

DARIUSZ SOBCZAK

IKONOGRAFIA MUZYCZNA
KOŚCIOŁA PW. ŚW. MIKOŁAJA W GĄSAWIE

Tematyka ikonografii muzycznej nieustannie powraca w badaniach naukowych, ponieważ staje się źródłem i świadectwem kultury muzycznej, jak również prowadzi do głębszych poszukiwań ukrytych treści oraz znaczeń symbolicznych i metaforycznych. Religijna ikonografia muzyczna będzie zatem odniesieniem szerszym, nie tylko do historii sztuki i muzyki, lecz także do teologii i Biblii. Z pewnością służy ona również do rozszerzania wiedzy o dawnym instrumentarium oraz praktyce wykonawczej. Dzięki temu zostają odsłaniane różne oblicza sztuki, prowadzące widza do świata nauki.

RYS HISTORYCZNY

Gąsawa to wieś dziedziczna Dzierżykraj z Człopy, który przed rokiem 1145 darował ją klasztorowi kanoników regularnych w Trzemesznie¹, jak to opiewa przywilej księcia Mieszka III wydany w Gnieźnie 28 kwietnia 1145 r., w którym władca zatwierdził wszystkie posiadłości klasztoru². Początki świątyni w Gąsawie mogą

Ks. dr DARIUSZ SOBCZAK – Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Nauk o Sztuce; adres e-mail: dariusz.sobczak@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5378-3895>.

¹ Maciej Adamski, i Przemysław Woźny, red., *Karty z dziejów Trzemeszna. Wybór źródeł historycznych zachowanych w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie*, cz. I (Trzemeszno: Urząd Miejski, 2014), 10.

² Jan Korytkowski, red., *Jana Łaskiego Liber Beneficiorum archidiecezyi gnieźnieńskiej*, t. 1 (Gniezno: Jan Łukowski, 1880), 175.

zatem sięgać nawet I poł. XII stulecia i wiążą się z opactwem kanoników regularnych, którzy w myśl reguły św. Augustyna zakładali sieć parafii, aby prowadzić działalność duszpasterską na terenach przynależących do ich dóbr. W roku 1227 gąsawski ośrodek parafialny uchodził za miejsce zjazdu książąt państwa wczesnopiastowskiego, z czego można wnioskować, iż musiała tam istnieć świątynia³. Do 1362 r. proboszczami gąsawskiego kościoła byli księża diecezjalni zwani świeciami, natomiast w tym samym roku arcybiskup gnieźnieński, Jarosław Bogoria Skotnicki, przyznał opatowi trzemeszeńskiemu prawo powoływania proboszczów (rektorów) spośród zakonników, którzy zyskują sobie tytuł prepozyta⁴.

Nie ma wiadomości dotyczących architektury najstarszej gąsawskiej świątyni, znany natomiast jej położenie w kierunku wschód–zachód, zgodnie z chrześcijańską tradycją sytuowania ściany ołtarza, oraz miejsce – takie samo, jak współcześnie stojąca budowla. Przesłanki archiwalne z 1527 r. wskazują, że istniejąca wówczas świątynia była drewniana i prawdopodobnie już trzecia z kolei. Obecny obiekt powstał w latach 40. XVII stulecia z inicjatywy i przy wsparciu opata klasztoru kanoników regularnych w Trzemesznie, ks. Kazimierza Brzechwy, oraz prepozyta, Marcina Misiewskiego⁵. Jednakże napis na belce krzyża w prezbiterium oraz akta wizytacyjne mówią o nowym kościele, zbudowanym z drzewa kostkowego w 1674 r. po zrabowaniu i spaleniu go przez Szwedów podczas najazdu i wojny. Budynek został odrestaurowany w 1855 r. i rok później pokryty łupkiem przez ks. Franciszka Ksawerego Sucharskiego, kanonika i oficjała gnieźnieńskiego⁶. Być może należy przyjąć, iż ta budowla powstała na bazie wcześniejszej, która do końca nie uległa zniszczeniu. XVII-wieczną świątynię przez kolejne lata rozbudowywano i upiększano, zatem możemy ją podziwiać do dziś. W latach 1705-1706 wnętrze odnowionego kościoła zostało bogato ozdobione niezwykle malarską dekoracją ścienną z inicjatywy prepozyta, ks. proboszcza Kazimierza Jeleniewskiego⁷. O powstaniu polichromii w 1706 r. zaświadcza również inskrypcja, znajdująca się nad portalem prowadzącym do zakrystii: „HOC TEMPLUM CONDECORATUM ALTARE DE AURATUM UNA ET DE ARGENTATUM EST ANNO DNI 1706”, która

³ Korytkowski, *Jana Łaskiego Liber Beneficiorum*, 176; Jerzy Topolski, red., *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: *Do Roku 1793* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1969), 291.

⁴ Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie [dalej cyt. AAG], Akta Parafii Gąsawa AP 58, sygn. 99.

⁵ AAG, Akta kościoła parafialnego w Gąsawie, sygn. AKM II/34/1; Aleksander Jankowski, *Drewniany kościół pw. św. Mikołaja w Gąsawie: pałucki genius loci odkrywany w ciesielskim kunszcie i mistrzowskim pędzlu* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014), 14-15; Aleksander Jankowski, „Myśl augustiańska w programie ikonograficznym barokowych malowideł ściennych kościoła drewnianego w Gąsawie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 66, nr 3-4 (2004): 270.

⁶ Korytkowski, *Jana Łaskiego Liber Beneficiorum*, 176.

⁷ Jankowski, *Drewniany kościół*, 23.

w wolnym tłumaczeniu może brzmieć: „Tę świątynię i ołtarz ozdobiono, a zarazem pozłożono i posrebrzono w Roku Pańskim 1706”. Całe wnętrze kościoła zostało pokryte wielowarstwowymi malowidłami; to ponad 700 m² barokowej polichromii. Program ideowy malatury ściennej oraz stropów nawy i prezbiterium przedstawia treści religijne, stanowiące swoistego rodzaju katechezę na temat prawd wiary, opisów ewangelicznych, historiografii świętych, moralnego postępowania, czy wreszcie instrumentarium muzyczne oraz postacie i inskrypcje związane z muzyką niebiańską. Wszystko to harmonijnie spleta się ze sobą, by prowadzić człowieka do Źródła dobra i piękna, jakim jest Bóg.

Prowadzący prace odkrywkowe zauważyli, że dominujące malowidła z lat 1705-1706 przesłaniają dekoracje starsze (nawet pochodzące ze średniowiecza), a tym samym wpisują się w kolejne fazy zmian architektonicznych budowli⁸. Przyпуска się, że autorami dekoracji ściennych w kościele pw. św. Mikołaja w Gąsawie mogli być dwaj malarze cechowi lub nawet bracia zakonnicy wywodzący się z kanoników regularnych z Trzemeszna, ponieważ w tamtym czasie odnotowano działalność kilku wybitniejszych artystów, m.in. brata zakonnego Jana oraz kleryka Stanisława Muscidesa⁹. W latach 50. XIX wieku polichromię zatynkowano i pobielono, ponieważ uległa sporemu zniszczeniu¹⁰. Dopiero we wrześniu 1999 r. zdobyto się na odkrycie tego niezwykłego dzieła sztuki, które wciąż pozostaje mało znane.

IKONOGRAFIA MUZYCZNA

W wielkiej liczbie malowideł kościoła w Gąsawie znajdujemy także te, które przedstawiają śpiew i muzykę instrumentalną, uświadamiające widzowi, jak ważną rolę musiała odgrywać muzyka w wizji artysty oraz w przeżywanych przez wiernych nabożeństwach.

Ikonoografię muzyczną w gąsawskiej świątyni można podzielić na dwie grupy: muzykę niebiańską oraz ziemską, wytwarzaną przez człowieka. Do kategorii muzyki niebiańskiej należy przedstawienie na ścianie tęczowej (oddzielającej prezbiterium od nawy głównej) starotestamentalnej postaci króla Dawida oraz – po przeciwnej stronie – św. Cecylii, wczesnochrześcijańskiej męczennicy, patronki muzyki kościelnej. Obok nich w sferze nieba znaleźli się muzykujący aniołowie,

⁸ Aleksander Jankowski, „Nieznane malowidła ścienne w drewnianym kościele parafialnym p.w. św. Mikołaja w Gąsawie”, *Ochrona Zabytków* 54, nr 1 (2001): 88.

⁹ Jankowski, *Drewniany kościół*, 51-52.

¹⁰ AAG, AKM II/34/1.

usytuowani symetrycznie na stropie prezbiterium, oraz grający na rogach, namalowani przy prospekcie organowym. Treści ikonograficznych dopełniają biblijne inskrypcje muzyczne z dłuższymi fragmentami Psalmu 149 na ścianie zachodniej nawy, przy wejściu na chór, i Psalmu 150 na ścianie północnej oraz Psalmu 94(95) na południowej ścianie nawy głównej na chórze. Oprócz nich nad postaciami króla Dawida i św. Cecylii widnieją krótkie cytaty z Psalmów 145(146) i 150.

Muzyczna sfera ziemską obejmuje iluzjonistyczne poszerzenie prospektu organowego oraz instrumentarium kapeli, namalowane na jednej stronie ściany zachodniej nawy na chórze. Sfera ta jakby uzupełnia i urealnia to, co jest już w niebiosach, dzięki czemu człowiek otoczony malowidłami ma poczucie, jakby znajdował się w centrum wydarzeń wiecznej liturgii. Dźwięk instrumentów poruszanych przez człowieka kieruje się zatem ku wieczności zbawienia i jednocześnie splata się ze śpiewem i grą tych, którzy należą do chwały nieba, tworząc harmonię sfer. Ciekawe zestawienie malarskie wymaga szczegółowego omówienia, tym bardziej że zawiera w sobie głębokie treści symboliczne, jak również pokazuje realia historyczne.

Przedstawienie postaci króla Dawida na ścianie tęczowej pod belką krzyża, a z drugiej strony św. Cecylii, to jakby dwa muzyczne filary Starego i Nowego Przymierza. Król Dawid, grający na harfie, jest postrzegany w Tradycji jako twórca psalmodii. Postać ta zajmuje w historii zbawienia wyjątkowe miejsce, stając się spadkobiercą obietnic danych patriarchom. Działalności króla Dawida zawsze towarzyszyła muzyka; Księga Samuela postrzega go jako tego, który śpiewał pieśni Izraela (2 Sm 23, 1). Organizując kult, związał z jego sprawowaniem śpiew, przypisuje się mu również wynalezienie instrumentu muzycznego (Am 6, 5)¹¹. Już w wieku młodości starał się dźwiękami harfy uleczyć króla Saula ze smutku duszy¹². Jego szczerość i uwielbienie wobec Boga wyrażały się w tańcu przy dźwięku harfy podczas przenoszenia Arki Przymierza, przed którą kroczyli kapłani grający na trąbach i rogach (2 Sm 6, 21). W ikonografii król Dawid często jest przedstawiany z harfą, podobnie jak w omawianej polichromii kościoła w Gąsawie. Artysta namalował harfę w bardzo prosty sposób, więc trudno określić, czy wzorował się w swojej wizji na instrumencie będącym w użyciu na przełomie XVII i XVIII wieku. Głębokie przesłanie obrazu tkwi jednak nie w szczegółach realistycznych, ale w symbolice harfy, której moc w sensie biblijnym wiązała się mistycznie z krzyżem Chrystusa¹³, a zatem była to figura (zapowiedź) Mesjasza i Jego odkupieńczej roli. Nawet sam instrument stanowi symbol krzyża

¹¹ „Dawid”, w: Xavier Léon-Dufour, red., *Słownik teologii biblijnej*, tłum. Kazimierz Romaniuk (Poznań: Pallottinum, 1994), 202.

¹² Zob. Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Iagellonica, 1997), 35.

¹³ George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art* (New York: Oxford University Press, 1961), 112.

Chrystusa, zbudowany z drzewa z rozciągniętymi na nim strunami, jakby ramionami, oraz ma moc zwyciężania złego ducha¹⁴. Warto zwrócić uwagę także na inskrypcję nad postacią króla. Jest to cytat wyjęty z Pisma Św. z Psalmu 145(146), 1: *LAUDA ANIMA MEA DOMINUM* (*Chwal, duszo moja, Pana*)¹⁵, który podkreśla rolę króla Dawida jako twórcy psalmodii starotestamentalnej.



Fot. 1. Król Dawid (malowidło na ścianie tęczowej), fot. Jacek Wakuluk

¹⁴ Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1990), 395.

¹⁵ Tłumaczenia cytatów za: *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 popr. (Poznań–Warszawa: Pallottinum, 1980).

Po przeciwnej stronie naszym oczom ukazuje się postać św. Cecylii. W ikonografii wczesnośredniowiecznej przedstawiano ją z palmą w ręku, jako symbolem męczeństwa, lub z płonąca lampą w otoczeniu białych i czerwonych róż, a nawet z mieczem w dłoni, od początku XVI stulecia jej atrybutem stały się natomiast organy bądź przenośny pozytyw lub (rzadziej) inne instrumenty, takie jak skrzypce, lutnia, wiola da gamba. Miało to swoje źródło w mylnym rozumieniu antyfony *officium divinum* pochodzącej z VIII wieku, której słowa brzmiały *Cantantibus organis*¹⁶. Postać św. Cecylii na ścianie tęczowej kościoła w Gąsawie została przedstawiona przy pozytywie organowym, którego miech porusza się ręką anioła. Malatura pokazuje jednak taki brak profesjonalizmu autora, iż trudno stwierdzić, ile rzędów piszczałek jest w tym instrumencie. Niewprawa ręka twórcy miała z pewnością za zadanie przedstawić bardziej symbolikę postaci, nad którą umieszczono fragment cytatu biblijnego z Psalmu 150, 4: *LAUDATE EUM IN TYMPHANO ET ORGANO* (*Chwalcie Go bębniem i grą na instrumentach lub organach*). Inskrypcja ta wzywa do radosnego wychwalania Pana, ukrywa jednak również aspekt cierpienia, ponieważ w sensie biblijnym bęben jest obrazem umartwienia ciała, którego symbolem staje się naciągnięta na nim zwierzęca skóra. Określenie *organo* tłumaczono jako „organy”, tymczasem to słowo odnosi się ogólnie do wszystkich instrumentów muzycznych. Św. Augustyn zauważa jednak pewien zwyczaj, w którym instrumenty wydobywające dźwięk za pomocą miechów nazywa się organami, a instrumenty strunowe określa się jako *organ*, ponieważ mają one współbrzmieć ze sobą w swojej różnorodności na podobieństwo głosów tworzących jedną harmonię w organach¹⁷. Postać św. Cecylii jest kontynuowana w starotestamentalnym śpiewie psalmów, który w Kościele stał się kanoniczną Liturgią Godzin.

¹⁶ Zdzisław Bernat, Barbara Filarska, Helena Lesman, i Helena Wegner, „Cecylia”, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszczyk, Z. Sułowski (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1976), 1379-1381.

¹⁷ Forstner, *Świat symboliki*, 386-387.



Fot. 2. Św. Cecylia (malowidło na ścianie tęczowej), fot. Jacek Wakuluk

Dopełnienie muzyki niebios stanowią śpiewający i grający na instrumentach aniołowie. Już samo umieszczenie ich na stropie prezbiterium wskazuje ten wertykalny kierunek, do którego zmierza człowiek, a sam obraz, znajdujący się w obrębie miejsca najświętszego, może uzmysławiać widzowi trwającą nieustannie adorację i uwielbienie Eucharystii, a zarazem asystowanie muzyką przy scenie apoteozy Niepokalanie Poczętej Maryi w centrum tego sklepienia. Po prawej stronie artysta namalował aniołów grających na lutni i skrzypcach i bardzo dokładnie odwzorował to instrumentarium. Widoczna tu lutnia jest instrumentem dość dużych rozmiarów, być może o podwójnych strunach, których nie można rozróżnić na płycie rezonansowej, oraz odpowiadającym im ośmiu główkach zamocowanych do komory kołkowej.

Służyła ona od XVII wieku jako instrument akompaniujący, co potwierdzałoby to malowidło, na którym drugi anioł gra na skrzypcach. Duet ten, posługujący się zaledwie lutnią i skrzypcami, może sugerować widzowi charakter wykonywanej przez nich łagodnej, kontemplacyjnej muzyki, która swą delikatnością podkreśla postać Matki Bożej. Dość dużych rozmiarów instrument smyczkowy, trzymany przez drugiego anioła, mógł być określany terminem *viola da braccio*, używanym zamiennie z *violino*. Mamy tu do czynienia z czterostrunowym, bezprogowym instrumentem z otworami rezonansowymi w kształcie litery *f*, co zwyczajnie sugeruje skrzypce. Podobnie przedstawione są one na malaturze w Grodzisku, pochodzącej również z początków XVIII stulecia¹⁸.



Fot. 3. Muzykujący aniołowie (malowidło na stropie prezbiterium), fot. Jacek Wakuluk

¹⁸ Por. Alina Mądry, i Patryk Frankowski, *Osiemnastowieczne przedstawienia instrumentów muzycznych z kościoła OO. Bernardynów z Grodziska Wielkopolskiego w kontekście działalności ówczesnej kapeli muzycznej*, w: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje*, red. P. Gancarczyk (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012), 52; Danuta Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów* (Kraków: Musica Iagellonica, 1993), 23.

Po lewej stronie stropu widnieje trzech śpiewających aniołów, trzymających w dłoniach księgi muzyczne. Zapis nutowy na czteroliniu, prawdopodobnie z rzymskimi *nota quadrata*, sugerowałby wykonywanie przez nich najwznioślejszego śpiewu Kościoła, czyli chorału gregoriańskiego. Oddają oni chwałę Bogu i Matce Najświętszej, tworząc szczególną więź między rajem i ziemią oraz łącząc wieczną liturgię zbawionych z liturgią pielgrzymujących na ziemi.



Fot. 4. Śpiewający aniołowie (malowidło na stropie prezbiterium), fot. Jacek Wakuluk

Zamknięciem rajskiej sfery niebios są dwaj aniołowie dmący w rogi, umieszczeni przy prospekcie organowym na balkonie chóru. W scenach ikonograficznych rogi pojawiały się w różnych kontekstach, np. jako trąby aniołów z Apokalipsy czy jako odpowiedniki biblijnych szofarów, używanych w judaizmie. Chociaż nie brakuje przykładów, w których instrument ten był synonimem szyderczej muzyki i naigrawania się¹⁹, to jednak na malowidłach gąsawskich aniołowie grający na

¹⁹ Dominika Grabiec, *Instrumenty muzyczne w scenach Męki Pańskiej w malarstwie Italii od połowy XIII do połowy XV wieku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), 114-115.

rogach symbolizują coś wzniosłego, być może zapowiedź rozpoczynającej się od śpiewu mszy św. Ich dźwięk miał napełniać zgromadzonych radością i odwagą.

Tradycja ikonograficzna w scenach adoracji malowanych we wnętrzu świątyni często ukazuje małe składy muzyczne, takie jak duet czy trio, które są przedstawione frontalnie, w pozycji stojącej (rzadziej siedzącej) oraz rozmieszczone symetrycznie²⁰. Polichromia kościoła w Gąsawie tylko to potwierdza.

Oczy skupione na teologicznych przesłaniach malowideł świątyni mogą nie dostrzec instrumentów muzycznych na dużych rozmiarów eschatologicznym obrazie Sądu Ostatecznego, znajdującego się przy końcu nawy na ścianie północnej. W centrum całej sceny widnieje Zmartwychwstały Chrystus ze śladami ran męki na ciele, który występuje jako Sędzia żywych i umarłych, a pod nim – Archanioł Michał, który dokonuje sądu nad zmarłymi poprzez ważenie dusz. Jest to typowy od czasów średniowiecza obraz *psychostasis*. Chrystus występuje w towarzystwie Matki Boskiej Orędowniczki, św. Jana Chrzyciela, apostołów, aniołów i świętych. Nieco niżej po prawicy Chrystusa Sędziego wyłania się anioł o jasnych skrzydłach, grający na trąbie z przymocowaną do niej białą chorągwią, obwieszczający odkupienie i zbawienie dla ludzi, którzy zadośćuczynili za swoje winy w czyśćcu. Głos trąby symbolizuje niezwykłą potęgę Boga. Biblia zaznacza, że Chrystus „pośle swoich aniołów z trąbą o głosie potężnym i zgromadzą Jego wybranych z czterech stron świata” (Mt 24, 31)²¹.

Ciekawa w sensie symboliki jest wizja potępienia, umieszczona po lewicy sprawiedliwego Sędziego. W niej również widać anioła instrumentalistę o ciemnych skrzydłach, grającego na trąbie lub cynku o kwadratowej czarze głosowej. Przypięta do instrumentu czarna chorągiew powiewa złowieszczo, prezentując trupa czaszkę ze skrzyżowanymi piszczelami. Wizja ta przypomina fragment hymnu *Te Deum*: „lecz gdy zabrzmi trąba sroga, przyjdiesz sądzić ludzkie czyny” i pobrzmiwa w niej echo sekwencji *Dies irae*. Artysta, aby jeszcze bardziej uwydatnić nieszczęśliwy los potępionych, wprowadził naprzeciw anioła postać małego diabła, siedzącego na paszczy Lewiatana, grającego na rogu. Jego ironicznie uśmiechnięta twarz symbolizuje naigrzanie się z tego, co boskie, oraz z odniesionego zwycięstwa nad ludźmi, spętanymi łańcuchami zła i wciągany przez diabły w otchłanie piekielne. Róg przedstawiony na obrazie jest niewielki i zakrzywiony, diabeł trzyma go jedną ręką, jak gdyby chciał zafałszować głos trąby anielskiej wysokim,

²⁰ Grzegorz Kubies, „*Musica angelica w piętnastowiecznym malarstwie europejskim*”, w: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje*, red. P. Gancarczyk (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012), 162.

²¹ Forstner, *Świat symboliki*, 396.

przenikliwym dźwiękiem. W ikonografii motyw rogu wykorzystywano często w scenach cierpienia, np. w przedstawieniach tematu pojmania Jezusa, naigrawania się, dźwigania krzyża czy ukrzyżowania Chrystusa²².



Fot. 5. Sąd Ostateczny – wizja potępionych (malowidło na ścianie północnej),
fot. A. Jankowski

Spoiwem łączącym muzykę nieba z muzyką ziemi są inskrypcje biblijne, nawołujące do oddawania chwały Bogu śpiewem i grą na instrumentach. Przy wejściu

²² Grabiec, *Instrumenty*, 26-54.

na balkon chórowy po prawej stronie znajduje się w otoczeniu florystycznym fragment inwitatoryjnego Psalmu 94(95), 1-2: „VENITE EXULTEMUS DOMINO IUBILEMUS DEO SALUTARI NOSTRO PRAEOCCUPEMUS FACIEM EIUS IN CONFESIONE ET IN PSALMIS IUBILEMUS EI” („Przyjdźcie, radośnie śpiewajmy Panu, wznosmy okrzyki na cześć Skały naszego zbawienia: przystąpmy z dziękczynieniem przed Jego oblicze, radośnie śpiewajmy mu pieśni!”).

Prostopadle do poprzedniego fragmentu biblijnego, na ścianie zachodniej przy wejściu na chór, znajduje się kolejna inskrypcja wyjęta z Psalmu 149, 1: „CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM, LAUS EIUS IN ECCLESIA SANCTORUM” („Śpiewajcie Panu pieśń nową: chwała Jego w zgromadzeniu świętych”). Owa nowość pieśni dla Pana przekazuje głębokie przesłanie, ponieważ odnosi się do własności Boga Stwórcy, do którego wszystko należy, a to, co nowe, ma charakter święty. Dlatego cała ziemia powinna opiewać wypełnione i wspaniałe obietnice Boże właśnie w pieśni nowej²³. Ten werset, tak samo jak poprzedni, okala emblemat florystyczny, może jednak zastanawiać nieco inna pisownia, ponieważ zastosowano w niej interpunkcję oraz podpis, z którego psalmu jest wyjęty ten fragment, co nie zdarzało się na poprzednich obrazach. Może być to także wskazówka, że przy polichromii nie pracował tylko jeden malarz.

Ostatnią inskrypcję muzyczną, oplecioną liśćmi akantu, a znajdującą się na ścianie północnej na wysokości empyry chóru, stanowi fragment Ps 150, 5-6: „LAUDATE EUM IN CIMBALIS BENESONANTIBUS LAUDATE EUM IN CIMBALIS IUBILATIONIS OMNIS SPIRITUS LAUDET” („Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych, chwalcie Go na cymbałach brzęczących: Wszystko, co żyje, niech chwali Pana!”). Jest to część hymnu pochwalnego, który podsumowuje doksologię całego Psalterza, a używanie do tego celu cymbałów symbolizuje usta chwające Boga²⁴.

Muzyczną sferę ziemską w kościele pw. św. Mikołaja w Gąsawie stanowi instrumentarium. Współcześnie otwiera ją żywy instrument organowy, który wydaje się iluzjonistycznie powiększony o domalowane skrzydła boczne prospektu, patrząc od frontu. Okazuje się jednak, że barokowy prospekt organowy namalowano w całości, co daje się zauważyć za obecnie stojącym instrumentem. Na pewno w początkach XIX wieku istniały w gąsawskiej świątyni 7-głosowe organy, które wymagały naprawy²⁵. Nowy, większy prospekt (z ok. 1860 r.), został zbudowany przez organmistrza Wize z Wągrowca²⁶. Obecna szafa organowa prezentuje styl klasycystyczny.

²³ „Nowe”, w: Léon-Dufour, red., *Słownik teologii biblijnej*, 562.

²⁴ Forstner, *Świat symboliki*, 396.

²⁵ AAG, Akta Parafii Gąsawa AP 58, sygn. 99.

²⁶ Jankowski, *Drewniany kościół*, 32-33.

W czasach powstawania polichromii, a więc na początku XVIII wieku, istniały tu prawdopodobnie małe organy zwane regałem lub *organum parvum*²⁷. Z pewnością dźwięk organów dominował w gąsawskiej świątyni, zwłaszcza w czasach, gdy na stałe był tam zatrudniony organista. Iluzjonistyczne powiększenie perspektywy nadawało większego majestatu małemu pozytywowi organowemu w XVIII wieku, a współcześnie już innemu, większemu instrumentowi, wyłaniającemu się ponad emporą chóru muzycznego.

Sferę muzyki ziemskiej dopełnia instrumentarium w większości typowe dla kapeli kościelnej XVII i XVIII wieku, które zostało przez artystę-malarza iluzjonistycznie zawieszane na czerwonych wstęgach ludowych, na ścianie po prawej stronie, stojąc frontalnie do organów. Patrząc od strony północnej, widzimy zatem violę altową, violę da gamba, puzon basowy i tenorowy, dwie pary związanych cynków, violę dyszkantową, a pod nimi dwa kotły z jedną parą pałek. Instrumenty te zostały oddane przez autora malowidła szczegółowo i realistycznie. Jest to zupełnie inny obraz od symbolicznie przedstawionych, opisanych wcześniej rysunków. Możemy również zauważyć różnorakie zdobnictwo i budowę poszczególnych instrumentów, jak np. lwią głowę wieńczącą komorę kołkową violi da gamba lub zakończenie pałek w kształcie płaskich kapeluszy²⁸. Namalowane na ścianie odwieszane instrumenty mogą sugerować, iż w Gąsawie istniała swego czasu kapela muzyczna. Nie brak jednak przeciwników takiej tezy, którzy uważają, że „ten malowany zestaw instrumentów wyrażał potrzebę muzyki, której w kościele brakowało”²⁹. Brak archiwalnych muzykaliów z pewnością staje się dodatkowym argumentem przemawiającym za takim wnioskiem. Jednakże biorąc pod uwagę to, że w XVII wieku istniała w Trzemesznie kapela kościelna na dobrym poziomie, można wysnuć hipotezę o jej udziale podczas różnych uroczystości w Gąsawie. Z akt archiwalnych wynika bowiem, że trzemeszeńska kapela opacka kilkakrotnie wspierała katedralną kapelę gnieźnieńską podczas ważnych wydarzeń³⁰. Prawdopodobnie była zapraszana do innych miejscowości przy okazji rozmaitych świąt, ponieważ taką praktykę stosowano w innych ośrodkach, np. w Gostyniu³¹. Kapele instrumentalne lub

²⁷ Jankowski, *Drewniany kościół*, 69.

²⁸ Jankowski, *Drewniany kościół*, 68-69.

²⁹ Jankowski, *Drewniany kościół*, 69.

³⁰ Władysław Zientarski, „Z dziejów katedralnej kapeli muzycznej w Gnieźnie”, *Nasza Przeszłość* 24 (1966): 148, 154-155; Danuta Idaszak, „Muzycy gnieźnieńscy XIX wieku”, *Studia Gnesnensia* 14 (2000): 174-175.

³¹ Władysław Zientarski, „Kapela gostyńska. Wpływ księży filipinów na wielkopolską kulturę muzyczną”, w: *Muzyka u Księży Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu*, red. D. Idaszak (Gostyń: Księża Filipini, 2004), 149.

wokalno-instrumentalne przeżywały czas rozwoju, działając przy ważniejszych czy zamożniejszych ośrodkach, m.in. w Grodzisku Wielkopolskim³², w Gostyniu³³ i w Strzelnie³⁴. W wielu tych miejscach pozostały również malowidła przedstawiające instrumentarium, a nieraz całą kapelę z postaciami historycznymi.

Zastanawiające jest, że autor fresków w Gąsawie namalował instrumentarium kapeli w sposób bardzo realistyczny i tylko po jednej stronie, jakby chciał wskazać, iż właśnie tam znajdowało się miejsce dla kapeli. Gdyby malowidło miało stanowić tylko dekorację, to dlaczego nie zostało przedstawione symetrycznie, podobnie jak symboliczne freski muzyczne sfery niebiańskiej?

Bardzo ważną funkcję pełni namalowane instrumentarium muzyczne, w którego skład wchodziły chordofony, aerofony oraz membranofony, w tym także te, które wyszły już z użycia. Nie dziwią zatem instrumenty smyczkowe: skrzypce sopranowe, altówka oraz sześciostunowa viola da gamba, jak również kotły używane od XVII stulecia w zespołach orkiestrowych oraz solowo podczas procesji. Zastanawia natomiast umieszczenie na polichromii puzonów i cynków, ponieważ te instrumenty dęte wyszły z użycia w obsadzie wykonawczej kapel kościelnych pod koniec XVII stulecia³⁵. Istniały jednak wyjątki od tej reguły, czego może dowodzić *Requiem in F* Franciszka Ścigalskiego (1782-1846) na głosy wokalne i puzon lub fagot, realizujący basso continuo³⁶. Czy zatem puzon i cynk rzeczywiście mogły występować w obsadzie kapeli w Gąsawie, jeśli takowa istniała lub zbierała się z okazji różnych uroczystości kościelnych? Wydaje się, że tak, ponieważ w latach 1705-1706, gdy powstawała polichromia kościoła pw. św. Mikołaja w Gąsawie, mogły one jeszcze funkcjonować w kapeli trzemeszeńskiej, a ponadto lokalne zespoły nie miały często wystarczających funduszy na zakup nowych instrumentów. Za przykład może posłużyć kapela katedralna z Gniezna, która w 1597 r. wzbogaciła się o puzon, następnie m.in. o regał (1618), lyrę (1619), pomort (1628), sztor (1650), szałamaję (1659), i to instrumentarium służyło jej jeszcze w początkach XVIII wieku³⁷.

³² Dariusz Sobczak, *Ks. Władysław Zientarski (1916-1991) – badacz dziejów muzyki polskiej od XV do XIX wieku* (Lublin: Polihymnia, 2008), 185-188.

³³ Sobczak, *Ks. Władysław Zientarski*, 190-198.

³⁴ Topolski, red., *Dzieje Wielkopolski*, 902.

³⁵ Paweł Podejko, „Kapela wokalno-instrumentalna na Jasnej Górze”, *Studia Claromontana* 19 (2001): 265-306; Mądry, i Frankowski, *Osiemnastowieczne przedstawienia*, 54.

³⁶ Dariusz Sobczak, *Franciszek Ścigalski (1782-1846), „Requiem in F”*. *Edycja krytyczna i komentarz rewizyjny* (Lublin: Polihymnia, 2023).

³⁷ Władysław Zientarski, *O instrumentach muzycznych kapeli gnieźnieńskiej na przestrzeni XVIII wieku*, w: *Z dziejów muzyki polskiej*, t. 13, red. K. Pałubicki (Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 1969), 163-164.



Fot. 6. Instrumenty muzyczne (malowidło na ścianie zachodniej), fot. Jacek Wakuluk

*

Muzyczna sfera ziemską splata się i jednoczy z niebiańską, by w ten sposób wspólnie oddawać chwałę Stwórcy wszelkiego piękna. Jednocześnie fenomen malarskiego iluzjonizmu w gąsawskim kościele staje się sztuką przeniesienia człowieka z tego, co ziemskie, do tego, co boskie, wzniosłe i duchowe. Patrząc zatem na muzyczne przestrzenie przedstawione na polichromii, ma się wrażenie, że ta świątynia śpiewa, podobnie jak są przeniknięte śpiewem Biblia czy życie człowieka.

Instrumentarium muzyczne namalowane na polichromii świadczy o oczekiwaniach wiejskiego ludu, któremu nie dane było słuchać wielkiej muzyki na co dzień, a jedynie od czasu do czasu, prawdopodobnie dzięki kapeli muzycznej działającej przy opactwie trzemeszeńskim. Malowidła kościoła pw. św. Mikołaja stanowią cenne źródło i dowód na to, że barokowy iluzjonizm malarski prowincjonalnej świątyni jest trwałym znakiem potrydenckiej ciągłości idei, mającej swą genezę w średniowieczu. Warto odkrywać takie „perły” w lokalnych środowiskach, ponieważ składają się one na polską kulturę, którą ubogacają.

BIBLIOGRAFIA

- Adamski, Maciej, i Przemysław Woźny, red. *Karty z dziejów Trzemeszna: wybór źródeł historycznych zachowanych w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie*. Cz. I. Trzemeszno: Urząd Miejski, 2014.
- Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie. Akta kościoła parafialnego w Gąsawie, sygn. AKM II/34/1.
- Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie. Akta Parafii Gąsawa AP 58, sygn. 99.
- Bernat, Zdzisław, Barbara Filarska, Helena Lesman, i Helena Wegner. „Cecylia”. W: *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszczyk, Z. Sułowski, 1379-1381. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1976.
- Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 popr. Poznań–Warszawa: Pallottinum, 1980.
- Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1961.
- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1990.
- Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Tłum. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- Grabiec, Dominika. *Instrumenty muzyczne w scenach Męki Pańskiej w malarstwie Italii od połowy XIII do połowy XV wieku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.
- Idaszak, Danuta. *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*. Kraków: Musica Iagellonica, 1993.
- Idaszak, Danuta. „Muzycy gnieźnieńscy XIX wieku”. *Studia Gnesnensia* 14 (2000): 171-224.
- Jankowski, Aleksander. *Drewniany kościół pw. św. Mikołaja w Gąsawie: pałucki genius loci odkrywany w ciesielskim kunszcie i mistrzowskim pędzlu*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014.
- Jankowski, Aleksander. „Myśl augustiańska w programie ikonograficznym barokowych malowideł ściennych kościoła drewnianego w Gąsawie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 66, nr 3-4 (2004): 267-303.
- Jankowski, Aleksander. „Nieznane malowidła ścienne w drewnianym kościele parafialnym p.w. św. Mikołaja w Gąsawie”. *Ochrona Zabytków* 54, nr 1 (2001): 81-88.
- Korytkowski, Jan, red. *Jana Łaskiego Liber Beneficiorum archidiecezyi gnieźnieńskiej*. T. 1. Gniezno: Jan Łukowski, 1880.
- Kubies, Grzegorz. „*Musica angelica* w piętnastowiecznym malarstwie europejskim”. W: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje*, red. P. Gancarczyk, 159-179. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Léon-Dufour, Xavier, red. *Słownik teologii biblijnej*. Tłum. Kazimierz Romaniuk. Poznań: Pallottinum, 1994.
- Mądry, Alina, i Patryk Frankowski. *Osiemnastowieczne przedstawienia instrumentów muzycznych z kościoła OO. Bernardynów z Grodziska Wielkopolskiego w kontekście działalności ówczesnej kapeli muzycznej*. W: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje*, red. P. Gancarczyk, 45-61. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Podęjko Paweł, „Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze”. *Studia Claromontana* 19 (2001): 6-429.
- Sobczak, Dariusz. *Franciszek Ścigalski (1782-1846), „Requiem in F”*. Edycja krytyczna i komentarz rewizyjny. Lublin: Polihymnia, 2023.
- Sobczak, Dariusz. *Ks. Władysław Zientarski (1916-1991) – badacz dziejów muzyki polskiej od XV do XIX wieku*. Lublin: Polihymnia, 2008.
- Topolski, Jerzy, red. *Dzieje Wielkopolski*. T. 1: *Do Roku 1793*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1969.
- Zientarski, Władysław. „Kapela gostyńska. Wpływ księży filipinów na wielkopolską kulturę muzyczną”. W: *Muzyka u Księża Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu*, red. D. Idaszak, 24-75. Gostyń: Księża Filipini, 2004.

Zientarski, Władysław. *O instrumentach muzycznych kapeli gnieźnieńskiej na przestrzeni XVIII wieku*. W: *Z dziejów muzyki polskiej*, t. 13, red. K. Pałubicki, 5-21. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 1969.

Zientarski, Władysław. „Z dziejów katedralnej kapeli muzycznej w Gnieźnie”. *Nasza Przeszłość* 24 (1966): 143-166.

IKONOGRAFIA MUZYCZNA KOŚCIOŁA PW. ŚW. MIKOŁAJA W GĄSAWIE

Streszczenie

Początki świątyni w Gąsawie mogą sięgać I połowy XII stulecia i są związane z opactwem kanoników regularnych laterańskich z Trzemeszna. W latach 1705-1706 wnętrze świątyni pw. św. Mikołaja w Gąsawie zostało bogato ozdobione niezwyklej malarską dekoracją ścienną; jest to ponad 700 m² barokowej polichromii. Jej program ideowy przedstawia treści religijne, stanowiące swoistego rodzaju katechezę na temat prawd wiary, opisów ewangelicznych, historiografii świętych, moralnego postępowania, a także instrumentarium muzyczne oraz postacie i inskrypcje związane z muzyką niebiańską. Ikonografia muzyczna kościoła jest źródłem i świadectwem kultury polskiej, a sama w sobie prowadzi do głębszych poszukiwań ukrytych treści oraz znaczeń symbolicznych i metaforycznych. Opisanie i odczytanie symboliki malowideł związanych z muzyką stanowiło główny cel niniejszego artykułu. By osiągnąć zamierzony rezultat, posłużono się metodą historyczną, analityczną, ikonograficzną i ikonologiczną.

Słowa kluczowe: kościół św. Mikołaja w Gąsawie; ikonografia; polichromia; instrumenty muzyczne; sfera ziemiska; sfera niebiańska; muzykujący aniołowie; prospekt organowy; inskrypcje biblijne; psalmy

THE MUSICAL ICONOGRAPHY OF THE ST. NICHOLAS CHURCH IN GĄSAWA

Summary

The origins of the Gąsawa temple may date back to the first half of the 12th century and are associated with the Abbey of the Canons Regular of the Lateran in Trzemeszno. In 1705-1706, the interior of the temple of St. Nicholas in Gąsawa was richly decorated with unusual wall painting; it is more than 700 m² of Baroque polychrome. Its ideological program presents religious content, which is a kind of catechesis on the truths of faith, Gospel descriptions, historiography of saints, moral conduct, as well as musical instrumentation and figures and inscriptions related to heavenly music. The musical iconography of the church is a source and testimony of Polish culture, and it leads to a deeper search for symbolic and metaphorical meanings. Describing and reading the symbolism of paintings related to music became the main goal of this article. To achieve this result, historical, analytical, iconographic and iconological methods were used.

Keywords: church of St. Nicholas in Gąsawa; iconography; polychrome; musical instruments; earthly sphere; heavenly sphere; music-making angels; organ prospectus; biblical inscriptions; psalms