

ZIEMIA CZĘSTOCHOWSKA

TOM I.

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA POPIERANIA KULTURY REGJONALNEJ
W CZĘSTOCHOWIE, Z FUNDUSZU IM. INŻ. KUHA.

TOWARZYSTWO
POPIERANIA KULTURY REGIONALNEJ
CZĘSTOCHOWA
(SEJMIK)



543085



OD WYDAWNICTWA

Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej w Częstochowie oddaje pierwszy tom Wydawnictwa „Ziemia Częstochowska“ do rąk społeczeństwa w przedświadczeniu, że oceniając potrzebę pracy regionalnej, zechce go przyjąć życzliwie.

Tom niniejszy wydany został z funduszu wydawniczego im. inż. Kazimierza Kühna, inicjatora, organizatora oraz pierwszego prezesa Towarzystwa.

Fundusz ten złożyło społeczeństwo częstochowskie dla uczczenia działalności inż. K. Kühna na stanowisku starosty częstochowskiego.

Zarząd

P R Z E D M O W A

(PRACA REGIONALNA)

· · · · ·
*Murów tej twierdzy (Olsztyn) za krew mego syna
Nie oddam i nie przeżyję,
Znam swą powinność...*

(KONDRATOWICZ — KASPER KARLIŃSKI)

Towarzystwo popierania kultury regionalnej w Częstochowie, założone przed rokiem, wydaje obecnie niniejszą książkę, jako pierwszy tom prac, poświęconych zagadnieniom regionalnym Ziemi Częstochowskiej. „Ziemia Częstochowska“, jako nazwa, która dała tytuł niniejszej książce, nie ma historycznego uzasadnienia. Ziemi Częstochowskiej wśród dawnych ziem Rzeczypospolitej nie ma. Częstochowa należała w różnych czasach do różnych okręgów administracyjnych, przeważnie zaś związana była z Wieluniem i wobec tego należała do ziemi Wieluńskiej. Okolice jej albo również należały do ziemi Wieluńskiej, albo do powiatu Olkuskiego i ziemi Radomskiej.

Dla celów prac regionalnych Ziemia Częstochowska obejmuje właściwie tylko obecny powiat administracyjny Częstochowski i najbliższe jego okolice, wyraźnie swym charakterem i przejawami odrębności regionalnej ciężące do Częstochowy. Stałych więc granic tu nie ma i z pewnością niektóre zagadnienia regionalne wybiegać będą poza określone tu granice, inne zaś obejmować będą teren znacznie mniejszy, niekiedy zaś, jak to często bywa, na tym obszarze będzie parę lub kilka wręcz odrębnych cech tych regionalnych przejawów.

Ziemia Częstochowska naogół nie przedstawia sobą takich znacznych odrębności, a ludność ją zamieszkująca, takich swoistych cech rasy, kultury, obyczaju, jak ludność niektórych innych prowincyj Rzeczypospolitej, jak np. Kurpie, Łowiczanie, Sieradzanie, Kaszubi, Podhalanie, Ślązacy, Poleszacy, Huculi i t. p., pomimo to, niewątpliwie, posiada ich wiele. Częstochowa była oddawna miejscem wielkiego kultu religijnego

i powodowała znaczny ruch ludności w postaci pielgrzymek z całego kraju, a nawet i z poza jego granic i, co zatem idzie, również duży ruch handlowy. Pozatem była twierdzą, dość często obleganą i sprowadzającą ruch wojsk i zniszczenie. Być może, właśnie te okoliczności wpłynęły na to, że te odrębności regionalne nie rozwinęły się tak znacznie, jak w innych dzielnicach kraju, więcej w sobie zamkniętych. Jednak stwierdzić trzeba, że Ziemia Częstochowska posiada jeszcze wiele odrębności kulturalnych, których zbadanie i poznanie jest obowiązkiem nauki i sztuki polskiej.

Najważniejszym jednak czynnikiem, który spowodował zniszczenie, zatracenie i zniwelowanie swoistych cech kultury miejscowej, był, bezwątpienia, ostatni szybki rozwój Częstochowy, jako dużego miasta przemysłowego, które produkować poczęło w dużych ilościach wytwory maszynowe, pozbawione cech indywidualnych, spowodował duży ruch napływowy ludności i wytworzył atmosferę specyficzną miasta handlowo-przemysłowego, bynajmniej niesprzyjającą zainteresowaniom dla kultury regionalnej. Temu też chyba również przypisać należy, że na tym terenie leży jeszcze odłogiem wielka praca badawcza, rozpoznawcza, poszukiwawcza, gdyż niezbadane są tu należycie ani natura, ani historia, ani sztuka dawna i ludowa.

Piękna więc praca czeka tych uczonych naszych, którzy zechcą poświęcić swój czas i trudy badaniom naszych terenów. Czas to najwyższy podjąć systematyczną pracę nad zbieraniem materiałów naukowych, których wkrótce może wogóle zabraknąć. Wiele okazów flory naszych okolic, doniedawna jeszcze u nas znajdowanych, niestety, już przestało istnieć z wielką szkodą dla nauki polskiej. Do takich np. należy pewien gatunek rosiczki, jeszcze przed kilku laty w naszych okolicach znajdowanej, który obecnie podobno, już zaginął całkowicie. Również obawiać się należy o zaginięcie cisów, jeszcze tu w szczątkowych okazach znajdujących się. Tymczasem okolice Częstochowy szczególnie się nadają do badania i analizy problemów geobotanicznych i fitosocjologicznych ze względu na znaczną różnorodność roślinności na tym terenie.

W skałach, na których wznoszą się ruiny zamku Olsztyńskiego, jak również w skałach wapiennych okolicznych, są liczne grotty, jeszcze dotąd niezbadane, choć niektóre, bardziej dostępne, już nawet częściowo zniszczone. Jedna z nich, może nie tak obszerna, jak grota w Ojcowie, ale zato wyższa, budzi specjalne zainteresowanie ze względu na piękne stalaktyty, gęsto zwieszające się ze sklepienia i z jej ścian.

Zarówno flora, jak i fauna tych stron, jak geologia i inne dziedziny

badań miejscowej natury dają jeszcze bardzo duże pole do pracy dla naszych uczonych. W tym tomie podajemy trzy prace z tej dziedziny: p. prof. *Prüffera*: — „Próba charakterystyki fauny okolic Częstochowy na podstawie rozmieszczenia motyli w paśmie Jury Krakowsko-Wieluńskiej“; prof. *Kuleszy* — „Godne uwagi problemy geobotaniczne i fito-socjologiczne na terenie powiatu Częstochowskiego“ i prof. *Premika* — „Zagadnienia geologiczne na terenie powiatu Częstochowskiego“. W następnych tomach ukazać się dalsze prace z powyższej dziedziny.

A jakże ciekawą jest historia tych stron, tak bogatych w zdarzenia, doniosłe w naszych dziejach! Tymczasem jeszcze cała masa materiałów i dokumentów historycznych spoczywa nieopracowana i niewykorzystana tak w archiwach i bibliotece Klasztoru Jasnogórskiego, jak i po innych kościołach Ziemi Częstochowskiej. Ile cennych dokumentów można będzie jeszcze odnaleźć, ile ich jeszcze spoczywa w magistratach tutejszych miast? Sama Częstochowa, aczkolwiek, tak dobrze znana każdemu polakowi, wsławiona historją jej obrony podczas zalewu szwedzkiego, ile jeszcze ma zdarzeń, momentów, wypadków historycznych, zupełnie niezbadanych, a w każdym razie jeszcze albo wcale, albo zupełnie niedostatecznie opracowanych? Do nich np. należy historia powstania klasztoru Jasnogórskiego, podług której ks. Opolski sprowadził cudowny obraz Matki Boskiej z Bełza i umieścił go w drewnianej kapliczce na Jasnej Górze, osadzając tu jednocześnie sprowadzonych z Węgier Paulinów. A uczynił to, obejmując w lenno te ziemie od króla Ludwika. Ciekawe są dzieje owych czasów, w których Polska miała tak żywe stosunki z Węgrami przez ich królowę Elżbietę, a siostrę naszego Kazimierza Wielkiego, który na tym terenie rozbudował zamek Olsztyński i wznosił bardzo ważny zamek Krzepicki. Ta epoka prosi się o monografię, w której niewątpliwie znaczenie tej ziemi w owych i późniejszych czasach znalazłoby należyte oświetlenie. Opis tych zamków i ich dzieje — to też piękny temat do monografji. Dalej stosunek Władysława Jagiełły do Jasnej Góry, który uchodzi za jej drugiego założyciela, też budzi wielkie zainteresowanie.

Wreszcie, wszyscy niemal królowie nasi nie tylko odwiedzali Jasną Górę, nie tylko ją obdarowywali i nadawali dobra i przywileje, ale nawet tu dokonywali aktów państwowych lub zjazdów z wysłańcami obcych dworów dla narad w sprawach międzynarodowych, jak za Zygmunta III lub Jana Sobieskiego, który stąd wyruszył na odsiecz Wiednia. Tu Michał Wiśniowiecki brał ślub z arcyksiężniczką Eleonorą i wystawił obecny refektarz. Rola Częstochowy i Ziemi Częstochowskiej podczas konfederacji Barskiej również jest niesłychanie cieka-

wa, a właściwie nieopracowana dostatecznie. Życie i czyny Pułaskiego w twierdzy Częstochowskiej podczas konfederacji barskiej, — to także ciekawa treść dla monografii.

Historja Ziemi Częstochowskiej podczas panowania tu prusaków wymaga specjalnego opracowania. Wymaga go również Częstochowa za czasów Napoleona i Księstwa Warszawskiego. Wreszcie zupełnie jest nieopracowany udział tej ziemi w powstaniach 1831 i 1863 roku, a z tych czasów znajduje się sporo rozproszonego materiału historycznego i pozostaje w posiadaniu prywatnem wiele dokumentów, które mogą wkrótce ulec zniszczeniu i zatracie.

W następnym tomie naszego wydawnictwa ukaże się praca prof. *Torkarza* o Kajetanie Kraszewskim (bracie Józefa Ignacego), który na tym terenie działał podczas ostatniego powstania. Na cmentarzu we wsi Wąsosz nad Wartą jest wspólna mogiła 52 powstańców z 1863 r., którzy w nieszczęśliwej potyczce polegli i zostali tu pochowani. W miejscowych aktach parafialnych są oni w większości imiennie podani. Nie wiadomo jednak, co to była za bitwa i do jakich oddziałów należeli. To trzeba opracować.

Inne miasta w powiecie Częstochowskim również doniosłą rolę odgrywały w naszej historii. Założone przez Kazimierza Wielkiego Krzepice mają ciekawą kartę w swoich dziejach, posiadając bowiem zamek obronny, przez Kazimierza Wielkiego zbudowany, stanowiły często punkt oparcia podczas licznych wojen na tych terenach prowadzonych. Przebywało tu wielu królów naszych, którzy obdarzali przywilejami to miasto. Odwiedzał je Zygmunt August, przybywając w odwiedzinę do siostry swej, wdowy po Janie Zapołskim. Tu Marcin Zborowski, wojewoda Kaliski, zatrzymał Bonę, wyjeżdżającą do Włoch z ogromnemi skarbami. Tu obrał sobie, jako bazę operacyjną, Maksymiljan książę Rakuski, ubiegający się z Zygmuntem III o koronę polską. Tu bawił Zygmunt III z królową Konstancją. Wreszcie niesłychanie ciekawą byłaby monografia, poświęcona Mikołajowi Wolskiemu, marszałkowi w. kor., ulubieńcowi Zygmunta III., który mu oddał starostwo Krzepickie. Wolski uchodził za miłośnika sztuki. Za jego rządów Krzepice doszły do najwyższego rozkwitu. Ciekawa więc jest historia Krzepic tak w owym czasie, jak i w czasach późniejszych i rola tego miasta w wypadkach dziejowych. Wobec bliskości Częstochowy wszystkie ważniejsze zdarzenia historyczne, w których brało udział to miasto, wciągały również do pewnej roli Krzepice. Więc i temu miastu należałoby poświęcić cały szereg monografij, dla których wiele dokumentów znaleźć można w magistracie miasta Krzepic i w miejscowych kościołach.

Również miasto Kłobucko ma swoją, bardzo ciekawą historję i mogłoby być przedmiotem wielu monografij historycznych. Należy ono do miast polskich bardzo starych, bo podobno erygowane w r. 1244 z dawniej już istniejącej osady. Jako miasto, leżące na ziemi, która była oddana przez króla Ludwika w lenno Władysławowi ks. Opolskiemu, zostało zpowrotem zbrojnie odebrane przez Władysława Jagiełłę i przyłączone do korony. Bawił tu z wojskiem Kazimierz Jagiellończyk, ciągnąc na Śląsk przeciw Maciejowi Węgierskiemu. Jako starostwo niegrodowe, było oddane po obronie Częstochowy od Szwedów klasztorowi Jasnogórskiemu na dokończenie budowy twierdzy Jasnogórskiej i utrzymanie jej załogi. Pierwotny kościół parafialny, zbudowany z modrzewia, erygowany był jeszcze ponoć przez Piotra Dunina w r. 1125. Późniejszy zaś, czyli obecny, był budowany przez Jana Długosza, który tu był proboszczem, przy pomocy kardynała Zbigniewa Oleśnickiego. Po tym naszym sławnym historyku są tu liczne pamiątki i wiele dokumentów historycznych znajduje się w magistracie, oraz w archiwum parafialnem, które mogłyby posłużyć do opracowania szeregu monografij, dotyczących tego miasta i ludzi, którzy w niem żyli i działali.

Również ciekawe, ale dokładnie niezbadane są dzieje Mstowa z jego kościołem i klasztorem, który zbudowany został w r. 1218 przez Iwonę Odrowąża.

Wreszcie zamek w Olsztynie, z którego pozostały obecnie już tylko bardzo piękne ruiny, a w którym ponoć zginął śmiercią głodową sławny Maćko Borkowic, wojewoda poznański, ma swoją piękną historję, która już niejednokrotnie pobudzała fantazję twórczą naszych poetów. Szczególniej Obrona Olsztyna przez Kaspra Karlińskiego, przy której poświęcił on własne dziecko dla sprawy króla i całości kraju, dała powód do napisania poematów dramatycznych Fredrze „Obrona Olsztyna“ i Kondratowiczowi „Kasper Karliński“. Również bardzo ładny kościół Olsztyński, zbudowany przez Jerzego Lubomirskiego i Wojciecha Męcńskiego w r. 1722 budzi duże zainteresowanie.

Wogóle, Ziemia Częstochowska ma swą ciekawą historję, którą warto dokładnie zbadać i opracować, leżąc bowiem między Śląskiem, Poznańskiem i Krakowskiem, brała żywy udział we wszystkich wypadkach dziejowych, które się na tych ziemiach rozgrywały. Dla naszych historyków dzieje Ziemi Częstochowskiej dają bogaty materiał do prac mniejszych i większych, które niewątpliwie w dalszych tomach naszego wydawnictwa ukazywać się zaczną.

Obecnie opracowuje się bibliografja Ziemi Częstochowskiej, która ukaże się w następnym tomie i zbierane są materiały i dokumenty hi-

storyczne, będące w prywatnych rękach i niedostatecznie zabezpieczone. Materiały te i dokumenty zajmą miejsce w zbiorach naszego Towarzystwa.

W niniejszym tomie pomieszczamy prace p. *Stali o pieczęciach miasta Częstochowy* i miasteczek powiatu Częstochowskiego, w której autor podaje reprodukcje pieczęci z krótkimi wzmiankami, z jakich dokumentów i gdzie się znajdujących zostały sfotografowane.

Ziemia Częstochowska posiada pozatem jeszcze wiele dzieł sztuki pierwszorzędnej wartości. Spoczywają one przeważnie w najharmowniejszych warunkach, na strychach, w podziemiach kościołów, piwnicach plebanji, w pyłe wilgoci, w zupełnem zapomnieniu, często w stanie, który nawet domyślać się nie pozwala, że pod warstwą brudu lub nieudolnej naprawy, doróbek i sztukowania, kryje się dzieło dużej wartości artystycznej. Również w rękach prywatnych znaleźć jeszcze można cenne dzieła sztuki, pozostające w niewłaściwych warunkach i bez należytej opieki, wskutek czego szybko niszczeją.

Dzięki zainteresowaniu się ks. Biskupa Częstochowskiego dr. T. Kubiny, który ze zapałem i niezwykłym zamiłowaniem oddaje się wyszukiwaniu i zbieraniu rozrzuconych po ziemi Częstochowskiej dzieł sztuki, wiele z nich udało się odnaleźć i uratować od ostatecznej zagłady. Dzięki uprzejmości ks. Biskupa dr. T. Kubiny, który jest przyjacielem naszego wydawnictwa i członkiem honorowym naszego Towarzystwa, mam możność wymienić tu kilka najcenniejszych dzieł, które mu się udało ostatnio odnaleźć i doprowadzić do stanu rozeznawalności, a które przeznaczone są do przyszłego muzeum diecezjalnego.

Niedawno oglądał je prof. Kopera, Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, i stwierdził wielką ich wartość. Największą — zdaje się posiadać rzeźba w drzewie, przedstawiająca św. Marcina na koniu. Jest ona europejskim unikatem, należy do najlepszych gotyków tego rodzaju. Odnalazł ją ks. Biskup we Mstowie i uratował od kompletnego zniszczenia, które jej groziło. Dalej również muzealną wartość przedstawia statua z drzewa św. Jakuba — szlachetny gotyk, — pochodząca z kościoła w Gorzkowicach. Dalej duża, przepiękna pieta — Matka Boska bolesna, również z drzewa, prawdopodobnie pochodząca z XV wieku. Z tego samego wieku pochodzą cztery małe figurki z drzewa, przedstawiające św. Barbarę, Katarzynę, Elżbietę i Małgorzatę. Dalej przepiękna płaskorzeźba na drzewie, przedstawiająca w genialnej kompozycji zdjęcie z krzyża. Widać na niej ślady starej polichromji.

Z dzieł malarskich, jakie ks. Biskup Kubina posiada, wielką wartość muzealną przedstawiają dwie pary bocznych skrzydeł gotyckich tryptyków, prawdopodobnie z XV wieku. Gdy je ks. Biskup odkrył na ziemi Wieluńskiej, były w bardzo złym stanie, ale po odnowieniu, dokonaniem przez prof. Rutkowskiego, objawiły się w całej swej pierwotnej piękności. Jedna para tych skrzydeł, pomalowana tylko po jednej stronie, składa się na bardzo oryginalny obraz Zwiastowania. Druga para jest pomalowana po obu stronach. Na jednej stronie znajdują się sceny z męki Pańskiej, wzruszające w swym prymitywnem, ale jednak wysoce artystycznym ujęciu, (również pod względem kolorystycznym), na drugiej zaś stronie widzimy wizerunki czterech świętych: Św. Stanisława, św. Wojciecha, biskupów, oraz Barbary i Katarzyny.

Wszystkie te przedmioty nie zostały jeszcze poddane dokładnym i gruntownym badaniom specjalistów, na razie więc nie można dokładnie określić ich pochodzenia, szkoły, do której należą, lub artystów, którzy je wykonali. Niewątpliwie jednak wkrótce specjaliści zajmą się tymi cennymi przedmiotami i wówczas będziemy mogli w naszym wydawnictwie (może już w następnym tomie) podać studia, poświęcone tym przedmiotom sztuki, które może objawiają jaki rodzimy talent z przed wieków.

Wielką zasługą ks. Biskupa Kubiny jest, że te bezcennej wartości muzealnej przedmioty sztuki ocalił od zagłady i wzbogacił nimi nasz dorobek kulturalny.

Z nowszych dzieł sztuki malarskiej ks. Biskup Kubina posiada Głowę Chrystusa — Grottgera, portret „Pani“ — Bacciarellego, portret męski Lampiego, przepiękną pietę Krudowskiego, według prof. Kopery najlepsze dzieło tego malarza, portret ze szkoły Van-Dyka, pejzaż Ruisdala, prócz tego kilka dzieł Wyczółkowskiego, Tetmajera, Malczewskiego, piękną akwarelę Fałata, przedstawiającą Jasną Górę i kilka innych dzieł mniej znanych artystów. Jest to więc jak widzimy, bardzo poważny zaczątek muzeum dyecezyjnego Częstochowskiego. Pozatem ks. Biskup Kubina zbiera z wielkiem powodzeniem stare, cenne paramenty, których już posiada kilka pięknych i wartościowych okazów.

Ze studjów poświęconych sztuce, pomieszczamy w niniejszym tomie monografię dr. *Mieczysława Skrudlika*, wybitnego znawcy historii sztuki i specjalnie ikonografji, o obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej, uważamy bowiem, że studia artystyczne rozpocząć powinniśmy od pracy naukowej, poświęconej temu obrazowi, który przedewszystkiem rozśławia imię Częstochowy i otoczony jest nimbem najwyższego kultu religijnego w Polsce a nawet poza Polską. Prócz pięknych cudow-

nych legend, które przypisywane są temu obrazowi, słuszną jest rzeczą aby poświęcone mu były również gruntowne studia naukowe. Monografia ta obejmuje zarazem ogólną historję ikonografji marjańskiej i specjalnie polskiej.

Za tą monografią nastąpią dalsze, poświęcone bardzo wielu dziełom sztuki, znajdującym się w kościele Jasnogórskim. Sam kościół Jasnogórski wraz ze swojemi kaplicami wymaga specjalnych monografji, tak jak i dzieje klasztoru Jasnogórskiego, następnie archiwum, skarbiec, biblioteka i t. d.

Poszukiwania prowadzone nad dziełami dawnej muzyki, które spodziewaliśmy się znaleźć w archiwach Jasnogórskich, uwieńczone zostały pomyślnym rezultatem. Prof. Ludwik Wawrzynowicz, dyrektor szkoły muzycznej w Częstochowie i przewodniczący podsekcji muzycznej naszego Towarzystwa zakomunikował T-wu, że w bibliotece Jasnogórskiej znajduje się dzieło p. t. „Thesaurus Harmonicus Laurencini“, którego autorem jest Jan Babtysta Besordum Veroncium. Dzieło to pisane jest na sześciu linjach i wydane w roku 1603. Narazie nie zostało ono jeszcze poddane krytycznej ocenie naszych muzykologów. Monografia o tym dziele ukaże się prawdopodobnie już w następnym tomie naszego wydawnictwa.

W archiwach Jasnogórskich znajdzie się niewątpliwie więcej takich ciekawych dzieł i dokumentów. Świadczy o tem fakt, że przed niedawnym czasem odszukany został piękny hejnał, który kiedyś był wykonywany z wieży Jasnogórskiej. Poraz pierwszy wykonany on został obecnie przy poświęceniu teatru w Częstochowie. Teatr ten ma służyć właśnie celom sztuki regionalnej i doczeka się może, że w nim wykonywane będą misterja, które, jak głucha wieść niesie, podobno kiedyś przed wiekami wykonywane były również na Jasnej Górze, a odszukanie ich teraz dorzuciłoby wiele cennych materiałow do studjów nad naszą kulturą dawnych czasów.

Częstochowa i jej Teatr ma wszelkie dane potemu, aby się stać drugim Oberammergau, ale oczywiście już miejscem misterji polskich, z pewnością ciekawszych, niż niemieckie.

Niewątpliwie w archiwach Jasnogórskich odnajdzie się wiele dzieł naszego kompozytora z XVII w. Leszczyńskiego, który w tym czasie był dyrygentem kapeli Jasnogórskiej.

Nie pomieszczamy jeszcze w tomie niniejszym żadnej pracy z dziedziny sztuki ludowej, natomiast podajemy pracę p. prof. Z. Wróbla z dziedziny folkloru — „Zwyczaje i obyczaje ludu Częstochowskiego“, Dalszy jej ciąg ukazywać się będzie w następnych tomach. Również

w następnych tomach ukażą się pieśni ludu Częstochowskiego, zbierane przez prof. Wróbla oraz Kółko krajoznawcze gimn. państw. im. H. Sienkiewicza pod kierunkiem prof. Jakubowskiej. Tymczasem jednak sztuka ludowa w ziemi Częstochowskiej wymaga poważnych studjów, gdyż wiele cennych pierwiastków może uleść zupełnemu zaginięciu. Tak np. niektóre stroje ludowe, bardzo piękne, już są częściowo w zaniku. O ile np. stroje kobiece są jeszcze dość rozpowszechnione, o tyle strojów męskich już prawie wcale nie można znaleźć. Są to już niemal unikaty, n. b. bardzo skrzętnie i zazdrośnie chowane przez starych mężczyzn na „pochówek“ i dla tego prawie niedostępne. Wprawdzie Sejmikowa szkoła przemysłu ludowego w Częstochowie stara się od szeregu lat podtrzymywać i popierać sztukę ludową przez nauczanie podstaw technicznych tkactwa ludowego, kładąc nacisk na to, aby motywy i barwy stosowane były indywidualnie i pochodziły wprost od samego ludu, jednak z natury rzeczy sąsiedztwo wielkich zakładów tkackich, produkujących wyroby fabryczne, nie sprzyja utrzymaniu odrębnych i swoistych pierwiastków ludowych w motywach i barwach spotykanych w strojach ludowych. Dlatego podjęte muszą być rzetelne studia nad miejscową sztuką ludową. Studja te będą systematycznie pomieszczane w naszym wydawnictwie.

Dziedzina budownictwa wiejskiego i zabudowa wsi na naszym terenie musi być również poddana specjalnemu badaniu.

Widzimy więc, jak duża praca poszukiwawcza, rozpoznawcza, badawcza, może i powinna być podjęta na terenie Ziemi Częstochowskiej nad tem, co stanowi jej odrębność, jej swoisty charakter; jakich głębokich studjów wymagają natura, historia i sztuka tej ziemi. Towarzystwo popierania kultury regionalnej w Częstochowie podjęło te zadania i dąży do ratowania od zagłady tego wszystkiego, co stanowi cenną wartość kulturalną tych okolic, oraz badania istoty tych wartości i poznania tego, co jest jeszcze nieznane i naukowo niezbadane. Daje w ten sposób bardzo ciekawą i zajmującą pracę miejscowej inteligencji, pozwalając jej z wielkim pożytkiem oddawać wolny czas na usługi polskiej nauki i zmuszając ją do stosowania w tej pracy metod naukowych. Nie mając bowiem często na miejscu odpowiednich warsztatów pracy, inteligencja prowincjonalna zatracą zwykle szybko te naukowe metody, z jakimi wielu z niej zapoznało się w wyższych zakładach naukowych, obniża poziom swych zainteresowań, jałowicie, z wielką szkodą dla ogólnej kultury narodu. Przeciwnie, mając stały warsztat pracy, do której stosować musi metody naukowe, rozwija swe zamiłowania w kierunku poważniejszych studjów, nawet niekiedy specjalizuje się w róż-

ných dziedzinach na dość wąskich odcinkach pracy naukowej, przy poszukiwaniu, zbieraniu, kolekcjonowaniu, systematyzowaniu okazów, materiałów i dokumentów. Praca ta, pomijając jednostki, które mogą ją same wykorzystać i opracować jako samodzielne studia naukowe, służy głównie jako materiał do prac naukowych, podejmowanych przez specjalistów i uczonych i prowadzona jest wówczas przeważnie pod ich osobistym kierownictwem. Nie trzeba chyba specjalnie tu zaznaczać, że praca tego rodzaju na prowincji jest stałym zarzewiem ruchu umysłowego, wytwarza atmosferę, w której podnosi się ogólny poziom zainteresowań i aspiracyj kulturalnych, co ma wielkie znaczenie dla ogólnego rozwoju kulturalnego naszego narodu.

Dla celów kolekcjonowania zbiorów, wykopalisk, znalezisk, materiałów, dokumentów, przedmiotów zabytkowych, uratowanych od zagłady, Towarzystwo popierania kultury regionalnej organizuje specjalne muzeum, dla którego pozyskało odpowiedni gmach.

Ta praca regionalna ma doniosłe znaczenie wszędzie i zawsze.

Dla nas Polaków, dla narodu polskiego, który miał stukilkudziesięcioletnią przerwę w swym wolnym politycznym bytowaniu, ma ona szczególne znaczenie. Pozbawieni możliwości wolnego rozporządzania sobą, swojemi wartościami materialnymi i duchowymi, skazani na ujemne narzucone nam wpływy obcej kultury, prowadząc ciągłą walkę o kulturę własną, niechronioną i niebronioną przez zorganizowane wolne państwo polskie, broniąc się przed narzuconą nam gwałtem kulturą obcą—niejeden cenny pierwiastek naszych wartości duchowych musieliśmy, niestety, w tej walce utracić, niejeden cenny dorobek ducha polskiego poszedł zapładniać umysłowość ludzkości pod obcą firmą. Wreszcie pozbawieni byliśmy możliwości oddawać się w całej pełni badaniom naszej własnej kultury, poszukiwaniom jej cennych swoistych pierwiastków, jako też oddawania naszego całego wysiłku duchowego na jej postęp i rozwój. To też wielkie bogactwo naszej kultury duchowej, której wielu cennych pierwiastków jeszcze sami dokładnie nie znamy, i jej rola w rozwoju kultury ludzkości, nie są nam w przypadających im istotnie rozmiarach znane; mamy tylko podświadome odczucie tej wielkości i roli, jaką ona odegrać musiała. Historia kultury ludzkości nie wspomina nic o tym wkładzie duchowym Polski w jej rozwój, aczkolwiek mieliśmy przecież genjuszów, artystów, uczonych i myślicieli, nie mniejszych od innych narodów. Tylko nie było jeszcze możliwości wykazać dowodnie pochodzenia ich umysłowości od ducha polskiego, zwłaszcza, że wielu z nich, i to najpotężniejsze umysły, anektują sobie bezprawnie inne narody. To też Polska po wojnie, potężna swym obszarem, lud-



Fot. z oryginału T. Łazarski.

Fig. 1. *Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej bez ozdobnej sukienki.*



Fig. 2. *Pinturicchio (1454 — 1513):*
św. Łukasz Ewangelista,
Rzym, S. Maria del Popolo.



Fig. 3. *Portret mumji,*
Kairo. muzeum.



Fig. 4. *Portret mumji,*
Paryż, Musée Guiment.



Fig. 5. *Portret mumji,*
Paryż, Musée Guiment.



Fig. 6. *Lutnistka*, fresk w Boscovale.



Fig. 7. *Dziewica Chalkopratejska*, mozaika, wiek XII—XIII, Klasztor PP. Klarysek w Krakowie.



Fig. 8. *Orantka*, Murano pod Wenecją, kościół N. M. P i św. Donata, mozaika, wiek XII.



Fig. 9. *Orantka*, mozaika z IV w., Rawenna, pałac arcybiskupi



Fig. 10. *Nikopoia*, rzeźba w drzewie,
wiek XI — XII, Gubbio, muzeum.



Fig. 11. *Nikopoia*, rzeźba z okolic Perugji, druga połowa XII w.,
Perugia, muzeum.



Fig. 12. *Fragment Pokłonu Trzech Króli*,
mozaika, wiek VI, Rawenna, S. Apollinare Nuovo.



Fig. 13. *Matka Boża (Nikopoia) „in throno”*,
fresk, cerkiew w Moraczy, wiek XIII.



Fig. 14. *Matka Boża „in throno”*, obraz włoski z XIII w.,
Paryż, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej.



Fig. 15 „*Stolica Mądrości*“, rzeźba z połowy XII w., Spello, S. Maria Maggiore.



Fig. 16. *Panagja — Blacherniotissa* (Platytera), fresk, w. XIV, Peć.



Fig. 17. „*Sedes Sapientiae*“, mozaika, XI w., Tryjest, katedra.



Fig. 18. *Panagja - Platytera*. płaskorzeźba z XIII w., Wenecja, S. Maria Mater Domini.



Fig. 19. *Szkola Perugina (1446—1523):*
Madonna delle Grazie, Perugia, katedra.



Fig. 20. *Hodigitrja w całej postaci*,
mozaika, XII w., Torcello, katedra.



Fig. 21. *Najśw. Dziewica z Albano*,
fresk, katakumby w Albano, wiek IX.



Fig. 22. *Dziewica Chalkopratejska*,
wiek XIII, Moraca.

nością, bogactwami naturalnemi, niewątpliwemi ogromnemi zdolnościami przyrodzonemi rasy, wchodząc do rodziny narodów nagle, bez przygotowania, staje się dla niej wielką niewiadomą, pewną zagadką, niepokojącą zagadką, której rozwiązania szuka skwapliwie. W tem poszukiwaniu natrafiając na wrogie nam wpływy, często im ulega, schodzi na fałszywe tory i błądzi. Przyznać więc trzeba, że gruntowne uzasadnienie racji wkroczenia Polski do rodziny narodów na podstawie tej wielkiej wartości jej kultury i dorobku duchowego jest potrzebne. Potrzeba syntezy historii polskiej, potrzeba syntetycznego ujęcia walorów naszej kultury, potrzeba syntezy charakteru polskiego, jako energii twórczej i czynnika rozwoju i postępu ludzkości.

Synteza ta powoli się tworzy, sama się wyłania z prac nauki i sztuki polskiej, z myśli i czynów naszych mężów stanu. Ponieważ jednak w naturalnym rozwoju kultury polskiej była przymusowa przerwa, przez popadnięcie wolnego narodu w niewolę, więc pełna synteza kultury wytworzyć się może tylko przez nawiązanie jej przeszłości z teraźniejszością i przez badanie niezwykle cennych jej pierwiastków, które zapłodniły ongiś kulturę naszą i dały jej tworzywo dla pięknych, niekiedy wspaniałych jej pomników, przez badanie tych cennych resztek, które na ziemiach polskich się jeszcze znajdują nieznane i nieoszacowane, a które niewątpliwie więcej niż gdziekolwiek indziej zawierają istoty swoistej kultury narodu polskiego.

To też pod ochroną Państwa powinien powstać na ziemiach polskich żywy ruch umysłowy, powodujący rozkwit nauki polskiej, któraby wciągnęła w swoją orbitę możliwie najszerze koła inteligencji polskiej. Trzeba odrobić ten długi okres zastoju, czy tylko słabszego rozwoju nauki polskiej albo jej bezimienności. Trzeba wykazać, że naród polski stając wraz z innymi narodami w szranki do prowadzenia ludzkości do wielkich niezbadanych celów wnosi z sobą niemniejsze wartości i możliwości niż inne narody. Wnosi cenne pierwiastki duchowe, które mogą wyrzucić doniosły wpływ na ukształtowanie się ogólnego poziomu i charakteru umysłowości ludzkiej. Naród polski ze swym idealizmem, ze swoją bezinteresownością, jako znamionami cechami swego charakteru, ba, nawet ze swym niesłychanie wybujałym indywidualizmem, który nam tyle kłopotu przysporzył przy tworzeniu zwartego państwa polskiego i sprowadzał wiele dla niego nieszczęść, z tym nawet indywidualizmem, który przecież jako cecha duchowa charakteru człowieka posiada niewątpliwie bardzo wybitne wartości, — ten naród polski swoistą umysłowością swoją bezwzględnie wnosi do zmaterializowanej, oschłej kultury zachodu

cenne pierwiastki, które mogą i powinny wyrzeć doniosły wpływ na ogólny jej charakter.

Nauka polska musi obecnie przyjść do głosu, musi otrzymać jaknajlepsze warunki dla swego rozwoju. Praca regionalna powinna jej być pomocą i oparciem.

Kazimierz Kühn

DR. MIECZYŚŁAW SKRUDLIK

CUDOWNY OBRAZ
MATKI BOSKIEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ

W przebogatem planetarjum wizerunków Bogarodzicy, cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej zajmuje ściśle określone miejsce, wyznaczone ikonograficznymi właściwościami tego wizerunku.

Właściwości te nie są wyłączną cechą obrazu jasnogórskiego, *ale wspólną własnością szeregu innych* przedstawień Najśw. Marji Panny, wskazującą na jedno źródło, na ten sam wzór.

Wspólność ta była konsekwencją *powszechności kultu Bogarodzicy*.

Sztuka, służąca temu kultowi, musiała posługiwać się pewnym symbolizmem i schematyzmem formy, gdyż tylko w ten sposób mogła uzgodnić swe zadania z powszechnością kultu.

Form cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej nie należy traktować jako przejawów wyłącznie artystycznych wysiłków pewnej epoki.

Formy te są bowiem *przedewszystkiem wyrazem treści kompozycji, jej łączności z określonymi fragmentami marjologii*.

W założeniu swem obraz jasnogórski jest to wizerunek *Marji — Theotokos, Marji — Matki Bożej*.

Jeżeli od wieków w obrazie tym naród polski widział równocześnie „Matkę wszystkich“, „Matkę miłosierdzia“, Orędowniczkę i Królową Polski oraz Marję Zwycięską, to tego rodzaju rozszerzenie treści kompozycji posiadało pełne uzasadnienie w założeniu wizerunku, ukształtowanem na fundamentach marjologii.

Marja — Theotokos jest bowiem tem pojęciem najszerszem, pokrywającym i zespalającem *wszystkie inne, pochodne przejawy kultu*.

PODANIE O MALARSKIEJ TWÓRCZOŚCI ŚW. ŁUKASZA EWANGIELISTY.

Legenda, zespalaająca obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z imieniem św. Łukasza, jest lokalną modyfikacją szeroko na Wschodzie upowszechnionego podania o malarskiej twórczości Ewangelisty.

W pismach Teodora Lektora, historyka Kościoła, żyjącego w połowie VI wieku, znajdujemy najwcześniejszą wzmiankę o św. Łukaszu Ewangelistcie, jako malarzu wizerunków Najśw. Panny.

Wiadomość tę powtórzył następnie, powołując się na autorytet poprzedniego pisarza, Nicefor Kallistus, historyk cesarstwa wschodniego.

Obszerniej potraktował ten temat zmarły w r. 904 historyk Szymon Metafrastus, autor żywiołów świętych.

Według pierwotnego tekstu podania, cesarzowa Eudoksja (zm. 460), w czasie pielgrzymki do Ziemi Świętej, znalazła w Jerozolimie wizerunek Najśw. Panny, malowany przez św. Łukasza. Po powrocie do Konstantynopola, Eudoksja ofiarowała ten obraz cesarzowej Pulcherji, wnuczce Teodozjusza Wielkiego ¹⁾.

Ze względu na pochodzenie wizerunku, znalezione przez cesarzową Eudoksję, zwano obraz ten wizerunkiem *Matki Boskiej Jerozolimskiej*.

Z rozkazu Pulcherji, która ofiarowany sobie obraz otoczyła opieką i czcią nadzwyczajną, pomieszczono wizerunek Matki Boskiej Jerozolimskiej w kościele τῶν Βλαχερνῶν (ton Blachernon) w Konstantynopolu, gdzie już znajdował się inny obraz Matki Bożej, czczony na całym Wschodzie, mianowicie Panagji — Płatytery (Blacherniotissy). ²⁾

¹⁾ Pulcherja objęła rządy w r. 414, w imieniu swego młodszego brata Teodozjusza II-go. Obwołana po jego śmierci imperatorową, panowała do r. 453.

²⁾ Kościół Blacherniotissy, wystawiony przez cesarzową Pulcherję, pokryty był miedzianymi *blachami*; stąd utworzono odpowiednią nazwę dla świątyni i wizerunku Panagji tam przechowywanego.

Z czasem dla wizerunku Matki Boskiej Jerozolimskiej ustaliła się nazwa inna, mianowicie: *Panagja — Hodigitrja*.

Nazwa ta posiadała związek z ulicą, przy której wznosił się kościół Blacherniotissy. Była to ulica Przewodników (ton hodegon).

Według innej wersji, cesarzowa Pulcherja wybudowała dla obrazu Matki Boskiej Jerozolimskiej osobny kościół „ton Hodegon“ (po włosku: degli Odegoi), „Przewodników“, tak nazwany z tej przyczyny, że nowa ta świątynia należała do cechu przewodników.

Znamienną jest rzeczą, że tradycja, przypisująca wizerunek Hodigitrji św. Łukaszowi, wymienia równocześnie cesarzową Pulcherję jako szczególną opiekunkę i czcicielkę tego wizerunku Panagji Bożej Rodzicielki ¹⁾).

Cesarzowa Pulcherja należała bowiem do zdecydowanych przeciwników Nestorjusza i ona to w dużej mierze przyczyniła się do zwołania soboru w Efezie, który orzekł dogmat o Boskiem macierzyństwie Marji.

Tradycja, mówiąca o św. Łukaszu jako malarzu pierwszych wizerunków Chrystusa i Marji, posiada szereg nawarstwień, pochodzących z różnych czasów ²⁾).

Dobschütz w pracy swej „Christusbilder“ (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Lipsk 1899) zaznacza słusznie, że najdawniejsze wzmianki o malarskiej twórczości św. Łukasza bynajmniej nie zespalaają imienia Ewangelisty z wizerunkiem Hodigitrji.

Dopiero znacznie późniejsze dodatki, wniesione w pierwotny tekst legendy, spowodowały, że obraz Hodigitrji uznano powszechnie za dzieło św. Łukasza, jakkolwiek ikonograficzne właściwości wizerunku utrudniały tego rodzaju zespolenie.

Legenda głosi bowiem, że św. Łukasz namalował ów obraz po Wniebowstąpieniu Pańskim, a tymczasem w malowidle widzimy Bożą Rodzicielkę, piastującą Dzieciątka Jezus.

Nie jest to więc wizerunek o charakterze portretowym, ale obraz komponowany, dostosowany do pewnych potrzeb kultu.

Być może, że właśnie ten brak uzgodnienia pomiędzy malowidłem a legendą spowodował, iż w Rzymie wskazywano na obraz z kościoła św. Sykstusa i Dominika jako na dzieło św. Łukasza.

W obrazie tym Marja widnieje bez Dzieciątka Jezus.

¹⁾ Παῖς — Najświętsza.

²⁾ Obszerniej o tej legendzie w rozdziale: „Legenda o św. Łukaszu, malarzu N. Marji P.“ w książce „Królowa Korony Polskiej“ M. Skrudlika (Lwów, 1930).

Z czasem opowieść o św. Łukaszu-malarzu rozszerzono i przypisano mu nie tylko prawzór wizerunków Bogarodzicy z kościoła Blacherniotissy, ale i szereg innych obrazów, a nawet rzeźb.

Klasztorne rękopisy greckie z wczesnego średniowiecza mówią o siedmdziesięciu małych i trzech wielkich obrazach N. Marji Panny pędzla św. Łukasza ¹⁾.

W rozważaniach na temat malarskiej twórczości Ewangelisty nie wolno zapominać o jednym, decydującego znaczenia fakcie.

Jeżeli pierwsze wizerunki Chrystusa i Marji wyszły istotnie z pracowni św. Łukasza, to styl tych malowideł, ich faktura i sposób ujęcia musiały w zupełności odpowiadać zabytkom malarstwa portretowego z pierwszych wieków cesarstwa rzymskiego.

Materiał porównawczy, obrazujący znakomicie poziom i właściwości malarstwa portretowego tych czasów, zachował się obficie.

Wymienić tu należy portrety, umieszczane w wezłowiach trumien z mumjami, odkryte w Egipcie przez prof. Flindersa Petriego, a znajdujące się obecnie w Galerji Narodowej w Londynie, w muzeum w Kairze, w muzeach Italji (Florencja, Watykan), Francji (Paryż) i Niemiec (Berlin) — oraz portrety grecko-rzymskie z pierwszych wieków cesarstwa rzymskiego.

Odnalezione w Egipcie portrety malowane były na cienkich deseczkach, które były przeznaczone do wpuszczania ich w zagłębienie, znajdujące się nad twarzą mumji, w celu uwiecznienia rysów zmarłego. Wykonane były to farbami enkaustycznymi (woskowymi), to temperą, to techniką mieszaną.

Są to pełne życia portrety mężczyzn i kobiet, o nadzwyczajnie trafnie uchwyconym wyrazie indywidualnym ²⁾.

Charakterystyczną cechą tych portretów są duże, szeroko otwarte oczy, wpatrzone w widza.

Egipskie malarstwo portretowe rozkwitało pod wpływami sztuki greckiej epoki hellenistycznej.

W sztuce tej, począwszy od wieku IV przed Chrystusem, portret odgrywał dominującą rolę.

Szereg portretów rzymskich zachował się w Pompejach.

Są to malowidła o niezwyklej sile plastycznej i realistycznej, wyka-

¹⁾ Benedykt Chmielowski (Nowe Ateny, Lwów 1754) naliczył w Polsce czternaście obrazów N. Marji P. „pędzla św. Łukasza“, dodając przytem: „inni więcej rachują“...

²⁾ Haldane Macfall: Historja malarstwa.

zujące wiele cech wspólnych z rzeźbionymi portretami rzymskimi czasów cesarstwa.

Doskonałym przykładem rzymskiego malarstwa portretowego jest kompozycja freskowa „Lutnistka“ z Bascoreale.

Egipskie portrety mumij wywarły potężny wpływ na wschodnią sztukę kościelną. Odnalezione w klasztorze św. Katarzyny na Sinaju najstarsze ikony, podobnie jak i medaljony z biustami świętych w S. Vitale, wykazują bezpośrednią zależność od hellenistyczno-egipskiego malarstwa portretowego.

Widzimy tutaj tak samo surowo traktowane rysy twarzy, o ostrych liniach około nosa i warg, te same szeroko otwarte oczy, wpatrzone w widza.

Ściśle frontalne ustawienie postaci w ikonach przejęte jest również z portretów grecko-egipskich.

Realistycznej siły i bezpośredniości tych portretów nie posiadają wizerunki Bogarodzicy, przypisywane św. Łukaszowi.

Ogólnie ich, *wybitnie stylizowany* charakter, wskazuje na czasy znacznie późniejsze.

Wspólne właściwości, występujące zarówno w portretach starożytnych jak i w wizerunkach Matki Bożej, przypisywanych św. Łukaszowi (frontalne ustawienie postaci, wielkie, szeroko otwarte oczy, ostro zarysowane linje twarzy) nie są bynajmniej rezultatem bezpośredniego wzorowania się na sztuce grecko-egipskiej, a jedynie ogólną cechą sztuki bizantyńskiej.

Istnieją dwa typy, dwa rodzaje wizerunków Bogarodzicy, przypisywanych św. Łukaszowi: typ Marji - Matki z Dzieciątkiem Jezus na ręku i typ drugi, Marji-Dziewicy, bez Dzieciątka.

Układ postaci, ich charakter, sposób traktowania całości — w wizerunkach tych wyzbyte są całkowicie swobody, przypadkowości, to jest wszelkich momentów rodzajowo-realistycznych, tak znamienych dla grecko-egipskiego i rzymskiego malarstwa portretowego. Są to wizerunki komponowane, dostosowane do potrzeb i wymogów kultu, w ogólnym swym charakterze wybitnie hieratyczno-symboliczne.

Portret jest rezultatem bezpośredniego zetknięcia się malarza z rzeczywistością, z modelem. Wizerunek jest dziełem wyobraźni, powstaje nie w konsekwencji bezpośredniego kontaktu malarza z życiem, ale jest echem ustnych czy też pisemnych relacji o danej osobie.

Dziesiątki tysięcy zachowanych obrazów Najśw. Panny są to wizerunki jedynie, których źródeł szukać należy w zabytkach piśmiennictwa, w ogólnych wskazaniach marjologii.

Geneza, podłoże zasadnicze podania o św. Łukaszu - malarzu — jest zupełnie jasne.

Legenda ta, sięgająca źródeł ikonografii marjańskiej, była odpowiedzią na niepokojące przez długie wieki dusze ludzkie zagadnienie, czy jesteśmy w posiadaniu wizerunków Marji o charakterze portretowym, to jest odpowiadających rzeczywistości, realnym. istotnym rysom twarzy Bogarodzicy.

Wizerunki Marji, przypisywane św. Łukaszowi, nie wyczerpują wykazu obrazów, w których, jak głosi tradycja, widnieją rzeczywiste rysy twarzy Matki Bożej.

Wykaz ten należy uzupełnić zestawieniem t. zw. acheropitów, t. j. obrazów nie malowanych ręką ludzką, ale powstałych w sposób nadprzyrodzony.

Legendy o acheropitach zespalają się zresztą z podaniem o malarzkiej twórczości Ewangelisty.

Tak np. późniejsze uzupełnienia do opowieści o pochodzeniu obrazu Matki Bożej Częstochowskiej głoszą, że wizerunek ten jest w części również acheropitem. Malowidło to ukończyli bowiem aniołowie, gdy św. Łukasz zasnął, znużony wysiłkiem.

Legendy o acheropitach gubią się w bezmiarach wieków i w chaosie nawarstwień i dodatków późniejszych.

Nauka stwierdziła niejednokrotnie, że owe rzekome acheropity wyszły z pracowni malarzy bizantyjskich i włoskich.

Tem niemniej jednak, podania o acheropitach nie są pozbawione podstaw realnych.

Jesteśmy bowiem w posiadaniu acheropitu niewątpliwego, o którego pochodzeniu mówi cały szereg świadków i dokumentów, nie budzących żadnych zastrzeżeń.

Zeznania tych świadków potwierdzają w całej rozciągłości techniczne właściwości obrazu, odbiegającego całkowicie od wszelkich doświadczeń w tej dziedzinie.

Acheropitem tym jest „*imago mire depicta*“ Dziewicy z Tepeyac, Najświętszej Marji Panny z Guadalupe w Meksyku z r. 1531.

Ubocznie z legendą o św. Łukaszu malarzu wiąże się podanie o acheropicie z Lyddy, o którym wspomnieć należy i dlatego, że najstarszy obraz sztalugowy Najśw. Marji Panny, zachowany w Polsce (własność klasztoru PP. Klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie), jest

¹⁾ Vide: M. Skrudlik: Nadprzyrodzonego pochodzenia obraz Najświętszej Dziewicy z Tepeyac, Miejsce Piastowe, „Michalineum“, 1933.

właśnie kopją owego acheropitu, powstałą na przełomie w. XII i XIII.

Historycy Kościoła Wschodniego i autorowie homilij (kazań) z VIII i IX wieku, powołując się na dawną tradycję, podają następującą wiadomość o wizerunku N. Marji Panny nadprzyrodzonego pochodzenia:

Jeszcze za życia Matki Bożej wystawili wierni w miejscowości Lydda w Palestynie kaplicę pod Jej wezwaniem. Na uroczystość poświęcenia nowego domu modlitwy przybyła z Jerozolimy wraz z apostołami również Marja.

W czasie nabożeństwa oparła się N. Panna o filar kościoła.

W tym momencie ukazał się na filarze tym wierny wizerunek Dziewicy.

Naprawdę żydzi, a później cesarz Julian Apostata, starali się zetrzeć tę podobiznę. Wszelkie ich wysiłki były bezowocne¹⁾.

Obraz nie utracił nic ze swojej wyrazistości i wspaniałego blasku barw²⁾.

Patryjarcha konstantynopolitański German, polecił w czasie swego pobytu w Lyddzie, wykonać dokładną kopję tego wizerunku, którą zabrał ze sobą, wracając do stolicy.

W Konstantynopolu kopję tę pomieszczono w kościele Panagji Hagiosoreitissy, zbudowanym w latach 450 — 577 na targu miedzianym, Chalkoprati. Nazwa ta przeszła z czasem także na obraz, który zaczęto czcić pod imieniem Dziewicy Chalkoprateskiej³⁾.

W latach prześladowań za cesarza Leona III Obrazoburcy (717 — 741), skazany na wygnanie German wysłał potajemnie przywiezioną z Lyddy kopję do Rzymu.

W 130 lat później, gdy w Konstantynopolu przywrócono kult obrazów, kopja wizerunku N. Marji P. z Lyddy znalazła się z powrotem na dawnym miejscu, w kościele Chalkoprati.

¹⁾ Lydda, dzisiaj el-Lud, leży w odległości 15 kilometrów na południowy wschód od Jaffy.

Istotnie, jak podają Dzieje Apostolskie (IX 32—38), istniał tam za czasów apostołskich dom modlitwy.

²⁾ W literaturze nowszej o podaniu tem mówi Dobschütz w pracy: „Christus-bilder“ Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, F. N. III, Lipsk 1899.

³⁾ χαλκός (chalkos) — miedź, πατὼς (pratos) sprzedany.

Targ miedziany znajdował się w pobliżu kościoła św. Zofji, niedaleko forum Konstantyna.

Późniejsze homilje wschodnie (XII i XIII w.) udramatyzowały i wzbogaciły pierwotną treść podania szeregiem szczegółów i dodatków.

Uzupełnienia te, które zatarły jasność i przejrzystość starożytnego podania, podyktowała rywalizacja pomiędzy Rzymem a Carogrodem.

Rzymianie twierdzili, że są w posiadaniu malowidła wykonanego z polecenia patriarchy Germana, mieszkańcy stolicy Cesarstwa Wschodniego utrzymywali, że w Rzymie znajduje się jedynie replika późniejsza obrazu.

Fakt, że wizerunek Dziewicy Chalkopratejskiej czczony był na całym Wschodzie także pod imieniem Matki Boskiej Rzymskiej, utwierdzał mieszkańców Italji w przekonaniu słuszności ich stanowiska.

Dla wizerunków Dziewicy Chalkopratejskiej ustaliła się we Włoszech nazwa inna, mianowicie S. Maria de Cinctura (cintura — pas, przepaska).

Nazwa ta wskazywała na łączność tego typu wizerunków z relikwiami Najśw. Marji Panny, a tem samem z kościołem Chalkoprati w Konstantynopolu, w tej to bowiem świątyni przechowywano szatę i pas Matki Bożej.

Jest rzeczą znamienną, że legendy włoskie o wizerunkach N. Marji P. „de Cinctura“, w ślad za relacjami dawniejszemi, nie pomijają imienia patriarchy konstantynopolitańskiego Germana.

W sumie więc fakty te przeczą wyraźnie tradycji rzymskiej i mówią o wschodniem pochodzeniu wizerunków Dziewicy Chalkopratejskiej.

Już za czasów Cesarstwa Wschodniego, kult Panagji Chalkopratejskiej zespolił się z kultem Matki Bożej „Nadziei rozpaczających“ (ἡ ἐλπὶς τῶν ἀπελπίσμενων), „Nadziei chrześcian“ (ἡ ἐλπὶς τῶν χριστιανῶν) i w tej formie utrwalił się rychło w całym ówczesnym świecie chrześcijańskim.

Stąd też wizerunki Dziewicy Chalkopratejskiej na zachodzie czczone były również pod nazwą „Nadziei rozpaczających“ (tutaj we Freisingu i kościół Nuestra Senora de los desamperados w Walencji).

Źródła milczą o tem, co stało się z wizerunkiem Marji na kolumnie kościoła w Lyddzie. Historia kopji, wykonanej z polecenia patriarchy Germana gubi się w natłoku podań i legend.

Bezpośredni, najbliższy związek z wizerunkiem Dziewicy Chalkopratejskiej posiada obraz z kościoła św. Sykstusa i św. Dominika w Rzymie.

Stare źródła mówią o tym obrazie, że jest to „imago S. Virginis, que per se facta est“.

Określenie to jest niewątpliwie echem podania o nadprzyrodzonym pochodzeniu wizerunku N. Marji P. z Lyddy.

Nie ulega kwestji, że obraz z kościoła św. Sykstusa i św. Dominika w Rzymie nie jest kopją, wykonaną z polecenia patriarchy Germana, tem niemniej jednak, malowidło to należy do najstarszych powtórzeń obrazu z Lyddy¹⁾.

Legendy o archeropitach zrodziły się, podobnie jak i opowieść o św. Łukaszu-malarzu, na podłożu poszukiwań źródeł ikonografji marjańskiej były wyrazem przeświadczenia, że posiadamy obrazy N. Marji Panny o charakterze portretowym. Dokumenty, dotyczące historii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, nazywają obraz ten „*prawdziwym obrazem Najśw. Panny*“, t. j. odpowiadającym realnym rysom twarzy Bogarodzicy.

Legenda o św. Łukaszu była przedewszystkiem wyrazem pewnych potrzeb psychicznych, zrodziła się w rezultacie pragnienia usankcjonowania wysiłków sztuki w dziedzinie przedstawień marjańskich.

¹⁾ Sergjusz Kułakowski w „Legendzie o obrazie Matki Boskiej Rzymskiej w literaturze staroruskiej“ (Warszawa, 1926, nakład Tow. Nauk. w Warszawie), opierając się na badaniach D. Rowińskiego, podaje, jakoby „Dziewica Chalkopratejska“ reprezentowała typ Hodigitrji - Eleusy. Jest to twierdzenie niczem nie umotywowane, sprzeczne całkowicie z wynikami badań Schlumberga, Lichaczewa i Kondakowa.

TYPY WIZERUNKÓW PANAGJI W SZTUCE BIZANTYJSKIEJ

Skrystalizowanie się zasadniczych form ikonograficznych w dziedzinie przedstawień plastycznych N. Marji P. było dziełem pierwszych czterech stuleci nowej ery.

Już w sztuce starochrześcijańskiej zarysowały się wyraźnie trzy typy wizerunków Bogarodzicy, zespolone organicznie z wykładem marjologii.

„Virgo Lactans“ „Dziewica karmiąca“ Boskiego Syna z katakumb św. Pryscylli (początek II-go wieku) reprezentuje typ Panagji-Matki i mówi o Boskiem Macierzyństwie Marji; Boża Rodzicielka „in throno“ z Emanuelem na łonie (w scenach „Pokłonu trzech króli“) — jest to Matka Boża Objawienia, Współodkupicielka i Współwładczyni. Panagja-Orans (Oranta, Orantka) jest Orędowniczką i Pośredniczką wiernych.

Orantka pojawia się bez Dzieciątka Jezus; ujęta jest w całej postaci, ściśle en face, z ramionami podniesionymi gestem modlitewnym.

Różnice w poglądach na znaczenie Orantów w sztuce starochrześcijańskiej są dotąd bardzo rozbieżne.

„Starsi autorowie“, pisze prof. Molè¹⁾, streszczając poglądy poszczególnych badaczy, — „dopatrywali się w nich symbolów Kościoła, Matki Boskiej, personifikacji ofiary, błogosławionych w niebie, świętych niewiast i t. d. W nowszych czasach ogólnie jest przyjęte tłumaczenie orantów jako obrazów zmarłych, znajdujących się w raju. Sybel nie widzi w orantach portretów zmarłych, pochowanych w danym grobie, lecz ogólny, idealny typ błogosławionych w raju, dlatego też uważa za słusznieszą nazwę adorantów. V. Schultze oznacza orantów jako obrazy zmarłych, stojących w adoracji przed tronem Boga, przyczem

¹⁾ Vojeslav Molè: *Historja sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyjskiej*, Lwów, 1931.

figura traci wszelkie cechy indywidualne i zamienia się w personifikację modlitwy“.

Rozbieżności w poglądach archeologów są wprawdzie znaczne, faktem bezspornym jest jednakże, że orantka na ozdobnych denkach szklanych, znajdujących w katakumbach, a pochodzących przeważnie z lat 350 — 450, reprezentuje niejednokrotnie, jak to stwierdzają napisy, Najśw. Marję Pannę (denko złożone z muzeum Borgjuszów w Rzymie oraz denko w chrześcijańskim muzeum watykańskim).

Znaczenie Orantki w sztuce bizantyjskiej nie ulega już żadnej wątpliwości: Jest to Najśw. Marja Panna — Pośredniczka i Orędowniczka wiernych.

Fakty te nie upoważniają oczywiście do generalizowania i wysuwania hipotezy, że przedstawienia Orantki w katakumbach powstały na podłożu kultu Marji jako Orędowniczki, tem niemniej jednakże rysunki na denkach szklanych i mozaikowe kompozycje bizantyjskie wskazują wyraźnie na ciągłość tradycji w tej dziedzinie przedstawień N. Marji Panny. Ciągłość ta zdaje się stwierdzać, że Orantka z katakumb była nie tylko symbolem duszy zmarłych, ale iż kompozycje te były również wyrazem wiary w pośrednictwo N. Marji Panny.

Być może, że rozbieżność w poglądach archeologów jest odzwierciedleniem różnorodności pojęć, panujących w pierwszych wiekach naszej ery.

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że Orantka dla wiernych tych czasów posiadała wielorakie znaczenie symboliczne.

Dopiero z biegiem wieków, pojęcia, związane z temi przedstawieniami, poczęły się krystalizować, a zarazem zacieśniać i zespalać w sposób coraz bardziej zdecydowany z wykładem marjologii o pośrednictwie i orędownictwie Najświętszej Dziewicy.

Tylko tego rodzaju ewolucja pojęć tłumaczy ustalenie się w sztuce bizantyjskiej wizerunków Marji-Pośredniczki właśnie w formie Orantki katakumbowej¹⁾.

Sztuka katakumb pod względem formy była dalszym ciągiem sztuki rzymskiej.

Chrześcijańscy malarze i rzeźbiarze, zdobiący cmentarze podziemne, byli epigonami pogańskich mistrzów.

Nowe formy, uzgodnione z nową treścią, zrodziły się nie w Rzymie, lecz w Bizancjum. Sztuka bizantyjska wytworzała odmienny całkowicie

¹⁾ Rozkwit przedstawień Orantki przypada na czasy pomiędzy wiekiem IV a VIII.

od dotychczasowego, świat form, uzgodniła go z duchem czasów. Tem się tłumaczy, że „pogańska“ w formie „Virgo Lactans“ z katakumb św. Pryscylli poszła w zapomnienie, a jej miejsce zajęła Theotokos-Hodigitrja.

Sztuka bizantyjska przejęła i przekazała następnie całemu światu chrześcijańskiemu trzy, wymienione już typy przedstawień Matki Bożej.

Matka Boska „in throno“ czczona była w Cesarstwie Wschodnim jako Nikopoia, a Najśw. Panna z Dzieciątkiem na ręce otrzymała nazwę Hodigitrji.

O ile nazwa pierwsza, Nikopoia, „przynosząca zwycięstwo“, zespala się ściśle z pewnymi formami kultu, o tyle druga, posiadała charakter zewnętrzny, przypadkowy, przejęty od nazwy ulicy, przy której wznosił się kościół z wizerunkiem Panagji-Hodigitrji.

Nikopoia, Matka Boska Zwycięska (przynosząca zwycięstwo), reprezentuje typ Madonny „in throno“, siedzącej, z Dzieciątkiem na łonie.

Początków tego typu szukać należy w przedstawieniach „Pokłonu trzech króli“, ulubionego motywu sztuki starochrześcijańskiej¹⁾.

Postacie Dzieciątka Jezus i Marji w kompozycjach tego rodzaju ujęte są ściśle frontalnie. Dziecko spoczywa na kolanach Matki, usytuowane w ten sposób, że obie postacie posiadają wspólną oś.

W wielkiej mozaice z kościoła S. Apollinare Nuovo w Rawennie, pochodzącej z VI stulecia, a przedstawiającej pokłon trzech królów, widnieje w otoczeniu czterech, biało ubranych aniołów, Matka Boża, siedząca na tronie, ujęta frontalnie.

Kompozycja posiada uroczysty, ceremonialny charakter. Bogarodzica przedstawiona jest tutaj jako „Stolica Mądrości“.

„Była Ona bowiem tronem dla tego króla nowopowstającego, któremu książęta Wschodu hołdy składali.

Kiedy Syn Jej objawił się poraz pierwszy Izraelowi, przed innymi wezwanemu, i ubogim, którzy najskorzej przybyli, Marja przewodniczyła temu objawieniu.

Kiedy Syn Jej objawił się po raz wtóry wielkim tego świata, mędrcom, poganom, Marja i temu objawieniu przewodniczyła. Ona rzuciła w dusze mędrców Wschodu ziarna wiary i świętości“²⁾.

W swem uroczystem, ceremonialnem ujęciu, mozaika z S. Apollinare Nuovo nie stanowi bynajmniej wyjątku, przeciwnie, w tym samym

¹⁾ Najstarsze przedstawienia „Pokłonu trzech króli“ sięgają początków II wieku.

²⁾ O. R. Marja de la Broise T. J.: Najświętsza Panna.



Fig. 23. *Hodigitrja w całej postaci*,
fresk, w. XIV, Matejisz.



Fig. 24. *Mater Dei*, (Hodigitrja „in throno”), r. 1100, Tivoli, S. Silvestro.



Fig. 25. *Hodigitrja „in throno”*, szkoła toskańska, wiek XIII,
Piza, Musea Civico.



Fig. 26. Nieznany malarz włoski: *Hodegetria „in throno“*, wiek XII, Florencja, Uffizi.



Fig. 27. *Hodegetria w całej postaci*, wiek X — XI, muzeum arcybiskupie w Utrechcie.



Fig. 28. Nieznany malarz tokański z XIII w.: *Eleusa Pasyjna*, Berlin, Muzeum ces. Fryderyka.



Fig. 29. „*Uirgen de la leche*“. Szkoła z Walencji, początek XV w.



Fig. 30. Cimabue. Najśw. Marja Panna z Dzieciątkiem na tronie; szkoła florenska, Florencja, Uffizi.



Fig. 31. Ambrogio Borgognone (1450—1523): Madonna „in throno“, Berlin, Muzeum ces. Fryderyka.



Fig. 32. Duccio di Buonisegna (1260—1319): Madonna „in throno“; Siena, duomo.



Fig. 33. Benvenuto di Giovanni (1436—1518): Madonna z Dzieciątkiem; Siena, Akademya.



Fig. 34. *Fra Angelico da Fiesole*
(1387 — 1455): *Madonna „in throno“*,
Cortona, S. Domenico.



Fig. 35. *Nieznany malarz toskański*
z XII w.: *Madre della Consolazione*,
Firenze, S. Marco dei Buonomini.



Fig. 36. *Guariento* (czynnny 1338 — 1370): *Matka Boża z Dzieciątkiem*,
Padwa, Muzeum Miejskie.



Fig. 37. *Matka Boska Iwerska*
według kopji z XIX w.



Fig. 38. *Matka Boska Kazańska*,
rok 1700.



Fig. 39. *Matka Boska Hodyszewska*,
wick XVIII.



Fig. 40. *Madre della Consolazione*,
(według Pokrowskiego).



Fig. 41. *Eleusa*, szkoła italo-bizantyńska, wiek XIV, Florencja, S. Maria Maggiore.



Fig. 42. *Berlinghieri* (pol. XIII w.): *Glykophilusa*. Florencja, Akademja.



Fig. 43. *Matka Boża Włodzimierska*, szkoła susdalsko-nowgorodzka, wiek XI, Moskwa, Muzeum Historyczne,



Fig. 44. *Panagja Eleusa „in throno“*,
wiek XIII, Wenecja, S. Marco.



Fig. 45. Giotto (1266 — 1337): *Madonna z Dzieciątkiem*. Nowy-Jork, zbiory Goldmana.



Fig. 46. *Madre della Consolazione*, szkoła polska, wiek XVI,
kościół św. Józefa w Warszawie.



Fig. 47. *Ambrosio Lorenzetti: „Uirgo Lactans“, pocz. XIV w., Siena, S. Domenico.*



Fig. 48. *Eleusa Pasyjna. wiek XIV, Koncze.*



Fig. 49. *Guido da Siena: Madonna z Dzieciątkiem, druga pol. XIII w., Siena, Akademijska.*



Fig. 50. *Hugo van der Goes (1435 — 1482): Eleusa, Paryż, zbiory Carrand'a.*

charakterze utrzymane są i najstarsze przedstawienia pokłonu Mędrców ze Wschodu, od katakumbowych poczynając. Wszędzie Marja ujęta jest jako „Sedes Sapientiae“, jako ta, która objawiła światu Zbawiciela.

Sztuka z czasów późniejszych wniosła w scenę „Pokłonu trzech króli“ pierwiastki wybitnie narracyjne, rodzajowe i realistyczne, — nowe te elementy kompozycyjne nie zdołały jednak wyrugować odwiecznych wskazań i wzorów.

Doskonałym przykładem podporządkowania się tradycjom dawnej sztuki kościelnej jest obraz Velasqueza (1599 — 1660) z galerji Prado w Madrycie. Jest to dzieło nawskroś nowożytne, realistyczne, jednakże sposób ujęcia Dzieciątka Jezus, ustosunkowania tej postaci do postaci Marji, wskazują, że cała konstrukcja kompozycji zrodziła się z tej samej świadomości, która kierowała ręką malarzy i rzeźbiarzy z epoki wczesnego średniowiecza.

I tutaj Marja objawia Zbawcę Mędrcom ze Wschodu.

Świat otrzymał Chrystusa przez Marję, to jest zasadnicza treść, najistotniejsza tendencja przedstawić „Hołdu trzech króli“.

W przedstawieniach „Pokłonu Mędrców ze Wschodu“, oparta o apokryfy anegdota pojawiła się jako wyraz pewnego zlaicyzowania sztuki kościelnej.

Głęboko, w pełni religijnie uświadomiona sztuka średniowiecza w „Hołdzie trzech króli“ wysuwała na plan pierwszy zagadnienie wewnętrzne. Dla sztuki tej problemem zasadniczym w tej scenie był udział Marji, gdyż Ona to właśnie objawiła światu jego Zbawienie. Prawdę tę głosiła sztuka chrześcijańska od samego zarania — w sposób równie entuzjastyczny, jak konsekwentny.

Wizerunki Madonny „in throno“, pojętej jako „Sedes Sapientiae“, przetrwały czasy średniowiecza. Zmieniała się technika, modyfikowały się formy, realizm triumfował w sztuce na całym froncie, jednakże dawne pojęcia i koncepcje ikonograficzne posiadały nadal moc obowiązującą. Zarówno np. realistycznie ujęta „Madonna“ rzeźbiarza florenckiego Donatela (1386 — 1466) z bazyliki św. Antoniego w Padwie, jak i archaizowana „Matka Boża“ wenecjanina Jacoba Belliniego (1400 — 1470) z florenckich Uffizi, wykazują zależność od starochrześcijańskich przedstawień „Stolicy Mądrości“.

W obu tych wizerunkach zwraca uwagę charakterystyczne dla tego typu wizerunków Matki Bożej — wzajemne ustosunkowanie postaci, uwarunkowane wspólnością ośi i ściśle frontalne ujęcie.

Renesansowe przedstawienia „Maesta“, „Dziewicy na majestacie“,

„Madonny in throno“ — wywodzą się również z bizantyjskich koncepcyj ikonograficznych.

Nikopoia („Stolica Mądrości“, Matka Boska Objawienia) *reprezentuje najstarszy typ samoistnych wizerunków Bogarodzicy*. Wizerunki te powstały w drodze wyodrębnienia postaci Matki Bożej z kompozycji historycznych, mianowicie „Hołdu Mędrców za Wschodu“. Wyodrębnienie to dokonało się w wieku czwartym.

Konstantyn Wielki wznosił w Ziemi Świętej szereg wspaniałych bazylik, których dekoracja mozaikowa odpowiadała pod względem treści, wspomnieniom, związanem z danem miejscem. Było to pierwsze przedstawienie cykliczne.

Ściany ogromnej, pięcionawowej bazyliki, wybudowanej nad grota Bożego Narodzenia w Betlejem, zdobił mozaikowy cykl, ilustrujący historję Bożego Narodzenia.

Bazyliki Konstantyna W. padły ofiarą burz dziejowych. Pewne wyobrażenie o dekoracji wnętrza tych kościołów dają kompozycje, pojawiające się na sarkofagach i przedmiotach sztuki stosowanej, jak np. na owych słynnych flaszeczkach na oliwę, które pielgrzymi zabierali z sobą jako pamiątkę z Ziemi Świętej. Kompozycje te stanowią powtórzenie fragmentów mozaikowej dekoracji bazylik Konstantyna Wielkiego. Na wspomnianych flaszeczkach widzimy najczęściej Matkę Bożą *in throno* z Dzieciątkiem na łonie, ujętą w sposób, odpowiadający mozaice z S. Apollinare Nouvo w Rawennie. Owe pierwsze, wyodrębnione w samoistny wizerunek przedstawienia Matki Bożej wzorowane były na fragmencie sceny pokłonu Mędrców ze Wschodu, zdobiącej ścianę bazyliki w Betlejem.

Pierwsze wizerunki Bogarodzicy stanowiły więc fragment kompozycji historycznych.

Tego rodzaju wizerunek Bogarodzicy „*in throno*“, oderwany już od sceny pokłonu magów, a więc posiadający własną treść, pochodzący z VI wieku, zachował się w katakumbach Commodilly w Rzymie. Tak znamienity dla przedstawień hołdu trzech królów, ściśle hieratyczny układ postaci, powtarza się tutaj bez żadnych modyfikacyj¹⁾.

Obok znanej nam już Orantki, szeroko spopularyzował się w sztuce bizantyjskiej zmodyfikowany typ tego rodzaju przedstawień Najśw.

¹⁾ Rzadko pojawiający się typ Nikopoi *stojącej* nosi nazwę *Kyriotissy*. Cudami bowiem wslawiony wizerunek tego rodzaju znajdował się w klasztorze Kyros w Konstantynopolu.

Marji Panny. Była to t. zw. „*Platytera*“, („*πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν*“, większa od nieba“, wyższa nad niebiosą“).

Typ ten zrodził się na podłożu liturgicznym; źródłem jego były hymny pochwalne na część Bożej Rodzicielki. „*Hipsiloterā ton uranon*“, „Wyższa nad niebiosą“ — mówi o Marji liturgia Kościoła Wschodniego, a św. Piotr Chryzolog dodaje:

„Prawdziwie błogosławiona, która jest większa od nieba, możniejsza od ziemi, przestronniejsza od świata, albowiem sama jedna poczęła Boga, którego świat ogarnąć nie może. Nosiła tego, który nosi okrąg ziemi. Zrodziła Rodziciela swego, karmiła żywiciela wszystkich żyjących“.

„*Platytera*“ pojawia się w postaci Orantki, tylko na piersiach jej, w świetlanym kręgu widnieje Dzieciątko Jezus z podniesioną do błogosławieństwa rączką.

Głośny na całym Wschodzie, cudami słynący wizerunek *Platytery* znajdował się w kościele τῶν Βλαχερνῶν w Konstantynopolu. Stąd też przedstawienia tego typu zwano także wizerunkami *Panagji-Blacherniotissy*¹⁾.

Nadzwyczajne upowszechnienie się kultu *Blacherniotissy* na całym Wschodzie i w Rosji było rezultatem glorii cudów, opromieniających wizerunek *Panagji-Platytery* z kościoła *Blachernon* w Konstantynopolu, wzniesionego dla przechowania relikwii Najśw. Marji Panny, mophorionu, t. j. szerokiego szala, służącego do osłonięcia głowy i ramion. Relikwję tę przywieziono z Jerozolimy za panowania cesarza Leona I (457 — 474).

Źródła, sięgające XI i XII stulecia, opisują szczegółowo cud, który perjodycznie, każdego szóstego dnia tygodnia, powtarzał się w kościele *Panagji-Platytery*. W piątek, po zachodzie słońca, zamykano świątynię. W przedsionku kościoła gromadziły się tłumy wiernych w oczekiwaniu cudu. Po odprawieniu modłów, duchowny otwierał kościół i rzesza wiernych z bijącym sercem wypełniała wnętrze. Po chwili, na oczach wszystkich, jedwabna tkanina, pokrywająca mozaikowy wizerunek *Blacherniotissy*, nietknięta ręką ludzką, podnosiła się powoli, odsłaniając cudowny wizerunek, który nagle zmieniał się w niepojęty sposób, jakby weń weszło życie.

Barwy grały z siłą niezwykłą, zarysy twarzy i całej postaci *Bogarodzicy* nabierały rzeczywistej, realnej plastyki. To już nie był wizerunek *Platytery*, to sama Matka Boża obejmowała oczyma wiernych, garnących się

¹⁾ W sztuce starosyryjskiej *Platytera* znana była pod nazwą „*Wlachernskaja*“.

do Jej stóp. Cud trwał aż do zachodu słońca w sobotę. Gdy uderzyła godzina wieczorna, barwy gasły, obraz wracał do dawnej, mozaikowej sztywności, a tkanina opuszczała się powoli, zasłaniając wizerunek¹⁾).

Za pośrednictwem malarstwa starorosyjskiego, na gruncie którego, zwłaszcza w wieku XIV i XV, szeroko upowszechniły się przedstawienia Panagji-Platytery, typ ten przyjął się również w Polsce, w okresie supremacji wpływów malarstwa wschodniego za czasów Władysława Jagiełły i utrzymał się długo na wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej. W drewnianym kościółku w Sarkanach na Inflantach zachował się dotąd, w popiersiu ujęty wizerunek Platytery, pochodzący z XVI w.

Tradycje przedstawień Blacherniotissy przetrwały w zachodniej sztuce czasów późniejszych jedynie w ośrodkach prowincjonalnych i odzwierciadliły się niejednokrotnie w wizerunkach Matki Bożej Miłosierdzia (Madonny Opieki). W kompozycjach tej treści Najśw. Panna rozciąga nad wiernymi płaszcz swej opieki. Na piersiach Madonny, w kręgu świetlanym widnieje często błogosławiące Dzieciątko Jezus.

Tego rodzaju transpozycją dawnych przedstawień Blacherniotissy jest „Madonna della Misericordia“ wenecko-padewskiego malarza Dario da Treviso (1420 — 1498), ucznia Fr. Squarcione (1394 — 1474) z muzeum miejskiego w Bassano. Ostatnio typ Panagji-Blacherniotissy odżył w twórczości „Szkoły Błogosławionego Fra Angelico“, stanowiącej główny ośrodek współczesnej sztuki kościelnej we Włoszech: Na medalu, projektowanym w pracowniach tej instytucji, w związku z 1.500-letnią rocznicą soboru w Efezie, widnieje, ściśle według najdawniejszych wzorów ujęte. popiersie Blacherniotissy.

Obok Orantki w całej postaci, ustalił się w sztuce bizantyjskiej, pomiędzy wiekiem IX a XI typ przedstawień Najśw. Marji P. Pośredniczki w półfigurze. Drugi ten typ, jest to znana nam już „Dziewica Chalkoprateska“ z kościoła Chalkoprati w Konstantynopolu²⁾).

W sztuce włoskiej XVI wieku — Marja-Orantka pojawia się jako „Madonna della Grazie“, „Najśw. Marja Panna Łaskawa“ (np. obraz ze szkoły Perugina z katedry w Perugji).

Dla ewolucji przedstawień plastycznych Najśw. Marji Panny znaczenie najważniejsze posiada Hodigitrja.

¹⁾ Szczegółowy wykaz źródeł, dotyczących cudu Blacherniotissy, podaje dwumiesięcznik „Notre Dame“, Paryż, 1931. s. 208 — 209, w pracy Venance Grumel'a, p. t. „Le miracle habituel“ de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople.

²⁾ Opis w mozaice wykonanej „Dziewicy Chalkoprateskiej“ z klasztoru P. P. Klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie, podał prof. Julian Pagaczewski w Sprawozdaniach Komisji Historji Sztuki, t. VII. z. I — II. p. LXXII.

H O D I G I T R J A.

Jakież były losy pierwowzoru wizerunków Hodigitrji z kościoła Panagji-Blacherniotissy w Konstantynopolu?

Według jednej wersji obraz ten zniszczyli Turcy w r. 1453, w czasie zdobycia Carogradu, według innego podania, mnisi, którym udało się ująć szczęśliwie z pogromu i rzezi, uprowadzili z sobą obraz i złożyli ten prawzór wszystkich wizerunków Hodigitrji w miejscowości Bari, w południowej Italji, gdzie zachował się dotąd.

Według innej jeszcze legendy, oryginał Hodigitrji znalazł się w Bari znacznie wcześniej, gdyż już w VII wieku.

W czasie ekscesów obrazoburczych w Konstantynopolu za cesarza Leona Izauryjskiego (717 — 741), dwaj mnisi, pragnąc ocalić obraz od zniszczenia, ukrywali wizerunek Hodigitrji przez jakiś czas w stolicy cesarstwa wschodniego, a później, korzystając z dogodnych okoliczności, wyruszyli w podróż do Włoch, zabierając z sobą obraz. Przez Sycylję dotarli do Bari i w tamtejszym kościele złożyli cudowny wizerunek.

Dodać należy, że znakomity znawca ikonografji marjańskiej, prof. Kondakow uważa Hodigitrję z Bari za „jeden z najdawniejszych i najcenniejszych wzorów tego typu“.

Podanie polskie o pochodzeniu obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej nie mówi wprawdzie, że wizerunek ten jest to ów, na całym wschodzie głośny, orginał Hodigitrji z kościoła Blacherniotissy w Konstantynopolu, wymieniając jednak św. Łukasza jako twórcę tego wizerunku, podanie nasze stwierdza tem samem, iż obraz z Jasnej Góry jest oryginałem Hodigitrji¹⁾.

W mozaikach, rzeźbach i obrazach najdawniejszych Hodigitrja pojawia się w postawie stojącej, w całej postaci, lub też w półfigurze.

¹⁾ O historii Hodigitrji traktuje praca Veludo, wydana w Wenecji w r. 1887, p. t. *Immagine della Madonna di S. Marco*.

Theotokos-Hodigitrja piastuje Dzieciątka Jezus na lewym ramieniu, a prawą rękę podnosi ku sercu gestem modlitewnym.

Dzieciątka Jezus ujęte en trois quarts albo bardziej frontalnie, ubrane w tunikę i płaszcz, osłaniający postać aż do stóp, podnosi prawą rączkę gestem błogosławieństwa, a w lewej dzierży zwój pergaminu lub księgę, jako symbol nauczycielskiego posłannictwa.

Księga w rękach Dzieciątka Jezus pojawia się jedynie w obrazach zachodnich.

Upowszechnienie wizerunków Hodigitrji nastąpiło pomiędzy wiekiem IV a VIII¹⁾.

Formy Hodigitrji były wytworem wczesno-bizantyjskich koncepcyj artystycznych i ikonograficznych, natomiast treść, idea przewodnia wizerunków tego typu pokrywała się najzupełniej z koncepcją twórcy „Dziewicy karmiącej“ z katakumb św. Pryscylli.

Hodigitrja był to wizerunek Marji-Matki i Piastunki Bożej.

Nikopoia, Boża Rodzicielka „in throno“, piastująca na swem łonie „Słowo, które stało się ciałem“, reprezentuje w całym tego słowa znaczeniu, typ ściśle hieratyczny. Wizerunki Hodigitrji posiadają bardziej intymny charakter.

Ogłoszenie na soborze w Efezie w r. 431 dogmatu o Boskim Macierzyństwie Marji wpłynęło bezpośrednio na szerokie upowszechnienie się typu Hodigitrji, który *stał się plastycznym wyrazem dogmatu*.

Układ wizerunków Hodigitrji nie jest związany wyłącznie z przedstawieniami Marji z Dzieciątkiem Jezus na ręce.

Tenże sam układ zachowują wczesno-bizantyjskie i późniejsze wizerunki św. Anny z N. Marją Panną.

W przenośnej mozaice, sięgającej XII wieku z klasztoru Watopedi na Athos, św. Anna ujęta ściśle według wzorów Hodigitrji w całej postaci, piastuje Marję-Dzieweczkę na lewym ramieniu, a prawą rękę podnosi ku sercu gestem modlitewnym.

Zbliżenie przedstawień św. Anny do wizerunków Panagji-Hodigitrji jest tak całkowite, że jedynie ruch rączek Marji, podniesionych gestem Orantki — pozwala odróżnić wizerunki św. Anny-Matki od obrazów Marji-Matki.

¹⁾ W dwóch starożytnych kościołach Rzymu (V. w.): w S. Maria Magiorre i w S. Maria Antigua znajdują się mozaiki, przedstawiające Hodigitrję, pochodzące z końca V wieku.

Zależność twórców przedstawień św. Anny od wizerunków Hodigitrji występuje jeszcze w sztuce tokańskiej XIII wieku.

„Św. Anna“ z galerji w Pizie jest ściśle wzorowana na wizerunkach Hodigitrji „in throno“.

Identyczność układu wizerunków Marji-Matki i św. Anny-Matki wskazuje, że w świadomości i pojęciach współczesnych, Hodigitrja posiadała znaczenie symbolu macierzyństwa.

Zapoczątkowana już u schyłku XI stulecia ewolucja typu Hodigitrji potwierdza fakt ten w całej rozciągłości: Podłożem, źródłem, z którego narodził się realistyczno-rodzajowy typ Eleusy, nowy typ Marji-Matki, była Hodigitrja.

W pracach polskich, dotyczących obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, modlitewny gest Panagji-Hodigitrji komentowany jest błędnie, jako szczegół zespolony wyłącznie z wizerunkami tego typu.

Tenże sam gest modlitewny widzimy w wizerunkach „Dziewicy Chalkoprateskiej“.

Modlitewny, błagalny charakter, wyrażający się w określonym ruchu i geście, jest najbardziej znamieną cechą nieomal wszystkich bez wyjątku przedstawień plastycznych Marji. Gest ten widzimy nawet w „reprezentacyjnych“ przedstawieniach Panagji „in throno“. Nikopoia podnosi prawą rękę błagalnie ku niebu. (Vide „Nikopoia“ z muzeum w Gubbio i Perugji).

„Hodigitrja“ w całej postaci znana jest z późniejszych kopij i płaskorzeźb z kości słoniowej.

Wspaniała, „tak prosta, a jednocześnie tak wielka i piękna“¹⁾ Hodigitrja w całej postaci widnieje w mozaikach z XII wieku na sklepieniu absydy katedry w Torcello pod Wenecją. Z złotego tła — postać Matki Bożej z Dzieciątkiem na ręce wyłania się tutaj jakby wizja mistyczna.

Tego również rodzaju wizerunek Matki Bożej w całej postaci stanowi fragment dekoracji freskowej cerkwi w Matejicz — w Serbji (XIV wiek).

Płaskorzeźby z kości słoniowej odgrywały w średniowieczu, aż do chwili upowszechnienia się drzeworytu, rolę środka reprodukcyjnego.

Charakter reprodukcji posiada także płaskorzeźba z muzeum arcybiskupiego w Utrechcie, pochodząca z końca IX lub z początków następnego stulecia.

Hodigitrja ujęta jest tutaj w całej postaci. Szlachetne linje szat i fałdowań wskazują, że twórcy tej płaskorzeźby znane były gemmy greckie.

¹⁾ Gustawe Clausse: *Basiliques et mosaïques chrétiennes*.

Zdumiewająco znaczna ilość wizerunków Matki Boskiej w typie Hodigitrji zachowała się na Athos; jednakże wszystkie te obrazy, poza bardzo nielicznymi wyjątkami, nie powstały przed wiekiem XVI-tym.

Rosja posiada cały szereg wizerunków Matki Bożej, utrzymanych w typie Hodigitrji.

Dla ewolucji form tego rodzaju obrazów w sztuce staro-rosyjskiej, szczególne znaczenie posiadają wizerunki Hodigitrji Koniewskiej, Tichwińskiej, Smoleńskiej, Muromskiej, Jeruzalimskiej i Korsuńskiej.

Wizerunki te pochodzą z różnych epok: Większość sięga XV wieku (Koniewska, Smoleńska). Do bardzo późnych powtórzeń Hodigitrji należy obraz z Korsunia, malowany około 1620 roku.

Znaczne różnice czasu nie były czynnikiem, decydującym o formach poszczególnych obrazów. Wręcz przeciwnie: Obrazy ze Smoleńska i Korsunia cechuje pierwotna surowość układu, gdy tymczasem wizerunek Matki Boskiej Koniewskiej reprezentuje typ zbliżony do Eleusy.

Już w zabytkach z XII i z początków XIII wieku zauważyć można pewne odchylenie od zasadniczego wzoru Hodigitrji.

Charakterystycznym przykładem tej wczesnej modyfikacji jest wizerunek Najśw. Marji Panny Śnieżnej z kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie.

Najświętsza Marja P. Śnieżna jest to Nikopoia świata zachodniego.

W dziejach kultu marjańskiego obraz ten posiada osobne karty.

Na wschodzie kult Matki Boskiej Zwycięskiej jednoczył się z ustalonym typem przedstawień Panagji, mianowicie z wizerunkami Nikopoi.

W świecie zachodnim, pomimo szerokiego spopularyzowania przedstawień Nikopoi, kult ten przez długi szereg wieków nie zaspalał się z określonym typem wizerunków Bogarodzicy.

Bizantyjska Nikopoia odbierała na zachodzie cześć jako „Stolica Mądrości“ i jako Matka Boża Objawienia, nie zaś jako Matka Boska Zwycięska.

Dopiero w wieku XVI kult dla Marji Zwycięskiej zjednoczył się nierozdzielnie z wizerunkiem Hodigitrji kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie, z obrazem Najśw. Marji P. Śnieżnej.

O pochodzeniu tego obrazu głosi legenda co następuje:

Za czasów papieża Liberjusza (352 — 368), pewnej rodzinie patrycjuszowskiej w Rzymie objawiła się Naśw. Panna i wyraziła swą wolę, aby na wzgórzu, które znajdują pokryte śniegiem, wystawiono kościół pod Jej wezwaniem.

W parę dni później, wśród największych upałów, rankiem 5 sierp-

nia 359 roku — spadł w Rzymie śnieg i białym całunem pokrył wzgórze Eskwilinu.

Spełniając wolę Najświętszej Panny, wzniesiono na wzgórzu tem wspaniałą bazylikę pod wezwaniem Matki Boskiej Śnieżnej (w wiekach późniejszych przyjęła się nazwa inna, mianowicie — Santa Maria Maggiore, bazylika Najświętszej Marji P. Większej).

Klejnotem nowej świątyni był starożytny obraz Matki Bożej, przypisywany św. Łukaszowi Ewangelistcie.

Wizerunek ten od wezwania kościoła nazwano obrazem Najświętszej Marji Panny Śnieżnej.

Tak mówi legenda. W istocie rzeczy obraz Najśw. Marji P. Śnieżnej jest dziełem wieków znacznie późniejszych. Według definicji badaczy z XIX wieku, wizerunek ten pochodzi z V wieku.

Jednakże już Kondakow twierdził, że czas powstania obrazu przesunąć należy o trzy stulecia naprzód.

W latach ostatnich ustaliła się definicja, traktująca malowidło to jako dzieło XIII stulecia.

Intymny, „macierzyński“ charakter wizerunków Hodigitrji występuje w pełni w obrazie N. Marji P. Śnieżnej. Matka Boża piastuje Dzieciątka Jezus na ramionach, skrzyżowanych ruchem pełnym naturalności. Ruchowi temu odpowiada swobodny układ całej postaci.

Na południu i zachodzie Europy kult Matki Boskiej Zwycięskiej w formie ostatecznej i oficjalnej, skryształizował się pod koniec XVI wieku, po pogromie floty tureckiej w bitwie pod Lepanto, i zespolił się z wizerunkiem Najśw. Marji Panny Śnieżnej z kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie.

Wizerunek ten bowiem obnoszono w uroczystej procesji po ulicach stolicy chrześcijaństwa w dniu bitwy pod Lepanto.

Dnia 7 października 1571 roku, w chwili, gdy połączona flota papiesko-hiszpańsko-wenecka zaatakowała potężną armadę turecką, wyszła z kościoła na Ekswilinie uroczysta procesja różańcowa, na czele której niesiono wizerunek Najświętszej Marji Panny Śnieżnej.

„Obraz Matki Boskiej Śnieżnej, pisze O. K. M. Żukiewicz, obnoszono procesjonalnie przy śpiewie Różańca, a jeśli dodamy jeszcze, że modlitwa różańcowa w tak krytycznej dla chrześcijaństwa chwili wysłuchaną została, nic dziwnego, że wiara ludów Różaniec w rękę Matki Boskiej Śnieżnej włożyła i odtąd jako obraz różańcowy chce go uważać.

W ten sposób zwycięstwo pod Lepanto dodało nowe szczegóły do dziejów Matki Boskiej Śnieżnej:

Stał się przez nie obrazem i synonimem Matki Boskiej Różańcowej. Matka Boska Różańcowa, od tego pamiętnego zwycięstwa, będzie uważana wyrokiem Kościoła jako Matka Boska Zwycięska“.

„Matka miłosierna — pisał w encyklice wydanej bezpośrednio po zwycięstwie, papież Pius V, — Przyjaciółka pobożnych i całego rodu ludzkiego Pocieszycielka, przyczyniła się u Zbawiciela wieków za tymi, których obciążyły grzechy, a oni nie przestali wołać do Niej, aż wyprosiła dnia 7 października 1571 roku wspaniałe owo nad turczyńcem zwycięstwo, które nigdy nie powinno być zapomniane“.

Zwycięstwo pod Lepanto wniosło więc w ikonografię marjańską moment nowy, zjednoczyło bowiem kult Matki Boskiej Zwycięskiej z wizerunkiem Hodigitri z S. Maria Maggiore w Rzymie.

Jak już zaznaczyliśmy, typ Panagji „in throno“ w sztuce starochrześcijańskiej i wczesno-bizantyjskiej reprezentuje jedynie Nikopoia („Sedes Sapientiae“).

Na przełomie wieku XII i XIII — również Hodigitrja poczyną pojawiać się „in throno“. Zasadniczy układ kompozycyjny nie uległ jednak poważniejszej zmianie.

Dopiero w późniejszym Trecento uzewnętrznili się w wizerunkach tego rodzaju znaczniejsze odchylenia od pierwowzoru.

Hodigitrję z S. Silvestro w Tivoli, pochodzącą z r. 1100 i obraz z galerji w Uffizi we Florencji, dzieło nieznanego malarza tokańskiego z XII wieku, zaliczyć należy do najdawniejszych przedstawień Hodigitrji „in throno“.

Ruch rąk Panagji w obrazie drugim, odmienny zgoła od ustalonego gestu modlitewnego, nie jest nowością, gdyż jest to szczegół przejęty z wizerunku N. Marji P. Śnieżnej¹⁾.

Nawet w epoce pełnego Trecenta pojawiały się jeszcze wizerunki Hodigitrji „in throno“, których twórcy przestrzegali ściśle dawnych form hieratycznych.

¹⁾ W szeregu przedstawień Hodigitrji, zwłaszcza „in throno“ (XII, XIII w.), hieratyczny gest modlitewny prawej ręki Matki Bożej uległ zasadniczej modyfikacji na rzecz tendencji realistyczno-rodzajowych.

W obrazach tych N. Marja Panna nie podnosi prawej ręki ku sercu, ale przytrzymuje nią nóżki Dziecka (Cimabue: Madonna „in throno“ z muz. w Pizie, tegoż malarza „Madonna“ z S. Francesco w Assyżu, „Madonna del Bordone“ Coppo di Marcovaldo z S. Maria dei Servi w Sienie).

Ruch ten jest charakterystyczny dla szeregu przedstawień Marji, ujętej jako „Sedes Sapientiae“.

Do tego rodzaju kompozycji, uzależnionych całkowicie od przeszłości, należą:

Obraz z muzeum katedralnego w Pizie (początek drugiej połowy XIII w.) oraz mozaiki z następujących kościołów rzymskich: St. Maria Sopra Minerva (1296 r.), St. Maria Maggiore (1299) i St. Maria in Aracoeli (koniec XIII w.).

W innych przedstawieniach Hodigitrji „in throno“ z tej epoki, odchylenia od wizerunków najdawniejszych dotyczą drugorzędnych szczegółów.

Tak np. w obrazie ze szkoły florenckiej XIII w., znajdującym się w zbiorach Blumenthala w Nowym Jorku, Panagia piastuje Dziecię na prawem ramieniu, a lewą rękę podnosi gestem modlitewnym.

Obok tego ściśle archaicznego typu upowszechniać się zaczął na gruncie sztuki tokańsko-sienieńskiej XIII w. typ drugi, w którego formach odzwierciadliły się już nowe prądy, nurtujące w tych czasach w Italji.¹⁾

Zwracaliśmy już uwagę na różnice, zachodzące pomiędzy ściśle hierarchicznym typem Nikopoi, a przedstawieniami Hodigitrji.

Wizerunki Hodigitrji, Panagji - Matki cechuje intymność, ciepło, obce zupełnie „reprezentacyjnym“ wizerunkom Nikopoi.

Ten moment poufałości, wyrosłej na podłożu uczucia, uzewnętrzniał się w malarstwie Trecenta z siłą żywiołową.

1) Wymienić tu należy:

1) Wielką kompozycję z muzeum berlińskiego, malowaną około 1250 roku,

2) Madonnę z Pinakoteki w Arezzo, obraz przypisywany dawniej Margheritone d'Arezzo, obecnie Guido da Siena,

3) Madonnę Guida da Siena z Palazzo Publico w Sienie (r. 1279).

4) Madonnę „del Bordone“ z S. Maria dei Servi w Sienie, wielki obraz sygnowany: MCCLXI Copus di Florentia me pinxit“ (Coppo di Marcovaldo),

5) Madonnę Rucellai Duccia z St. Maria Novella we Florencji,

6) wielki obraz ołtarzowy Duccia z Opera del duomo w Sienie,

7) obraz ołtarzowy Madonny in throno z 12-toma scenami z życia N. Marji P. z Museo Civico w Pizie,

8) obraz Deodata Orlandi z Museo Civico w Pizie,

9) kompozycje nieznanego z nazwiska „mistrza św. Marji Magdaleny“ (toskańczyk) z muzeum ces. Fryderyka w Berlinie, z kościoła S. Michele w Rovezzano i ze zbiorów C. Leesera we Florencji,

10) obrazy Cimabuego z Sta Trinita we Florencji, z paryskiego Louvru i z S. Francesco w Asyżu,

11) głośną kompozycję Giotto z Akademji florenckiej.

Poza Alpami, do najwcześniejszych przedstawień Hodigitrji „in throno“ należy rzeźba (XIII w.) z Gundelfing.

Modyfikacja wewnętrznego charakteru przedstawień, ich treści, musiała pociągnąć za sobą zmianę, złagodzenia formy.

Początek tego procesu zaznaczył się w wprowadzeniu elementów o charakterze rodzajowo - naturalistycznym.

Tak np. w obrazach z galerji w Arezzo i z Akademji Florenckiej (półowa XIII w.) dawny, uroczysty strój Dzieciątka Jezus upodabnia się do zwykłych szatek dziecięcych.

Krótką koszulka i sukienka nie okrywają tutaj nóg, obnażonych po kolana.

Jeszcze dobitniej uzewnętrzniał się moment rodzajowy w obrazie nieznanego malarza florenckiego z samego schyłku XIII wieku, przechowywanym w kościółku w miejscowości Mosciano koło Florencji. Tutaj Dzieciątko Jezus już nie błogosławi, ale wyciąga rączkę ku jaskółce, trzepocącej się w rękę Matki.

Obraz z Mosciano jest to wizerunek Hodigitri „in throno“, przekształcony w typ nowy, w typ Eleusy.

Zasadniczy schemat kompozycyjny Hodigitrji „in throno“ wyraźny jest także w całym szeregu dzieł malarzy włoskich XV i XVI wieku, jak np. w uroczystej kompozycji Benvenuta di Giovanni (1436 — 1518) w Sienie, w obrazie Ambrogia Borgognone (1450 — 1523), znajdującym się w muzeum ces. Fryderyka w Berlinie, i w „Madonnie in throno“ Fra Angelica z kościoła S. Domenico w Cortonie.

Typ Hodigitrji stał się punktem wyjścia, wzorem dla całego planetarjum wizerunków Bogarodzicy.

Z wzoru tego czerpali malarze włoscy epoki Trecenta i czasów późniejszych, szeroko przyjął się ten typ wizerunków Panagji także po drugiej stronie Alp i w Hiszpanji.

O bok mniej lub więcej wiernych powtórzeń najdawniejszych wizerunków Hodigitrji — pojawiały się w różnych czasach kompozycje, odbiegające w tych czy innych szczegółach od wzorów zasadniczych.

Ewolucja wizerunków Hodigitrji dotyczy zarówno formy jak i treści, to znaczy, że przemiany te zrodziły się w rezultacie poszukiwań nieznanых dotychczas wartości artystycznych oraz w konsekwencji naporu nowych potrzeb uczuciowo - religijnych.

Do tego rodzaju modyfikacyj typu Hodigitrji należy: „Madre della Consolazione“, „Matka Boska Pocieszenia“, czczona na Wschodzie jako „Panagja-Peribleptos“ („Chwalebna“).

W wizerunkach Bogarodzicy, malowanych na wzór Hodigitrji, głowa N. Marji Panny ustawiona jest prosto, na linji osi kompozycji, skutkiem czego Marja patrzy wprost przed siebie.

W wizerunkach Madre della Consolazione Matka pochyla lekko głowę ku Dziecku. Ruch ten zespala Marję z Synem, wnosi w tęść wizerunku ciepłą nutę uczuciową.

„Hodigitrja“ asystuje ceremonjalnie błogosławiającemu Dziecięciu-Zbawcy, a „Madre della Consolazione“ bierze bezpośredni udział w akcie błogosławieństwa i spojrzeniem pełnem nieskończonego miłosierdzia obejmuje wiernych.

W tem skierowaniu spojrzenia Najśw. Marji Panny na patrzącego na obraz tkwi tajemnica uroku, serdecznego ciepła wizerunków Matki Boskiej Pocieszenia.

„Madre della Consolazione“ piastuje Dziecko na lewem lub prawem ramieniu.

W obrazach, malowanych na podobieństwo Hodigitrji, Dzieciątko Jezus ujęte jest nie en face, ale nieco z boku.

W wizerunkach „Madre della Consolazione“ Dziecko siedzi na ramieniu Matki jakby „in throno“, nawprost widza, w pozycji ściśle frontalnej i prawą ręką udziela uroczyste błogosławieństwa, w lewej zaś dzierży księgę lub zwój pergaminu.

Szczegół ten wprowadzili malarze z całą świadomością, pragnąc w ten sposób pogłębić powagę, uroczysty nastrój kompozycji.

Pełne wyrazu pochylenie głowy N. Marji Panny jest cechą ogromnej większości włoskich wizerunków Bogarodzicy z XIII wieku. utrzymanych w typie Hodigitrji.

W ten sposób, na gruncie sztuki Włoch Środkowych tych czasów wytworzył się typ przedstawień, stanowiących przejście od surowych form Hodigitrji do. nacechowanych większą swobodą układu — wizerunków Consolaty.

Przykładami tego rodzaju „przejściowego“, „pośredniego“ typu są: Hodigitrja „in throno“ z muzeum w Pizie, obraz Guida da Siena z Akademji w Sienie, „Madonna del Bordone“ Coppo di Marcovaldo (ur. około 1225 — 1230) z St. Maria dei Servi w Sienie, tegoż samego malarza wielka kompozycja z kościoła dei Servi w Orvieto, następnie obraz Cimabuego z Uffizi we Florencji, z Galerji Narodowej w Londynie i obraz Guarienta z Museo Civico w Padwie.

Z zabytków wschodnich wymienić należy mozaikę z XII wieku z klasztoru Chilandari na Atos.

Według profesora Schweinfurtera, autora dzieła o malarstwie średniowiecznym w Rosji, typ Madre della Consolazione wyróżnił się w wieku XIV na gruncie szkoły wenecko - bizantyńskiej.

Definicji tej przeczy kategorycznie szereg wymienionych zabytków o charakterze przejściowym, ponadto nie ulega kwestji, że już w XII stuleciu istniał w Italji Środkowej typ Consolaty o całkowicie skryzostalizowanych formach ikonograficznych i kompozycyjnych.

Dość wymienić mozaikę z kościoła St. Francesca Romana z r. 1164, kompozycję nieznanego malarza tokańskiego z XII w., przechowaną w kościele florenckim w San Martino dei Buonomin i obraz nieznanego malarza z Arezzo.

Do najstarszych wizerunków w typie „Madre della Consolazione“ wschodniego pochodzenia należy Panagja - Portaitissa z Iwiron na Athos (koniec XIII wieku).

Obraz ten znany jest z kopji. wykonanej w r. 1648 na zamówienie patriarchy Partheniosa dla cara Aleksego Michajłowicza.

Twórcę tej kopji był, jak mówi sygnatura na odwrocie obrazu, Jamblchos, syn Romanosa.

Szczegóły układu większości rosyjskich wizerunków Consolaty przypominają najzupełniej obraz z S. Martino Buonomini we Florencji.

Ojczyzną pierwszych wizerunków Matki Boskiej Pocieszenia była więc Toskanja.

W sztuce Italji Północnej typ ten odgrywał rolę nieznaczną.

Upowszechnienie się wizerunków *Madre della Consolazione* nad lagunami nastąpiło dopiero na przełomie XIV i XV stulecia, pod wpływami wschodnimi.

Popularyzatorką tego typu Madonny była wenecko-bizantyńska szkoła malarzy ikon.

Miarą upowszechnienia się wizerunków „*Madre della Consolazione*“ w Wenecji jest fakt, że Carpaccio w jednym ze swoich malowideł, ilustrujących legendę o św. Urszuli, przedstawił wiszący na ścianie komnaty tego rodzaju wizerunek „*Madonny greckiej*“.

Pod bezpośrednim wpływem wenecko - bizantyńskiej szkoły XIV i XV wieku powstała słynna *Panagja - Peribleptos* z cerkwi św. Klemensa w Ochrida (Serbja).

W błędzie jest również prof. Schweinfurter, gdy twierdzi, że w historii kultu i przedstawień plastycznych Bogarodzicy „*Madre della Consolazione*“ odgrywała znaczniejszą rolę na zachodzie, aniżeli na wschodzie.

Dla historii kultu Bogarodzicy w Rosji, wizerunki w typie *Consolaty* posiadały znaczenie szczególne:

Słynne wizerunki Madonn rosyjskich, jak Bogarodzica ze św. Jerzem i św. Mikołajem (XIV—XV w.) z Muzeum rosyjskiego w Leningradzie, jak *Matka Boża Iwerska*¹⁾ i *Kazańska*. należą właśnie do tego typu.

„*Iwerska*“ pochodzi z XVII stulecia, „*Kazańska*“ powstała około 1700 roku.

Do późniejszych (XVI w.) powtórzeń *Panagji-Peribleptos* na zachodzie należą: „*Consolata*“ z muzeum cesarza Fryderyka w Berlinie oraz obraz z kościoła św. Józefa na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie.

„*Consolata*“ z Berlina jest dziełem szkoły wenecko - bizantyńskiej.

Z pośród wizerunków w typie „*Madre della Consolazione*“, zachowanych w Polsce, na szczególną uwagę zasługują:

Wizerunek *Matki Boskiej Chełmskiej*, obraz z kościoła św. Józefa na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, obraz *Matki Boskiej Jurowickiej* z kościoła św. Barbary w Krakowie i „*Matka Boska Hodyszewska*“.

Wizerunek *Matki Boskiej Chełmskiej*, tej „*Obronicielki*“ i „*Tryum-*

¹⁾ Obecnie w Muzeum Rosyjskim w Leningradzie.

fatorki“ z czasów Jana Kazimierza, był obrazem obozowym wojsk polskich w bitwie pod Beresteczkiem¹⁾).

„Matka Boska Chełmska“ znana jest jedynie z kopij, wykonanych przez malarzy unickich i prawosławnych. Oryginał obrazu, zabrany w roku 1915 przez cofającą się armję rosyjską, nie został dotąd odnaleziony.

Według pogłosek, wizerunek ten znajdował się w kwaterze generała Brusilowa w czasie jego ofensywy w Małopolsce Wschodniej w lecie 1917 roku.

Obraz Matki Boskiej Jurowickiej (Jurowice, miasteczko w pobliżu Mozyrz w województwie mińskim) był niegdyś własnością hetmana wielkiego koronnego — Stanisława Koniecpolskiego. Później, jako depozyt, dostał się Jezuitom w Barze, którzy obraz ten po pewnym czasie przenieśli do Lwowa.

Od r. 1885 wizerunek Matki Boskiej Jurowickiej znajduje się w Krakowie, w kościele św. Barbary (ks. Marcin Czermiński T. J.: Historia obrazu Matki Boskiej Jurowickiej, Kraków 1901).

Obraz z kościoła św. Józefa w Warszawie powstał w końcu XVI w.

Faktura, technika obrazu wskazuje, że wizerunek ten jest dziełem artysty włoskiego lub też malarza polskiego, obeznanego ze sztuką wenecko-bizatyńską XVI stulecia.

Suknia Dzieciątka Jezus jest biała, cieniowana seledynem, obwiedziana pod szyją i na rękawach dwoma paskami czerwonymi. Jasnobrunatny, koloru ugru płaszcz Dzieciątka jest lamowany złotem. Przeciwwagę kolorystyczną jasnych tonów zewnętrznej strony płaszcza stanowi ciemno - zielona, szmaragdowa podszewka.

Najśw. Marja Panna ubrana jest w szmaragdową suknię, ozdobioną pod szyją i na rękawach bogatym obramieniem ze złota i drogich kamieni.

Płaszcz Madonny posiada zdecydowanie zaznaczone, stylizowane fałdy. Zwierzchnia strona płaszcza jest barwy karminowej, światła zaznaczone są cynobrem.

Szeroki, złożony ornament ujmuje brzegi płaszcza. Takież sam ornament, powiększony o zwisające, złote frendzle, widzimy na krótkiej perlerynce, osłaniającej płaszcz na ramionach.

Na powierzchni płaszcza złocą się wielkie, stylizowane kwiaty, przy-

¹⁾ Wiktor Gomulicki: Matka Boska Chełmska. Warszawa.

Według późnych bardzo, z XVII wieku pochodzących uzupełnień naszych pisarzy historyczno-dewocyjnych, wniesionych w dawniejszy tekst legendy o św. Łukaszu, „Matka Boska Chełmska“ uchodziła również za dzieło Ewangelisty.



Fig. 51. *Botticelli (1444 — 1518):*
N. Marja Panna z Dzieciątkiem.
Medjolan, Poldi-Pezzoli.



Fig. 52. *Andrea Mantegna (1431 — 1506):*
N. Marja Panna z Dzieciątkiem.
Berlin, Muzeum ces. Fryderyka.



Fig. 53. *Gerard David (1460 — 1523):*
Matka Boża karmiąca,
Paryż, zbiory Bosch'a.



Fig. 54. *Artemisia Gentileschi: Matka Boża z Dzieciątkiem.*
w. XVII, Rzym, Galerja Corsini.



Fig. 55. *Rafaël: Madonna Sykstańska.*
Drezno, Galerja.



Fig. 56. *Giovanni Bellini (1428 — 1516); N. Marja Panna z Dzieciątkiem,*
Medjolan, Pinakoteka.



Fig. 57. *Lorenzo di Credi* (1457—1537):
Najświętsza Maryja Panna, Florencja, Uffizi.



Fig. 58. *Filippo Lippi* (1457 — 1504):
N. Maryja Panna, Florencja, Uffizi.



Fig. 59. *Szkoła Bernadino* (1440 — 1500):
„La Virgen del Populo“, Madryt, zbior-
y R. Ruiz.



Fig. 60. *Antoni van Dyck* (1599—1641):
Madonna z Dzieciątkiem, Paryż, zbior-
y Sedlmeyera.



Fig. 61. *Panagja - Hodigitrja*, obraz rosyjski z r. 1679.



Fig. 62. *Matka Boża z Mielnicy na Wołyniu*.



Fig. 63. *Maria Deipara a Strata*, w. XVI, Rzym, kość. P. Jezusa.



Fig. 64. *Najśw. Marja Panna Myślenicka*



Fig. 65. *Nieznany malarz tokański*
XIII w.: *Nikopoia*.
Fiesole, Museo Bandini.



Fig. 66. *Matka Boska z Poggioprincipato*, rzeźba, XIII w., S. Rocho.



Fig. 67. *Matka Boża z klasztoru PP.*
Norbertanek w Krakowie; w. XVI.



Fig. 68. *Matka Boska z Dalkowa*.



Fot. z oryginału T. Łazarski

Fig. 69. *Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, fragment*
(głowa Najśw. Marji Panny).



Fot. z oryginału T. Łazarski

Fig. 70. *Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej; fragment
(głowa Dzieciątka Jezus).*



Fot. z oryginału T. Łazarski

Fig. 71. *Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w ozdobnej sukience i koronie.*

pominając w kształcie — głowy maku. Ornament ten, saraceńskiego pochodzenia, widnieje także na płaszczu „Consolaty“ z Berlina. Bogata agrafa zapina płaszcz pod szyją. Na zasłonie głowy, tuż nad czołem, oraz na prawym ramieniu Madonny widnieją złote gwiazdy. Podszewkę płaszcza zaznaczył malarz barwą szmaragdową w oliwkowym odcieniu. Karnacja twarzy i rąk Dzieciątka jest jasna, karnacja Madonny ciemna, o czerwonych tonach.

Jest rzeczą charakterystyczną, że kolorystyczne właściwości obrazu z kościoła św. Józefa w Warszawie odpowiadają zupełnie Panagji-Peribleptos z Iwiron.

Ścisłe przestrzeganie ustalonych właściwości kolorystycznych wizerunków Consolaty jest znamieną cechą przedstawień tego typu, powstałych na gruncie sztuki rosyjskiej i wenecko - bizantyńskiej .

Obraz z Hodyszewa jest powtórzeniem uproszczonem „Consolaty“ z kościoła św. Józefa w Warszawie, wykonanem przez jakiegoś domorosłego malarza ludowego.

W latach niewoli, Rosja, zmierzając systematycznie do likwidacji wszelkich twierdz życia religijnego i narodowego w Polsce, wysuwała i zgłaszała raz po raz pretensje rewindykacyjne do szeregu obrazów Matki Boskiej, czczonych na ziemiach naszych, powołując się na ich wschodnie pochodzenie.

Przecież według wywodów rozmaitych pseudo-uczonych rosyjskich, stojących na usługach eksterminacyjnej, w stosunku do polskiego stanu posiadania, polityki rządu, nawet obraz z Ostrej Bramy był dziełem wschodniem!

Ikonograficzne zbliżenie wizerunku z Hodyszewa do obrazów wschodniego pochodzenia zadecydowało o losach tego malowidła i spowodowało jego wywiezienie.

Obraz Matki Boskiej Hodyszewskiej powrócił na swe dawne miejsce na Podlesiu w r. 1928¹⁾.

W sztuce włoskiej, obok hieratycznego typu Consolaty przyjął się rychło typ inny, zmodernizowany, oparty, już całkowicie o sztukę Odrodzenia. Przykładem tego rodzaju przedstawień jest obraz Giovanniego Bellini z Akademji w Wenecji.

Przejawem modernizacji w tem dziele jest nagość Dzieciątka i szeroka swoboda układu.

¹⁾ Ks. A. Roszkowski: Hodyszewo, Łomża 1928.

²⁾ W wizerunkach Consolaty zachodniego pochodzenia — Dzieciątko Jezus trzyma niekiedy w prawej ręce kulę ziemską z krzyżem. Symbol ten jest nieznanym w sztuce bizantyńskiej.

Dalszy etap w rozwoju Hodigitrji stanowi Eleusa, typ o podłożu rodzajowo-realistycznym, zrodzony z potrzeb uczuciowych.

W wizerunkach Eleusy skoncentrowały się uczuciowo-religijne prądy, nurtujące w średniowieczu.

Treścią tych kompozycji był realistycznie ujęty stosunek matki do dziecka, pełen serdecznego ciepła, uśmiechów szczęścia i pieśczo-
t.

Hodigitrja, to nie tylko wizerunek, to zarazem symbol Współwładczyni, Matki i Piastunki Syna Bożego, Zbawcy świata.

Każdy szczegół w tych wizerunkach posiadał miarę nadludzką, mówił o mocy niespożytej, wiecznej, zaświatowej.

Ale potrzeb uczuciowych wizerunki te nie zaspakajały.

Dopiero Eleusa spełniła te pragnienia, utuliła tęsknoty i kojącą, matczyną dłoń uciszyła bóle i troski.

Eleusa jest to „Mater omnium“, „Matka wszystkich“

Formy ikonograficzne wizerunków Matki Bożej nie są rzeczą przypadku, ale zespalają się organicznie z wykładem marjologii.

Wizerunki Eleusy mówią o stosunku Marji do świata, do ludzi:

Serdeczne ciepło tych kompozycji promienieje na zewnątrz, na widza.

Matka Boża zjawia się tutaj jako Matka wszystkich i spieszy z pociechą душom ludzkim w ich troskach i smutkach.

Jak to stwierdziły badania ostatnie, przeprowadzone nad dziejami sztuki bizantyńskiej i starorosyjskiej, typ Eleusy narodził się na Wschodzie pomiędzy wiekiem IX a XII.

Typ ten posiadał kilka warjantów.

W wizerunkach najdawniejszych, Dzieciątko ruchem pieśczo-
ty obejmuje Matkę za szyję i policzek swój tuli do oblicza Rodzicielki.

Słynny na całą Rosję wizerunek Matki Boskiej Włodzimierskiej, powstały u schyłku XI stulecia (obecnie w Państwowym Muzeum Historycznym w Moskwie), reprezentuje pierwotny typ Eleusy, typ, który

w sztuce starorosyjskiej wydał kilka odmian i należał do najbardziej czczonych i umiłowanych wizerunków Bogarodzicy.¹⁾

W przeciwieństwie do późniejszych przedstawień Eleusy, Matka Boska Włodzimierska nie patrzy na Dziecko, ale pełne uduchowienia i litości oczy kieruje na patrzącego na obraz.

W ten sposób wewnętrzne ciepło kompozycji nie ogranicza się jedynie do stosunku Matki do Dziecka, ale promieniuje na zewnątrz i kojący balsam kładzie na dusze ludzkie.

W tym stosunku Matki Miłosierdzia do wiernych leży istota wizerunków Eleusy.

Z tego samego źródła zrodziła się nazwa tego typu wizerunków Matki Bożej²⁾.

Matka Boska Włodzimierska ujęta jest w popiersiu i w przeciwieństwie do Hodigitrji piastuje Dzieciątko na prawem ramieniu.

Umieszczenie Dziecka po prawej strony kompozycji (lewej od widza), jest charakterystyczną cechą wizerunków Eleusy, jakkolwiek istnieją wizerunki tego typu, w których Matka, podobnie jak Hodigitrja, piastuje Dziecię na lewym ramieniu.

Wizerunki Eleusy powstały w drodze ewolucji treści i form Hodigitrji.

Zależność przedstawień tego typu od obrazów Hodigitrji w „Matce Bożej Włodzimierskiej” jest zupełnie wyraźna.

Malarz, który w XV w. restaurował ten obraz, zmienił pierwotny ruch lewej ręki Bożej Rodzicielki. Z pod nowego pokładu farby występują wyraźnie zarysy ręki dawnej, podniesionej gestem modlitewnym ku piersi, podobnie, jak to widzimy w wizerunkach Hodigitrji.

Przejście od hieratyczno-symbolicznego typu Hodigitrji do rodzajowego typu Eleusy stanowi również Bogarodzica Dońska (koniec XV wieku).

Przykładem późniejszego typu Eleusy jest „Matka Boża Korsuńska”, dzieło szkoły moskiewskiej XVI—XVII stulecia (zbiory Ostrouchowa w Moskwie).

Eleusa ze skarbca klasztoru Jasnogórskiego w Częstochowie jest nieco zmodyfikowaną kopją tego wizerunku.

Zależnie od ustosunkowania postaci Dziecka do Matki, od charak-

¹⁾ Z XVII wieku pochodząca kopję obrazu Matki Boskiej Włodzimierskiej posiada galerja w Parmie.

²⁾ ἐλεεινός i ἐλεῖνός (eleeinós i eleinós) — pełen litości, miłosierdzia, ἐλεησα (eleesa) — pobudzająca do litości.

teru akcji, wizerunki Eleusy nosiły w Rosji odpowiednie nazwy — jak „Utieszenije“ („Pocieszenie“), „Sładkoje łobsanije“ („Słodka pieszczota“), „Igranje“ („Zabawa“), „Umilenje“ (Matka Boska Rozrzewniona).

Najdawniejsze ikony rosyjskie wykazują zależność od zabytków grecko-egipskiego malarstwa portretowego.

Obraz Matki Boskiej Włodzimierskiej, o rysach twarzy, wyzbytych wszelkiego realizmu, malowanych bez wydobywania i zaznaczenia mięśni i kości, mówi już o wyzwoleniu się sztuki rosyjskiej z pod dotychczasowych wpływów i stworzeniu stylu własnego.

Styl ten był koniecznością uczuciowego, psychicznego nastawienia malarstwa rosyjskiego.

Ikona kojarzy się w naszej świadomości z wyobrażeniem ciemnych plam barwy, ujętych w bogatą ornamentykę złotych lub srebrnych blach, ozdobionych klejnotami.

Ornamentyka tego rodzaju, zasłaniająca gros powierzchni ikony, narzuca się oczom widza, jako składnik zasadniczy i nieodzowny.

W istocie rzeczy jest to tylko dodatek.

Blachy owe, zasłaniające malaturę, pojawiać się zaczęły dopiero w końcu XVI wieku, jako wyraz i przejaw „pobożnego zbarbaryzowania smaku“, — jak pisał zmarły w r. 1920 książę Eugenjusz Trubecki, autor głębokiego studjum o religijnym światopoglądzie dawnych malarzy rosyjskich.

Utarło się błędne do gruntu przekonanie, jakoby sztuka rosyjska była jedynie prowincjonalnem odgałęzieniem sztuki bizantyńskiej.

Związki pomiędzy monumentalną sztuką cesarstwa wschodniego, a staro-rosyjskiem malarstwem cerkiewnem posiadają charakter jedynie formalny.

Treść, wewnętrzny charakter ikon rosyjskich, stanowią antytezę sztuki Bizancjum.

Twórczość artystów imperjum wschodniego rozwijała się w ściśle określonych ramach, wytyczonych przez Kościół i państwo, posiadała własną, zdecydowaną zarysowaną konstrukcję wewnętrzną, niezmienną i nienaruszalną, jak dogmaty wiary.

Była to sztuka wyzbyta wszelkich akcentów uczuciowych: głosiła ona jedynie chwałę nieskończonego majestatu Boga-Władcy.

W mozaikach bizantyńskich Zbawiciel jest tylko Pantokratozem, a Matka Boża niedostępną Współwładczynią. Była to świetna, ceremonialna sztuka, operująca wielką, monumentalną formą dekoracyjną.

Średniowieczna sztuka rosyjska wyrosła na podłożu uczucia. Żywiołem jej była abstrakcja i wizyjność.

Surowa forma bizantyńska nie odpowiadała wewnętrznemu charakterowi sztuki rosyjskiej, to też już w wieku XI i XII, przejęte z Bizancjum formy poczęły ulegać gwałtownym modyfikacjom.

Oddalanie się od form bizantyńskich uzewnętrzniło się również w architekturze cerkiewnej, w jej symbolistyce.

Kopuła bizantyńska symbolizuje niebo rozpostarte nad ziemią. Iglica gotycka rwie się w niepowstrzymanym pędzie w górę, podnosząc kamienne masy ku niebu. Złożona kopuła rosyjska o kształtach płomienia świecy, symbolizuje żar modlitewny.

Abstrakcyjno-ascetyczne tendencje malarstwa rosyjskiego kapitalnie ujął ks. Eugenjusz Trubecki:

„Obrazy Rubensa, jego postacie, to mięso, które musi zabijać, albo żyć! W ikonach odzwierciadliły się marzenia o życiu ponad-biologicznym, a końcu bytowania zwierzęcego“.

Forma malarstwa starorosyjskiego, wyzbyta wszelkich akcentów realistycznych, jest najściślej zespólona z treścią ikon.

Abstrakcja góruje ponad wszystkim, decyduje o kształtach ludzi i zwierząt.

Lwy w jamie Daniela, koń św. Jerzego, to nie są stworzenia realne, z krwi i kości, ale zwierzęta, żyjące poza kręgiem ziemi, na łąkach rajskich.

W ikonach obrazowali malarze starorosyjscy dwa światy:

W wieczystym, niewzruszonym spokoju pograżony świat transcendentny i świat doczesny, szukający Boga, cierpiący, grzeszny chaotyczny.

Wieczystemu spokojowi krain zaziemskich odpowiada zupełny bezruch postaci świętych. Jedynie płonące żarem ich oczy mówią o potędze wewnętrznego życia tych mieszkańców zaświatów.

Żywsze ruchy i gesty znamionują jedynie śmiertelników.

Ascetyzm stanowi zasadniczą nutę sztuki starorosyjskiej. Wysuszone postacie świętych wywierają wrażenie „żywych relikwii“.

Cierpienie, ból, walka wewnętrzna są to stany pośrednie, przygotowawcze.

Koronuje bowiem wszystko ekstatyczna radość z Odkupienia.

O radości tej mówi żywy, naiwny, gorejący koloryt ikon.

Idea hierarchji przenika konstrukcję ikon, warunkuje skalę barwną.

Barwy rozpłomieniają się, grają kolorami, gdy malarz przechodzi w świat zaziemski, w sferę niebiańską.

Wszystko podporządkowane jest barwie słońca, owej światłości, której źródłem jest Bóg.

Barwa ta nie jest to masywne, grubo kładzione złoto, ale delikatna, eteryczna przędza, utkana z promieni złocistych.,

Barwa ta posiada własną nazwę: „assist“. „Assist“ mówi nietylko o obecności Boga, ale słoneczną swą przędzę kładzie na wszystko, co żyje wokół tronu Przedwiecznego, co naznaczone jest znamieniem świętości.

Płynna, wyrazista linja konturów, oplatająca płonące zarem barw płaszczyzny, ściśle dekoracyjny charakter całości, upodabniają ikony do zachodniego malarstwa witrażowego.

Najstarsze zabytki malarstwa rosyjskiego sięgają XI i XII stulecia. Okres ten cechuje supremacja wpływów bizantyńskich.

Pochodząca z tych czasów „Matka Boża Włodzimierska“, dzieło o niezrównanej ekspresji uczucia, wskazuje już wyraźnie przyszłe tory sztuki cerkiewnej.

Kijów na południu, a Nowgoród na północy — tworzyły główne ośrodki twórczości artystycznej. W stuleciach XIII, XIV i XV potęguje się znaczenie szkół północnych. Psków, Wjatka, Susdał, Wołogda, Jarosław, a przede wszystkim Nowgoród, skupiają w swych murach całe rzesze malarzy.

Za pośrednictwem republiki nowgorodzkiej, jedynej zakątki Rosji, gdzie nie sięgnęło jarzmo tatarskie, — oraz poprzez ziemie Polski, rozpoczęła się w w. XIV i XV penetracja wpływów sztuki zachodniej.

Oddziaływania te równoważyły siłę nacisku tradycji bizantyńskich i wyzwały uczuciowe nurty sztuki cerkiewnej.

Gwałtowny zwrot ku formom i wzorom dawnym, bizantyńskim, nastąpił za panowania Iwana III, pod wpływem carycy Zofji, księżniczki bizantyńskiej.

Na przełomie wieku XIV i XV, pośród plejady bezimiennych twórców, zajaśniał wielki talent malarski — Andrzej Rublew (1370—1430).

Był to artysta o fenomenalnym wyczuciu stylu monumentalnego, kolorysta pierwszorzędny, który nieskoordynowanemu bogactwu barw malarzy dawniejszych przeciwstawił harmonję, dyscyplinę kolorytu.

W końcu wieku XV wydała sztuka rosyjska drugiego potężnego twórcę, Dionysiosa.

Miarą oddziaływania wpływów zachodnich i laicyzacji sztuki rosyjskiej w XVII w. było wystąpienie duchownego moskiewskiego — Abbakuma.

W słowach tego znakomitego reformatora uzewnętrzniły się wyrażenie echa nakazów soboru trydenckiego i synodów polskich, wskazujących malarzom „obrazy starodawne“, jako wzór jedyny.

Abbakum, piętnując laicyzm malarzy moskiewskich, przemawiał stylem i językiem Savonarolli: „Grzeszycie, malując świętych na podobieństwo własne“.

Idee Abbakuma zrealizowała szkoła Stragonowa.

Malarze tej szkoły sięgnęli do najistotniejszych tradycji sztuki rosyjskiej.

Malarstwo cerkiewne w swej ludowej odgałęzi przetrwało czasy „antychrysta“ Piotra Wielkiego i żyło aż do chwili wybuchu rewolucji bolszewickiej.

Eleusa Włodzimierska jest pierwszym, wielkim dziełem sztuki starorosyjskiej.

Modyfikacją typu Eleusy jest Glykophilusa. W kompozycjach tych Dziecko tuli się do Matki, nie obejmując Jej za szyję ¹⁾.

W wizerunkach Glykophilusy lewa noga Dzieciątka Jezus jest często obnażona po kolano. Szczegół ten podnosi rodzajowy charakter całości.

Doskonałym przykładem wizerunków Glykophilusy są obrazy B. Berlinghieri z Akademji we Florencji i nieznanego malarza greckiego z Korfu (koniec XVI w.) z muzeum cesarza Fryderyka w Berlinie.

Matczyne uczucie i pieszczota, uzewnętrzniają się w tych kompozycjach jedynie w lekkim nachyleniu głowy Bogarodzicy. Dziecko nie odpowiada Matce objęciem Jej za szyję, ale podnosi prawą rączkę gestem błogosławieństwa, a w lewej dzierży zwój pergaminu, symbol swojego nauczycielskiego posłannictwa.

W tem hieratycznym ujęciu postaci Dzieciątka Jezus, „Glykophilusa“ przypomina wizerunki Hodigitrji i Madre della Consolazione.

Znamienną cechą wizerunków Madre della Consolazione jest ustosunkowanie Matki Bożej do widza, wyrażające się w spojrzeniu N. Marji Panny: Marja nie patrzy na Syna, ale spojrzeniem pełnym miłości obejmuje wiernych. Ten sam moment widzimy w obrazach Glykophilusy.

W zasadniczem ujęciu wizerunki te są więc najbliższe kompozycjom „Madre della Consolazione“.

Łączy te dwa typy przedstawień Bogarodzicy pełen ekspresji uczuciowej ruch głowy Matki i podobne, hieratyczne ujęcie postaci Dzieciątka Jezus.

¹⁾ γλυκὺς (glikis) — słodki.

Najstarszy bezsprzecznie typ Eleusy reprezentuje „Galaktrophusa“ „Galaktoforusa“¹⁾ „mlekiem karmiąca“, „Virgo Lactans“, ἡ τράπερα („he trapera“), Matka Boska karmiąca niemowlę („Małokopitatelnica“ w języku rosyjskim).²⁾

Najpiękniejsze malowidło katakumbowe, powstałe w początkach II-go wieku jeszcze w atmosferze tradycji sztuki grecko-rzymskiej — to właśnie „Virgo Lactans“ z katakumb św. Pryscylli.³⁾

Sztuka koptyjska V, i VI wieku wydała również szereg wizerunków Madonny karmiącej Dzieciątka.⁴⁾

W listach papieży Grzegorza II (715 — 731) i Leona III (795 — 816) znajdują się także wzmianki o „przedstawieniach Świętej Matki Jezusa Chrystusa, która na rękach swoich piastuje mlekiem Jej karmiącego się Pana i Boga“.

Typ ten, jak tego dowodzą płaskorzeźby, wykonane w kości słoniowej, przechowane w Bibliotece Narodowej w Paryżu, szeroko przyjął się także na gruncie sztuki epoki karolińskiej.

W sztuce Italii XII stulecia wizerunki Matki Boskiej karmiącej stanowią nawet fragmenty dekoracji monumentalnej (mozaika z fasady kościoła St. Maria in Trastevere w Rzymie i płaskorzeźba na środkowym portalu duomo w Asyżu).

Zupełnie natomiast nieznany był ten typ przedstawień Matki Bożej w sztuce późno-bizantyńskiej.

Tem się tłumaczy, że w dawnym malarstwie rosyjskim wizerunki Bogarodzicy karmiącej pojawiły się dopiero w XIV stuleciu, a upowszechniły się w wieku XVI i XVII w rezultacie oddziaływania sztuki zachodniej, przede wszystkim weneckiej.

Dla ewolucji typu Matki Boskiej karmiącej, szczególne znaczenie posiadają: obraz ze zbiorów Jarves'a w Nowym Jorku (początku XIII wieku) i mozaika z kościoła S. Marcia in Trastevere w Rzymie.

Pod względem układu i form ikonograficznych obie te kompozycje stanowią bezpośrednio przejście od ściśle archaicznego typu Hodigitrii „in throno“ do typu Eleusy karmiącej.

¹⁾ Greckie: gala — mleko, fero — podawać.

²⁾ ἡ τράπερα(he trapera) określenie symboliczne, które w przekładzie dosłownym znaczy: wytłaczająca winne jagody.

³⁾ Ludwik von Sybel: *Christliche Antike*, Marburg 1906, t. I.

⁴⁾ Głosy i opinie badaczy z lat ostatnich, widzących w „Dziewicy karmiącej“ z katakumb św. Pryscylli jedynie portret nieznannej z imienia zmarłej wyznawczyni Chystusa, a nie wizerunek Matki Bożej, — nie przekraczają granic hipotez, bardzo wątpliwej wartości.

W kompozycji pierwszej, Panagja, zachowując w zupełności modlitewny gest prawej ręki, podaje pierś Dzieciątka Jezus, które prawą rączką błogosławi, a w lewej dzierży zwój pergaminu.

W mozaice rzymskiej, Matka Boża ujęta jest ściśle według najdawniejszych wzorów Hodigitrji, natomiast w traktowaniu postaci Dzieciątka uzewnętrznily się już wyraziście realistyczno-rodzajowe tendencje.

Dzieciątko zatraciło tutaj swój władczy charakter i przeistoczyło się w zwykłą niemowlę, ssące chciwie i pomagające sobie przy tej czynności rączkami, które obejmuje pierś żywicielki.

Jak już zaznaczyliśmy, w pierwotnych wizerunkach Hodigitrji Matka Boża ujęta jest zawsze w postawie stojącej.

Podobnie, w najdawniejszych obrazach *Madre della Consolazione*, *Eleusy*, *Glykophilusy* i *Matki Bożej Karmiącej* — N. Marja Panna ukazuje się także w postawie stojącej.

Dopiero na przełomie wieku XII i XIII zjawił się w sztuce włoskiej typ Hodigitrji „in throno“, siedzącej na ozdobnym tronie.

W tym to również czasie wyszły z pracowni artystów sienneńskich, tokańskich i italo-bizantyńskich pierwsze wizerunki *Eleusy*, *Glykophilusy* i *Matki Bożej karmiącej* „in throno“.

W Italji, zwłaszcza w Sienie, Florencji i Wenecji — podobnie, jak w Niderlandach i Hiszpanji XIV i XV wieku — „*Virgo Lactans*“ należała do umiłowanych przedstawień Najświętszej Marji Panny.

W wieku XVI wizerunki *Matki Boskiej karmiącej* pojawiały się szczególnie licznie na gruncie sztuki medjolańskiej.

Realistyczny typ *Galaktrotrophusy*, *Matki Bożej karmiącej* nabrał rychło, wskutek zespolenia wizerunków tego typu z pewnymi fragmentami marjologii, wybitnie symbolicznego charakteru.

„Trzeba“ — mówi jeden z pisarzy kościelnych, — „aby dusza karmiła się mlekiem Jej łaski i macierzyńskiego miłosierdzia“.

Słowa te rzucają wyraźne światło na symboliczny charakter wizerunków *Galaktrotrophusy*.

Jeszcze jaśniej i dobitniej ujął ten problem Aelred, opat klasztoru w Riewal w Anglji.

„Słowo Boże“, — pisał on — „jest rzeczywistym dusz pokarmem, a jednak pókiśmy w ciałach śmiertelnych, to i Słowo Boże takie, jakim jest na łonie Ojca, jest dla nas pokarmem zbyt mocnym, podobnie, jak chleb jest nadto mocną strawą dla maluczkich. Zato matka pożywa chleb, przyswaja go swemu organizmowi, przemienia go w mleko, a to mleko staje się pokarmem dziecięcia“.

„Słowo Boże, Syn Boży, Mądrość Boża, oto pokarm mocnych. Dlatego też mocni, to jest aniołowie go spożywają. My małuczcy, nie moglibyśmy karmić się tym chlebem, bo jest zbyt mocny dla nas: my ziemianie nie moglibyśmy też dosięgnąć tego chleba, bo on jest w niebie. Cóż tedy się stało?

Ten chleb zstąpił na łono błogosławionej Dziewicy, tu stał się mlekiem, a mlekiem takim, które my pić możemy“¹⁾).

Przytoczone słowa angielskiego opata, zastosowane, jako komentarz do wizerunków Matki Bożej Karmiącej, — przekształcają realistyczno-rodzajowe założenia wizerunków tego typu w wybitnie symboliczne.

Virgo Lactans — to Wszechpośredniczka łask wszelkich.

Zachowany w muzeum w Walencji obraz, dzieło nieznanego malarza hiszpańskiego z lat 1430 — 1440 — wskazuje wyraźnie, że sztuka kościelna podjęła rychło i konsekwentnie przeprowadziła założenia marjologów.

W wymienionym obrazie u stóp Madonny karmiącej Dzieciątko, widnieje tłum ludzi rozmaitego stanu i wieku, którzy zbierają w naczynia o kształcie dzbanów, mleko, tryskające z piersi Madonny²⁾ ³⁾).

Obraz z muzeum w Walencji, to pierwsza próba symbolicznego ujęcia nauki Kościoła o Marji, jako „Wszechpośredniczce łask wszelkich“.

Realistyczne w ujęciu, a symboliczne w założeniu wizerunki Matki Bożej karmiącej posiadają w chwili obecnej szczególnie aktualny charakter. Zspalają się bowiem kompozycje te z prądami, nurtującymi w marjologii współczesnej, z ruchem, któremu gorąco patronował wielki mąż Belgji, kardynał Mercier.

Celem tego ruchu jest dogmatyczne ujęcie nauki Kościoła o wszechpośrednictwie Najśw. Marji Panny.

Symboliczny charakter posiadają także kompozycje późniejszych ma-

¹⁾ Aelred: In Nativitate Mariae. P. L. XCXC, 322, 323.

²⁾ „Virgen de la Leche“ powstała pod wpływami malarstwa sienieńskiego, które docierały do Hiszpanji nie bezpośrednio, ale przez Awignon, gdzie na dworze papieskim pracował szereg wybitnych malarzy ze Sienny (Simone Martini, Pedro da Viterbo, Giovanni di Luca). Według ostatnich badań hiszpańskich, „Virgen da la Leche jest dziełem malarza z Walencji, Juana de Sivera.

³⁾ August L. Mayer: „Geschichte der spanischen Malerei“, Lipsk, 1922; Mayer A. L.: „Die Sevilaner Malerschule, Lipsk, 1911. Sr. Saralegui: La Virgen de la Leche (Archivo de Arte Valenciano); Archivo Espanol de arte y argueologia, nr. 22, 1932.

larzy hiszpańskich, przedstawiające „Virgen de la Leche“ i św. Bernarda z Clairvaux ¹⁾).

W obrazach mistrzów włoskich, Marja zjawia się św. Bernardowi, piszącemu na odludziu swe homilje na Jej cześć i błogosławi pracy świętego ²⁾).

Inaczej ujmowali ten temat malarze hiszpańscy: W obrazie Ruelasa ze szpitala św. Bernarda w Sewilli widzimy świętego, klęczącego u stóp zjawiającej się wśród światła i obłoków Najśw. Panny z Dzieciątkiem na łonie; z piersi Matki Bożej tryska na wargi świętego strumień mleka ³⁾).

Treść tych obrazów wyjaśniają przytoczone już słowa pisarzy kościelnych. Mleko, tryskające z piersi Matki Bożej jest tutaj symbolem łask. Ujęcie sceny zjawienia się Najśw. Marji Panny św. Bernardowi z Clairvaux w obrazach mistrzów hiszpańskich, zespolenie tego tematu z nauką Kościoła o powszechnem pośrednictwie Najśw. Dziewicy, nabiera szczególniejszej wyrazistości, gdy pamięta się o pracach św. Bernarda, poświęconych rozważaniu tej tajemnicy.

„Sic est voluntas ejus, qui totum nos habere voluit per Mariam“, „albowiem wołą jest Boga, byśmy wszystko mieli przez Marję“ — pisał św. Bernard.

O prace opata z Clairvaux oparł się znakomity apostoł Wszechpośrednictwa Marji, bł. Ludwik Marja Grignon de Montfort (1673—1716).

Obrazy Matki Bożej karmiącej w swym symbolizmie wybiegają daleko poza treść innych przedstawień Eleusy i w istocie rzeczy reprezentują najdawniejszy typ wizerunków Marji „Pośredniczki łask wszelkich“.

*„Ty, coś karmiła świata Zbawienie,
Ty nam, jak Matka, daj pożywienie“.*

Przytoczone słowa polskiej pieśni kościelnej, powstałej w XVII stu-

¹⁾ Św. Bernard z Clairvaux, opat cystersów, urodził się w r. 1091 w Fontaine, zmarł 20 sierpnia 1153, kanonizowany w r. 1174. (Vie de S. Bernard l'abbé de Clairvaux par l'abbé E. Vacandard, 2 tomy, Paryż, 1895).

²⁾ Andrzeja Orcagna (1308 — 1368) z Uffizi we Florencji, Nardo di Cione (pierwsza połowa XIV w.) z Akademii florenckiej, Perugina (1446 — 1523) z Pinakoteki monachijskiej, Filippa Lippi (1406 — 1469) z Galerji Narodowej w Londynie, Filippina Lippi (1457 — 1504) z Badia we Florencji i Fra Bartolomeo (1475 — 1517) z Akademii florenckiej.

³⁾ Juan de Ruelas, malarz andaluzyjski, urodzony w Sewilli w r. 1558, lub 1560, zmarł 25 kwietnia 1625 r. w Olivares. Tworzył pod wpływem Tintoretta (w latach 1606 — 1609, studjował w Wenecji).

leciu, w latach klęsk wojennych, pomoru i głodu, wskazują, że w wizerunkach Matki Bożej karmiącej widział lud swą Opiekunkę i Orędowniczkę, spieszącą mu z pomocą także w dolegliwościach i nędzach doczesnych.

Dalszą odmianę typu Hodigitrji - Eleusy — stanowi Eleusa pasyjna.

Eleusa pasyjna jest to Matka Boża przeczuć bolesnych, Matka, piasująca Syna, skazanego na śmierć krzyżową, przeznaczonego na ofiarę.

Kult Matki Boskiej Gromnicznej już przed wiekami posiadał w Polsce wybitnie lokalne zabarwienie.

Świętu Oczyszczenia Najśw. Marji Panny nadano u nas charakter uroczystości Patronki, czuwającej nad wsią i dworem, ponadto czczono w dniu tym Najśw. Panną, jako Opiekunkę konających, Patronkę dobrej śmierci.

W istocie rzeczy, święto Matki Boskiej Gromnicznej stanowi przejście od okresu Bożego Narodzenia do okresu Wielkiej Nocy i zespala się z kultem Matki Boskiej Bolesnej ¹⁾).

W dniu bowiem Oczyszczenia usłyszała Najśw. Panna z ust Symeona złowróżbną przepowiednię:

„Oto ten położony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu i na znak, któremu sprzeciwiać się będą. *A duszę twą własną przeniknie miecz*, aby myśli z wielu serc były objawione“. (Łuk. 2, 35).

„Ofiarowanie w świątyni było ceremonią symboliczną. Oznaczało, iż Pierworodny, Odkupiciel, należał do Boga, jako ofiara, złożona na zbawienie wszystkich Jego braci.

I otóż ta Ofiara zjawia się w świątyni, niesiona na rękach przez Matkę. Marja składa ją Bogu, a Bóg przyjmuje tę ofiarę. Okup, na który Go składa, jest tylko aktem tymczasowym i Marja o tem wie. Gdyby nawet mogła o tem nie wiedzieć, Symeon podjął się przypomnieć Jej straszną treść tej tajemnicy“ ²⁾):

„Marja“ — mówi jeden z pisarzy kościelnych — „wzięła z powrotem na ręce swój drogi skarb, lecz wiedziała dobrze, że ten Jezus, Syn Jej namilszy, nie należał już do Niej, że przeznaczony był na śmierć, że oddany Jej był tylko jako Baranek, którego ma sama żywić i chować na ofiarę“.

¹⁾ Ks. Stanisław Szurek: *Geneza i początki święta Matki Boskiej Gromnicznej*. Lwów, 1927.

²⁾ O. R. Marja de la Broise, T. J., *Najśw. Panna*, Kraków.

„Była to ofiara poranna Marji“, dodaje św. Bernard, — „która zakończyć się miała wieczorną, na górze Kalwarji“¹⁾.

Nuta smutku i przeczuć bolesnych, rodzących się w sercu Matki, czuwającej nad żłóbkiem, wyraźnie odzwierciadliła się w poezji i sztuce średniowiecznej.

Rozrzewnienie radosne, zmaćcone przeczuciami, nadlatującymi z przyszłości, jest główną treścią utworu poety franciszkańskiego Jacopone da Todi (1230 — 1306):

*A gdzież taki byłby człowiek,
Coby nie czuł łez u powiek
Widząc, jak ta Matka święta,
Pieści, tuli te rączęta,
Słabe, a dzierzzące świat.
Ona czuje sercem Matki,
Że te szorstkie pieluch szmatki
To za świata grzech i zła,
Widzi swoje słodkie chłopię,
Pośród bydła, w nędznej szopie...
Słucha, jak cichuśko łka.*

— — — — —
— — — — —

Z rozmyślań nad przeżyciami Matki Bożej w dniu Oczyszczenia, zrodziła się Eleusa pasyjna.

Znany badacz przeszłości malarstwa rosyjskiego, prof. Filip Schweinfurth, twierdzi, że twórcą typu Eleusy pasyjnej był Andrea Rico (Riccio) z Kandji na Krecie, osiadły w Wenecji.

Fakty przeczą tego rodzaju zacieśnieniu czasu i terenu narodzin nowego typu wizerunków Matki Bożej.

Andrea Rico żył u schyłku XIV stulecia²⁾.

Tymczasem już sztuka florencka XIII wieku wydała typ wizerunków Matki Bożej, na których skrzydłach widnieją sceny z Męki Pańskiej.

Tego rodzaju kompozycję nieznanego mistrza tokańskiego z XIII w. posiada muzeum ces. Fryderyka w Berlinie.

¹⁾ „Ilekróć spojrzałam na mojego Syna, ilekróć przewijałam Go w pieluszki, ile razy patrzałam na Jego ręce i nogi, tyle razy serce moje jakby nową napełniało się boleścią, gdyż zawsze mi stawało na myśli Jego ukrzyżowanie“; słowa Najśw. Marji Panny z „Objawień św. Brygidy“. (X, 6, r. 57).

²⁾ Hermann Aleksander Müller i Hans Wolfgang Singer (Allgemeines Künstler-Lexicon, 1920, t. IV, str. 64) oraz Adolf Siret (Dictionnaire historique des peintres) zaliczają błędnie Andrea Rico do malarzy XII-go wieku).

Koncepcja, idea przedstawień Eleusy pasyjnej uzewnętrzniła się w obrazie tym z wyrazistością nie mniejszą jak w dziełach Andrea Rico.

Wizerunki Eleusy pasyjnej znane już były na gruncie sztuki rosyjskiej XIV wieku. Dość wymienić tutaj ikonę z Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie.

„Jest to wybitnie nastrojowa kompozycja. Matka Boża, nie patrząc wcale na modlącego się, przyciska, tuli Dzieciątka do siebie, jakby je chciała ustrzedz, zasłonić przed grożącym niebezpieczeństwem. W tym serdecznym uścisku zamknął malarz całe skarby uczucia, ciepła, głębokiego wdzięku, a zarazem przeczuć, smutku i lęku Matki“¹⁾.

W innych zabytkach malarstwa starorosyjskiego, Dziecko, jakby przerażone, tuli się w ramiona Matki, szuka w nich zasłony i ratunku.

Rico nie był więc twórcą, a tylko popularyzatorem wizerunków Eleusy pasyjnej.

Nie umniejsza to znaczenia wpływu tego malarza na współczesnych mu i późniejszych artystów włoskich.

Kreta, skąd Rico pochodził, podlegała Rzeczypospolitej Weneckiej i aż do r. 1646, t. j. do chwili zajęcia wyspy przez Turcję, odgrywała rolę łącznika pomiędzy Wschodem a Italią.

Rico przekazał szkole bizantyńsko-weneckiej typ Eleusy pasyjnej, powstały na gruncie sztuki rosyjskiej, jako rezultat ewolucji form i koncepcyj „Eleusy Betlejemskiej“.

„Eleusa pasyjna“ Andrzeja Rico na zachodzie znana jest szeroko pod nazwą „Mater de perpetuo succursu“, „Matki Boskiej Nieustającej Pomocy“.

„Eleusa“ Andrzeja z Kandji piastuje Dziecię na lewym ramieniu.

W tle kompozycji, po obu jej stronach unoszą się dwaj archaniołowie: Gabryjel, dzierżący krzyż i gwoździe, oraz Michał z lancą i gąbką.

Te symbole Męki Pańskiej, Ofiary, wnoszą w wizerunki Eleusy nową treść, odzwierciadlają uczucia, które zrodziły się w duszy Matki Bożej pod wpływem słów Symeona.

Zasadniczy nastrój kompozycji podnosi ruch Dzieciątka Jezus, tulącego się trwożliwie do Matki.

Moment rodzajowy wnosi w obraz sandalek, spadający z nóżki Dziecka.

¹⁾ Wulff i Alpatoff: Denkmäler der Ikonenmalerei.

Oryginał „Eleusy pasyjnej“ Andrzeja Rico znajduje się w galerji w Parmie, a replikę tego obrazu posiada kościół S. Alfonso dei Linaiuoli w Rzymie ¹⁾).

Echem twórczości Andrzeja z Krety jest Eleusa pasyjna z końca XIV wieku, stanowiąca fragment dekoracji ściennej cerkwi w miejscowości Koncze w Serbji.

Rychłe upowszechnienie się typu Eleusy pasyjnej w serbskiej sztuce cerkiewnej było rezultatem bezpośredniego sąsiedztwa z Rzeczpospolitą wenecką.

Gwałtowny, jakby przerażeniem nagłym wywołany ruch Dzieciątka Jezus, chroniącego się w objęcia Matki przed wizją męki, we fresku z Koncze zaznaczony jest dobitniej, aniżeli w pełnej umiaru kompozycji Andrzeja z Krety.

Pod wpływem Andrea Rico powstawały na gruncie sztuki Wenecji, Padwy i Ferrary owe Madonny, piastujące Dzieciątko, o wyrazie twarzy pełnym smutku i bóleści, zapatrzone w dal, w wizję przyszłej męki, w zjawę Golgoty.

Twarzyczkę Dzieciątka Jezus w obrazie Giovanniego Bellini (1428—1516) z Pinakoteki medjolańskiej zamroczył smutek; zda się, że za moment Dzieciątko wybuchnie płaczem. Podobnie bolesny wyraz posiada Dzieciątko w obrazie Andrzeja Mantegni (1431—1506) z Galerji Carrara w Bergamo.

Ileż uczucia i smutku zarazem jest w oczach Marji, czuwającej nad śpiącym Jezusem w obrazie tegoż samego artysty z muzeum cesarza Fryderyka w Berlinie ²⁾).

Skończony wyraz artystyczny osiągnęła „Eleusa pasyjna“ w twórczości Botticellego (1444—1518).

Niemal wszystkie jego Madonny posiadają w sobie żałobę zamierających kwiatów. Pełne przeczuć nachylają się nad Dzieckiem i patrzą w Nie z bezbrzeżnym smutkiem.

Wokół Madonny i Dzieciątka pojawiający się aniołowie — pogłębiają tylko pasyjny charakter kompozycji, piastują bowiem symbole ofiary (kłosy i winne grona) lub narzędzia męki (Galerja Uffizi we Florencji, Muzeum Poldi-Pezzoli w Medjolanie i Zbiory Gardnera w Bostonie).

¹⁾ Obraz ten posiada następującą sygnaturę: „Andreas ricio de candia pinxit“.

²⁾ Podobny motyw w sztuce wschodniej widzimy w dekoracji ściennej cerkwi w Homorze na Bukowinie. Nad śpiącym Dzieciątkiem Jezus czuwa tutaj anioł, trzymający narzędzie męki.

W wizerunkach i przedstawieniach Matki Bożej, związanych z uroczystością Oczyszczenia, sztuka wysunęła na plan pierwszy motyw ofiary i w ten sposób złożyła hołd Matce „pełnej boleści“.

* *

*

Rozwój przedstawień Hodigitri — Eleusy osiągnął swój szczyt artystyczny w „Madonnie Sykstyńskiej“ Rafaela (1513).

* *

*

Wyszczególnione typy Madonny-Matki przekazała sztuka włoska czasów Trecenta i Quattrocenta wiekom następnym.

Nowe prądy realistyczno-rodzajowe w malarstwie wieków późniejszych zadecydowały o losach i kierunku dalszej ewolucji Eleusy.

Drogę tej ewolucji określić należy jako dążenie do zupełnego wyrównania wizerunków Madonny - Matki na poziomie całkowicie ziemskim, naturalistycznym.

Ten skrajny realizm musiał wywołać reakcję, kolidował bowiem ze wskazaniami Kościoła i niweczył urok, subtelność koncepcyj mistrzów dawnych, ich uduchowione piękno.

Pożądana ze stanowiska sztuki kościelnej reakcja przysłała w epoce Botticellego i jego naśladowców, którzy z całą świadomością nawrócili do przedstawień Adoracji Dzieciątka Jezus.

Temat ten, nieznany sztuce wschodniej, był szeroko spopularyzowany na zachodzie u schyłku średniowiecza i w początkach renesansu.

Adoracja Dzieciątka Jezus przez Jego Matkę była to liturgicznie ujęta scena Bożego Narodzenia.

W wieku XVII, gdy na skutek propagandy wielkich teoretyków sztuki kościelnej i wskazań soboru trydenckiego, poczęto w plastyce, służącej potrzebom kultu, dążyć do wyeliminowania wszelkich momentów realistyczno-rodzajowych i podporządkowania elementów historycznych pierwiastkom liturgicznym, władze kościelne polecały niejednokrotnie zastępować dawne, historycznie — rodzajowo ujęte przedstawienia Bożego Narodzenia — kompozycjami „Adoracji Dzieciątka Jezus“. „Godni pochwały są ci malarze“, pisał w tych czasach znakomity Molanus¹⁾, „którzy odtwarzając Boże Narodzenie, malują Dziewicę Marję, klęczącą nad Dzieciątkiem i modlącą się ze złożonemi

¹⁾ Molanus: De historia S. S. Imaginum, lib. II., Cap. XXVII.



Fig. 72. *Matka Boska Różańcowa*,
kościół dominikanów w Krakowie,
XVI w.



Fig. 73. *N. Marja P. Śnieżna*,
w. XII — XIII, Rzym, S. Maria
Maggiore.



Fig. 74. *Szkola Fiorenzo di Lorenzo* (1440 — 1522): *Matka Boska Miłosierdzia*,
Montona, S. Francesco.



Fig. 75. *Nieznany malarz polski*
N. Marja P. Śnieżna, w. XVII,
Ryczywół.



Fig. 76. *Matka Boska Różańcowa*
z kośc. dominikanów w Krakowie.



Fig. 77. *Józef Chelmoński: Wizja*,
Warszawa, zbiory pryw.

rękami“. „Którego bowiem porodziła“ — głosi Kościół — „tego wielbiła“.

W rezultacie tej propagandy „Adoracja Dzieciątka Jezus“ nie zdołała wprawdzie wyrugować historycznie ujmowanych przedstawień Bożego Narodzenia, upowszechniła się jednak równie szeroko — jak w czasach średniowiecza.

Druga fala reakcji zaznaczyła się w stuleciu XVII.

Wówczas to, za pośrednictwem Quida Reniego (1575—1642), Sassoferraty (1605—1685) i Carla Dolciego (1616—1686) ustalili się w sztuce pozornie nowy, wyodrębniony w samoistny wizerunek, wewnętrznym pięknem jaśniejący, typ „Madonny w adoracji“.

Jak szereg innych wizerunków Madonny wymienionych malarzy, tak i „Madonna w adoracji“ posiada charakter fragmentu. Były to wizerunki wyodrębnione z większych kompozycji, z „Adoracji Dzieciątka Jezus“.

„*Madonna w adoracji*“ owa liturgicznie ujęta Eleusa z Bożego Narodzenia, zamyka ewolucję wizerunków Najśw. Marji Panny, zrodzonych z rozmyślań nad uczuciami, radościami i smutkami Matki, czuwającej nad żłóbkiem.

W późniejszej swej ewolucji wizerunki Eleusy, t. j. Matki pieszczącej się z Dzieckiem, przemieniły się w wizerunki Matki z bawiącym się Dzieciątkiem.

Pojawienie się wizerunków tego typu było przejawem supremacji kierunków realistyczno-rodzajowych w sztuce kościelnej.

Supremacja ta uzewnętrzniła się zwłaszcza w wizerunkach Matki Boskiej karmiącej, szczególnie w obrazach, powstałych na gruncie szkoły medjolańskiej i parmeńskiej.

Doskonałym przykładem zupełnej laicyzacji przedstawień tego typu jest kompozycja Giovanniego Antonia Boltraffio (1467—1516), w której malarz nawet nimbu nie zaznaczył nad głową karmiącej Matki.

W wizerunkach Matki Bożej z bawiącym się Dzieckiem, w rączce Jezusa widnieje kwiat, lub owoc, albo też trzepoce się jaskółka lub szczygieł.

Szczegół ostatni był wyrazem powszechnego w Italji przekonania, że pewne gatunki ptaków posiadały właściwość odwracania chorób od dzieci.

Był to moment rodzajowo-realistyczny, przejęty bezpośrednio z życia.

Legends polskie o dzieciństwie Jezusa Chrystusa opowiadają, że Dzieciątko, ku zdumieniu towarzyszy zabawy lepiło z gliny ptaki, które

natychmiast ulatywały w błękity i pieśnią dziękowały swemu Stwórcy za życie.

W obrazach włoskich, w ręku Dziecka trzepoce się umęczona, zdławiona uściskiem palców ptaszyna.

Legendy polskie i obrazy włoskie są dokumentem, ilustrującym dosadnie stosunek szerokich mas do przyrody, do świata zwierzęcego, do owej „skrzydlatej braci” — jak mawiał św. Franciszek z Assyżu.

W legendach polskich wypowiedział się ciepły, opiekuńczy stosunek ludu polskiego do skrzydlatej rzeszy, w obrazach włoskich uzewnętrzniły się instynkty „pożeraczy jaskółek”, niepomyślnych słów Biedaczyny z Assyżu.

W wizerunkach Matki Bożej z Dzieciątkiem, szczygieł — na skutek barw upierzenia, uchodził za zapowiedź, symbol zbliżającej się męki Chrystusa. Stąd też wizerunki Najśw. Marji Panny ze szczygłem (Madonna del Cardellino) zaliczyć należy do wizerunków Eleusy pasyjnej¹⁾.

Kapitałnym przykładem krańcowego zmodernizowania typu Hodiutrji-Eleusy, zgodnie z realistyczno-rodzajowymi tendencjami sztuki flamandzkiej XVII wieku, — jest obraz Antoniego van Dycka (1599—1641) ze zbiorów Ch. Sedelmeyera.

W sztuce zachodniej Dzieciątko-Jezus, zamiast księgi, symbolu swego nauczycielskiego posłannictwa, dźwiga często glob ziemski, znak władzy, panowania nad światem.

Symbol ten widnieje także w obrazie van Dycka, ale zepchnięty, zredukowany do znaczenia zabawki.

Dziecko-Salvator śpi smacznie na lewym ramieniu Matki, oparłszy nóżkę, ruchem pełnym naturalności i swobody, o kulę ziemską.

Modlitewny charakter kompozycji wydobył malarz przy pomocy wymownego ruchu głowy N. Marji Panny i błagalnego gestu Jej prawej ręki.

* *

*

Swoboda formy w dziełach sztuki XVI a zwłaszcza XVII wieku — nie zdołała zniwelować całkowicie oddziaływań tradycji i dlatego też w szeregu obrazów tych czasów — właściwości ikonograficzne i ogólny

¹⁾ „Madonna del Cardellino” C. Crivelli’ego (1430 — 1493) z Pinakoteki w Medjolanie, tejże treści obraz Vittore Crivelli ze zbiorów Bensona i głośny obraz Rafaela z lat 1505—1506 z Galerji Uffizi.

schemat kompozycyjny pierwszych wizerunków Eleusy uzewnętrzniają się z całą wyrazistością.

Tak np. bezpośredni związek z najdawniejszymi obrazami tej treści wykazują następujące wizerunki polskie Bogarodzicy: „N. Marja P. Myślenicka“, „Matka Boska Kalwaryjska“, „N. Marja P. Pocieszenia“ z Mielnicy na Wołyniu i „Matka Boska“ z Dalkowa pod Łodzią.

Eleusa z Dalkowa (Dalików, pod miastem Łodzią) pochodzi z pierwszej połowy XVII wieku.

Jak mówi kronika, obraz N. Marji P. Pocieszenia z Mielnicy na Wołyniu został znaleziony w obozie tureckim pod Wiedniem¹⁾. Przy podziale łupów dostał się hetmanowi Stanisławowi Jabłonowskiemu, następnie drogą spadku przeszedł do Manieckich, a później do Olszańskich.

W r. 1749 Jerzy Olszański, podkomorzy łucki, pomieścił obraz ten w wielkim ołtarzu wystawionego przez siebie kościoła w Mielnicy.

Po zamknięciu przez rząd rosyjski w r. 1873 kościoła w Mielnicy, proboszcz ówczesny ks. Trochajski zabrał obraz do Kowla, a po jego śmierci przeszedł na własność rodziny proboszcza²⁾.

Odnalezienie wizerunku N. M. P. Pocieszenia i oddanie z powrotem kościołowi w Mielnicy jest zasługą proboszcza kościoła w Kowlu, ks. Infułata Feliksa Sznarbachowskiego.

Uroczyste przeniesienie obrazu z Kowla do Mielnicy odbyło się 26 lipca 1928 roku.

Stosunek Dziecka do Matki, tak znamienne dla przedstawień Eleusy umiejscowienie Dzieciątka po prawej stronie Matki, ogólna treść, akcja kompozycji w wymienionych obrazach, oparte są całkowicie o dawne wzory Eleusy.

Pierwsze wiadomości o obrazie N. Marji P. Myślenickiej sięgają początków trzeciego dziesiątka lat XVII stulecia. Już w roku 1633 obraz ten słynął cudami³⁾.

Jak głosi tradycja „N. Marja P. Myślenicka“ była ongiś własnością kasztelana krakowskiego — Jerzego Zborowskiego, który wizerunek

¹⁾ Obraz malowany jest na blasze miedzianej.

²⁾ W czasie wojny światowej kościół w Mielnicy przez dwa lata i siedm miesięcy znajdował się na linii okopów. Na skutek braku funduszy odbudowa tej wysuniętej placówki religijnej i narodowej nie jest jeszcze ukończona.

³⁾ „Panna Myślenicka — obrona pewna w niebezpieczeństwie“, kazanie ks. Adama Makowskiego, ogłoszone drukiem w r. 1634 (Kraków) u. t. „Nadzieja święta, szczęśliwej ekspedycji moskiewskiej Władysława IV, przy łzach wesółych na obrazie N. Panny, w Myślenicach nowo widzianych“.

ten otrzymał w darze od krewnej swojej, przełożonej klasztoru w Wenecji.

Wiadomość ostatnia zasługuje na szczególną uwagę.

W Wenecji bowiem rozkwitała w tych czasach szkoła italo-bizantyńska, przestrzegająca ściśle dawnych wskazań ikonograficznych.

Przedstawicielami tej szkoły byli malarze greccy, przeważnie emigranci z Krety.

Tem właśnie tłumaczy się zbliżenie wizerunków Eleusy, powstałych w Wenecji do pierwszych obrazów tej treści.

„Matka Boska Kalwaryjska“ (z Kalwarji Zebrzydowskiej) jest kopją Eleusy Myślenickiej.

Kopja ta istniała już w r. 1641.

Archaizm wizerunków Eleusy, zachowanych w Polsce, a powstałych u schyłku XVI i w XVII stuleciu, — był rezultatem bliskiego kontaktu sztuki polskiej z malarstwem Wenecji oraz wyrazem tradycjonalizmu lokalnego.

Podobnie, — obok odbiegających od pierwowzoru, owianych już duchem nowej sztuki, wizerunków Hodigitri, żył przez długie jeszcze lata archaiczny typ tego rodzaju przedstawień Panagji, oparty o najdawniejsze, glorią cudów opromienione obrazy.

Ściśle tradycjonalistyczny kierunek w dziedzinie przedstawień plastycznych, związanych z kultem Bogarodzicy, reprezentowała we Włoszech szkoła italo-bizantyńska.

Początki tej szkoły sięgają VI wieku. Uzależniona politycznie od Carogrodu, Rawenna stała się we Włoszech pierwszym ośrodkiem, skąd szeroko, na całą Italję promieniowały formy i duch sztuki bizantyńskiej.

Druga, o nie mniejszem znaczeniu, bizantyńska kolonja artystyczna znajdowała się na Sycylji.

W okresie obrazoburstwa dziesiątki artystów greckich chroniły się na ziemiach Italji.

Bezwzględna przewaga form bizantyńskich w sztuce VIII i IX wieku pozostaje w bezpośrednim związku z tym napływem fali emigrantów, uchodzących przed prześladowaniami z dzielnic cesarstwa wschodniego.

W wiekach późniejszych oazą sztuki bizantyńskiej była Wenecja.

Zespolona interesami politycznymi i gospodarczymi ze Wschodem, Wenecja przez długi szereg wieków odgrywała rolę łącznika pomiędzy krajami dawnego imperjum wschodniego a zachodem.

Zdobycie Konstantynopola przez Turków w r. 1453 — rzuciło jeszcze

raz na brzegi Italji falę emigracji greckiej. Ostatnia fala, spowodowana zdobyciem Krety, oparła się o Wenecję.

Sztuka bizantyńska, reprezentowana i kultywowana przez emigrantów, chroniących się w Italji naprzód przed prześladowaniami ze strony ikonoklastów, a później pod naporem ekspansji tureckiej, żyła we Włoszech na ogromnej przestrzeni czasów, od wieku VI aż po drugą połowę XVII stulecia.

Te to właśnie ośrodki emigracyjne reprezentowały w dziedzinie przedstawień marjańskich kierunek ściśle tradycjonalistyczny, zmierzający do utrzymania form bizantyńskich.

Pod wpływem tych ośrodków ponawiał się w sztuce kościelnej, poza kierunkami i tendencjami artystycznymi czasów, typ archaiczny Hodigitriji, jako wyraz i rezultat potrzeb religijno-dewocyjnych.

Do tego rodzaju archaiczno - hieratycznych wizerunków Hodigitriji należy np. obraz nieznanego malarza florenckiego z początków drugiej połowy XIII wieku, obecnie własność uniwersytetu w Yale (Stany Zjednoczone A. P.).

Jedynie obnażone po kolana nóżki Dzieciątka Jezus wskazują na oddziaływanie sztuki współczesnej na twórcę tego wizerunku. Realistyczno-rodzajowy ten szczegół występuje zresztą już w kompozycjach bizantyńskich IX i X wieku.

Wiernem powtórzeniem najdawniejszych przedstawień Hodigitriji jest także kompozycja freskowa z XIV wieku, zachowana w Matejicz (Serbja).

Ze starych wzorów czerpał jeden z uczniów katolońskiego malarza Bortolomé Bermejo (1440—1500), twórca „Virgen del Pópulo“ ze zbiorów prywatnych w Madrycie.

Archaistyczne tendencje wyraźne są w słynnej „Deipara a Strata“ z kościoła Jezuitów w Rzymie (wiek XVI), przed którym to obrazem często modlił się Adam Mickiewicz w czasie swego pobytu nad Tybrem.

W wizerunku Hodigitriji ze szkoły moskiewskiej, malowanym w r. 1679, miękkie, rozlewne zarysy twarzy i rąk, tak charakterystyczne dla sztuki rosyjskiej tych czasów, — zespalają się z pierwotną surowością układu Hodigitriji.

* *

*

Ewolucję przedstawień plastycznych Panagji - Matki przyrównać można do potężnego drzewa.

Pień tego drzewa tworzy Hodigitrja, a konary odpowiadają poszczególnym typom pochodnym, a więc Consolacie i Eleusie.

Najobfitsze rozgałęzienia posiada konar, odpowiadający Eleusie.

Jak już zaznaczyliśmy niejednokrotnie, formy wizerunków Panagji były zawsze odpowiednikami treści, zespały się z pewnymi fragmentami marjologii.

Stąd też ta sama logika, która przejawia się w ewolucji form, występuje również w ewolucji treści:

Od Panagji Theotokos do Mater Omnium — oto jest najbardziej zasadnicza linja ewolucji przedstawień Hodigitrji.

Pełna nadprzyrodzonego majestatu i nadziemskiej potęgi — Hodigitrja, zrodzona w epoce soboru w Efezie, odpowiada dogmatycznemu ujęciu zagadnienia Boskiego Macierzyństwa Marji.

Jest to typ, zespolony organicznie z podstawą całej marjologii, której fundamenty utwierdził sobór efeski.

Consolata i Eleusa mówią o stosunku Matki Bożej do ludzi, do tych Jej dzieci przybranych, które Jezus Chrystus, umierając na krzyżu oddał Jej w opiekę macierzyńską.

Pochodność typów Consolaty i Eleusy nie dotyczy wyłącznie formy, ale jest następstwem również treści tych wizerunków:

Jedynie bowiem Matka Boża mogła się stać Matką wszystkich!

Hodigitrja — to w formy plastyczne ujęty dogmat o Boskiem Macierzyństwie Marji.

Consolata i Eleusa uplastyczniają pełen macierzyńskiej miłości i opieki stosunek Bogarodzicy do ludzi, czyli mówiąc o tych Jej prawach i przywilejach, które są następstwem Jej Boskiego Macierzyństwa.

HODIGITRJA JASNOGÓRSKA.

Określiliśmy stanowisko Hodigitrji w planetarjum wizerunków Bogarodzicy.

Jakiż jest z kolei stosunek Hodigitrji polskiej do innych przedstawień tego typu?

Prof. Marjan Sokołowski określił typ Matki Boskiej Jasnogórskiej jako typ bizantyński, zmodyfikowany pod wpływami włoskimi ¹⁾.

Szerzej rozwinął orzeczenie zmarłego uczonego prof. Feliks Kope-ra: ²⁾.

„Z tradycją, według której obraz jasnogórski dostał się do Polski w r. 1382 jako dar księcia Władysława Opolczyka, rządzącego Polską z ramienia Ludwika Węgierskiego, zgadza się przypuszczenie, że Najśw. Panna Marja Częstochowska *jest zabytkiem sztuki z czasów Ludwika i dziełem z ruchem artystycznym na jego dworze się wiążącym*“.

Podjęcie istotnych badań nad obrazem jasnogórskim umożliwiła dopiero gruntowna restauracja malowidła, przeprowadzona w latach 1925—1926 przez prof. Jana Rutkowskiego.

Zagadnieniem pochodzenia i czasu powstania naszego wizerunku zajął się wówczas dr. Stanisław Tomkowicz, jeden z członków komisji, czuwającej nad pracami restauracyjnymi.

Rezultaty badań dr. Stanisława Tomkowicza znane są z broszury, wydanej w Krakowie, z notatek i komunikatów prasowych, streszczających wyniki późniejszych studjów wymienionego uczonego, — oraz z rozprawy, opublikowanej w „Pracach Komisji Historji Sztuki“ (tom V. zeszyt II, Kraków, 1932) p. t. „Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej“.

Rozbieżność w poglądach dr. St. Tomkowicza na sprawę czasu po-

¹⁾ Sprawozdania Kom. do badań historji sztuki w Polsce, t. VII, s. CCCXX, s. CCCLXIV.

²⁾ Średniowieczne malarstwo w Polsce, Kraków, 1925.

wstania obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jest bardzo poważna.

W pierwszej pracy czytamy:

„Obraz, nim dostał się do Częstochowy, znajdował się przez czas dłuższy na Rusi, a tam łatwo mógł być przywieziony z Konstantynopola, wobec częstych i bliskich stosunków Rusi ze Wschodem greckim.

To, co wiemy o kolejach obrazu, *nie tylko nie sprzeciwia się temu przypuszczeniu, lecz owszem, zdaje się je popierać.*

Pomijam opowiadanie o cudownem pochodzeniu obrazu, o św. Łukaszu, o św. Helenie, o cesarzu greckim Niceforze, który miał obraz podarować Karolowi Wielkiemu, o cesarzu Manuelu Komnenusie, który go z Konstantynopola miał przesłać do Połocka w XIII w., wszystko to są wiadomości nie dające się skontrolować, a sama ich rozmaitość i niezgodność tych tradycji osłabia ich wiarogodność.

Całkiem pewne dzieje obrazu zaczynają się od końca XIV w.

Według Długosza, przywieziony został do Częstochowy w r. 1382 ¹⁾.

Istnieją jednakże wcześniejsze o 100 lat zgórą daty, którym do pewnego stopnia zaufać można.

Obraz w XIII w. był w Połocku, skąd go około r. 1270 książęta ruscy dla niebezpieczeństwa napadów tatarskich przewieźli do zamku w Bełzie. W sto lat później wybuchnęła wojna między księciem bełzkim Jerzym a królem polsko-węgierskim Ludwikiem i jego namiestnikiem na Rusi, Władysławem Opolskim.

Ze zdobytego w końcu Bełza — Opolczyk uwiózł obraz w r. 1377 zdaje się do Lwowa, i stąd po 5 latach, może znów dla większego bezpieczeństwa, przeniósł go dalej na zachód, do Częstochowy, jednego z majątków, w tej stronie nadanych przez króla namiestnikowi. Opolczyk też sprowadził z Węgier Paulinów i klasztor im wybudował na Jasnej Górze“.

Czas powstania obrazu częstochowskiego, na podstawie przytoczonych słów wyłania się jasno, — *jest to koniec XII lub początek XIII stulecia.*

Wyniki późniejszych badań dr. Stanisława Tomkowicza opublikował dr. Terlecki ²⁾:

„Przy braku wszelkich danych historycznych co do najdawniejszych przeszłości obrazu“, podaje autor streszczenia, „pozostaje jedynie próba rekonstrukcji tej przeszłości na wskazówkach, jakich nam *dostarcza pomysł, układ i styl obrazu* w porównaniu z innemi analogicznemi dzie-

¹⁾ Długosz mówi o obrazie jasnogórskim w Liber beneficiorum.

²⁾ W „Światowidzie“, Kraków, 15 sierpnia 1932.

łami. Ta droga prowadzi dr. Tomkowicza na zachód do Włoch, do późnego średniowiecza. W powstających w XII i XIII w. środowiskach sztuki we Włoszech dawały się czuć wpływy bizantynizmu, jako przeżytki niedawnych jeszcze stosunków politycznych i kulturalnych, i ta okoliczność zapewne tłumaczy ślady tradycji bizantyńskiej w wizerunku częstochowskim. Ks. Władysław Opolczyk miał być wielkorządcą Rusi z ramienia króla Ludwika Andegaweńskiego, łączącego na swej głowie trzy korony: węgierską, neapolitańską i polską. Dom Anjou odznaczał się zamiłowaniem artystycznymi, członkowie jego odgrywali głośną rolę mecenasów sztuki, a w braku wybitnej szkoły neapolitańskiej za ich rządów, ściągali do swej stolicy malarzy z innych stron Włoch, ze Sieny, Florencji, Rzymu, dawali im zamówienia, zakupywali ich obrazy. Jednym z takich obrazów mógł być nasz częstochowski, ofiarowany może przez króla Ludwika księciu Władysławowi, obdarowanemu także przezeń dobrami częstochowskimi.

Co do pochodzenia obrazu tego, najwięcej argumentów natury artystycznej przemawia za szukaniem dla niego ojczyzny w Rzymie, w kręgu szkoły malarskiej Piotra Cavalliniego¹⁾. O ile sam obraz jest dziełem z drugiej połowy XIV w., o tyle części dekoracyjne, metalowe, pochodzą z pierwszej połowy XV w. Obraz został, jak wiadomo, uszkodzony w r. 1430, przywieziony do Krakowa i tam odrestaurowany. Wtedy to przytwierdzono nimbusy trybowane w srebrze, pozłacane, tło zaś przykryto srebrnymi blachami rytowanymi, przedstawiającymi po stronie lewej „Adorację Dzieciątka Jezus” i „Naigrawanie się z Chrystusa”, po stronie prawej „Zwiastowanie N. Marji P.”, „Biczowanie Chrystusa” i u dołu „św. Barbarę”. Sceny te są cennym zabytkiem sztuki krakowskiej pierwszej połowy XV wieku.

W dalszym wyniku swych badań, dr. Stanisław Tomkowicz uzgodnił więc swe stanowisko z poglądami prof. Feliksa Kopery.

Ostateczne rezultaty swych studjów opublikował dr. Tomkowicz w „Pracach Komisji Historji Sztuki” z r. 1932:

„Czołowym reprezentantem szkoły rzymskiej z przełomu wieku XIII na XIV był Pietro Cavallini. O malarzu tym wiadomo, że w r. 1308 powołany był jako wybitny artysta do nieposiadającego miejscowej szkoły malarskiej Neapolu przez Roberta z domu Anjou, namiestnika

¹⁾ Rzymski malarz Pietro Cavallini żył w latach 1250—1330. Badania najnowsze przekreśliły to wszystko, co pisano o tym malarzu na podstawie bałamutnych informacji G. Vasari’ego. Cavallini był przede wszystkim malarzem fresków. (Thieme: Allgemeines Lexicon, t. VI, 1912).

Karola II, któla obojga Sycylii, i że tam wykonał sporo prac malar-
skich, a przez pewien czas pobierał pensję królewską... Nasz król Lud-
wik węgiersko-neapolitańsko-polski łatwo mógł jako spadkobierca swo-
ich przodków Andegawczyków neapolitańskich, być posiadaczem
obrazu pendzla malarza przez tę dynastję protegowanego i na początku
XIV w. na dwór królewski w Neapolu sprowadzonego“.

Od tych faktów ustalonych, przechodzi dr. Tomkowicz nagle w sfery
przypuszczeń, nieugruntowanych, niepopartych żadnymi dowodami:

Pomiędzy obrazami Cavalliniego, wykonanymi w Neapolu na dwo-
rze Roberta, znajdował się prawdopodobnie także obraz Matki Boskiej.
Wizerunek ten przeszedł w drodze spadku na własność króla polskiego
Ludwika Węgierskiego, który obraz ten podarował Władysławowi
Opolskiemu. W jakiś czas później, Opolczyk ofiarował otrzymany od
króla obraz klasztorowi na Jasnej Górze.

Tego rodzaju ujęcie rzeczy równa się jedynie próbie narzucenia
jeszcze jednej legendy.

„Jako *argument* poniekąd popierający domniemanie co do możliwości
twórcy obrazu częstochowskiego“, — dodaje dr. Tomkowicz, „warto
przytoczyć twierdzenie Vasari'ego, że jeden, jeśli nie więcej z obrazów
Cavalli'niego, uważanego przez współczesnych niemal za świętego, cie-
szył się sławą cudowności, podobnie jak cieszy się wizerunek często-
chowski“.

Siłę i wagę tego „argumentu“ niweczy sam dr. Tomkowicz, pisząc
dalej: „Wprawdzie uchodzący za taki obraz Annunziaty w rzymskiem
kościelce dei Servi, według noty wydawców Vasarego mylnie Cavalli-
niemu bywa przypisywany“.

Uwaga wydawców Vasari'ego jest najzupełniej uzasadniona: Za-
równo bowiem „Zwiastowanie“ z kościoła dei Servi w Rzymie, jak i tej-
że treści obraz z kościoła serwitów we Florencji, również Cavallinie-
mu przypisywany, są dziełami znacznie późniejszymi, powstałymi
w atmosferze oddziaływań sztuki Fra Angelica da Fiesole.

Dr. Tomkowicz zdawał sobie zresztą sprawę z nikłości podstaw swej
koncepcji i zaznaczył to wyraźnie na dalszych stronach pracy:

„To wszystko jednak nie wystarcza, by móc z jaką taką pewnością
nasz obraz cudowny przypisać Cavalliniemu; trzebaby dzieła tegoż
malarza znać z autopsji, by dojść do jakichś pewniejszych wniosków“.

„Sądząc po dostępnych reprodukcjach utworów Cavalliniego, był
to artysta *dużo wyższej miary od twórcy naszego cudownego obrazu.*
Jest w jego dziełach figuralnych pierwiastek wyrazu indywidualnego,
energji i ruchu, którego tu nie znajdujemy“.

„Więszego naogół zbliżenia dopatrujemy się między naszym obrazem cudownym, a kilkoma utworami, nie samego mistrza, *tylko szkoły rzymskiej malarstwa*, jemu współczesnej, lub mało co późniejszej, a mianowicie trzema z nich.

Na obrazie szkoły z XIII w. w New-Jorku (zbiory Kahna), P. Jezus siedzący na lewej ręce Matki, pozą, a nawet rysami twarzyczki dziwnie przypomina tę postać na obrazie częstochowskim. A znów postać Bogarodzicy na dwóch innych obrazach, z których jeden wisi w Cesi, na północ od Rzymu, jest dziełem nieznanego bliżej ucznia Cavalliniego, a drugi (fresk) u św. Chryzogona w Rzymie, przypisywany jest szkole Cavalliniego, oznacza się rysami i wyrazem, przypominającym nasz obraz cudowny. Pierwsza z nich ma nawet pozę frontalną, bardzo podobną do pozy Madonny częstochowskiej, a drugiej poza, jej samej, nie Chrystusa, tylko nieco się od tamtej różni“.

„Uwzględniając zebrane powyżej przesłanki, wolno, jak sądzę, nasz cudowny wizerunek częstochowski, w jego pierwszej postaci, uważać *za utwór szkoły malarzkiej rzymskiej, bliskiej Cavalliniego, z czasu przełomu wieku XIII na XIV, jeśli nie za jedno ze słabszych dzieł samego Cavalliniego z okresu lat jego młodości*“.

Cavallini żył w latach 1250 — 1330; na dwór neapolitański powołany został w r. 1308. Jeżeli więc, jak przypuszcza dr. Tomkowicz, Madonna Częstochowska jest dziełem wczesnem Cavalliniego, to obraz ten nie mógł żadną miarą powstać w Neapolu.

Jeżeli zgodzimy się na drugie przypuszczenie dr. Tomkowicza, wiążące nasz obraz ze szkołą Cavalliniego, to równocześnie musimy stwierdzić, że i w tym wypadku kwestja łączności tego malowidła ze zbiorami Roberta, odziedziczonemi następnie przez Ludwika Węgierskiego, staje się całkowicie problematyczna.

Cavallini przybył bowiem na dwór neapolitański bynajmniej nie w latach swojej młodości: był już wtedy mężczyzną pięćdziesięcioletnim. Nie posiadamy dalej żadnych danych, któreby upoważniały nas do stwierdzenia, że na dworze neapolitańskim, obok Cavalliniego, pracowali inni przedstawiciele szkoły rzymskiej.

Nie wytrzymuje również krytyki kwestja pokrewieństwa pomiędzy naszym obrazem, a kompozycjami, wymienionemi przez dr. Tomkowicza: *Obraz z Nowego Jorku nie jest to Hodigitrja, ale Consolata, obraz z Cesi jest to Nikopoia, obraz od św. Chryzogona reprezentuje typ Hodigitrji „in throno*“.

„W utworach Cavalliniego“ — pisze dr. Tomkiewicz — obok potrażeń sztuki starochrześcijańskiej i klasycznej, które były czynnikiem

odradzającym działalności jego i jego szkoły, *zaprzeczyć się w niej nie da, przebijający się zawsze jeszcze w tych utworach pierwiastek dogorywającej już w owym czasie w Rzymie sztuki bizantyjskiej*. W malarstwie Wschodu, grupującego się pod względem wpływów kulturalnych około Konstantynopola, przynajmniej aż do XIII — XIV w. panowała t. zw. maniera graeca, „styl linearny“, w którym rysunek górował nad stroną czysto malarską.“

Obraz częstochowski *nic nie ma wspólnego z tym stylem*, zwłaszcza, gdy chodzi o modelowanie i cieniowanie, które nie jest oddane kreskowaniem czarnem lub ciemnem: W naszym obrazie widać nie początkowe kroki na tej drodze, lecz całkowite zwycięstwo stylu malowniczego“.

Słuszność i trafność przytoczonych uwag dr. Tomkowicza jest bezsporna, ale uwagi te podrywają równocześnie podstawy koncepcji wymienionego badacza naszej przeszłości artystycznej. Suchy, linearny styl malarstwa późnobizantyjskiego jest znamioną cechą sztuki Cavalliniego i jego szkoły. Styl ten występuje ze szczególną wyrazistością zwłaszcza w obrazach ze zbiorów Kahna w Nowym Jorku, z Cesi i z kościoła św. Chryzogona w Rzymie.

„Maniera greca“, styl, operujący suchą linią, nie był bynajmniej, jak twierdzi dr. Tomkowicz, właściwością malarstwa wschodniego, występującą aż do XIII i XIV w. Wręcz przeciwnie! Styl ten narodził się właśnie w wieku XIII, XIV, jako wyraz pewnego skostnienia sztuki wschodniej i przetrwał nieomal aż do końca XVII wieku! Zabytki malarstwa starorusyjskiego z X i XI wieku nie wykazują żadnej łączności z tym stylem, gdy przeciwnie, w stuleciu XV, XVI i XVII styl linearny górował bezwzględnie!

Jeżeli teraz uwzględnimy ściśle bizantyjski układ wizerunku Panagji Jasnogórskiej, tak charakterystyczny bezruch postaci Matki Bożej, jeżeli zwrócimy następnie uwagę, że Marja w naszym wizerunku przedstawiona jest, podobnie jak w najstarszych wizerunkach Hodigitrii, *w postawie stojącej*, jeżeli wreszcie uświadomimy sobie brak wszelkich cech stylu linearnego w tym wizerunku, to żadną miarą nie możemy się zgodzić z twierdzeniem dr. Tomkowicza, że obraz ten „był malowany albo w końcu XIII w. lub, najpóźniej, w pierwszej połowie XIV w.“ Właściwości te mówią bowiem przekonująco o wcześniejszym pochodzeniu naszego obrazu.

Dr. Tomkowicz podjął jeszcze kwestję rzekomego podobieństwa rysunku i układu prawej ręki Panagji Jasnogórskiej do szeregu dzieł Cavalliniego: „Taki szablon ręki spotykamy na wielu znanych i uznanych

utworach Cavalliniego, np. u dwóch apostołów we fresku w kościele św. Cecylii na Trastevere w Rzymie, tu należy także lewa ręka Matki Boskiej w S. Maria in Trastevere, prawa ręka bliższego z dwu aniołów, lecących nad św. Józefem, na mozaice tamże, prawa ręka apostoła, trzymającego kielich w Sądzie ostatecznym, w kościele św. Cecylii na Trastevere, a szablon ten powtarza się nawet u uczniów Cavalliniego. Otóż uderzająco podobną jest w takiejże pozycji prawa ręka Bogarodzicy na wizerunku częstochowskim, a w pewnej mierze i lewa rączka P. Jezusa“.

Podobny szablon rąk zauważymy w dziesiątkach obrazów włosko-bizantyjskich i rosyjskich. Jest to więc szczegół bez poważniejszego znaczenia. Ponadto o jednym musimy pamiętać: Prawa ręka Panagji Jasnogórskiej jest tak zniekształcona, zatarta, „przemęczona“ parokrotnymi przemalowaniami, że o pierwszych jej zarysach, kształtach i „szablonie“, możemy wyrobić sobie jedynie bardzo słabe wyobrażenie; przeprowadzanie analogji i porównań w tych warunkach jest więc rzeczą niecelową i bezskuteczną.

Należałoby raczej zapytać, czy wyraz, charakter, typ twarzy Panagji Jasnogórskiej posiada odpowiednik w twórczości Cavalliniego lub jego szkoły. Wszelkie zestawienia i porównania dają rezultat zdecydowanie negatywny! I to jest fakt zasadniczej wagi!

„Sztywność postawy Matki Boskiej Częstochowskiej nie sprzeciwia się“, pisze dr. Tomkowicz — „przyjęciu bliższego lub dalszego stosunku Cavalliniego do naszego obrazu, gdyż Van Marle podnosi, że w utworach Cavalliniego znać pewną nieruchomość postaci“.

Sztywność postaci, a ścisłość pierwotnego układu hieratycznego, są to rzeczy niewspółmierne, bardzo różne. Pomiedzy zachowaniami kompozycjami Cavalliniego i jego szkoły nie znajdziemy ani jednego wizerunku Panagji, utrzymanego w pierwotnym charakterze Hodigitriji. Co więcej! Uczniowie Cavalliniego najwyraźniej modernizowali stare wzory ikonograficzne. Tego rodzaju zmodernizowany typ Nikopoi reprezentuje Panagja z Cesi, której głowy nie osłania maphorion, ale krótki, zaledwie na ramiona spadający szalik!

„Ze starych wschodnich wizerunków Bogarodzicy“, zamyka swe uwagi dr. Tomkowicz, — „najbardziej pod względem pomysłu i układu do naszego częstochowskiego zbliżona jest mozaika przenośna w Chilandari na górze Athos, kto wie, czy nie współczesna jemu, jeśli nawet nie cokolwiek starsza“.

Podobieństwo mozaiki z Chilandari do naszego obrazu jest istotnie uderzające. Niezrozumiałą natomiast jest rzeczą, dlaczego dr. Tom-

kowicz uważa tę mozaikę za dzieło XIII stulecia, skoro ostatnie badania tej miary uczonych, jak Oskar Wulff i Michał Alpatoff, stwierdziły, że Panagja z Chilandari pochodzi z XII wieku.

Dr. Tomkowicz skupił całą swą uwagę wyłącznie na szkole rzymskiej, wybitnie prowincjonalnej, stojącej zdala od nurtów współczesnego życia artystycznego.

Najżywszymi ośrodkami sztuki włoskiej XIII wieku były Florencja i Siena.

Przyjrzyjmy się wizerunkom Bogarodzicy, powstałym w tej epoce w dwóch tych centrach twórczości artystycznej.

Liczebnie górował typ Hodigitrji „in throno“, wyzbyty już archaicznej sztywności i surowości.

Modernizacja tego typu uzewnętrzniała się w coraz śmielszym uwzględnianiu motywów rodzajowych, w coraz bardziej realistycznym ujmowaniu postaci Dzieciątka, które z Emanuela, rozdzielającego uroczyste błogosławieństwa, przeistacza się w „bambino“, szukające pieśczęt Matki i wyciągające rączki do zabawki.

Znamienną, rzucającą się w oczy, cechą wizerunków Matki Bożej, powstałych na gruncie sztuki włoskiej XIII wieku, jest powolna ale ciągła modernizacja typu Hodigitrji.

Modernizacja ta uzewnętrzniała się:

- 1) W wprowadzeniu wizerunków Hodigitrji „in throno“;
- 2) w podniesieniu „macierzyńskiego“ charakteru tego typu przedstawień, akcentowanego nachyleniem głowy Matki ku Dzieciątku, skutkiem czego Hodigitrja zbliża się coraz bardziej do „Madre della Consolazione“;
- 3) w coraz szerszym i śmielszym uwzględnianiu momentów realistyczno-rodzajowych, przekształcających Hodigitrję w Eleusę, t. j. Matkę, odpowiadającą na pieśczęty Dziecka, biorącą udział w jego zabawie;
- 4) w coraz bardziej realistycznym traktowaniu postaci Dzieciątka Jezus.

Ustalić należy następnie nazwiska i daty, dotyczące wybitniejszych malarzy włoskich z drugiej połowy XIV wieku, w którym to czasie powstał rzekomo obraz Matki Boskiej Częstochowskiej.

Cimabue i Duccio należą do czasów znacznie wcześniejszych; pierwszy czynny był bowiem w latach 1272 — 1302, drugi zmarł w r. 1319.

Twórczość Gilio di Pietro ze Sieny przypada na pierwszą połowę XIII wieku. Giotto zeszedł z tego świata w r. 1337, uczeń jego, Taddeo Gaddi zmarł w r. 1366.

W pierwszej połowie XIV wieku pracowali w Sienie, w Rzymie, i Florencji następujący malarze:

Margheritone Arezzo, Simone Martini († 1344), Buffalmacco, Giovanni da Milano, Lorenzetti Ambrogio, Lorenzetti Pietro, Lippo Memmi († 1357), Orcagna († 1368).

Do drugiej połowy XIV wieku należą:

Naśladowca Giotto, Altichiero da Zevio († 1385), Avanzi Jacopo, Barna da Siena, sienieńczyk Bartolo di Maestro Fredi († 1410), umbryjczyk Gentile da Fabriano († 1427), Lorenzo Monaco († 1422), Lorenzo Veneziano, Spinello Aretino († 1410), Andrea Vanni ze Sieny († 1414).

Wszyscy wymienieni malarze byli twórcami szeroko znanych wizerunków Najśw. Marji Panny, *naprawdę jednak szukać będziemy w ich pracach form, zbliżonych do Hodigitrji z Jasnej Góry.*

Typem, dominującym bezwzględnie w twórczości włoskiej w pierwszej i drugiej połowie XIV stulecia była Eleusa.

Kompozycje o surowych formach pierwotnych wizerunków Hodigitrji należały już całkowicie do przeszłości.

Przypadkowej zbieżności faktów, mianowicie, sprowadzeniu obrazu jasnogórskiego do Polski w epoce Ludwika Węgierskiego i pełnemu zrozumieniu i umiłowaniu stosunkowi tego króla do zagadnień twórczości artystycznej, badacze polscy starają się nadać znaczenie momentu rostrzygującego o pochodzeniu wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej.

Tymczasem zbieżność ta narzuca przypuszczenia wręcz przeciwne:

Ogólny charakter naszego wizerunku stwierdza, że malowidła tego nie należy traktować jako wykwitów żywego tętna ruchu artystycznego.

Jest to bowiem kompozycja o charakterze dewocyjnym, powstała na podłożu potrzeb wyłącznie religijnych.

Hieratyczno-archaiczny układ obrazu jasnogórskiego, jego właściwości ikonograficzne wskazują, że twórca jego, jakkolwiek posiadał świadomość nowych prądów, nurtujących w sztuce jego czasów, nie pozwolił sobie na żadne odchylenia i innowacje, gdyż założenia i cele jego posiadały charakter przede wszystkim religijno-dewocyjny, to znaczy, *zadaniem jego było utrwalić, powtórzyć w nowym malowidle wzór dawny, cudami wstawiony obraz Hodigitrji-Theotokos.*

„W twarzy Bogarodzicy“, zaznacza dr. Stanisław Tomkowicz, — „brak bizantyńskiej surowości wyrazu, a dopiero wdzięczna główka P. Jezusa! Jak ona naturalnie zwraca się nieco w lewo i w górę, jak

się do Matki przymila! W tym szczególe przebija się uczucie, pierwiastek niezwykle w sztuce bizantyńskiej¹⁾.

„Nie znamy obrazu włoskiego, na którymby, jak na częstochowskim, Dzieciątko Jezus było pojęte w nowszym duchu sztuki włoskiej, a trzymająca Je Matka była jeszcze bizantyńsko sztywna i hieratycznie skamieniała“.

Dwoistość w stylu wizerunków Hodigitrji, ujawniająca się w archaizowaniu postaci Matki Bożej i w swobodnem traktowaniu postaci Dzieciątka Jezus, — nie jest bynajmniej wyłączną cechą obrazu jasnogórskiego.

Ta sama dwoistość występuje w mozaikowej kompozycji z klasztoru Chilandari na Athos (XII wiek), w której surowa Hodigitrja piastuje pełne wdzięku i uroku Dziecię o jasnych lokach — oraz w mozaicie z kościoła S. Maria in Trastevere w Rzymie (XIII w.).

Znamienną cechą wizerunku jasnogórskiego jest jego koloryt.

Karnacja twarzy Matki Boskiej i twarzy Dzieciątka Jezus jest brunatna, koloru palonej pszenicy.

Jednolitość kolorystyczna w twarzach Matki i Syna jest charakterystyczną właściwością sztuki zachodniej.

W malarstwie wschodniem, karnacje są często różne: Twarz Matki Boskiej jest ciemna, a twarz Dzieciątka Jezus — jasna.

Dwoistość karnacji dobitnie występuje np. w obrazie Matki Boskiej Włodzimierskiej oraz w znanych nam już rosyjskich i polskich wizerunkach „Madre della Consolazione“.

Techniczne właściwości naszego obrazu, gatunek materiałów (deska lipowa, kredowy grunt, farby tempera), nie dają żadnego oparcia, nie stanowią żadnego punktu wyjścia przy ocenie czasu powstania wizerunku, gdyż właściwości te są powszechne, wspólne wszystkim malowidłom, powstałym po wygaśnięciu techniki enkaustycznej (woskowej)²⁾.

¹⁾ Dr. Stanisław Tomkowicz: O obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej, Kraków, 1927.

²⁾ Strój Matki Boskiej Częstochowskiej, otulenie całej postaci, nie wyłączając głowy płaszczem, a raczej szalem (maphorion, mophorion), jest charakterystyczną cechą wczesno - bizantyńskich przedstawień N. Marji Panny.

Matka Boska Częstochowska posiada płaszcz granatowy, pokryty złożonym ornamentem, składającym się ze stylizowanych lilij z gwiazdą sześcioramienną nad czołem. Taki sam złożony ornament zdobi suknię Matki Bożej, tego samego koloru, co i płaszcz.

Podszeńska płaszczka jest koloru karminowego.

Dziecię Jezus ma suknię koloru karminowego, lecz o odcieniu nieco jaśniejszym,



Fig. 78. *Matka Boża z klasztoru PP. Norbertanek w Krakowie; w. XVII.*



Fig. 79. *Matka Boska Sokalska, według miedziorytu z XVII w*



Fig. 80. *Hodigitrja - Nikopoia, płaskorzeźba andaluzyjska, w. XV.*



Fig. 81. *Hodigitrja*. w. XVI.
kościół św. Józefa w Warszawie.



Fig. 82. *Hodigitrja „in throno”*,
rzeźba z XIII w., Gundelfing.



Fig. 83. *Matka Boska Tuchowska*, XVI w.



Fig. 84. *Obraz Matki Boskiej z kość. dominikanów w Żółkwi, w. XVI.*



Fig. 85. *Obraz Matki Boskiej w Odporyszowie, w. XVI.*



Fig. 86. *Hodigitrja-Elcusa, w. XIV — XV, kościół Bożego Ciała w Krakowie.*



Fig. 87. Królowa Korony Polskiej,
miedzioryt A. Tarasowicza, wiek XVII.

Wobec krańcowych różnic, zachodzących pomiędzy stylem i charakterem wizerunku jasnogórskiego a sztuką XIII i XIV wieku, nasuwają się dwie alternatywy:

Albo obraz jasnogórski jest dziełem znacznie wcześniejszym, powstałym u schyłku XII wieku, — albo też jest to malowidło późniejsze, powstałe poza sferą problemów artystycznych, nurtujących w sztuce włoskiej XIII i XIV stulecia, o charakterze ściśle dewocyjnym, którego twórca świadomie i celowo archizował całość, pragnąc w ten sposób zbliżyć się do uświęconego cudami, nieznanego dzisiaj oryginału.

Alternatywie drugiej przeczą fakty następujące:

Malarze epok minionych, kopiując dla celów dewocyjnych obrazy dawne, ograniczali się do zachowania zasadniczego schematu kompozycyjnego, nigdy zaś nie starali się uzgodnić swą fakturę z oryginałem.

Ścisłość, posunięta do wiernego naśladowania faktury, leżała całkowicie poza sferą ich potrzeb i nawyków.

Przypatrmy się licznym wizerunkom Hodigitrji, malowanym w Polsce w wieku XVI i XVII.

Schemat ogólny jest zgodny ze wzorami, tradycją przekazanymi, ale technika, zwłaszcza sposób traktowania twarzy i rąk, są już całkowicie nowożytnie.

Otóż właśnie faktura, traktowanie twarzy Marji i twarzy Dzieciątka Jezus, charakter oblicza Bogarodzicy w obrazie naszym przeczą kategorycznie przypuszczeniom, jakoby wizerunek ten pochodził z XIV wieku.

Na tle sztuki tego stulecia nie mógł żadną miarą pojawić się obraz utrzymany w tym charakterze, traktowany w ten sposób, jak to widzimy w obrazie z Częstochowy!

Też same właściwości naszego wizerunku, które kategorycznie sprzeciwiają się przesunięciu czasu powstania tego malowidła w wiek XIV, wskazują wyraźnie na epokę, w której pojawienie się tego rodzaju kompozycji było koniecznością czasów.

Epokę tę określić należy, jako schyłek XII stulecia i pierwsze lata XIII wieku.

gęsto pokrytą złożonym ornamentem o trzech motywach: rozwiniętej lilji, trójliści, ułożonych w rozety, i rozetek, złożonych z kulek. Obramienia szat obu postaci są złożone.

Ornament ten nie jest z pewnością pierwotny. Jest to dodatek restauratorów malowidła z czasów Władysława Jagiełły.

Jedynie ze sztuką tych czasów, wizerunek nasz *zespala się organicznie, jako jej bezpośredni wyraz, jako jej naturalny wykwit*¹⁾.

Dane, dotyczące historii obrazu jasnogórskiego, potwierdzają fakt ten w całej rozciągłości. W pierwszej swej pracy, poświęconej cudownemu wizerunkowi z Częstochowy, dr. Tomkowicz zaznaczył:

„Według Długosza, obraz przywieziony został do Częstochowy w roku 1382. *Istnieją jednakże wcześniejsze o sto lat z górą daty, którym... można zaufać*“.

Gdybyśmy nawet nie podzielali zaufania dr. Tomkowicza do tych kronikarskich wzmianek, to faktem bezspornym jest, że w r. 1382 obraz jasnogórski otoczony był już glorią cudowności, iż posiadał swą przeszłość, historję, wagę, znaczenie, wizerunku od dawna czczonego.

Sprzeczność pomiędzy tem, co głosi tradycja o pochodzeniu wizerunku Hodigitrji polskiej, Matki Boskiej Częstochowskiej, mówiąca o przybyciu obrazu tego ze *wschodu*, a tem, co stwierdzają wybitnie *zachodnie* właściwości malowidła, — nie posiada bynajmniej znaczenia istotnego.

Pomiędzy wschodem a zachodem istniała ciągła wymiana dzieł sztuki.

Mówi o tem historia, kronikarze wymieniają władców świeckich i dostojników Kościoła wschodniego i zachodniego, którzy wzajemnie obdarowywali się obrazami.

Ta ciągła wymiana stała się podłożem szeregu legend, opowiadających o tajemniczych wędrówkach obrazów, przenoszonych nadludzką siłą na falach morza lub też w przestworach powietrza — ze wschodu na zachód, — i z zachodu na wschód.

Fakty te stwierdzają, że określna droga, którą odbył *włoskiego* pochodzenia obraz jasnogórski, wędrując z Italji, poprzez ziemie cesarstwa wschodniego i Ruś do Polski, — nie była wcale rzeczą wyjątkową.

Wizerunki Hodigitrji z XII i XIII stulecia, rozsiane na ogromnych przestrzeniach, ulegających supremacji kultury bizantyńskiej, a więc w Rosji, Serbji, Macedonji, Bułgarji i Rumunji — reprezentują jeden typ Hodigitrji; drugi powstał w Italji jako rezultat ewolucji form bizantyńskich na gruncie włoskim.

Typ pierwszy, obok różnic i właściwości lokalnych, znamionuje surowość form i ścisły schematyzm układu, w typie drugim uzewnętrzniły się już wyraźnie nowe prądy, cechujące sztukę Italji tych czasów.

¹⁾ Przypuszczenie, jakoby obraz Matki Boskiej Częstochowskiej był kopją obrazu Madonny di S. Lucca na Monte Guardia pod Bolonją, znanego już w XII w. — jest niczem nieumotywowane.

Madonna di S. Luca reprezentuje typ Hodigitrji, zbliżony już do Eleusy.

U podłoża tych prądów nurtowało pragnienie zbliżenia się do przyrody.

W tej atmosferze poszukiwań nowych źródeł twórczości i nowych form, powstały — w rzeźbie wykonane wizerunki Hodigitrji z muzeum w Gubbio (XI — XII w.) i z Poggioprimalaso (pocz. XIII w.), nacechowane wybitnym realizmem w traktowaniu twarzy Bogarodzicy, oraz obraz z Jasnej Góry.

Charakterystyczną właściwością bizantyńskich przedstawień Bogarodzicy są duże, czarne oczy, cienki, wydłużony nos i małe usta.

Cechy te występują również w rzeźbach z Gubbio i Poggioprimalaso oraz w obrazie częstochowskim, ale sposób przeprowadzenia, traktowania rysów twarzy w dziełach tych posiada już nowożytny charakter, na skutek wyraźnych pierwiastków realistycznych.

Pierwiastki te obce były np. sztuce rosyjskiej, w której aż do końca XVII w. utrzymał się dawny, *linearnie przestylizowany typ idealny* z wąskim nosem i małymi ustami.

HODIGITRJA — NIKOPOIA Z JASNEJ GÓRY

Zarówno nazwa, jak i świadomość łączności wizerunków Nikopoi z kultem Matki Boskiej Zwycięskiej zatarły się na zachodzie bardzo szybko.

Jedynie w krajach, graniczących z terenami, ulegającymi wpływom kultury Wschodu — świadomość ta utrzymała się dłużej.

Wyrazem ciągłości tej tradycji jest np. freskowa kompozycja fundacyjna z kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie, w której widzimy zwycięscę z pod Grunwaldu, która Władysława Jagiełłę, klęczącego przed Nikopoią.

Jak już zaznaczyliśmy, Nikopoią świata zachodniego była od czasu bitwy pod Lepanto, t. j. od r. 1571, Hodigitrja z kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie.

Początki procesu zespalania kultu Matki Boskiej Zwycięskiej z wizerunkami Hodigitrji, sięgają jednak czasów znacznie wcześniejszych. Terenami, na których proces ten dokonywał się, były Hiszpanja i Polska.

Teologiczną podstawę kultu Matki Boskiej Zwycięskiej tworzą słowa Genezis, mówiące o „Niewieście, która zetrze głowę węża“, wyznaczające drogę współdziałaniu Matki Bożej w dziele Odkupienia.

Zespolona z swym Synem Marja „zetrze głowę węża“, głowę nieprzyjaciela rodzaju ludzkiego, obezwładni ciemne moce, pragnące zniszczyć dzieło Jezusa Chrystusa, Kościół Boży na ziemi.

W epoce walk krzyża z półksiężycem w XV stuleciu na półwyspie Iberyjskim powstała, najdawniejsza z zachowywanych, kompozycja, jednocząca kult Matki Boskiej Zwycięskiej z formami ikonograficznymi Hodigitrji.

Jest to płaskorzeźba andaluzyjskiego pochodzenia, znajdująca się obecnie w francuskich zbiorach prywatnych.

Siedzące na ramieniu Matki Dzieciątko Jezus, godzi włócznią, na której tępym końcu widnieje znak krzyża, w węża, zataczającego kręgi u stóp Bogarodzicy.

Hodigitrja-Nikopoia przedstawiona jest tutaj „in throno“.

Teologiczna koncepcja Nikopoi uplastyczniona jest w dziele tem z wyrazistością wręcz niezrównaną.

Ośrodkiem kultu Matki Boskiej Zwycięskiej w Polsce była — jak o tem dobitnie mówią dokumenty — Jasna Góra.

Posłuchajmy, co o tem pisze Nieszporkowicz:

„Na tej górze królowie, zniżając korony, Twoją, o Królowo nieba i ziemi, wenerowali klemencję, a otrzymane ze wschodu słońca, z północy i z innych świata części, na Twoje łono składali laury“....

„Jakoż było tam tych znaków tureckich, moskiewskich, tatarskich, kozackich, dosyć w kaplicy na grzymsach rozwieszonych...“

„Kiedy Zygmunt I, król polski, z carem moskiewskim ciężką staczał bitwę¹⁾, tegoż dnia i godziny tejże Jan Konarski, biskup krakowski, odprawiał mszę św. przed obrazem Najświętszej Panny na Jasnej Górze, przy konkursie ludnym, na tę intencję, aby Pan Bóg szczęścił polskiemu wojsku. Zwycięstwo odniesiono tegoż dnia i tejże godziny, podczas mszy św. onej. Najlepiej potwierdził to sam najjaśniejszy Zygmunt I, który, umyśloną odprawując drogę do Najświętszej Panny, śluby swoje wypełnił, a wydarte nieprzyjacielowi chorągwie pod stopy Tryumfatorki Najświętszej Panny rzucając, na tę pamiątkę zostawił...“

Król Władysław IV niejednokrotnie „wyznawał, że wszystko z ręki i łaski Najświętszej Panny, na tem miejscu wzywanej, miewał. Wdzięczny tak wielu łask, Władysław stał się wiernym ich wyznawcą na tem miejscu świętem i wiele razy na jaką wyprawiał się wojnę, zawsze tu swoje oddawał vota osobą swoją...“

„Niemало znaków wojennych, nieprzyjaciołom wydartych, pod stopy Najświętszej Panny rzucał“.

Król Jan Kazimierz „po bitwie pod Zborowem na Jasną Górę do Najświętszej Panny pośpieszył, której pod stopy panieńskie ośm chorągwi kozackich oddawszy, solenną wotywę z tryumfem huczącej armaty obmyślił...“

Po odparciu najazdu szweckiego, polecił król „Jasną Górę zwać górą Zwycięstwa“.

„W r. 1661, po rozbiciu połączonego z Moskwą hetmana kozackiego Ciecziury, „król Jan Kazimierz, buławę srebrną, złocistą, którą Ciecziura miał od Moskwy, jako znak władzy swojej i chorągiew kozacką oddał pod stopy Najświętszej Pannie za votum“.

¹⁾ Mowa tu o bitwie pod Orszą.

„W r. 1662, po pobiciu Moskwy, król siedm chorągwi, wydartych nieprzyjacielowi, oddał, w kaplicy rozwieszone“.

Przytoczone wyjątki z kronik, pamiętników i kazań XVI i XVII w. stwierdzają, że Hodigitrja Jasnogórska odbierała cześć jako Nikopoią polską, jako Matka i Orędowniczka narodu.

„Roku 1627 miasto Gliwice“ — opowiada Nieszporkowicz — „od Mansfelda i innych heretyków, przeciw cesarzowi zbuntowanych, ściśnione zewsząd w murach i w niewielkiej liczbie żołnierzy swoich, kiedy ni tak wielkiemu nieprzyjacielowi sprostać nie mogło, ni odsieczy na niego mieć, wszyscy obywatele, jakby jednym sercem i jednym głosem wezwali na pomoc N. Panny i uczynili ślub nawiedzić jej miejsce święte w Częstochowie. Pokazała się zatem Najświętsza Panna nad miastem, płaszczem pokrywając je, co i sami widząc nieprzyjaciele, pierzchnęli zaraz od miasta.“

Skoro odstąpili, mieszczenie celniejsi pieszo z kompanją przyszli na Jasną Górę do Najświętszej Panny, jako do oczywistej tryumfatorki i oddali za votum chorągiew z osobą Najświętszej Panny, miasto płaszczem pokrywającej, którą to chorągiew w kaplicy zawieszono...”

Kompozycja, zdobiąca chorągiew Gliwiczan — pokrywała się z długim szeregiem przedstawień „Matki Bożej Miłosierdzia“, licznych zwłaszcza w sztuce Italji i Francji.

W kompozycjach tej treści, ponad osiedłami ludzkimi unosi się postać Najświętszej Marji Panny, osłaniającej swym płaszczem mury miasta i jego mieszkańców.

Kompozycje te wyrosły na podłożu kultu Najświętszej Panny jako Orędowniczki i Pośredniczki wiernych.

Klasycznym przykładem przedstawień tej treści jest obraz ze szkoły Fiorenza di Lorenzo (1440—1522) z kościoła św. Franciszka w Montona.

Najświętsza Marja Panna w otoczeniu Patronów Montony, roztacza płaszcz swej opieki nad miastem i chroni je od gromów gniewu Bożego.

Ponad Najświętszą Dziewicą unosi się w glorii Chrystus, rzucający pioruny, w kształcie strzał pierzastych, na miasto. Strzały padają na płaszcz Matki Bożej i łamią się, nie czyniąc mieszkańcom szkody.

Twórca Madonny „della Misericordia“ z Montony uplastycznił w dziele swem tę samą ideję, która promienieje ze słów szeroko w Polsce spopularyzowanej pieśni marjańskiej:

*„Lecz kiedy Ojciec rozgniewany siecze,
Szczęśliwy, kto się do Matki uciecze...”*

W przedstawieniach Madonny „della Misericordia“ („Madonny Opieki“) Najświętsza Dziewica pojawia się przeważnie bez Dzieciątka Jezus.

W kompozycji, ufundowanej przez Gliwiczan, unosiła się ponad murami ich miasta Hodigitrja Jasnogórska.

W czasach ostatnich, kult Matki Boskiej Opieki, zespolił z formami ikonograficznymi Hodigitrji wielki pejzarzysta polski Józef Chełmoński w obrazie „Wizja“ (zbiory prywatne w Warszawie):

Na tle nocnego nieba i chmur, srebrzących się w świetle księżyca, zjawia się opiekuńcza wizja Matki Boskiej Częstochowskiej, czuwającej nad śpiącą wsią polską.

Pod wpływem wydarzeń historycznych na południu Europy, w obliczu niebezpieczeństwa tureckiego, kult Najświętszej Marji Panny Śnieżnej, jako Matki Boskiej Zwycięskiej, przejął się u nas wprawdzie już w początkach XVII w., jednakże nie przekraczał nigdy granic ściśle określonych terenów.

Był to więc kult o charakterze lokalnym, jakkolwiek w pewnych punktach Polski wywierał potężny wpływ przez długie dziesiątki lat.

Wymienić tu należy obraz Matki Boskiej Różańcowej z kościoła Dominikanów w Krakowie, wokoło którego to obrazu zkoncentrowało się życie religijne dawnej stolicy państwa polskiego w latach klęski pod Cecorą i zwycięstwa pod Chocimem (1620 — 1621) oraz w okresie wyprawy Sobieskiego pod Wiedn.

Krakowski obraz Najświętszej Marji Panny Śnieżnej jest z końca XVI wieku pochodzącą kopją obrazu S. Maria Maggiore w Rzymie.

Na tle licznych kopij obrazu rzymskiego N. Marji Panny Śnieżnej, zachowanych w Polsce, a pochodzących przeważnie z pierwszej połowy XVII w., uwagę szczególną zwraca obraz ze szkoły poznańskiej z początków tegoż stulecia, znajdujący się w kościele parafialnym w Ryczywole (Wielkopolska).

Obraz ten cechuje pewna samodzielność stylu i układu, świadcząca o znacznej odrębności lokalnej szkoły malarskiej.

Ogólne wytyczne Kościoła, przestrzegającego w sztuce form uświęconych tradycją, oraz specjalne warunki lokalne sprawiły, że typ Hodigitrji stał się u nas na długie wieki wzorem obowiązującym dla malarzy wizerunków Bogarodzicy.

Zarówno w wieku XV, XVI jak i XVII powstawały u nas obrazy, których twórcy, operując techniką swej epoki, powtarzali niezmiennie dawny wzór Hodigitrji.

Większość wizerunków Matki Boskiej w Polsce, wsławionych łaskami i cudami, utrzymana jest w typie Hodigitrji.

Kopją obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, wykonaną w czasach Władysława Jagiełły, był, głośny na naszych kresach wschodnich, obraz Matki Boskiej Sokalskiej.

Z bardziej znanych obrazów Bogarodzicy w Polsce, typ Hodigitrji reprezentują wizerunki z Domosławie, Gosprzydowa, Nowego Sącza, Odporyszowa, Okulicz, Zawady i Mokobodów. Są to prace malarzy lokalnych o różnej wartości artystycznej, sięgające XVI i XVII stulecia.

Wybitnymi dziełami sztuki są dwa wizerunki Bogarodzicy z klasztoru PP. Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, utrzymane w typie Hodigitrji. Starszy z nich pochodzi z XVI wieku, drugi powstał w pierwszej połowie następnego stulecia. Charakterystyczną cechą tych wizerunków jest pełny ekspresji i siły wyraz oczów Matki Bożej.

W tych licznych kopjach i naśladownictwach cudownego wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej, rysy, charakter twarzy Panagji odbiegały bardzo daleko od oryginału. Przyczyny tego były różne: Przedewszystkiem malarze opierali się przeważnie nie bezpośrednio o oryginał, ale posługiwali się kopjami lub rycinami. Odgrywały tu dalej rolę przekonania artystyczne danej epoki, styl tych czasów, które zmuszały malarzy do pewnych zmian i odchyłeń. Ponadto obraz jasnogórski, wyrazistość jego kształtów i linii — zacierała się coraz więcej, ginęła pod warstwami wiekowego kopciu i pyłu, osiadającego na malowidle. Twarz Matki Bożej stawała się coraz mniej widoczna.

W tych warunkach o wierności i ścisłości kopij nie mogło być mowy! To też malarze, powtarzając schemat Hodigitrji, starali się rysy twarzy Panagji dostosować do tego bizantyńskiego układu. W ten sposób wyłonił się nowy, nic z oryginałem niemający wspólnego, typ Panagji Jasnogórskiej, pseudo-bizantyński o charakterystycznych dwóch bliznach na policzkach. Blizny te występowały istotnie na oryginale. Była to pozostałość częściowego zniszczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej w czasie napadu husytów na Jasną Górę w r. 1430, po którym to napadzie poddano wizerunek pierwszej restauracji.

Przesadnie ciemna karnacja twarzy i rąk w kopjach obrazu jasnogórskiego była rezultatem zczernienia oryginału, niezdawania sobie sprawy z istotnego, pierwotnego kolorytu tego malowidła.

Ten fantastyczny typ Panagji Jasnogórskiej, spopularyzowany w setkach kopij i w dziesiątkach tysięcy reprodukcji żyje dotąd, widnieje w ołtarzach kościołów naszych i zdobi ściany domostw. Przeprowadzona przez prof. Rutkowskiego restauracja — odsłoniła, odkryła istotne rysy

twarży Panagji Jasnogórskiej— rysy te dotąd żyją jedynie w oryginale. Masy kształtują swe pojęcia i wyobrażenia o cudownym obrazie jasnogórskim nadal na owych fantastycznych kopjach i reprodukcjach.

Ogólny układ Hodigitrji w całej postaci wyraźny jest nawet w obrazie obozowym Jana Kazimierza z klasztoru dominikanów w Żółkwi.

Obraz ten, pochodzący z końca XVI wieku, reprezentuje typ „Niewiasty“ z Apokalipsy, stojącej na księżycu, „odzianej w słońce“.

Strzelista glorja wokół całej postaci („odziana w słońce“), sierp miesiąca u stóp, są dodatkami, których celem było wniesienie nowej treści w te kompozycje, oparte wyraźnie o odwieczny schemat Hodigitrji w całej postaci.

Miarę supremacji form Hodigitrji w Polsce są wizerunki Eleusy, powstałe w pracowniach naszych mistrzów cechowych, oparte nieomal całkowicie o schemat układu Hodigitrji.

Zestawmy np. obraz Matki Boskiej Tuchowskiej, dzieło malarza polskiego z pierwszej połowy XVI wieku, z Eleusą czeskiego pochodzenia, sięgającą początków XV w., znajdującą się w kościele Bożego Ciała w Krakowie.

O ileż śmielej koncepcja Eleusy uzewnętrznia się w starszym o sto przeszło lat malowidle czeskiem!

Twórca Eleusy Tuchowskiej pozwolił sobie tylko zmienić hieratyczny gest prawej ręki Matki Bożej, w której widnieje kwiat róży.

W obrazie Hodigitrji z Jasnej Góry widział naród polski „prawdzy“ — jak mówią dokumenty — wizerunek swej Królowej.

Fakt ten nie mógł — oczywiście — nie wyrzucić decydującego wpływu na kształtowanie się pojęć ikonograficznych w Polsce.

Bezpośredni następstwem utożsamienia pojęć Hodigitrji i Królowej Korony Polskiej było nadzwyczajne upowszechnienie się wizerunków w typie Hodigitrji.

Przeniesienie form wizerunków Hodigitrji na emblematy narodowe i państwowe było dalszą konsekwencją uznania obrazu Hodigitrji z Jasnej Góry za wizerunek Królowej Korony Polskiej.

Wysiłki artystyczne, zmierzające do uplastycznienia w nowej formie wiary narodu w królowanie Marji nad Polską, należały do niezmiernie rzadkich wyjątków.

Przytoczyć możemy właściwie jeden tylko przykład tego rodzaju usiłowań.

Jest to miedzioryt wileńskiego sztycharza z drugiej połowy XVII wieku, Tarasowicza.

Próby te leżały nietylko poza sferą potrzeb istotnych, ale naruszały

wiarą i tradycją uświęcone formy wizerunku Królowej Korony Polskiej, Hodigitrji z Jasnej Góry.

Dlatego też innowacja Tarasowicza nie wywarła żadnego wpływu dziedzinie przedstawień marjańskich w Polsce dawnej.

Zespolenie wiary narodu w królowanie Marji nad Polską z wizerunkiem Hodigitrji-Theotokos pociągnęło za sobą pewne modyfikacje w szczegółach przedstawień tego typu.

Mówimy tu oczywiście nie o obrazie jasnogórskim, ale o jego kopjach. „Pod twem berłem, o Królowo, zwyciężamy nieprzyjaciół“ — mówi jeden z kaznodziejów XVII stulecia...

Korona królewska na skroniach, berło w prawej, a jabłko w lewej ręce Marji widnieją w licznych wizerunkach Hodigitrji polskiego pochodzenia.

W wielu wypadkach, w których takie czy inne względy nie pozwalały na domalowanie insygnjów władzy, wprowadzano je w formie złożonych i srebrzonych ozdób metalowych.

Dodać tu musimy, że tego rodzaju uzupełnienia nie posiadały charakteru lokalnego, t. zn. nie były wyłącznie wyrazem wiary w panowanie Marji nad Polską, ale pojawiały się także w innych przedstawieniach, w których Panagja występuje jako Królowa nieba i ziemi.

Berło w rękę, a koronę na skroniach Marji widzimy już w rzeźbie, pochodzącej z początków XIII w., przechowanej w kościele paraf. w Gundelfing.

Ikonograficzne i kompozycyjne formy Hodigitrji nabrały dla Polski znaczenia wyjątkowego.

W historii przedstawień plastycznych, związanych z kultem Matki Bożej, tego rodzaju supremacja jednego typu wizerunków jest, poza Polską, czemś nieznanem.

Jedynie w Ameryce Łacińskiej podobnie szeroko upowszechnił się typ Immaculaty.

Supremacja ta była następstwem przeżyć religijnych i narodowych, wiążących cudowny wizerunek z Jasnej Góry z najszerszemi masami narodu.

Marja — Theotokos z Jasnej Góry stała się w epoce Jagiellonów Nikopoią Polski, — w czasach „potopu“ za Jana Kazimierza na skroniach Jej zajaśniała korona państwa polskiego, w latach niewoli była Gwiazdą Zaranną narodu, a gdy blask słońca wolności rozproszył mroki niewoli, Jasna Góra, jako żywy pomnik opieki Marji nad Polską, znowu rozbłysła ogniami tryumfu:

Marja Theotokos i Mater Omnium, Mater et Regina Regni Poloniae stała się znowu Nikopoią, Władczynią, przynoszącą narodowi zwycięstwo w dniach Cudu nad Wisłą.

Ukraiński poeta Platon Kostecki pozostawił po sobie następujący wiersz, doskonale obrazujący, w formie syntetycznej, ewolucję kultu marjańskiego w Polsce:

*Wo imia Otca i Syna
To nasza mołytwa
Jako Trojca, tak jedyna
Polszcza, Ruś i Łytwa!..
Jedna w Boha Korolewa
Mołytisia za namy
Z Czenstochowy, Poczaiewa
I z nad Ostroj Bramy!*

Nad Litwą czuwała N. Marja Panna z Ostrej Bramy, nad Rusią roz-
taczała płaszczy swej opieki Bogarodzica Poczaiewska.

Zarówno jednak kult Orędowniczki z Ostrej Bramy jak i kult Matki Boskiej Poczaiewskiej posiadał charakter lokalny, prowincjonalny.

Syntezę, a zarazem szczytowe wzniesienie się kultu marjańskiego w Polsce stanowił kult Hodigitrji z Jasnej Góry.

Granice tego kultu przekroczyły tereny państwa polskiego.

Cześć dla Matki Boskiej Częstochowskiej rozkwita wszędzie, gdzie rozlega się mowa polska.

Jeżeli teraz uwzględnimy znaczenie Hodigitrji w dziejach kultu i ikonografji marjańskiej w Rosji i Słowiańszczyźnie Południowej, następnie przenikanie kultu Matki Boskiej Częstochowskiej do Czechosłowacji, uzewnętrzniające się nawet w współczesnej poezji czeskiej¹⁾, to wszechsłowiański charakter kultu Hodigitrji uplastyczni się z całą wyrazistością.

¹⁾ „*Królowo Polski, Mateczko Czech,
racz przyjąć prośbę słowiańskich ech,
Białego Orła z Lwem naszym spój!
Czeski lud z polskim połącz łaskawie,
w Chrystusie ukaż im wspólny cel.
prowadź ich razem w obronny bój!*“

Jan Karnik: Pielgrzymia pieśń
dla Czechów i Polaków.

B I B L I O G R A F J A

- Igor Grabar: Istorja ruskago iskusstwa, t. IV.
- Haldane Macfall: Historja Malarstwa (przekład Józefa Ruffera).
- Testa L.: La storia della pittura veneziana, Bergamo 1909.
- N. P. Kondakow: Ikonografja Matki Bożej (po rosyjsku), Petersburg 1913 i 1915.
- Charles Diehl: Manuel d'art bizantin, Paryż 1910.
- Oskar Wulff: Die byzantinische Kunst.
- N. P. Lichaczew: Znaczenie historyczne italo-greckiej szkoły, Petersburg 1911.
- Pokrowskij: Oczerki pamiatnikow chrystianskoj ikonografii. Petersburg 1900.
- Van Marle: La peinture romaine au Moyen-âge, 1921.
- The development of the italian schools of painting by Raimond van Marle, volume I, Haga 1923 (Martinus Nijhoff).
- Oswald Siren: Toskanische Malerei in XIII Jahrhundert, Berlin, 1922.
- La peinture religieuse en Bulgarie par André Grabar, Paris 1928.
- Rudolf Kömstedt: Vormittelalterliche Malerei. Augsburg 1929.
- Griechische und römische Porträts nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn, Paul Arndt und Georg Lippold, Monachjum (F. Bruckmann).
- Swencickij: Ikonopys' Gałyckoj Ukrainy XV—XVI wikiw, Lwów, 1928.
- W. St. Turczyński — J. Rutkowski: Konserwacja cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Listopad 1925 — marzec 1926. Częstochowa 1927.
- Dr. Stanisław Tomkowicz: O obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej. Kraków, 1927.
- Dr. Ilarian Swenzikj-Swiatyzyj: Ikonenbilder der Galizischen Ukraina XV—XVI Jahrh., Lwów 1929 (Sammlungen des Ukainischen Nationalmuseums in Lwow).
- Philipp Schweinfurth: Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haga 1930, (Martinus Nijhoff).
- Oskar Wulff und Michael Alpatoff: Denkmäler der Ikonenmalerei, Lipsk.
- Dr. Fannina W. Halle: Altrussische Kunst.
- Denkmäler altrussischer Malerei: Russische Ikonen von 12—18 Jahrhundert, Berlin 1929, (wstęp Łunaczarskiego).
- Vlad. R. Petkovic: La peinture Serbe au Moyen Age, Belgrad, 1930. (Musée d'histoire de l'art, monuments Serbes).
- Sergjusz Kułakowski: Legenda o obrazie Matki Boskiej Rzymskiej w literaturze staroruskiej, Warszawa, 1926, nakład Tow. Nauk. w Warszawie.
- Fürst Eugen N. Trubetzkoy: Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei. Paderborn 1927.
- E. Guimet: Annales du Musée Guimet; Les portraits d'Antinoé, Paryż.
- Carl Sonnenschein: Madonnen mit kunsthistorischen Anmerkungen zu den Bildern von Leopold Zahn, Berlin.
- Prace Komisji Historji Sztuki, tom V, zeszyt II, Kraków, 1932, (Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, napisał St. Tomkowicz).

S P I S I L U S T R A C Y J

- Fig. 1. *Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej*, bez ozdobnej sukienki.
- Fig. 2. *Pinturicchio (1454 — 1513): Św. Łukasz Ewangelista*; fragment polichromji, Rzym, kościół S. Maria del Popolo.
- Fig. 3. *Portret mumji*; Kairo, muzeum.
- Fig. 4. *Portret mumji*; Paryż, Musée Guimet.
- Fig. 5. *Portret mumji*; Paryż, Musée Guimet.
- Fig. 6. *Lutnistka*; fresk w Boscoreale.
- Fig. 7. *Dziewica Chalkopratejska*; mozaika, wiek XII — XIII, klasztor PP. Klarysek w Krakowie.
- Fig. 8. *Orantka*; Murano pod Wenecją, kościół N. Marji Panny i św. Donata. mozaika, wiek XII.
- Fig. 9. *Orantka*; mozaika z IV wieku, Rawenna, pałac arcybiskupi.
- Fig. 10. *Nikopoia*; rzeźba w drzewie, wiek XI — XII, Gubbio, muzeum.
- Fig. 11. *Nikopoia*; rzeźba z okolic Perugji, druga połowa XII w., Perugja, muzeum.
- Fig. 12. *Fragment Pokłonu Trzech Króli*; mozaika, wiek VI, Rawenna, S. Apollinare Nuovo.
- Fig. 13. *Matka Boża (Nikopoia) „in throno“ z fundatorem kościoła, księciem Stefanem i jego patronem*; fresk, cerkiew w Moraczy (Serbja), wiek XIII.
- Fig. 14. *Matka Boża „in throno“ ze św. Jakóbem i św. Andrzejem, po bokach sceny z życia N. Marji Panny*; obraz włoski z XIII w., Paryż, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej.
- Fig. 15. *„Stolica Mądrości“ (Nikopoia)*; rzeźba z połowy XII wieku, Spello, kościół S. Maria Maggiore.
- Fig. 16. *Panagja-Blacherniotissa (Platytera)*; fresk, w. XIV, Peć (Serbja), cerkiew.
- Fig. 17. *„Sedes Sapientiae“ (Nikopoia, Matka Boska Objawienie)*; mozaika, XI w., Tryjest, katedra.
- Fig. 18. *Panagja-Platytera (Blacherniotissa)*; płaskorzeźba z XIII w., Wenecja, kościół Sł Maria Mater Domini.
- Fig. 19. *Szkoła Perugina (1446 — 1523): Madonna delle Grazie*; Perugja, katedra.
- Fig. 20. *Hodigitrja w całej postaci*; mozaika z XII w., Torcello pod Wenecją, katedra.
- Fig. 21. *Najśw. Dziewica z Albano (Dziewica Chalkopratejska)*; fresk w katakumbach w Albano, w pobliżu Rzymu, wiek IX.
- Fig. 22. *Dziewica Chalkopratejska*; wiek XIII, Moraca (Serbja).
- Fig. 23. *Hodigitrja w całej postaci*; fresk, wiek XIV, cerkiew w Matejcz (Serbja).

- Fig. 24. *Mater Dei*; Hodigitrja „in throno“, r. 1100, Tivoli, S. Silvestro.
- Fig. 25. *Hodigitrja „in throno“*; po bokach sceny z życia Chrystusa i Najśw. Marji Panny, szkoła toskańska, wiek XIII, Piza, Museo Civico.
- Fig. 26. *Nieznany malarz włoski: Hodigitrja „in throno“*; wiek XII, Florencja, Galeria Uffizi.
- Fig. 27. *Hodigitrja w całej postaci*; fragment tryptyku z kości słoniowej, wiek X—XI, muzeum arcybiskupie w Utrechcie.
- Fig. 28. *Nieznany malarz tokański z XIII wieku: Eleusa Pasyjna*; Berlin, Muzeum ces. Fryderyka.
- Fig. 29. „*Uirgen de la leche*“; szkoła z Walencji, początek XV wieku.
- Fig. 30. *Cimabue Cenni di Pepo: Najśw. Marja Panna z Dzieciątkiem na tronie*; szkoła florencka, Florencja, Uffizi.
- Fig. 31. *Ambrogio Borgognone (1450 — 1523): Madonna „in throno“*; szkoła medjołańska, Berlin, Muzeum ces. Fryderyka.
- Fig. 32. *Duccio di Buonisegna (1260 — 1319): Madonna „in throno“*; szkoła sienieńska, Siena, Duomo, Museo.
- Fig. 33. *Benvenuto di Giovanni (1436 — 1518): Madonna z Dzieciątkiem pośród aniołów*; szkoła sienieńska, Siena, Akademja.
- Fig. 34. *Fra Angelico da Fiesole (1387 — 1455): Madonna „in throno“*; szkoła florencka, Cortona, S. Domenico.
- Fig. 35. *Nieznany malarz tokański z XII wieku: Madre della Consolazione*; Florencja, S. Marco dei Buonomini.
- Fig. 36. *Guariento (czynny 1338 — 1370): Matka Boża z Dzieciątkiem Jezus*; Padwa, Muzeum Miejskie, szkoła padewska.
- Fig. 37. *Matka Boska Iwerska*; według kopji z XIX wieku.
- Fig. 38. *Matka Boska Kazańska*; rok 1700.
- Fig. 39. *Matka Boska Hodyszewska*; wiek XVIII.
- Fig. 40. *Madre della Consolazione* (według Pokrowskiego: Oczerki pamiatników chrystianskoj ikonografji).
- Fig. 41. *Eleusa*; szkoła italo-bizantyńska, wiek XIV, Florencja, S. Maria Maggiore.
- Fig. 42. *Berlinghieri, rodzina malarzy z Lukki, czynna w połowie XIII w.: Glykophilusa*; Florencja, Akademja.
- Fig. 43. *Matka Boża Włodzimierska*; szkoła susdalsko-nowgorodzka; wiek XI, Moskwa, Muzeum Historyczne.
- Fig. 44. *Panagja Eleusa „in throno“*; wiek XIII, Wenecja, kościół św. Marka.
- Fig. 45. *Giotto (1266 — 1337): Madonna z Dzieciątkiem Jezus*; Nowy-Jork, zbiory Goldmana.
- Fig. 46. *Madre della Consolazione*; szkoła polska, wiek XVI, kościół św. Józefa na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie.
- Fig. 47. *Ambrosio Lorenzetti: „Uirgo Lactans“*; początek XIV w., Siena, kościół św. Dominika, szkoła sienieńska.
- Fig. 48. *Eleusa Pasyjna*; fresk, wiek XIV, cerkiew w Koncze (Serbja).
- Fig. 49. *Guido da Siena: Madonna z Dzieciątkiem*; druga połowa XIII w., szkoła sienieńska, Siena, Akademja.
- Fig. 50. *Hugo van der Goes (1435 — 1482): Eleusa*; zbiory Carrand'a w Paryżu, szkoła flamandzka.

; Berlin, Muzeum ces. Fryderyka.

rard David (1460 — 1523): Matka Boża karmiąca; wczesna szkoła nider-
dzka, Paryż, zbiory P. Bosch'a.

temisia Gentileschi: *Matka Boża z bawiącym się Dzieckiem*; szkoła rzym-
-floreńska XVII w., Rzym, Galeria Corsini.

fael: *Madonna Sykstańska*; Drezno, galerja.

ovanni Bellini (1428 — 1516): Najśw. Marja Panna z Dzieciątkiem; szko-
wenecka, Medjolan, Pinakoteka.

renzo di Credi (1457 — 1537): *Najśw. Marja Panna*; fragment „Adoracji
ieciątka Jezus“, szkoła florencka, Florencja, Uffizi.

ippo Lippi (1457 — 1504): *Najśw. Marja Panna*; szkoła florencka, frag-
nt „Adoracji Dzieciątka Jezus“, Florencja, Uffizi.

ola Bermejo (1440 — 1500): „*La Virgen del Populo*“; szkoła katalońska,
ldryt, zbiory Raimunda Ruiz.

toni van Dyck (1599 — 1641): *Madonna z Dzieciątkiem Jezus*; Paryż,
ory Ch. Sedelmeyera.

nagja - Hodigitrja; obraz rosyjski z r. 1679.

atka Boża z Mielnicy na Wołyniu; koniec wieku XVI.

tria Deipara a Strata; wiek XVI, Rzym, kościół P. Jezusa.

ujśw. Marja Panna Myślenicka.

eznany malarz tokański z XIII stulecia: Nikopoia, Fiesole, Museo Bandini.

atka Boska z Poggioprimeso; rzeźba z XIII wieku, kościół św. Rocha

atka Boża z klasztoru PP. Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie; wiek
VI, szkoła polska.

atka Boska z Dalkowa pod miastem Łodzią.

wdowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej; fragment (Głowa Najśw.
arji Panny).

wdowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej; fragment (głowa Dzieciątka
zus).

wdowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w ozdobnej sukience i koronie.

atka Boska Różańcowa z kościoła dominikanów w Krakowie; obraz bez me-
lowej sukienki, koniec XVI w.

zjśw. Marja P. Śnieżna (Różańcowa, Zwycięska); wiek XII — XIII, Rzym,
zylika S. Maria Maggiore.

koła Fiorenzo di Lorenzo (1440 — 1522): *Matka Boska Miłosierdzia*; obraz
alowany w r. 1482, szkoła florencka, Montona, S. Francesco.

eznany malarz polski z pierwszej połowy XVII w.: *Najśw. Marja Panna*
ieżna; Ryczywół (Wielkopolska), kościół parafjalny.

atka Boska Różańcowa z kościoła dominikanów w Krakowie.

zef Chelmoński: *Wizja*; Warszawa, zbiory prywatne.

atka Boża z klasztoru PP. Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie; wiek
VII, szkoła polska.

atka Boska Sokalska; według miedziorytu z końca XVII w.

- 50,-
- Fig. 80. *Hodigitrja ujęta jako „Niewiasta, która zetrze głowę węża” (Hodigitrja kopia); płaskorzeźba andaluzyjska z XV w., prywatne zbiory francuskie*
- Fig. 81. *Hodigitrja z kościoła św. Józefa na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, wiek XVI.*
- Fig. 82. *Hodigitrja „in throno”; rzeźba z początków XIII w., Gundelfing.*
- Fig. 83. *Matka Boska Tuchowska; szkoła polska, pierwsza połowa XVI wieku.*
- Fig. 84. *Obraz Matki Boskiej z kościoła OO. Dominikanów w Żółkwi; koniec XVI w.*
- Fig. 85. *Obraz Matki Boskiej w Odporyszowie (Małopolska); wiek XVI, szkoła polska.*
- Fig. 86. *Hodigitrja - Eleusa; szkoła czeska, wiek XIV — XV, kościół Bożego Ciała w Krakowie.*
- Fig. 87. *Królowa Korony Polskiej; miedzioryt Aleksandra Tarasowicza z drugiej połowy XVII wieku.*



BIBLIOTEKA
Uniwersytetu Śląskiego

543085