinka, *Zarys liturgiki*, Kraków 1994, s. 65.

31 *History of the Church*, s. 555–559.

32 I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, tłum. J. Ożóg, Kraków 2016, s. 9.

wspomagającym modlitwę były prywatne obrazy dewocyjne. W praktykach proponowanych przez założyciela zakonu jezuitów zewnętrzny wizerunek, pobudzający uczucia, zostaje przeniesiony do sfery ludzkiej duchowości, gdzie można go odbierać za pomocą różnych zmysłów, dzięki czemu możliwe jest głębsze przeżycie tejże ewangelicznej sceny. Pomocą spoza duchowego wnętrza w osiągnięciu owego przeżycia mógł być tekst św. Ignacego bądź modlitwa różańcowa. Oba te narzędzia stanowią jednak próbę nadania konkretnej formy wewnętrznemu przeżyciu człowieka. Taki rodzaj modlitwy praktykowała i propagowała poprzez swoje autobiograficzne teksty również św. Teresa z Ávili. W *Księdze życia mojego* z lat sześćdziesiątych XVI wieku święta pisała, że modlitwa myślna pozwoli wier-nemu przeciwdziałać złu³³. Święty Jan od Krzyża w *Drodze na Górę Karmel* (lata osiemdziesiąte XVI wieku), podobnie do Ignacego Loyoli, proponował rozważania duchowe prowadzące do zjednoczenia z Bogiem. W swoich pismach podawał, iż głównym aktem wiary i środkiem do pracy nad duszą jest kontemplacja, która ma prowadzić do przeżycia mistycznego otrzymanego dzięki łasce od Boga oraz umożliwiać racjonalne zrozumienie prawd wiary i wnętrza modlącej się osoby³⁴. W modlitwie zaproponowanej przez reformatora karmelitów wyraźna jest konieczność boskiej ingerencji i obecności łaski, potrzebnych do zjednoczenia z Bogiem. Pogłębienie relacji człowieka z Nim odbywa się nie tylko poprzez wysiłek modlitwy, ale również poprzez mistyczne wejście w duszę, oświeconą przez Boga. Jeszcze inny sposób doskonalenia samego siebie poprzez doskonalenie życia religijnego proponował w *Filotei* (powstałej w pierwszej dekadzie XVII wieku) św. Franciszek Salezy, zalecając modlitwę cichą, wewnętrzną, polegającą na rozmyślaniu, którego przedmiotem jest życie i męka Chrystusa³⁵.

Na przykładzie omówionych teksów świętych pisarzy można dostrzec, że stworzone przez nich przewodniki duchowe kierują wiernego ku przeżyciu mistycznemu, odbywającemu się we wnętrzu danego człowieka, dzięki cudownej, boskiej ingerencji. Samo doświadczenie odbiega jednak od pobożności afektywnej i nie wywołuje współprzeżywania, ale głębokie ponadnaturalne przeżycie, prowadzące do przemiany duchowej.

Sposoby obrazowania modlitwy w sztukach wizualnych

Modlitwa, będąca elementem koniecznym dla zbawienia wiernego chrześcijanina, znalazła swoje odbicie również w sztukach wizualnych, począwszy od malarstwa katakumbowego³⁶. Zarówno w średniowieczu, jak i w późniejszych epokach w scenach Sądu Ostatecznego, Pokłonu Trzech Króli, Adoracji Dzieciątka, a także Ukrzyżowania ukazany akt pełnił funkcję złożenia hołdu, czy też uwielbienia. Często zawierał również aspekt historyczny podtrzymujący domniemaną narrację zdarzenia, czego przykładem mogą być przedstawienia Marii adorującej małego Jezusa lub Trzech Królów i Pasterzy składających Mu pokłon, czy też Ukrzyżowania, ukazujące stojącą pod krzyżem Matkę Boską i towarzyszącego jej św. Jana, kontemplujących mękę Chrystusa. Ich gest modlitwy

33 św. Teresa od Jezusa, *Księga życia mojego (Autobiografia)*, red. T. Álvarez et al., tłum. D. Wandzioch, Poznań 2007, s. 113.

34 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. B. Smyrak, Kraków 1998, s. 219.

35 św. Franciszek Salezy, *Filotea. Wprowadzenie do życia pobożnego*, tłum. M.B. Bzowska, Kraków 2000, s. 64.

36 B. Nadolski, *Liturgika*, s. 170.

jest konsekwencją narracji rozgrywającej się wewnątrz dzieła, próbą podkreślenia pobożnego i podniosłego wydarzenia. Ponadto rozwój późnośredniowiecznego ruchu *devotio moderna* podkreślił w przedstawieniach cierpienia Matki Boskiej lub Chrystusa ich empatyczny aspekt, prowadzący wiernego do naśladownictwa (*imitatio*) i współprzeżywania (*compassio*)³⁷. Również przedstawione na obrazach postacie świeckie i nieuznane za święte, takie jak pastuszkowie adorujący Dziecię w scenie Bożego Narodzenia czy też fundatorzy danego dzieła, oddają się modlitwie. W przypadku owych donatorów poza ta miała być rozumiana przez potencjalnego odbiorcę dzieła jako prośba o wstawienie się poprzez modlitwę za duszą danej osoby³⁸.

Wskazane schematy kształtowały się wraz z rozwojem ikonografii i utrzymywały również w czasach nowożytnych. Nie bez wpływu na proces rozwoju obrazowania modlitwy w sztukach wizualnych pozostawała historia Kościoła katolickiego oraz nowo powstałego w epoce nowożytnej Kościoła protestanckiego. Zmiany zachodzące w sposobach obrazowania były również uzależnione od funkcji, jaką dane dzieła miały pełnić, a ich przeznaczenie niejednokrotnie determinowało formę przedstawienia. W postawie modlitwy często ukazywani byli również święci Kościoła będący wzorem życia i postępowania dla wiernych. Jak podaje Meg Kissel, postacie świętych można potraktować jako wyznacznik zachodzących w Kościele przemian, zarówno wewnętrznych, jak i społecznych³⁹. Wyniesieni na ołtarze poprzez swój życiorys stawali się w umysłach wiernych postaciami bardziej ludzkimi, bliższymi i to właśnie ku nim skierowane były najprostsze impulsy religijne⁴⁰. Z tego powodu również wizerunki świętych były wiernym szczególnie bliskie.

Postawy przyjmowane podczas modlitwy

Modlitwa zawiera się nie tylko w werbalnym wyrazie, wiąże się z nią również konkretne postawy. Określenie jej celu można odnaleźć w dziele zatytułowanym *Dziewięć sposobów modlitwy św. Dominika*: „[...] to, o czym musimy opowiedzieć tutaj, to praktyka modlitewna, w której dusza używa członków ciała by wznieść się bardziej gorliwie do Boga. I z kolei sama, pobudzając ciało do aktywności, jest przez nie pobudzana, tak że czasem wpada w ekstazę jak św. Paweł, czasem w agonię jak Zbawiciel, a czasem w uniesienie jak prorok Dawid”⁴¹. Można również odnaleźć psychologiczne uzasadnienia potrzeby fizycznego wyrazu modlitwy: „Z punktu widzenia psychologii znajdujemy się tutaj w zakresie ogólnego prawa, że silne, wewnętrzne przeżycie tworzy zewnętrzne symbole, w których szuka swego wyrazu, a najważniejszym «polem wyrazu» jest ciało ludzkie. W wyrazie unionej postawy i gestyki modlitewnej człowiek uznaje wyższość tego, przed kim stoi, klęczy, pada na ziemię”⁴². Najśłynniejszy akt oracji w chrześcijańskiej

37 M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, s. 14.

38 D. Rigaux, *Women, Faith, and Image in the Late Middle Ages*, w: *Women and Faith*, s. 72; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, s. 295.

39 M. Kissel, *The Making of New Female Saints. Female Sanctity in the Catholic Reformation (1588–1625)*, Norderstedt 2016, s. 45.

40 T. Sinka, *Zarys liturgiki*, s. 147.

41 M. Pabis, *Świadkowie Chrystusa. Święty Franciszek z Asyżu, Święty Dominik Guzman*, Kraków 2013, s. 85.

42 J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu katolickiej modlitwy*, „Roczniki Filozoficzne”, 5, 1955–1957, nr 4, s. 141.

kulturze, modlitwa Jezusa w Ogroju, został opisany w trzech Ewangeliach⁴³. Mówią one o dwóch postawach – leżącej twarzą do ziemi oraz klęczącej – które, usankcjonowane przez przykład samego Chrystusa, mogły być naśladowane przez chrześcijan. Najbogatszym zbiorem postaw i gestów ukształtowanych poprzez tradycję jest sama liturgia⁴⁴. Postawa klęcząca, powszechnie kojarzona z aktem modlitwy, stosowana była również poza kontekstem sakralnym jako znak szacunku wobec osoby wyższej rangą. Stanowiła gest pokory, uniżenia się, poddania woli boskiej. Klęczenie było także aktem pokuty, znakiem skruchy i poczucia winy oraz wiązało się z adoracją i najczęściej z uznaniem obecności Boga w Najświętszym Sakramencie⁴⁵. Postawę tę sankcjonował wcześniej wspomniany opis modlitwy Jezusa w Ogroju⁴⁶. Leżenie krzyżem lub padanie na twarz, określane jako prostracja, było nie tylko pozycją do modlitwy, ale wyrażało rzeczywiste uniżenie samego siebie wobec Boga⁴⁷. Nie bez znaczenia podczas modlitwy pozostawała także gestykulacja, która mogła przyjmować najróżniejsze formy – od splecenia palców dłoni, przez złożenie rąk na piersi na krzyż, aż po wzniesienie ich w górę⁴⁸. To tylko kilka z gestów wykorzystywanych podczas obrzędów kościelnych. Stanowiły one również podstawową formę wyrazu w pobożności prywatnej. Świadczy o tym między innymi wspomniany już tekst o modlitwach św. Dominika, spisany pomiędzy rokiem 1260 a 1288⁴⁹. Zostały w nim zgromadzone i opisane poszczególne postawy, które przyjmował święty podczas modlitwy, a także ich cel oraz różne rodzaje medytacji, które praktykował. Celem tekstu było nie tylko utrwalenie życia i praktyk świętego, miał on także służyć dominikanom jako osobisty przewodnik w pobożności⁵⁰. Jako pierwszy sposób modlitwy wymienia głęboki ukłon⁵¹. Postawę stojącą, podobnie jak klęczącą, twórca zakonu kaznodziejskiego przyjmował podczas głębokiej adoracji⁵². Święty modlił się z ramionami rozłożonymi na kształt krzyża, zarówno stojąc, jak i leżąc z twarzą skierowaną ku ziemi⁵³. Wymienione wyżej sposoby oracji św. Dominika zostały ukazane na iluminacjach w manuskrypcie z xv wieku, znajdującym się w zbiorach Biblioteki Watykańskiej⁵⁴. Ilustracje mają charakter instruktażowy i ułatwiają odbiorcy naśladowanie oraz zrozumienie sposobów modlitwy świętego. Należy podkreślić, że każdej postawie opisanej w *Dziewięciu sposobach modlitwy św. Dominika* towarzyszy dokładne objaśnienie jej znaczenia oraz tego, co chciał poprzez nią wyrazić modlący się święty, a za jego przykładem inni wierni. Tekst ten wyraźnie pokazuje, że fizyczna postawa przyjmowana podczas modlitwy, a co za tym idzie również jej artystyczna

43 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. v, Poznań 2007, s. 1322, 1346, 1386.

44 B. Nadolski, *Liturgika*, s. 227.

45 Ibidem, s. 237–238; T. Sinka, *Zarys liturgiki*, s. 77.

46 J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu*, s. 137–138.

47 B. Nadolski, *Liturgika*, s. 237; J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu*, s. 138; T. Sinka, *Zarys liturgiki*, s. 78.

48 J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu*, s. 138.

49 M. Pabis, *Świadczenie Chrystusa*, s. 82.

50 H. van Os, *The Culture of Prayer*, w: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, red. H. van Os et al., New Jersey 1994, s. 57.

51 M. Pabis, *Świadczenie Chrystusa*, s. 86–87.

52 Ibidem, s. 89–90.

53 Ibidem, s. 87–88, 92.

54 H. van Os, *The Culture of Prayer*, s. 64.

prezentacja, nie pozostaje bez znaczenia. Elementy te akcentują szczególną wagę, jaką przywiązywano nie tylko do samego aktu, ale także mowy ciała w akcie oracji⁵⁵. Każdy gest ma swoje określone znaczenie, możliwe do uniwersalnego rozpoznania w chrześcijańskim świecie. Dlatego ukazanie modlitwy w dziele sztuki za pomocą jednej z wielu przynależnych jej postaw nie jest przypadkowe, lecz może być nośnikiem dodatkowych treści.

Znaczenie właściwego ukazania mimiki w malarstwie nowożytnym

Sama postawa nie jest jedynym elementem niosącym znaczenie w przedstawieniach modlitwy. Należy zwrócić uwagę na towarzyszącą jej, niejednokrotnie niezwykle ekspresyjną, mimikę twarzy. Jednym z pierwszych teoretyków sztuki podkreślających jej znaczenie był Leonardo da Vinci. W *Traktacie o malarstwie*, składającym się z notatek zebranych po śmierci artysty, można odnaleźć rozdział poświęcony właśnie sposobom wyrażania w sztuce mimiki postaci. Zaleca on umiar i zachowanie różnorodności w stosowaniu tych środków wyrazu, ale jednocześnie podkreśla ich znaczenie i konieczność zgodności owej ekspresji z postawą ciała⁵⁶. W latach 1561–1562 powstało dzieło stworzone przez mało znanego duchownego Giovanniego Andrę Gilia zatytułowane *Dialogo secondo, nel quale si ragiona degli errori, e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, mające formę dialogu prowadzonego przez osoby pochodzące z różnych środowisk, między innymi doktora, prawnika i duchownego. Ich dyskusja koncentruje się wokół ówczesnej sztuki sakralnej i związanych z nią nieprawidłowości⁵⁷. W traktacie Gilia głównym wyznacznikiem poprawności w sztuce jest przede wszystkim zachowanie *decorum*, prawdziwości oraz historycznej poprawności we właściwych tematach⁵⁸. Kolejnym ważnym dziełem jest traktat Gabriele Paleottiego pt. *Rozprawa o obrazach świeckich i świętych*, wydana w języku włoskim w 1582 roku⁵⁹. Według kardynała, aby skłonić przez obraz do pobożności artysta musi, podobnie jak pisarz czy orator, użyć odpowiednich środków, tak aby perswazja była skuteczna, aby mógł wzbudzać zachwyt, pouczać i poruszać. Samym zaś celem sztuki, według Paleottiego, jest odtwarzanie natury⁶⁰. Kardynał podkreślał, iż obrazy przekazują skomplikowane prawdy w sposób znacznie prostszy niż słowo pisane i mogą nawet zastąpić wielostronicowe rozprawy dzięki syntetyczności przedstawienia i łatwości, z jaką pozostają w pamięci. Zaznaczał również, że dzieje świętych, jeżeli zostały przedstawione za pomocą malarstwa, o wiele bardziej poruszają odbiorcę niż historie opowiedziane⁶¹. Kardynał Paleotti wskazywał, jak mogą wyglądać błędy na obrazach, podkreślał, że ukazanie świętości tak, iż nie pobudza ona do pobożności, jest rezultatem braku wierności

55 M. Pabis, *Świadkowie Chrystusa*, s. 64.

56 M. Rzepińska, *Leonardo da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1984 (= *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, 25), s. 104–105.

57 M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson, *Introduction*, w: G.A. Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, ed. M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson, transl. M. Bury, L. Byatt, Los Angeles 2018, s. 1–3.

58 M. Bury, *Gilio on Painters of Sacred Images*, w: G.A. Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, s. 9–11.

59 P. Prodi, *Introduction*, w: G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, ed. P. Prodi, transl. W. McCuaig, Los Angeles 2012, s. 8–9.

60 G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, s. 110–111, 113–114.

61 *Ibidem*, s. 113–114, 119.

pierwowzorowi⁶². Jednocześnie wierny poprzez wzruszający obraz, który jest „jak żywy”, może doświadczać pobożnych uczuć i zostać nakłoniony do refleksji nad swoim życiem bądź do modlitwy czy kontemplacji, jakiej oddają się święci na obrazach. Zagadnienie właściwego przedstawienia stanów emocjonalnych i psychologicznych poruszał również Karel van Mander w swoim dziele pt. *Den Grondt der edel vry schilder-const* powstałym w latach 1603–1604 i będącym ważną częścią nowożytnej teorii sztuki. W rozdziale poświęconym obrazowaniu ludzkich uczuć, pragnień i cierpień autor przedstawił sposoby, schematy obrazowania, za pomocą których można oddać poszczególne stany, jak na przykład przedstawienie smutku dzięki przechyleniu głowy i odpowiednio ukierunkowanemu spojrzeniu⁶³. Van Mander podkreślił też, iż naśladowanie natury jest dla sztuki korzystne. Wierność wobec pierwowzoru, a także naturalizm to również cechy malarstwa, które szczególnie wyróżniał Robert Bellarmin w swoim traktacie zatytułowanym *De ascensione mentis in Deum* z roku około 1615⁶⁴. Podobnie jak Gabriele Paleotti za najwyższą wartość malarstwa uważał on przedstawianie rzeczy takimi, jakie są w naturze. Taki obraz bowiem prowadził do ich kontemplacji i ostatecznie dostrzeżenia piękna, pochodzącego od Stwórcy⁶⁵. Kardynał w swoich pismach podkreślał również, podobnie jak Joannes Molanus w dziele pt. *De Picturis et Imaginibus Sacris* z roku około 1570, że dzieła o religijnej tematyce mają prowadzić do głębokiego przeżycia, chęci pogłębienia wiary i silnego wzruszenia⁶⁶. Na potrzebę ukazywania emocji i odpowiedniej mimiki w dziełach sztuki zwracał uwagę Fryderyk Boromeusz w traktacie *O malarstwie religijnym* z 1624 roku. Poświęcił w nim osobny rozdział na omówienie trudności związanych z wyrażaniem emocji we współczesnej mu sztuce⁶⁷. Według autora niejednokrotnie artyści unikali przedstawiania uczuć, a nawet jeżeli już podejmowali pewne próby w tym kierunku, to były one nieudane do tego stopnia, iż święci na obrazach malowani byli w sposób „niegodny”⁶⁸. Tak jak Gabriele Paleotti Boromeusz porównywał sztukę malarską do sztuki oratorskiej, uznając je za dziedziny posiadające wspólny cel, którym jest wzbudzenie żywiołowej reakcji w ludzkim sercu poprzez użycie przekonujących środków. Podkreślał, że emocje ukazane we właściwy sposób mogą wywoływać w odbiorcy takie odczucia, jak potrzeba oddania chwały, żal czy nadzieja. Przyczynia się do tego żywiołowa reakcja umysłu, sprawiająca, iż obrazy wydają się jak żywe i tym bardziej prowadzą do pobudzenia pobożnych uczuć⁶⁹. Fryderyk Boromeusz w swoim traktacie nadał malarstwu rolę dydaktyczną, prowadzącą do wzrostu pobożności, pouczającą o prawdach

62 Ibidem, s. 176.

63 C.B. Scallen, *Rembrandt's Reformation of a Catholic Subject. The Penitent and the Repentant Saint Jerome*, „The Sixteenth Century Journal”, 30, 1999, nr 1, s. 74.

64 P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010 (= *Ars vetus et nova*, 29), s. 61–62, 76–77.

65 Ibidem, s. 76–77.

66 Ibidem, s. 29, 65–66; Molanus, *Traité des saintes images* (Louvain 1570, Ingolstadt 1594), v. 1: F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, *Introduction, traduction, notes et index*, Paris 1996 (= *Patrimoines. Christianisme*).

67 P. Krasny, *Visibilia signa*, s. 159–167.

68 *Federico Borromeo. Sacred Painting. Museum*, ed. K.S. Rothwell, P.M. Jones, transl. K.S. Rothwell, Cambridge 2010 (= *I Tatti Renaissance Library*, 44), s. 37–39.

69 Ibidem, s. 39–41.

wiary⁷⁰. Za najwyższą wartość uważał *decorum*, czyli harmonię, poczucie, iż nic nie powinno zostać do kompozycji dodane bądź z niej odjęte⁷¹.

Na podstawie wskazanych wyżej traktatów pisarzy kościelnych można zauważyć, jak znaczącą rolę w teorii sztuki w okresie potrydenckim odgrywał naturalizm oraz zgodność z prawdą historyczną. W przypadku przedstawień modlitwy elementy te również wnoszą możliwość odczytania kolejnych treści, wykraczających poza samą postawę. Nie tylko sama pozycja w modlitwie, ale przede wszystkim „duchowe przeżycie” odgrywało znaczącą rolę. Specyficzna mimika twarzy była jednym ze środków wyrazu podkreślającym prawdziwość wydarzenia.

Wizje mistyczne jako konsekwencja modlitwy

Wizje religijne są zjawiskiem kontrowersyjnym, jednak niemal od samego początku obecnym w wierze chrześcijańskiej. Ich problematyczność wynika głównie z braku możliwości kontroli takich zjawisk oraz ich empirycznej weryfikacji. Są one następstwem bezpośredniego kontaktu z Bogiem, doświadczeniem dostępnym jednemu człowiekowi, którego skutki mogą być interpretowane w różny sposób⁷². Wizje mistyczne mogą także przyjmować różne formy – od doświadczeń cielesnych, jak na przykład stygmatyzm, po wyłącznie przeżycia duchowe.

Jak zauważa Gabriella Zarri, czynnikiem mającym wpływ na ikonografię przedstawień modlitwy, a zwłaszcza wizji mistycznych, była rosnąca popularność kontemplacji wewnętrznej, a także ćwiczeń duchowych proponowanych przez św. Ignacego Loyolę, św. Jana od Krzyża i św. Franciszka Salezego⁷³. W swoim dziele Loyola zachęcał do rozważania, do którego prowadziły różne źródła poznania duchowego, angażującego wszystkie zmysły do wyobrażenia ewangelicznych scen i postaci. Ich fizyczne, niemal realistyczne przywołanie we wnętrzu wiernego miało przekładać się na korzyści duchowe⁷⁴. Jeszcze inny sposób modlitwy proponował św. Jan od Krzyża, który wprowadził rozróżnienie w wyobrażeniach dostępnych człowiekowi na nadprzyrodzone, będące poza zmysłami ludzkimi, i naturalne, wykorzystujące zmysły do głębszego przeżycia⁷⁵. Wyraźne jest tutaj rozgraniczenie pomiędzy modlitwą wewnętrzną a głębszą kontemplacją, wydarzeniem niemal mistycznym. Wzrastające uznanie dla tych praktyk ukierunkowało wyobrażenia medytacji i modlitwy w stronę kompozycji rozgrywających się w czasie i przestrzeni⁷⁶. Należy jednak pamiętać, że wizje mistyczne nie dotyczyły zazwyczaj zwykłych wyznawców wiary, nie było to doświadczenie dostępne dla każdego, ale dowód wielkiej łaski, której doświadczali głównie święci Kościoła katolickiego. Sama wizja mistyczna jest zjawiskiem tak specyficznym i odrębnym, że mogłaby nie zostać uznana za formę modlitwy, chociaż z niej wynika i jest jej następstwem. Ponownie można tu powrócić do św. Jana od Krzyża, który starał się określić naturę mistycznego doświadczenia. Rozgraniczył je na widzenia substancji

70 Ibidem, s. 133.

71 Ibidem, s. 9.

72 A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej. Ze studiów nad ikonografią hagiograficzną*, Lublin 2003 (= Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, 102), s. 11.

73 S.F. Matthews Grieco, *Models of Female Sanctity*, s. 159–160.

74 I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, s. 52–53; F. Conrod, *Loyola's Greater Narrative. The Architecture of the „Spiritual Exercises” in Golden Age and Enlightenment Literature*, New York 2008, s. 15–16.

75 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, s. 222.

76 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline*, s. 101–102.



1. Alonso Cano, *Chrystus ukazujący się św. Teresie*, 1629, Museo Nacional del Prado w Madrycie. Wg <<https://tinyurl.com/ph7arh5w>>

cielesnych, które można oglądać dzięki „nadprzyrodzonemu światłu” pochodzącemu od Boga, oraz na widzenia bezcielesne dostępne dzięki „światłu chwały”⁷⁷. Według św. Teresy z Ávili samo doświadczenie mistyczne to stan pozwalający na połączenie duszy z Bogiem, umożliwiający osiągnięcie ekstazy⁷⁸. Jedną z takich wizji przedstawił Alonso Cano na obrazie *Chrystus ukazujący się św. Teresie* z roku około 1629 (Museo Nacional del Prado w Madrycie; il. 1). Artysta odwołał się do konkretnego widzenia, podczas którego św. Teresie ukazał się zmartwychwstały Chrystus, który, jak to określiła sama święta, wyglądał tak, jak był przedstawiany na obrazach. Mistyczka miała wrażenie jakby spoglądała na dzieło malarskie⁷⁹. Na obrazie Cano widać klęczącą św. Teresę, która z rozłożonymi rękoma wpatruje się w wizję Chrystusa. W wąskiej, wertykalnej kompozycji zostały umieszczone jedynie te dwie postacie. Jak zauważa Victor Stoichita, malarz, pomniejszając sylwetkę Zmartwychwstałego w stosunku do postaci św. Teresy,

wyraźnie podkreślił istnienie dwóch odrębnych rzeczywistości⁸⁰. Klęcząca święta przynależy do sfery równoległej odbiorcy, natomiast Chrystus jest elementem świata mistycznego. W podobny sposób został przedstawiony św. Ignacy Loyola przez Petera Paula Rubensa na obrazie z roku około 1610. Dzieło to również odnosi się do konkretnej wizji, w której św. Ignacy podczas odprawiania mszy ujrzał białe promienie schodzące z nieba. Całe pole obrazowe wypełnia postać świętego stojącego przed ołtarzem i wpatrującego się w widzenie. Wyraźnym elementem łączącym te dwa przedstawienia jest pomniejszenie mistycznych wizji. Poprzez położenie akcentu na rzeczywistość bliższą odbiorcy podkreślone zostają osoby doświadczające widzenia, a w konsekwencji także stan modlitwy, w którym się znajdują. Podobnie została przedstawiona jeszcze inna wizja św. Teresy na dwóch obrazach Petera Paula Rubensa o tym samym tytule *Wizja Gołębicy św. Teresy z Ávili*, które powstały w latach 1612–1618 (Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie oraz Fitzwilliam Museum w Cambridge). Również w przypadku tych dwóch kompozycji podkreślona została sama postać świętej, a nie wizja, której doświadcza. Odwrotnie został położony akcent w innym obrazie z warsztatu Rubensa *Święta Teresa z Ávili wstawiająca się za duszami czyśccowymi* z około 1630 roku (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii; il. 2). Postać

77 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, s. 280–281.

78 *Pisma świętej Teresy*, t. 1: *Księga zmiłowań Pańskich, czyli życie św. Teresy od Jezusa napisane przez nią samą*, tłum. H. Kossowski, Kraków 1998, s. 227.

79 V.I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995, s. 45.

80 Ibidem, s. 48.



świętej równa jest rozmiarowo ukazującemu się jej Chrystusowi oraz znajduje się na tej samej płaszczyźnie⁸¹. Takie rozwiązanie sugeruje, iż głównym celem dzieła jest ukazanie samej wizji, jakiej doświadczyła święta, a nie aktu modlitwy, podczas którego dokonało się cudowne wydarzenie. Jeszcze inny układ przestrzeni można zaobserwować na obrazie Domenichina *Wizja Chrystusa i Boga Ojca św. Ignacego Loyoli w La Storta* z około 1622 roku (Los Angeles County Museum of Art; il. 3). Sfera wizji została w kompozycji wyraźnie oddzielona od ziemskiego świata św. Ignacego. Nie ma różnicy w wielkości postaci, za to granicę tworzą obłoki oraz światłość promieniująca w tle za Bogiem Ojcem i Chrystusem. W tym przypadku więc akcent nie jest położony wyraźnie ani na wizję, ani też na samego świętego, ale rozkłada się w równomierny sposób, sprawiając, że obraz jest raczej dokumentacją wydarzenia z życia św. Ignacego Loyoli.

Wymienione przedstawienia wizji mistycznych różnią się między sobą nie tylko kompozycją, lecz także czasem powstania oraz stylami wykorzystywanymi przez poszczególnych artystów. Doszukiwanie się zbieżności między nimi jest jedynie spekulacją ze względu na różnice w rozwoju środowisk artystycznych, w których powstały. Sposób kształtowania przestrzeni w tych obrazach mógł wynikać raczej z osobistych preferencji kompozycyjnych artysty i z przeznaczenia obrazu. Prawdopodobne jest, iż położenie nacisku na osobę świętą, modlącą się i doświadcządzającą wizji wynikało raczej z potrzeby podkreślenia owej postaci oraz dążenia do zaakcentowania doświadczanej przez nią wizji.

2. Peter Paul Rubens, *Święta Teresa z Ávila wstawiająca się za duszami czystocowymi*, ok. 1630, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii. Wg Ch. Göttler, *Securing Space in a Foreign Place. Peter Paul Rubens's „Saint Teresa” for the Portuguese Merchant-Bankers in Antwerp*, „The Journal of the Walters Art Gallery”, 57, 1999, s. 135

3. Domenichino, *Wizja Chrystusa i Boga Ojca św. Ignacego Loyoli w La Storta*, ok. 1622, Los Angeles County Museum of Art. Wg <<https://collections.lacma.org/node/224587>>

81 Ch. Göttler, *Securing Space in a Foreign Place. Peter Paul Rubens's „Saint Teresa” for the Portuguese Merchant Bankers in Antwerp*, „The Journal of the Walters Art Gallery”, 57, 1999, s. 133–151.



4. Francisco de Zurbarán, *Święty Franciszek podczas medytacji*, ok. 1639, The National Gallery w Londynie. Wg <<https://tinyurl.com/9tdp6nzs>>

Znaczenie mimiki

w przedstawieniach wizji mistycznych

Analizując obrazy ukazujące doświadczenie mistyczne – powstałe przeważnie w XVI i XVII wieku – można zauważyć, iż bez względu na różnice artystyczne istnieje łączący je uniwersalny element. Jest nim mimika osób doświadczających cudownego wydarzenia, oblicze i wzrok skierowane w metafizyczną, nadprzyrodzoną sferę, poza świat materialny. Takie spojrzenie, obrazowane jako zwrócenie oczu w górę, tak że widać białka, można również określić jako wejrzenie w głąb duszy, wewnątrz siebie. Często postawie stojącej lub klęczącej towarzyszą gesty, takie jak rozłożone lub złożone do modlitwy ręce. W nowy model potrydenckiej świętości wpisywał się również św. Franciszek, który dążył do jak największej zgodności i podporządkowania swojej duszy Chrystusowi oraz służbie innym. Również przykład jego życia, pokuta jako początek nawrócenia i modlitwa jako główny środek oddania czci Bogu, pasowały do nowych ideałów duchowych, które starano się przybliżyć wiernym. Stał się on także wzorem dla nowych świętych, św. Franciszka Salezego lub św. Filipa Nereusza⁸². W ikonografii

szczególną popularnością cieszyły się mistyczne przeżycia świętego, których doświadczał podczas modlitwy, a przedstawienia jego stygmatyzacji podkreślały idealne naśladownictwo Chrystusa, również w cierpieniu⁸³. Obrazem utrzymującym omawiany wcześniej schemat kompozycyjny jest *Święty Franciszek otrzymujący stygmaty* Francisca de Zurbarána (kolekcja prywatna), gdzie święty ukazany został razem z Chrystusem-Archaniołem, którego miał zobaczyć podczas modlitwy. Klęczący święty znajduje się w centrum kompozycji, natomiast Chrystus, zwrócony bokiem, został ukazany w lewym górnym rogu. Fakt otrzymania stygmatów i modlitwa świętego jest centralnym wydarzeniem rozgrywającym się w dziele. Porównanie z dużo wcześniejszym obrazem, powstałym również w odmiennym środowisku, *Stygmatyzacji św. Franciszka* Tycjana z około 1525 roku (Museo Agostino Pepoli w Trapani) pokazuje, że schemat przedstawienia jest tradycyjny. Jeszcze inne rozwiązanie prezentuje Francisco de Zurbarán w dwóch obrazach z roku około 1639, o tym samym tytule – *Święty Franciszek podczas medytacji* (obrazy znajdują się w kolekcji The National Gallery w Londynie). W obu dziełach święty został przedstawiony w postawie klęczącej, z oczyma wzniesionymi do góry, z towarzyszącą mu czaszką jako znakiem pokuty. W pierwszym obrazie jednak znajduje się on na tle pejzażu, w drugim natomiast w niedookreślonym wnętrzu, gdzie wzniesione w górę oczy zasłania mu kaptur od habitu (il. 4). Pomiędzy tymi dwiema kompozycjami zachodzi

82 P. Askew, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 32, 1969, s. 280.

83 Ibidem, s. 281.



zauważalna zmiana, od tradycyjnego przedstawienia podczas stygmatyzacji lub kontemplacji, do minimalistycznego zobrazowania modlitwy, w którym ekstazyjne spojrzenie zostało częściowo zasłonięte, widoczne są jednak rozchyłone usta świętego. W drugim dziele św. Franciszek znajduje się w ponadczasowej przestrzeni, która nie stanowi żadnego konkretnego miejsca. Dzięki temu zabiegowi wyraźnie podkreślony został akt jego modlitwy. Pomimo całkowitego braku ukazania jakichkolwiek wizji czy też mistycznych wydarzeń święty niewątpliwie uczestniczy w ponadmysłowym doświadczeniu, o czym świadczy jego mimika. Trzeba jednakże podkreślić, iż spojrzenie „w głąb”, „do siebie” oddawane było nie tylko za pomocą oczu wzniesionych do góry. Peter Paul Rubens przedstawił przykład św. Franciszka z oczyma opuszczonymi, skierowanymi na niewidoczny punkt (ok. 1615, Art Institute of Chicago; il. 5).

Zbiór gestów i mimiki wykorzystywanych podczas ukazywania modlitwy nie ograniczał się jednak wyłącznie do tych dwóch sposobów. Francesco Vanni przedstawił św. Katarzynę ze Sieny z oczyma opuszczonymi, skierowanymi na otrzymane właśnie stygmaty (druga połowa XVI wieku, Touchstones Art. Gallery w Rochdale; il. 6). Święta wzrokiem wskazuje na to, co jest w tym wydarzeniu najważniejsze. Można także przywołać obraz Petera Paula Rubensa z około 1635 roku, przedstawiający *Stygmatyzację św. Franciszka* (Museum voor Schone Kunsten w Gandawie), gdzie święty spogląda wprost na odbiorcę, jakby odwracając się od mistycznej wizji Chrystusa, i jednocześnie wykonuje gest dłonią, który przykuwa uwagę i odsyła do stygmatów. Na obrazie Francisca de Zurbarána *Święty Franciszek modlący się w grocie* z lat pięćdziesiątych XVII wieku (San Diego Museum of Art) święty również spogląda w stronę widza.

5. Peter Paul Rubens, *Święty Franciszek*, ok. 1615, Art Institute of Chicago. Wg <<https://tinyurl.com/rbvzec3s>>

6. Francesco Vanni (atrybucja), *Święta Katarzyna otrzymująca stygmaty*, 2. poł. XVI w., Touchstones Art. Gallery w Rochdale. Wg <<https://tinyurl.com/pxb8vn6y>>



7. Orazio Gentileschi, *Stygmatyzacja św. Franciszka*, ok. 1600–1601, Museum of Fine Arts w Houston. Wg <<https://www.mfah.org/art/detail/92112>>



8. Orazio Gentileschi, *Święty Franciszek podtrzymywany przez anioła*, ok. 1607, Museo Nacional del Prado w Madrycie. Wg <<https://tinyurl.com/2n4w7yax>>

W tym przypadku komunikat przekazany za pomocą wzroku staje się jasny. Nie chodzi już o doświadczenie mistyczne, tak jak w przypadku stygmatyzacji, ale o samą modlitwę, do której święty przywołuje odbiorcę za pomocą mimiki twarzy. Jeszcze inny wyraz mistycznego przeżycia można odnaleźć na obrazie Caravaggia *Ekstaza św. Franciszka* z około 1595 roku (Wadsworth Atheneum w Hartford), gdzie omdlałego świętego podtrzymuje anioł, a cała kompozycja oświetlona jest mistycznym światłem. Pamela Askew dostrzega w tym dziele próbę ukazania ostatecznego zjednoczenia, poprzez mistyczne doświadczenie, świętego z Chrystusem⁸⁴. Podobny schemat przedstawienia można odnaleźć w dwóch bardzo do siebie zbliżonych obrazach Orazia Gentileschiego: *Stygmatyzacja św. Franciszka* z roku około 1600 (Museum of Fine Arts w Houston; il. 7) i *Święty Franciszek podtrzymywany przez anioła* z roku około 1607 (Museo Nacional del Prado w Madrycie; il. 8). W obu przypadkach niemal całe pole obrazowe zajmuje postać podtrzymywanego przez anioła świętego. Omdlały ma lekko otwarte usta i spojrzenie, które nie koncentruje się konkretnym punkcie. Na obrazie z Houston towarzyszą mu mistyczne promienie, sygnalizujące rodzaj zdarzenia. W dziele z Madrytu ponownie zostały wyeksponowane stygmaty – św. Franciszek trzyma również drewniany krzyż, chociaż najprawdopodobniej obraz nie przedstawia stygmatyzacji, a jedynie ekstatyczny stan świętego. Jednak, tak jak we wcześniej wskazanych przykładach, i w tych obrazach można zauważyć, że samo mistyczne zdarzenie odbywa się „we wnętrzu” świętego, nie jest dostępne oglądającemu. Sama postawa mistyka podtrzymywanego przez anioły przywołuje skojarzenia z przedstawieniami martwego Chrystusa. Dzięki porównaniu wybranych obrazów można dostrzec, że zbiór gestów i mimiki

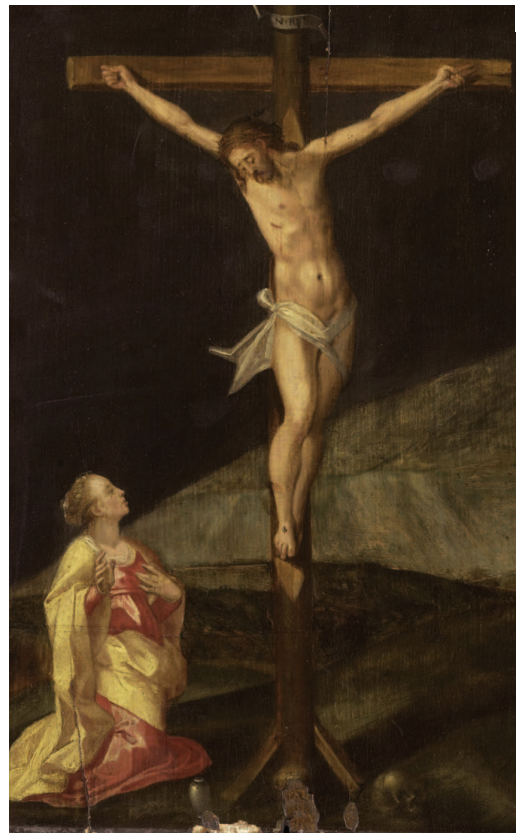
84 Ibidem, s. 289–290.

ukazywanych podczas wizji i medytacji był zróżnicowany i zależny od intencji artysty. To podkreślenie fizycznej ekspresji było również ważne ze względu na zainteresowanie w mistyce świętością ciała i możliwością doznawania przez nie ponadnaturalnych doświadczeń⁸⁵.

Zestawienie obrazów powstałych w różnym czasie i różnych środowiskach nie ma na celu wskazania jednego, odgórnego czynnika, który przyczynił się do podobieństw między nimi, a jedynie wyróżnienie pewnych tendencji. Omówione wcześniej przedstawienia wizji mistycznych nabierają nowego znaczenia przy zestawieniu ich z przywoływanymi już dziełami działającymi na przełomie XVI i XVII wieku pisarzy kościelnych. Wyraz twarzy świętych nie jest już jedynie zabiegiem artystycznym, ale środkiem służącym do poruszenia odbiorcy, przekonania go o prawdziwości uczuć, których doświadczają święci. Taka ekspresja może być odbierana jako celowy zabieg, wykraczający poza podstawowe rozumienie artystycznego wyrazu. Głębokie przeżycie religijne, którym niewątpliwie są mistyczne wizje, nawet jeśli niedostępne zwyczajnym wiernym Kościoła katolickiego, mogło mieć na celu pobudzenie do głębszych emocji, prowadzących z kolei do nawrócenia lub pogłębienia relacji z Bogiem. Taki poziom odczytania wydaje się zgodny z zaleceniami świętych pisarzy Kościoła nawołujących do doskonalenia modlitwy wewnętrznej. Należy jednak pamiętać, iż wskazane wyżej dzieła stanowią również nową ikonografię nowożytnych świętych, którzy według nowego modelu świętości nie byli już orędownikami, ale wzorem do naśladowania.

Adoracja krucyfiksu jako forma modlitwy

Adoracja krzyża jest jedną z bardziej uniwersalnych form modlitwy, która w Kościele katolickim rozwijała się szczególnie od XIV wieku⁸⁶. Usankcjonowały ją przykłady Matki Boskiej, św. Marii Magdaleny oraz św. Jana opisane w Ewangeliach. Scena ta jest szczególnie obecna w ikonografii Ukrzyżowania, zarówno w średniowieczu, jak i w nowożytności. Adoracja krucyfiksu przez Marię, św. Jana i św. Marię Magdalenę pojawiała się w sztuce niezależnie od regionu. Samo przedstawienie pozostawało również zasadniczo niezmiennie względem postaci w nim występujących, chociaż można odnaleźć obrazy, w których znajduje się wyłącznie jedna z nich, tak jak w przypadku anonimowego dzieła ze zbiorów Rijksmuseum w Amsterdamie z około 1610 roku, ukazującego jedynie św. Marię Magdalenę u stóp krzyża (il. 9). Przedstawienia te nie tylko miały obrazować samo Ukrzyżowanie, ale stanowiły emocjonalne odniesienie do współprzeżywania cierpienia Chrystusa przez uczestniczące w niej święte postacie, co szczególnie widać w ostatnim przywołanym przykładzie. Poza św. Marią Magdaleną i Chrystusem na krzyżu na obrazie nie ma żadnej innej postaci, co podkreśla osobisty związek świętej z rozgrywającym się wydarzeniem. Dowodzi też, że nie jest to historyczne zobrazowanie biblijnej sceny. Mistycznego charakteru dziełu nadaje również umieszczenie kompozycji na tle nieokreślonego krajobrazu.



9. Anonimowy artysta, *Święta Maria Magdalena u stóp krzyża*, ok. 1610, Rijksmuseum w Amsterdamie. Wg <<https://tinyurl.com/2yhr5uzz>>

85 H. Hills, *Demure Transgression*, s. 159.

86 T. Sinka, *Zarys liturgiki*, s. 62.

Sama praktyka adoracyjnej modlitwy wywodzi się z adoracji eucharystycznej – wystawienia Najświętszego Sakramentu po zakończeniu liturgii mszy świętej – która miała przedłużać moment podniesienia⁸⁷. Modlitwa kontemplatywna, koncentrująca się wokół samego krucyfiks, miała głównie na celu empatyczne rozpamiętywanie, rozmyślanie nad męką Chrystusa oraz dążenie do zrozumienia Jego ofiary. W tekstach nowożytnych świętych – na przykład w pismach św. Jana od Krzyża – obecne są zalecenia do oddawania się adoracji w formie rozważania, przywoływania za pomocą wyobraźni wizerunku krzyża i męki Chrystusa⁸⁸. Takie ćwiczenia duchowe, miały rozwijać w modlącym się świadomość podstawowej prawdy o wierze, a także umacniać w dobrych postanowieniach, o czym również pisze św. Franciszek Salezy⁸⁹.

Nowożytne przedstawienia adoracji krzyża

Adoracja była częstą i powszechną praktyką religijną. Przykładem jej odzwierciedlenia w sztuce może być obraz Tycjana z roku około 1540–1545 (The National Gallery w Londynie; il. 10),



10. Tycjan, *Rodzina Vendramin oddająca cześć relikwiom Krzyża Świętego*, ok. 1540–1545, The National Gallery w Londynie. Wg <<https://tinyurl.com/pfd7849r>>

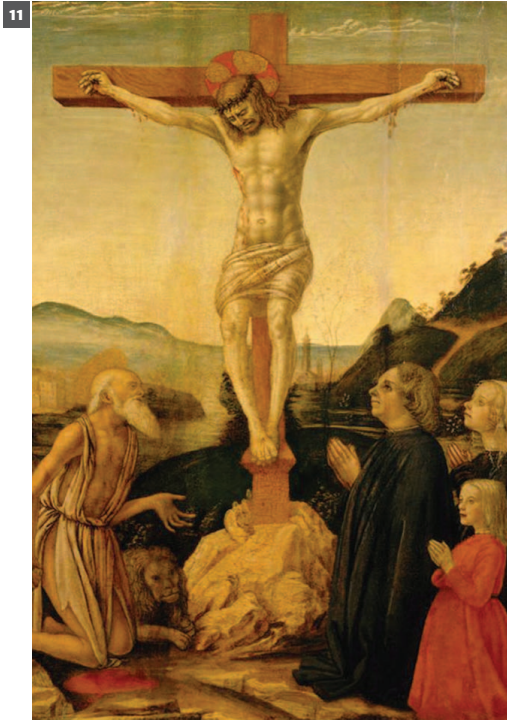
ukazujący rodzinę Vendramin zgromadzoną przed ołtarzem i oddającą cześć relikwiom Krzyża Świętego. Jak jednak wspomniano wcześniej, w historii sztuki przedstawienie adoracji pojawia się początkowo głównie w scenach Ukrzyżowania, gdzie poszczególne postacie znajdują się pod krzyżem. Podobny schemat można również odnaleźć w obrazowaniu fundatorów pod krzyżem, którzy są przedstawieni równolegle, obok bądź na wzór

świętych postaci. Dzieła prezentujące taką kompozycję pojawiały się w sztuce europejskiej w okresie od późnego średniowiecza oraz do końca epoki nowożytnej. Przykładami są obrazy Hieronima Boscha z roku około 1480–1485 (Musées Royaux des Beaux-Arts w Brukseli), Francesca Botticiniego z końca xv wieku (Doris Ulmann Galleries, Collage Art Collection w Berea; il. 11), El Greca z roku około 1590 (Louvre w Paryżu; il. 12) czy też Francisca de Zurbarána z roku około 1640 (Museo Nacional del Prado w Madrycie; il. 13). W przypadku przedstawień fundatorów daje się zauważyć celowe wyizolowanie postaci i ahistoryczny charakter dzieł, który można połączyć z ich kontemplatywną wymową. Obiektem adoracji staje się niewielki krucyfiks mający przypominać najważniejszą ofiarę i pomagać w kształtowaniu wyobrażeń o kluczowym wydarzeniu w historii zbawienia.

87 L. Pinal, *Kult Najświętszej Eucharystii*, „Roczniki Liturgiczno-Homiletyczne”, 1(57), 2010, s. 210–211; D. Kwiatkowski, *Kult adoracji eucharystycznej źródłem autentycznych chrześcijańskich postaw moralnych*, „Teologia i Moralność”, 12, 2017, nr 2(22), s. 260–261; idem, *Teologia obrzędu wystawienia i adoracji Najświętszego Sakramentu*, „Studia Gdańskie”, 40, 2017, nr 40, s. 64–65.

88 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, s. 222.

89 św. Franciszek Salezy, *Filotea*, s. 278.



12



11. Francesco Botticini, *Ukrzyżowanie ze św. Hieronimem, fundatorem oraz jego rodziną*, koniec xv w., Doris Ulmann Galleries, Collage Art Collection w Berea. Wg <<https://tinyurl.com/58cydaaz>>

12. El Greco, *Chrystus na krzyżu adorowany przez fundatorów*, ok. 1590, Louvre w Paryżu. Wg <<https://tinyurl.com/urhvwby5>>



14



13. Francisco de Zurbarán, *Ukrzyżowany Chrystus z fundatorem*, ok. 1640, Museo Nacional del Prado w Madrycie. Wg <<https://tinyurl.com/4uhtakah>>

14. El Greco, *Święty Franciszek adorujący krucyfiks*, ok. 1525 roku, Muzeum Sztuk Pięknych w San Francisco. Wg J. Grabski, *The Iconography of St. Francis in the Work of El Greco and His Workshop. Typology, Variants, Derivatives*, w: *Art in the Time of El Greco*, ed. A. Witko, Kraków 2016, s. 114

Kolejnym istotnym elementem jest bliska, fizyczna relacja przedstawionej osoby z krucyfiksem. Święci najczęściej wpatrują się w niego z bliskiej odległości bądź trzymają krzyż w rękach. Schemat taki można odnaleźć w przypadku wizerunków większości świętych, w tym św. Franciszka, św. Katarzyny ze Sieny, św. Teresy z Ávili, św. Marii Magdaleny, św. Hieronima czy św. Ignacego Loyoli. Za przykład może tu posłużyć obraz namalowany przez El Greca w roku około 1525, zatytułowany *Święty Franciszek adorujący krucyfiks* (Fine Arts Museum of San Francisco; il. 14). Święty został ukazany w pozycji klęczącej, pochylony nad krzyżem, z rękami skrzyżowanymi na piersi. Jego postawa jest wyrazem modlitwy, oddania się pobożnemu rozważaniu. Wzrok ma skierowany wyłącznie na niewielki krucyfiks oparty na czaszce. Wizerunek św. Dominika z roku około 1586–1590 (kolekcja

15



16



17



18



prywatna) również autorstwa El Greca stanowi niemal powtórzenie postawy św. Franciszka z omawianego dzieła. W podobnej sytuacji przedstawił świętego Federico Barocci na obrazie z roku około 1600 (The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; il. 15). W tym obrazie modlitewne skupienie podkreślone

jest przez gest rozłożonych rąk i spojrzenie skierowane na krucyfiks. Bernardo Strozzi w dziele z roku około 1620–1630 (The National Gallery of Art w Waszyngtonie; il. 16) skierował wzrok św. Franciszka na odbiorcę, a jego złożone ręce ponownie wskazują na akt modlitwy. Pomimo różnicy gestów obraz jest przedstawieniem adoracji, jednak zachęca wiernego do naśladownictwa świętego w bardziej bezpośredni sposób, poprzez celowo kierowane spojrzenie. Podobne rozwiązanie do dzieła Barocznego prezentuje *Pokutująca Maria Magdalena* El Greca z roku około 1585–1590 (Museo Cau Ferrat w Sitges) czy też obraz o tym samym tytule z roku około 1661 autorstwa Matea Cereza (Rijksmuseum w Amsterdamie; il. 17). Ukazana w nim święta klęczy, a jej spojrzenie



jest wyraźnie skierowane na niewielki krucyfiks znajdujący się blisko niej. Przedstawiona scena jest zobrazowaniem modlitwy, której oddaje się święta, gesty dłoni, inne od tych z wcześniej wymienionych dzieł, niewątpliwie symbolizują modlitwę, a ekspresja twarzy podkreśla wewnętrzne przeżycie duchowe. Elementy tego schematu można również odnaleźć we wcześniejszym dziele Domenica Fettiiego z roku około 1615 (Museum of Fine Arts w Bostonie). Dirck Bleker z kolei na obrazie z roku około 1651 (Rijksmuseum w Amsterdamie) umieścił krzyż w dłoni św. Marii Magdaleny, tym samym nadając przedstawieniu jeszcze bardziej osobisty, kontemplacyjny charakter (il. 18). W przypadku tej świętej należy zwrócić uwagę na aspekt pokuty połączony ze wskazanymi wizerunkami. Osobista kontemplacja krzyża przez świętych wykracza poza religijne rozmyślenia. Takie rozważanie prowadzić ma do głębokiego żalu za grzechy, powodującego następnie zmianę życia. Obrazowanie go mogło być również elementem historycznym, podkreślającym pobożność, szczególną cześć oddawaną męce Chrystusa przez danego świętego. Takim właśnie dziełem jest nieco późniejszy obraz Lorenza Tiepola z lat sześćdziesiątych XVIII wieku z Cincinnati Art Museum, ukazujący św. Karola Boromeusza podczas modlitwy (il. 19)⁹⁰. W ten sposób można również interpretować wcześniejsze przedstawienie św. Jana od Krzyża z roku około 1656, przypisywane Zurbaránowi i znajdujące się z Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach. Święty przedstawiony od pasa w górę w ręce trzyma krucyfiks, na który ma skierowane spojrzenie. Bardziej ekspresyjny jest, późniejszy od wymienionych, wizerunek Filipa Nereusza z drugiej połowy XVIII wieku, autorstwa Giuseppe Nogariiego (bazylika Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji). Wspólnym elementem dla wymienionych dzieł jest bliska relacja świętych z krucyfiksem,

15. Federico Barocci, *Święty Franciszek*, ok. 1600–1604, The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Wg <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438688>>

16. Bernardo Strozzi, *Modlący się św. Franciszek*, ok. 1620–1630, The National Gallery of Art w Waszyngtonie. Wg <<https://tinyurl.com/w9975xs>>

17. Mateo Cerezo, *Pokutująca Maria Magdalena*, ok. 1661, Rijksmuseum w Amsterdamie. Wg <<https://tinyurl.com/cpxtp33m>>

18. Dirck Bleker, *Pokutująca Maria Magdalena*, ok. 1651, Rijksmuseum w Amsterdamie. Wg <<https://tinyurl.com/47pfn3v>>

19. Lorenzo Tiepolo, *Święty Karol Boromeusz adorujący krzyż*, lata 60. XVIII w., Cincinnati Art Museum. Wg <<https://tinyurl.com/5brz3uxs>>

90 S. Boorsch, *Lorenzo Tiepolo's „St Charles Borromeo Venerating the Crucifix”*, „Print Quarterly”, 13, 1996, nr 4, s. 401–410.

a także utrzymywany z nim, bądź z odbiorcą, kontakt wzrokowy. Wydaje się, że takie przedstawienia można powiązać ze wskazaniem do ćwiczeń duchowych rozważania męki Chrystusa i oddaniem czci Jego krzyżowi.

Święci w Kościele katolickim, zwłaszcza po soborze trydenckim, poprzez swoje życie naśladujące żywot Chrystusa byli przede wszystkim wzorem dla wiernych. Ich wizerunki stały się nośnikami najróżniejszych treści – od elementów hagiograficznych, po zalecenia dotyczące prywatnej pobożności. W literaturze religijnej, pismach autorstwa między innymi św. Jana od Krzyża lub św. Franciszka Salezego zawarto zachętę do kultywowania osobistych praktyk religijnych, mających na celu pogłębienie osobistej relacji wiernego z Bogiem. Taką właśnie rolę pełniły również przedstawienia modlących się świętych. Miały być one wzorem i napomnieniem do zmiany życia i praktyk religijnych poprzez szczególne uczczenie męki Chrystusa.

Cele ukazywania modlitwy w obrazach

Przy założeniu, że modlitwa osobista i publiczna jest fundamentalnym elementem wiary, jej reprezentacja w sztuce jest w pewien sposób naturalna. Sama w sobie jednak nie była tematem dzieł religijnych. Przeważnie stanowiła element z pozoru oczywisty, ale drugorzędny, niekonieczny w każdym przedstawieniu, mający formę raczej konkretnej postawy danej postaci aniżeli dosłownej reprezentacji samej czynności. Większość postaci świeckich umieszczana na obrazach religijnych ukazywana była właśnie w postawie adoracyjnej, modlitewnej. Ze względu natomiast na ich specyficzną funkcję w Kościele katolickim to właśnie święci i błogosławieni, jako wzór do naśladowania dla wiernych, najczęściej byli ukazywani w postawie modlitewnej. Takie przedstawienia rzadziej miały na celu ukazanie wyłącznie samego aktu pobożności, częściej były związane z samą tematyką dzieła. Można je podzielić na dwie zasadnicze grupy, dające możliwość rozróżnienia samego celu, dla którego święci przyjmują taką, a nie inną postawę. Nie jest ona konieczna dla ich przedstawienia, mimo to w wielu przypadkach stanowi stały element ich ikonografii. Są to dzieła, w których modlitwa ukazana została w celu historycznym, jako dowód świętości danych osób, a także takie, w których ma pełnić rolę przykładu prowadzącego do naśladownictwa i kontynuowania właściwego chrześcijańskiego życia. Takie rozróżnienie nie ma ścisłych, zamkniętych granic, stanowi raczej próbę zrozumienia funkcji samej postawy, która często niesie ze sobą oba znaczenia.

Cel historyczny – modlitwa w życiu świętych jako dowód świętości

Postulat zgodności z historyczną prawdą doprowadził do stopniowego oczyszczenia hagiografii i przedstawień świętych z elementów o charakterze legendarnym. W tej perspektywie za cel ukazania świętego podczas modlitwy można uznać chęć oddania historycznej prawdy poprzez właściwe przedstawienie wydarzenia z jego życia. W przypadku wyobrażeń stygmatyzacji będzie to oddanie okoliczności zdarzenia. Święty Franciszek otrzymał stygmaty podczas głębokiej kontemplacji na wzgórzu La Verna, a św. Katarzyna podczas mszy. Obie okoliczności wiązały się z modlitwą, stąd jest to właściwa ikonograficznie postawa dla tych świętych. Podobnie jest w przypadku św. Teresy z Ávili, która wizji mistycznych doznawała również podczas rozważań modlitewnych. W tej perspektywie przedstawienie świętych w trakcie konania, zarówno na łożu śmierci, jak i w wyniku śmierci męczeńskiej, będzie jedynie przedstawieniem samego historycznego wydarzenia,

wizji z nim związanej bądź po prostu samego sposobu odejścia. Mniej szczegółowy charakter mają sceny adoracji krzyża. O ile nie są one oddaniem konkretnej sytuacji z życia danego świętego, to wydaje się, że można je uznać za ogólny wyraz pobożności. Większość bowiem opisów hagiograficznych przytacza między innymi religijność jako cechę wyróżniającą świętych spośród wiernych. Taki sposób odczytania jest oczywisty, jednak należy pamiętać, iż świętych nie zawsze przedstawiano w trakcie modlitwy. Liczne sceny w typie *sacra conversazione* bądź ukazanie historii życia to równie częsty sposób ich prezentacji. W przypadku, kiedy są oni obrazowani w trakcie modlitwy w kontekście historycznym, ma ona znaczenie raczej drugorzędne, niemal oczywiste, wynikające z samej sytuacji lub z tego, iż właśnie po świętym można spodziewać się przejawów pobożności, godnych odzwierciedlenia w jego ikonografii. Przedstawienia kanonizowanych po soborze trydenckim były poddawane kontroli, nawet jeśli nie całkowitej, to jednak ograniczającej pewne wizualne aspekty artystycznej interpretacji⁹¹. Jednocześnie każde takie obrazowanie w przypadku świętych prawdopodobnie będzie miało charakter dydaktyczny. Taki sposób odczytania zawsze jednak pozostanie niepewny, ze względu na intencje zlecniodawcy lub samego artysty. Historyczne ujęcie jest niezwykle ważne dla istnienia danego świętego w świadomości wiernych. Jak pisze Kenneth Woodward: „święci to przede wszystkim ich żywoty”. Oznacza to, iż bez określonej narracji, dostępnej poprzez obraz czy słowo, ich kult nie będzie czytelny dla wiernych, ponieważ to właśnie te postacie przemawiają do nich. Również ilość wzorców przykładowego postępowania zapewnia odnalezienie zrozumienia pośród różnych klas społecznych⁹².

Cel dydaktyczny – poprawa życia, naśladownictwo

Tradycyjna rola świętej osoby w Kościele katolickim to przede wszystkim mediacja pomiędzy wiernymi a samym Bogiem. Jednak w okresie potrydenckim takie postrzeganie uległo zasadniczej zmianie i żywot świętego stał się modelem idealnego chrześcijańskiego życia⁹³. Jednocześnie jest to wzór, który dla wiernych jest zrozumiały, z uwagi na zróżnicowanie postaw i pochodzenia kanonizowanych osób⁹⁴. Sami święci stali się również środkiem prowadzącym do standaryzacji i ujednolicenia pobożności po soborze trydenckim⁹⁵. Przedstawienia modlitwy w wizerunkach świętych, jak już było wspomniane, mogą być różnorodnie odczytywane – w znaczeniu historycznym lub dydaktycznym. W przypadku tego drugiego podstawą jest zrozumienie samego kultu, zachęcającego do naśladownictwa. Jest to element w swoim wyrazie, jak podkreślają Ditchfield i Woodward, ściśle katolicki, pozwalający dodatkowo na podkreślenie swojej tożsamości w obliczu wielu wyznań⁹⁶. Omówione wyżej przykłady przedstawień można

91 S. Ditchfield, *Tridentine Worship and the Cult of Saints*, w: *The Cambridge History of Christianity*, vol. 6: *Reform and Expansion 1500–1660*, ed. R. Po-Chia Hsia, Cambridge 2007, s. 208.

92 K.L. Woodward, *Making Saints. How the Catholic Church Determines Who Becomes a Saint, Who Doesn't, and Why*, New York 1990, s. 18–19.

93 Ibidem, s. 50; M. Kissel, *The Making of New Female Saints*, s. 3.

94 S. Ditchfield, *Tridentine Worship*, s. 218.

95 Idem, *San Carlo and the Cult of Saints*, w: *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento. Atti delle giornate di studio 25–26 novembre 2005*, a cura di F. Buzzi, M.L. Frosio, Milano 2006 (= *Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna*, 20), s. 145.

96 Idem, *Tridentine Worship*, s. 218–219; K.L. Woodward, *Making Saints*, s. 16–17.

ponadto odczytywać w kontekście zaleceń nowożytnych poradników duchowych, dodatkowo zachęcających do praktyki prywatnej modlitwy duchowej, która docelowo ma prowadzić do nawrócenia i zmiany życia. Przedstawienia adoracji krzyża, stanowią zachętę do podjęcia pierwszej świadomej decyzji, wywołanej nie inaczej, jak tylko przez głębokie modlitewne rozważanie, będące najwyższą, najdoskonalszą formą uniesienia daną człowiekowi poszukującemu duchowej przemiany. Obrazowanie wizji mistycznych w takim przypadku staje się wzorem zjednoczenia w oracji, wykraczającego poza naturalne doświadczenia. Wskazane przedstawienia łączą pewne spójne elementy ikonograficzne, które w szerszym rozumieniu można właśnie interpretować jako obrazowanie przykładu, zachętę do naśladowania świętych w praktyce modlitwy.

Postacie świętych w Kościele katolickim stanowią szczególny wzór, a ich kult ma prowadzić nie tylko do oddania czci, ale również naśladownictwa ich życia. Znaczenie modlitwy w epoce potrydenckiej podkreślali duszpasterze w przewodnikach i poradnikach poświęconych poprawie praktyki prywatnej pobożności. Skoro więc życie świętych było przykładem, także ich przedstawienia nie były przypadkowe. Każdy pochodzący z ich biografii moment, który zyskiwał reprezentację w sztuce, miał określone znaczenie i cel⁹⁷. W średniowieczu święci byli orędownikami, zaś pobożność prywatna opierała się przede wszystkim na wypowiedzianej, odprawionej oracji. Nowożytne rozumienie świętych jako wzoru pokrywało się jednocześnie z potrydencką próbą usystematyzowania oddolnych praktyk religijnych. Można zauważyć, iż w XVII wieku pojawiały się wizerunki świętych pozbawione kontekstu hagiograficznego, ukazujące samą tylko modlącą się postać. Częstsze były jednak obrazowania odnoszące się do samej hagiografii. Jednocześnie, patrząc poprzez pryzmat postrzegania świętych jako przykładu, większość elementów tworzących ikonografię danego świętego znajduje się w obrazowym przedstawieniu celowo i niesie ze sobą konkretną treść. Stąd też dopatrywanie się w ich postawie zamierzonego działania stanowiącego przekaz wydaje się uzasadnione.

Podsumowanie

Za główny punkt przemian w nowożytnej pobożności, mających na celu – poprzez dekrety czy też poradniki duchowe – przekształcenie, scentralizowanie i ujednoczenie praktyk religijnych można uznać zwrot „do wnętrza”, przez który należy rozumieć rozwój w sferze duchowej, osobistej relacji z Bogiem, wykraczającej poza samo odmówienie formuły modlitwy. Takie przesłanie mają właśnie pisma św. Ignacego Loyoli, św. Teresy z Ávili, św. Jana od Krzyża, a także św. Franciszka Salezego. Prezentowany w nich sposób modlitwy wyraża raczej określony stan, w który jest wprowadzany wierny, a nie tylko postawę ciała. Stąd też wywodzi się specyficzny sposób obrazowania modlitwy w sztuce nowożytnej. Ogólnym jej wyznacznikiem są przede wszystkim gesty, przyklęknięcie lub głęboki pokłon. Jednak na przełomie XVI i XVII wieku obrazowanie to zyskuje dodatkowy element, którym jest specyficzna mimika twarzy. Można ją wiązać z postulowanym zwrotem „do wnętrza”, kiedy to wzrok oranta wpatruje się w rzeczy niedostępne fizycznemu spojrzeniu. Jednocześnie dążenie do naturalizmu i wiernego oddania stanów emocjonalnych zalecano w pojawiających się w tamtym czasie traktatach z zakresu teorii sztuki.

97 M. Kissel, *The Making of New Female Saints*, s. 45.

Pojawienie się więc ekspresyjnej mimiki twarzy w przedstawieniach modlących się świętych można wiązać dwojako – z rozwojem pobożności, ale również z chęcią ukazania odpowiednich afektów w naturalistyczny sposób.

Wraz ze zmianą modelu świętości przekształceniom uległa funkcja świętych w Kościele katolickim. Z orędowników, których wstawiennictwo miało skutkować wysłuchaniem prośby przez samego Boga, stali się przykładem do naśladowania, wzorem życia i sposobu postępowania, a przede wszystkim prawidłowej relacji z Bogiem. Szczególnie pożądanymi wartościami stały się dobroczynność, dążenie do nawrócenia oraz ascetyzm. Przedstawienia świętych, szczególnie w przypadku nowo kanonizowanych, musiały zostać zaakceptowane przez Święte Oficjum. Elementy ikonograficzne występujące w takich obrazach niosły ze sobą określone znaczenie, dlatego przedstawienie w nich pobożności w jakiegokolwiek formie nie było przypadkowe. Pierwszym rodzajem obrazowania modlitwy, który można wyodrębnić, są przedstawienia doświadczeń mistycznych, czyli ważnego elementu hagiografii świętych. Można zaobserwować w nich bardziej ekspresyjne ujęcie mimiki twarzy, sugerujące głębokie, wewnętrzne przeżycie doświadczane przez ukazywane osoby. Kolejna grupa dzieł, w której również zastosowano podobne środki wyrazu, to przedstawienia adoracji krzyża. Oba rodzaje obrazowania łączy więc nie tylko tematyka modlitwy, ale przede wszystkim ekspresja będąca nowym elementem ikonograficznym odwołującym się do silnego wewnętrznego przeżycia. Chociaż sama modlitwa nie była ukazywana wyłącznie w wizerunkach świętych, to właśnie ona stała się nośnikiem dwojakiego znaczenia. Stanowiła element narracji historycznej, dosłownego obrazowania sceny z hagiografii danego świętego, postrzeganego głównie przez pryzmat jego życia na ziemi, które z kolei było przykładem poprawnego naśladowania Chrystusa. Historyczny poziom odczytania jest tym najbardziej podstawowym, mającym na celu jedynie podkreślenie faktu stosowania pobożnych praktyk. Drugi sposób interpretacji tego typu wizerunków odnosi się do bez kontekstu narracyjnego i pozwala na szersze spojrzenie na ukazanie świętych w trakcie modlitwy, czyli postrzeganie ich jako idealnego wzoru do naśladowania, również względem praktyk dewocyjnych. Przedstawienie głębokiego przeżycia duchowego ma być zachętą do pogłębienia osobistej relacji z Bogiem, tak jak do tego zachęcali święci pisarze w swoich poradnikach. Wizualny przekaz staje się w takim rozumieniu nośnikiem podobnych treści, zachęcających wiernych do głębokiego przeżycia, przemiany postępowania, na wzór świętych doświadczających mistycznych uczuć w danych przedstawieniach. ●

An outline of issues pertaining to representations of saints at prayer in the art of the early modern era

modus

prace z historii sztuki
art history journal
XX, 2020



Wersja polska – s. 133

JULIANNA KARP

This article is an introduction to the issues related to the manner of representing saints at prayer in the early modern era.¹ The aim is to offer concrete examples of the ways of depicting mystical visions as well as adoration of the crucifix, as innovative solutions for portraying prayer that emerged in the early modern era. The presented argument uses the texts of the sacred writers of the Catholic Church, describing the religious practices recommended to the faithful, because the observed changes in the imagery are also associated with the transformations in the field of piety and worship itself. An expression of this process is an approach to prayer that is conditioned by the historical transformations of the Church as an institution. In the late Middle Ages, private piety was of an adorative character, and it was oriented towards emotional experience. However, in the post-Tridentine era, thanks to official recommendations, it became reoriented towards inner contemplation and personal experience. In their treatises, early modern art theorists supported the pursuit of historical truthfulness, naturalism, and the appropriate presentation of emotions, and it is these means of expression that also influenced the affective reception of the work. The images of saints shown during their prayers constitute a particular reflection of these indications – distinguished by their expressive facial expressions (raised eyes and half-open mouth), they testify to the fact that the portrayed persons are undergoing some kind of an inner experience. Since the saints, through the example of their lives, were supposed to be models to follow for the faithful, we need to assume that the shaping of their iconography was purposeful and arbitrarily created. The presented conclusions mainly concern the purpose and possible reasons for adopting a given method of representation. The analysis was performed in relation to selected works of art from various artistic

¹ The paper is based on the Master's thesis titled *Wprowadzenie do problemu ukazywania modlitwy świętych w sztuce nowożytnej* [Introduction to the problem of representation of saints at prayer in early modern art] written under the supervision of professor Piotr Krasny at the Institute of Art History, Jagiellonian University, in 2019, and it presents merely an outline of issues raised in the dissertation.

milieus as well as a diverse time period (spanning from the first half of the sixteenth century to the first half of the seventeenth century). It is a subjective selection, and does not cover the entire issue or all the available research material. A broad and general approach to the subject is necessary due to the variety of representations of prayer in early modern art. An iconographic approach was used, allowing for the identification of specific trends of visual representation. Also, due to the varying historical background of individual works, only general conclusions can be drawn. The discussed paintings have been placed in a broader context that facilitates the understanding of their significance, but does not provide the particulars and implications of specific commissions or details of artistic milieus.

An outline of late-mediaeval piety

In order to better understand how and why prayer was portrayed in works of art, one should briefly examine the development of prayer and its importance in the life of the faithful. Apparently, the development of the devotion of lay people depended to some extent on the worship undertaken by their religious ministers.² Private piety coexisted with public forms of faith, the most important of which was participation in the Eucharist. In the thirteenth century, a new trend of lay piety developed, based on renewal in the spirit of poverty and prayerful meditation, influenced by the Mendicant Orders. Through contemplation, emphasizing the human dimension of Christ's suffering and the reflection on the life of the Virgin Mary, emphasis was placed on the emotional aspect of theological truths. The faithful looking for close rapport with God devoted themselves to the practice of reciting prayers from the book of hours, or the Way of the Cross devotion.³

In the late-mediaeval piety there were many distortions of religious life, and the form of its expression gained an advantage over faith. This was related, among other things, to the specific attitude of the faithful, for whom the Eucharistic liturgy had become incomprehensible due to the illegibility of the rites and the language. They ceased to participate actively in it, and the meaning of the participation itself was lost in favour of listening to the mass and receiving the grace flowing only from the presence at the church during its celebration.⁴ The violent, strong, but quickly passing spiritual emotion, characteristic of the fifteenth-century piety, contrasts with the pietistic attitude of the *devotio moderna* circle emerging since the fourteenth century, developing in the northern Netherlands and in the Low German countries, as well as in France.⁵ The activity of Geert Groot and the writings of Thomas à Kempis were particularly important for the development of the movement, which lacked any coherent ideological program.⁶ In the work attributed to the latter, *O naśladowaniu Chrystusa* [The Imitation of Christ], the German theologian proclaimed that perfect freedom of the spirit

2 B. Nadolski, *Liturgika*, vol. 1: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014, p. 170.

3 J. Sikorska, J.A. Tomicka, *Grafika w Niderlandach, a formy pobożności xv i początku xvi wieku*, in: *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530*, (catalogue of an exhibition at Gdańsk National Museum, Zielona Brama branch, 1 December 2017–28 February 2018), M. Kaleciński (ed.), Gdańsk 2017, p. 100, footnote 8.

4 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, translated by T. Brzostowski, Warszawa 1992, p. 185.

5 M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Malarstwo dewocji osobistej w Niderlandach wobec devotio moderna*, in: *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, pp. 17–18.

6 P. Spunar, *Česká devotio moderna – fikce a skutečnost*, "Listy filologické / Folia philologica", 127, 2004, no. 3–4, pp. 356–357.

can be achieved only through humble prayer, which is mainly based on turning inward: “Blessed are the ears that listen to Truth teaching inwardly, and not to the voices of the world. Blessed are the eyes that are closed to outward things, but are open to inward things. Blessed are those who enter deeply into inner things and daily prepare themselves to receive the secrets of heaven. Blessed are those who strive to devote themselves wholly to God, and free themselves from all the entanglements of the world. Consider these things, O my soul, and shut fast the doors against the desires of the senses, that you may hear what the Lord your God speaks within you.”⁷ The method of devout contemplation, in turn, was meant to lead to a deeper and more personal relationship with God.⁸ Affective piety was also particularly promoted in the *devotio moderna* movement, which unequivocally directed the faithful towards mysticism that allowed for experiences beyond the usual religious feelings.⁹ The piety of the late Middle Ages was full of contradictions – the true, almost mystical, religious exaltation of the faithful directly bordered on magical beliefs and superstitious practices.¹⁰

The role of the cult of saints in the development of piety

Due to its strictly pictorial character, the cult of saints was the basic and most common form of religious life in the late Middle Ages.¹¹ In addition, their representations developed a precisely defined iconography, making it possible to distinguish one saint from another through a recognizable, specific image.¹² The lives of saints were also relatively easily accessible, with one of the most widely known hagiographic studies being the *Legenda aurea (Golden Legend)* by Jacobus de Voragine, written in the second half of the thirteenth century. An equally popular work was *Vitae Patrum (Lives of the Fathers)*, translated into Italian in the fourteenth century.¹³ The late mediaeval cult of saints, with all its complexity, achieved full expression in painting.¹⁴ It was then denied by the sixteenth-century reformers, beginning with Martin Luther, who believed that it was wrong and indeed fatal to put faith in the intercession of saints. He also saw the very role of spiritual guides differently – not as role models in terms of deed, but in terms of faith. He postulated reliance on Holy Scripture and the concept of *Solus Christus*.¹⁵ Another voice in the discussion on the images and the cult of believers and martyrs was the Council of Trent, which was held in 1545–1563. The doctrinal decree *O wzywaniu, czci i relikwiach świętych oraz*

- 7 T. à Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*, translated by W. Szymona, Kraków 2014, p. 139; translation of the quotation see: <<https://www.worldinvisible.com/library/akempis/imitation/chapter%2038.htm>>.
- 8 Ibidem, p. 95.
- 9 M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, pp. 18–19.
- 10 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, vol. 1: *Narodziny i rozwój reformy protestanckiej*, translated by J.M. Kłoczkowski, Warszawa 1986, pp. 13–14, 28.
- 11 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, p. 203.
- 12 Ibidem, p. 206.
- 13 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline, 1450–1650*, in: *Women and Faith. Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*, L. Scaraffia, G. Zarri (eds.), Cambridge–London 1999, p. 100.
- 14 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, pp. 207–208, 210.
- 15 I. Żmudka, *Luteranie, a kult świętych na Śląsku. Zagadnienia ikonograficzne*, in: *Kult świętych w Polsce średniowiecznej. Materiały z sympozjum naukowego 31 maja 2001*, E. Piwowarczyk, R.M. Zawadzki (eds.), Kraków 2003, pp. 116–117.

o świętych obrazach [On the Invocation, Veneration and Relics of Saints and on Holy Images], issued in the final session of the Council, legitimized the cult of saints and established the principles of venerating their images and relics.¹⁶ It confirmed the legitimacy of the presence of images in the Catholic Church.¹⁷ The decree repeated the decisions of the earlier councils, especially the Second Council of Nicaea.¹⁸ When considering the ways of depicting saints, a key element of the document is its recommendation regarding errors in the images, on which subject it says: “Then remove all superstitions related to the invocation of saints, the veneration of relics, and the use of images; all dirty gains must be eliminated and any frivolity must be avoided, lest the pictures are painted or adorned with their shameless allure.”¹⁹ These recommendations were formulated as general prohibitions and were intended to cleanse the images of improprieties, but at the same time they did not regulate the purely artistic problems of creating works of sacred art.²⁰ Also, the manner of introducing the changes was not clearly defined and depended mainly on the bishop of a given diocese.²¹ Therefore, these guidelines, while undoubtedly affirming the basic truths of the Catholic faith, did not clearly define the rules by which the saints were to be represented.

Early-modern model of sainthood

In 1588, after a break lasting 65 years, further canonizations of saints were held.²² At that time, a new model of sainthood was established. According to Anne Jacobson Schutte, from the 1580s to the 1630s, the Catholic Church changed the very definition of sainthood, as well as the methods and values that were to distinguish it from mere delusion.²³ Humility, faith and obedience became desirable qualities.²⁴ The new model of sainthood was based on the behaviour of the individual, in which the most important precepts were: the pursuit of conversion, asceticism, charity, and spreading the Word of God.²⁵ At the same time, the persons and images of saints became examples of a selfless life devoted entirely to serving other people. According to Simon Ditchfield, in order to understand the events of counter-reformation, one must first look at

16 J. Gręźlikowski, *Trydencka reforma i odnowa Kościoła. Refleksje w 450. rocznicę od zakończenia obrad Soboru Trydenckiego (1545–1563)*, “Studia Wrocławskie”, 16, 2004, p. 139.

17 *Dokumenty Soborów Powszechnych*, vol. 4, A. Baron, H. Pietras (eds.), Kraków 2004, p. 781.

18 D. Chelstowski, *Problem recepcji na Zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, “Zeszyty Naukowe KUL”, 60, 2017, no. 2, p. 396.

19 *Dokumenty Soborów*, p. 782.

20 *History of the Church*, vol. 5: *Reformation and Counter Reformation*, E. Iserloh, J. Glazik, H. Jedin (eds.), London 1980, p. 565.

21 *Dokumenty Soborów*, p. 782.

22 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline*, p. 86.

23 A. Jacobson Schutte, *Little Women, Great Heroines. Simulated and Genuine Female Holiness in Early Modern Italy*, in: *Women and Faith*, p. 145.

24 S.F. Matthews Grieco, *Models of Female Sanctity in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, in: *Women and Faith*, pp. 159–160.

25 H. Hills, *Demure Transgression: Portraying Female “Saints” in Post-Tridentine Italy*, “Early Modern Women”, 3, 2008, p. 159; M. Cruz, de Carlos Varona, “The Authority of Sacred Paintbrushes”. *Representing Medieval Sainthood in the Early Modern Period*, in: *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, A. Rodríguez G. de Ceballos, R. Kasl (eds.), New Haven–London 2009, pp. 102–103.

the development of the iconography of saints, whose representations provided artists with an opportunity to redefine forms that would fit the new model.²⁶ The newly beatified and canonized men were reformers of the Church, persons distinguished by their charitable work, holy clergymen, founders of religious orders, or missionaries. Charles Borromeo, Ignatius of Loyola, Philip Neri and Francis Xavier are saints whose lives were presented to the faithful as worth following and close to the ideal of Christian living.²⁷ A different model developed in the case of women saints. Mysticism, so popular in the Middle Ages, and now put in a new form, was represented by Saint Teresa of Ávila and her ardent follower, Saint Mary Magdalene de'Pazzi. These female saints were distinguished by, as Schutte put it, "heroic virtue" to which God's grace was inextricably linked, enabling them to perform deeds beyond human capacity. However, this did not mean levitation or other "spectacular" miracles, but above all the ability to actually experience the Passion of Christ, or to endure other sufferings related to wounds and diseases of the body.²⁸ Both Saint Teresa and Saint Mary Magdalene de'Pazzi were the perfect examples of the "holy nuns", especially promoted among female religious communities.

An outline of early modern piety

The theology of the Council of Trent assumed that the human soul, weak and imperfect in nature, needed outside interference, an authority to guide its way and to explain the principles of faith.²⁹ Despite the efforts and decrees of the council, the practical side of the Church's life, that is the liturgy, still remained largely incomprehensible to the faithful, therefore the passive dimension of participation in the rites was also characteristic of the early modern era.³⁰ Private religious practice of the faithful, in its form, also did not differ much from the late medieval one. In the second half of the sixteenth century, however, the amount of literature emphasizing the special value of spiritual prayer was growing. Arguably, it was mainly this medium that influenced the attitude of the faithful towards personal religious practices.³¹ This turn "inward" also had its roots in the late-medieval piety movement – namely, the *devotio moderna* trend. One of the first books and guides to contemplative prayer was *Ćwiczenia duchowe* [Spiritual Exercises] by Saint Ignatius of Loyola, created in the 1520s. Through systematic and orderly reflection on human sins and the Passion and Resurrection of Christ, through spoken and silent prayer and other spiritual activities, they were meant to help improve the believer's life and the condition of his soul, following the example of physical exercises.³² In

26 S. Ditchfield, *Thinking with Saints. Sanctity and Society in the Early Modern World*, "Critical Inquiry", 35, 2009, no. 3, p. 563; L. Kwiatkowska-Frejlich, *Sztuka w służbie kontrreformacji*, Lublin 1998, pp. 31–33.

27 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline*, p. 110.

28 A. Jacobson Schutte, *Little Women, Great Heroines*, p. 146.

29 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII wieku*, vol. 2: *Katolicyzm, między Lutrem, a Wolterem*, translated by P. Kłoczkowski, Warszawa 1986, pp. 15–16; W. de Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden–Boston–Köln 2001, p. 45.

30 T. Sinka, *Zarys liturgiki*, Kraków 1994, p. 65.

31 *History of the Church*, pp. 555–559.

32 I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, translated by J. Ożóg, Kraków 2016, p. 9.

this sense, prayer was no longer an act of adoration or penance, but a way, an exercise leading to the fullest possible personal communion with God. Turning inward consisted in deep reflection upon well-known prayers, and upon events from the life of Jesus Christ or Virgin Mary, which was the basis for further meditation. Such a procedure proposed by Ignatius de Loyola seems to be particularly consistent with the late-mediaeval affective piety, whose main tool supporting prayer were private devotional images. In the practices proposed by the founder of the Jesuit Order, the external image, stimulating emotions, is transferred to the sphere of human spirituality, where it can be perceived through various senses, making it possible to experience the particular Gospel scene more profoundly. The text of Saint Ignatius and the rosary prayer were aids, from without the spiritual interior, assisting in achieving this experience. Both of these tools, however, constituted an attempt to give a specific form to the inner human experience. This type of prayer was practiced and promoted by Saint Teresa of Ávila. In *Księga życia mojego* [The Book of Her Life] from the 1560s, the saint wrote that inner contemplation (“mental prayer”) would allow the believer to counteract evil.³³ In his *Droga na Górę Karmel* [Way to Mount Carmel] (1580s), much like Ignatius of Loyola, John of the Cross proposed spiritual contemplation leading to union with God. In his writings, he stated that the main act of faith and means to work on one’s soul is contemplation, which is meant to lead to a mystical experience received through God’s grace, and to enable a rational understanding of the precepts of faith and the inner truth of the person praying.³⁴ In the prayer proposed by the Carmelite reformer, the necessity of divine intervention and the presence of Grace for union with God are clearly marked. The deepening of man’s relationship with his Maker takes place not only through the effort of prayer, but also through a mystical look into one’s soul, enlightened by God. Yet another way of improving oneself by perfecting one’s religious life is proposed in the *Filotea. Wprowadzenie do życia pobożnego* [Introduction to the Devout Life], written in the first decade of the seventeenth century by Saint Francis de Sales. He recommended a silent, inner prayer, consisting in meditation on the life and Passion of Christ.³⁵

The example of the texts of the holy writers discussed herein illustrates the fact that the spiritual guides that they formulated direct the faithful towards a mystical experience taking place inside a given person, thanks to a miraculous, divine intervention. The experience itself, however, differs from affective piety and does not induce a shared, common feeling, but a deep supernatural experience leading to a spiritual transformation.

Ways of representing prayer in visual arts

Prayer, which is a necessary element for the salvation of a faithful Christian, was also reflected in visual arts, beginning with catacomb painting.³⁶ In the Middle Ages and in later epochs alike, in the scenes of the Last Judgment, Adoration

33 św. Teresa od Jezusa, *Księga życia mojego (Autobiografia)*, T. Álvarez et al. (eds.), translated by D. Wandzioch, Poznań 2007, p. 113.

34 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, translated by B. Smyrak, Kraków 1998, p. 219.

35 św. Franciszek Salezy, *Filotea. Wprowadzenie do życia pobożnego*, translated by M.B. Bzowska, Kraków 2000, p. 64.

36 B. Nadolski, *Liturgika*, p. 170.

of the Magi, Adoration of the Child, and the Crucifixion, the depicted act served as a homage or exaltation. Often it also contained a historical aspect supporting the alleged narrative of the event, as exemplified by the depictions of Mary adoring baby Jesus and the Three Kings and Shepherds worshipping him, or the Crucifixion, showing the Mother of God standing under the cross with Saint John accompanying her, contemplating the Passion of Christ. Their gesture of prayer is a consequence of the narrative taking place within the work, an attempt to highlight a holy and sublime event. In addition, the development of the late mediaeval *devotio moderna* movement emphasized in the representations of the suffering of the Virgin Mary or Christ their empathetic aspect, leading the faithful to imitation (*imitatio*) and compassion (*compassio*).³⁷ Also the secular and non-saint figures depicted in the paintings are shown at prayer – such as the shepherds adoring the child in the Nativity scene, or the donors of the given work. In the case of the latter, this was a message to the potential recipient of the work, which should have been understood as a request for intercession through prayer for the soul of the given person.³⁸

The patterns here described had been shaped along with the development of iconography, and were preserved also in early modern times. The history of the Catholic Church and the Protestant Church that was newly established in the early modern era both had an impact on the development of the representation of prayer in visual arts. The changes taking place in the ways of depiction also depended on the function that the specific works were intended to perform, and their purpose often determined the form of the presentation. The saints of the Church, who constitute role models of life and behaviour for the believers, were often shown in the attitude of prayer. According to Meg Kissel, the figures of saints can be treated as an indicator of the changes taking place within the Church, both internal and social.³⁹ Raised to the altars through their lives, in the minds of the faithful they became more human, closer to ordinary people; and it was towards the saints that the simplest religious impulses were directed.⁴⁰ For this reason, the images of saints were especially close to the believers.

Postures taken during prayer

Prayer is not only expressed verbally, but also involves specific postures or attitudes. The definition of its purpose can be found in the work entitled *Dziewięć sposobów modlitwy św. Dominika* [Nine Ways of Prayer of Saint Dominic]: “[...] that form of prayer in which the soul makes use of the members of the body to raise itself more devoutly to God. In this way the soul, in moving the body, is moved by it. At times it becomes rapt in ecstasy as was Saint Paul, or is caught up in a rapture of the spirit like the prophet David [...] and it is fitting that we say something of his method.”⁴¹ There are also psychological justifications for the physical

37 M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, p. 14.

38 D. Rigaux, *Women, Faith, and Image in the Late Middle Ages*, in: *Women and Faith*, p. 72; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, p. 295.

39 M. Kissel, *The Making of New Female Saints. Female Sanctity in the Catholic Reformation (1588–1625)*, Norderstedt 2016, p. 45.

40 T. Sinka, *Zarys liturgiki*, p. 147.

41 M. Pabis, *Świadkowie Chrystusa. Święty Franciszek z Asyżu, Święty Dominik Guzman*, Kraków 2013, p. 85.

expression of prayer: “From the point of view of psychology, we are here within the scope of the general law, that a strong, inner experience creates external symbols in which it looks for its expression, and the human body is the most important ‘field of expression’ there is. In the expression of a humble attitude and in gestures of prayer, a person recognizes the superiority of those before whom he stands, gets down on his knees, prostrates himself on the ground.”⁴² The most famous act of prayer in Christian culture, Jesus’ prayer in the Garden of Gethsemane, is described in three of the Gospels.⁴³ They speak of two postures – lying face down and kneeling – that had been sanctioned by the example of Christ himself, could be imitated by Christians. The richest collection of postures and gestures shaped by Christian tradition is the liturgy itself.⁴⁴ The kneeling posture, commonly associated with the act of prayer, was also used outside the sacred context as a sign of respect for a senior person. It was a gesture of humility, humbleness, submission to God’s will. Kneeling was also an act of penance, a sign of repentance and guilt, and was associated with adoration and most often with acknowledging God’s presence in the Most Blessed Sacrament.⁴⁵ This particular posture was sanctioned by the previously mentioned description of Jesus Christ’s prayer in Gethsemane.⁴⁶ Lying prostrate, face down on the ground, was not only a position for prayer, but it expressed a real humiliation of oneself before God.⁴⁷ Gestures were also not without significance during the prayer, and these could take various forms – from clasping the fingers of the hands, folding the hands on the chest crosswise, to lifting them up.⁴⁸ These are just a few of the gestures used during church ceremonies. They were also the primary form of expression in private devotion. This is evidenced by the already mentioned text about the ways of prayers of Saint Dominic, written between 1260 and 1288.⁴⁹ It collects and describes the specific postures that the saint adopted while praying, as well as their purpose and the various types of meditation that he had practiced. The purpose of the text was not only to commemorate the saint’s life and practices, but it was also meant to serve as a personal guide for Dominican friars in their devotion.⁵⁰ The author mentions a deep bow as the first method of prayer.⁵¹ The founder of the Order of Preachers took a standing as well as a kneeling position during deep adoration.⁵² The saint prayed with his arms spread out in the shape of a cross, both standing and lying down, facing the ground (prostrate).⁵³ The above-mentioned ways of Saint Dominic’s praying were shown in the illuminations of a fifteenth-century manuscript, found in the collections of the Vatican

42 J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu katolickiej modlitwy*, “Roczniki Filozoficzne”, 5, 1955–1957, no. 4, p. 141.

43 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 5th edition, Poznań 2007, pp. 1322, 1346, 1386.

44 B. Nadolski, *Liturgika*, p. 227.

45 Ibidem, pp. 237–238; T. Sinka, *Zarys liturgiki*, p. 77.

46 J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu*, pp. 137–138.

47 B. Nadolski, *Liturgika*, p. 237; J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu*, p. 138; T. Sinka, *Zarys liturgiki*, p. 78.

48 J. Majkowski, *Z psychologii wyrazu*, p. 138.

49 M. Pabis, *Świadkowie Chrystusa*, p. 82.

50 H. van Os, *The Culture of Prayer*, in: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, H. van Os et al. (eds.), New Jersey 1994, p. 57.

51 M. Pabis, *Świadkowie Chrystusa*, pp. 86–87.

52 Ibidem, pp. 89–90.

53 Ibidem, pp. 87–88, 92.

Library.⁵⁴ The illustrations are of an instructional nature and they help the recipient to imitate and understand the saint's ways of prayer. It should be emphasized that each of the postures described in the *Nine Ways of Prayer of Saint Dominic* is accompanied by a detailed explanation of its meaning and what the praying saint wanted to express through it, and following his example, other believers also. The text clearly shows that the physical posture adopted during prayer, and thus also its artistic representation, is not without significance. These elements emphasize the special importance that was attached not only to the act itself, but also to the body language in the act of prayer.⁵⁵ Each gesture has a specific meaning that is universally recognized and understood in the Christian world. Therefore, presenting prayer in a work of art with one of the many possible postures that belong to it is not accidental, but can carry additional content.

Significance of accurate representation of face expressions in early modern painting

The posture itself is not the only meaningful element in the representations of prayer. One should pay attention to the accompanying facial expressions, often extremely dramatic and evocative. Leonardo da Vinci was one of the first art theorists to emphasize their importance. In his *Traktat o malarstwie* [Treatise on Painting], consisting of notes collected after the artist's death, we find a chapter devoted to the ways of representing the facial expressions of characters in art. Leonardo recommends moderation, and maintaining diversity in the use of these means of expression, but at the same time he emphasizes their importance and the need for the facial expressions to be consistent with the body posture.⁵⁶ In the years 1561–1562, a little-known clergyman Giovanni Andra Gilia created a work titled *Dialogo secondo, nel quale si ragiona degli errori, e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, in the form of a dialogue conducted by people from various backgrounds, including a doctor, a lawyer, and a clergyman. Their discussion focuses on the sacred art at the time, and the irregularities related thereto.⁵⁷ In Gilia's treatise, the main determinant of correctness in art is, above all, the preservation of *decorum*, truthfulness, and historical correctness in the apposite themes.⁵⁸ Another important work is Gabriele Paleotti's treatise *Rozprawa o obrazach świeckich i świętych* [Discourse on Sacred and Profane Images], published in Italian in 1582.⁵⁹ According to cardinal Paleotti, in order to induce piety through a painting, the artist, like a writer or an orator, must use appropriate means so that the persuasion is effective; so that he can inspire admiration, instruct, and move. The very purpose of art, according to Paleotti, is to reproduce nature.⁶⁰ The cardinal emphasized

54 H. van Os, *The Culture of Prayer*, p. 64.

55 M. Pabis, *Świadkowie Chrystusa*, p. 64.

56 M. Rzepińska, *Leonardo da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1984 (= *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, 25), pp. 104–105.

57 M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson, *Introduction*, in: G.A. Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson (eds.), translated by M. Bury, L. Byatt, Los Angeles 2018, pp. 1–3.

58 M. Bury, *Gilio on Painters of Sacred Images*, in: G.A. Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, pp. 9–11.

59 P. Prodi, *Introduction*, in: G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, P. Prodi (ed.), translated by W. McCuaig, Los Angeles 2012, pp. 8–9.

60 G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, pp. 110–111, 113–114.

that images convey complex truths in a much simpler way than the written word does, and that they can even replace multi-page treatises, thanks to the synthetic presentation and the ease with which they are remembered. He also emphasized that the histories of the saints, if presented in painting, move the recipient much more than the stories that are told in words.⁶¹ Cardinal Paleotti pointed out what the errors in the images might look like, stressed that showing sainthood in such a way that it does not stimulate piety is results from failing to be faithful to the original.⁶² At the same time, through an emotive image that is “lifelike”, the believers can experience pious feelings and be prompted to reflect on their own lives, or induced to prayer and contemplation, which the saints in the images engage in. The issue of the correct representation of emotional and psychological states was also raised by Karel van Mander in his work *Den Grondt der edel vry schilder-const* written in 1603–1604, and being an important part of the early modern theory of art. In the chapter devoted to depicting human emotions, desires, and suffering, the author presented the methods and models of representation by which specific states can be depicted, such as the demonstration of sadness thanks to tilting the head and suitably directed gaze.⁶³ Van Mander also emphasized that imitating nature is beneficial for art. Faithfulness to the prototype, as well as naturalism, are also features of the kind of painting that Roberto Bellarmino particularly distinguished in his treatise *De ascensione mentis in Deum*, written around 1615.⁶⁴ Much like Gabriele Paleotti, Bellarmino believed that the highest value of painting was to present things as they are in nature. This is because such an image led to their contemplation and ultimately to perceiving the beauty that comes from the Maker.⁶⁵ Much like Joannes Molanus in his *De Picturis et Imaginibus Sacris* of around 1570, cardinal Bellarmino also emphasized in his writings that works on religious themes should lead to a profound experience, a desire to deepen faith, and strong emotions.⁶⁶ The need to show emotions and appropriate facial expressions in works of art was pointed out by Federico Borromeo in his treatise on *O malarstwie religijnym* [Sacred Painting] from 1624. In it, he devoted a separate chapter to discussing the difficulties associated with the expression of emotions in the art of his contemporaries.⁶⁷ According to the author, the artists often avoided representing feelings, and even if they made some attempts in this direction, they were highly unsuccessful, thus warranting the conclusion that the saints were painted in an “unworthy” way.⁶⁸ Just as Gabriele Paleotti, Borromeo compared the art of painting to the art of oratory, considering them to be like fields with

61 Ibidem, pp. 113–114, 119.

62 Ibidem, p. 176.

63 C.B. Scallen, *Rembrandt's Reformation of a Catholic Subject. The Penitent and the Repentant Saint Jerome*, “The Sixteenth Century Journal”, 30, 1999, no. 1, p. 74.

64 P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010 (= *Ars vetus et nova*, 29), pp. 61–62, 76–77.

65 Ibidem, pp. 76–77.

66 Ibidem, pp. 29, 65–66; Molanus, *Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*, vol. 1: F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, *Introduction, traduction, notes et index*, Paris 1996 (= *Patrimoines. Christianisme*).

67 P. Krasny, *Visibilia signa*, pp. 159–167.

68 *Federico Borromeo. Sacred Painting. Museum*, K.S. Rothwell, P.M. Jones (eds.), translated by K.S. Rothwell, Cambridge 2010 (= *I Tatti Renaissance Library*, 44), pp. 37–39.

a common goal, which is to arouse a spontaneous reaction in the human heart through the use of persuasive means. He emphasized that properly presented emotions potentially evoke in the recipient such feelings as the need to praise, regret, or hope. This is due to the spontaneous reaction of the mind, which makes the pictures appear alive, and even more so, makes them inspire pious feelings.⁶⁹ In his treatise, Federico Borromeo attributed painting with a didactic role, leading to an increase in piety, and teaching about the precepts of faith.⁷⁰ He considered *decorum* to be the highest value, meaning the harmony, and the feeling that nothing needed to be added to the composition or taken away from it.⁷¹

On the basis of the above-mentioned treatises by church writers, it can be concluded that naturalism and compliance with historical truth played a significant role in the theory of art in the post-Tridentine period. In the case of representations of prayer, these elements also make it possible to read other content that goes beyond the posture itself. Not only the posture in prayer but also, above all, the “spiritual experience” played a significant role. Specific facial expressions were among the means of communication used to emphasize the truthfulness of the event.

Mystic visions as a consequence of prayer

Religious visions are a controversial phenomenon, but they have been present in the Christian faith almost from the very beginning. Their problematic nature mainly results from the inability to control such phenomena and to verify them empirically. They are the result of direct communication with God, as an experience available to one person, and the effects of that experience can be interpreted in various ways.⁷² Mystical visions can also take many forms – from bodily experiences such as stigmata to purely spiritual experiences. As Gabriella Zarri notes, the factor influencing the iconography of prayers, and especially of mystical visions, was the growing popularity of internal contemplation as well as spiritual exercises proposed by Saint Ignatius of Loyola, Saint John of the Cross, and Saint Francis de Sales.⁷³ In his work, Ignatius of Loyola encouraged reflection, to which various sources of spiritual experience have led, while engaging all senses to imagine evangelical scenes and characters. Their physical, almost realistic elicitation within the believer’s mind was supposed to translate into spiritual benefits.⁷⁴ Yet another method of prayer was proposed by Saint John of the Cross, who introduced a distinction in the representations available to man – into those supernatural, being beyond the human senses, and those natural, using the senses for a deeper experience.⁷⁵ There is a clear distinction here between the inner, silent prayer, and a deeper contemplation,

69 Ibidem, pp. 39–41.

70 Ibidem, p. 133.

71 Ibidem, p. 9.

72 A. Kramiszewska, *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej. Ze studiów nad ikonografią hagiograficzną*, Lublin 2003 (= Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, 102), p. 11.

73 S.F. Matthews Grieco, *Models of Female Sanctity*, pp. 159–160.

74 I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, pp. 52–53; F. Conrod, *Loyola’s Greater Narrative. The Architecture of the “Spiritual Exercises” in Golden Age and Enlightenment Literature*, New York 2008, pp. 15–16.

75 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, p. 222.



1. Alonso Cano, *Christ appearing to Saint Teresa*, 1629, Museo Nacional del Prado in Madrid. Photo after: <<https://tinyurl.com/ph7arh5w>> → see p. 144

2. Peter Paul Rubens, *Saint Teresa of Ávila interceding for the souls in purgatory*, ca. 1630, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp. Photo after: Ch. Göttler, *Securing Space in a Foreign Place. Peter Paul Rubens's "Saint Teresa" for the Portuguese Merchant-Bankers in Antwerp*, "The Journal of the Walters Art Gallery", 57, 1999, p. 135 → see p. 145

which is an almost mystical event. Growing appreciation for these practices has directed visual representations of meditation and prayer towards compositions taking place in time and space.⁷⁶ However, we need to remember that mystical visions did not usually concern ordinary believers; it was not an experience available to everyone, but a proof of extraordinary grace experienced mainly by the saints of the Catholic Church. The mystical vision itself is a phenomenon so distinctive and separate that it could not be considered a form of prayer, although it results from the prayer and is the consequence thereof. Again, this takes us back to Saint John of the Cross, who attempted to define the nature of the mystical experience. He divided it into the visions of the bodily substances, which can be seen thanks to the "supernatural light" coming from God, and the disembodied visions accessible by the means of the "light of glory."⁷⁷ According to Saint Teresa of Ávila, the mystical experience itself is a state that connects the soul with God and enables one to achieve ecstasy.⁷⁸ One of such visions was presented by Alonso Cano in his painting *Christ Appearing to Saint Teresa* from around 1629 (Museo Nacional del Prado in Madrid; see: Fig. 1). The artist referred to a specific vision during which the resurrected Christ appeared to Saint Teresa, and, as the saint herself described it, he looked just like she had seen him presented in holy images. The mystic had the impression that she was looking at a painting.⁷⁹ In the Cano painting, we see Saint Teresa, who is looking at the vision of Christ with her arms extended. Only these two figures are included in the narrow, vertical composition. As noted by Victor Stoichita, by reducing the figure of the resurrected Christ in relation to the figure of Saint Teresa, the painter clearly emphasized the existence of two separate realities.⁸⁰ The kneeling saint belongs to the sphere that is parallel to the viewer's, while Christ is an element of the mystical world. Saint Ignatius of Loyola in a painting by Peter Paul Rubens from around 1610 is shown in a similar manner. The work also refers to a specific vision in which Saint Ignatius, while celebrating mass, saw white rays descending from heaven. The entire image field is filled with the figure of the saint standing in front of the altar, gazing at the vision. The clear link between the two representations is the size reduction of the mystical visions. By placing the emphasis on the reality that is closer to the recipient, the figures shown experiencing the vision are highlighted, and so is also the state of prayer in which they find themselves. Another vision of Saint Teresa was similarly shown in two paintings by Peter Paul Rubens of the same title *Vision of the Dove of St. Teresa of Ávila*, which were created in the years 1612–1618 (found in Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam and in Fitzwilliam Museum in Cambridge). Also in the case of these two compositions, it is the figure of the saint that is emphasized, rather than the vision she experiences. In another painting from Rubens' workshop, *Saint Teresa of Ávila interceding for the souls in purgatory* from around 1630 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp; see: Fig. 2), the accents are reversed. The figure of the saint is

76 G. Zarri, *From Prophecy to Discipline*, pp. 101–102.

77 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, pp. 280–281.

78 *Pisma świętej Teresy*, vol. 1: *Księga zmiłowań Pańskich, czyli życie św. Teresy od Jezusa napisane przez nią samą*, translated by H. Kossowski, Kraków 1998, p. 227.

79 V.I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995, p. 45.

80 *Ibidem*, p. 48.

equal in size to Christ appearing before her, and both are shown on the same plane.⁸¹ This solution suggests that the main purpose of the work is to show the very vision experienced by the saint, rather than the act of prayer during which a miraculous event took place. Yet another spatial arrangement can be observed in Domenichino's painting *Ignatius of Loyola's Vision of Jesus Christ and God the Father in La Storta*, around 1622 (Los Angeles County Museum of Art; see: Fig. 3). The sphere of the vision was clearly separated in the composition from the earthly world of Saint Ignatius. There is no difference in the size of the figures, but there is a border formed by the clouds and the light shining in the background behind God the Father and Christ. In this case, therefore, the emphasis is not clearly placed on the vision or on the saint himself, but it is evenly distributed, and in a way the image becomes a documentation of an event in the life of Saint Ignatius of Loyola.

The aforementioned representations of mystical visions differ from each other not only in terms of their composition, but also in the time of their creation, and in the styles used by individual artists. Seeking similarities between them is only a speculation due to the differences in the development of the artistic circles in which the above-mentioned works were created. The way that space is shaped in these paintings most likely could have resulted from the artist's personal compositional preferences and from the purpose of the given painting. It is probable that the emphasis on the person of the saint, praying and experiencing the vision, resulted above all from the need to emphasize the portrayed character, and endeavour to highlight the vision experienced by him or her.

Significance of facial expressions in the representations of mystic visions

When analysing the paintings that depict mystical experiences – usually created in the sixteenth and seventeenth centuries – we make an observation that regardless of their artistic differences, there is a universal element connecting them. It is the facial expressions of people experiencing the miraculous event, their faces and eyes directed towards the metaphysical, supernatural realm, beyond the material world. Such a gaze, illustrated as looking upwards so that you can see the whites of the eyes, can also be described as looking within, into the soul, inside oneself. Oftentimes, the standing or kneeling posture is accompanied by gestures, such as hands extended or folded in prayer. The new model of post-Tridentine sanctity also included Saint Francis, who strove for the greatest harmony and subordination of his soul to Christ and to serving other people. The example of his life, of penance as the beginning of conversion, and of prayer as the main means of worshipping God, also fit in with the new spiritual ideals that the Church tried to promote among the believers. Saint Francis of Assisi also became a model for new saints, such as Saint Francis de Sales or Saint Philip Neri.⁸² In iconography, the saint's mystical experiences during prayer were particularly popular, and the depictions of his receiving stigmata emphasized the perfect imitation of Christ, also in suffering.⁸³ Another painting maintaining the above-discussed



3. Domenichino, *Ignatius Loyola's vision of Jesus Christ and God the Father in La Storta*, ca. 1622, Los Angeles County Museum of Art. Photo after: <<https://collections.lacma.org/node/224587>> → see p. 145

81 Ch. Göttler, *Securing Space in a Foreign Place. Peter Paul Rubens's "Saint Teresa" for the Portuguese Merchant Bankers in Antwerp*, "The Journal of the Walters Art Gallery", 57, 1999, pp. 133–151.

82 P. Askew, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 32, 1969, p. 280.

83 *Ibidem*, p. 281.



4. Francisco de Zurbarán, *Saint Francis during meditation*, ca. 1639, The National Gallery in London. Photo after: <<https://tinyurl.com/9tdp6nzs>> → see p. 146

5. Peter Paul Rubens, *Saint Francis*, ca. 1615, Art Institute of Chicago. Photo after: <<https://tinyurl.com/rbvzec3s>> → see p. 147

6. Francesco Vanni (attributed to), *Saint Catherine receiving the Stigmata*, second half of the sixteenth century, Touchstones Art Gallery in Rochdale. Photo after: <<https://tinyurl.com/pxb8vn6y>> → see p. 147

compositional scheme is *Saint Francis receiving the stigmata* by Francisco de Zurbarán (in a private collection), where the saint was shown together with the Christ-Archangel whom he allegedly saw during his prayer. The kneeling saint is placed at the centre of the composition, while Christ, turned sideways, is shown in the upper left corner. In this piece, the fact of receiving the stigmata and the prayer of the saint is a central event. A comparison with a painting that is much earlier and also created in a different milieu, Titian's *Saint Francis receiving stigmata* from around 1525 (Museo Agostino Pepoli in Trapani), shows that the representation is traditional. Yet another solution is presented by Francisco de Zurbarán, in his two paintings from around 1639, with the same title – *Saint Francis during meditation* (the paintings are in the collection of The National Gallery in London). In both works, the saint was depicted in a kneeling position, his eyes raised upwards, with an accompanying skull as a sign of penance. In the first painting, however, he is shown against the background of a landscape, whereas in the second, he is placed in an undefined interior; whereas his raised eyes are covered by a hood from a monk's habit (see: Fig. 4). There is a noticeable shift between the two compositions, from the traditional depiction while receiving stigmata or during contemplation, to a minimalist depiction of prayer in which the ecstatic gaze has been partially obscured, but parted lips are visible. In the second work, Saint Francis finds himself in a timeless space that does not constitute any specific place. Thanks to this solution, the very act of his prayer was clearly emphasized. Despite the complete absence of any visions or mystical events, the saint undoubtedly participates in an extrasensory experience, as evidenced by his facial expressions. We should stress, however, that the gaze turned “inwards”, “towards oneself” was not always expressed only by the eyes raised upwards. Peter Paul Rubens, for example, introduced Saint Francis with eyes lowered, focused on an invisible point (ca. 1615, Art Institute of Chicago; see: Fig. 5).

The collection of gestures and facial expressions used during the representation of the prayer was not limited to these two ways. Francesco Vanni portrayed Saint Catherine of Siena with her eyes downcast, focused on the stigmata she had just received (second half of the sixteenth century, Touchstones Art Gallery in Rochdale; see: Fig. 6). With her gaze, the saint points to what is most important in this scene. We might also recall a painting by Peter Paul Rubens from around 1635, depicting *Saint Francis receiving stigmata* (Museum voor Schone Kunsten in Ghent), where the saint looks directly at the viewer, as if turning away from the mystical vision of Christ, and at the same time he makes a hand gesture that attracts attention and turns it to his stigmata. In Francisco de Zurbarán's painting of *Saint Francis praying in a grotto* from the 1650s (San Diego Museum of Art), the saint also looks towards the viewer. In this case, the message sent by the saint's gaze becomes clear. It is no longer a mystical experience, as in the case of receiving stigmata, but the prayer itself to which the saint beckons the viewer through his facial expressions. Yet another expression of the mystical experience can be found in Caravaggio's painting, *Ecstasy of Saint Francis* from around 1595 (Wadsworth Atheneum in Hartford), where an angel is supporting the fainting saint, and the entire composition is illuminated by mystical light. Pamela Askew sees this work as an attempt to show the ultimate union, through mystical experience, of the saint with Christ.⁸⁴ A similar pattern

84 Ibidem, pp. 289–290.

of representation can be found in two very similar paintings by Orazio Gentileschi: first, *Saint Francis receiving stigmata*, from around 1600 (Museum of Fine Arts in Houston; see: Fig. 7), and the second, *Saint Francis supported by an angel*, from around 1607 (Museo Nacional del Prado in Madrid; see: Fig. 8). In both cases, almost the entire image field is taken up by the saint supported by an angel. The fainting saint has his mouth slightly open and his gaze is not focused on any specific point. In the Houston painting, he is accompanied by mystical rays, signalling the supernatural character of the event. In the Madrid painting, the stigmata are once again highlighted – Saint Francis also holds a wooden cross, even though most likely the picture does not show the act of him receiving the stigmata, but only the ecstatic state of the saint. However, as in the previously mentioned examples, also in these pictures it can be appreciated that the mystical event itself takes place inside, “within” the saint, and is not available to the viewer. The very posture of a mystic supported by angels evokes associations with the representations of dead Christ. By comparing the selected paintings, we observe that the set of gestures and facial expressions shown during the visions or meditations was varied and dependent on the artist’s intentions. This emphasis on physical expression was also important because of the mystical interest in the sacredness of the body and its ability to undergo supernatural experiences.⁸⁵

The juxtaposition of paintings created at different times and in different milieus is not intended to indicate a single, arbitrary factor that contributed to the similarities between them, but only to distinguish certain trends. The previously discussed representations of mystical visions take on a new meaning when compared with the already cited works of church writers active at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries. The expression of the saints’ faces is no longer just an artistic formula, but a means of moving the recipients, convincing them of the truthfulness of the feelings experienced by the saints. Such expression can be perceived as a deliberate procedure that goes beyond the basic understanding of artistic statement. A deep religious experience, which mystical visions undoubtedly are, even if it is unavailable to ordinary believers of the Catholic Church, could have been aimed at arousing deeper emotions, leading in turn to conversion or a deepening of one’s relationship with God. On this level, such reading seems to be in line with the recommendations of the Church’s holy writers to improve the inner prayer. However, we need to remember that the above-mentioned works also constitute a new iconography of modern saints who, according to the new model of sainthood, were no longer intercessors, but role models.

Adoration of the cross as a form of prayer

The adoration of the cross is one of the more universal forms of prayer that developed in the Catholic Church especially since the fourteenth century.⁸⁶ It was sanctioned by examples of the Virgin Mary, Saint Mary Magdalene and Saint John described in the Gospels. This scene was particularly present in the iconography of the Crucifixion, both in the Middle Ages and in the early modern era. Adoration of the cross by the Virgin Mary, Saint John and Saint Mary Magdalene appeared in art across different regions. The representation itself also remained essentially

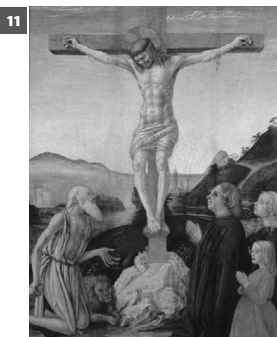
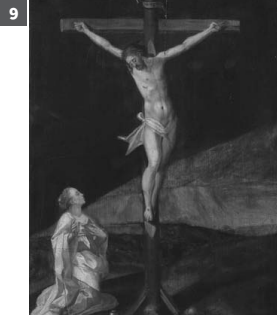
85 H. Hills, *Demure Transgression*, p. 159.

86 T. Sinka, *Zarys liturgiki*, p. 62.



7. Orazio Gentileschi, *Saint Francis receiving the Stigmata*, ca. 1600–1601, Museum of Fine Arts in Houston. Photo after: <<https://www.mfah.org/art/detail/92112>> → see p. 148

8. Orazio Gentileschi, *Saint Francis supported by an angel*, ca. 1607, Museo Nacional del Prado in Madrid. Photo after: <<https://tinyurl.com/2n4w7yax>> → see p. 148



9. Anonymous artist, *Saint Mary Magdalene at the foot of the cross*, ca. 1610, Rijksmuseum in Amsterdam. Photo after: <<https://tinyurl.com/2yhr5uzz>> → see p. 149

10. Titian, *Vendramin family worshipping the relics of the Holy Cross*, ca. 1540–1545, The National Gallery in London. Photo after: <<https://tinyurl.com/pfd7849r>> → see p. 150

11. Francesco Botticini, *Crucifixion with Saint Hieronymus, the donor, and his family*, end of fifteenth century, Doris Ulmann Galleries, Collage Art Collection in Berea. Photo after: <<https://tinyurl.com/58cydaaz>> → see p. 151

unchanged in terms of the characters featured in it, although we can find paintings with only one of the protagonists, such as in the case of an anonymous work from the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam from around 1610, showing only Saint Mary Magdalene at the foot of the cross (see: Fig. 9). These representations were not only supposed to illustrate the Crucifixion itself, but they also constituted an emotional reference to the shared experience of Christ's suffering by the saintly figures participating in it, which is particularly evident in the last cited example. Besides Saint Mary Magdalene and Christ on the cross, there is no other figure in the painting, which emphasizes the personal relationship of the saint with the unfolding event. It also proves that this is not a historical representation of the biblical scene. Placing the composition against the background of an undefined landscape renders the work its mystical character.

The very practice of adoring prayer derives from Eucharistic adoration – displaying the Blessed Sacrament after the end of the liturgy of the Holy Mass – that was meant to prolong the moment of the elevation.⁸⁷ Contemplative prayer, focusing on the crucifix itself, was mainly aimed at empathetic meditation, pondering on Christ's Passion and striving to understand His sacrifice. In the texts by early modern saints – for example, in the writings of Saint John of the Cross – there are recommendations for adoration in the form of meditation, recalling the image of the cross and the Passion of Christ with the use of one's imagination.⁸⁸ Such spiritual exercises were intended to develop in the praying person the awareness of the basic truth about faith, as well as strengthen his or her adherence to virtuous resolutions, which is also mentioned by Saint Francis de Sales.⁸⁹

Early modern representations of the adoration of the cross

Adoration was a frequent and highly common religious practice. An example of its reflection in art is the painting by Titian from around 1540–1545 (The National Gallery in London; see: Fig. 10), showing the Vendramin family gathered in front of the altar and worshipping the relics of the Holy Cross. However, as mentioned earlier, in the history of art, the depiction of adoration appears initially mainly in the Crucifixion scenes, where the individual figures are depicted at the foot of the cross. A similar pattern can also be found in the depiction of the donors under the cross, who are depicted either in parallel, next to, or in the image of the saints. Works presenting such a composition appeared in European art from the late Middle Ages to the end of the early modern era. Examples include paintings by Hieronimus Bosch from around 1480–1485 (Musées Royaux des Beaux-Arts in Brussels), Francesco Botticini from the end of the fifteenth century (Doris Ulmann Galleries, Collage Art Collection in Berea; see: Fig. 11), El Greco from around 1590 (Louvre in Paris; see: Fig. 12) or Francisco de Zurbarán from around 1640 (Museo Nacional del Prado in Madrid; see: Fig. 13). In the case of the presentations of the donors, it is noticeable that the characters are deliberately isolated, whereas

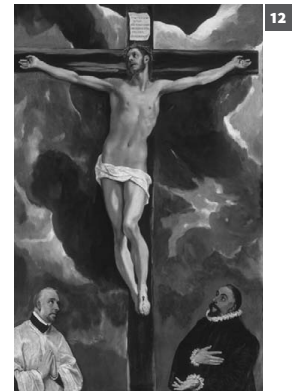
87 L. Pinal, *Kult Najświętszej Eucharystii*, "Roczniki Liturgiczno-Homiletyczne", 1(57), 2010, pp. 210–211; D. Kwiatkowski, *Kult adoracji eucharystycznej źródłem autentycznych chrześcijańskich postaw moralnych*, "Teologia i Moralność", 12, 2017, no. 2(22), pp. 260–261; idem, *Teologia obrzędu wystawienia i adoracji Najświętszego Sakramentu*, "Studia Gdańskie", 40, 2017, no. 40, pp. 64–65.

88 św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, p. 222.

89 św. Franciszek Salezy, *Filotea*, p. 278.

the paintings themselves are ahistorical, which can be linked to their contemplative message. The object of adoration is a small crucifix designed to remind us of the most important sacrifice, and help shape the image of the key event in the history of salvation. Another important element is a close, physical relationship with the crucifix of the figures depicted. Saints typically look at the latter from close range, or they hold the cross in their hands. A similar scheme can be found in the depictions of most saints, including Saint Francis, Saint Catherine of Siena, Saint Teresa of Ávila, Saint Mary Magdalene, Saint Jerome, or Saint Ignatius of Loyola. One example is a painting by El Greco of around 1525, entitled *Saint Francis Adoring the Cross* (Fine Arts Museum of San Francisco; see: Fig. 14). The saint was shown kneeling, bent over the crucifix, with his arms crossed over his chest. His attitude is an expression of prayer, devotion, and pious reflection. His gaze is directed solely to the small crucifix resting on a skull. The painting of Saint Dominic from around 1586–1590 (in a private collection), also by El Greco, is almost an exact repetition of the attitude of Saint Francis as seen in the work in question. Federico Barocci portrayed the saint in a similar setting in his painting from around 1600 (The Metropolitan Museum of Art in New York; see: Fig. 15). Here the prayerful concentration is emphasized by the gesture of spread hands and the gaze directed at the crucifix. Bernardo Strozzi in his work from around 1620–1630 (The National Gallery of Art in Washington; see: Fig. 16) directed the gaze of Saint Francis towards the viewer, and the folded hands again indicate the act of prayer. Despite the difference in gestures, the image is a representation of adoration, but it encourages the faithful to follow the saint's example in a more direct way, through a deliberately directed gaze. A solution similar to the one applied in Barocci's painting is found in El Greco's *Penitent Mary Magdalene* from around 1585–1590 (Museo Cau Ferrat in Sitges) or in the painting of the same title from around 1661 by Mateo Cerezo (Rijksmuseum in Amsterdam; see: Fig. 17). The saint is depicted on her knees, and her gaze is clearly focused on a small crucifix nearby. The presented scene is a depiction of the saint engrossed in prayer, whereas her hand gestures, albeit different from those of the previously mentioned works, undoubtedly symbolize prayer, and the expression of her face emphasizes the inner spiritual experience. Elements of this pattern can also be found in an earlier work by Domenico Fetti from around 1615 (Museum of Fine Arts in Boston). In turn, Dirck Bleker, in his painting from around 1651 (Rijksmuseum in Amsterdam) placed a cross in the hand of Saint Mary Magdalene, thus rendering the representation an even more personal, contemplative character (see: Fig. 18). In the case of the latter saint, attention should be paid to the aspect of penance present in the paintings here indicated. The saints' personal contemplation of the cross goes beyond religious meditation. Such contemplation is meant to lead to deep regret for one's sins, which then triggers a change in one's life. This representation could also be seen as a historical element, emphasizing piety, or the special veneration the given saint had for the Passion of Christ. A similar sentiment is expressed by a slightly later painting by Lorenzo Tiepolo from the 1760s, now in the Cincinnati Art Museum, showing Saint Charles Borromeo during his prayer (see: Fig. 19).⁹⁰ The earlier depiction of Saint John of the Cross, from around 1656,

90 S. Boorsch, *Lorenzo Tiepolo's "St Charles Borromeo Venerating the Crucifix"*, "Print Quarterly", 13, 1996, no. 4, pp. 401–410.



12. El Greco, *Christ on the cross adored by the donors*, ca. 1590, Louvre in Paris. Photo after: <<https://tinyurl.com/urhwvby5>> → see p. 151

13. Francisco de Zurbarán, *Crucified Christ with the donor*, ca. 1640, Museo Nacional del Prado in Madrid. Photo after: <<https://tinyurl.com/4uhtakah>> → see p. 151

14. El Greco, *Saint Francis venerating the Crucifix*, ca. 1525, Museum of Fine Arts in San Francisco. Photo after: J. Grabski, *The Iconography of St. Francis in the Work of El Greco and His Workshop. Typology, Variants, Derivatives*, in: *Art in the Time of El Greco*, A. Witko (ed.), Kraków 2016, p. 114 → see p. 151



15. Federico Barocci, *Saint Francis*, ca. 1600–1604, The Metropolitan Museum of Art in New York. Photo after: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438688>
→ see p. 152

16. Bernardo Strozzi, *Saint Francis praying*, ca. 1620–1630, The National Gallery of Art in Washington. Photo after: <https://tinyurl.com/w9975xs>
→ see p. 152

17. Mateo Cerezo, *Penitent Mary Magdalene*, ca. 1661, Rijksmuseum in Amsterdam. Photo after: <https://tinyurl.com/cpxtp33m>
→ see p. 152

attributed to Zurbarán and located with the Archdiocese Museum in Katowice, can also be interpreted along these lines. The saint is depicted from the waist up, holding a crucifix in his hand, and gazing towards it. More expressive, and later than those already mentioned, is the image of Philip Neri from the second half of the eighteenth century, a work of Giuseppe Nogari (at Basilica of Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice). The common element of all the works listed above is the close relationship between the saints and the crucifix, as well as their eye contact with it, or with the viewer. It seems that such representations can be associated with an instruction of spiritual exercises for contemplating the Passion of Christ and venerating His cross.

Saints in the Catholic Church, especially after the Council of Trent, were above all role models for the faithful – through their lives, which imitated that of Christ. Their portraits became carriers of a variety of content – from hagiographic elements to recommendations regarding private piety. In religious literature, in the writings by Saint John of the Cross or Saint Francis de Sales, among others, there was an encouragement to cultivate personal religious practices aimed at deepening the personal relationship of the believer with God. This was also the role of the representations of praying saints. They were meant to be a model and an exhortation to change one's life and improve one's religious practices, through a special celebration of the Passion of Christ.

Purposes of showing prayer in paintings

Assuming that prayer, both private and public, is a fundamental element of faith, its representation in art is somewhat natural. In itself, however, prayer did not use to be the subject of religious works. For the most part, it was a seemingly obvious, and yet a secondary element, not necessarily present in every representation; it has taken the form of a specific attitude or posture of a given character rather than a literal representation of the activity itself. Most of the lay figures depicted in religious paintings were shown in an adoring and prayerful attitude. On the other hand, due to their specific function within the Catholic Church, it was the saints and the blessed – being the models to follow for the faithful – that were most often shown in a prayerful attitude. Such representations were less often aimed at showing the act of piety on its own, and more often they were related to the subject of the work itself. They can be subdivided into two main groups, making it possible to distinguish the very purpose for which the saints adopt the particular attitude. Although it is not necessary for their portrayal, yet in many cases it is a permanent element of their iconography. These are works in which prayer has been shown for a historical purpose, as a proof of the sainthood of a given person, as well as those in which prayer is meant to serve as an example leading to imitation and perpetration of a proper Christian life. Such a distinction has no strict, closed boundaries; instead, it is an attempt to understand the function of the attitude or the posture itself, which often carries both meanings simultaneously.

Historical purpose – prayer in the lives of saints as the proof of their sainthood

The postulate of compliance with historical truth led to the gradual cleansing of the hagiography and representations of saints from elements of a legendary nature. In this perspective, the purpose of presenting the saint in prayer may be

the willingness to convey the historical truth by correctly rendering the given event of his or her life. In the case of images of receiving stigmata, it will reflect the circumstances of the event. Saint Francis was given his stigmata while in deep contemplation on La Verna hill, and Saint Catherine received hers during a holy mass. Both instances were related to prayer; hence, it is an attitude that is iconographically appropriate for these saints. Similarly in the case of Saint Teresa of Ávila, who experienced mystical visions also whilst in prayerful contemplation. In this perspective, the representation of the saints in agony, either on their deathbed or as a result of martyrdom, will only be an illustration of the historical event itself, the vision related to it, or simply the way in which they are passing. The scenes of adoration of the cross tend to be less detailed. While they are not a reflection of a specific situation in the life of a given saint, it seems that they can be considered a general expression of piety. This is because most of the hagiographic descriptions cite, *inter alia*, piety as a feature that distinguishes saints from among the faithful. This reading is obvious, but it should be remembered that the saints are not always portrayed in prayer. Numerous scenes such as *sacra conversazione* or showing the scenes from the saint's life are another common way of portraying them. Whenever they are depicted in the course of prayer in a historical context, that prayer has a rather secondary, almost obvious meaning, resulting from the situation itself or precisely from the fact that we can expect manifestations of piety from the saint, such as is worthy of being reflected in his or her iconography. The representations of the canonized saints after the Council of Trent were subject to scrutiny; and this had limited – albeit not completely – at least some visual aspects of artistic interpretation.⁹¹ At the same time, any such representation, in the case of saints, will probably be didactic in nature. However, this way of reading will always remain uncertain, as it must have depended on the intentions of the client or the artist himself. The historical account is extremely important for the existence of a given saint in the minds of the believers. As Kenneth Woodward writes, “saints are first and foremost their lives.” This means that without a specific narrative, available through an image or word, their worship will not be legible to the faithful, because it is these characters – these representations – that speak to them. The number of the models of exemplary behaviour also ensures that this understanding is found among various social classes.⁹²

Didactic purpose – improving lives, following the example

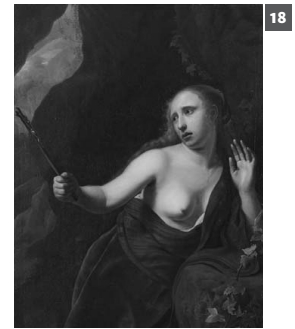
The traditional role of a saint in the Catholic Church is primarily mediation between the faithful and God Himself. However, in the post-Tridentine period, this perception changed significantly, and it is the lives of the saints that became a model for an ideal Christian life.⁹³ At the same time, it is a model that is understandable to the faithful due to the diversity of attitudes and origins of the canonized saints.⁹⁴ The saints themselves also became a means of standardizing

91 S. Ditchfield, *Tridentine Worship and the Cult of Saints*, in: *The Cambridge History of Christianity*, vol. 6: *Reform and Expansion 1500–1660*, R. Po-Chia Hsia (ed.), Cambridge 2007, p. 208.

92 K.L. Woodward, *Making Saints. How the Catholic Church Determines Who Becomes a Saint, Who Doesn't, and Why*, New York 1990, pp. 18–19.

93 Ibidem, p. 50; M. Kissel, *The Making of New Female Saints*, p. 3.

94 S. Ditchfield, *Tridentine Worship*, p. 218.



18. Dirck Bleker, *Penitent Mary Magdalene*, ca. 1651, Rijksmuseum in Amsterdam. Photo after: <<https://tinyurl.com/47pfsn3v>> → see p. 152

19. Lorenzo Tiepolo, *Saint Charles Borromeo venerating the Crucifix*, 1760s, Cincinnati Art Museum. Photo after: <<https://tinyurl.com/5brz3uxs>> → see p. 153

and unifying piety after the Council of Trent.⁹⁵ Representations of prayers in the images of saints, as already mentioned, can be interpreted in various ways – in a historical or didactic sense. In the case of the latter, the foundation is the understanding of the cult itself, which encourages imitation. As emphasized by Ditchfield and Woodward, this is a strictly Catholic element in its expression, which additionally allows one to emphasize one's identity in the face of many faiths.⁹⁶ The above-mentioned examples of representations can also be interpreted in the context of the recommendations of early modern spiritual guides, additionally encouraging the practice of private spiritual prayer, which is meant to lead to conversion and life change. The depictions of the adoration of the cross are an encouragement to make the first conscious decision, caused precisely through the deep prayerful reflection, which is the highest, most perfect form of exaltation available to a person seeking spiritual transformation. In this case, the representations of mystical visions become a model of unity in prayer that leads beyond, towards supernatural experience. The images here indicated combine certain coherent iconographic elements, which in a broader sense can be interpreted as illustrating a model example, an encouragement to follow the saints in the practice of prayer.

The figures of saints in the Catholic Church constitute role models of a special kind, and their worship is meant to lead not only to the reverence, but also to the imitation of their lives. The importance of prayer in the post-Tridentine era was highlighted by preachers in books of instructions and guides devoted to improving the practice of private piety. Since the lives of the saints were an example, their representations were also not accidental. Each moment in their biographies, which was represented in art, had a specific meaning and purpose.⁹⁷ In the Middle Ages, saints were intercessors, whereas private piety was based primarily on a pronounced, celebrated prayer routine. Early modern understanding of saints as role models coincided with the post-Tridentine attempt to systematize popular, common religious practices. Notably, in the seventeenth century we still found images of saints devoid of hagiographic context, showing only the praying figure. Having said that, images relating to the hagiography itself were certainly more frequent. At the same time, looking through the prism of perceiving saints as a model to be followed, most of the elements that make up the iconography of a given saint are included in the pictorial representation for a reason, and carry specific content. Hence, it seems justified to see intent in their postures; a purposeful action that constitutes a significant message.

Conclusion

Arguably, the main point of changes in early modern piety, aimed at transforming, centralizing and unifying religious practices through decrees or spiritual guides is the turning “inward”, which should be understood as development in the sphere of spiritual, personal relationship with God, going beyond the mere recitation

95 Idem, *San Carlo and the Cult of Saints*, in: *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento. Atti delle giornate di studio 25–26 novembre 2005*, F. Buzzi, M.L. Frosio (eds.), Milano 2006 (= *Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna*, 20), p. 145.

96 Idem, *Tridentine Worship*, pp. 218–219; K.L. Woodward, *Making Saints*, pp. 16–17.

97 M. Kissel, *The Making of New Female Saints*, p. 45.

of the formulaic prayer. This is the message of the writings of Saint Ignatius of Loyola, Saint Teresa of Ávila, Saint John of the Cross, as well as Saint Francis de Sales. The way of praying presented in their works expresses a specific state that the believers enter, rather than just a body posture. Hence the specific way of representing prayer in early modern art. The general determinants are primarily gestures, kneeling down, or a deep bow. However, at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, the representation of prayer gains an additional element, which is a specific facial expression. The latter can be linked with the postulated turning “inwards”, when the gaze of the person praying turns to things inaccessible to the physical regard. Simultaneously, the pursuit of naturalism and faithful depiction of emotional states had been recommended in the treatises on the theory of art that were published at that time. Thus, the appearance of expressive facial expressions in the representations of praying saints can have two-fold associations: with the development of piety, but also with the desire to show the relevant emotions in a naturalistic way.

With the change in the model of sainthood, the function of saints in the Catholic Church has changed. From intercessors whose mediation was meant to result in being heard by God Himself, they became examples to follow, models of pious life and behaviour, and above all, of a correct relationship with God. Charity, seeking conversion, and asceticism have become particularly desirable values. The representations of saints, especially those newly canonized, had to be approved by the Supreme Sacred Congregation of the Holy Office. Iconographic elements appearing in such paintings carried specific, meaningful message, therefore the presentation of piety in any form was not accidental. The first distinctive type of the imagery of prayer is the representation of mystical experiences, that is, an important element of the hagiography of saints. In it, one can observe a more dramatic approach to facial expressions, suggesting a deep, inner experience felt by the people portrayed. Another group of works that also use similar means of expression are representations of the adoration of the cross. Therefore, not only the theme of prayer connects both types of imagery, but above all, the expression, which is a new iconographic element referring to a strong inner experience. Although the prayer as such was not only shown in the images of saints, it became the carrier of a dual meaning. It was part of the historical narrative, literally depicting a scene from the hagiography of a given saint, perceived mainly through the prism of his or her life on earth, which in turn was an example of the correct imitation of Christ. This historical plane of reading is the most basic one, intended only to highlight the fact of applying pious practices. The second way of interpreting this type of images refers to them without their narrative context, and allows for a broader perspective on representing the saints during prayer, i.e. perceiving them as an ideal model to follow, also in relation to devotional practices. The representation of a deep spiritual experience is meant to be an encouragement to deepen a personal relationship with God, as the holy writers prompted the faithful to do in their guides. In this sense, the visual message becomes a carrier of similar content, encouraging the faithful to experience deeply, to change their behaviour, and to follow the example of saints experiencing mystical feelings in specific representations. ●

