

DZIEJE PARAFII BRZOSTEK

pod red. ks. Bogdana Stanaszka

BRZOSTEK 2019

Na okładce:
Kościół parafialny w Brzostku (fot. Paweł Batycki)

Recenzje wydawnicze:
Ks. prof. dr hab. Jacek Urban
Ks. dr hab. Sławomir Zych

Wybór zdjęć:
Ks. Bogdan Staszek

Korekta techniczna: Wiesław Tyburowski
Łamanie: s. Leokadia Wilk SNMPN
Opracowanie graficzne: Robert Gospodarczyk

ISBN 978-83-955108-0-9

Wydawca:
Parafia Rzymsko-Katolicka pw. Podwyższenia Krzyża Świętego
w Brzostku

Druk i oprawa:
Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, ul. Żeromskiego 4,
27-600 Sandomierz, tel. 15 64 99 700; e-mail: zamowienia@wds.com.pl, www.wds.pl

Zabytki sakralne parafii Brzostek

Uwagi wstępne

Murowany kościół parafialny w Brzostku istnieje już ponad dwieście lat. Jego sylweta stała się znakiem tożsamości parafian i mieszkańców. Dwa stulecia to z pewnością na tyle długi czas, by gmach mógł wpisać się w krajobraz kulturowy całej okolicy, choć w momencie powstania nowa budowla zmieniła radykalnie wizerunek miasta. Masywna, monumentalna, a zarazem surowa bryła zbudowana na wzniesieniu jest widoczna ze znacznej odległości. Mimo upływu czasu i przemian zabudowy miejskiej gmach jest najbardziej wyrazistym elementem układu urbanistycznego. Wnętrze kościoła kryje pochodzące z różnych okresów historycznych zabytki ruchome. Część z nich wyprzedza swoim czasem powstania XIX-wieczną budowlę i jest cennym świadectwem staropolskiej kultury artystycznej. Po ukończeniu budowy do świątyni przeniesiono przynajmniej część wyposażenia z jej drewnianej poprzedniczki, a nieco później również dzieła sztuki z przeznaczonego do rozbiórki kościoła św. Leonarda w Kleciach. Jednak proces wyposażania i dekorowania brzosteckiego kościoła na tym się nie zakończył. W kolejnych dekadach obraz wnętrza, w którym zgromadzono zróżnicowane stylistycznie dzieła, stopniowo się zmieniał. Fundowano nowe elementy wyposażenia dostosowując je do zmieniających się gustów, dopasowując je rozmiarami do architektury. Starano się tym samym uczynić wnętrze bardziej spójnym. Niniejsza analiza jest pierwszym kompleksowym i krytycznym opracowaniem zabytków parafii Brzostek¹. Choć dzieje miasta od lat są przedmiotem szeroko zakrojonych badań histo-

¹ Zabytki kościoła parafialnego w Brzostku zostały zinwentaryzowane i wstępnie opracowane przez służby konserwatorskie. Karty zabytków oraz decyzje w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków, dotyczące ołtarza św. Leonarda oraz wczesnobarokowego białego ornatu (B-535) z 1971 r., a także całego wyposażenia i wystroju kościoła parafialnego w Brzostku (B-159) z 2006 r. przechowywane są w WUOZ (Rzeszów). Kościół z zabytkami ruchomymi został ujęty w niepublikowanym tomie KZSzP z lat 50-tych XX wieku (*Woj. rzeszowskie, pow. jasielski*, opr. O. Zagórowski, I. Trybowski, s. 4-5, maszynopis w IS PAN (KZSP), nr inw. 125). Omówienie wybranych brzosteckich zabytków zawiera także artykuł: J. Ross, *Zabytki sztuki Jasła i okolicy*, w: *Studia z dziejów Jasła*

rycznych, zostały wyczerpująco zrekonstruowane i opisane, to temat znajdujących się w jego granicach dzieł sztuki sakralnej był podejmowany w ograniczonym zakresie i wymaga zupełnie nowego spojrzenia. Zaprezentowane tu wyniki badań mają do pewnego stopnia charakter wstępny. Konfrontacja dzieł sztuki (ich warstwy technologicznej, a także formy i treści) z dokumentami z epoki sprowokowała do stawiania pytań i formułowania hipotez, czasem nawet bardzo kruchych. Mogą one zostać potwierdzone albo obalone w toku dalszych badań.

Artykuł został podzielony na dwie części. Pierwsza skupia się na samej budowli kościoła parafialnego. Aby wytłumaczyć genezę form oraz określić wyraz ideowy, ukazano brzośccką świątynię na tle galicyjskiej architektury sakralnej przełomu XVIII i XIX wieku objętej regulacjami urzędowymi narzucanymi przez zaborcę. W drugiej części omówiono zgromadzone we wnętrzu kościoła zabytki ruchome. Zostały one podzielone na grupy według kryterium pochodzenia, zachowano w ich obrębie układ chronologiczny. Artykuł zamyka wykaz ważniejszych zabytków nieuwzględnionych w tekście głównym.

Architektura kościoła farnego w Brzostku

Obecna świątynia została zbudowana w latach 1814-1826 (data konsekracji kościoła)² w miejscu drewnianej, chylącej się już od pewnego czasu ku upadkowi i w związku z tym rozebranej. Pierwotnie, do lat 90-tych XX wieku, była ona budowlą jednonawową o zwartej i smukłej bryle. Składała się z czteroprzęsłowej nawy, w której pod chórem muzycznym wydzielono trójdzielną przedsiónek z klatką schodową, węższego od nawy prezbiterium zamkniętego półokrągłą absydą oraz zakrystii i kaplicy dostawionych symetrycznie do boków prezbiterium. Na osi budowli od zachodu wzniesiono wieżę wtopioną w bryłę korpusu nawowego. Nawę i prezbiterium przykryto dachami dwuspadowymi, natomiast na wieży umieszczono dach hełmowy, który obecnie ma dzwonowaty kształt, zbliżony do pierwotnego³. Poszczególne elewacje zostały skomponowane w oparciu o surowe podziały, odzwierciedlające konstrukcję i układ przestrzenny, co podkreślał rytm okien i otworów wejściowych. Najbardziej złożona była fasada. Jej środkowa część

i powiatu jasielskiego, red. J. Garbacik, Kraków 1964, s. 641. Jak dotąd przedmiotem odrębnych studiów stał się wyłącznie pochodzący z Kleci ołtarz św. Leonarda (A. Drwał-Dziurawiec, P. Dziurawiec, *Budowa technologiczna ołtarza św. Leonarda z Brzostku oraz sprawozdanie z konserwacji przeprowadzonej w latach 1997-1999*, „Rocznik Brzostcki” 5 (1999/2001) [wyd. 2000], s. 9-19; R. Nawrocki, *Późnorennesansowy ołtarz św. Leonarda z Brzostku. Ze studiów nad wyposażeniem kościołów drewnianych w Małopolsce*, w: *Z dziejów Brzostku. Studia i materiały*, t. 3, red. B. Stanaszek, Brzostek 2012, s. 9-30).

² B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta w okresie staropolskim*, Brzostek 2017, s. 146. Chronologia prac, okoliczności budowy zostały opisane B. Stanaszka, *Parafia w okresie niewoli narodowej*, [tekst w niniejszej monografii], s. 271-280.

³ Dzwonowata forma hełmu widoczna jest na najstarszych zachowanych fotografiach kościoła z czasów I wojny światowej.

wydzielona została za pomocą płaskiego ryzalitu, stanowiącego mniej konstrukcyjną, bardziej zaś wizualną podstawę wieży. Na jego osi umieszczono wykuty w kamieniu portal z napisem fundacyjnym oraz nadprożem, oraz okno zamknięte łukiem odcinkowym. Wieża została przepruta oknami o półokrągłym zamknięciu od strony zachodniej, północnej i południowej oraz wyposażona w cztery tarcze zegarowe na osiach ścian w pasie gzymsu koronującego. Naroża ścian zostały zaokrąglone, co stanowi wyjątek w całej budowli. W fasadzie wystąpiły również podziały poziome. Wprowadzały je: cokół z okładziny kamiennej, gzyms opinający całą budowlę na wysokości okapu, gzyms u podstawy ostatniej kondygnacji wieży i gzyms biegnący pod okapem jej dachu. Pozostałe elewacje cechuje jeszcze większa prostota. W ścianach nawy od strony północnej i południowej wprowadzono analogicznie jak w fasadzie płytki ryzalit. Poziome podziały ograniczają się do cokołu i gzymsu wieńczącego. Okna zamknięte łukiem odcinkowym umieszczone na osi trzech przęseł wprowadzają rytm, odpowiadają podziałowi nawy. Wnętrze zostało podzielone za pomocą krępych przyściennych filarów. Nad nawą rozpięto sklepienie żaglaste na gurtach, zaś nad prezbiterium kolebkowe.

Kościół parafialny w Brzostku ma wiele cech wspólnych z licznymi świątyniami zarówno obrządku rzymskokatolickiego, jak i grekokatolickiego powstającymi na terenie Galicji od końca XVIII do połowy XIX wieku, łączącymi w sobie elementy architektury barokowej i klasycystycznej. Charakterystyczny układ przestrzenny, jednonawowe (rzadziej trójnawowe) wnętrza z węższym prezbiterium, wieża wyrastająca z korpusu nawy od strony zachodniej i stojąca na jego osi należą do najbardziej charakterystycznych cech tzw. stylu józefińskiego, choć mówić powinniśmy raczej o typie lub modelu kościoła, bo cechy stylistyczne nie decydowały o jego specyfice⁴. Budowle tej grupy niezwykle często pozbawione walorów estetycznych, cechuje surowa funkcjonalność. Zdarzały się również realizacje ciekawsze, choć nie wybitne. Możemy do nich zaliczyć kościoły w Czarnym Dunajcu (1796), Jabłonce (1802-1817), Wieliczce (1805), Przeciszowie (1816-1818), Wierzchosławicach (1818), Czarnej Sędziszowskiej (1826-1832) oraz Podegrodziu (1830-1835)⁵. Z wyjątkiem kościołów w Wieliczce i Podegrodziu prezentują one

⁴ M. Kornecki, *Tendencje artystyczne architektury kościelnej w pierwszym stuleciu diecezji tarnowskiej*, „Currenda” 1985, nr 1-3, s. 83-86; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 504-506; P. Krasny, *Architektura unicka Galicji po I rozbiorze Rzeczypospolitej*, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998, s. 359-361; B. Krasnowolski, *Studie über österreichische Architektur, Städtebau und Raumplanung in Galizien in den Jahren 1772-1815*, w: *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa. Schriftenreihe des Instituts Janineum in Wien*. Heft 4, *Kunstgeschichte*, red. Anna Glaser i in., Wien 2003, s. 143-145; K. Blaschke, *Inwencja i repetycja: powtarzalność planów w architekturze kościelnej na Rusi Czerwonej*, Kraków 2010, s. 67-91.

⁵ Jak do tej pory nie zostało kompleksowo opracowane rozmieszczenie świątyń józefińskich na terenie Galicji. W odniesieniu do diecezji tarnowskiej najbardziej typowe przykłady podał M. Kornecki, *Tendencje artystyczne...*, s. 83-86. Najważniejsze budowle tego

model jednonawowego kościoła parafialnego z charakterystycznym układem przestrzennym oraz połączeniem poszczególnych członów budowli. Repertuar form stylowych nie jest jednolity, tak że raz cechy barokowe przeważają, innym razem ustępują nieco pola klasycystycznym, przy czym nie można tu mówić jednoznacznie o budowlu klasycystycznej czy barokizującej. Dekoracja architektoniczna skupiała się głównie na fasadzie, gdzie stosowano podziały pilastrowe lub ramowe. Niezwykle często w tej grupie występują baniaste, barokowe hełmy (choć nie było to regułą), czy gzymsy o załamujących się i wyginających kształtach. Fryz opaskowy z zegarem lub zarezerwowanym dla niego okrągłym polem, a także dzwonowaty kształt hełmu wieży, zaczerpnięte zostały z repertuaru barokowych motywów występujących w architekturze sakralnej z obszaru monarchii habsburskiej. Do form klasycyzujących należały okna o półokrągłym wykroju użyte w szeregu józefińskich realizacji, rzadziej płaszczyznę ścian urozmaicano boniowaniem⁶.

Geneza interesującego nas typu kościoła wiąże się z osobami cesarzowej Marii Teresy i jej syna Józefa II (1741-1790) oraz ziemiami leżącymi w granicach ich monarchii. Józef II prowadził politykę, której celem było podporządkowanie kościołów różnych wyznań na podległych mu ziemiach władzy świeckiej. Urzędnicy cesarscy ingerowali nie tylko w organizację wspólnot wyznaniowych, kształtowali sieć parafialną, wpływali na formy życia religijnego, ale wchodzili nawet w obszar architektury sakralnej, jej form i proporcji, stanowiący dotąd domenę budowniczych i teoretyków architektury⁷. Wypracowanie typu świątyni określanej mianem *Landsparfarrkirche* podyktowane było pobudkami propagandowo-politycznymi. Korzystano z schematu taniego, a jednocześnie dość okazałego kościoła wiejskiego, opracowanego w I połowie XVIII wieku w Austrii, w kręgu Johanna Lucasa von Hildebrandta, Franza Antona Pilgrama i Johanna Bernarda Fischera von Erlach⁸. Plany wzorcowe przygotowywane były w wiedeńskiej *Generalbauinspektion*. Na ich podstawie przygotowywano projekty dla poszczególnych prowincji. Choć w wiedeńskim urzędzie opracowywano także projekty konkretnych budowli, to i one miały tak uniwersalny układ przestrzenny, że nadawały się do wykorzystania w kolejnych realizacjach. Wymiary świątyń administracja cesarska ściśle korelowała z liczbą wiernych. Kościół w parafii liczącej 950 „dusz” powinien więc mierzyć 10 sążni wiedeńskich i jedną stopę długości (ok. 19,28 m) oraz

rodzaju zlokalizowane w ziemi krakowskiej wymienili T. Chrzanowski, M. Kornecki, dz. cyt., s. 505. Józefińskie budowle sakralne na Rusi Czerwonej omówiła K. Blaschke, *Inwencja i repetycja...*, s. 79-90, natomiast P. Krasny, dz. cyt., s. 364-372 występujące na terenie Galicji józefińskie cerkwie.

⁶ M. Kornecki, *Tendencje artystyczne...*, s. 84-85; P. Krasny, dz. cyt., s. 357, 359.

⁷ G. Kalényi, *Zur Frage der ungarischen barocken Normal-pläne*, „Acta Historiae Artium” 24 (1978), fasc. 1-4, s. 311-315; M. Kornecki, *Tendencje artystyczne...*, s. 84; K. Blaschke, *Inwencja i repetycja...*, s. 67-70.

⁸ G. Kalényi, dz. cyt., s. 311-315; P. Krasny, dz. cyt., s. 359; K. Blaschke, *Inwencja i repetycja...*, s. 70-71.

5 sążni oraz 3 i ½ stopy szerokości (ok. 10,59 m)⁹. Dzięki tej praktyce ujednoczona forma kościoła parafialnego miała rozpowszechnić się w krajobrazie rozległych terenów. Przypominała swoim wertykalizmem o nadrzędnej władzy cesarza, którego osoba jest spoiwem obszarów zróżnicowanych zarówno etnicznie jak i wyznaniowo.

W wiedeńskim Hofkammerarchiv zachowały się dwa drobiazgowo opracowane projekty kościoła parafialnego do realizacji na obszarze Galicji pochodzące z 1784 r.: pierwszy z wieżą usytuowaną za prezbiterium, drugi bezwieżowy. Rysunki przedstawiają zarówno rzut budowli, jak i przekrój (podłużny kościoła z wieżą, poprzeczny świątyni bezwieżowej)¹⁰. Kuriozalny pomysł sprzeczny z długimi tradycjami architektury sakralnej, by wieżę kościelną usytuować od strony wschodniej, nie został nigdy wdrożony. Wieża wyrastająca z korpusu nawowego od zachodu stała się w praktyce elementem obowiązującym¹¹. Taki wariant został przyjęty we wzorcowym projekcie kościoła dla 1000 wiernych z 1810 r. sygnowanym przez Maximiliana von Cruss¹², który niemal na pewno został wykorzystany przy budowie kościoła w Brzostku. Program przestrzenny józefińskich jednona-wowych świątyń z wydzielonym prezbiterium, nakrytych sklepieniami na gurtach był wprawdzie realizowany w wielu nowo wznoszonych kościołach rzymskokatolickich na terenie zaboru austriackiego, ale w szczegółach nie traktowano urzędowych zaleceń w sposób niewolniczy. Poszczególne realizacje mogły nawet znacznie różnić się między sobą. Biurokratycznych zaleceń nie traktowano zaś w dekoracji architektonicznej, czy w pojedynczych motywach w sposób dogmatyczny.

Wzorcowe projekty typu Landspfarkirche były także wykorzystywane do wznoszenia nowych cerkwi grekokatolickich. Zalecenia urzędowe nie uwzględniały jednak ani specyficznej tradycji budowlanej Kościoła Wschodniego z charakterystycznym układem przestrzennym, ani jego liturgii, z której wynikały odrębności architektury cerkiewnej. Świątynie grekokatolickie upodabniały się do kościołów rzymskokatolickich zgodnie z założeniami polityki religijnej Józefa II, której celem była m.in. unifikacja architektury sakralnej na całym obszarze monarchii oraz integracja terenów zróżnicowanych etnicznie i wyznaniowo. Na korzyść władzy centralnej przemawiały dwie ważne okoliczności. Kościół obrządku grekokatolickiego nie mógł liczyć na wsparcie finansowe prywatnych fundatorów, gdyż niemal cała szlachta galicyjska była wyznania rzymskokatolickiego. Dzięki cesarskiej polityce tolerancji religijnej stał się zaś głównym beneficjentem funduszu religijnego, stworzonego w większej części w oparciu o dobra skonfiskowane zakonowi na fali kasat¹³.

⁹ B. Krasnowolski, *Studie über österreichische Architektur...*, s. 143; tenże, *Między Wschodem a Zachodem. Studia nad historią i sztuką pogranicza polsko-łemkowskiego*, Toruń 2010, s. 221.

¹⁰ B. Krasnowolski, *Studie über österreichische Architektur...*, s. 142-144, il. 5.

¹¹ Tamże, s. 144.

¹² ANK, Wawel, Teki Antoniego Schneidra, plan 745, nr 2; K. Blaschke, *Inwencja i repetycja...*, s. 71-73.

¹³ P. Krasny, dz. cyt., s. 355-356, 359, 361.

Objęta patronatem cesarskim świątynia parafialna w Brzostku wpisuje się bardzo wyraźnie w grupę kościołów i cerkwi józefińskich zasobem form stylowych oraz układem przestrzennym. Zależność od wzorów urzędowych jest tu ewidentna, o czym wymownie świadczy zachowany w krakowskim archiwum projekt. Możemy wysunąć wobec jego twórcy oraz wykonawców zarzut wtórności i schematyzmu, jednak takie stawianie sprawy jest zbytnim uproszczeniem. W brzosteckiej świątyni udało się wydobyć najwartościowsze cechy „stylu józefińskiego”: surowy monumentalizm, czystość podziałów, a także prostotę i logikę formy. Ponadto został tu zastosowany stary, sprawdzony, prosty układ przestrzenny o doskonałych walorach funkcjonalnych (obecny zresztą w większości małopolskich kościołów drewnianych z czasów staropolskich). Cechy te dostrzegał z pewnością wizytujący kościół w Brzostku w 1831 r. ks. Wincenty Lorenz, który pisząc o nim użył określenia „piękny”, czym chciał zapewne podkreślić jakościową różnicę w stosunku do poprzedniej, chylącej się od kilkudziesięciu lat ku upadkowi, drewnianej budowli¹⁴. Ówczesne opinie na temat estetycznej strony kościołów wznoszonych według planów urzędowych były jednak częściej negatywne. Ich architektura jednoznacznie kojarzyła się z panowaniem austriackim w Galicji. Była ona także wyrazem absolutystycznych tendencji zmierzających do podporządkowania Kościoła władzy państwowej¹⁵. Te skojarzenia musiały jednak stopniowo ustępować sądom bardziej neutralnym, o czym świadczy relacja z wizytacji biskupa Karola Józefa Fischera z 1908 r. wydrukowana w „Kronice Diecezji Przemyskiej”. Czytamy w niej, że wzniesiony w stylu kameralnym kościół brzostecki jest „nieładny, ale bardzo schludnie utrzymany”¹⁶.

Obecnie świątynia brzostecka należy do grupy najwierniejszych realizacji projektów urzędowych w Galicji z czasów józefińskich. Kolejne przebudowy nie zatępiły ani w sposób zasadniczy, ani trwały podstawowych cech narzuconego przez zaborcę modelu kościoła¹⁷. Do pierwszej ingerencji w jego strukturę doszło w 1869 r. Od północy dobudowano do nawy babiniec na planie czworoboku, dostawiony do drugiego przęsła licząc od strony prezbiterium. Okno o ostrołukowym wykroju, które umieszczone zostało od strony północnej oraz sklepienie kolebkowe o prze-

¹⁴ *Stan parafii Brzostek w latach czterdziestych XIX w. w świetle wizytacji dziekańskich*, wstęp, ed., tłum., koment. M. Kozera, w: *Z dziejów Brzostku. Studia i materiały*, t. 4, red. B. Stanaszek, Brzostek 2014, s. 145, 151.

¹⁵ K. Blaschke, „*Kościół zmurowany stylem austriackim rządowym, czasów ostatnich*”. *Uwagi o recepcji Musterkirchen w Galicji*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, kom. red. A. Betlej i in., Kraków 2016, s. 129-130.

¹⁶ *Wizytacja kanoniczna dekanatu brzosteckiego, dokonana przez Najprzewielebniejszego ks. biskupa sufrag[ana] Karola Józefa Fischera r. 1908*, „Kronika Diecezji Przemyskiej” 9 (1909), nr 1, s. 40.

¹⁷ Jak wynika z badań Kingi Blaschke, kościoły józefińskie były traktowane jako obcy i do pewnego stopnia niechętny wtręt na gruncie naszej kultury artystycznej. Wiele z tych budowli zostało więc poddanych modyfikacjom i przebudowom, które miały dostosować do miejscowej tradycji. Por. K. Blaschke, „*Kościół zmurowany...*”, s. 130-134.

kroju łuku ostrego zdradzają inspiracje nurtem architektury neogotyckiej¹⁸, jednak w bardzo uproszczonej redakcji. Dzięki temu dobudówka ma pod względem stylowym na tyle dyskretną formę, że może współgrać ona z architekturą całej świątyni. Do kolejnej próby modyfikacji józefińskiej formy doszło w dwudziestoleciu międzywojennym. W 1921 r. został przeprowadzony remont hełmu wieży. Przegniłą wieżbę dachową rozebrano, nowej zaś nadano formę namiotową o silnie zwertykalizowanych proporcjach, które miały nawiązywać do gotyckich wzorców¹⁹. Efekt tego przekształcenia okazał się jednak niezadowolający. Hełm ewidentnie nie pasował do bryły kościoła. Po drugiej wojnie światowej został więc obniżony, nadano mu też dzwonowaty kształt, zbliżony do jego formy pierwotnej.

Wyposażenie wnętrza

Choć zgodnie z wolą cesarza wnętrza nowo powstających wówczas kościołów na terenie monarchii habsburskiej miały być wyposażane z umiarem, czyli w jeden ołtarz i ambonę [!] ²⁰, do murowanej świątyni parafialnej w Brzostku trafiły (przynajmniej w części) dzieła sztuki sakralnej oraz sprzęty z jej rozebranej drewnianej poprzedniczki, a później również elementy wyposażenia przeniesione z przeznaczonego do rozbiórki kościoła w Kleciach. Pod koniec XVIII wieku w brzosteckiej świątyni znajdowały się trzy ołtarze: główny, największy, drewniany, polichromowany w tonacji niebieskiej, połączony, z obrazem Chrystusa Ukrzyżowanego oraz boczne: Matki Bożej oraz Św. Anny Samotrzec, polichromowane na czerwono [!] i połączone, co odnotował inwentarz z 1784 r. Z dokumentu tego wynika ponadto, że ówczesne ołtarze mogły stanowić jednolity stylistycznie zespół („...Trzeci ołtarz [...] podobny do drugiego...”) ²¹. Zgodnie z występującą wówczas powszechnie praktyką ołtarz główny wypełniał zapewne całą szerokość prezbiterium. Ołtarze boczne z kolei dostawione były do ścianek flankujących otwór tęczy (w kościołach drewnianych zazwyczaj bardzo wąskich), które determinowały ich wielkość. Z owych nastaw pochodzą zachowane do dziś obrazy *Matki Bożej Śnieżnej* oraz *św. Anny Samotrzec* i zapewne *Ukrzyżowanie* (jego niewielkie rozmiary mogą wskazywać na usytuowanie w zwieńczeniu jednego z ołtarzy bocznych, a nie w głównym polu ołtarza wielkiego, w którym również był obraz Ukrzyżowanego, na co wskazują źródła) ²². Z tekstu inwentarza z 1749 r. wynika ponadto, że dwa pierwsze obrazy były zdobione metalowymi aplikacjami wykonanymi z cennych

¹⁸ B. Stanaszek, *Parafia Brzostek w latach 1918-1939*, wyd. 2, Brzostek 1994, s. 104; B. Stanaszek, *Parafia w okresie...*, s. 278.

¹⁹ Tamże, s. 106; B. Stanaszek, *Parafia w latach 1918-1945*, s. 375.

²⁰ P. Krasny, dz. cyt., s. 360.

²¹ B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta...*, s. 144; Tenże, *Inwentarz kościoła i beneficjum plebańskiego w Brzostku i Kleciach w 1784 r.*, w: *Z dziejów Brzostku. Studia i materiały*, t. 5, red. B. Stanaszek, Brzostek 2019, s. 129.

²² B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta...*, s. 144.

kruszców. Na obrazie Matki Bożej umieszczone zostały dwie pozłacane korony, przedstawienie okrywała ponadto sukienka „srebrna pozłoczysta”. Obraz św. Anny zdobiły natomiast trzy korony srebrne (na głowach św. Anny, Maryi i Dzieciątka)²³. Przed rozbiórką drewnianego kościoła retabula zostały zdemontowane i nie ma pewności, jaki los je spotkał. Informacja, że ołtarze boczne były polichromowane na kolor czerwony, może stanowić pewną wskazówkę. Taka kolorystyka była stosunkowo rzadko stosowana, zaś na czerwono był pierwotnie pomalowany późnobarokowy ołtarzyk z kaplicy cmentarnej²⁴, przeniesiony do niej po 1864 r. Mógł więc pochodzić z poprzedniej, drewnianej świątyni parafialnej, na co zdają się wskazywać także jego niewielkie rozmiary. Nie wiemy jednak czy w rzeczywistości takie było jego pochodzenie. Nie rozstrzyga kwestii inwentarz z 1838 r., który w części dotyczącej ołtarzy wymienia: ołtarz główny z obrazem Zbawiciela, polichromowany na zielono, z elementami złotymi, ołtarz św. Anny z niebieskimi kolumnami i złoceniami, ołtarz św. Leonarda pomalowany na niebiesko i pokryty złoceniami (opis odpowiada stanowi retabulum sprzed ostatniej konserwacji) oraz obraz [sic!] Matki Bożej pomalowany na niebiesko i ozdobiony złoceniami²⁵. Opiszana kolorystyka nie odpowiada stanowi z końca XVIII wieku. Znana jest wprawdzie praktyka odnawiania nastaw ołtarzowych przez pokrycie powierzchni nową warstwą polichromii (wtedy zmianie mogła ulec ich kolorystyka). Jednak opisywane w 1838 r. ołtarze św. Anny i Matki Bożej prawdopodobnie nie były tożsame ze wzmiankowanymi w XVIII wieku ołtarzami bocznymi. Ołtarzyk z kaplicy cmentarnej pod okleiną ma tylko jedną warstwę polichromii i nie został w czasach historycznych przemalowany. Wydaje się, że zamiast czerwonych retabulów z drewnianego kościoła farnego, w nowej świątyni ulokowano inne, niezachowane, znane ze zdjęć archiwalnych z lat 60-tych XX wieku, lepiej dopasowane stylem i wielkością do architektury wnętrza, niż te pochodzące ze starego kościółka²⁶.

²³ M. Kozera, *Inwentarz kościoła parafialnego w Brzostku z 1749 roku*, w: *Z dziejów Brzostku, Studia...*, t. 5, s. 105. Korony oraz pierwotna sukienka nie zachowały się do naszych czasów. Prawdopodobnie zostały one skonfiskowane przez Austriaków w roku 1809 na pokrycie kontrybucji wojennych na rzecz Francji (Por. B. Stanaszek, *Parafia w okresie...*, s. 281-282).

²⁴ Co wykazała autopsja przeprowadzona w maju 2019 r.

²⁵ B. Stanaszek, *Parafia w okresie...*, s. 280-281.

²⁶ Sprawa datowania i pochodzenia pary ołtarzy o cechach klasycystyczno-barokowych rozebranych w latach 60-tych XX wieku, znanych z czarno-białych fotografii archiwalnych pozostaje nierozstrzygnięta. W nawie na ścianie północnej znajdował się wówczas ołtarz Matki Bożej. Miał on strukturę architektoniczną, dwukondygnacyjną. Na kondygnacji pierwszej, na osi znajdował się obraz *Matki Boskiej Snieżnej* (zachowany w kościele do dzisiaj) flankowany przez dwie pary masywnych kolumn dźwigających przewane belkowanie. W zwieńczeniu umieszczony był obraz *Michał Archanioł* (niezachowany) oraz para figur klęczących aniołów. W niemal bliźniaczym retabulum umieszczonym naprzeciwko na ścianie południowej na pierwszej kondygnacji znajdował się obraz *Serce Pana Jezusa* (z 1883 roku, obecnie w neobarokowym ołtarzyku z początku XX wieku), zaś w zwieńczeniu wczesnobarokowy obraz *św. Anna Samotrzcę*. Kolorystyka ołtarzy pozostaje nieznana. Ich istnienie nie zostało odnotowane w KZSzP, Woj. rzeszowskie, pow. jasiel-

Wymienione w inwentarzach z 30 i 40-tych XIX wieku elementy wyposażenia trafiły do nowo wybudowanego kościoła dopiero po pewnym czasie. Ks. Kazimierz Skrudzieński borykał się z wieloma trudnościami przy realizacji tej inwestycji budowlanej, które wynikały z opieszałości urzędników państwowych, a wobec polityki oszczędności pod znakiem zapytania stała sprawa pozyskania dodatkowych środków na wyposażenie wnętrza. W listopadzie 1823 r., w trakcie ceremonii poświęcenia świątyni, nieliczne stare sprzęty (stary ołtarz główny, cyborium, chrzcielnica) pospiesznie przeniesione do nowego kościoła, sprawiały przykre wrażenie przypadkowego zbioru pojedynczych elementów niedopasowanych stylem i charakterem do wnętrza²⁷.

Źródła z XVIII i XIX wieku świadczą o stopniowej wymianie niektórych elementów wyposażenia, takich jak nastawy ołtarzowe. Inaczej było natomiast z obrazami kultowymi, które dla kolejnych pokoleń miały szczególną wartość. Bez wątplenia należał do nich obraz *Matki Bożej z Dzieciątkiem* znajdujący się obecnie we współczesnym, pseudobarokowym ołtarzu bocznym, pochodzący ze starej, drewnianej świątyni parafialnej. Służby konserwatorskie określiły jego czas powstania na koniec XVIII w.²⁸ Datowanie to musimy jednak traktować jako wstępne i wymaga ono weryfikacji w oparciu o przekazy źródłowe i badania konserwatorskie. Dokumenty pisane świadczą zaś o tym, że w brzosteckim kościele obraz ten mógł być otaczany kultem co najmniej od drugiej ćwierci tego stulecia²⁹. Wizerunek musimy bowiem związać z aktywnością bractwa różańca świętego, które zostało tu wówczas powołane do istnienia, zniesione zaś w wyniku reform józefińskich wraz z innymi bractwami w 1783 r.³⁰ Ołtarz Matki Bożej „czerwono z pozłotą malowany”, w którego centrum był niewątpliwie ten obraz kultowy, jest natomiast wzmiankowany w inwentarzu z 1784 r.³¹ Przekazy te nie rozstrzygają oczywiście kto i kiedy ufundował obraz albo w jakich okolicznościach trafił on do Brzostku. Mógł on jednak być przedmiotem miejscowego kultu już w ostatniej tercji XVII w., w okresie po odbudowie kościoła po najeździe węgierskim.

BrzostECKI wizerunek przynależy do niezwykle popularnego na terenie Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym typu ikonograficznego określanego jako Matka Boska Śnieżna³². Jego prototypem jest średniowieczna (pochodząca z IX-XI

ski. Wzmianka i archiwalne zdjęcia: B. Stanaszek, *Parafia Brzostek w latach 1818-1939*, s. 108-109. Zob. także: B. Stanaszek, *Parafia w okresie...*, s. 281.

²⁷ Cyborium i chrzcielnica były „bez żadnego wyglądu”. Wizytator zaznaczał, że wnętrze wymaga przyozdobienia. B. Stanaszek, *Parafia w okresie...*, s. 280.

²⁸ Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków B-159 (wyposażenie i wystrój kościoła parafialnego pw. Znalezienia Krzyża Świętego w Brzostku), załącznik nr 1, s. [2].

²⁹ Oczywiście nie wyklucza to jeszcze wcześniejszego powstania dzieła i datowania go na wiek XVII.

³⁰ B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta...*, s. 156, 158.

³¹ Tamże, s. 157-158; B. Stanaszek, *Inwentarz kościoła i beneficjum...*, s. 129.

³² Do najważniejszych opracowań na temat ikonografii Matki Boskiej Śnieżnej w sztuce polskiej należą pozycje: K. S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, w: K.S. Moisan,

wieku³³) itałobizantyjska ikona określana mianem *Salus Populi Romani* przechowywana w rzymskim kościele Santa Maria Maggiore na Eskwilinie. Do dynamicznego rozwoju kultu tego cudownego wizerunku doszło po zwycięstwie floty Ligi Świętej, jednoczącej wojska państw chrześcijańskich, nad przeważającą liczebnie armią imperium otomańskiego pod Lepanto 7 X 1571 r. W świecie chrześcijańskim uznano, że militarny sukces zapewniło wstawiennictwo Matki Bożej, której ikonę z bazyliki Santa Maria Maggiore, zgodnie z wolą Piusa V, noszono w tym dniu w procesji różańcowej ulicami Stolicy Piotrowej³⁴. Niedługo potem, jako wyraz wdzięczności za ocalenie, 7 października na mocy dekretu papieskiego został ustanowiony świętem Matki Boskiej Różańcowej³⁵. Na fali zwycięstwa doszło do powstania znacznej liczby kopii rzymskiej ikony, na których wykonywanie papież wyraził specjalną zgodę jezuitom w osobie generała zakonu i przyszłego świętego Franciszka Borgii³⁶. Za ich sprawą już w latach 70-tych XVI w. pojawiły się na ziemiach Rzeczypospolitej pierwsze włoskie repliki obrazu *Matki Boskiej Snieżnej*. Natomiast niedługo potem od przełomu XVI i XVII stulecia do lat 30-tych XVII w. nastąpił okres masowego kopiowania przywiezionych z Italii wizerunków³⁷. Bezpo-

B. Szafranec, *Maryja oredownicza wiernych*, Warszawa 1987, s. 85-90; M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie typu ikonograficznego obrazu Matki Boskiej Snieżnej od XVI do XVIII wieku*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3, *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 365-398; R. Knapiński, *Salus Populi Romani – od rzymskiego prototypu do kopii w Stoczku Warmińskim*, w: *Pacem in terris. Dar Boga powierzony ludziom. Materiały z sympozjum teologicznego, Stoczek Warmiński, 31 maja 2003 roku*, red. nauk. J. Kumala, Licheń 2003, s. 81-100; G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Snieżnej w epoce nowożytnej*, w: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie, 15-17 września 2003 roku*, red. A. Nowicka-Jeżowa i M. Prejs, Warszawa 2005, s. 222-240; A. P. Bieś, L. Grzebień, *Obrazy Matki Bożej Snieżnej (Salus Populi Romani) w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku. Legendy i fakty*, Kraków 2016; M. T. Gronowski, *Matka Boża Snieżna (Sancta Maria Maior/Salus Populi Romani) w Polsce. Prolegomena do badań nad rozwojem kultu i wizerunków*, „Kościoł w Polsce. Dzieje i kultura” 17 (2018), s. 197-264.

³³ Tak zawężona datacja podobrazia została ustalona w oparciu o badania konserwatorskie przeprowadzone w laboratorium Muzeów Watykańskich w 2017 r. Nie wyklucza ona jednak możliwości późniejszych przekształceń. Por. M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 198.

³⁴ K. S. Moisan, dz. cyt., s. 85; M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 365-366; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 91-93; G. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 227; A.P. Bieś, L. Grzebień, dz. cyt., s. 14; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 199-200.

³⁵ M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 365-366; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 92; A.P. Bieś, L. Grzebień, dz. cyt., s. 14; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 200.

³⁶ M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 376; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 90; G. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 228; A.P. Bieś, L. Grzebień, dz. cyt., s. 7, 14; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 209-210.

³⁷ M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 365-366, 372 i nn.; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 90 i nn.; G. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 228-231; A.P. Bieś, L. Grzebień, dz. cyt., s. 11 i nn.; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 208-213.

średnie i pośrednie kopie ikony *Salus Populi Romani* stały się z czasem, obok replik obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, najbardziej popularnymi wizerunkami maryjnymi na rozległych ziemiach Rzeczypospolitej³⁸. Do rozwoju kultu w Polsce przyczyniło się zwycięstwo wojsk Rzeczypospolitej nad Turkami pod Chocimiem w 1621 r. Podobnie jak to miało miejsce w Rzymie, kopię obrazu z kościoła Santa Maria Maggiore noszono wówczas w procesji błagalnej w intencji zwycięstwa ulicami Krakowa. Świadectwem roli, jaką przypisywano wstawiennictwu Matki Bożej oraz jej wizerunkom w typie *Salus Populi Romani* w kontekście obrony chrześcijaństwa przed zalewem islamu, jest obraz Tommaso Dolabelli *Bitwa pod Lepanto* z jej polskim wątkiem w postaci krakowskiej procesji różańcowej³⁹.

Pierwsze kopie cudownego obrazu powstałe w Rzymie powtarzały układ postaci Matki Bożej ukazywanej w popiersiu z Dzieciątkiem Jezus na lewym ręku, a także gesty i atrybuty przedstawionych osób. Kopiści zachowywali szczegóły kostiumologiczne, ukazując Marię z krzyżem greckim na opadającym głęboko na czoło maforionie oraz gwiazdą namalowaną na prawym ramieniu. Powielano charakterystycznie skrzyżowane dłonie z mappa, czyli chustą, oraz specyficznym układem palców. Zachowywano gest Jezusa podnoszącego prawicę do błogosławieństwa oraz obejmowaną lewą ręką księgę. Nowożytnie kopie były jednak dalekie od oryginału pod względem stylistycznym. Wizerunek z kościoła Santa Maria Maggiore został namalowany zgodnie z kanonem ikonowego malarstwa bizantyjskiego w sposób surowy, pozbawiony uroku matki i dzieciątka, natomiast potrydenckie kopie mają cechy zlatynizowane, co przejawia się w bardziej subtelnych, modelowanych światłocieniowo twarzach i dłoniach.⁴⁰ Duże znaczenie w upowszechnianiu wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej miały również grafiki powielane w niezliczonych egzemplarzach, by wspomnieć bodaj najbardziej znaną – autorstwa Hieronima Wierixa⁴¹, powtarzającą formy już przetworzone w duchu nowożytnym. Szybko pojawiły się też kolejne warianty typu *Salus Populi Romani* różniące się zakresem użytych atrybutów oraz wprowadzonymi modyfikacjami⁴².

Obraz brzosteki należy do grupy wizerunków stosunkowo wiernie powtarzających ikonografię rzymskiego pierwowzoru. Jest on bliski stylistycznie najstarszym nowożytnym wizerunkom Matki Boskiej Śnieżnej. Nie jest to jednak prze-

³⁸ K. S. Moisan, dz. cyt., s. 88; M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 368-369; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 93.

³⁹ *Malarstwo polskie. Manieryzm – barok*, wstęp M. Walicki i W. Tomkiewicz, katalog A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 338; K. S. Moisan, dz. cyt., s. 86-87; M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 365-366; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 92-93; G. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 232-233; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 200-201.

⁴⁰ M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 384-386; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 98; G. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 226-227, 234-236; A.P. Bieś, L. Grzebień, dz. cyt., s. 13-14

⁴¹ M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 391-392; G. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 236; A.P. Bieś, L. Grzebień, dz. cyt., s. 8, 15; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 227.

⁴² M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 384-396; R. Knapiński, *Salus Populi Romani...*, s. 99; M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 221-226.

słanka wskazująca na wczesne powstanie obrazu⁴³. Okoliczności, w jakich trafił on do Brzostku nie są znane. Być może odegrali tu pewną rolę benedyktyni tynieccy, w których kościele klasztornym, w tzw. ciemnej kaplicy, znajdował się otaczany kultem i uważany za cudowny obraz w typie *Salus Populi Romani*, przynależący do grupy wizerunków tzw. modyfikacji wielkopolskiej (w związku z czym nie mógł on być przedmiotem naśladownictwa dla twórcy *Matki Boskiej Śnieżnej* z Brzostku).⁴⁴ Fundacji brzosteckiego wizerunku musiała przyświecać chęć szerzenia nabożeństwa różańcowego oraz zapewnienia opieki Matki Bożej i ochrony przed skutkami wojen, a także klęsk żywiołowych. Hipotetycznie moglibyśmy ją związać z osobą księdza Jana Żardeckiego, który jako proboszcz brzosteczki „kosztu niemałołożył i w budynkach [...] i w malowaniu [podkr. RN] i srebrze”⁴⁵. Czas pełnienia przez niego tej funkcji to przecież okres wojny, zamętu i upadku miasta.

Dużą wartość historyczną i artystyczną ma także wczesnobarokowy obraz *św. Anny Samotrzcę* namalowany techniką olejną na płótnie naklejonym na deskę. Obecnie znajduje się w zwieńczeniu pseudobarokowego ołtarza Matki Bożej. Czas powstania obrazu i okoliczności jego fundacji nie są jednak dokładnie znane. Należy łączyć ją z działalnością bractwa *św. Anny*, które w Brzostku istniało już co najmniej od 1595 r. o czym świadczy wzmianka z wizytacji Radziwiłłowskiej⁴⁶. Czczony w początkach XVII w. wizerunek świętej, przechowywany w ołtarzu znajdującym się w dobudowanej do nawy kaplicy dedykowanej świętej⁴⁷, nie zachował się. Spłonął wraz z całym wyposażeniem w pożarze, do którego doszło w trakcie najazdu wojsk węgierskich w 1657 r. Kolejny, zachowany do naszych czasów został namalowany zapewne dopiero po odbudowie kościoła, którą ukończono przed 1667 r. Obraz ukazuje siedzące obok siebie święte niewiasty Annę i jej córkę Maryję wraz z małym Jezusem między nimi. *Św. Anna* trzyma oburącz Dzieciątko lekko podkurczające nóżki. *Maryja* kładzie lewą rękę na ramieniu syna, a prawą obejmuje glob z krzyżykiem leżący na jej łonie. *Jezus* zaś opiera prawą dłoń na kuli. Postacie łączy intymna relacja, choć nie utrzymują one kontaktu wzrokowego. Rozpięty nad nimi baldachim dodatkowo podkreśla sakralność przedstawienia. Jego cechy stylistyczne oraz ikonografia są bardzo zachowawcze. Wyraźnie czytelne jest tutaj nawiązanie do konwencji ukształtowanej jeszcze

⁴³ Wyodrębnienie poszczególnych typów nie było efektem postępującej linearnie ewolucji. Por. M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 222.

⁴⁴ M.T. Gronowski, dz. cyt., s. 220 oraz tegoż monograficzny artykuł na temat *Matki Boskiej Śnieżnej* z Tyńca (w przygotowaniu).

⁴⁵ Za: D. Burdzy, *Uposażenie parafii Brzostek w XVII-XVIII wieku*, w: *Z dziejów Brzostku...*, t. 4, s. 48.

⁴⁶ *Parafia Brzostek w świetle wizytacji Radziwiłłowskiej*, wstęp, ed. i tłum. M. Kozera, w: *Z dziejów Brzostku...*, t. 2, s. 218, 225; B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta...*, s. 156-157.

⁴⁷ *Wizytacja kościołów w Brzostku i Kleciach z 1610 roku*, wstęp, ed. i tłum. M. Kozera, w: *Z dziejów Brzostku...*, t. 2, s. 235, 243.

w czasach późnego średniowiecza⁴⁸. Już wówczas na terenie Małopolski rozwijał się intensywnie kult św. Anny, do czego przyczyniły się rozporządzenia władz diecezjalnych dla Krakowa (kardynał Fryderyk Jagiellończyk), a później dla całej diecezji krakowskiej (biskup Jan Konarski najpóźniej w 1510 r.). W pierwszych dekadach XVI w. powstawały na tym obszarze liczne obrazy ołtarzowe z przedstawieniem św. Anny Samotrzec⁴⁹ oraz z pokrewnym mu tematem tzw. Wielkiej Świętej Rodziny⁵⁰. Kolejnym impulsem był rozwój bractw św. Anny, na obszarze Rzeczypospolitej przypadający na okres od początku XVI wieku (Wilno, Kowno, Poznań, Lwów). Największą rangę uzyskało jednak bractwo założone w Warszawie w 1578 r. (zatwierdzone w 1581 r., od 1589 podniesione do rangi arcybractwa), które uzyskało prawo agregacji na całą Polskę⁵¹. Bractwa poświęcone tej świętej rozwijały się też intensywnie w diecezji krakowskiej (np. w Krakowie konfraternie tego typu powstały w XVI w. przy kościołach: św. Anny powołana do istnienia w 1590 r., św. Mikołaja przed 1578 r., śś. Jana Chrzciciela i Augustyna na Zwierzyńcu w 1593 r.)⁵². W tym kontekście bractwo brzosteckie może się wykazać wczesną metryką, co zdaje się świadczyć o silnie ugruntowanym tutaj i wcześniej rozwijanym kulcie tej świętej. Zachowany do dziś obraz nawiązywał prawdopodobnie do wcześniejszego, spalonego wraz z kościołem przez Węgrów, o czym świadczy zastosowana archaizująca konwencja ikonograficzna. Wcześniejszy wizerunek mógł powstać na początku XVII w., w okresie kiedy w sztuce sakralnej na terenie Małopolski doszło do wyraźnego nawrotu do sztuki gotyckiej, który utrzymał się do drugiej ćwierci XVII w.⁵³ Obraz brzosteki powieli kompozycję i układ postaci, a także frontalizm typowy dla późnośredniowiecznych obrazów tablicowych św. Anny Samotrzec. Jego twórca zrezygnował jednak ze złożonego tła na rzecz krajobrazu wypełniającego przestrzeń za grupą postaci. O sporych umiejętnościach artysty świadczą modelowane z dużym wyczuciem twarze oraz dłonie.

Obrazy *Matki Boskiej Śnieżnej* oraz *św. Anny Samotrzec* były niewątpliwie wizerunkami umieszczonymi pierwotnie w głównych polach ołtarzy bocznych, na co wskazują wezwania notowane w źródłach z XVIII w. Inwentarze z lat 1749 oraz

⁴⁸ P. P. Maniurka, *Mater Matris Domini. Święta Anna Samotrzec w gotyckiej rzeźbie śląskiej*, Opole 1997, s. 39-42.

⁴⁹ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, s. 25, 28.

⁵⁰ Tamże, s. 28; P. P. Maniurka, dz. cyt., s. 38-39; A. Kramiszewska, *Wybrane zagadnienia ikonografii tak zwanej Wielkiej Świętej Rodziny*, „Analecta Cracoviensia”, 34 (2002), s. 353-369.

⁵¹ S. Litak, *Bractwa religijne w Polsce przedrozbiorowej XIII-XVIII wieku. Rozwój i problematyka*, „Przegląd Historyczny” 88 (1997), z. 3/4, s. 520; P. P. Maniurka, dz. cyt., s. 32.

⁵² A. Bruździński, *Bractwa w siedemnastowiecznym Krakowie. Zarys problematyki*, w: *Historia świadectwem czasów. Księdzu profesorowi Markowi Tomaszowi Zahajkiewiczowi*, red. W. Bielak, S. Tylus, Lublin 2006, s. 126-127.

⁵³ J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historiae Artium” 5 (1968), s. 85-100.

1784 wymieniają jeszcze obraz *Pana Jezusa Ukrzyżowanego*, który znajdował się w ołtarzu głównym. Opisy wspominają, że na głowie Chrystusa znajdowała się wówczas „korona srebrna w ciernie robiona”, biodra okrywało srebrne, złożone perizonium (velum Crucifixi)⁵⁴. Były to wykonane przez złotników metalowe aplikacje. Znany z XVIII-wiecznych źródeł wizerunek nie jest jednak tożsamy z *Ukrzyżowaniem* przechowywanym obecnie na plebanii, a do niedawna zawieszonym w prezbiterium kościoła. Choć obraz ten może pochodzić nawet z końca XVII w., jest zbyt mały by mógł pełnić funkcję centralnego przedstawienia w ołtarzu głównym (jego obecne wymiary to 77 x 60 cm)⁵⁵. Nie ma też śladu po aplikacjach imitujących koronę cierniową i opaskę na biodrach Chrystusa (co wykazało naświetlanie obrazu promieniami UV).

Kompozycja i układ postaci tego zachowanego do dzisiaj obrazu zostały zaczerpnięte z miedziorytu *Chrystus na krzyżu (Przebicie włócznią)* Boëtiusa Adamsza Bolswerta, będącego graficzną reprodukcją obrazu sztalugowego Petera Paula Rubensa o tym samym tytule (obecnie w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii)⁵⁶. *Ukrzyżowanie* z Brzostku odbiega jednak znacznie od klasy pierwowzoru i nosi znamiona sztuki prowincjonalnej. W centrum kompozycji znajduje się Chrystus na krzyżu wraz z klęczącą na lewym kolanie i obejmującą pionową belkę św. Marią Magdaleną. Po bokach stoją krzyże z postaciami łotrów, a w dolnej partii obrazu po lewej grupa postaci, wśród których widać m.in. żołnierzy na koniach. Światkiem agonii syna jest omdlewająca Matka Boża oraz św. Jan stojący nieco z boku, po prawej stronie u dołu⁵⁷. Konfrontacja obrazu z jego graficznym wzorem prowadzi do wniosku, że został on przycięty z prawej, od dołu i prawdopodobnie z lewej strony w bliżej nieokreślonym czasie.

Do grupy dzieł składających się na najstarsze wyposażenie świątyni należy „marmurowa” chrzcielnica stojąca w nawie przy ścianie tęczowej po prawej stronie. Została wykonana ze zlepieńca cechsztyńskiego o czerwono-wisniowo-brązowo-białej barwie zwanego popularnie „Zygmuntówką”, wydobywanego z kamieniołomu usytuowanego na południowym stoku Czerwonej Góry niedaleko Chęcina⁵⁸. Jego eksploatacja i produkcja elementów kamieniarskich z tego materiału

⁵⁴ B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta...*, s. 144; Kozera, dz. cyt., s. 105; B. Stanaszek, *Inwentarz kościoła i beneficjum...*, s. 129.

⁵⁵ Wcześniej obraz datowano na XVIII w. Por. Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków B-159..., Załącznik nr 1..., s. [3].

⁵⁶ ... a ściśle rzecz biorąc retuszowany przez Rubensa rysunek przechowywany obecnie w British Museum w Londynie. Por. A. Treiderowa, E. Fejtkłowa, *Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII wieku ze Zbiorów Graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Łódź 1976, s. 11, 25-26.

⁵⁷ Ikonografię ukrzyżowania omawia: T. Dziubecki, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 74-93.

⁵⁸ M. Wardzyński, *„Marmury” świętokrzyskie i ośrodek kamieniarsko-rzeźbiarski w Chęcinach XVI-XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 6, 8; tenże, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materialoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015, s. 207-208.

przez warsztaty chęcińskie zaczęła słabnąć po wojnach szwedzkich i ustała w początkach XVIII w.⁵⁹ Pierwsze lata tego stulecia musimy więc przyjąć za „terminus ante quem” wykonania chrzcielnicy. Jednak do jej ufundowania mogło dojść równie dobrze tuż po wybudowaniu XVII-wiecznego kościoła (poświęconego w 1673 r.). Musimy więc przyjąć, że chrzcielnica powstała w trzeciej tercji XVII lub na początku XVIII w. i to do niej odnoszą się wzmianki w źródłach z XVIII stulecia. Inwentarz z 1749 r. wspomina o znajdującym się w brzosteckim kościele „baptysterium”, nie podaje jednak żadnych odnoszących się do niego szczegółów. Natomiast inwentarz z 1784 r. mówi wprost o chrzcielnicy marmurowej⁶⁰. Z kolei wizytacja z 1793 r. pozwala już na jej jednoznaczną identyfikację. Według słów wizytatora, w kościele w Brzostku znajdowała się wówczas „chrzcielnica o pięknym wyglądzie z czerwonego marmuru”⁶¹.

Na plebanii przechowywany jest również barokowy (XVII wiek?) krucyfiks⁶². Dobrej klasy dzieło snycerskie przykuwa uwagę szlachetnym wyrazem martwego oblicza Chrystusa oraz dobrze oddaną anatomią, odwołując się do najlepszych tradycji sztuki renesansowej. Głowa Zbawiciela opada bezwładnie na prawą stronę, z przebitego boku cieknie strużka krwi, biodra osłania złożone perizonium owinięte o grubo pleciony sznur.

Kościół parafialny w Brzostku stał się miejscem przechowywania dzieł sztuki przeniesionych z kościoła św. Leonarda w Kleciach. Z tym miejscem pochodzenia należy związać najstarszy zabytek przechowywany obecnie w brzosteckim kościele – dzwon o średnicy 70 i wysokości 57 cm oraz gładkim płaszczu. W jego górnej partii znajduje się bordiura wypełniona łacińską inskrypcją pisaną majuskułą oraz antykwą o następującej treści: „CHRISTVS. REX. FORTIS. VENIT. IN PACE. ET. HOMO. FACTVS. EST. M.V.X.X.I”⁶³. Kościół w Brzostku nie mógł być jego pierwotnym miejscem przechowywania, gdyż nie przetrwałby pożaru z 1657 r.

⁵⁹ M. Wardzyński, „Marmury” świętokrzyskie..., s. 38; tenże, *Marmur i alabaster...*, s. 15-16.

⁶⁰ M. Kozera, art. cyt., s. 106, 124; B. Stanaszek, *Inwentarz kościoła i beneficjum...*, s. 133. Termin marmur w okresie staropolskim miał szersze znaczenie niż współcześnie i odnosił się ogólnie do dających się oszlifować i polerować skał dekoracyjnych. Zob. M. Wardzyński, „Marmury” świętokrzyskie..., s. 2; tenże, *Marmur i alabaster...*, s. 14-15.

⁶¹ Nieco zamieszania wprowadza zapis wizytacji z 1823 r., w którym wspomniano o znajdującej się wówczas w kościele bezstylowej chrzcielnicy. Wydaje się jednak, że jej funkcję czasowo pełniło inne dzieło, o dużo skromniejszym wyglądzie. Do niedawna w babińcu kościoła znajdowała się kropielnica złożona z dwóch elementów o różnym pochodzeniu. Puklowana czasza została wtórnie osadzona na starszej (być może pochodzącej z XVI wieku) podstawie (pierwotnie pełniącej funkcję chrzcielnicy). Wydaje się, że to do niej mogła odnosić się wzmianka z 1823 r.

⁶² KZSzP, Woj. rzeszowskie, pow. jasielski, s. 5. Za konsultację dziękuję o. dr. Cyprianowi Morycowi.

⁶³ *Dzwony starodawne sprzed r. 1600 na obszarze b. Galicji, na podstawie materiałów zebranych i oprac. przez K. Badeckiego, F. Kopereę, S. Tomkowicza oraz własnych*, zred. I opatrzył wstępem T. Szydłowski, Kraków 1922, s. 59; B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 113-114.

Choć źródła pisane nic o tym nie mówią, należy założyć, że dzwon został przeniesiony z Kleci przed 1831 r., w którym zawalił się tamtejszy drewniany kościół⁶⁴.

Największą wartość historyczną i artystyczną ma jednak późnorenesansowy ołtarz św. Leonarda, pochodzący z noszącego jego wezwanie kościoła filialnego. Konstrukcja retabulum została wykonana z drewna świerkowego i jodłowego, zaś jego elementy snycerskie z lipowego. Oryginalna, jasna kolorystyka, łącząca śmiało zestawienia barwne (niebieski, czerwony, zielony oraz złoty) została przywrócona w trakcie ostatniej konserwacji. Struktura architektoniczna ołtarza opiera się na repertuarze form wywodzących się z antyku i przetworzonych w duchu późnego renesansu. Kompozycja jest symetryczna, trójosiowa i dwukondygnacyjna. Podział wprowadzają kolumny, które w pierwszej kondygnacji mają trzony bogato zdobione ornamentem okuciowym, roślinnym, kaboszonami oraz anielskimi główkami, a także gzymsy. Zresztą dekoracja ornamentalna wypełnia ściśle niemal całą powierzchnię nastawy (zjawisko takie określane jest jako *horror vacui*, czyli lęk przed wolną przestrzenią). Wydzielone elementami architektonicznymi pola zawierają umieszczone w niszach, zwieńczonych konchami, rzeźby śś. Wojciecha i Stanisława (w polach bocznych pierwszej kondygnacji) oraz obrazy: św. Leonarda (w pierwszej kondygnacji, na osi), Pieta (na osi zwieńczenia) oraz tonda z wizerunkami Chrystusa i Maryi (w zwieńczeniu po bokach, umieszczone w bogatych ramach ozdobionych ornamentami rolwerkowym i roślinnym). Ołtarz św. Leonarda datowany jest na początek XVII w., jednak nie wszystkie elementy pochodzą z tego okresu. W późniejszym czasie musiał on zmienić wezwanie, gdyż centralny obraz przedstawiający świętego opata pochodzi dopiero z XVIII stulecia. Dowodzi to, że już wcześniej, zanim nastawa ołtarzowa stanęła w kościele w Kleciach, stanowiła ozdobę jakiegoś innego kościoła, została zaś zastąpiona przez nowsze retabulum barokowe⁶⁵.

Brzostek stał się zapewne miejscem docelowym także dla innych zabytków, które trafiły tu wtórnie z jakiegoś bliżej nieznanego kościoła (lub kościołów) po wybudowaniu na początku XIX w. nowej świątyni. Jeszcze w latach 50-tych XX w. znajdowały się w niej dwa, niezachowane już dzisiaj, późnobarokowe feretrony. Pierwszy zawierał obrazy *Matki Boskiej ze św. Dominikiem* oraz *Przemienienie Pańskie*. W centrum drugiego, którego formę znamy dzięki archiwalnej fotografii, znajdowały się dwa obrazy: *Chusta św. Weroniki* oraz *Św. Franciszek*⁶⁶. Wizerunek *Matki Boskiej ze św. Dominikiem* (niezachowany) można by hipotetycznie uznać za fundację czynnego w Brzostku w XVIII w. bractwa różańcowego (zaprowadzonego tu przecież przez dominikanów). Inaczej ma się natomiast sprawa obrazów pochodzących z tego drugiego feretronu. Źródła historyczne z tego

⁶⁴ O okolicznościach, w jakich doszło do rozebrania kościoła pisze: B. Stanaszek, *Kościół pw. św. Leonarda w Kleciach na przełomie XVIII i XIX wieku. Zmierzch średnio-wiecznego sanktuarium*, „Studia Redemptorystowskie” 14 (2016), s. 523, 527-530.

⁶⁵ Obszerne omówienie problematyki: A. Drwał-Dziurawiec, P. Dziurawiec, dz. cyt., s. 9-19; R. Nawrocki, dz. cyt., s. 9-30.

⁶⁶ KZSzP, Woj. rzeszowskie, pow. jasielski, s. 5. Drugi obraz nie zachował się.

okresu nie wspominają nic ani o kulcie św. Franciszka, ani o szczególnej czci oddawanej Najświętszemu Obliczu. Ikonografia *Chusty św. Weroniki* zachowanej do dzisiaj i przechowywanej na plebanii ściśle wiąże się natomiast z zakonem franciszkańskim, co świadczy o jej pochodzeniu z jakiegoś bliżej nieokreślonego kościoła klasztornego zniesionego na fali kasat. Formuła ikonograficzna *Chusty św. Weroniki* opiera się na bardzo starej tradycji wykonywania wizerunków Chrystusa w typie Veraicon. Kult oblicza Pana Jezusa był niezwykle silny w zakonach franciszkańskich, o czym świadczy obecność obrazów tego typu w świątyniach zakonnych np. franciszkanów w Nowym Sączu zwanego *Przemienieniem Pańskim*, czy w klasztorze klarysek w Starym Sączu⁶⁷.

Kapucyńskie pochodzenie ma natomiast obraz *Modlitwa św. Franciszka z Asyżu*. Został on namalowany zgodnie z formułą ikonograficzną rozpowszechnioną w okresie baroku, a obecną już w twórczości El Greca, czyli występującą co najmniej od lat 70-tych XVI w.⁶⁸ Obraz z Brzostku, którego pochodzenie i czas powstania nie zostały jak dotąd precyzyjnie określone, ukazuje świętego w półpostaci, w habicie kapucyńskim, skupionego na modlitwie, z łokciem opartym o klęcznik i prawą dłońią podpierającą policzek⁶⁹. Franciszek wzrok kieruje w górę. Lewa ręka obejmuje czaszkę (symbol przemijania) leżącą na otwartym modlitewniku. Podobnie jak u El Greca w tle postaci widać zachmurzone niebo, rozjaśniające się w lewym rogu obrazu. Temat przedstawienia nawiązuje do wydarzenia z życia świętego. Pewnej nocy w 1224 r. spędzonej na górze Alwerni na modlitwie i medytacji doznał on wizji Chrystusa-Serafina i otrzymał stygmaty⁷⁰.

Prawdopodobnie w latach 40-tych XIX wieku zakończył się proces wyposażania wnętrza kościoła w oparciu o dzieła sztuki i rzemiosła artystycznego pozyskane z dawnego kościoła farnego, kościoła św. Leonarda w Kleciach oraz bliżej nierozpoznanych świątyń klasztornych (?). W miarę możliwości fundowano także nowe elementy wyposażenia. Z tego okresu pochodzi ambona zawieszona na przyściennym filarze na styku prezbiterium i nawy od północy, wzmiankowana w inventarzu z 1838 roku⁷¹. Została wykonana z polichromowanego drewna i częściowo

⁶⁷ T. Bukowski, *Veraicon – co mówi sam o sobie*, „Almanach Sądecki” 12 (2003), nr 2 (43), s. 21-22; A. Mączka, *Szerzenie kultu cudownych obrazów w kościołach franciszkańskich – Przemienienie Pańskie w Nowym Sączu*, „Almanach Sądecki” 12 (2003), nr 2 (43), s. 28-30; R. A. Ślusarek, *Kult Przemienienia Pańskiego w kopiach wizerunku Prawdziwego Oblicza na Sądecczyźnie*, „Almanach Sądecki” 12 (2003), nr 2 (43), s. 42-43.

⁶⁸ I. Galicka, H. Sygietyńska, *Kosowski obraz św. Franciszka El Greca*, „Studia Franciszkańskie” 1 (1984), s. 317-321.

⁶⁹ Dzieło datowane jest na XIX wiek (por. Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków B-159..., Załącznik nr 1..., s. [3]). Wydaje się jednak, że obraz został namalowany w okresie przedrozbiorowym, za czym przemawiają względy historyczne (kasety). Za konsultację dziękuję o. dr. Cyprianowi Morycowi.

⁷⁰ I. Galicka, H. Sygietyńska, dz. cyt., s. 318.

⁷¹ Ambona datowana na rok 1816 rok w: Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków B-159..., Załącznik nr 1..., s. [1]. Nie jest to datowanie precyzyjne. Ze względu na chronologię budowy kościoła należałoby przyjąć tu datę ok. 1823.

wo pokryta złożonymi ornamentami. Baldachim ambony zbudowany na ćwiartce elipsy ma gładkie podniebie, jego dolną krawędź zamyka lambrekin z chwostami. Natomiast jej korpus na rzucie wycinka koła i prostokąta zwieńczony jest parapetem, od dołu zaś zamknięty zwisem zakończonym szyszką⁷². Prawdopodobnie około 1840 r. do kościoła ufundowano nowe konfesjonały, które musiały zastąpić stare, malowane, pochodzące ze poprzedniego kościoła i wzmiankowane w inwentarzu z 1784 r.⁷³ W 1883 r. ufundowany został obraz *Najświętsze Serce Pana Jezusa* – dzieło niezidentyfikowanego dotychczas artysty⁷⁴. W 1907 r. w prezbiterium stanął obecny ołtarz główny. Na początek XX wieku datowany jest także ołtarzyk, w którym obecnie znajduje się wspomniany obraz *Najświętszego Serca Pana Jezusa*⁷⁵. W 1917 r. ufundowany został zespół witraży⁷⁶. Z lat 50-tych XX wieku pochodzą stalle wykonane za ks. Stefana Zawadzkiego⁷⁷.

Z wszystkich tych nowszych fundacji najbardziej okazałą formę ma ołtarz główny i wymagał on bez wątpienia największych nakładów finansowych. Zgodnie z obowiązującą w XIX i żywą jeszcze w początkach XX w. praktyką został ukształtowany w oparciu o wzory sztuki dawnej. Przy komponowaniu jego struktury architektonicznej został użyty schemat trójprzelotowego łuku tryumfalnego, wywodzący się z antycznej sztuki rzymskiej i powielany w różnych realizacjach zarówno renesansowych, jak i barokowych. Zasób form ornamentalnych opiera się również na tradycji antycznej i nowożytnej. Stylistycznie nastawa ołtarzowa z Brzostku nie jest jednolita. Dominują w niej jednak cechy klasycystyczne, przy pewnym udziale komponentów pseudobarokowych, które doszły do głosu przede wszystkim w zwieńczeniu. Sam schemat kompozycyjny oraz sposób użycia pełnych kolumn przypomina formy późnobarokowych fasad kościołów bezwieżowych. Dzięki badaniom Bogdana Stanaszka udało się ustalić nazwisko autora oraz datę powstania dzieła⁷⁸. Wykonał je nieznanymi z imienia rzeźbiarz Remiszewski z Przemyśla w 1907 r.⁷⁹ Retabulum zachowało się do naszych czasów w niemal

⁷² Powierzchnię bębna pokrywa przetworzony w duchu XIX-wiecznego historyzmu ornament typu *rocaille*, którym ozdobiono ambonę prawdopodobnie wtórnie, na przełomie XIX/XX lub na początku XX wieku.

⁷³ Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków B-159..., Załącznik nr 1..., s. [2]. O starszych konfesjonałach: B. Stanaszek, *Brzostek – dzieje miasta...*, s. 144; B. Stanaszek, *Inwentarz kościoła i beneficjum...*, s. 129.

⁷⁴ B. Stanaszek, *Parafia w okresie...*, s. 282-283. Rozwój ikonografii Najświętszego Serca Pana Jezusa omawia R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 105-134.

⁷⁵ Decyzja w sprawie wpisania dobra kultury do rejestru zabytków B-159..., Załącznik nr 1..., s. [1-2].

⁷⁶ B. Stanaszek, *Parafia Brzostek w latach 1918-1939*, s. 106.

⁷⁷ B. Stanaszek, *Parafia w latach 1945-1989*, s. 464.

⁷⁸ *Wizytacja kanoniczna dekanatu brzosteckiego...*, s. 40-41; B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 108.

⁷⁹ Jak dotąd nie udało się ustalić żadnych bliższych informacji o artyście i jego innych dziełach. Nasuwa się jednak przypuszczenie, że mógł być on snycerzem wykształconym

niezmienionym kształcie, o czym przekonują nas archiwalne zdjęcia z 1934 r. i z lat 60-tych XX w. Inną formę miało wówczas zwieńczenie nad skrajnymi kolumnami. W miejscu obecnych przełamanych gzymsów przyczółkowych były wówczas umieszczone masywne, odwrócone sploty wolutowe.

Wszystkie znajdujące się w kościele witraże zostały zamówione w znanym i cenionym krakowskim zakładzie S. G. Żeleński⁸⁰. Z zespołu wykonanych w 1917 roku dziewięciu przeszkleń siedem miało formę geometryczną (w nawie oraz w oknie w fasadzie wychodzącym na chór), natomiast dwa, wypełniające okna prezbiterium, zawierały kompozycje figuralne. W witrażu w oknie północnym znajdował się wizerunek Chrystusa w popiersiu, w typie ikonograficznym określanym jako Najświętsze Serce Pana Jezusa, z prawicą podniesioną w geście błogosławieństwa, natomiast w oknie południowym Matki Bożej w typie Serce Maryi⁸¹. W trakcie II wojny światowej witraże uległy dość poważnym uszkodzeniom. Prace, które zostały powierzone firmie S. G. Żeleński w 1948 r. wymagały nie tylko uzupełnień, ale także częściowej rekonstrukcji. Witraż *Serce Jezusa* miał poważne ubytki (głowa, fragment szaty i bordiury), które jednak udało się dość szybko uzupełnić (zakład dysponował wówczas archiwum z kartonami). Natomiast *Serce Maryi* trzeba było wykonać na nowo. Korzystając z okazji zmodyfikowano użytą wcześniej paletę barwną, motywując to tym, że poprzedni witraż sprawiał wrażenie zbyt ciemnego⁸². Oba wizerunki zostały umieszczone w tondach na geometrycznym tle. Kompozycje okala bordiura w formie ornamentu roślinnego typowego dla plastyki Młodej Polski. Przedstawienia postaci (szczególnie Pana Jezusa) noszą

w przemyskim warsztacie Ferdynanda Majerskiego (z którego wyszły neobarokowe ołtarze przemyskiej katedry z lat ok. 1894-1900 oraz kościoła św. Trójcy w Przemyślu z lat 1893-1906) lub w przeworskim warsztacie Antoniego Rarogiewicza (neobarokowe ołtarze kościoła Bernardynów w Przeworsku: św. Antoniego Padewskiego z 1894 oraz ołtarz główny z 1901 roku – tu liczne analogie z ołtarzem z Brzostku). Por. KZSzP, t. 10, cz. 1, s. 11-12, 111, il. 179, 181-182; J. Strzałkowski, uzup. A. Wierzbicka, *Majerski Ferdynand Gerard*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, *Le-M*, Warszawa 1993, s. 244-245; B. Podubny, *Majerski Ferdynand Gerard*, w: *Przemyski słownik biograficzny*, red. L. Fac, T. Pudłocki, A. Siciak, t. 2, Przemyśl 2011, s. 66-74; A. Dworzak, *Przeworski snycerz Antoni Rarogiewicz (1858-1925) – zarys twórczości*, „Modus. Prace z historii sztuki” 17 (2017), s. 35-50.

⁸⁰ B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 106; B. Stanaszek, *Parafia w latach 1918-1945*, s. 375.

⁸¹ Witraże zostały uwzględnione w projekcie badawczym „Korpus witraży z lat 1800-1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej” oraz umieszczone w internetowej bazie tego projektu pod adresem: <http://cvp.baza-witrazy.uj.edu.pl/Detail/objects/1181> (autor opracowania B. Podubny, uzupeł. R. Ochęduszek). Witraże Serca Pana Jezusa i Serca Matki Bożej zostały tutaj hipotetycznie związane z osobą Stefana Matejki jako projektanta.

⁸² B. Stanaszek, *Parafia w latach 1945-1989*, s. 459-461. O podjętych wówczas pracach informują także napisy umieszczone na bordiurze witrażu *Serce Maryi*: „Wykonał S. G. Żeleński Kraków 1949” oraz na oknie zachodnim: „Witraże uszkodzone przez wojnę, odnowił w 194[9] r. Zakład Witrażów S. G. Żeleński, Kraków”.

jednak znamiona sztuki akademickiej. Powstanie brzosteckich witraży przypada na okres poważnego kryzysu pracowni. W 1914 r. odszedł z niej Stefan Matejko, jeden z najwybitniejszych polskich projektantów witraży, a właściciel zakładu Stanisław Gabriel Żeleński zginął na froncie. Kierownictwo przedsiębiorstwem przejęła wdowa – Iza z Madeyskich. Zawierania, do których doszło odbiły się na poziomie artystycznym części wyprodukowanych wówczas witraży. Korzystano też z projektów zrealizowanych we wcześniejszych latach⁸³. Z praktyką powielania wzorów mamy do czynienia także w pracach dla Brzostku. Świadczy o tym forma witraża *Serce Jezusa*, w którym wykorzystano odpowiednio wykadrowany projekt witraża *Chrystus (Serce Jezusa) ze św. Barbarą i św. Katarzyną* zrealizowany w 1913 r. dla kościoła parafialnego w Luszowicach, którego autorem był Stefan Matejko⁸⁴. Postać Zbawiciela została zredukowana do popiersia, zachowano jednak charakterystyczne drapowanie szat, fizjonomię, gesty, a nawet układ palców.

Na plebanii w Brzostku przechowywany jest jeszcze obraz św. Teresy z Lisieux namalowany w dwudziestoleciu międzywojennym (przed 1935 r.) przez Zofię Tułecką, której sygnatura znajduje się w jego prawym dolnym rogu⁸⁵. Do lat 60-tych XX w. znajdował się on w ołtarzyku poświęconym obecnie Najświętszemu Sercu Pana Jezusa, o czym przekonuje nas wykonana wówczas fotografia (w zbiorach B. Stanaszka). Jeden z rysunków węglem przedstawiający Teresę od Dzieciątka Jezus i Najświętszego Oblicza (tak brzmiało jej pełne imię zakonne) autorstwa Celine Martin, która była rodzoną siostrą świętej i jednocześnie jej współsiostrą zakonną, dzięki reprodukcjom upowszechnianym na masową skalę w drukach ulotnych oraz książkach, stał się źródłem inspiracji i przedmiotem naśladownictwa dla licznych malarzy⁸⁶. Należała do nich także brzostECKA malarka, która wiernie powtórzyła kompozycję pierwowzoru, pozę postaci, ułożenie atrybu-

⁸³ A. Laskowski, *Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 133-148; D. Czapczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 151-160; A. Laskowski, *Korpus witraży z lat 1800-1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, t. 4, *Diecezja tarnowska*, cz. 1, wskazówki i uzup. W. Bałus, T. Szybisty, Kraków 2017, s. 22-25, 28.

⁸⁴ A. Laskowski, *Korpus witraży z lat 1800-1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, t. 4, *Diecezja tarnowska*, cz. 2, wskazówki i uzup. W. Bałus, T. Szybisty, Kraków 2017, s. 217.

⁸⁵ Ta nauczycielka-artystka namalowała jeszcze stacje Drogi Krzyżowej, zawieszane na murze otaczającym dziedziniec kościelny. B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 111.

⁸⁶ Egzemplarz kartki pocztowej, będącej reprodukcją wspomnianej pracy (z widoczną sygnaturą „Celine” i datą 1912), jest przechowywany w Bibliotece Narodowej pod sygn. DŻS XII 8b/p.41/53. Rysunek Celine Martin był reprodukowany również w licznych książkach zawierających pisma Tereski lub opisujących jej żywot, np. *Święta Teresa od Dzieciątka Jezus. Karmelitanka Bosa z Lisieux 1873-1897. Życie po śmierci*, Przemysł 1926.

tów, a nawet charakterystyczny układ palców lewej dłoni. Jednocześnie nadała obrazowi koloryt lokalny, malując świętą wśród charakterystycznych dla malarstwa Młodej Polski kwiatów ogrodowych⁸⁷.

Dzieła dawnej architektury i sztuki sakralnej znajdujące się na terenie parafii Brzostek są ważnym świadectwem kultury artystycznej dawnych mieszkańców miasta i regionu. Zachowane do naszych czasów zabytki stanowią jednak niewielką część niegdyś bogatej spuścizny materialnej, gromadzonej przez pokolenia w kolejnych kościołach i kaplicach leżących na terenie parafii, a dziś przetrzebionej na skutek licznych klęsk dziejowych. Budowle sakralne wraz z wystrojem i wyposażeniem mają więc przede wszystkim wartość historyczną i wymagają szczególnej troski oraz ochrony. Brzosteckie zabytki pochodzą z różnych czasów i nie stanowią zespołu zwartego pod względem stylistycznym. Niektóre dzieła sztuki, zanim trafiły do Brzostku, były ozdobą innych kościołów. Droga, którą one przebyły nie zawsze jest możliwa do odtworzenia. Struktura artykułu musiała uwzględnić tę różnorodność materiału. W oparciu o pogłębione badania historyczno-artystyczne udało się odtworzyć okoliczności powstania części dzieł sztuki, określić źródła inspiracji dla tworzących je artystów, zaś na podstawie analizy ikonograficznej także pochodzenie niektórych zabytków. Pozostały również wątpliwości, które pomogłyby rozwiązać dopiero badania konserwatorskie i laboratoryjne. W artykule zostały pominięte niektóre zabytki zlokalizowane na interesującym nas terenie. Ich wybór został w skróconej formie przedstawiony w aneksie. Otwiera się więc pole dalszych badań i analiz.

Aneks – zabytki małej architektury sakralnej

1. Kaplica mszalna położona w południowej części brzosteckiego rynku, mrowana. Dokładny czas powstania nie jest znany (I połowa XIX wieku). Według tradycji pochodzi ona z czasów budowy obecnego kościoła parafialnego. Została wzniesiona na rzucie prostokąta z zaokrągloną absydą. Jej obecny kształt zawdzięczamy przebudowie, do której doszło w 1918 r. Do korpusu dobudowano wówczas trójkątny fronton wsparty na dwóch słupach⁸⁸.

2. Kaplica cmentarna św. Anny w Brzostku ufundowana przez Mariana i Annę Mysłowskich w 1864 r. Neogotyckie formy zaznaczyły się w niej zdecydowanie wyraźniej niż w dobudowanym w 1869 r. do kościoła parafialnego babiń-

⁸⁷ Pomysł ten mogła zaczerpnąć z prac niezwykle popularnego wówczas malarza i ilustratora Piotra Stachewicza (1858-1938). Por. ilustracje do: M. Gawalewicz, P. Stachewicz, *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej*, Warszawa 1894 (i kolejne wydania). Stachewicz był także autorem obrazu „Święta Teresa od Dzieciątka Jezus” przeznaczanego do kościoła św. Krzyża w Warszawie. Artysta ukazał świętą stojącą w otoczeniu lilii oraz krzewów róż. Reprodukacja ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego (sygn. I-K-5259).

⁸⁸ KZSzP, Woj. rzeszowskie, pow. jasielski, s. 5; J. Ross, dz. cyt., s. 641; B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 118.

cu. Tę niewielkich rozmiarów budowlę cechuje prosty układ przestrzenny oraz konsekwentnie, poprawnie stosowana dekoracja inspirowana architekturą średnio-wieczną. Występują tu takie charakterystyczne elementy jak: zamknięte łukiem ostrym otwory wejściowy oraz okienne, przypory podpierające kaplicę w narożach, czy lizeny z fryzem arkadkowym. Na ścianie absydy od zewnątrz na osi budowli został umieszczony odkuty w kamieniu kartusz z herbem fundatorów Nałęcz⁸⁹.

3. Kaplica mszalna w Kleciach zbudowana w 1890 r. w miejscu rozebranego kościoła św. Leonarda. Jest to budowla neogotycka, nieoszkarpowana, z prostym, ostrołukowym portalem i wieżyczką na sygnaturkę na fasadzie⁹⁰.

4. Kapliczka słupowa zw. „figurą” przy ul. Mickiewicza wzniesiona w XVIII wieku⁹¹.

5. Kapliczka słupowa przy tzw. „starej drodze” na granicy Brzostku z Zawadką Brzostecką datowana na połowę XVIII wieku⁹².

6. Kapliczki domkowe w Nawsiu Brzosteckim, Woli Brzosteckiej oraz inne kapliczki słupowe i krzyże zostały zewidencjonowane przez ks. B. Stanaszka⁹³.

7. Cmentarz parafialny w okresie staropolskim obejmował swoim zasięgiem teren wokół kościoła. W 1783 r. cesarz Józef II wydał rozporządzenie zakazujące przykościelnych pochówków. W Brzostku nowy cmentarz powstał w 1784 r. i został zlokalizowany na wzgórzu położonym na południe od kościoła. Najstarsze zachowane nagrobki pochodzą z lat 70-tych XIX wieku. Wśród nich dominują pomniki odkute z kamienia. Do wyjątków należy neogotycka, żeliwna stela nagrobna upamiętniająca Alfreda Saryusza Dobrzyńskiego (1834-1892) przechowywana obecnie w kaplicy cmentarnej⁹⁴.

⁸⁹ Tamże, s. 116-117; B. Stanaszek, *Stary cmentarz w Brzostku*, Brzostek 2013, s. 67-68.

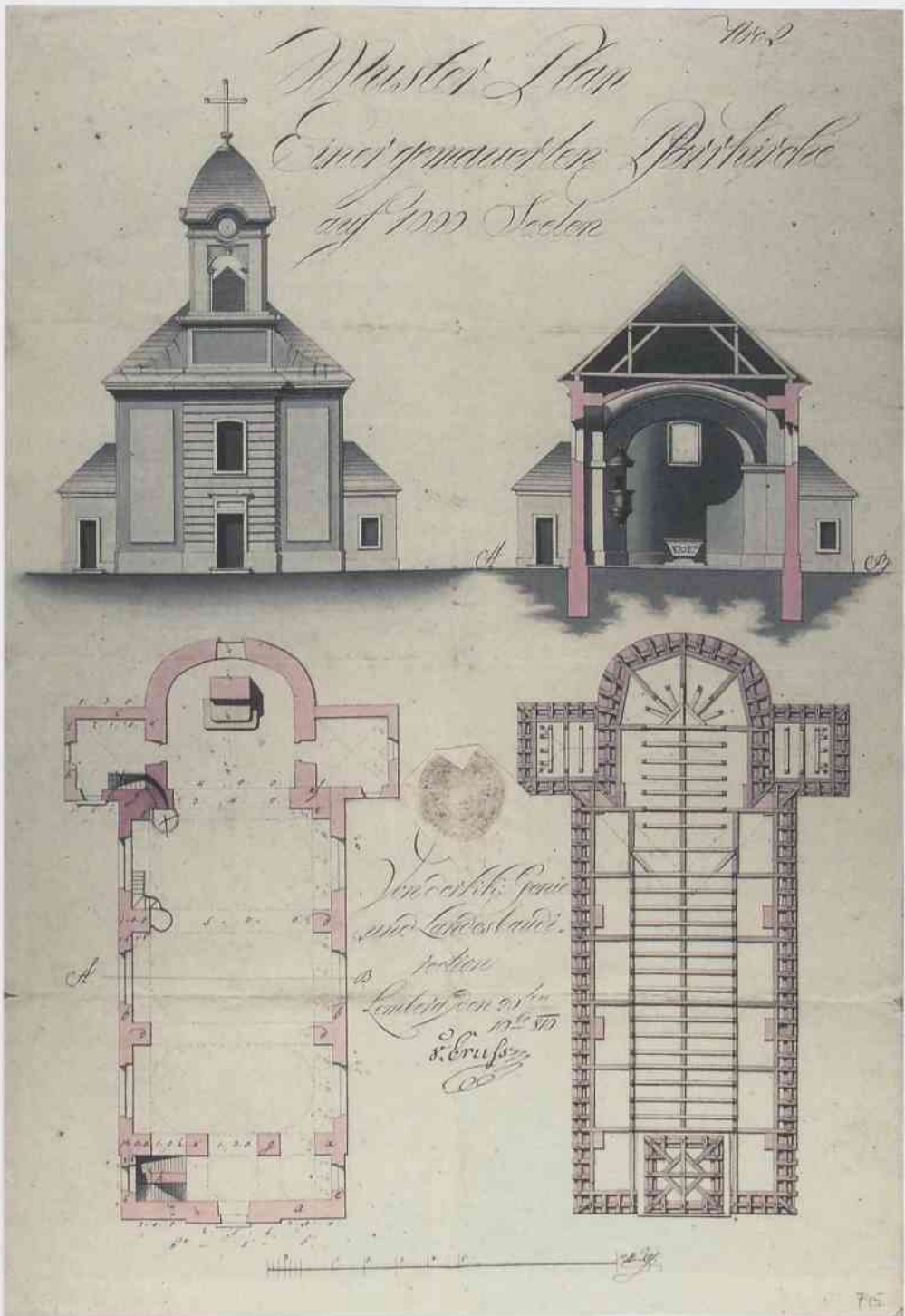
⁹⁰ B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 117.

⁹¹ Tamże, s. 119; B. Stanaszek, *Stary cmentarz...*, s. 16.

⁹² B. Stanaszek, *Parafia Brzostek...*, s. 119.

⁹³ Szerzej, tamże, s. 163-164.

⁹⁴ B. Stanaszek, *Stary cmentarz...*, s. 28-42, 97-138.



Plan kościoła w Brzostku wykonany przez Maximiliana von Crussa w 1810 r.
(ANK, Teki Antoniego Schneidra, sygn. TSchn. pl. 745 nr 2)



Widok na kościół w Brzostku od strony cmentarza – rok 1916. Na pierwszym planie Franciszka Cerafinówna – fot. F. Gnyp (ze zb. L. Gnyp)



Kościół w Brzostku ze śladami od kul w czasie bitwy w maju 1915 r. (ze zb. Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków, Delegatura w Tarnobrzegu)



Kościół w Brzostku po bitwie w maju 1915 r. (ze zb. WUOZ, Delegatura w Tarnobrzegu)



Grupa mężczyzn na drodze do Jasła – w tle kościół w Brzostku – okres międzywojenny
(ze zb. B.S.)



Widok na kościół od strony cmentarza – okres międzywojenny (fot. ze zb. B.S.)



Ks. prał. S. Szymkiewicz z księżmi M. Stępieniem i K. Węglowskim, i rodziną Traciłowskich przed kościołem w Brzostku – lata trzydzieste XX w.



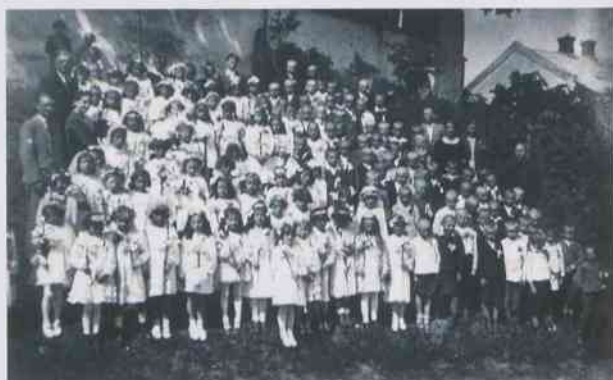
Kościół w Brzostku zniszczony w czasie działań wojennych w 1944 r. - fot. J. Stanek (ze zbiorów B.S.)



Fragment drzewca sztandaru
i znak organizacyjny SMP



Poświęcenie sztandaru Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej
pod szkołą w Brzostku - wśród zgromadzonych ks. M. Stępień
i ks. F. Pudło - ok. 1930-1932 r. (ze zb. B.S.)



Dzieci pierwszokomunijne przed kościołem w Brzostku
- 1942 r. (ze zb. B.S.)



Ks. S. Zawadzki z młodzieżą przed kościołem w Brzostku
(ze zb. B.S.)



Dekoracje w kościele w 1966 r. z okazji Milenium Chrztu
Polski (ze zb. B.S.)



Parafianie zgromadzeni przed kościołem
21 II 1971 r.



Banderia konna oczekująca na symbole nawiedzenia
21 II 1971 r.



Bp Ignacy Tokarczuk, ordynariusz przemyski podczas
uroczystości w Brzostku 21 II 1971 r.



Ołtarz podczas nawiedzenia parafii
21 II 1971 r. wzniesiono przed domem
parafialnym, który został zagrabiony
przez władze komunistyczne



Wnętrze kościoła w Brzostku: nastawa ołtarza głównego z 1907 r., ambona z początku XIX w., chrzcielnica z XVIII w. (fot. P. Batycki)



Warsztaty Terapii Zajęciowej - dawną plebania (fot. P. Batycki)



Msza Wieczerzy Pańskiej przy nowym ołtarzu w kościele parafialnym w Brzostku. Przewodniczy: ks. Marek Mnich, proboszcz, w koncelebrazie: ks. prof. Bogdan Stanaszek, ks. Piotr Przypek i ks. Piotr Filipek – 2019 r. (fot. P. Batycki)





Ołtarz p.w. św. Leonarda, drewno polichromowane (tempera), pocz. XVII w. – przeniesiony z kościoła w Kleciach. Obok chrzcielnica, nieokreślony warsztat chęciński, zlepieniec „Zygmuntówka”, 3 tercja XVII lub pocz. XVIII w., kościół parafialny w Brzostku (fot. P. Batycki)



Matka Boża Śnieżna, olej na płótnie, 3 ćwierć XVII lub początek XVIII w., kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Ółtarz NMP w kościele w Brzostku – lata sześćdziesiąte (ze zb. B.S.)



Matka Boża Śnieżna (S. Maria Maior), Hieronymus Wierix, miedzioryt, przed 1600 r., Rijksmuseum Amsterdam



Nowy ółtarz NMP w kościele w Brzostku (fot. P. Batorycki)



Św. Anna Samotrzcęć, olej na płótnie,
3 tercja XVII w. (?), kościół parafialny w Brzostku
(fot. R. Nawrocki)



Modlitwa św. Franciszka, olej na płótnie, XVIII w.,
kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Ukrzyżowanie, olej na płótnie, 3 tercja XVII w. (?),
kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Chrystus na krzyżu (Przebicie włócznią),
Boëtius Adamsz Bolswert, miedzioryt 1631 r.,
Polska Akademia Umiejętności, Gabinet Rycin.



Chusta św. Weroniki, olej na płótnie, XVIII w., kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Krucyfiks, drewno polichromowane, XVII w. (?), kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Najświętsze Serce Pana Jezusa, olej na płótnie, 1883 r., kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Dzwon z 1521 r. przeniesiony z kościoła w Kleciach (ze zb. B.S.)



Św. Teresa z Lisieux, Zofia Tułeczka, olej na płótnie, przed 1935 r., kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Najświętsze Serce Pana Jezusa, Zakład S. G. Zeleński na podstawie projektu Stefana Matejki, witraż, 1917 r. kościół parafialny w Brzostku (fot. R. Nawrocki)



Kapliczka słupowa z XVII/
XVIII w. w Brzostku



Kapliczka słupowa na granicy
Brzostku i Zawadki Brzosteckiej
– XVIII w.



Kaplica św. Leonarda
w Kleciach zbudowana w 1890 r.



Kapliczka św. Anny na
cmentarzu w Brzostku
wniesiona w 1864 r.



Kapliczka św. Jana na Rynku w Brzostku
z pocz. XIX w., rozbudowana w 1919 r.



Kapliczka przydrożna
w Woli Brzosteckiej
– przed poł. XIX w.



Kapliczka w Nawsiu Brzo-
steckim z poł. XIX w.



Kaplica podworska w Januszkowicach,
wniesiona w 1830 r., rozbudowana w 1958 r.



Św. Jan Nepomucen,
rzeźba z kapliczki
na Rynku