

## KAPLICA BISKUPA KRZYSZTOFA ANDRZEJA JANA SZEMBEKA WE FROMBORKU I JEJ DEKORACJA MALARSKA Z PIERWSZEJ POŁOWY XVIII WIEKU

**Słowa kluczowe:** kaplica relikwiarzowa, oratorium, Frombork, bp Krzysztof Andrzej Jan Szembek, kwadratura, polichromia, Maciej Jan Meyer

**Keywords:** reliquary chapel, oratorio, Frombork, Bishop Krzysztof Andrzej Jan Szembek, square, polychrome, Maciej Jan Meyer

**Schlüsselwörter:** Reliquienkapelle, Oratorium, Frombork, Bischof Christoph Andreas Johann Szembek, Quadraturalmalerei, Polychromie, Maciej Jan Meyer

Z fundacji biskupa warmińskiego Krzysztofa Andrzeja Jana Szembeka ze Słupowa (1680–1740), pasterzującego na Świętej Warmii w latach 1724–1740<sup>1</sup> przy katedrze we Fromborku powstała wyjątkowa w tej części ziem Polski i Europy kaplica pw. Najświętszego Salwatora i św. Teodora Męczennika (Teodora z Amazji), zwana popularnie Szembekowską<sup>2</sup>.

---

\* Ks. dr Szymon Tracz – historyk sztuki, mediewista; doktorat obroniony w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (2009), stypendysta Fundacji Lanckorońskich (Florencja 2015). Kierownik kierunku Historia sztuki w Instytucie Historii Sztuki i Kultury UPJPII w Krakowie, gdzie prowadzi zajęcia z zakresu historii sztuki średniowiecznej polskiej, doktryn artystycznych oraz historii estetyki. Główny obszar zainteresowań badawczych obejmuje ikonografię chrześcijańską, średniowieczną sztukę polską, malarstwo włoskiego Trecenta i Quattrocenta, zagadnienia związane z italianizmem w Europie Środkowej w średniowieczu oraz sztukę w Małopolsce i na Warmii w okresie przedrozbiorowym. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6540-0118>

<sup>1</sup> Zob. H. Żochowski, *Die Seelsorge im Ermland unter Christoph Andreas Johann Szembek 1724–1740*, (Münster) 1993; A. Szorc, *Dzieje diecezji warmińskiej (1243–1991)*, Olsztyn 1991, s. 82; A. Kopiczko, *Szembek Krzysztof Andrzej Jan*, w: *SBKW*, red. J. Guzowski, Olsztyn 1996, s. 244–245; *Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008, s. 323–334.

<sup>2</sup> W Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie zachowało się kilka istotnych dokumentów źródłowych dotyczących kaplicy: akt erekcyjny kaplicy – *Erectio Beneficium Szembekiani in Capella S(ancti)s(i)mi Salvatoris*, wystawiony w Lidzbarku Warmińskim 29 grudnia 1736 roku, pierwszy inwentarz jej wyposażenia bez daty powstania określony jako *Connotatio. Argentariae, Reliquiarum, Ornamentum totiusque Suppellectilis Capellae S(ancti)s(i)mi Salvatoris D(omin)ni Nostr(i)* oraz drugi z 1785 roku poprzedzony statusem oratorium i opisem jego uposażenia – *Status et Rescriptio Capellae Sanctissimi Salvatoris a Perillustri Reverendissimo Domino Joanne Cichowski*



Il. 1. Frombork, Katedra pw. Wniebowzięcia NMP i św. Andrzeja z kaplicą Najświętszego Salwatora (Szembekowską), 1732–1743, fot. autor, 2011.

określonym jako *Capella Szembekiana Ecclesiae Cathedralis Varmiensis. Archiv(um) Capitulare Frauenburg*. R. C11a, opatrzonym wspólną sygnaturą AAWO, AK, RC 11a. O kaplicy mówi także sam biskup Szembek w relacji o stanie diecezji warmińskiej przesłanej do Rzymu 12 września 1735 roku zachowanej w *Acta Cancellariae Illustrissimi Christophori Joannis Szembek Episcopi Warmiensis 1735–1740* (AAWO, AB, A 31, k. 78–90). Kilka ważnych informacji zawiera także obszerny testament Szembeka z 25 stycznia 1740 roku: *Testamentum Codicilli et Rationes Executoriales b.m. C(e)l(enti)ssimi R(everendissimi) D(omi)ni Christophori Szembek Principis Ep(isco)pi Warmiennsis* (AAWO, AK I T 16, k. 19–64v; AAWO, AB, A 46, k. 55–57), opublikowany w zasadniczej części przez: F. Hipler, *Die Kapelle des hh. Erlösers im Dom zu Frauenburg und das Testament ihres Stifters, PDE*, Hrsg. F. Hipler, Braunsberg 1886, s. 121–122. W badaniach nad kaplicą ważne miejsce zajmuje też dokumentacja konserwatorska ilustrująca działania podjęte w czasie gruntownej konserwacji na początku XXI wieku – E. Pill, A. Pill, *Dokumentacja konserwatorska Ołtarza Zbawiciela z Archikatedry we Fromborku*, Toruń 2014 (mps); P. Maćko, *Ocena stanu zachowania oraz program prac konserwatorskich kraty portalowej kaplicy pw. Zbawiciela oraz św. Teodora z Amazji i innych świętych we Fromborku*, Toruń 2014 (mps); M. Szumińska, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Polichromia ścian wewnętrznych kaplicy Zbawiciela katedry we Fromborku*, Toruń 2015 (mps). Za pomoc w przeprowadzeniu kwerendy dziękuję ks. prof. dr. hab. Andrzejowi Kopiczko – Dyrektorowi Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie, ks. dr. Jackowi Wojtkowskiemu – Proboszczowi Archikatedralnej Parafii pw. Wniebowzięcia NMP i św. Andrzeja we Fromborku i ks. dr. Tomaszowi Garwolińskiemu – Dyrektorowi Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego Metropolii Warmińskiej „HOSIANUM” w Olsztynie.

Oratorium od samego początku zostało pomyślane jako relikwiarzowe, a jego krypta jako miejsce wiecznego spoczynku fundatora, gdzie złożono jego ciało 1 czerwca 1740 roku<sup>3</sup>.

Jak do tej pory kaplica nie doczekała się osobnego opracowania monograficznego. Zarówno wcześniejsi badacze niemieccy<sup>4</sup>, jak i polscy, zwłaszcza w okresie powojennym, wspominają o niej jedynie przy okazji omawiania katedry, bądź też działalności na Warmii jej fundatora<sup>5</sup>. Jedynie w kręgu zainteresowań historyków sztuki częściowo pozostawały znajdujące się tam relikwiarze<sup>6</sup> oraz polichromia zdobiąca kaplicę, o której przede wszystkim w swoich badaniach wspomina Andrzej Stoga<sup>7</sup>. Stąd też warto szerzej spojrzeć na kaplicę i jej dekorację malarską, czemu będzie poświęcone niniejsze opracowanie.

Kaplica biskupa Szembeka została wzniesiona przy siódmym przęśle południowej nawy bocznej archikatedry Wniebowzięcia NMP i św. Andrzeja we Fromborku. W imieniu fundatora kamień węgielny pod kaplicę położył 15 sierpnia 1732 roku biskup pomocniczy Michał Remigiusz Łaszewski (1730–1746). Osobiście zaś Szembek jeszcze nieukończony oratorium konsekrował w 1735 roku<sup>8</sup>. Wcześniej, w święto św. Michała Archanioła 29 września 1734 roku, warmiński hierarcha przeniósł z fromborskiego kościoła parafialnego św. Mikołaja w uroczystej procesji relikwie Krzyża Świętego i św. Teodora z Amazji do nowego oratorium<sup>9</sup>. Prace wykończeniowe przy kaplicy trwały do 1743 roku. Fundator w akcie erekcyjnym z 29

<sup>3</sup> AAWO, AB, A 46, k. 55–55v; F. Hipler, *Die Kapelle*, s. 121.

<sup>4</sup> A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Heft IV, *Das Ermland*, Königsberg 1894, s. 84–85, 99–100; F. Dittrich, *Der Dom zu Frauenburg*, ZGAE, Braunsberg 1916, s. 14–17.

<sup>5</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie. Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, red. M. Arszyński, M. Kutzner, Warszawa 1980, s. 85–88; A. Szorc, *Dzieje diecezji*, s. 82; S. Achremczyk, *Uwagi o mecenacie kulturalnym biskupów warmińskich w XVII i XVIII wieku*, *KMW* 1 (1987), s. 18; H. Zochowski, *Die Seelsorge*, s. 70–72; *Poczet biskupów*, s. 331; E. Starek, G. Kotłowski, *Łacińskie inskrypcje w kościołach Warmii. Katedra we Fromborku*, Pelplin 2017, s. 359.

<sup>6</sup> A. Samulowska, *Johannes Christof Geese – złotnik olsztyński*, *RO*, t. VII (1968), s. 54–58, il. 10–13; R. Mączyński, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003, s. 583–584; J. Semków, *Złotnictwo jako część programu ideowego Kaplicy Salwatora we Fromborku* (2006), (mps), s. 1–36; J. Semków, *Relikwiarze zachowane w kaplicy Szembeka we Fromborku*, „Cenne, bezcenne, utracone”, nr 4/73, (2012), s. 47–53; M. Okulicz, *Złotnictwo sakralne dominium warmińskiego od połowy XIV do końca XVIII wieku. Katalog wystawy*, Olsztyn 2006, s. 15–16, 346–351. W przygotowaniu do druku artykuł: Sz. Tracz, *Szembekowska kaplica Najświętszego Salwatora przy katedrze we Fromborku jako Palladium Świętej Warmii – pokłosie konferencji: Kaplice w katedrach i kolegiatach. Funkcja-architektura-transformacja*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w Łodzi, 13–14 czerwca 2019.

<sup>7</sup> A. Stoga, *Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach*, *BHS*, r. XLII (1980), nr 3/4, s. 258–261; A. Stoga, *Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w.*, *KMW*, nr 4 (1993), s. 519. W przygotowaniu do druku artykuł: Sz. Tracz, *Włoskie inspiracje malarskiej dekoracji Macieja Jana Mayera z pierwszej poł. XVIII wieku w kaplicy Najświętszego Salwatora (Szembekowskiej) przy katedrze we Fromborku*.

<sup>8</sup> AAWO, AB, A 31, k. 81.

<sup>9</sup> Opis uroczystości związanych z wprowadzeniem relikwii św. Teodora do kaplicy zawiera: AAWO, AB, A 30, s. 812–822. Zob. też F. Hipler, *Die Kapelle*, s. 119–120.

grudnia 1736 roku zadbał o właściwe środki na utrzymanie kaplicy i celebrowaną w niej liturgię<sup>10</sup>.

Kaplicę wzniesiono na rzucie poziomym o odmiennym wyglądzie strony zewnętrznej i wewnętrznej. Na zewnątrz uzyskała ona rzut zbliżony do kwadratu (9 m x 10 m) o wklęsłych narożach, natomiast we wnętrzu powierzchnię przyziemia wyznacza koło wpisane w kwadrat z czterema prostokątnymi wnękami w środku boków, co w efekcie w rzucie przybiera postać zbliżoną do wpisanych w siebie dwóch krzyży greckich. Elewacje zewnętrzne artykułuje wysoki, fazowany, ceglany cokół, proste lizeny w narożach ujmujące gładkie ściany oraz szeroki fryz podokapowy w formie zdwojonego belkowania rozdzielonego impostami na osi lizen. Ściany zachodnią i wschodnią oratorium przeprowa okno obramione opaską w kształcie stojącego prostokąta zamkniętego łukiem odcinkowym. Na podbudowie kondygnacji dolnej wznoszą się kondygnacje górne – wyraźnie dominująca nad założeniem kopuła oraz latarnia przykryta spłaszczonym hełmem, zwieńczonym krzyżem na kuli. Kopułę i hełm latarni pokryto blachą miedzianą<sup>11</sup>. Na południowej ścianie kaplicy umieszczono prostą, marmurową tablicę z napisem fundacyjnym<sup>12</sup>.

Na osiach we wnętrzu kaplicy wprowadzono cztery wnęki arkadowe umieszczone na wysokim cokole zamkniętym profilowanym gzymsem oraz znajdujące się pomiędzy nimi pary nieznacznie rozsuniętych korynckich pilastrów podtrzymujących wyłamane na ich osi zdwojone belkowanie, rozdzielone impostami. Kamienny cokół stanowiący podstawę ściany wielokrotnie się przełamuje, tworząc w arkadach oraz pod pilastrami wydatne postumenty. Ponad belkowaniem rozpościera się kopuła z latarnią, której wnętrze przeprowa czterema półokrągłymi oknami rozdzielonymi pilastrami na cokolikach opartych na profilowanej opasce odcinającej latarnię od pola kopuły. W polu arkady południowej usytuowano ołtarz, a w północnej wejście do kaplicy, natomiast arkadę wschodnią i zachodnią przeprowa oknem w kształcie stojącego prostokąta o wklęsłych, górnych narożach. Pod oknami z obu stron znalazły się drewniane ławy. Posadzka w kaplicy została wyłożona marmurowymi płytami. W przyziemiu oratorium urządzono kryptę grzebalną, do której prowadzi zejście z wnętrza kaplicy przykryte płytą<sup>13</sup>.

Wejście do kaplicy od strony wnętrza południowej nawy katedry tworzy głęboka, wysoka arkada ujęta iluzjonistycznie malowanym portalem wykonanym w 1742 roku przez malarza Rogawskiego<sup>14</sup>. Iluzjonistycznie malowany portal przedstawia

<sup>10</sup> AAWO, AK, RC 11a (1), luźna karta bez numeracji oraz k. 1–2v; AAWO, AK, RC 11a (3), k. 1v-2; F. Dittrich, *Der Dom*, s. 51.

<sup>11</sup> Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 85.

<sup>12</sup> „SANCTISSIMI SALVATORIS / IESV CHRISTI A LIGNO REGNATIS HONORI / ET SANCTORVM AC SANCTARVM EIVS / RELIQVIARUM VENERANDARVM MEMORIAE / CHRISTOPHORUS ANDREAS IOANNES COMES IN SŁVPOW SZEMBEK / S(ACRI) R(O-MANI) I(MPERII) PRINCEPS EPISCOPVS VARMIENSIS ET SAMBIENCIS / CAPELLAM HANCE ERIGI CVRAVIT / ANNO DOMINI 1735” – por. AAWO, AK, RC 11a (3), k. 1; E. Starek, G. Kotłowski, *Lacińskie inskrypcje*, s. 360.

<sup>13</sup> Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 85.

<sup>14</sup> Rogawski (Rogalski) to bliżej nieznanym z imienia malarz i pozłotnik działający na Warmii w drugiej poł. XVIII wieku, który wzmiankowany jest w źródłach przy okazji zleczonych mu prac w katedrze we Fromborku, pracując m.in. dla biskupa Szembeka oraz przy kaplicy św. Brunona

dwie triady kolumn o kompozytowych kapitelach na tle pilastrów o podobnych głowicach. Kolumny usytuowano na wysokich postumentach. Środkowa ma trzon skręcony, zaś skrajne proste. Na podporach wsparto przerwane belkowanie z dwoma przyczółkami flankującymi profilowaną arkadę z wyłamanym na osi kluczem zdobionym kartuszem z chrystogramem „IHS” podtrzymywany przez dwa aniołki. Na przyczółkach wyobrażono dwie personifikacje – *Męczeństwo* z wieńcem laurowym i palmą w rękach oraz *Wiarę* trzymającą krucyfik i kielich z hostią. W dolnej części pola arkady usytuowano wejście do oratorium w kształcie stojącego prostokąta zamkniętego łukiem odcinkowym.



Il. 2. Frombork, Katedra pw. Wniebowzięcia NMP i św. Andrzeja. Wejście do kaplicy Najświętszego Salwatora (Szembekowskiej). Iluzjonistyczny portal – malarz Rogawski, 1742, krata – kowal Jan Schwartz, ok. 1742, fot. autor, 2020.

kanonika Eulenburga we Fromborku – F. Dittrich, *Der Dom*, s. 15, przypis 1; E. Starek, G. Kotłowski, *Łacińskie inskrypcje*, s. 362, przypis 415.



Wejście do kaplicy zamyka niezwykle dekoracyjna, bardzo bogato plastycznie kuta w przestrzenne motywy roślinne, dwuskrzydłowa krata. W nadświetlu zdobi ją ażurowy kartusz z herbem biskupa Krzysztofa Andrzeja Jana Szembeka. Kratę ok. 1742 roku wykonał Jan Schwartz (1691–1760), kowal z Reszla, a w 1742 roku pomalował ją i wyłocił wspomniany malarz Rogawski<sup>15</sup>.

Punkt centralny kaplicy stanowi przyścienny, drewniany ołtarz relikwiarzowy, ustawiony w 1734 roku w arkadzie południowej. Retabulum wypełniające pole arkady uzyskało formę przypominającą portal z szerokimi ościeżami, tympanonem ozdobionym srebrnymi aplikacjami w kształcie kampanul i ornamentem regencyjnym oraz wieńczącą go archiwoltą. Nastawa składa się z wysuniętego przed lico ustawionego na podeście poprzedzonego gradusem sarkofagowego stipesu z drewnianą mensą i marmurowym portatyłem konsekrowanym przez biskupa Szembeka 13 grudnia 1729 roku<sup>16</sup>. Ponad mensą umieszczone na osi pole obrazowe flankują na kształt ościeży portalowych dwie triady pilastrów o szerokich trzonach pokrytych niebiesko-białą marmoryzacją z płaskorzeźbionymi i srebrzonymi głowicami korynckimi wspierające przerwane na osi gierowane belkowanie. W polu umieszczono olejny obraz powstał najprawdopodobniej ok. 1734 roku w pracowni anonimowego artysty w Warszawie. Ukazuje on Zwycięskiego Chrystusa zasiadającego na obłokach, adorowanego przez aniołów i świętych. Wśród nich na pierwszym planie można rozpoznać św. Andrzeja Apostoła i św. Krzysztofa – patronów fundatora kaplicy<sup>17</sup>. Belkowanie podtrzymuje szeroki profilowany łuk archiwolty z wyłamanym na osi kluczem. Jej wnętrze zdobi srebrny ornament regencyjny na niebieskim tle oraz wykonane w srebrnej blasze kampanule zawieszane u podniebia archiwolty<sup>18</sup>. Na szczycie archiwolty ustawiono niewielką, drewnianą i polichromowaną figurę stojącego Dzieciątka Jezus o naturalnych włosach trzymającego krzyż. Nastawę na brązowo z niebiesko-białą marmoryzacją w płycinach polichromował malarz Rogawski<sup>19</sup>.

Na mense ołtarza ustawiono malowaną na czarno drewnianą trumnę w kształcie sarkofagu z wizjerami oraz srebrnymi aplikacjami z relikwiami św. Teodora Męczennika. Towarzyszą jej liczne relikwie różnych świętych oraz woskowe agnuski umieszczone w czarnych, drewnianych, przeszklonych relikwiarzach, bogato zdobionych srebrnymi, trybowanymi aplikacjami. Mają one kształt kartuszy, szkatulek, obelisków, piramid oraz niewielkich szafek<sup>20</sup>. Ich srebrne okucia i zdobienia wykonali w latach ok. 1730–1743 złotnik olsztyński Jan Krzysztof Geese (†1761) oraz czynny w Kró-

<sup>15</sup> F. Dittrich, *Der Dom*, s. 15, przypis 1; E. Celińska, *Jan Schwartz – kowal z Reszla*, *KMW*, 3 (1969), s. 331–346, il. 2, rys. 5; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 86; P. Maćko, *Ocena stanu zachowania*, brak numeracji stron.

<sup>16</sup> Napis na odwrociu portatyłu z relikwiami śś. Męczenników Urbana i Honorata w ołtarzu kaplicy – *Inwentaryzacja* (APAF), obiekt nr 31. Zob. też. AAWO, AK, RC 11a (3), k. 2.

<sup>17</sup> Tamże; R. Mączyński, *Nowożytnie konfesje*, s. 583–584; J. Semków, *Relikwiarze*, s. 48–50.

<sup>18</sup> Z wymienionych w inwentarzu 60 kampanul obecnie zachowało się 40, co odnotowano na jego marginesie – por. AAWO, AK, RC 11a (2), k. 3v. Inwentarz z 1785 wymienia z 60 zachowane 43 – zob. AAWO, AK, RC 11a (3), k. 2.

<sup>19</sup> Zob. F. Dittrich, *Der Dom*, s. 15; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 86; E. Pill, A. Pill, *Dokumentacja konserwatorska*, il. 46–49.

<sup>20</sup> Por. F. Dittrich, *Der Dom*, s. 15. Obecnie wraz z trumną z relikwiami św. Teodora Męczennika w kaplicy znajduje się dwadzieścia jeden relikwiarzy.

lewcu w latach 1712–1750 Samuela Grewe, co potwierdzają ich punce złotnicze<sup>21</sup>. Relikwiarze rozmieszczono na półkach zawieszonych na płycinach górnej części cokołu i pilastrach retabulum. Pozostałe relikwie znalazły się w wizjerach obramionych srebrnymi aplikacjami na ramie obrazu ołtarzowego i z przodu sarkofagowego stipesu.



Il. 3. Frombork, Kaplica Najświętszego Salwatora (Szembekowska). Widok wnętrza z nastawą ołtarzową, fot. autor, 2018.

Całość wnętrza kaplicy pokrywają freski wykonane ok. 1735 roku przez Macieja Jana Meyera (Matthiasa Johanna Meyera) z Lidzbarka Warmińskiego. Artysta pilastry, fryzy i płyciny ścian kaplicy ozdobił dekoracjami w formie marmoryzacji i regencyjnej ornamentyki utworzonej z elementów bujnej i soczystej roślinności, motywów stylizowanych kampanul, rozet i zanikającego ornamentu wstęgowo-cęgowego. Całość utrzymana jest w jasnych, pastelowych kolorach z dominantą szerokiej gamy odcieni brązu, ochry, rozbielonych błękitów, czerwieni i oliwkowej zieleni.

Pomiędzy czterema parami pilastrów artykułujących wnętrze oratorium przedstawiono w każdym pasie spiętrzone pionowo po cztery medaliony z popiersiami świętych ujętych iluzjonistycznie ukazany, profilowanymi ramami. Wizerunki wiszą na malowanej szarobiałej wstędze związanej na kokardę u góry. Ponad każdym obramieniem widoczna jest banderola z czerwoną, łaćnińską inskrypcją identyfikującą świętego. Święci zostali ukazani frontalnie, z profilu oraz w trzech czwar-

<sup>21</sup> Kapituła na posiedzeniu z 5 lipca 1743 roku przeznaczyła 1000 talarów z legatu Szembeka na zapłacenie za drewniane szkatułki na relikwie do kaplicy Najświętszego Zbawiciela – por. F. Dittrich, *Der Dom*, s. 57–58. Zob. też. A. Samulowska, *Johannes Christof Geese* s. 54–58, il. 10–13; R. Mączynski, *Nowożytnie konfesje*, s. 584; J. Semków, *Złotnictwo*, s. 7–16; J. Semków J., *Relikwiarze*, s. 50–52; M. Okulicz M., *Złotnictwo sakralne*, s. 15–16, 346–351.

tych. Obok wspomnianych już banderol z inskrypcjami identyfikują ich atrybuty oraz stroje charakterystyczne dla kostiumologii przełomu XVII i XVIII wieku, co można zobaczyć na przykładzie duchownych – św. Iwona, św. Hieronima Emilianiego, św. Jana Nepomucena, ukazanych z charakterystycznymi białymi kołnierzykami oraz św. Albana w sutannie z białymi rabatami. Artysta wykorzystał także występujące w tym czasie pancerze w przedstawieniu św. Wacława i św. Ludwika oraz popularne ujęcie żołnierza w typie *all'antica*, co uwidacznia się w wizerunku św. Maurycego w kirysie i szturmaku z piórami na głowie. Z kolei św. Izidor został ubrany w kaftan zapinany na rząd srebrnych guzików oraz kapelus z szerokim, wygiętym rondem charakterystyczne dla bogatszych chłopów.

W kaplicy od strony południowo-wschodniej przedstawiono św. Makarego (S[anctus] Macarius), św. Marcina, papieża (S[anctus] Martinus, Pontifex), św. Wacława (S[anctus] Venceslaus, M[artyr?]), św. Iwona Adwokata (S[anctus] Ivo, Advocatus). Następnie od strony południowo-zachodniej ukazano św. Błażeja [S[anctus] Blasius), św. Henryka II, cesarza (S[anctus] Henericus C[aesar] R[omanorum]), św. Maurycego (S[anctus] Mauritius M[artyr] c[um] 10 000), św. Hieronima Emilianiego z Wenecji (S[anctus] Emilianus, Veneciae). Z kolei od strony północno-zachodniej wyobrażono św. Hilarego (S[anctus] Hilarius), św. Ludwika, króla (S[anctus] Ludovicus, R[ex] Gal[liae]), św. Jana Nepomucena (S[anctus] Ioan[n]es, Nepomucen[us]), św. Izidora (S[anctus] Isidorus). Wreszcie od strony północno-zachodniej namalowano św. Jana Jałmużnika (S[anctus] Ioannes)<sup>22</sup>, św. Karola Boromeusza (S[anctus] Carolus Boromeus), św. Albana z Moguncji (S[anctus] Albanu[s], Sacerdos) i św. Łazarza (S[anctus] Lazarus)<sup>23</sup>.

W arkadzie nad wejściem do oratorium Meyer ukazał monumentalną *Wizję św. Teodora z Amazji* obramioną iluzjonistycznie malowaną, profilowaną ramą. Na pierwszym planie wyobrażono w trzech czwartych w lewo klęczącego św. Teodora. Męczennik ma pod kolanami potłuczony fragment bazy antycznej kolumny oraz przewrócony tors pogańskiego bóstwa pozbawionego odłupanej prawej ręki. Święty w prawej, opuszczonej i nieznacznie zgiętej ręce trzyma płonącą pochodnię, lewą zaś zgiętą w łokciu przykłada do piersi. Jest to młody mężczyzna o atletycznej budowie ciała z głową i spojrzeniem uniesionym ku górze. Ma owalną twarz pozbawioną zarostu z wydatnym nosem i mięsistymi wargami. Męczennik ukazany został w typie *all'antica* – z późnorennesansowym szturmakiem z białobordowym pióropuszem na głowie oraz w kirysie w kolorze zgniłej zieleni lamowanym złotą taśmą, spod którego widać podwinięte rękawy białej koszuli odsłaniające ręce. Z jego ramion zsuwa się rozwiany purpurowy płaszcz przykrywający przód postaci i odsłaniający u dołu zielonkawą tunikę sięgającą kolan. Na nogach ma sandały związane rzemieniem oplatającym gołę pod kolanami.

Z jego lewej strony widać unoszącego się anioła ujętego w trzech czwartych w prawo. Anioł obiema rękami trzyma gałązkę palmową, którą wkłada do przyłożonej do piersi lewej ręki św. Teodora. Palmę oplata banderola z czerwonym, łaciń-

<sup>22</sup> W pracy E. Starek, G. Kotłowski, *Łacińskie inskrypcje*, s. 369 postać błędnie określono jako wizerunek św. Jana Ewangelisty. Za postacią św. Jana Jałmużnika przemawia stylizowany strój biskupa wschodniego, pastorał oraz trzymana w prawej ręce złota moneta, elementy, które nie występują w ikonografii św. Jana Ewangelisty.

<sup>23</sup> Tamże, s. 365–370.



skim napisem: „Justus ut palama florebit. Ps[almus] 91, Ver[sus] 13”<sup>24</sup>. Uskrzydłony anioł ma owalną twarz z wyrazistym nosem i ustami. Spod różanego wieńca na głowie przeplatanej białymi kwiatkami widać kosmyki jasnych włosów. Ubrany jest w rozwianą tunikę sięgającą kolan, odsłaniającą rękę i lewe przedramię. Ponad św. Teodorem z lewej strony malowidła pośród obłoków stoi nagie putto ujęte w trzech czwartych w lewo oraz przedstawiony do połowy frontalnie uskrzydłony anioł ze złożonymi modlitewnymi rękami w zielonej tunice.

Z kolei u góry nieznacznie z prawej spośród brunatno-czerwonawych obłoków wylania się świetlisty otok z promieniami, w którego centrum widać tetragram z hebrajskim imieniem Boga Jahwe – יהוה. W obłokach można dostrzec uskrzydloną główkę aniołka. W prawym, dolnym narożniku przedstawienia widać fragment złamanego pnia. W głębi na drugim planie na tle zachmurzonego nieba artysta przedstawił zarys panoramy miasta na tle ciemnych wzgórz. Można tu wyróżnić owalną budowlę poprzedzoną domem o siodłowym dachu, zarysy wież oraz drzewa przywodzące na myśl topole. Całość dopełnia widoczna po lewej stronie Męczennika sygnatura malarza: „MATTHIAS I(OHANNES) MAYER / PICTOR CIVISQ(UE) / HEILSBURGAE”<sup>25</sup>.



Il. 4. Frombork, Kaplica Najświętszego Salwatora (Szembekowska). Ściana północna z wejściem i przedstawieniem *Wizja św. Teodora z Amazji*, malarz Maciej Jan Meyer, ok. 1735, fot. autor, 2019.

<sup>24</sup> Zob. E. Starek, G. Kotłowski, *Łacińskie inskrypcje*, s. 372.

<sup>25</sup> Tamże.

Dodatkowo ozdobione zostały pola przyłuczy arkad artykułujących wnętrze kaplicy, gdzie naśladując technikę *en grisaille* na marmoryzowanym tle przedstawiono parami personifikacje ośmiu błogosławieństw rozdzielonych stylizowanym liściem akantu na osi arkady<sup>26</sup>. Za punkt wyjścia Meyer przyjął najczęściej ilustrowany w ikonografii chrześcijańskiej tekst błogosławieństw zaczerpnięty z Ewangelii św. Mateusza (Mt 5,3–12). Dla każdego z błogosławieństwa punktem wyjścia jest postać putta ukazanego frontalnie na obłokach w postawie siedzącej lub półsiedzącej z głową ujętą w trzech czwartych. Postacie ubrane są w luźne tuniki, bądź też w rozwiwane przepaski okrywające same biodra. Ich twarze są owalne o wyraźnie zaznaczonych mięsistych nosach i ustach.

Kolejne personifikacje identyfikują atrybuty. I tak nad arkadą ołtarzową (południową) z prawej strony ukazano personifikację pierwszego błogosławieństwa: *Błogosławieni ubodzy duchem; albowiem ich jest Królestwo niebieskie*<sup>27</sup>. Postać określa widoczna z tyłu rozłożona księga oraz otwarta korona o ostrych sterczynach, przez którą putto przekłada lewą stopę. Obok na tle prawej nogi znajduje się żołnierski hełm oraz gałązka palmy. Po drugiej stronie z prawej strony wyobrażono drugie błogosławieństwo: *Błogosławieni, którzy płaczą; albowiem oni będą pocieszeni*, które identyfikuje trzymany oburącz na kolanach baranek.

W przyłuczu arkady zachodniej z lewej strony namalowano personifikację trzeciego błogosławieństwa: *Błogosławieni cisi; albowiem oni posiadą ziemię*. Personifikuje go putto z tablicami *Dekalogu* z krzyżem i trupa czaszką. Po drugiej stronie przedstawiono personifikację czwartego błogosławieństwa: *Błogosławieni, którzy łakną i pragną sprawiedliwości, albowiem oni będą nasyceni*, ukazanego jako putto trzymające w prawej ręce dwuszałową wagę, a w lewej miecz z ostrzem skierowanym ku górze. Pod jego lewą stopą widać sumarycznie ukazaną głowę demona.

Ponad arkadą północną (wejściową) malarz z lewej strony wyobraził piąte błogosławieństwo: *Błogosławieni miłosierni; albowiem oni miłosierdzia dostąpią*. Personifikację określają monety obficie wysypujące się z rogu obfitości oraz trzymana przez putto gałązka z dwoma owocami. Po drugiej stronie arkady Meyer, naruszając kolejność wynikającą z narracji ewangelicznej, przedstawił personifikację nie szóstego błogosławieństwa, lecz siódmego: *Błogosławieni, pokój czyniący, albowiem nazwani będą synami Bożymi*. Jest ono rozpoznawane przez trzymane przez putto lewą ręką berło zakończone symbolem  $\rho$  – Chi-Rho (greckie XP), a prawą gałązki oliwnej.

Personifikacja pominiętego błogosławieństwa szóstego: *Błogosławieni czystego serca; albowiem oni Boga oglądają* znalazła się z lewej strony w przyłuczu arkady wschodniej. Jest to putto trzymająca w lewej ręce płonące serce a w prawej kwiat lilii. Po drugiej stronie ukazano personifikację ósmego błogosławieństwa: *Błogosławieni, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości; albowiem ich jest Królestwo niebieskie*. Malarz w tym wypadku dookreślił personifikację poprzez trzymany przez putto masywny krzyż i wijącego się węża.

<sup>26</sup> W literaturze personifikacje w przyłuczach błędnie interpretowane są jako cnoty – zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 86.

<sup>27</sup> Cytaty ewangeliczne pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakóba Wujka T. J.*, Kraków 1935.

Właściwa interpretacja poszczególnych personifikacji jest możliwa po odniesieniu ich do przedstawień ośmiu błogosławieństw, jakimi Maciej Jan Meyer przyozdobił wnętrze czaszy kopuły kaplicy Trójcy Świętej usytuowanej w północno-zachodnim narożniku krużganków w kościele pielgrzymkowym w Świętej Lipce. Wspomniana polichromia powstała najprawdopodobniej pomiędzy październikiem 1733 a październikiem 1734 roku<sup>28</sup>. W przeciwieństwie do przedstawień fromborskich, w Świętej Lipce każde z błogosławieństw uosabia postać kobieca, która zaopatrzona jest w szereg atrybutów, z których tylko niektóre zostały powtórzone w kaplicy szembekowskiej. Dodatkowo personifikacje w świętolipskim sanktuarium identyfikują banderole z łacińskim tekstem kolejnego błogosławieństwa unoszone ponad postaciami przez małe puttą. Dzięki temu właściwe odczytanie kolejnej personifikacji we Fromborku nie następuje trudności. Z racji na szczupłość miejsca w przyłuczach arkad kaplicy szembekowskiej malarz zrezygnował z barwnie przedstawionych kobiet posiadających mnogość atrybutów oraz szarfę z tekstem na rzecz dużych puttów z wybranym, najbardziej czytelnym znakiem.

Szczególnie uderzająca jest niezwykle dynamicznie zaaranżowana dekoracja kopuły przykrywającej wnętrze kaplicy. Została tutaj ukazana adoracja Trójcy Świętej oraz Krzyża Świętego przez mieszkańców Nieba, którym przewodzi wniebowzięta Najświętsza Maria Panna. Zasadniczo możemy tutaj wyróżnić umiejętnie ze sobą połączone trzy kręgi dynamicznie przedstawionych postaci. Dwa pierwsze tworzą postacie starotestamentalne (dolny) i święci towarzyszący Trójcy Świętej (środkowy), a ostatni igrające na obłokach aniołki trzymające girlandę różaną otaczającą otwór latarni. Dół kompozycji wykreśla iluzjonistycznie malowana balustrada tralkowa z profilowaną poręczą artykułowana za pomocą czterech niskich słupków dekorowanych motywem stylizowanej woluty. Realność balustrady podkreśla wypukły stiukowy półwałek obiegający krawędź kopuły. Jednocześnie stanowi on marmoryzowany cokół dla malowanych graniastych tralek ustawionych na czworobocznych plintach.

Przed balustradą, niejako unoszący się w przestrzeni nad arkadą ołtarzową, przedstawiono iluzjonistycznie ujęty zielonkawo-lustrzany glob ziemski opleciony przez węża. Glob wspiera się o profilowany, stiukowy półwałek stanowiący wspomnianą już dolną krawędź kopuły. Od spodu odbija się na nim malowany konturowo przód leżącego osła, ludzka czaszka, a obok talerz z udźcem pieczeni, szklany kieliszek, roztruchan z półkolistą przykrywą, pękaty woreczek stojący na rozsypanych monetach. Z tyłu widać fragment łuku i leżącą płonąca pochodnię. Głowę węża oplatającego glob z jabłkiem w pysku przygniata potężny krzyż unoszony przez anioły. Z jego lewej strony jeszcze na tle balustrady widoczny jest unoszący się w przestrzeni anioł podtrzymujący wstępującą do nieba z rozłożonymi rękami Matkę Boską, w rozwianych białych i bładoniebieskich szatach i z wieńcem gwiazd dwunastu wokół głowy. Maria w postawie adoracji zwrócona jest w stronę ukazanej centralnie ponad globem ziemskim Trójcy Świętej zasiadającej na obłokach. Dodatkowo Bóg Ojciec przedstawiony jako starszy mężczyzna z brodą i głową otoczoną świetlistym trójkątem, w rozwianych biało-bładoniebieskich szatach, unoszony jest przez anioła. Po jego drugiej stronie zasiada Chrystus z twarzą okoloną jasnobrazo-

<sup>28</sup> J. Paszenda, *Święta Lipka. Monografia*, Kraków 2008, s. 114, 117.

wym zarostem i włosami, z wyraźnie widocznymi stygmatami męki. Jezus prawą ręką wskazuje na swój przebity prawy bok. Zbawiciela okrywa białoszkarlatny rozwiarty całun stanowiący jego szatę. Ponad głowami Boga Ojca i Chrystusa widoczna jest na osi w świetlistym otoku gołębicą Ducha Świętego. Towarzyszą jej grupy uskrzydlnych główek anielskich.



Il. 5. Frombork, Kaplica Najświętszego Salwatora (Szembekowska). Dekoracja kopuły – *Adoracja Trójcy Świętej*, malarz Maciej Jan Meyer, ok. 1735, fot. autor, 2019.

Pierwszy krąg niebian tworzą ukazane w kilkusobowych grupach postacie znajdujące się bezpośrednio za iluzjonistycznie malowaną balustradą. Są to mężczyźni i kobiety w różnym wieku znani z kart *Starego Testamentu*, których widz widzi w półpostaci. Kolejne postacie identyfikowane są przez atrybuty. I tak, idąc w prawo od globu można rozpoznać Adama i Ewę, a za nimi modlącego się Abła. Dalej jest patriarcha Noe z gołębicą trzymającą oliwną gałązkę w dziobie. Następnie widać przechylającego się przez balustradę Izaaka, obok którego z nożem w turbanie stoi Abraham. Za nimi znajduje się z drabiną patriarcha Jakub. Następnie przedstawiono obu Tobiaszy, gdzie młodszy trzyma rybę przełożoną przez balustradę. Obok stoi Aaron w stroju arcykapłańskim trzymający złotą kadzielnicę, dalej Mojżesz wskazujący na kamienne tablice *Dekalogu*. W rzymskiej zbroi z tarczą i włócznią wyobrażono Jozuego, a w głębi za nim z ośłą szczęką Samson, zaś z runem przewieszonym przez balustradę Gedeona. W dali widać króla Dawida z tarczą i proroka Eliasza z ognistym mieczem. Krąg zamykają trzy kobiety będące najbliższą Matki Boskiej – Estera z berłem, Judyta z uniesioną w ręce głową Holofernesa, a za nimi Jahel, żona Chebera, z gwoździem namiotowym w ręce.



Drugi krąg postaci zasiadających na obłokach towarzyszy Trójcy Świętej. Kierując się w prawo od osoby Boga Ojca można, dzięki atrybutom, rozpoznać siedzących na pierwszym planie św. Jana Chrzciciela z drewnianym krzyżem oplecionym banderolą z napisem „Ecce Agnus Dei” i św. Piotra trzymającego klucze. Nieznacznie za nimi w półpostaci widać św. Pawła z mieczem, a przed nim w całej postaci na obłoku św. Walentego w ornacie i z palmą męczeńską, przed którym na obłoku leży niemowlę. Za nim spośród chmur wyłania się św. Andrzej Apostoł z krzyżem w kształcie litery X, za którym widać św. Jakuba Apostoła z laską pielgrzymią. Następnie przedstawiono św. Bartłomieja z kordelusem, św. Szymona z piłą, w półpostaci nieokreślonego apostoła i św. Filipa z krzyżem w kształcie litery T. Dalej widać męczenników – św. Wawrzyńca z kratą, św. Szczepana z kamieniami, św. Krzysztofa z palmą męczeńską i kijem flisackim, która wypuszcza świeżą gałązkę oraz św. króla Olafa w antycznym kirysie z toporem w ręce. W głębi na obłokach widać św. Rocha w stroju pielgrzymim, wskazującym na ranę nogi. Przed nim na pierwszym planie w stroju pontyfikalnym przedstawiony został papież św. Fabian, którego identyfikuje widoczny z przodu miecz. Obok siedzą w stroju biskupim z toporem w ręce św. Bonifacy oraz św. Longinus wyobrażony jako żołnierz w typie *all'antica* w kirysie i w szturmaku na głowie z lancą w ręce. Ponad nim w półpostaciach z obłoków wyłania się grupa świętych kobiet – św. Rozalia w wieńcu różanym na głowie, czaszką i krzyżem w ręce, św. Katarzyna z fragmentem połamanego koła, św. Dorota z koszem kwiatów i w głębi św. Barbara z wieżą. Osobną grupę tworzą rodzice Matki Boskiej – św. Anna i św. Joachim oraz widniejący obok nich św. Józef Oblubieniec z pierścieniem zaręczynowym i kwitnącą laską w rękach. Pomędzy świętymi ukazano w półpostaciach uskrzydłone anioły. Całość zamyka krąg roztańczonych aniołków trzymających na tle obłoków girlandę kwiatowo-różaną okalających otwór latarni. Podniebie latarni wypełnia iluzjonistycznie namalowana otwarta, złota korona o florystycznych sterczynach z malowaną imitacją kameryzacji.

Dekoracja malarska pokrywa także wnętrze arkady otwierającej się na nawę katedry, w której przepruto wejście do kaplicy. Arkadę zamyka wspomniana już krata, natomiast w jej podniebiu ukazano na tle obłoków trójkąt z Okiem Bożej Opatrzności w świetlistym otoku otoczony przez uskrzydłone główki aniołków. Po bokach wnętrza arkady Meyer wyobraził aniołki trzymające koronę, palmę męczeństwa i lilię. Z kolei w polu nad wejściem do oratorium przedstawił anioła trzymającego otwartą księgę i pióro w ręce, w której zapisano: „Nomi/na con/scrip/ta / sunt / in libro / vita(e)”<sup>29</sup>.

Dekoracja kaplicy szembekowskiej doskonale wpisuje się w nurt artystycznych przemian jakie można zaobserwować w polskim malarstwie ściennym pierwszej połowy XVIII wieku, stając się istotnym krokiem na drodze rozwoju tej dziedziny, zapoczątkowanego w Rzeczypospolitej oraz innych regionach Europy Środkowej na przełomie XVII i XVIII wieku. Wtedy to dekoracje ścienne stały się jednym z istotnych elementów architektury wnętrz. Stąd też szczególną popularnością przez prawie cały wiek XVIII cieszyło się wyrosłe z włoskiej tradycji artystycznej malarstwo ilu-

<sup>29</sup> Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 86, il. 276, 278–281; J. Semkow, *Złotnictwo*, s. 17–22; E. Starek, G. Kotłowski, *Lacińskie inskrypcje*, s. 363.



zjonistyczno-architektoniczne, czyli kwadraturowe<sup>30</sup>. Oczywiście, w polskiej sztuce ma ono dość odległą tradycję, sięgającą pierwszej poł. XVI wieku, jednakże poprzez nadanie mu nowatorskiej formy oraz funkcji w XVIII wieku zyskało niespotykaną do tej pory jakość i rozmach<sup>31</sup>. Bez wątpienia stało się to za sprawą niedoścignętego mistrza, jakim w tej dziedzinie był włoski freskant i teoretyk: jezuita o. Andrea Pozzo (1642–1709). Artysta oddziaływał dzięki swoim monumentalnym realizacjom z terenów Włoch i Austrii oraz napisanym przez siebie poczytnym traktacie *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma 1693 – tom I, 1700 – tom II), poświęconym zagadnieniom malarstwa iluzjonistycznego<sup>32</sup>. To z jego twórczości wiele zaczerpnął Maciej Jan Meyer. Nie bez znaczenia miała także działalność na ziemiach polskich zdolnych freskantów pochodzących z terenów Czech, Moraw i Śląska<sup>33</sup>.

Należy pamiętać, że w XVIII-wiecznej Polsce następowała widoczna zmiana w obszarze życia religijno-społecznego nacechowanego nowymi nurtami pobożnościowymi korespondującymi z wystawną i barwną kulturą sarmacką lubującą się w okazałych, pełnych pompy nabożeństwach i procesjach, czy też pielgrzymkach. Do głosu dochodziły kultury cudownych wizerunków, dla których rozbudowywano stare lub wznoszono imponujące nowe sanktuaria pielgrzymkowe przyciągające rzesze wiernych, np. w Częstochowie, Kalwarii Zebrzydowskiej, Gidlach, Kodniu, Świętej Lipce, Krośnie, Chwałęcinie, Stoczku Klasztornym, itp.<sup>34</sup>. Z nowym zapalem oddawano część świętym relikwiom eksponowanym w specjalnie przygotowanych do tego kaplicach relikwiarzowych bądź też nastawach ołtarzowych i konfesjach<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Szerzej m.in. H. Bauer, W.-Ch. von der Mülbe, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München–Berlin 2000; Farneti i Bertocci, 2002; T. Verdon, *L'arte Cristiana in Italia – Età Moderna e Contemporanea*, Milano 2008, s. 71–87; Čičo M., *Architectura delineata et sculpta. Obraz architektury v grafike 16.–18. storčia*, Bratislava 2011.

<sup>31</sup> Zob. A. Stoga, *Quadratura*, s. 365–376; M. Witwińska, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, BHS, rok XLIII (1981), nr 2, s. 180–202; Z. Michalczyk Z., *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, s. 165–200.

<sup>32</sup> J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, cz. II. *Freski sklepienne*, BHS, rok XXXVII (1975), nr 4, s. 335–350; M. Folga-Januszewska, *Wprowadzenie do zagadnień przedpozzowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych*, BHS, rok XLIII (1981), nr 2, s. 203–212; K. Möseneder, *Deckenmalerei*, w: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV. *Barock*, Hrsg., H. Lorenz, München – London – New York 1999, s. 303–318; *Andrea Pozzo (1642–1709), pittore e prospettico in Italia settentrionale*, a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanella, F. Frangi, Trento 2009; Bösel i Salviucci Insolera, 2009, s. 175–200; *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Roma 2009.

<sup>33</sup> E. Hubala, *Die Malerei*, w: *Barock in Böhmen*, Hrsg. K.M. Svoboda, München 1964, s. 208–220; J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo*, s. 336; A. Kozieł, *Malarstwo barokowe na Śląsku w społeczno-ekonomicznym i artystycznym kontekście*, w: *Malarstwo barokowe na Śląsku*, red. A. Kozieł, Wrocław 2017, s. 56–73.

<sup>34</sup> Zob. m.in. J. Obłąk, *Kult Matki Boskiej Częstochowskiej w diecezji warmińskiej do r. 1939*, „Studia Claramontana”, nr 1 (1981), s. 109–120; H.E. Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich drózek*, Kalwaria Zebrzydowska 2006; J. Paszenda, *Święta Lipka*; Sz. Tracz, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z daru króla Jana Kazimierza w Rajczy*, „Artifex Novus”, nr 3 (2019), s. 34–57.

<sup>35</sup> Szerzej m.in. R. Mączyński, *Nowożytne konfesje*.

Warto w tym miejscu przywołać kaplicę Świętych Relikwii urządzoną w latach 1626–1639 przy jezuickim kościele śś. Apostołów Piotra i Pawła w Krakowie (obecnie jest to kaplica Najświętszego Sakramentu)<sup>36</sup>. Podobna kaplica Świętych Relikwii powstała w 1666 roku w dolnej kondygnacji kaplicy Aniołów Stróżów (Jabłonowskich), wzniesionej przy nawie południowej bazyliki na Jasnej Górze w Częstochowie<sup>37</sup>. W tym samym duchu stworzono kaplicę Świętych Relikwii (dziś Najświętszego Serca Pana Jezusa) w jezuickim kościele Najświętszej Marii Panny w Jarosławiu „na Polu” (obecnie kościół dominikanów) z ołtarzem relikwiarzowym z lat 1708–1709, powstałym z fundacji o. Wojciecha Rozborskiego SI, wykonanym przez mistrza stolarskiego Jerzego Hankisa<sup>38</sup>. Wszystkie te realizacje musiały być znane biskupowi Szembekowi, który był na Jasnej Górze jako koronator cudownego wizerunku jasnogórskiego (8 września 1717 roku), znał Kraków oraz jako biskup przemyski w latach 1719–1724 i wielki czciciel relikwii musiał oglądać oratorium w Jarosławiu.

W ten sposób głoszono triumf Kościoła katolickiego nad innowiercami, który dzięki sprawnie przeprowadzonej reformie trydenckiej nabrał nowej żywotności i dynamiki w głoszeniu Ewangelii, intensyfikując pracę duszpasterską zarówno na polu życia diecezjalnego, parafialnego jak i zakonnego. Wszystko to było możliwe dzięki zaangażowaniu gorliwych i świątłych biskupów, powstających nowych zakonów na czele z prężnie działającymi od lat jezuitami oraz niespotykanym dotychczas zaangażowaniu ludzi świeckich skupionych w rozmaitych religijnych konfraterniach i stowarzyszeniach, ale też i cechach<sup>39</sup>. Tym przemianom towarzyszyły również zmiany w obszarze sztuki, gdzie główny akcent przesunięto na jej dekoracyjność, co m.in. przejawiało się w stwarzaniu odpowiednio wspaniałej oprawy nabożeństw lub uroczystości świeckich. Sztuka nie była już kierowana do jednego odbiorcy, czy też elitarnej grupy, lecz adresowano ją do rzeszy wiernych i widzów. Równocześnie wzrosła umowność w sztuce. W przeciwieństwie do tendencji charakteryzujących minione stulecie, XVIII-wieczny artysta nie dążył już do uchwycenia otaczającej go rzeczywistości chcąc, aby dzieła były jak najbardziej prawdopodobne, lecz kierował się niczym nie skrępowaną fantazją, chęcią zaskoczenia, oczarowania i oszukania widza iluzją<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 3, *Kościoły i klasztory śródmieścia 2*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, s. 78.

<sup>37</sup> Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki sztuki Jasnej Góry. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, Katowice 2009, s. 39–41, il. 163–165.

<sup>38</sup> E. Okoń, *Dzieje budowy kościoła jezuickiego na Polu w Jarosławiu: do roku 1713*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 27 (298), 1996, s. 95–123, s. 104. Nastawę konserwowano w 1891 roku za staraniem przeora Wincentego Podlewskiego OP. Z racji na duże zniszczenie retabulum zostało rozebrane pomiędzy 1963 a 1965, a jego części przechowywano na emporze. Ołtarz ponownie ustawiono w kaplicy po konserwacji w 2001 roku.

<sup>39</sup> Por. *Historia Kościoła w Polsce*, t. I. *do roku 1764*, cz. 2. *od roku 1506*, red. B. Kumor, Z. Obertyński, Poznań – Warszawa 1974, s. 353–396; S. Litak, *Kościół w Polsce w okresie reformacji i odnowy potrydenckiej*, w: H. Tüchle, C.A. Bouman, *Historia Kościoła*, t. 3, 1500–1715, Warszawa 1986, s. 368–373; Sz. Tracz, *Artystyczna oprawa brackich świąt i uroczystości w diecezji krakowskiej do 1783 roku*, *RHS XLIV* (2019), s. 227–248.

<sup>40</sup> M. Karpowicz, *Uwagi o przemianie malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711–1740*, w: *Sztuka I poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Rzeszów, listopad 1978, red. H. Lisińska, Warszawa 1981, s. 96–97.

Mariusz Karpowicz zauważył, iż masowa forma religijności potrzebowała już nie jednego optymalnego punktu do najgodniejszego podziwiania dekoracji, lecz jak największej ilości takich punktów, z których widok byłby za każdym razem najlepszy. By tak się mogło stać przy oglądzie malowidła we wnętrzu sięgano do kwadratury i panoramy<sup>41</sup>. W polskich dekoracjach sklepiennych omawianego okresu pod względem formalnym przyjmuje się trzy typy kompozycji. Pierwszy posługuje się malowidłem centralnym, najczęściej wyodrębnionym ramą, lub też sekwencją wydzielonych scen tworzących system kadrów. Drugi typ jest iluzjonistyczny i składa się z kilku rodzajów kwadratury, wśród nich i tej opartej na zasadach wytyczonych przez Andrea Pozzo, a spopularyzowanych przez wzory graficzne zamieszczone w jego traktacie. Popularność Pozza i kwadratury, to jednak nie przyczyna, lecz skutek zmiany zapotrzebowania na wyakcentowaną dekoracyjność. Dlatego znana w Polsce od co najmniej 1. poł. XVI wieku kwadratura w wieku XVIII urosła do zasadniczego środka wyrazu. Na rodzimym gruncie stanowią ją freski wykonane pomiędzy polichromią Macieja Jana Meyera w Świętej Lipce z 1723 roku, a dekoracjami malarskimi Stanisława Stroińskiego z 1777 roku w kościele w Tarnopolu<sup>42</sup>. Wreszcie typ trzeci stanowi panorama sklepienna (pojęcie wprowadzone przez M. Witwińską), w której odrzucono centralny punkt optyczny, będący wyznacznikiem wcześniejszych rozwiązań. W tym wariacie postaci zaangażowane w akcję są rozmieszczone wzdłuż linii nasady sklepienia lub ramy okalającej kompozycję. Jednocześnie podporządkowuje się je działającym w realnej rzeczywistości siłom ciężenia. Przy takim układzie figury przeciwległe stają „na głowie”, ale panoramę zamiast oglądania tylko z jednej strony można oglądać z tym samym powodzeniem z każdej strony. Tłem dla symultanicznie prowadzonej narracji jest pejzaż. Charakterystyczne jest to, że o ile trzecie rozwiązanie było mało popularne w rzymskich dekoracjach ściennych w XVII wieku (pierwszą panoramę na gruncie europejskim zrealizował Francesco Cozza w latach 1667–1673 na sklepieniu biblioteki Palazzo Pamphili w Rzymie), to w latach dwudziestych XVIII wieku panorama stała się jednym z ważniejszych środków wyrazu zwłaszcza wśród artystów związanych z Wenecją i Południowymi Niemcami (Tiepolo, Cosmas Damian Asam, Jacopo Amigoni i inni)<sup>43</sup>. W kaplicy szembekowskiej w dekoracji malarskiej połączono typ drugi i trzeci.

Około połowy XVIII wieku freskantci działający na gruncie polskim nie tworzyli jednorodnych środowisk artystycznych. Działo się tak dlatego, że długo nad twórcami rodzimymi dominowali malarze będący przybyszami, ponieważ wykorzystywali ciekawsze wzory i prezentowali wyższe kwalifikacje zawodowo-artystyczne. Przybysze w większości wywodzili się z Czech, Moraw, Austrii, czasem z południowych Niemiec, rzadziej z Italii. Jednakże z biegiem czasu zaczęły wytwarzać się środowiska freskantów rodzimych zdradzające talent i indywidualne zacię-

<sup>41</sup> M. Karpowicz, *Uwagi*, s. 97–98.

<sup>42</sup> J. Kowalczyk *Andrea Pozzo*, s. 336; A. Stoga A. *Quadratura*, s. 365–366; M. Karpowicz, *Uwagi*, s. 98; M. Witwińska, *Topografia*, s. 186.

<sup>43</sup> M. Karpowicz, *Uwagi*, s. 98; M. Witwińska, *Topografia*, s. 188; H. Bauer H., W.-Ch. von der Mülbe, *Barocke Deckenmalerei*, s. 32–59.

cie do tworzenia dzieł ponadprzeciętnych, co szczególnie uwidoczniło się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku. W tym zakresie powszechnie wskazuje się na kilka regionów, w granicach których zaistniały wartościowe realizacje malarskie. Należy tu przywołać środowisko lwowskie i krakowskie, zasilane przez freskantów przybyłych głównie z Moraw. Dalej wielkopolskie, będące pod mocnym oddziaływaniem Czech i pobliskiego Śląska, następnie warsztaty działające na terenach województwa sandomierskiego, lubelskiego i ziemi chełmskiej, wreszcie środowisko warszawskie i wileńskie<sup>44</sup>.

Osobną grupę tworzą malowidła powstałe na Warmii, gdzie przeszczepiono najlepsze wzory kwadratury o północnowłoskiej proveniencji, zaprezentowane w dojrzałej formie przez pochodzącego z Lidzbarka Warmińskiego Macieja Jana Meyera. Artysta ten w polskiej sztuce zajmuje miejsce wyjątkowe. To jemu biskup Krzysztof Andrzej Jan Szembek zlecił wymalować ufundowane przez siebie oratorium relikwiarzowe we Fromborku. Nie mamy zbyt wielu informacji biograficznych o życiu samego freskanta. Najprawdopodobniej sztuki malarskiej najpierw uczył się w rodzinnym Lidzbarku. Jak się zdaje w podlidzbarskim Kraszewie malarz wykonał pierwszą ze znanych dekoracji malarskich na sklepieniu prezbiterium tamtejszego kościoła parafialnego. Musiał być biegły w swojej sztuce, skoro dzięki poparciu ówczesnego proboszcza kraszewskiego ks. Macieja Berendta, został skierowany przez biskupa warmińskiego Teodora Andrzeja Potockiego (†1738) na nauki do Włoch, gdzie zgłębił trudną technikę malowania fresków. Nie jest znane miejsce, gdzie Meyer studiował, ani też kto był jego nauczycielem. Prawdopodobnie po powrocie z Italii dokończył polichromię w Kraszewie, za czym przemawia kilka zbieżnych elementów w sposobie budowania dekoracji, podobnych do tych, jakie malarz później zastosował w Świętej Lipce. Musiało się to stać przed 1722 roku, gdyż w tym czasie artysta rozpoczął już prace w północnej zakrystii w świętolipskim kościele. Prace w Świętej Lipce musiały zostać zakończone przed 1727 roku, gdyż nie są już wzmiankowane w księdze rachunkowej sanktuarium, rozpoczętej w połowie tegoż roku. Następnie na zlecenie kanonika warmińskiego Gotfryda Henryka von Eulenburga z Galin (†1734) artysta w 1727 roku wykonał dekorację kaplicy św. Brunona przy kościele w Wozławkach, zaś rok później dla swojego mecenasa, który został arcybiskupem gnieźnieńskim (od 1722) Teodora Andrzeja Potockiego, stworzył polichromię w ufundowanej przez niego kaplicy przy katedrze w Gnieźnie. Malarz znowu został odnotowany w Świętej Lipce w 1733 roku, gdzie rozpoczął malowanie krużganków i czterech kaplic otaczających sanktuarium. Około 1735 roku freskant przerwał prace, aby dla biskupa Krzysztofa Andrzeja Jana Szembeka udekorować freskami wnętrze interesującej nas kaplicy Najświętszego Salwatora (szembekowskiej) przy katedrze w Fromborku. Po jej ukończeniu wrócił do Świętej Lipki, aby kontynuować przerwane prace. Tam w wyniku wypadku zmarł w lipcu lub sierpniu 1737 roku. Został pochowany z trzema pędzlami w ręce w krypcie pod świętolip-

<sup>44</sup> M. Witwińska, *Topografia*, s. 188–200.

skim kościołem<sup>45</sup>. Wytyczoną przez Mayera na Warmii drogą szedł Jan Lossau z Braniewa, który w oparciu o kwadraturę w latach 1748–1749 wykonał polichromię kościoła pielgrzymkowego w Chwałęcinie, a w 1750 w Osetniku<sup>46</sup>.

Jak zauważyła Magdalena Witwińska w chwili, kiedy swoją działalność na Warmii rozpoczął po powrocie z Italii Meyer kościelne malarstwo dekoracyjne, które w wydatny sposób poszerzyło zakres prezentowanych treści i tematów, sięgało równocześnie po coraz to nowe środki wyrazu wypowiedzi plastycznej. Dlatego też w nowopowstających kościołach i kaplicach świadomie realizowano dogodne dla powstania polichromii zarówno płaszczyzny sklepienne, jak i ściany z wcześniej przemyślanym oświetleniem. Szczególnie dbano o integrację architektonicznych podziałów z rzeźbą i dekoracją stiukową, stanowiących stosowne ramy dla polichromii<sup>47</sup>. Łatwo to zauważyć we wnętrzu fromborskiej kaplicy, gdzie światło wpada przez dwa duże okna w ścianach bocznych oraz poprzez otwory latarni, doświetlając czaszę kopuły. Należy nadmienić, iż pierwotnie okna były przysłonięte zasłonami najprawdopodobniej barwionymi na czerwono<sup>48</sup>.

Rytm dekoracji organizującej przestrzeń kaplicy składa się z kilku modułów będących nośnikiem rozbudowanych treści ideowych tworzących tzw. *conchetto* określone zapewne przez samego Szembeka. W tym czasie najczęściej wskazywano wykonawcy określone pierwowzory scen figuralnych, czerpiąc np. z ilustracji zawartych w *Biblii* lub w żywotach świętych, sięgając także do emblematyki. Zadaniem Meyera było spójne zakomponowaniu całości dekoracji malarskiej, uwzględniającej również płaszczyzny, gdzie nie planowano przedstawić figuralnych, lecz ornamentalne. Zatem malowidła dostosowano do zastanych warunków – formy architektonicznej wnętrza kaplicy i jej oświetlenia, co wymagało od malarza wyobraźni przestrzennej i sprawności w kompilowaniu i przetwarzaniu wzorów<sup>49</sup>.

W realizacji szembekowskiej wystrój malarski został ściśle podporządkowany funkcji oratorium jako miejsca prezentującego święte relikwie, dla których potrzeba było stworzyć godną i wyjątkową oprawę. Z jednej strony pełniły tę rolę relikwiarze, które uzyskały zróżnicowaną formę, skupione na nastawie ołtarzowej, z drugiej zaś precyzyjnie przemyślana dekoracja malarska wnętrza. Stąd też w dolnej partii kaplicy zaprezentowano popiersia świętych ujętych w iluzjonistycznie malowane obramienia i rozmieszczone pomiędzy parami pilastrów. Ten układ spiętrzonych medalionów stanowi czytelne nawiązanie do średniowiecznej tradycji, w której fi-

<sup>45</sup> S. Achremczyk, *Uwagi o mecenacie*, s. 24; M. Arszyński, *Meyer Mathias Johannes*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, red. J. Derwojed, t. 5 (*Le-M*), Warszawa, s. 236–238; S. Achremczyk, *Mecenat warmiński w czasach nowożytnych*, *KMW*, nr 4 (2004), s. 459; J. Paszenda, *Święta Lipka*, s. 112–114.

<sup>46</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 36–37, 85–86, 164–165; A. Stoga A. *Quadratura*, s. 249–264; M. Witwińska, *Topografia*, s. 198) W Osetniku polichromia drewnianego stropu przepadła wraz z kościołem zniszczonym w czasie działań II wojny światowej w 1945 roku.

<sup>47</sup> Por. A. Stoga A. *Quadratura*, s. 366–375; M. Witwińska, *Topografia*, s. 180.

<sup>48</sup> Por. AAWO, AK, RC 11a (2), k. 3v-4; AAWO, AK, RC 11a (3), k. 3.

<sup>49</sup> Zob. H. Bauer, W.-Ch. von der Mülbe, *Barocke Deckenmalerei*, s. 20–31; Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu*, s. 167–168.



lary świątyn zdobiono rzeźbionymi figurami apostołów lub Ojców Kościoła, bądź też innych świętych<sup>50</sup>. W ten sposób starano się nawiązywać do apokaliptycznej wizji Niebieskiego Jeruzalem, którego zapowiedzią tu na ziemi jest chrześcijańska świątynia, w której filary symbolizują apostołów i świętych, podtrzymujących sklepienie przywołujące na myśl nieboskłon<sup>51</sup>. Być może dlatego wśród popiersi nie przedstawiono świętych kobiet.

Do symboliki Niebieskiego Jeruzalem odnosi się już sam architektoniczny kształt kaplicy będącej kopułową budowlą centralną. Jej forma przywołuje na myśl czytelne wzorce z przeszłości – rotundę Grobu Świętego w Jerozolimie, wczesnochrześcijańskie budowle centralne wznoszone ku czci relikwii męczenników (martyria), wreszcie baldachymy rozpięte w formie cyborium (konfesji) nad ołtarzami zawierającymi groby męczenników<sup>52</sup>. We fromborskiej kaplicy przypomina o tym wizerunek jej współpatrona – męczennika św. Teodora z Amazji, którego kompletny szkielet, a więc w ówczesnym rozumieniu całe ciało, umieszczono w przeszklonym relikwiarzu-sarkofagu na mensie ołtarzowej. Dla wizerunku św. męczennika zarezerwowano wyjątkowe, a zarazem mocno eksponowane miejsce – pole arkady północnej znajdującej się naprzeciw nastawy ołtarzowej z jego relikwiami<sup>53</sup>. [Il. 4]

Bezpośrednio do symboliki nieba odnosi się dekoracja czaszy kopuły oratorium. Otwiera się ona dla wiernego stojącego na posadzce za sprawą prostopadłe wykreślonej balustrady zgodnie z zasadami Andrea Pozza. W znaczeniu ideowym balustrada oddziela to, co ziemskie, od tego, co niebieskie. Z kolei pod względem artystycznym jej iluzjonistyczna forma stanowi przejście pomiędzy rzeczywistymi podziałami architektonicznymi dolnej części kaplicy, a kwadraturową dekoracją poprowadzoną w czaszy kopuły. Rozpostarte ponad balustradą niebo wypełnione jest obłokami oraz postaciami świętych i aniołów, którzy razem z Wniebowziętą Matką

<sup>50</sup> G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, s. 80–81; S. Kobieltus, *Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, s. 87–89.

<sup>51</sup> Temat Niebieskiej Jerozolimy w sztuce szeroko omawia m.in. S. Kobieltus, *Niebieska Jerozolima*, Ząbki 2004 – tam też literatura przedmiotu. Zob. też Sz. Tracz, *Tronująca Madonna z Dzieciątkiem Bernarda Daddiego z kolekcji Lanckorońskich na Wawelu w kontekście idei Nieba jako Niebieskiego Jeruzalem*, w: *Niebo. Tradycje, przekazy, inspiracje*, red. S. Konarska-Zimnicka, P. Tambor, B. Wojciechowska, Kielce 2017; s. 387–404.

<sup>52</sup> Temat ten był już wielokrotnie omawiany w bogatej literaturze przedmiotu, m.in. R. Krautheimer, *Introduction to an „Iconography of Mediaeval Architecture”*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, t. 5, 1942, s. 1–32; A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'arte chrétien antique*, Paris 1946; K. Lehmann, *The Dome of Hevan*, „Art Bulletin”, t. 27, 1945, s. 1–27; G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur*, s. 200–207; L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntońskiej*, „Studia do dziejów Wawelu”, t. 2, 1960, s. 57–66; J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 11–13; K. Targosz, *Kaplica Zygmuntońska jako neoplatonicki model świata*, BHS, t. 47 (nr 2–4), 1986, s. 131–164; *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002; S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntońska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007, s. 223–283.

<sup>53</sup> Historię relikwii św. Teodora z Amazji we Fromborku szerzej omawiam w *Szembekowska kaplica Najświętszego Salwatora przy katedrze we Fromborku jako Palladium Świętej Warmii* (w przygotowaniu do druku), jako pokłosie konferencji: *Kaplice w katedrach i kolegiatach. Funkcja – architektura – transformacja*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w Łodzi, 13–14 czerwca 2019.

Boską adorują Trójcę Świętą oraz Drzewo Krzyża Świętego prezentowanego przez anielską asystę.

W doktrynie katolickiej święty, to ten, kto w heroiczny sposób zrealizował rady ewangeliczne, czyli osiem błogosławieństw. Przypomina o tym czytana w Uroczystości Wszystkich Świętych perykopa ewangeliczna stanowiąca fragment kazania Chrystusa na Górze (por. Mt 5,1–12)<sup>54</sup>. Stąd też w dekoracji kaplicy znalazły się alegorie ośmiu błogosławieństw wyobrażone w przyłuczach arkad artykułujących wnętrze oratorium. W ten sposób chrześcijanin może osiągnąć koronę chwały, wyobrażoną w podniebiu latarni wieńczącej kopułę. Mieszkańcy Nieba to także, ci których imiona zapisane zostały w księdze życia, o czym przypomina inskrypcja „Nomi/na con/scrip/ta / sunt / in libro / vita(e)” w księdze trzymanej przez anioła we wnętrzu arkady wejściowej. Szczególna droga do świętości prowadzi przez męczeństwo. Dlatego też mocno została wyakcentowana w kaplicy postać współpatrona oratorium – św. Teodora z Amazji w wewnętrznym polu arkady północnej oraz dwie alegorie ukazane na iluzjonistycznym obramieniu bramy kaplicy w formie portalu. Nieznany z imienia malarz Rogawski wyobraził tam personifikację *Wiary i Męczeństwa*, uzupełniając w ten sposób treści ideowe wprowadzone przez Meyera we wnętrzu oratorium. Należy zaznaczyć, że w kaplicy lidzbarski freskant zrezygnował z użycia emblematyki, z której chętnie korzystał na freskach w Świętej Lipce i w Kraszewie.

Kaplica kopułowa ze swoją bogatą symboliką odnosiła się także do formy mauzoleum, będącego miejscem wiecznego spoczynku samego fundatora, zapoczątkowanego na ziemiach polskich ukończoną w 1533 roku kaplicą Zygmuntowską na Wawelu<sup>55</sup>. Znamienne jest, że biskup Szembek nie przewidział w niej żadnej formy swojego upamiętnienia: nagrobka lub też płyty epitafijnej. Jedynym odniesieniem do jego osoby był kartusz herbowy w naświetlu kutej bramy wejściowej oraz zdobiona jego herbem portiera zawieszana okazjonalnie na kracie, a przechowywana na co dzień w Kustodii<sup>56</sup>. Warto nadmienić, iż po śmierci Szembeka w marcu 1740 roku początkowo pamiątkowe epitafium upamiętniające warmińskiego hierarchę chciano umieścić wewnątrz kaplicy z racji na jego pochówek w krypcie. Jednak ze względu na bardzo spójny wystrój artystyczno-malarski oratorium nie było tam właściwego miejsca. Stąd też ostatecznie zdecydowano się umieścić monument w miejscu istniejącego do 1732 roku na północnej ścianie epitafium kanonika Mikołaja Kopernika (†1543), które przesunięto dalej do przodu z racji budowy wejścia do nowo powstałej kaplicy szembekowskiej. Taką lokalizację na jesieni 1744 roku zatwierdził następca Szembeka na stolicy warmińskiej, biskup Adam Stanisław Gra-

<sup>54</sup> Por. *Epistolae et Evangelia totius anni secundum Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi iesuu editum aliorum pontificum cura recognitum a Pio X reformatum et Ssmi D.N. Benedicti XV auctoritate Vulgatum. Editio prima*, Ratisbonae 1924, s. 257.

<sup>55</sup> Zob. m.in. L. Kalinowski, *Treści artystyczne*, s. 1–129; J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice*; K. Targosz, *Kaplica Zygmuntowska*, s. 131–164; S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntowska*.

<sup>56</sup> AAWO, AK, RC 11a (2), k. 3v-4; AAWO, AK, RC 11a (3), k. 3.

bowski (†1766) oraz Kapituła na posiedzeniu 3 listopada tegoż roku<sup>57</sup>. Monument powstał w Krakowie najprawdopodobniej według projektu Francesca Placidiego. We Fromborku przy wejściu do kaplicy w nawie południowej katedry ustawiono go sześć lat po śmierci biskupa w 1746 roku na miejscu nieistniejącego obecnie epitafium Mikołaja Kopernika z 1580 roku<sup>58</sup>.

Badacze malarstwa kwadraturowego zauważają, że szczególnym wyzwaniem dla freskanta była iluzjonistycznie malowana architektura i ornamentyka stanowiąca szkielet polichromii dekorującej wnętrze. W kaplicy Szembeka zauważalny jest umiar w zastosowaniu obu środków wyrazu, co było podyktowane architektoniczną strukturą wnętrza mocno ograniczającą płaszczyzny dające wypełnić się malaturą. W oratorium ornamentyka wyraźnie stanowi dopełnienie podziałów architektonicznych. Meyer do minimum ograniczył iluzjonistycznie malowaną fikcyjną architekturę jako przedłużenie podziałów realnie istniejących. Dla zleceniodawcy jakim był warmiński hierarcha opisanie budowania wspomnianego szkieletu wydaje się być sprawą drugorzędą, gdyż ważniejszy był dla niego program ideowy, wyobrażony za pomocą przedstawiń figuralnych, który charakteryzuje się klasycznym umiarem. Zasadnicze trudności, jakie musiał pokonać lidzbarski freskant wiązały się z właściwym doбором wzoru graficznego, który następnie musiał być dopasowany do wolnych płaszczyzn, jakie trzeba było zapewnić. Kwestią otwartą pozostaje pytanie, kto go wskazał – światły fundator, czy też była to propozycja samego artysty.

Należy pamiętać, że w przypadku malowideł sklepiennych nie bez znaczenia pozostawała niejednokrotnie kwestia poszukania wzorów ukazujących postacie pod właściwym kątem i w pożądanym skrócie perspektywicznych. Stąd też szczególnie poszukiwano kopersztychy będące interpretacją tegoż rodzaju malowideł. Jak pisze Zbigniew Michalczyk „na tle gigantycznej produkcji czasów nowożytnych ryciny ukazujące polichromię sklepień i kopuł zdecydowanie nie były tak liczne, jak repetycje obrazów sztalugowych czy dzieła grafiki oryginalnej. Wykonanie takich „reprodukcji” było przedsięwzięciem trudnym, a głównym ośrodkiem, w którym powstawały prace owego rodzaju, był Rzym”<sup>59</sup>. Jeśli nawet wprawny freskant posługiwał się rycinami reprodukującymi malowidła monumentalne, najczęściej był zmuszony do ich adaptacji w podejmowanej przez siebie realizacji artystycznej.

Tak też stało się i we Fromborku, gdzie dla potrzeb udekorowania wnętrza czasy kopuły oratorium Meyer sięgnął po znaną mu zapewne z autopsji kompozycję z przedstawieniem adoracji Trójcy Świętej i Krzyża Świętego przez mieszkańców Nieba, jaką stworzył w latach 1664–1665 Pietro Berrettini da Cortona w kopule Santa Maria in Valicella w Rzymie [il. 6].

<sup>57</sup> Por. F. Hipler, *Die Kapelle*, s. 101; F. Dittrich, *Der Dom*, s. 16; J. Sikorski, *Grób Mikołaja Kopernika w katedrze biskupów warmińskich we Fromborku na tle praktyki grzebalnej kapituły w XV–XVIII wieku*, [w:] *Castri Dominae Nostrae Litterae Annales*, vol. II, *Poszukiwanie grobu Mikołaja Kopernika*, red. J. Gąsowki, Pułtusk 2005, s. 94–95.

<sup>58</sup> Zob. F. Hipler, *Die Kapelle*, s. 101; F. Dittrich, *Der Dom*, s. 17–17; J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi około 1710–1782*, „Rocznik Krakowski”, t. 37 (1965), s. 115; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie*, s. 83, il. 375, 448.

<sup>59</sup> Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu*, s. 185.



Il. 6. Rzym, Kościół Santa Maria in Valicella. Dekoracja kopuły – *Adoracja Trójcy Świętej i Drzewa Krzyża Świętego*, malarz Pietro Berrettini da Cortona, 1664–1665, fot. domena publiczna.

Fresk w 1696 roku spopularyzował za sprawą opublikowanego miedziorytu Francesco Faraone Aquila (†1740)<sup>60</sup>. Wspomniana kompozycja doskonale wpisywała się we właściwy nośnik treści, jakie powinny zostać zilustrowane w kaplicy. Jednakże pierwowzór przez Meyera został twórczo przekształcony, dzięki czemu całość tchnie nowatorstwem i pomysłowością.

Z kolei pierwowzoru dla spiętrzonych pionowo medalionów z popiersiami świętych pomiędzy pilastrami w kaplicy należy upatrywać w podobnym rozwiązaniu, jakie zastosowano w osiach bocznych ołtarza głównego z lat 1699–1700 w kościele Krzyża Świętego w Warszawie<sup>61</sup>. Nastawę ufundował wspierający późniejszą malarską edukację Meyera ówczesny biskup chełmiński (od 1699 roku) Teodor Andrzej Potocki, który w trakcie realizacji świętokrzyskiego retabulum w 1712 roku przeszedł na biskupstwo warmińskie<sup>62</sup>. Pracujący dla swojego mecenasa freskant, także później, gdy ten został prymasem, zapewne bywał w Warszawie i widział imponującą i nowatorską realizację swojego mocodawcy.

Fromborska dekoracja malarska Macieja Jana Meyera wraz ze swoim programem ideowym, który wymaga osobnego omówienia wykraczającego poza niniejsze opracowanie, uzupełniona później przez malarza Rogawskiego, stanowi w połącze-

<sup>60</sup> Z. Michalczyk., *W lustrzanym odbiciu*, s. 185, 630, il. 253b.

<sup>61</sup> Szerzej świętokrzyski ołtarz omawia m.in. K. Wardzyńska, 2010, s. 164–166.

<sup>62</sup> W listopadzie 1723 roku Teodor Andrzej Potocki został arcybiskupem gnieźnieńskim i Prymasem Polski – *Poczet biskupów*, s. 309–322.

niu z formą architektoniczną kaplicy oraz jej ruchomym wyposażeniem komplementarną, precyzyjnie przemyślaną całość, oddziaływującą na odbiorcę poprzez różne środki formalne. Całość skupia w sobie wszystkie nurty, które u początków XVIII wieku były wyznacznikiem katolicyzmu oraz przywiązaniem do chrześcijańskiej wiary i kultu świętych relikwii. Wszystko to sprawia, że zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowo-religijnym stanowi przykład budowli niezwyklej i wyjątkowej dla tej części Europy, dając tym samym asumpt do dalszych badań.

### KAPLICA BISKUPA KRZYSZTOFA ANDRZEJA JANA SZEMBEKA WE FROMBORKU I JEJ DEKORACJA MALARSKA Z PIERWSZEJ POŁOWY XVIII WIEKU

#### STRESZCZENIE

Z fundacji biskupa warmińskiego Krzysztofa Andrzeja Jana Szembeka ze Słupowa (1680–1740), biskupa na Warmii w latach 1724–1740 przy katedrze we Fromborku powstała kaplica pw. Najświętszego Salwatora i św. Teodora Męczennika (Teodora z Amazji), zwana szembekowską. Oratorium stanowi przykład centralnej budowli kopułowej. Powstała jako kaplica relikwiarzowa oraz miejsce pochówku swojego fundatora. Punkt centralny kaplicy stanowi retabulum relikwiarzowe, ustawione w 1734 roku w arkadzie południowej. Na mensie ołtarza ustawiono sarkofag z wizjerami oraz srebrnymi aplikacjami z relikwiami św. Teodora z Amazji. Towarzyszą mu liczne relikwie różnych świętych oraz woskowe agnuski umieszczone w czarnych, drewnianych, przeszklonych relikwiarzach, bogato zdobionych srebrnymi, trybowanymi aplikacjami. Ich srebrne okucia i zdobienia wykonali w latach ok. 1730–1743 złotnik olsztyński Jan Krzysztof Geese (†1761) oraz czynny w Królewcu w latach 1712–1750 Samuel Grewe. Całość wnętrza kaplicy pokrywają freski wykonane ok. 1735 roku przez Macieja Jana Meyera (Matthiasa Johanna Meyera) z Lidzbarka Warmińskiego. Artysta pilastry, fryzy i płyciny ścian kaplicy ozdobił dekoracjami w formie marmoryzacji i regencyjnej ornamentyki. Pomiedzy czterema parami pilastrów artykułujących wnętrze oratorium przedstawiono w każdym pasie spiętrzone pionowo po cztery medaliony z popiersiami świętych. Dodatkowo w arkadzie nad wejściem do oratorium Meyer ukazał monumentalną *Wizję św. Teodora z Amazji*. Natomiast w przyłęczach arkad przedstawił personifikacje ośmiu błogosławieństw malowane w technice *en grisaille*. Z kolei w czaszy kopuły kaplicy wyobrażono adorację Trójcy Świętej oraz Krzyża Świętego przez mieszkańców Nieba, którym przewodzi wniebowzięta Najświętsza Maria Panna.

Dekoracja malarska kaplicy Szembekowskiej, zawierająca bogate treści ideowe, stanowi wczesny przykład na ziemiach polski iluzjonistycznego malarstwa kwadraturowego obficie czerpiącego z włoskiej tradycji malarskiej zasilonej inspiracjami Andrea Pozzo (1642–1709). Wykształcony w Italii Meyer w komponowaniu dekoracji kopuły oparł się na freskach z lat 1664–1665 Pietro Berrettini da Cortona w kopule Santa Maria in Valicella w Rzymie. Natomiast układ malowanych medalionów z popiersiami w dolnej części kaplicy zaczerpnął z podobnego rozwiązania, jakie zastosowano w osiach bocznych ołtarza głównego z lat 1699–1700 w kościele Krzyża Świętego w Warszawie, ufundowanego przez mecenasa Meyera biskupa Teodora Potockiego, bezpośredniego poprzednika biskupa Szembeka na stolicy warmińskiej.



**THE CHAPEL OF BISHOP KRZYSZTOF ANDRZEJ JAN SZEMBEK  
IN FROMBORK AND ITS PAINTING DECORATIONS  
FROM THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY**

ABSTRACT

A chapel under the invocation of the Most Holy Saviour and St. Theodore the Martyr (Theodor of Amasea), known as Szembek Chapel was founded by the Bishop of Warmia, Krzysztof Andrzej Jan Szembek of Słupów (1680–1740), a bishop of Warmia in 1724–1740. The oratory is an example of a central dome structure. It was established as a reliquary chapel and a burial place for its founder. The central point of the chapel is the reliquary redos, placed in the southern arcade in 1734. On the altar mensa there is a sarcophagus with visors and silver applications with the relics of St. Theodore of Amasea. It is accompanied by numerous relics of various saints and Agnus Dei of wax placed in black, wooden, glass reliquaries, richly decorated with trimmed silver applications. Their silver fittings and decorations were made in the years 1730–1743 by a goldsmith from Olsztyn – Jan Krzysztof Geese (†1761) and Samuel Grewe (1712–1750), a goldsmith from Królewiec. The entire interior of the chapel is covered with frescoes made around 1735 by Maciej Jan Meyer (Matthias Johann Meyer) from Lidzbark Warmiński. The artist decorated the pilasters, friezes and panels of the chapel's walls with forms of marbling and regency ornamentation. In the corners of the chapel there are four pairs of pilasters. For every pair, between the pilasters, there are medallions with busts of saints. Additionally, in the arcade above the entrance to the oratory, Meyer portrayed a monumental *Vision of St. Theodore of Amasea*. In the arches of the arcades, he presented personifications of eight blessings, painted in the *en grisaille* technique. Finally, in the dome of the chapel one can admire adoration of the Holy Trinity and the Holy Cross by the inhabitants of Heaven, led by the Assumed Virgin Mary. The painting decoration of Szembek Chapel, rich in ideological content, is an early example of Polish quadrature illusionist painting that draws abundantly from the Italian painting tradition inspired by Andrea Pozzo (1642–1709). Educated in Italy, Meyer, while composing the dome decorations, drew inspiration from frescoes from the years 1664–1665 by Pietro Berrettini da Cortona in the dome of Santa Maria in Valicella in Rome. In case of the arrangement of the painted medallions with busts that can be found in the lower part of the chapel, Meyer was influenced by a solution used in the side axes of the main altar from the years 1699–1700 in the Church of the Holy Cross in Warsaw funded by Meyer's patron, Bishop Teodor Potocki, a direct predecessor of Bishop Szembek of Warmia.

**DIE KAPELLE DES BISCHOFES CHRISTOPH ANDREAS JOHANN SZEMBEK  
IN FROMBORK UND IHRE MALERISCHE VERZIERUNG AUS DER ERSTEN  
HÄLFTE DES 18. JH**

ZUSAMMENFASSUNG

Dank der Stiftung des Bischofs Christoph Andreas Johann Szembek (1680–1740), bekannt als Bischof von Ermland am Frauenburger Dom in den Jahren 1724–1740, wurde die Kapelle des Erlösers und des heiligen Theodor Tiro, genannt Szembeksche Kapelle, errichtet. Das Oratorium ist ein Beispiel für einen zentralen Kuppelbau. Es wurde als Reliquienkapelle

und Grabstätte seines Stifters errichtet. Der zentrale Punkt der Kapelle ist ein Reliquienretablel, das 1734 in der südlichen Arkade aufgestellt wurde. Ein Sarkophag mit Gucklöchern, Silberapplikationen sowie Reliquien des heiligen Theodor Tiro wurde an der Altarmensa angebracht. Er wird von zahlreichen Reliquien verschiedener Heiliger und Wachsbildnissen vom Lamm Gottes begleitet, die in schwarzen, hölzernen, verglasten Reliquienschreinen aufbewahrt werden, die reich mit silbernen Zierelementen geschmückt sind. Ihre silbernen Beschläge und Dekorationen wurden in den Jahren 1730–1743 von dem Allensteiner Goldschmied Jan Krzysztof Geese (†1761) und Samuel Grewe angefertigt, der zwischen 1712–1750 in Königsberg tätig war. Das gesamte Innere der Kapelle ist mit Fresken bedeckt, die um 1735 von Maciej Jan Meyer (Matthias Johann Meyer) aus Heilsberg ausgeführt wurden. Der Künstler verzierte die Pilaster, Friese und Tafeln der Kapellenwände mit Marmor und regenerativen Ornamenten. Zwischen den vier Pilasterpaaren, die das Innere des Oratoriums prägen, sind in jedem Gürtel vier Medaillons mit Heiligenbüsten abgebildet. Darüber hinaus zeigte Meyer in der Arkade über dem Eingang zum Oratorium eine monumentale *Vision des heiligen Theodor Tiro*. An den Vordergiebeln von Arkaden präsentierte er Verkörperungen von acht Segnungen, die in der *En-Grisaille-Technik* gemalt wurden. Im Gewölbe der Kapellenkuppel wiederum wurde die Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit und des Heiligen Kreuzes durch die Bewohner des Himmels, angeführt von der Seligen Jungfrau Maria, dargestellt. Die Malereidekoration der Szembekischen Kapelle mit ihrem reichen ideologischen Inhalt ist ein frühes Beispiel für die illusionistische Vierkantmalerei in Polen, die sich weitgehend auf die italienische Malereitradition stützte, welche sich aus den Inspirationen von Andrea Pozzo (1642–1709) speiste. Der in Italien ausgebildete Meyer gestaltete die Kuppeldekoration, indem er sich auf die Fresken von Pietro Berrettini da Cortona aus den Jahren 1664–1665 in der Kuppel von Santa Maria in Valicella in Rom stützte. Das Arrangement der bemalten Medaillons mit Büsten im unteren Teil der Kapelle hingegen beruht auf einer ähnlichen Lösung, die in den Seitenachsen des Hauptaltars aus den Jahren 1699–1700 in der Kirche zum Heiligen Kreuz in Warschau verwendet wurde, die von Meyers Gönner, Bischof Teodor Potocki, dem direkten Vorgänger von Bischof Szembek in der Hauptstadt Ermlands, gestiftet wurde.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Źródła archiwalne:

#### a) Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie (AAWO):

##### – Archiwum Biskupie (AB):

A 31 – *Acta Cancellariae Illustrissimi Christophori Joannis Szembek Episcopi Warmiensis 1735–1740.*

A 30 – *Acta Cancellariae Illustrissimi Christophori Szembek Episcopi Warmiensis 1729–1735.*

A 46 – *Acta Curae Episcopalis Varmiensis Anno MDCCLII Fol(io) 128.*

##### – Archiwum Kapituły (AK):

RC 11a (1) – *Capella Szembekiana Ecclesae Cathedralis Varmiensis. Archiv(um) Capitulare Frauenburg. Erectio Beneficium Szembekiani in Capella S(ancti)s(i)mi Salvatoris (29 grudnia 1736), k. 1–2.*

- RC 11a (2) – *Capella Szembekiana Ecclesae Cathedralis Warmiensis. Archiv(um) Capitulare Frauenburg. Connotatio. Argenteriae, Reliquiarum, Ornamentumtotiusque Supellectilis Capellae S(anctis)simi Salvatoris D(omin)ni Nostri*, k. 1–2.
- RC 11a (3) – *Capella Szembekiana Ecclesae Cathedralis Warmiensis. Archiv(um) Capitulare Frauenburg. Status et Rescriptio Capellae Sanctissimi Salvatoris a Perillustri Reverendissimo Domino Joanne Cichowski Canonico Warmiensis Anno 1785 facta*, k. 1–4.
- IT 16 – *Testamentum Codicilli et Rationes Executoriales b.m. C(e)l(enti)ssimi R(everendissimi) mi D(omi)ni Christophori Szembek Principis Ep(isco)pi Warmiensis*, k. 19–64v.

#### **b) Archiwum Parafii Archikatedralnej we Fromborku APAF:**

- Inwentaryzacja (APAF) – *Inwentaryzacja relikwiarzy oraz relikwii z ołtarza we Fromborku*, (mps, brak numeracji stron).
- Maćko P., *Ocena stanu zachowania oraz program prac konserwatorskich kraty portalowej kaplicy pw. Zbawiciela oraz św. Teodora z Amazji i innych świętych we Fromborku*, Toruń 2014 (mps).
- Pill E., Pill A., *Dokumentacja konserwatorska Ołtarza Zbawiciela z Archikatedry we Fromborku*, Toruń 2014 (mps).
- Semkow J., *Złotnictwo jako część programu ideowego Kaplicy Salvatora we Fromborku* (2006), (mps).
- Szumińska M., *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Polichromia ścian wewnętrznych kaplicy Zbawiciela katedry we Fromborku*, Toruń 2015 (mps).

#### **II. Źródła drukowane:**

- Epistolae et Evangelia totius anni secundum Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentinirestitutum S. Pii V Pontificis Maximi Jesuu editum aliorum pontificum cura recognitum a Pio X reformatum et Ssmi D.N. Benedicti XV auctoritate Vulgatum. Editio prima*, Ratisbonae 1924.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakóba Wujka T. J.*, Kraków 1935.

#### **III. Opracowania:**

- Achremczyk S., *Uwagi o mecenacie kulturalnym biskupów warmińskich w XVII i XVIII wieku*, *KMW* 1 (1987), s. 3–32.
- Achremczyk, S., *Mecenat warmiński w czasach nowożytnych*, *KMW* 4 (2004), s. 453–461
- Andrea Pozzo (1642–1709), pittore e prospettico in Italia settentrionale*, a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanella, F. Frangi, Trento 2009.
- Artifizi della metafora. Saggisu Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Roma 2009.
- Arszyński M., *Meyer Mathias Johannes*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, red. J. Derwojed, t. 5 (*Le-M*), Warszawa, s. 236–238.
- Bandmann G., *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.
- Bauer H., von der Mülbe W.-Ch., *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München – Berlin 2000.
- Boetticher A., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Heft IV, *Das Ermland*, Königsberg 1894.
- Celińska E., *Jan Schwartz – kowal z Reszla*, *KMW* 3 (1969), s. 331–346.
- Čičo M., *Architectura de lineata et sculpta. Obraz architektúry v grafike 16.–18. storčia*, Bratislava 2011.
- Dittrich F., *Der Dom zu Frauenburg*, w: *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands*, Braunsberg 1916.

- Folga-Januszewska M., *Wprowadzenie do zagadnień przedpozzowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych*, BHS XLIII (1981), nr 2, s. 203–212.
- Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'artehréen antique*, Paris 1946.
- Grabowski Z., Grabowska M., *Herby w katedrze warmińskiej we Fromborku*, „Komentarze Fromborskie”, z. 5 (1973), s. 129–154.
- Historia Kościoła w Polsce*, t. I. do roku 1764, cz. 2. od roku 1506, red. B. Kumor, Z. Obertyński, Poznań – Warszawa 1974.
- Hipler F., *Die Kapelle des hh. Erlösers im Dom zu Frauenburg und das Testament ihres Stifters*, w: *Pastoralblatt für die Diöcese Ermland*, Hrsg. F. Hipler, Braunsberg 1886.
- Hubala E., *Die Malerei*, w: *Barock in Böhmen*, Hrsg. K.M. Svoboda, München 1964, s. 197–236.
- Kalinowski L., *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, „Studia do dziejów Wawelu”, t. 2, 1960, s. 1–129.
- Karpowicz, M., *Uwagi o przemianie malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711–1740*, w: *Sztuka 1 poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Rzeszów, listopad 1978*, red. H. Lisińska, Warszawa 1981, s. 95–113.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo elbląskie. Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, red. M. Arszyński, M. Kutzner, Warszawa 1980.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 3, *Kościół i klasztor śródmieścia 2*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978.
- Kobieliński S., *Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.
- Kobieliński S., *Niebieska Jerozolima*, Ząbki 2004.
- Kopiczko A., *Szembek Krzysztof Andrzej Jan*, w: *Słownik biograficzny kapituły warmińskiej*, red. J. Guzowski, Olsztyn 1996, s. 244–245.
- Kowalczyk J., *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, cz. II. *Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, rok XXXVII (1975), nr 4, s. 335–350.
- Kozieł A., *Malarstwo barokowe na Śląsku w społeczno-ekonomicznym i artystycznym kontekście*, w: *Malarstwo barokowe na Śląsku*, red. A. Kozieł, Wrocław 2017, s. 21–269.
- Krautheimer R., *Introduction to an „Iconography of Mediaeval Architecture”*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, t. 5, 1942, s. 1–32.
- La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002.
- Lehmann K., *The Dome of Hevan*, „Art Bulletin”, t. 27, 1945, s. 1–27.
- Lepiarczyk J., *Architekt Franciszek Placidi około 1710–1782*, „Rocznik Krakowski”, t. 37 (1965), s. 63–126.
- Litak S., *Kościół w Polsce w okresie reformacji i odnowy potrydenckiej*, w: H. Tüchle, C.A. Bouman, *Historia Kościoła*, t. 3, 1500–1715, Warszawa 1986, s. 368–373.
- Łoziński J.Z., *Grobowe kaplice kopolowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973.
- Mączyński R., *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.
- Michalczyk, Z., *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Mossakowski S., *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007.
- Möseneder K., *Deckenmalerei*, w: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV. *Barock*, Heras., H. Lorenz, München–London–New York 1999, s. 303–318.
- Obląg J., *Kult Matki Boskiej Częstochowskiej w diecezji warmińskiej do r. 1939*, „Studia Claramontana”, nr 1 (1981), s. 109–120.

- Okoń E., *Dzieje budowy kościoła jezuickiego na Polu w Jarosławiu: do roku 1713*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 27 (298), 1996, s. 95–123.
- Okulicz M., *Złotnictwo sakralne dominium warmińskiego od połowy XIV do końca XVIII wieku. Katalog wystawy*, Olsztyn 2006.
- Paszenda J., *Święta Lipka. Monografia*, Kraków 2008.
- Poczet biskupów warmińskich*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2008.
- Rożanow Z., Smulikowska E., *Zabytki sztuki Jasnej Góry. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, Katowice 2009.
- Samulowska A., *Johannes Christof Geese – złotnik olsztyński*, „Rocznik Olsztyński”, t. VII (1968), s. 43–62.
- Semków J., *Relikwiarze zachowane w kaplicy Szembeka we Fromborku*, „Cenne, bezcenne, utracone”, nr 4/73, (2012), s. 47–53.
- Sikorski J., *Grób Mikołaja Kopernika w katedrze biskupów warmińskich we Fromborku na tle praktyki grzebalnej kapituły w XV–XVIII wieku*, [w:] *Castri Dominae Nostrae Litterae Annales*, vol. II, *Poszukiwanie grobu Mikołaja Kopernika*, red. J. Gąsowki, Pułtusk 2005, s. 81–173.
- Starek E., Kotłowski G., *Łacińskie inskrypcje w kościołach Warmii. Katedra we Fromborku*, Pelplin 2017.
- Stoga A., *Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach*, BHS XLII (1980), nr 3/4, s. 365–376.
- Stoga A., *Iluzjonistyczne malowidła Macieja Majera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w.*, KMW 4 (1993), s. 519–527.
- Szorc A., *Dzieje diecezji warmińskiej (1243–1991)*, Olsztyn 1991.
- Targosz K., *Kaplica Zygmuntońska jako neoplatonicki model świata*, BHS t. 47 (nr 2–4), 1986, s. 131–164.
- Tracz Sz., *Tronująca Madonna z Dzieciątkiem Bernarda Daddiego z kolekcji Lanckorońskich na Wawelu w kontekście idei Nieba jako Niebieskiego Jeruzalem*, w: *Niebo. Tradycje, przekazy, inspiracje*, red. S. Konarska-Ziminicka, P. Tambor, B. Wojciechowska, Kielce 2017, s. 387–404.
- Tracz Sz., *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z daru króla Jana Kazimierza w Rajczy*, „Artifex Novus”, nr 3 (2019), s. 34–57.
- Tracz, Sz., *Artystyczna oprawa brackich świąt i uroczystości w diecezji krakowskiej do 1783 roku*, RHS XLIV (2019), s. 227–248.
- Wardzyńska K., *Ołtarze: główny 1699–1700, śś. Felicissimi i Genowefy 1704, Trójcy Świętej i Najświętszego Sakramentu*, w: *Serce miasta. Kościół Świętego Krzyża w Warszawie*, red. K. Sztarbałło, M. Wardyński, Warszawa 2010, s. 161–191.
- Witwińska M., *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, BHS XLIII (1981), nr 2, s. 180–202.
- Wyczawski, H. E., *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich drózek*, Kalwaria Zebrzydowska 2006.
- Verdon T., *L'arte Cristiana in Italia – Età Moderna e Contemporanea*, Milano, 2008.
- Żochowski H., *Die Seelsorge im Ermland unter Christoph Andreas Johann Szembek 1724–1740*, (Münster) 1993.