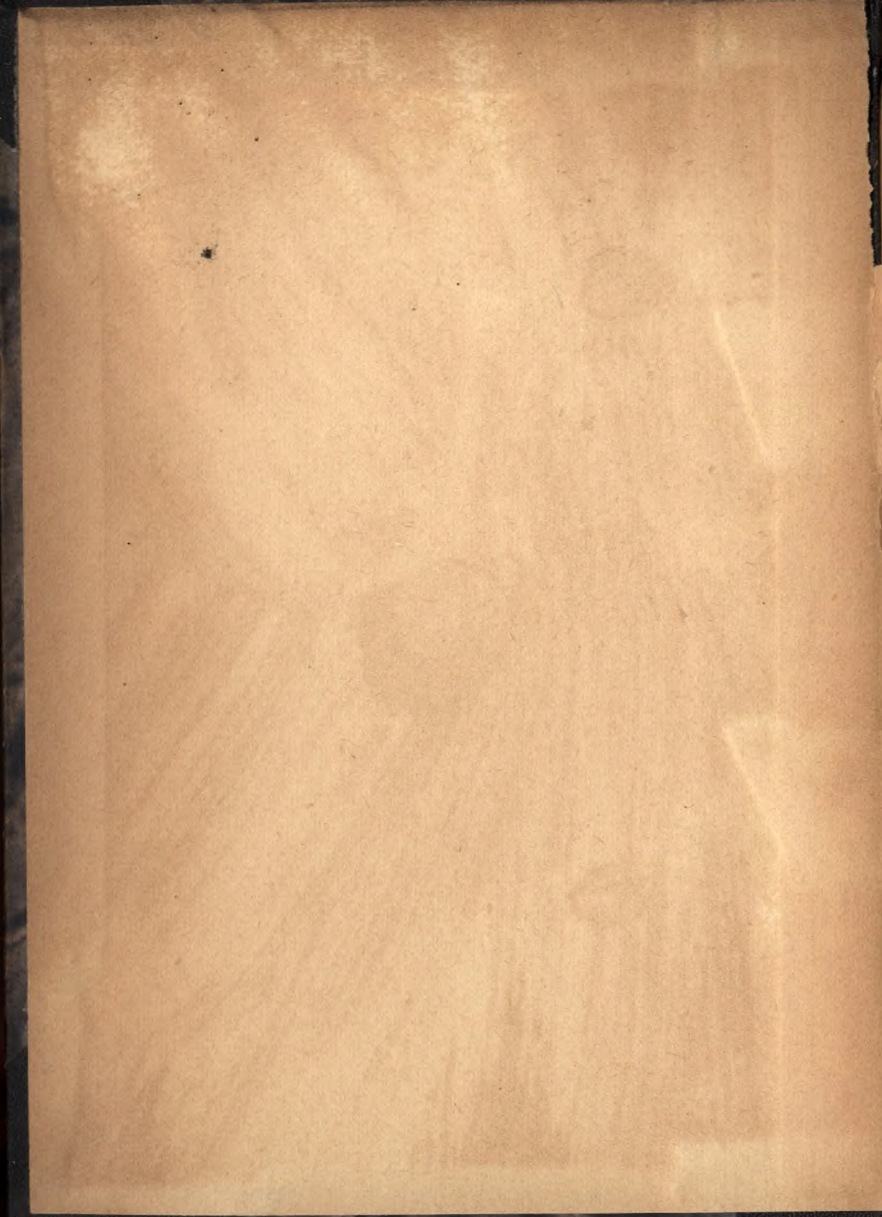


Śląska Biblioteka Publiczna

30293

I

T.





Dr. M. SKRUDLIK

**CUDOWNY OBRAZ
NAJŚW. MARYI PANNY
OSTROBRAMSKIEJ**

WILNO
„DOBRA PRASA”

CUDOWNY OBRAZ

NAJŚW. MARYI PANNY OSTROBRAMSKIEJ

30293
T
Kriegsmarine Katalien
12. VII. 88 v.
1,20 v.



Dr. MIECZYSLAW SKRUDLIK

CUDOWNY OBRAZ NAJŚW. MARYI PANNY OSTROBRAMSKIEJ

27
Historia

Ikonografia

Cześć

Bezdroża kultu

i fałszywego nabożeństwa

WYDAWNICTWO „DOBRA PRASA”

Wilno, ul. Zarieczna 30.

Nihil obstat



Vilno, die 29 Augustii 1935.

LEO ŻEBROWSKI

libr. censor.

Imprimatur

† CASIMIRUS MICHALKIEWICZ

Episcopus Auxiliaris Vilnensis

Vicarius Generalis

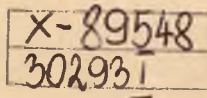
L. S.

Vilno, d. 10. IX. 1935 a.

J. OSTREYKO

Curiae Notarius

Vilno, d. 10. IX. 1935 a. N. R. 475|35.





Ostra Brama w Wilnie.

W S T Ę P

Istnieje w Wilnie odwieczny zwyczaj, mocą którego wszyscy przechodnie mijający Ostrą Bramę bez względu na wyznanie i narodowość zdejmują nakrycie głów.

W Polsce odrodzonej zasięg oddziaływania tego zwyczaju znacznie się rozszerzył. Cudowny obraz ostrobramski jest tym jedynym w świecie wizerunkiem Matki Bożej, któremu cześć składają nie tylko niekatolicy, ale i ludzie notorycznie zwalczający Kościół katolicki.

W roku koronacji obrazu (1927) cała bez wyjątku — liberalna prasa polska pomieściła na naczelnym miejscu hołdownicze artykuły poświęcone tej „co w Ostrej świeci Bramie”. Że kult ten, pochodzący od strony ludzi, nic nie mających wspólnego z Kościołem, przybiera formy obce duchowi kultu katolickiego, to rzecz zrozumiała. Gorzej, że ta nawskroś laicka i elementami poganizmu przesiąknięta cześć dla Patronki narodu z Ostrej Bramy przenika także do inteligencji katolickiej i uzewnętrznia się w artykułach, broszurach i rozprawach.

Obrazy łaskami i cudami wslawione posiadają swą historię i legendę. Legenda występuje zawsze w formie skryształizowanej, zamkniętej już przed

wiekami. Legenda ostrobramska — przeciwnie — wciąż jeszcze żyje, wzbogacana nowymi dodatkami, wprowadzie nie w postaci „opowieści gminnej”, ale par excellence literackiej. Jest to także przejaw nienotowany w historii kultu obrazów innych.

Nowe dodatki wniesione do starej opowieści powstały nie tylko poza nawiasem pobożności chrześcijańskiej, ale ujawniają cechy wręcz wrogie Wierze.

I rzecz znamienne, — podczas gdy w masach ludu polskiego kult ostrobramski rozkwita coraz większą siłą, przekracza granice lokalizmu i przeistacza się, w zgodzie najzupełniejszej z nauką Kościoła o Bożej Rodzicielce — w kult ogólnopolski, pewne odłamy inteligencji polskiej starają się kult ten spaczyć i skierować na tory całkowicie błędne.

Lud nie mylił się nigdy co do istoty treści wizerunku ostrobramskiego i nabożeństwo swoje uzgadniał zawsze, mówiąc językiem ikonografii, z typem Najśw. Panny, widniejącym w tym obrazie.

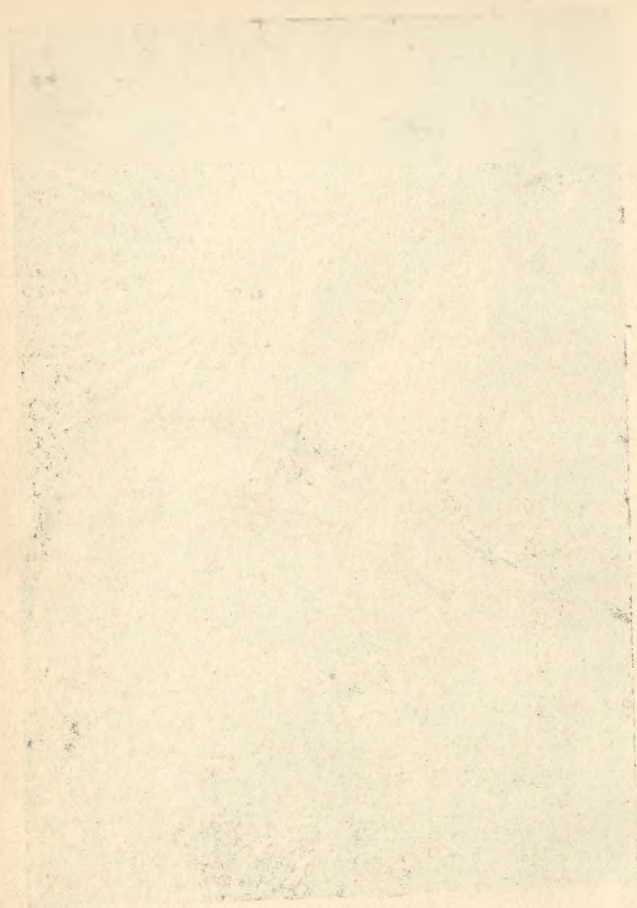
Tymczasem inteligencja, zaabsorbowana wyłącznie legendą, a raczej jej najnowszymi dodatkami, nie wnikająca głębiej w istotę czci i plastycznych przedstawień Bogarodzicy, zagubiła całkowicie świadomość treści obrazu, a tym samym zma-

ciła swe pojęcia i wyobrażenia o łączności wizerunku z wykładem mariologii — i dzisiaj podjęła jako zagadnienie otwarte — problem rozstrzygnięty przed trzema już wiekami.

To też historyk obrazu ostrobramskiego musi wykroczyć poza ramy nakreślone zazwyczaj przy tego rodzaju pracach — i zwrócić uwagę także na analogię kultu, na jego ujemne, pogańskie cechy i właściwości.



Cudowny Obraz
Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej.



Copyright 1914 by
The Library of Congress

HISTORIA OBRAZU

Zagadnienie obrazu ostrobramskiego jest to kwestia czasu jego powstania, następnie stylu, t. j. przynależności do pewnych kierunków i ośrodków sztuki, wreszcie kwestia właściwości ikonograficznych oraz treści — to znaczy łączności z wykładem Kościoła o Matce Bożej.

Rozważmy te problemy w kolejnym porządku.

„Wiele jest poglądów” — stwierdza autor pracy o historii kultu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej, ks. Sieczka — „odnośnie do pochodzenia obrazu na Ostrej Bramie w [Wilnie”.

„Jedni mniemali, że obraz ostrobramski jest dziełem Nieba i tworem pędzla cudownego, inni, że obraz ten znajdował się na Ostrej Bramie we framudze od czasu chrztu Litwy; Kraszewski jest zdania, że obraz pochodzi z przed V w.; w monografiach, pisanych przez prawosławnych, czytamy, że obraz ostrobramski został przywieziony z Chersonesu przez wielkiego księcia Olgierda. Większość jednak pisarzy, zwłaszcza współczesnych, utrzymuje, że obraz ostrobramski jest stylu pędzla włoskiego, a pochodzi z w. XVI bądź z XVII”.¹

¹ Ks. Tadeusz Sieczka: Kult Obrazu N. Maryi Panny Ostrobramskiej w dziejowym rozwoju. Dysertacja doktorska. Wilno, 1931 r. Studia teologiczne VI.

Ks. Sieczka pominął w przytoczonym streszczeniu definicję Jana Matejki, który, jak to stwierdzają jego własne słowa, widział w obrazie ostrobramskim dzieło malarza gotyckiego.¹

„Trzeba zaznaczyć” — zaznacza w konkluzji ks. Sieczka - „że pisząc o Ostrej Bramie nie przytaczali ważkich dowodów na potwierdzenie swoich tez; przeważnie czerpali swe argumenty z historii sztuki, „Relacji” lub z ustnych podań”.

Sięgnijmy przeto do źródeł wskazanych i w pełni wyczerpanych w pracy ks. Sieczki.

Pierwszym i najdawniejszym drukiem o kulcie Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej jest broszura, której drugi tytuł rozpoczyna się od słów *Trophæum*, wydana przez studentów Akademii Wileńskiej dnia 2 maja 1754 r.

Następną publikacją o kulcie tegoż obrazu jest „Relacja” o. Hilariona od św. Grzegorza, karmelity bosego, wydana w roku 1761.²

¹ W ten sposób opisuje Matejko „Chrzest Litwy” (1888 r. stanowiący fragment cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce” (własność hr. Potockich w pałacu pod Baranami w Krakowie): „W pobliżu grobu Gedymina, pod gajem świętym, nad brzegami Wilii, świątynię eruna zburzono, posąg bałwana zwalono; w miejscu tego postawiono krzyż, godło Chrystusowego odkupienia. Z ołtarza zmieciony ogień święty gaszą duchowni; zbrojna straż zagniała węże. Na oczyszczonym ołtarzu ustawia kler kościelny tryptyk z Matki Boskiej Ostrobramskiej obrazem gotyckiego Zachodu upominek, sprowadzony z aparatami z polski przez Jadwigę” (L. Rydel, Królowa Jadwiga, str. 262).

² Drugi nakład „Relacji” ukazał się w r. 1797, trzeci w r. 1823

Autor „Relacji” wspomina o znacznie wcześniejszym, nie wydanym zresztą utworze literacko—poetyckim, dotyczącym historii kultu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej. Oto—około 1667 r. o. Maciej „piękny o tym obrazie napisał panegiryk.”

„Co do początków i dawności cudownego obrazu” — pisze o. Hilarion— „skądby się wziął, żadnych znikąd wiadomości nie mamy.”

W „Miscellaneach” Kojałłowicza, drukowanych w r. 1650, zawierających wykaz wszystkich obrazów Matki Boskiej, słynących łaskami na Litwie i w Wilnie, o obrazie Ostrej Bramy nie ma ani słowa wzmianki.

Zgodnie z tym — zaznacza o. Hilarion, że wizerunek Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej zaczął słynąć cudami dopiero od r. 1671.

Jak do historii obrazu, tak i do początków kultu Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej—nie dysponował o. Hilarion żadnymi źródłami: „... „od którego czasu wierny lud swoje do niego (obrazu ostrobramskiego) nabożeństwo powziół, żadney znikąd pewney wiadomości nie mamy. To jednak pewna, że przed fundacją konwentu naszego, ten Ś. Obraz zupełney czci i powinno go u- szanowania nie miał ” (s. 3 i 5).

O. Hilarion stwierdza jedynie, że w r. 1626, to jest w okresie osiedlenia się karmelitów w Wilnie, na wewnętrznej stronie Ostrej Bramy znajdował się już obraz Najśw. Maryi Panny.

W chwili przybycia późniejszych opiekunów Ostrej Bramy do Wilna obraz „nie posiadał ani kaplicy, ani żadnych ozdób.” „Był on nieco wpuszczony do muru, przed śniegiem i nawałnością deszczu chroniony przez okiennice. U dołu obrazu znajdował się skromny ganeczek, do którego prowadziły wąskie schody.”

„Przybycie karmelitów bosych do Wilna” — zaznacza trafnie ks. Sieczka — „i osiedlenie się ich przy Ostrej Bramie jest momentem zwrotnym w kulcie obrazu Najśw. Maryi Panny. Bosacy stali się promotorami i szerzycielami kultu Najśw. Maryi Panny na Ostrej Bramie.”

„Rozszerzenie kultu” — pisze dalej ks. Sieczka — „mogło nastąpić tylko wówczas, o ile kult prywatny dałby się zamienić na publiczny. Do tego jednak trzeba było, by o trobrański obraz miał swoją kaplicę i by kaplica ta była kaplicą publiczną.”

Ponieważ obraz ostrobrański był własnością miasta, przeto niebawem po swym przybyciu rozpoczęli oo. karmelici starania o oddanie im w opiekę obrazu i bramy miejskiej. W rezultacie

tych zabiegów, w r. 1668, magistrat oddał bosakom pod opiekę obraz ostrobramski i pozwolił na bramie miejskiej wybudować kaplicę.

Pierwszą kaplicę, ukończoną w początkach 1671 roku, zbudowano z drzewa. Uroczysta introdukcja obrazu odbyła się 12 kwietnia 1671 r. Data ukończenia pierwszej kaplicy i introdukcji obrazu zeszła się z datą pierwszego cudu i zawieszenia pierwszego wotum ¹.

Wystawiona w r. 1671 kaplica spłonęła w r. 1715. Nową, dotąd istniejącą kaplicę murowaną ukończono w r. 1726.

„Określenia „cudowny” użył po raz pierwszy w odniesieniu do obrazu ostrobramskiego wizytator oo. bosych brat Klemens w r. 1689”.

„Do r. 1844 Ostrą Bramą opiekowali się karmelici bosy i do tego czasu ostatnim słowem o obrazie ostrobramskim były owe trzy nakłady „Relacji”. Innych historyków, którzy by zajmowali się dziejami Ostrej Bramy — poza Hilarionem — właściwie nie było”.²

Przytoczone źródła wskazują więc, że okresem narodzin i rozkwitania kultu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej było ostatnie trzydziestolecie XVII wieku. Przechodząc od historii kultu do historii obrazu Najśw. Maryi

¹ Następne wotum zawieszono dopiero w r. 1702.

² Ks. Sieczka.

Panny Ostrobramskiej, przyjmuje ks. Sieczka jako datę orientacyjną rok 1626: „Ważnym źródłem, które rzuca dużo światła na pochodzenie obrazu, są słowa o. Hilariona w „Relacji”: „Co do początków dawności tego Cudownego Obrazu zkądby się wziął, od którego czasu wierny lud swoje do niego nabożeństwo powziął, żadnej znikąd wiadomości nia mamy. . . to jednak pewna, że przed fundacją konwentu naszego (1626), ten Ś. Obraz, zupełnej czci i powinnego uszanowania nie miał, ale tylko był pospolitym, oraz przyzwoitym katolików sposobem czczony i szanowany, jako inne na jakimkolwiek miejscu znajdujące się obrazy, cudami nie słynące”.

„Ze słów tych widzimy” — dodaje ks. Sieczka — „że zdaniem o. Hilariona Obraz Ostrobramski wisiał na bramie Ostrej przed r. 1626. Zdanie Hilariona w całej rozciągłości potwierdzają inne dane źródłowe, które przytoczyliśmy w niniejszej pracy”.

Nie wchodząc na razie w kwestię, czy obraz ostrobramski powstał istotnie przed rokiem 1626, stwierdzić należy, że ostatnia uwaga ks. Sieczki nie jest umotywowana, to znaczy, iż nie dysponujemy żadnymi źródłami, które by potwierdzały zdanie o. Hilariona.

Z kilkunastu dokumentów z Archiwum Kurii Metropolitalnej w Wilnie (z lat 1624 — 1815), na

które powołuje się i które przytacza ks. Sieczka, ani jeden nie odnosi się bezpośrednio do obrazu.

Jako potwierdzenie źródłowe wiadomości, podanej przez o. Hilariona, traktuje ks. Sieczka wzmiankę jezuitę Jana Korsaka, pomieszczoną w jego „Koronie”, wydanej w r. 1748, następującej treści:

„Avenion Francuski y insze miasta tym sposobem promowują honor Maryi Panny, że na każdej bramie, y po wszystkich jej stronach wystawiają ad publicum cultum Obrazy Najśw. Panny tym sposobem, jak widzimy w Wilnie na ostrej bramie”.

Przytoczona wzmianka jest zaledwie o trzy-nastcie lat wcześniejsza od „Relacji”, to też słowa ks. Korsaka żadną miarą nie mogą służyć jako potwierdzenie zdania o. Hilariona.

„Dochodzimy teraz” — kontynuuje swoje uwagi o pochodzeniu obrazu ks. Sieczka — „do zasadniczego pytania, kiedy obraz był zawieszony na Ostrej Bramie”.

„Jak wiadomo, panowie litewscy i wilnianie poczęli obwodzić murem Wilno około r. 1506 wskutek obawy przed napadami tatarskimi. Jest rzeczą zupełnie możliwą, że zaraz po wybudowaniu Ostrej Bramy biskup Tabor (zmarł w r. 1507) poświęcił i zawiesił obraz N. Maryi Panny stosownie do panującego zwyczaju od strony wjazdowej

czyli od strony zewnętrznej bramy. Nie dochował się on wszakże do naszych czasów. . . jeszcze w r. 1778 wisiał na Bramie Ostrej od strony zewnętrznej miasta, usunięto go w końcu XVIII wieku. Jako ślad po wiszącym z tej strony obrazie pozostało jedynie wgłębienie w murze.

Inaczej rzecz się miała z obecnym obrazem ostrobramskim. Mógł być on zawieszony na bramie Ostrej znacznie później niż obraz, wiszący na zewnętrznej stronie bramy. Skąd wnioskujemy, że obchodzący nas ostrobramski obraz mógł być umieszczony po r. 1506 a przed r. 1626.

Z tego okresu czasu w dziejach Wilna zanotować warto fakt, o którym pisze Przyałgowski w następujących słowach: „Protestanci (w siódmym dziesiątku w. XVI) znieważali cześć Świętych Pańskich, obrazów i relikwii; jezuici jak mogli starali się podnieść tę wiarę w oczach ludu upadłą przez sprowadzanie z Rzymu i z zagranicy obrazów, malowideł i rzeźb sławnych artystów” (Przyałgowski W. X, Żywoty biskupów wileńskich, I, Petersburg 1860. 191).

Słowa powyższe nasuwają nam hipotezę odnośnie do obrazu ostrobramskiego, która streszcza się w słowach: Obraz N. Maryi Panny, jaki dziś znajduje się na Ostrej Bramie, został tam umieszczony około r. 1570, przy tym był

malowany albo w Wilnie przez malarza szkoły włoskiej, albo sprowadzony z zagranicy. Pobudkę do zawieszenia tego obrazu na Ostrej Bramie dali jezuici, obrońcy wiary katolickiej przed szerzącym się protestantyzmem".

Wiadomość o obrazie Matki Boskiej na stronie zewnętrznej Ostrej Bramy jest wnioskiem ks. Sieczki, opartym o znany nam już wyjątek z „Korony” ks. Korsaka.

„Korsak, nie — karmelita, wyraźnie tutaj pisze” — komentuje słowa autora „Korony” Sieczka — „że obraz ostrobramski został zawieszony na bramie miejskiej (w danym wypadku — Ostrej) na mocy panującego w krajach chrześcijańskich zwyczaju — że zawieszenie obrazów dzieje się z inicjatywy magistratu miejskiego, że na Ostrej Bramie znajdowały się dwa obrazy Bogurodzicy: jeden w kaplicy (właściwy ostrobramski), a drugi od strony zewnętrznej miasta”.

Zachowana akwarela Fr. Smuglewicza, przedstawiająca Ostrą Bramę od strony zewnętrznej, nie przynosi w tej sprawie, niestety, żadnego wyjaśnienia. Widać tu tylko ogólnikowo zaznaczoną wnękę w murze nad przejściem.¹

¹ Wilno sprzed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza. Wilno, 1912, ryc.12.

Jeżeli przypomnimy sobie wycieczkę ks. Sieczki pod adresem autorów prac o Ostrej Bramie na temat braku „wszelkich dowodów” i czerpania argumentów przeważnie z „Relacji”, to nie pozbawiony złośliwego humor okaże się fakt, że rozumowania ks. Sieczki oparte są właśnie na „Relacji” i nieco wcześniejszej „Koronie”.

Badacze dawniejsi dziejów cudownego obrazu ostrobramskiego, pomiędzy nimi — Rolewicz, utrzymywali, że pierwotny obraz ostrobramski uległ w nie dającym się bliżej określić czasie zniszczeniu, po czym, zdaje się w początkach XVII w., sprawiono na miejsce zniszczonego nowy obraz.¹

„Twierdzenia Rolewicza” — zaznacza ks. Sieczka — „nie można przyjąć, gdyż historia obrazu ostrobramskiego nie zna faktu rzekomego zniszczenia tegoż obrazu. Zepsuciu i zniszczeniu mógł ulec tylko obraz, wiszący na zewnętrznej stronie bramy”.

Fakt odnalezienia przez prof. Jana Rutkowskiego na obrazie ostrobramskim śladów techniki dawniejszej, temperowej, stwierdza istotnie, że w XVII wieku nie sprawiono nowego obrazu, ale tylko zrestaurowano dawny.

¹ Ks. Rolewicz. Wiadomości o cudownym obrazie Najśw. Maryi Panny na Ostrej Bramie w Wilnie, 1863.

„WRATNICA” WILNA

Wiara i ufność w opiekę Orędowniczki nad ludźmi i kolektywnymi formami życia zrodziła zwyczaj oddawania miast i ich bezpieczeństwa straży Bogarodzicy.

Na pieczęciach bizantyńskich (X — XII w.) unosi się ponad zębatymi murami Carogrodu opiekuńcza postać Orędowniczki.

W czasie wojny z Florencją w r. 1260 Siena, „Civitas Virginis”, „miasto Najśw. Dziewicy”, złożyła klucze od bram fortyfikacyjnych na ołtarzu Bogarodzicy, władczyni grodu.

Napisy na obrazach i sztandarach z tych czasów głoszą chwałę Opiekunki miasta: „Maria Advocata, Mediatrix Optima inter Christum et Senam suam”, „Maryja, Orędowniczka i Pośredniczka najlepsza pomiędzy Chrystusem a swoją Sieną”.

Biały sztandar państwowy Sieny symbolizował płaszcz opiekuńczy Bogarodzicy. W Sienie też zrodziły się pierwsze na Zachodzie kompozycje malarskie, mówiące o Opiece Najśw. Maryi Panny nad osiedlami ludzkimi. W drzeworytach i obrazach mistrzów sienejskich XIV — XV w. widzimy Najśw. Maryę Pannę, roztaczającą płaszcz swej opieki nad „Siena vetus”.

Ta sama ufność w opiekę Orędowniczki nad osiedlami ludzkimi, promieniejąca z zabytków Carogrodu i Sieny, podyktowała Władysławowi Syrokomli utwór poetycki „Do Bogarodzicy w Słuckiej Bramie w Nieświeżu”:

Bogarodzico ku litości łatwa,
Ty, co żrenicą czuwasz nieznuzoną
W bramie na warcie, aby Twoją działwa
Bezpiecznie spała pod Twoją obroną,
O! strzeż tych świątyń, w których syn Twój słodki
Odbiera od nas ofiary codzienne,
I strzeż te domy, te baszty kamienne,
Te rozwaliny, dawny gród Sierotki”.

W średniowiecznym systemie fortyfikacyjnym bramy tworzyły najważniejsze odcinki linii obronnej.

Wyrazem powierzania opiece Orędowniczki bezpieczeństwa miast były wizerunki Najśw. Maryi Panny, pomieszczane na bramach w linii obwodowej murów obronnych. Zwyczaj ten istniał już w Bizancjum i przyjął się następnie na Rusi oraz na całym Zachodzie. U Słowian wizerunki Bogarodzicy na bramach miejskich czczone były pod wezwaniem „wratnicy”, „Strażnicki bramy”.

Bramy, na których widniały wizerunki Najśw. Dziewicy, odgrywały w historii grodów szczególniejszą rolę, otaczała je zawsze atmosfera legend i opowieści niezwykłych. Przez bramę Flo-

riańską w Krakowie, powierzoną opiece Bogarodzicy, nie wtargnął nigdy nieprzyjaciół do miasta. Przez tę bramę wyruszył z miasta pod Wiedeń Jan III Sobieski i przez tę samą bramę wracał jako tryumfator do Krakowa.

„Wratnicą” Bramy Floriańskiej od XVIII wieku była cudowna Matka Boska z Piasków, której wizerunek znajduje się obecnie w kaplicy, urządzonej w przejściu głównym. Dawniej, gdy Brama Floriańska połączona była jeszcze murami z barbakanem, wizerunek ten pomieszczony był w tak zwanej szyi, to jest na odcinku murów obronnych, zespalających bramę z barbakanem.

Wratnicą Wilna była Najśw. Maryja Panna Ostrobramska.

LEGENDA O PIĘKNEJ KRÓLOWEJ

Nad broszurami i artykułami prof. M. Limanowskiego, J. Kłosa i Piotra Śledziewskiego o Ostrej Bramie zaciążyła fatalnie, pozbawiona wszelkich podstaw, a przez tychże pisarzy stworzona legenda o królowej Barbarze.¹

„Malarz obrazu ostrobramskiego” — pisał prof. Limanowski — „znalazł był pierwowzór w licach takich księżniczek na dworze, — jak Barbara Radziwiłłówna”. Wizerunek z Ostrej Bramy zrodził się, według niego, „w czasach białych łabędzi na Wilii i muzyki lutnistów...”

„Typ Madonny Ostrobramskiej” — twierdzi P. Śledziewski — „jest uderzająco podobny do portretu królowej Barbary Radziwiłłówny († 1551), jaki mamy z miniatury, reprodukowanej w „Portretach Polskich” hr. Mycielskiego. Ten sam nos, ta sama broda i usta, te same oczy i oczodoły, ta sama budowa ciała”.

¹ Juliusz Kłos. Wilno. Przewodnik krajoznawczy, Wilno, 1923. Prof. Limanowski w „Kurjerze Wileńskim” Nr. 127 z roku 19 7. Piotr Śledziewski. Cudowny obraz N. Maryi Panny Ostrobramskiej, „Źródła Mocy”, czasopismo krajowe, Wilno, zeszyt 2, str. 14 — 40.

Nie ulega kwestii, że cały szereg słynnych ze stanowiska sztuki obrazów Madonny, zwłaszcza z okresu Odrodzenia, jest portretami głośnych w owych czasach piękności.

„Cudzołożnice i nałożnice wasze malujecie i mówicie: oto Matka Boża” — gromił malarzy z kazalnicy S. Maria del Fiore we Florencji dominikanin Sawonarola.

U nas fakty portretowania w wizerunkach Najśw. Panny słynnych piękności czy wielkich dam — zaliczyć należy do rzadkich wyjątków, nie dotyczących nigdy obrazów cudownych.

Było to przeciwne surowej i wzniosłej pobożności wieków przeszłych, sprzeczne z uchwałami synodów i listami pasterskimi biskupów, polecających malarzom wizerunków Matki Bożej naśladować starożytne, arealistyczne w swych formach, wzory bizantyjskie.

W odniesieniu do stosunków wileńskich w XVI wieku sprawa ta zarysowuje się jeszcze ostrzej.

Wiemy, że fortyfikacje miejskie, z którymi wizerunek ostrobramski jest najściślej zespolony, powstały kosztem miasta i panów litewskich — a nie króla Zygmunta Augusta. Czyż więc miasto tolerowałoby wizerunek Bogarodzicy, zbezczeszczoney świętokradzko rysami twarzy Barbary Radzi-

wiłłówny, dotkniętej, jak głosiła ówczesna fama, „morbo gallico”, tej Barbary, którą kanonik Górski nie zawahał się nazwać publicznie „magna meretrix”, o której własny jej brat pisał, że dałbych zdrowia, aby się była ta pani nie urodziła ex sanguine Radziwillorum”?!]

Nie naszą rzeczą jest przesądzać, czy opinia mas szlacheckich, części duchowieństwa i braci królowej o żonie Zygmunta Augusta była ugruntowana na faktach.

Być może, że były to oszczerstwa, sfabrykowane przez zawiść ludzką i niechętną Barbarze — królowę Bonę. Nie można jednak żadną miarą zaprzeczyć, że nie tylko Kraków, ale i Wilno nastrojone było szczególnie wrogo w stosunku do Barbary.

Oba te miasta były kuźnią wszystkich sensacyjnych rewelacji o młodej królowej, wyladowujących się w formie pamfletów i paszkwilów.

W Wilnie najwięcej mówiono o „wszetecznicztwie” Barbary i opowiadano sobie „jako puste i zimne łożo wojewody Gasztołda nie było jej jedyną wdowią tożnicą”.¹

Być może, powtarzamy, że współcześni ciężko skrzywdzili Barbarę, tym niemniej jednak

¹ Patrz: badania prof. L. Kolankowskiego, ogłoszone w „Dziejach politycznych epoki jagiellońskiej”.

faktem jest, że nastroje wileńskie za życia, a nawet po jej śmierci zadają kłam legendzie prof. Limanowskiego i P. Śledziewskiego, niweczą ją aż do podstaw.

Zestawienie portretu Barbary z obrazem ostrobramskim jest wręcz nieporozumieniem i przeczczeniem!

Przecież prof. Jerzy Mycielski, na którego powołuje się P. Śledziewski, stwierdził, że portret Barbary pochodzi z XVIII stulecia!

„Pięknego, współczesnego portretu królowej Barbary Radziwiłłówny” — pisze wyraźnie prof. Mycielski w swych „Portretach Polskich” — „nie posiadamy”. Tradycją niejako uświęcony, a dający dalekie wyobrażenie o słynnej piękności ubóstwianej Zygmunta Augusta małżonki portret jej istnieje w dwóch replikach, jednej drobnych rozmiarów na drzewie w zbiorach księcia Stanisława Radziwiłła w Mankiewiczach na Polesiu, może z pierwszej ćwierci wieku XVIII, drugi w zamku ks. Radziwiłłów w Nieświeżu z lat 1740 — 1750. Oba są późnymi, a zapewne i w części nieco fantastycznymi kopiami jakiegoś oryginału zagranicznego, który powstał niezawodnie z okazji koronacji królowej Barbary, skoro na nim w koronie jest przedstawiona, a zatem w r. 1550. Inne drobne rozmiarami portrety królowej Barbary,

dwa w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, trzeci w Nieświeżu, przedstawiają nam ją w ry-sach o wiele mniej pięknych a nader realistycz-nie traktowanych”.

Faktem jest, że Barbara Radziwiłłówna w portretach jej współczesnych nie przypomina zu-pelnie Barbary z XVIII wieku. Pomiędzy więc istotnymi, realistycznymi portretami Ra-dziwiłłówny, wykonanymi za jej życia, a obrazem ostrobramskim nie ma żadne-go związku, żadnego podobieństwa.

Jerzy Remer w swym opisie Wilna powtó-rzył bez zmian wyniki swych badań dawniejszych:¹

„Artystyczne dzieje obrazu, odkryte przy jego konserwacji, przed koronacją 1927 r., mówią wy-raźnie o przeobrażeniach, jakim ulegał obraz w ciągu wieków. Pierwotny obraz był malowany na gruncie kredowym farbami temperowymi, któ-re później pokryto olejami. Nietknięte pozostało jedynie oblicze Madonny, dziś po usunięciu przy-padkowych naleciałości, jaśniejące w całej pełni złocistym kolorytem”.

„Pod powłoką farb olejnych znajdujemy, o-prócz pierwotnej techniki temperowej, dobrze za-chowane kształty, kontury i linie pierwotnego

¹ Jerzy Remer, Wilno. Wydawnictwo Folskie. Poznań.



obrazu, który w epoce baroku i później (po r. 1702) otrzymał nowe farby i barwy, przeistaczające co prawda jego powierzchnię, nie przekształcające jednak zasadniczych cech i elementów artystycznej koncepcji. Pozostała ona nienaruszona dzięki tej wymowie dzieła sztuki, które musiało podówczas, tak jak dziś, działać potężnie na restauratora i kierować jego ręką i czuciem".

„Woal twarzy i idealne obramienie głowy, stylowo sięgające w średniowiecze, w każdym razie zrodzone z ducha i form przejściowych, idących ku Odrodzeniu, do którego czasowo i duchowo pierwotny obraz ostrobramski niewątpliwie należy. Mówi o tym cała postać, traktowana jako wizerunek w ścisłym znaczeniu, jeno przeidealizowany przez artystę i podniesiony do obrazu królewskość".

„Z tej rodziny jest oblicze Madonny. Z ducha innych form, innego świata wychodzi pierwszy restaurator obrazu, posługujący się olejnymi farbami".

Idzie co prawda za oryginałem, bo stara się o to, aby zatrzymać pierwotny układ fałd na płaszczu, zmienia go jednak, zmiękczejac ostrość kątów łamania i w ten sposób buduje nowe formy, przybierające w dalszej epoce na innych częściach obrazu wyraźnie znamiona stylowe. Do



Najśw. Maryja Panna Ostrobramska
fragment obrazu.

tych, z drugiej restauracji, zaliczamy przemalowanie tuniki czerwonej, która kłębi się od fałd wzajemnie się przenikających, gdzie jedna forma zlewa się z drugą lub w niej zanika, co razem tworzy barwną bryłę jakby wypukło rzeźbioną. W ten sposób igrać kształtami może tylko barok, wyczuwający ponadto mięszsz materii, jej miękkość i koresystencję. Wreszcie trzecia restauracja XIX w. pozostawiła najwidoczniejsze ślady przemalowania rąk, które nie utraciły przez to swego wyrazu, uległy jednak zdekoloryzowaniu. Z drobiazgowej pracy analityczno — konserwatorskiej buduje się powoli syntentyczna a mało znana historia obrazu Madonny Ostrobramskiej. . . . "

"Twórca obrazu oczy miał skierowane na sztukę renesansu włoskiego, a duszę skąpaną w niecodziennej wizji urody życia, piękna i wiary. Stworzył bowiem dzieło o tak harmonijnych elementach plastycznych, że podziw budzi we wszystkich, od wieków patrzących i czujących. Powstało to zapewne na miejscu, w środowisku wielkiego dworu Zygmuntów, którzy otworzyli na oścież wrota przed artystami Zachodu".

W streszczeniu więc, wywody J. Remera, przyciemnione zbędnym pokostem literackim, przedstawiają się następująco: Obraz ostrobramski jest dziełem sztuki włoskiej z epoki Zygmunta.

Augusta. Wizerunek uległ kilkakrotnym przemałowaniom, które jednakże nie naruszyły oblicza Najśw. Maryi Panny. Pierwotny obraz był malowany temperą, przemałowania późniejsze są olejne.

Z poglądami J. Remera polemizował już Guido Chmarzyński.¹

Przytaczamy słowa wymienionego uczonego:
 „Z okazji niedawno dokonanej restauracji obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej zajęto się gruntownie rozpatrzeniem kwestii jego pochodzenia i czasu powstania. Już nieco wcześniej próbował M. Skrudlik przeprowadzić analizę stylistyczną tego zabytku, i to ze stanowiska naukowego — najpoważniej. On sam tylko przeciwstawia się wynikowi badań Kłosa, Śledziewskiego i Remera, oraz dawniejszym jeszcze, ogólnikowym zresztą, P. Webera („Wilna eine vergessene Kunststaette, Wilno, 1917, str. 106), którzy chcieli umieścić obraz w połowie XVI wieku jako dzieło jakiegoś nadwornego malarza włoskiego, czy też pod silnym wpływem włoskim zostającego. Kłos (str. 166), Weber (l. c.) i Remer (str. 339) wspominają przelotnie o włoskim pochodzeniu obrazu z połowy XVI w., nie próbując dokładniejszego określenia

¹ Guido Chmarzyński: Recenzje i sprawozdania; Polska Akademia Umiejętności, Przegląd Historii Sztuki, rocznik 1, Kraków 1929, zeszyt 1 — 2.

szkoły czy kierunku. Śledziewski natomiast (str. 21) zbyt śmiało i fantastycznie zbliża obraz wileński do kierunku . . . Perugina czy Pinturicchia, udowadniając to zbyt szerokim ogólnikiem z Woermanna („Istota przeżyć artystycznych Perugina zakwita w nastrojach religijnych i w cichej, marzącej nabożności”).

Wiadomo, że z takim określeniem sztuki quattrocenta daleko nie zajdziemy.

Drugi argument to kilka znanych dat z historii przebudowy katedry wileńskiej w XVI wieku przez architektów włoskich, z którymi, zdaniem Śledziewskiego, mieli przybyć malarze włoscy. Tymczasem ani wiadomości źródłowe, ani zabytki malarskie w całej Polsce tego czasu nie wskazują na pobyt u nas także malarzy włoskich. Upada również sztucznie zbudowana hipoteza Siena — Wilno, kiedy słyszymy o architekcie Zenonim z Rzymu i Giovannim Cinim ze Sieny, o którym to ostatnim artyście dowiaduję się z rękopisu dysertacji p. J. Eckhardówny („Nagrobek biskupa Czarnkowskiego w katedrze poznańskiej”), że wszelkie dotąd znane wiadomości wskazują na architektoniczną jedynie działalność tego artysty, nawet jego współpraca jako rzeźbiarza przy nagrobku Elżbiety, pierwszej żony Zygmunta Augusta, dla Wilna jest

wysoce problematyczna, gdyż wiemy, że przy nagrobku tym pracował też rzeźbiarz Padovano. Nadto nie bardzo to prawdopodobne, ażeby Cini miał przynieść do Polski cechy sztuki sienieńskiej, gdyż w bardzo młodym wieku Sienę opuścił.

Przyglądając się Madonnie wileńskiej, po odkryciu blach, zauważymy przede wszystkim, że nie ma ona nic wspólnego z malarstwem włoskim X V i X V I wieku.

Czujemy tu wyraźnie w kompozycji szeroko rozlanej, kształtach niejasnych i anatemii pobieżnej. Wreszcie zbywa Madonnie na plastyce, która jest jedną z istotnych zdobyczy i cech malarstwa włoskiego. Poza tym nie widzimy w obrazie wileńskim zgoła owych szat ostrych, o których wspomina Śledziwski (str. 21). Jeśli przyjmiemy nawet, na co autor zwraca ustawicznie uwagę, kilkakrotne przemalowanie obrazu, to jednak ważnym argumentem przeciwko włoskiemu pochodzeniu dzieła staje się kontur Madonny mało subtelny, o liniach choć prostych, a więc zdawać by się mogło monumentalnych, to jednak niedelikatnych i grubych. Zwłaszcza umieszczenie chusty na głowie Madonny nie wytrzymuje krytyki przy porównaniu z dziełami włoskimi. Jest ona ułożona nieudolnie, jakby na wielkim czepcu.

Przypatrzmy się, jak chustę umieszcza np. Perugino w swej Pietà z Akademii Florenckiej, a

zauważymy wyraźne różnice. Quattrocento, realistyczne w formie, nie zniosłoby i nie stworzyłoby dzieła podobnie w tym względzie pobieżnego jak obraz wileński; a nawet spóźnieni epigoni tego kierunku nie byliby odstępili od kanonu renesansowego. Podobnie ma się rzecz ze schematycznym traktowaniem twarzy, mało subtelnym jej modelowaniem i rozmieszczeniem światła. Twierdzenie Śledziewskiego, jakoby już w XVI w. zjawiali się w Polsce malarze włoscy, jest mylne; pierwszy malarz Włoch zjawia się u nas dopiero na początku XVII w. w osobie Dola-belli. Malarzami nadwornymi byli Niemcy. Rodzina królewska kazała wykonać portrety w pracowni cranachowskiej; w Krakowie pracuje Hans Dürer, Kulmbach, Lentz von Kitzingen i inni. Uderza tu fakt, że sztuka tych artystów ulega wpływom renesansowej kultury na dworze polskim wyraźniej niż w ich ojczyźnie. W gruncie jednak pozostają oni wierni zasadom sztuki północnej. Tą atmosferą norymberską czy w ogóle niemiecką oddychali malarze cechowi w Polsce, a więc ich wpływy musiały siłą rzeczy na czas długi wycisnąć swe piętno na twórczości cechowej. Szesnastowieczna moda włoska mogła w tych stosunkach wpłynąć tylko na drobne i nieistotne szczegóły tej sztuki.

Istotnie, Madonna Ostrobramska znajduje swe siostrzyce w tradycyjnych Madonnach malarstwa cechowego krakowskiego, lwowskiego czy wielkopolskiego. Madonny wielkopolskie mogłem porównać z wileńską dzięki uprzejmości p. I. Głębockiej — Piotrowskiej z rękopisu jej dysertacji pt. „Krzysztof Bogusławski i cechowe malarstwo wielkopolskie na początku XVII wieku¹”.

Śledziewski (str. 22) zgodnie z Kłosem (str. - 166) przypuszcza, że obraz wykonał w Wilnie któryś z umbryjskich malarzy. Porównują oni typ Matki Boskiej Ostrobramskiej z Barbarą Radziwiłłówną na miniaturze w Mankiewiczach, pochodzącej z XVIII w. (!), jak to wykazał Mycielski. Nie pamięta autor, że w muzeum xx. Czartoryskich w Krakowie znajduje się dyptyk z miniaturą współczesną Barbary (ca 1550), wykonany w pracowni cranachowskiej. I właśnie porównanie dwu tych dzieł pouczy nas, że w kierunku sztuki północnej raczej szukać należy dzieła wileńskiego.

Spostrzeżemy to tym łatwiej, kiedy zapomnimy na chwilę o cechach portretowych miniatury krakowskiej, a postaramy się odszukać typ i ogólny charakter twarzy.

¹ Praca ta ukazała się w druku w Poznaniu.

Są niewątpliwie pewne styczne obrazu ostrobramskiego z malarstwem północnym. Spostrzeżenie to nabierze cech konkretniejszych, kiedy rzucimy okiem na genezę naszego malarstwa cechowego.

W wieku XV i XVI decydują o charakterze malarstwa polskiego artyści niemieccy, a w mniejszym stopniu niderlandzcy.

Nawiązując do badań piszącego te słowa, Guido Chmarzyński zaznaczył: „Autor w przekonujący sposób łączy obraz wileński z dziełami malarstwa cechowego w Polsce. I to jego zasługa. Wreszcie wyzbyliśmy się myśli o pierwszorzędnym i głośnym artyście i nieodzownym imporcie z zagranicy. Niestety ta słabość, powodowana fałszywą ambicją, silnie występuje jeszcze w późniejszych od pracy Skrudlika badaniach Śledziewskiego i Remera, którzy w trzy lata po ukazaniu się studium tego autora nic o nim, zdaje się, nie wiedzą¹”.

Ostatnio zabrali głos w sprawie obrazu ostrobramskiego prof. M. Walicki i dr. J. Starzyński:

„Pomimo pewnych przypuszczeń, wiążących obraz ten z rodzimym malarstwem cechowym,

¹ M. Skrudlik: W sprawie twórcy obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej. Wilno, 1927.

M. Skrudlik: Królowa Korony Polskiej. Lwów 1930.

wyduje się rzeczą prawdopodobną, że jest to dzieło malarza włoskiego, powstałe u schyłku XVI w. — ale świadomy archaizm formy, płynący prawdopodobnie z chęci przystosowania się do wymogów polskiego środowiska, nadaje temu znakomitemu dziełu sztuki piętno odrębne, jednocząc wdzięk i swobodę z sakralnym dostojęństwem ikony.¹

W zestawieniu z głęboką i szczegółową analizą G. Chmarzyńskiego, przytoczone słowa brzmią dziwnie blado i nieprzekonywująco. Łączenie obrazu ostrobramskiego z malarstwem włoskim końca XVI wieku — jest przede wszystkim definicją zbyt ogólnikową. Sztuka Italii tych czasów reprezentuje takie bogactwo, taką różnorodność szkół i kierunków, że przymiotnik — włoski — jest w tym wypadku niedopuszczalnym uproszczeniem.

Po wtóre — faktem jest, że artyści włoscy, którzy spędzili u nas dłuższy przeciąg czasu, barbaryzowali się. Historia twórczości Tomasza Dolabelli (zm. 1650) dowodzi tego aż nadto jasno. Nie znamy natomiast faktów, aby malarz włoski świadomie nagiął się do tak znamienego dla sztuki polskiej XVI i XVII wieku — archaizmu. Wreszcie, co najważniejsze, nie wiemy absolutnie

¹ M. Walicki i J. Starzyński: *Dzieje sztuki polskiej*. Warszawa, 1934, str. 1069.

nic o malarzach włoskich, osiadłych czy też tylko przez krótki czas pracujących w Polsce u schyłku XVI wieku. Jest to bowiem rzeczą ustaloną, że napływ artystów włoskich do Polski rozpoczął się dopiero po r. 1600.

W każdym razie, przesunięcie daty powstania naszego obrazu na koniec XVI stulecia jest poważnym postępem w stosunku do wyników badań Śledziewskiego i innych.



Obraz Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej
bez szaty metalowej.

IKONOGRAFIA

Przechodzimy do kwestii następnej, do zagadnienia właściwości ikonograficznej obrazu ostrobramskiego, jego treści i łączności z kultem.

Autorowie prac dawniejszych zagadnień tych nie poruszali. Gdziekolwiek tylko natrafić można na nieśmiałą wzmiankę, pozwalającą przypuszczać, że autor widział w obrazie ostrobramskim fragment Zwiastowania Najśw. Maryi Panny.

„Najśw. Maryja Panna Ostrobramska” — zaznacza słusznie Śledziwski — „nie jest stanowczo Dziewicą ze Zwiastowania. Świadczy o tym strój madonny a nie młodej dziewczyny” — oraz, dodać trzeba, brak wszelkich uzupełnień symbolicznych w kompozycji.

Wprawdzie w bizantyjskich przedstawieniach Zwiastowania Najśw. Panny maforion osłania głowę Maryi, ale już w wczesno — włoskich kompozycjach tej treści Najśw. Panna pojawia się z nieosłoniętą głową, z rozpuszczonymi i spadającymi na ramiona włosami. Malarze XVI i XVII w. okrywali niekiedy głowę Najśw. Panny lekkim szalem, nie mającym jednakże nic wspólnego z ciężką osłoną matron, widniejącą w obrazie ostrobramskim.

Wyodrębnienie postaci Maryi ze sceny Zwiastowania w samodzielny wizerunek nastąpiło dość wcześnie, gdyż już u schyłku XIV wieku. Wyodrębniając postać Najśw. Panny, artyści wszelkich szkół i czasów starali się zawsze — za pomocą pewnych znaków umownych i szczegółów kompozycji — uwidocznić związek tego rodzaju wizerunków Maryi ze sceną Zwiastowania. Do znaków tych należała gołębicą, unosząca się nad Najśw. Panną, a symbolizująca Ducha Św., następnie księga otwarta w rękach Maryi lub też spoczywająca na krześle lub pulpicie, modlitewnik i wreszcie promienie spadające z wysoka na głowę Anunzjaty.

W tak charakterystycznym dla twórczości Guida Reniego (1579 — 1642) obrazie z prywatnych niegdyś zbiorów rosyjskich — nie widzimy wprowadzić tych szczegółów i znaków, ale też malowidło to dopełnia drugi obraz, przedstawiający zwiastującego anioła. Nawet w pełni baroku, w okresie masowego pojawiania się wizerunków Najśw. Panny bez Dzieciątka Jezus, malarze nigdy nie pomijali takich czy innych znaków, uwidoczniających związek postaci Maryi ze sceną Zwiastowania (pulpit i książka w obrazie Guercina z gal. w Forli, 1561 — 1666).

Strój i charakter typu oraz brak wszelkich przyjętych znaków w obrazie ostrobramskim ne-

gują stanowczo, jakoby nasz wizerunek był fragmentem Zwiastowania Najśw. Panny.

J. Remer przeszedł nad zagadnieniami ikonograficznymi do porządku dziennego, ks. Sieczka pominął je jako „nie leżące w jego założeniu”, próbował natomiast rozwikłać ten problem P. Śledziwski.

Postawienie ze strony J. Remera sprawy, jakoby obraz ostrobramski był „wizerunkiem w ścisłym znaczeniu”, było ujęciem wygodnym, gdyż zwalniało od wszelkich rozważań na temat treści obrazu, ale ujęciem do gruntu niezgodnym z istotą sztuki kościelnej i jej zabytkami.

W rzeczywistości bowiem sprawa przedstawia się wręcz odwrotnie!

Właśnie, że sztuka chrześcijańska nie zna zupełnie wizerunków Maryi w „ściśłym znaczeniu”, to jest wizerunków, które byłyby jedynie plastyczną relacją o rysach twarzy Bogarodzicy, o Jej wyglądzie zewnętrznym. Zadanie, cel i przeznaczenie wizerunków Matki Bożej są ściśle określone. Typ, właściwości ikonograficzne i kompozycje wyobrażeń Maryi zespalają się organicznie z mariologią, są plastycznym ujęciem nauki Kościoła o Matce Bożej.

A więc posiadamy wizerunki mówiące o Jej Niepokalanym Poczęciu, to znowu uplastyczniające

dogmat o Boskim Macierzyństwie Maryi, to wreszcie przedstawiające Ją jako Królowę nieba i ziemi, jako „Matkę wszystkich” — jako Orędowniczkę, Pośredniczkę i Rozdawczynię łask wszelkich.

W sumie, wizerunki te tworzą w formy plastyczne ujęty wykład mariologii. Są to wizerunki w swej treści najistotniejszej, wewnętrznej, uzgodnione z rzeczywistością, gdyż odpowiadają niezmiennej i nieomylnej nauce Kościoła. Inaczej rzecz ujmując, powiedzieć można, że wszystkie wizerunki Maryi uplastyczniają albo jej przywileje (np. Niepokalane Poczęcie), albo Jej przeżycia duchowe (Dolorosa), lub też wreszcie są wykładnikami nadprzyrodzonej funkcji Najśw. Panny, Jej udziału i roli w dziejach Odkupienia.

Wszelkiego rodzaju typy Bogarodzicy, pojawiające się w tysiącach Jej wizerunków, nie posiadają charakteru portretowego, to znaczy nie były odtworzone z natury z modelu, ani też nie były powtórzeniem jakiegoś, dziś nieistniejącego, w pełnym tego słowa znaczeniu, portretu Bogarodzicy. Tym niemniej jednak wizerunków Najśw. Panny nie można żadną miarą traktować jako wytworów fantazji artystycznej jedynie.

Fantazja ta ujęta była bowiem z jednej strony w konstrukcyjne ramy nauki Kościoła, regulującej wyobraźnię artystów, kierującej nią ku ściśle

określone wizerunkowi duchowemu Maryi — z drugiej strony tradycja Kościoła przekazała artystom szereg poważnych wskazań co do fizycznego wyglądu Matki Bożej. Wymienić tu należy przede wszystkim tak zwane acheropity, to jest wizerunki nie malowane, według tradycji, ręką ludzką, ale powstałe przy udziale sił nadprzyrodzonych.

Ze stanowiska sztuki jest właściwie rzeczą obojętną, czy owe wizerunki są istotnymi acheropitami. Faktem niezaprzeczonym i w tym wypadku najważniejszym jest to, że owe rzekome czy istotne acheropity reprezentują ścisły, powtarzający typ, który według najgłębszego przekonania szerokich mas wiernych odpowiadał realnym, rzeczywistym rysom twarzy Bogarodzicy. Typ ten stał się wzorem dla malarzy i rzeźbiarzy (Hodigitria i Dziewica Chalkoprateska).

Acheropity nie wyczerpują jeszcze źródeł ikonografii mariańskiej.

Uwzględnić tu bowiem należy jeszcze liczne historie zjawień się Najśw. Panny, prywatne objawienia świętych i błogosławionych oraz relacje dotyczące tych zjawień. Relacje te wysunęły nowy dla ikonografii mariańskiej problem, problem ciała zmartwychwstałego, uwielbionego, a więc wartości nieznane tym rzeźbiarzom i malarzom, którzy odtworzali wizerunki Bogarodzicy w oparciu wyłączo-

nie o historię pobytu Maryi na ziemi.

Zagadnienie wizerunków Maryi „w ścisłym znaczeniu” — jest problemem, ze stanowiska sztuki kościelnej — wręcz nieistniejącym!

Jak już mówiliśmy, zagadnieniem ikonograficznych właściwości obrazu zajął się P. Śledziwski.

„Pod względem ikonograficznym” — pisał wymieniony autor — „Matka Boska Ostrobramska, jako Madonna bez Dzieciątka Jezus, jest zjawiskiem nadzwyczajnie ciekawym” (sic!). — „Skrzyżowanie rąk Bogarodzicy spotyka się często. A jednak, ponieważ N. Maryja Panna ubrana jest w strój matron — nie może być postacią dziewczącą ze Zwiastowania; ponieważ nie jest boleściwą, nie może być spod krucyfiksu; ponieważ ma ruch bardzo nieznaczny, wyrażający nie czynność w kierunku zewnętrznym, lecz pozę harmonizującą z nastrojem wewnętrznym, nie może być ze Zwiastowania i Koronacji”.

Przytoczone uwagi P. Śledziewskiego są całkowicie trafne, natomiast wniosek ostateczny jest wręcz niedorzeczny: „Pozostaje więc przypuścić, że Matka Boska Ostrobramska jest kompozycją religijną swobodną, stojącą poza tradycją, odziedziczoną przez renesans z średniowiecza”.

Zagadnienia ikonograficzne sięgają daleko poza ramy problemów formy, zespalają się bowiem z historią kultu. Formy ikonograficzne pokrywają się z formami kultu i stanowią malarskie ujęcie takiego czy innego rozdziału mariologii. Wizerunek N. Maryi Panny Ostrobramskiej nie może stanowić pod tym względem wyjątku, to znaczy — musi posiadać swe źródło w pewnych formach kultu, musi być ilustracją określonego rozdziału nauki Kościoła o Bożej rodzicielce.

Znakomity geolog i wielki miłośnik Wilna, prof. M. Limanowski — widział w obrazie ostrobramskim Niepokalanie Poczętą:

„Bliskość ortodoksji greckiej pozwoliła wyprzedzić wizerunek Immakulaty”. (Kurjer Wileński, Nr. 127, 1927 r.)

Przedstawień plastycznych Niepokalanego Poczęcia Najśw. Maryi Panny nie trzeba było wcale „wyprzedzać”, gdyż w chwili powstania obrazu ostrobramskiego posiadały już one wcale bogatą przeszłość i reprezentowały ściśle skrytalizowany typ, — nie wykazujący żadnej łączności i cech wspólnych z naszym wizerunkiem.

„Bliskość ortodoksji greckiej” — jest tu bez wszelkiego znaczenia, gdyż sztuka wschodnia nie zna zupełnie przedstawień Immaculatae Conceptionis B. V. M. — i nie Wschód, — ale Kościół

katolicki ogłosił dogmat o Niepokalanym Poczęciu Najśw. Maryi Panny.

Ad absurdum doprowadziła legendę o pięknej Barbarze głośna ze swych wystąpień antykościelnych M. J. Wielopolska, osławiona autorka broszury „Biskup Sapieha w zupełnej zgodzie z prawem i co z tego za wnioszek?”

„Kiedy Korona obrzucała oszczerstwami Barbarę” — pisała na łamach „Kurjera Porannego” (kwiecień 1936 r.) M. J. Wielopolska — „śmierci jej nawet nie uszanowawszy, Wilno przytuliło jej zwłoki i nieukojonego w swej żałobie Jagiellona i — korzystając z tego, że właśnie sprowadzeni artyści włoscy malują „czołową” madonnę dla miasta — nie zawahali się teź dać rysów świeżo zmarłej, ślicznej królowej Barbary. Dlatego ta ich Ostrobramska jest tak bardzo renesansowa, tak ludzka i dlatego nie trzyma dziecka na smukłych rękach. (Barbara dziecka nie dała Jagiellonowi). (Sic!) Kolory ma Ostrobramska przy tym żywe, usta czerwone: jedna z najpiękniejszych madonn, zdobiących t. zw. cudowne ołtarze Europy”.

Przyznać trzeba, że w swych pogańskich zachwytach nad urodą Panagii Ostrobramskiej M. J. Wielopolska była bardziej umiarkowana od katolika M. Limanowskiego, który w ten sposób opisywał obraz cudowny:

„Z wąskiej ulicy spoglądamy przd siebie i w górę w postać Cudowną z tą szyją anielsko wygiętą i temi dwiema rękami archaniołów na krzyż złożonemi”.

„W tem zasłuchaniu anielskiej szyi wygiętej” (sic!) widzi Limanowski „schodzenie do ziemi, do globowych rzeczy” („Źródła Mocy”, zeszyt II — gi).

Szyja „anielsko wygięta” a do tego zasłuchana — są to istotnie metafory niezwykle, zwłaszcza przy opisie cudotwórczej Panagi! Zaliczyć je jednak musimy do patologicznych przejawów kultu.

Wyjaśnienie ikonograficznej zagadki obrazu ostrobramskiego znajdziemy w dokumencie z r. 1798, który przytacza ks. Sieczka, jakkolwiek dokumentu tego nie wyzyskał:

W czasie inkursji szwedzkiej i morowego powietrza (w r. 1709) wszyscy xx. karmelici bosci uszli z swojego klasztoru, jednego tylko braciszka zostawiwszy, który pierwiej umarł, nim się księża do klasztoru po uspokojeniu wrócili. Spustoszonym wtenczas klasztor został, srebra kościelne, dokumenta funduszowe, wiadomości pierwsze o funduszu, obrazach i inne pogińły. Z podania tylko i liców ta jest wiadomość, że dwa obrazy na deskach dębowych, jednej miary i jedną ręką są malowane. Jeden P. Jezusa

w ręku świat trzymającego, który jest na korytarzu xx. karmelitów bosych przy bibliotece. Drugi N. Maryi Panny w kaplicy Ostrobramskiej" (z rękopisu, „Punkta do wizyt z r. 1798", Archiw. Kurii Metrop. w Wilnie, dział: Stare akta, teka inwentarzy i wizyt klasztorów, str. 16).

Przytoczony dokument mówi więc wyraźnie, że nieznany twórca obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej namalował równocześnie drugi obraz, stanowiący dopełnienie pierwszego (te same wymiary i ten sam materiał), przedstawiający Chrystusa — Salvatora („w ręku świat trzymającego"), czyli stwierdza, że obraz Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej jest fragmentem bimorficznej (dwupostaciowej) kompozycji, znanej szeroko w sztuce chrześcijańskiej pod nazwą Deesis (Deisis).

Najstarsze zabytki Deesis są pochodzenia wschodniego i sięgają VIII — IX w. (Syria). W przedstawieniach tej treści środek kompozycji zajmuje stojąca lub siedząca na tronie postać Chrystusa Pantokratora, po prawej Jego stronie widzimy Najśw. Maryję Pannę jako Orędowniczkę wiernych, po lewej wstawia się za grzesznikami św. Jan Chrzciciel. Na powstanie Deesis wpłynęły teksty liturgiczne tak wschodnie, jak i zachodnie.

Obraz Deesis wyłania się już z responsoriów Mszy św. : „Precor beatam Mariam, semper Virginem, beatum Joannem Baptistam . . . et omnes Sanctos orare pro nobis ad Dominum Deum nostrum”.

Deesis leży również u podłoża najstarszej pieśni polskiej — „Bogurodzica — Dziewica”. Treścią tej pieśni jest prośba do Chrystusa, ażeby za wstawiennictwem Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela przebaczył nam grzechy, wysłuchał modlitwę naszą, zmiłował się nad nami, dał nam życie zbożne na ziemi, a po śmierci zaprowadził nas do nieba.

Za pośrednictwem benedyktynów i artystów ze szkół italo — bizantyjskich Deesis przyjęła się w sztuce staroniderlandzkiej. Jeszcze na przełomie wieku XV — XVI pojawiał się w Niderlandach cały szereg tej treści przedstawień (obrazy Rogera van der Weyden, Quentina Massysa, Roberta Campina, Joosa van Clewe, Jana Gessaertsa i Jana van Conix — Lo).

W sztuce wschodniej przeważała Deesis trymorficzna (Chrystus Pantokrator, Najśw. Maryja Panna Orędowniczka, św. Jan Chrzciciel) — w sztuce staroniderlandzkiej liczniej pojawiała się Deesis himorficzna (Pantokrator i Najśw. Panna Orędowniczka).

Z bimorficznych kompozycji Deesis malarzy niemieckich wymienić należy obrazy Hansa Holbeina Starszego i A. Dürera (z r. 1518) z muzeum cesarza Fryderyka w Berlinie.

O długotrwałości tradycji przedstawień Deesis na gruncie sztuki flamandzkiej świadczy fakt, że tej treści kompozycję pozostawił po sobie jeszcze Antoni van Dyck (bimorficzna Deesis z zamku Sansouci pod Poczdamem).

Wczesnym zabytkom Deesis w Polsce poświęciła swą znakomitą pracę Celina Osieczkowska („Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego”)¹.

Nie wiemy, gdyż nie zachowały się w tym kierunku żadne materiały, kiedy i dlaczego rozbito Deesis wileńską, pomieszczając wizerunek Salwatora na innym miejscu.

Część dawniejszych badaczy historii obrazu ostrobramskiego utrzymywała, że wizerunek Salwatora pomieszczony był niegdyś na zewnętrznej stronie Ostrej Bramy, później obraz ten przeniesiono do katedry wileńskiej i zawieszono w jej przedsionku od strony południowej. W przedsionku

¹ Życie Sztuki, Rocznik I, Warszawa, 1934, str. 101 — 136. Patrz również dr Józef Birkenmajer: Zagadnienie autorstwa „Bogurodzicy”, Gniezno, 1935, i tegoż autora: „Bogurodzica” wobec hymnografii łacińskiej, Warszawa, 1935.

owym, nad wejściem do kościoła znajduje się dotąd na drzewie malowany, dużych rozmiarów wizerunek Salwatora.

Zahorski wskazywał na obraz ten jako na wizerunek, który niegdyś znajdował się na zewnętrznej stronie Ostrej Bramy.

Fatalne warunki oświetlenia i pomieszczenie „Salwatora” w przedsionku katedry powodowały, że obraz ten był właściwie niedostępny dla badaczy. Dopiero zdjęcie tego ciężkiego, na grubych deskach malowanego obrazu w czasie restauracji katedry w latach 1937 umożliwiło przeprowadzenie dokładnych studiów. Pod względem kompozycyjnym „Salwator” z katedry wileńskiej odpowiada całkowicie obrazowi mistrza Łukasza (pocz. XVII w.) z kościoła Bożego Ciała w Krakowie, tworzącego fragment bimorficznej Deesis. Faktura i technika obrazu z katedry wskazują jednak, że jest to malowidło późne, pochodzące z pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Stwierdzenie, czy „Salwator” z katedry jest powtórzeniem tej treści wizerunku dawnego z klasztoru karmelitów bosych przy Ostrej Bramie — jest rzeczą niemożliwą wobec braku wszelkich danych.

Wizerunek Salwatora, o którym mówi dokument z początków XVIII wieku, dzisiaj już nie istnieje, zaginął bez śladu.

Wahania i nieporozumienia na temat obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej były rezultatem pomijania notatki archiwalnej o obrazie Salwatora.

Istotnie! Madonna z Ostrej Bramy nie jest Najświętszą Panną ze Zwiastowania. Jest to Orędowniczka i Pośredniczka, wstawiająca się za ludźmi do swego Syna, Zbawcy i Władcy świata!

Najśw. Maryja Panna Ostrobramska „nie stoi więc poza tradycją, odziedziczoną przez renesans z średniowiecza”. Wręcz przeciwnie! Jest to kompozycja wyrosła na podłożu sztuki średniowiecza, na podłożu kultu Maryi — Orędowniczki i Pośredniczki wiernych.

Z właściwej treści obrazu, z charakteru typu Najśw. Maryi Ostrobramskiej zdawali sobie jasno sprawę liczni pisarze prawosławni. Przecież ich opowieści o pochodzeniu naszego obrazu z Chersonu i ich pretensje i zamierzenia rewindykacyjne oparte były przede wszystkim na właściwościach ikonograficznych obrazu ostrobramskiego.

Deesis uchodziła bowiem błędnie w przeświadczeniu tych pisarzy za koncepcję par excellence wschodnią i starorosyjską.¹

¹ Kozłowski I. Istorija Ikony Ostrobramskoj Bogorodicy. Wilna, 1868, Siemaszko: Zapiski Josifa Mitropolita Litowskiego, izdannaja Impieratoskoju Akadiemijeju Nauk. Sankt — Pietierburg, 1883. Sokołow: Ostroworotnaja ili Ostrobramskaja Czudotwornaja Ikona Bogorodicy w gor. Wilnie, Wilna, 1883.

DEESIS KRAKOWSKA I WILEŃSKA

Pokrewne ujęcie i zbliżone właściwości ikonograficzne Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej i Orędowniczki mistrza Łukasza z kościoła Bożego Ciała w Krakowie zwracały już uwagę dawniejszych badaczy ikonografii mariańskiej w Polsce.¹

Jakiż jest stosunek wzajemny tych dwóch bimorficznych Deesis, z których wileńska, jak przypuszcza ks. Sieczka, pochodzi z lat 1570 — 1626, a krakowska powstała pomiędzy 1621 — 1625 r. ?

Jak wiemy, Deesis krakowska malowana jest temperą na desce, przeciągniętej kredowym gruntem. Deesis wileńska — pierwotnie malowana była również temperą na deskach dębowych.

Deesis krakowska posiada tło złożone, wygniatane w ornament, Deesis wileńska — ciemne,

¹ Nieznany z nazwiska mistrz Łukasz, malarz krakowski, pracował w gromadzie innych artystów, zatrudnionych w pierwszej połowie XVII w. przy dekoracji wnętrza kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie. Jego dziełem jest dotąd istniejąca bimorficzna Deesis z wymienionego kościoła. Dzieła jego wymienia rękopiśmienna księga wydatków z archiwum kanoników regularnych przy kościele Bożego Ciała: *Expensa pecuniae, thesauri, sacrarii Eccl. Corp. Christi per me F. Joan. Gelasium Sacristianum*.

pokryte jednostajnie farbą olejną. Restauracja obrazu ostrobramskiego nie wykryła śladów złota w tle.

Ujęcie, kierunek ustawienia postaci, stopień nachylenia głów, charakterystyczne opuszczenie powiek jest identyczne w obu wizerunkach Najśw. Panny. Odmienny jest tylko gest rąk.

Orędowniczka z Krakowa złożyła dłonie zgodnie z ogromną większością obrazów staroniderlandzkich, Najśw. Maryja Panna Ostrobramska skrzyżowała dłonie na piersiach.

Modlitewny gest Pośredniczki i Orędowniczki nie posiadał form ustalonych. Pod tym względem widzimy znaczną różnorodność i swobodę — i to nawet w sztuce wschodniej: Maryja albo wyciąga błagalnie ręce do Syna lub krzyżuje je na piersiach, to znowu składa dłonie gestem, przyjętym obecnie powszechnie na oznaczenie modlitwy. Skrzyżowanie rąk na piersiach oznacza na równi adorację, jak prośbę i wewnętrzne skupienie; w wizerunkach Maryi, stanowiących fragment Deesis — ruch ten powtarza się często.

„Warto zaznaczyć” — pisze w związku z tym Guido Chmarzyński — „że złożenie rąk Madonny wileńskiej — lewej na prawą — spotyka się często w dziełach malarstwa cechowego, a więc i ten motyw przechowuje tradycja cechowa”.

Strój Najśw. Panny w wizerunku krakowskim i wileńskim jest identyczny. W obu obrazach głowę Maryi osłania płaszcz (maphorion), spod którego wyłania się biała chusta, pokrywająca część czoła i spadająca w fałdach na piersi pod szyję, gdzie tworzy wielokrotnie sfałdowane ubranie sukni.

Obraz wileński, podobnie jak i wizerunek krakowski traktowany jest, gdy chodzi o partie nie przemalowane, wybitnie linearnie.

Na właściwość tę zwrócili już uwagę G. Chmarzyński i Irena Głębocka — Piotrowska w swej pracy o malarstwie poznańskim w pierwszej połowie XVII wieku.

„Podkreślić należy” — pisała wymieniona badaczka naszej przeszłości artystycznej — „silne pokrewieństwo rysów Najśw. Panny Ostrobramskiej szczególnie do rysów Madonn na naszych wielkopolskich obrazach (z pierwszych dziesiątków lat XVII w.). Podobieństwo to zaznacza się w budowie dużego, prostego nosa, w ukształtowaniu drobnych ust, w rysunku łuku brwiowego i w ostrym podkreśleniu powiek, ogólnie biorąc w ściśle rysunkowym traktowaniu twarzy”.

W fakturze, rysunku i kolorycie Deesis krakowska wykazuje pełne uzależnienie od wzorów malarstwa staroni-

derlandzkiego.

Złotawy koloryt obrazu ostrobramskiego odbiega całkowicie od chłodnych, perłowosrebrnych tonów wizerunków mistrza Łukasza.

Linearne traktowanie rysów twarzy w obrazie ostrobramskim zbliża wizerunek wileński do twórczości krakowskiego malarza, jednakże w rysunku, w skali jego doskonałości zachodzą poważne różnice.

Rysunek w obrazie krakowskim jest mistrzowski. Stąd doskonałość form, kształtów i linii twarzy, rąk i całej postaci Orędowniczki w Krakowie.

Obraz wileński jest dziełem pełnym niewystawionego uroku, ale nie wolnym od poważnych błędów rysunkowych.¹

¹ Wartość rozważań P. Śledziewskiego na temat stylistycznych właściwości obrazu ostrobramskiego i wizerunku Orędowniczki z kościoła Bożego Ciała w Krakowie znamionuje fakt, że według P. Śledziewskiego obraz krakowski, powstały, jak stwierdzają współczesne dokumenty, najpóźniej w r. 1625 w pracowni cechowego malarza polskiego, wyszkolonego na wzorach gotyckich malarstwa niderlandzkiego, — „pokrywa się pod względem stylowym” z pełno — barokową Madonną z Dukszt Pijarskich — „pędzla Sassoferaty”, malarza urodzonego w r. 1605!

P. Śledziewski nie odróżnia zgoła form i koncepcji gotyckich od form późno — krakowskich! W tych warunkach dyskusja staje się niemożliwa, tym więcej, że nie jest to jakiś przejściowy lapsus. P. Śledziewski z uporem wraca do tych analogii: „Obie (Madonna z Krakowa i z Dukszt Pijarskich) są w zafektyzowanym ruchu, mają silną grę światłocieni”. Orędowniczka mistrza Łukasza traktowana jest wybitnie linearnie, podczas gdy obraz z Dukszt wykazuje zdecydowa-

Jest to zresztą rzeczą tysiąckrotnie stwierdzoną, że doskonałość formy nie zawsze idzie w parze z siłą i wyrazistością ekspresji.

Błędy w obrazie ostrobramskim występują w rysunku szyi i w osadzeniu głowy.

„Zauważyć można” — zauważa J. Chmarzyński — „różnice w modelowaniu twarzy, które jest u Madonny wileńskiej twarde i mniej subtelnie opracowane, aniżeli w obrazie krakowskim. To samo da się powiedzieć i o rękach”.

Siłą ekspresji i powagą wyrazu — obraz ostrobramski góruje bezwzględnie nad obrazem krakowskim. Pod względem doskonałości formy i staranności wykonania Deesis mistrza Łukasza przewyższa obraz wileński.

Błędy, widniejące w obrazie ostrobramskim, jak i właściwości techniki, rysunku i kolorytu stwierdzają, że twórcą obrazu nie był malarz obcy, ale polski, cechowy, zrośnięty z tradycjami sztuki rodzinnej, wywodzący się z epoki przejściowej, w której lokalne kierunki poczęły się przestaczać pod wpływem oddziaływań włoskich.

Epoka ta obejmuje pierwsze dziesięć lat XVII stulecia, więc okres czasu, w

nie malarskie traktowanie. Światłocien w późno - barokowym obrazie z Duksty odgrywa istotnie poważną rolę, nie można natomiast mówić o światłocieniu w odniesieniu do obrazu krakowskiego, mał w niego jeszcze nę sposób średnłowieczny barwami lokalnymi, nie powiązanymi ogólną poświata.

którym pracował w Krakowie nieznany z nazwiska mistrz Łukasz, twórca Deesis z kościoła Bożego Ciała.

Oczywiście, że ani ten fakt, ani tożsamość tematu nie dowodzą, że malarz Łukasz był twórcą również Deesis wileńskiej.

Zwróciliśmy już uwagę na różnice faktury i kolorytu, zachodzące pomiędzy obrazem ostrobramskim a Deesis mistrza Łukasza. Dla ścisłości nie możemy jednak pominąć następującego szczegółu: Malowany olejno, dużych rozmiarów „Sąd Krwi”¹ mistrza Łukasza z kościoła Bożego Ciała w Krakowie pod względem kolorytu różni się znacznie od Deesis tegoż mistrza. Wprawdzie i tutaj przeważają barwy lokalne, ogólny koloryt jest jednak daleko cieplejszy. Zwłaszcza karnacja ciał posiada złocisty ton wizerunku ostrobramskiego. Zmiana w kolorycie mistrza Łukasza była wyrazem ogólnych przemian, którym uległo malarstwo krakowskie w pierwszych dziesiątkach lat XVII wieku pod wpływem oddziaływań malarzy włoskich, przede wszystkim wenecjanina T. Dolabelli („Sąd Krwi” jest późniejszy od Deesis).

¹ „Sąd Krwi” jest to według źródeł apokryficznych przedstawiony sąd kapłanów żydowskich nad Jezusem Chrystusem.

Nie identyfikujemy malarza Łukasza z twórcą Deesis wileńskiej. Dla nas malarz Łukasz jest synonimem środowiska artystycznego i religijnego, w którego atmosferze zrodziła się Deesis wileńska.

Chrystus Władca i Zbawiciel świata błogosławi wiernym na skutek pośrednictwa swej Matki, Orędowniczki rodzaju ludzkiego. Taka jest treść Deesis z Krakowa i Wilna. Zestawmy teraz następujące fakty: Najdawniejszy wizerunek Najśw. Maryi Panny zachowany na naszych ziemiach — to Dziewica Chalkoprateska z klasztoru pp. klarysek w Krakowie (XII—XIII w.), reprezentująca typ Orędowniczki z Deesis. Wnętrza romańskich kościołów benedyktyńskich na terenach dzisiejszej Belgii zdobiła wielka Deesis, jako dekoracja monumentalna. „A zatem nic nie stoi na przeszkodzie przypuszczeniu” — pisze Osieczkowska, opierając się o badania prof. M. Morelowskiego nad stosunkami benedyktynów belgijskich z Polską — „że zespół malowideł lubelskich (Deesis w kościele zamkowym św. Trójcy) zanieśli w XII wieku benedyktyni z Belgii do Polski. Dzięki zwyczajowi średniowiecznemu kopiowania mógł on przetrwać w Polsce do XV wieku”.

Zachowana w kościele św. Trójcy na zamku w Lublinie Deesis jest dziełem malarzy ruskich z

krakowskiego dworu Jagiellonów.

Malarze ci uplastyczniali w formach sztuki wschodniej dogmatyczną i liturgiczną koncepcję Kościoła rzymsko — katolickiego (Osieczkowska).

Deesis malarzy wschodnich, o ile uwzględnimy zabytki cerkiewne (Muzeum Ukraińskie we Lwowie), jest u nas licznie reprezentowana, ale Deesis artystów zachodnich zachowała się — oprócz Czchowa — tylko w Krakowie, w formie inicjału z gradułu króla Jana Olbrachta, fresków z katedry na Wawelu, obrazów Kulmbacha i mistrza Łukasza.

U schyłku XVI i w początkach XVII stulecia — propagatorami zachodnich form ikonograficznych Deesis byli na ziemiach polskich jedynie artyści staroniderlandzcy, związani z Krakowem, oraz malarze niemieccy i polscy, wyszkoleni na wzorach staroniderlandzkich.

Twórca kilku przedstawień Deesis, Jan Gossaert Mabuse, w owych czasach, to znaczy u samego schyłku XVI w., przebywał także w Krakowie.

Fakty te, łącznie z datami, dotyczącymi zabytków Deesis, zachowanych w Krakowie, stwierdzają, że Deesis wileńska mogła powstać jedynie w atmosferze sztuki krakowskiej z początków XVII wieku.

Nie tylko ze Wschodu, ale i z Zachodu, za pośrednictwem klasztorów benedyktyńskich, przenikały do Polski wzory i koncepcje Deesis. Artystyczne wpływy tego samego, to jest flamandzkiego środowiska zaszczerpiły u nas u samego schyłku XVI i w początkach XVII w. zachodnie formy przedstawień Deesis.

W ten sposób historia wizerunku ostrobramskiego zespala się z długowiekowym przenikaniem prądów artystycznych z dzisiejszej Belgii do Polski, a więc z ową kartą w dziejach naszej twórczości artystycznej, na którą jasne światło rzuciły dopiero badania prof M. Morelowskiego.

Streszczając wywody nasze, musimy zaznaczyć:

1. Cudowny obraz Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej jest fragmentem Deesis.

2. Obraz ten jest dziełem artysty polskiego z początków XVII wieku.

3. Deesis wileńska zespala się z tejże treści kompozycjami polskich i obcych malarzy, zachowanymi w Krakowie, a powstałymi w atmosferze oddziaływania sztuki flamandzko — niderlandzkiej z epoki schyłku gotyku.

4. Pod względem faktury i techniki ocalały fragment Deesis wileńskiej należy do dzieł z okresu przejściowego, zespalającego doświadczenia epoki minionej z techniką włoską z początków XVII stulecia.

Obecny wygląd i zewnętrzny charakter cudownego obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej jest całością, na którą złożyły się następujące czynniki:

Malowidło pierwotne, późniejsze przemalowania, dalej metalowa sukienka i również w szlachetnym metalu wykonane korony. Przemiany, którym w ciągu wieków uległ cudowny wizerunek, uległy zamknięciu w r. 1849, kiedy to sprawiono wotum w formie metalowego, dużego półksiężycy i pomieszczono je u spodu obrazu. Ta forma dekoracji obrazów Najśw. Maryi Panny jest pochodzenia hiszpańskiego. Tego rodzaju duże półksiężyce, tylko organicznie zespolone z kompozycją, to jest malowane a nie później nałożone, widzimy w obrazie B. Bermejo z prywatnych zbiorów w Madrycie (koniec XV w.) i w słynnej, w półfigu-rze ujętej „Niepokalanej” Murilla z galerii Prado w Madrycie.

K U L T

Jak już zaznaczyliśmy, pomiędzy właściwościami ikonograficznymi wizerunków, tworzącymi w sumie jego treść, a formami i treścią nabożeństwa zachodzi najściślejszy związek.

Formy i treść nabożeństwa ostrobramskiego są wyrazem kultu Najśw. Maryi Panny Orędowniczki wiernych. I dodać należy, że ten związek organiczny nabożeństwa do Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej z powszechnymi formami kultu Orędowniczki i Pośredniczki wiernych sięga narodzin kultu ostrobramskiego.

Dokumenty mówią, że począwszy od r. 1735 rozpoczęto obchodzić w Wilnie i archidiecezji wileńskiej święto O p i e k i Najśw. Maryi Panny.

„Święto to” — pisze ks. Sieczka — „stało się wnet głównym świętem Ostrej Bramy”. Kronikarz notuje pod r. 1754, że w tym czasie obchodzono święto Opieki w dniu 11 listopada.

Uroczystość Opieki Najśw. Maryi Panny poczęto w Wilnie świętować po ustaleniu się kultu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej, ale należy pamiętać, że uroczystość ta nie była ad hoc stworzona, ale — iż było to święto o charakterze powszechnym, które na Zachodzie obchodzono w

pierwszych dniach listopada, ściśle mówiąc, pomiędzy 5 a 11 tego miesiąca.¹

Dnia 5 kwietnia 1773 r. papież Klemens XIV wydał breve, zatwierdzające Bractwo Opieki Najśw. Maryi Panny przy Ostrobramskiej Kaplicy. Biskup Ignacy Jakub Massalski na główną uroczystość Bractwa wyznaczył dzień 8 listopada.

Konfraternia Opieki N. M. P. jest także powszechnym wyrazem i ogólnie — kościelną formą nabożeństwa do Najśw. Maryi Panny Orędowniczki.

W rękopisie „Punkta do wizyt z r. 1798”, znajdującym się w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Wilnie, kaplica ostrobramska nosi tytuł kaplicy Najśw. Maryi Panny Łaskawej.

Kult Najśw. Panny Łaskawej, jak i formy wizerunków, określanych tą samą nazwą i wezwaniem, są także wyrazem kultu Orędowniczki. Od dawien dawna widniały na Ostrej Bramie napisy polskie: „Matko Miłosierdzia — pod Twoją obronę uciekamy się”.

Wezwanie — Matko Miłosierdzia — pokrywa się w sztuce całkowicie z formami przedstawień i wizerunków, poświęconych Maryi Orędowniczej; Matko Miłosierdzia — jest to Orędowniczka z Deesis — oraz „Pokrowu” Madonna Opie-

¹ Uroczystość Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej obchodzi się obecnie 16 listopada.

ki, roztaczająca swój płaszcz nad wiernymi. Na setkach włoskich i północnych obrazów z XIV, XV i XVI w. Madonny Opieki widnieją napisy: „Mater Misericordiae”, „Sancta Maria della Misericordia”. Polecenie się Najśw. Pannie: „Pod Twoją obronę uciekamy się”, jak i antyfona od tychże słów zaczynająca się, należą bezsprzecznie do najpopularniejszych modlitw i pieśni, poświęconych Orędownicze i Pośrednicze naszej.

Hymny i pieśni, przytoczone przez o. Hilario-
na w Relacji — jak „Bramo Święta, Bogu miła”
„Maryja Wilna obroń”, „Obrona wielka miasta
Gedymina” — noszą również wyraźne znamię na-
bożeństwa do Najśw. Maryi Panny Orędowniczki
rodzaju ludzkiego:

„Ratuj, cudami wstawiona,
O Panno błogosławiona,
Strzeż Wilna nasza Strażniczko,
Ojczyzny Orędowniczko.

Obrono wielka miasta Gedymina,
Wilna całego Pociecho jedyna,
W tej Ostrej Bramie Obrono potężna,
Królowa Polska a Litewska Księżna.

Mocnąś się wtenczas Panno święta stała,
Choć zjadła Szwedzka Bellona ryczała,
Tyś jej strasznijszym obozem stanęła,
Ze Lwa potęga w momencie pierchnęła”.

W ostatnich strofach przytoczonej pieśni odzywają się reminiscencje słów Pieśni nad pieśniami, które Kościół stosuje do Maryi: „Piękna jako księżyc, wybrana jako słońce, ogromna jako wojsko uszykowane do boju” (VI, 9).

W r. 1672 Akademia Wileńska, „dawno uznająca mądrość Maryi Matki Ostrobramskiej”, obrała Ją sobie za Opiekunkę i Orędowniczkę pod tytułem „Boskiej Pallady”. W tym klasyczo — barokowym tytule dźwięczą wyraźnie echa kultu Najśw. Maryi Panny „Stolicy Mądrości”, „Virginis Sapientiae”.

W obrazach mistrzów staroniderlandzkich, począwszy od czasów braci van Eyck — „Virgo Sapientissima”, „Vièrge Docteur” stanowi fragment Deesis (Najśw. Maryja Panna — Orędowniczka z księgą rozwartą w ręce; ołtarz gandawski braci van Eycków).

Pomiędzy treścią wizerunku ostrobramskiego a nabożeństwem ostrobramskim istniała zawsze całkowita jedność, dowodząca niezbicie, że zarówno Kościół nauczający jak i masy wiernych widziały w wizerunku tym Pośredniczkę i Orędowniczkę modlącą się za Polskę i Litwę.

Popularyzatorka legendy o pięknej Barbarze, M. J. Wielopolska, widzi w kulcie Panagii Ostrobramskiej echa wierzeń... dawnej, pogańskiej Litwy:

„A wyniósł ją lud wileński ze świątyni na dwór, na przestrzeń otwartą, omal — że nie pod gołe niebo, dlatego zapewne, że nigdy Litwin nie posiadał świątyń w rdzennej, pierwotnej swej wierze. Jak Grecy z epoki trojańskiej, jak wszystkie ludy pogođne, łagodne i pasterskie, czcili Litwini tylko prastare dęby w prastarych uroczyskach. Nie krępowali swoich bóstw bierwionami, cegłą i wapnem, nie nakładali im kajdan konwenansu. I tę właśnie odwieczną formę kultu przestrzennego nadali swojej pięknej, pełnej smutku „Jagiel-lonce”.

„Były podejrzenia, że dlatego nie weszła Ostrobramska do świątyni, że zarzucono jej właśnie owe podobieństwo z królową Barbarą — nie wierzę w to! Jej przebywanie na łuku otwartym, między dwiema ścianami, to tylko, jak się rzekło wyżej, jedna ze szczególnych form obcowania Wilna ze świętościami”.

Dendrolatria (kult drzew) jest powszechnym zjawiskiem na gruncie wszystkich kultur pierwotnych — a nie właściwością specyficznie litewską.

Zawieszanie wizerunków świętych a zwłaszcza Bogarodzicy na miejskich bramach fortecnych nie jest również zjawiskiem wyłącznie wileńskim — ale także powszechnym.

Zwyczaj ten, kultywowany tak na Wschodzie,

jak i Zachodzie, wywodził się z kultu Najśw. Maryi Panny Orędowniczki i Pośredniczki wiernych, „Wieży Dawidowej”, „Wieży z kości słoniowej”, „Bramy niebios”.

Pojęciem i określeniem nieznanym dotychczas światu naukowemu jest natomiast „kult przestrzenny”, o którym mówi M. J. Wielopolska.

W zachwytach M. Limanowskiego nad obrazem ostrobramskim dźwięczy nuta niewłaściwego, fałszywego nabożeństwa do Bogarodzicy, a przytoczone słowa Wielopolskiej są próbą wniesienia w kult ostrobramski elementów zdecydowanie antychrześcijańskich.

W czasach rozkwitania czci dla Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej, to jest u schyłku XVII i w początkach XVIII stulecia, powstał szereg pieśni kościelnych, głoszących chwałę niebieskiej Strażniczki Wilna, opowiadających o łaskach i cudach, działywanych za Jej pośrednictwem. Pieśni te wskazują dobitnie, że jak od czasów pierwszych Jagiellonów czcili naród polski w cudownym wizerunku z Jasnej Góry swą Królowę, tak w obrazie z Ostrej Bramy oddawał hołd „Orędowniczce Ojczyzny” i „Patronce Wielkiego Księstwa Litewskiego”.

Stąd też pieśni kościelne o Najśw. Pannie

Ostrobramskiej wykazują równocześnie cechy i właściwości pieśni narodowych. Część tych pieśni podał o. Hilarion w swej „Relacji o cudownym obrazie Najśw. Maryi Panny”. Należy do nich znana nam już z urywku pieśń:

Obrona wielka miasta Gedymina,
Wilna całego pociecho jedyna,
oraz zbliżona w swej zasadniczej treści pieśń
druga:

Maryja, Ty pewna droga
Do chwały prawego Boga,
Bramo do wiecznej Korony,
Dodawaj nam swej obrony.

Wilno, bramy, domy swoje
Oddając pod nogi Twoje,
Dodajże wszystkim ratunku,
Oddal przyczyny frasunku.

Ostraś w swojej gorliwości,
Na nieprzyjacielskie złości,
Powstań prosimy za nami,
Za Twymi, Matko, synami!

.....

Maryja, Wilna obrono,
Tyś bramy Ostrej korono,
Oddajemy grzeszni Tobie,
Dusze, także serca w sobie.

Maryja błogosławiona,
Cudami w bramie wsławiona,
Uciekamy się do Ciebie,
Ofiarując samych siebie...

.....

Ratuj cudami wsławiona,
O Panno Błogosławiona,
Strzeż Wilna nasza Strażniczko,
Ojczyzny Orędowniczko...

Pieśni inne są jakby kroniką wydarzeń historycznych z czasów walk o całość państwa polskiego oraz rejestrem łask i cudów:

Doznało Wilno Twej, Panno, obrony,
Kiedy Lew szwedzki brał je w swoje szpony,
Boć cudotwórnice miasto ucieszyła,
Gdyś wrota z bramy na Szwedów wzruszyła...

.....

Gdy nieprzyjaciół zdzierał Twoje szaty,
Uderzyłaś go o mur, że na szmaty
Roztracon, wkrótce pozbył i żywota...

.....

Treść ostatnio przytoczonych zwrotek wyjaśn'a bliżej kronika klasztoru oo. karmelitów przy Ostrej Bramie:

„Roku Pańskiego 1702” — czytamy tam —
„Karol XII król szwedzki, miasto Wilno opano-

wawszy, wszystkie bramy wileńskie swoimi żołnierzami dla straży osadził. Między którymi i Ostro — Bramę, Matki Najświętszej cudownym obrazem sławną, opatrzył strażą. Niektórzy rozpuszni żołnierze w niej wartę odprawujący nie tylko zwykłe nabożne pieśni przed obrazem śpiewać zabraniali, owszem, za nic ważąc honor Panny Najświętszej, heretyckim obyczajem z najgrawaniem szkaradne piosnki śpiewać i Pannę Najświętszą z naśmiewiskiem wzywać ważyli się. Lecz Bóg Przedwieczny, honor Matki swojej sprawiedliwą windykował zemstą, że ci bluźniercy niespodzianą występków swoich odebrali karę, albowiem dnia 14 kwietnia, z Wielkiego Piątku na Sobotę rano, gdy się przy ogniu czterech tych bluźnierców grzało w samej bramie, niespodzianie, same przez się, drzwi z zawias wzruszone (których ledwie dziesięciu ludzi poruszyć by mogło), z wielkim hukiem na nich upadły i dwóch z nich na samymże występku miejscu doczesną (a pono i wieczną) złożyły śmiercią. Dwaj zaś do obozu za Wilią stojącego zawiezieni, wkrótce nieszczęśliwszą duszę wyzionąwszy zemsty Boskiej nie uszli. . ."

W związku z zajęciem Wilna przez Szwedów w r. 1702 przytacza kronika klasztorna jeszcze następujący fakt: „Dnia 16 kwietnia w sam dzień Wielkanocy, JW. Imść Pan Antoni Nowosielski,

obożny W. X. Lit., z zostającą pod swoją komen-
dą wojska litewskiego częstką wezwawszy na po-
moc Matkę Najświętszą, szwedzkiego wojska
część znaczną w Wilnie obozującą napadł tak
szczęśliwie, że wyłamawszy pierwsze drzwi Ost-
robramskie z przedmieścia, częścią ich rozproszył,
częścią na placu trupem położył. I nim więcej
Szwedów przybyło na pomoc, wiele ich na uli-
cach zabitych zostawił. Sam zaś Pan Obożny,
opiekującą się tejże Matki Najśw. wsparty obroną,
od częstych postrzałów nienaruszony, nazad po-
wrócił. . . "

„Tegoż samego czasu Pan Stachowski, od
Szwedów przed samym Ostrobramskim Obrazem
na ulicy zajęty, jak tylko do Najświętszej Maryi
Panny westchnął, z pośród samych Szwedów u-
szedł szczęśliwie, za nic mając częste onych za
sobą postrzały”.¹

Wydarzenie inne, które znalazło echo w "Go-
dzinkach", tak opisuje kronikarz:

„Rok 1708, gdy Piotr Aleksiewicz, monarcha

¹ Wdzięczni Najśw. Maryi Pannie żołnierze polscy za-
wiesili w kaplicy ostrobramskiej wówczas wotum na pamiątkę
szczęśliwego ocalenia w czasie starcia ze Szwedami w dniu 16
kwietnia 1702 r. Wotum to — była to tablica srebrna, dużych
wymiarów, na której przedstawiona była potyczka pod Ostrą —
Bramą, a z drugiej strony widniał wizerunek Najśw. Maryi Pan-
ny Ostrobramskiej. Pamiątka ta przetrwała do r. 1761, Wotum żoł-
nierzy polskich z r. 1702 było to drugie z kolei wotum zawieszone
w Ostrej Bramie.

rosyjski, przez całą zimę z niemałym uciemieniem miasta, z całym wojskiem swoim w Wilnie konsystencję założył, jeden z wojska tego żołnierz, niezbożną zdjęty chciwością, niejakiś sposobem do Ostrobramskiej Kaplicy wkradłszy się, Najświętszy Obraz ze srebrnej odważył się odzierać szaty, której gdy świętokradzką dotknął się ręką, rzucony o mur, roztracony w kawałki został. Ten cud straszliwy moskiewskie wojsko tak przeraził i do tej czci i uszanowania obrazu pobudził, że wiele z nich jałmużny dawali i według zwyczaju swojego pokłony czynili, litanie i piosnki aby były śpiewane najmowali, o obrazki ten [św. Obraz wyrażające z wielką pilnością się starali, na warcie stojącym nawet tytuń kurzyć dla uczczenia świętego obrazu zakazywali".

„Cud straszliwy”, o którym mówi kronika, przywodzi na pamięć inne, niedawne wydarzenie, które miało miejsce w przeddzień koronacji cudownego obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej w lipcu 1927 r.

„Znany jest fakt na gruncie wileńskim” — pisze ks. Arcybiskup Romuald Jałbrzykowski („Bóg jest miłość”, Wilno — Poznań 1933 r.) — „z ową śpiewaczką — artystką w czasie uroczystości koronacyjnej Obrazu Ostrobramskiego. Była to podobno za młodych lat osoba przyzwoita. Uroda, lekko-myślność, chęć używania i flirtu doprowa-

dziły ją do życia grzesznego i gorszącego innych. Gdy tysiące wiernych przybyło, aby oddać cześć Matce Boskiej Ostrobramskiej, przybyła ta niewiasta, aby przez swe nieskromne występy zdobywać pieniądze. Władze państwowe zwracają jej uwagę na niewłaściwość jej występów wobec uroczystości Matki Boskiej, a ona bluźnierczo odpowiada: „A cóż mię Matka Boska obchodzi?” W pół godziny dotknęła ją ręka Boża, cała opalona od ognia zakończyła życie w wielkich boleściach, niestety, nie pojednana z Bogiem”.

„W mistycznym Wilnie” — pisał w związku z tym wydarzeniem dr. K. Morawski — „w którym niegdyś, w upalny dzień, piorun uderzył był, podczas rozpustnego balu Nowosilcowa, w dom „doktora” — w przeddzień koronacji cudownego Ostrobramskiego obrazu, usunięta została z grona żyjących w nagły, gwałtowny sposób, ogniem strawienia znana aktorka. Pamiętamy, że w r. 1922 czy 1923 przybyła zmarła z Bolszewii i założyła w Warszawie teatr, który od razu można było skwalifikować jako zdecydowaną ekshibicję nagości. Rozbieranie się w oprawie z piór i brylantów, girls'y à la Folies Bergères — oto był program artystyczny nowego teatru, słowem — w najszerzym zakresie powrót do „Adamizmu” („Szczerbiec”, Nr. 27—28, 17 lipca 1927, „Na marginesie nekrologów K. Niewiarowskiej”).

Pod bezpośrednim wrażeniem wydarzenia pomieścił piszący te słowa w podanym już numerze „Szczerbca” co następuje:

Wilno nawet w dzień powszedni posiada wybitnie mariański charakter. Jest to istotnie miasto Najświętszej Dziewicy, — Civitas Beatae Mariae Virginis, druga, po Jasnej Górze, stolica Królowej Korony Polskiej. W dniu uroczyste cechy te potęgują się jeszcze.

Tak było już w przeddzień koronacji. Miasto tonące w zieleni festonów, girland, grało barwami chorągwi. Na ścianach domów, na wystawach sklepowych w oknach mieszkań, wszędzie, wśród światła i kwiatów widniał wizerunek Tej, — „co w Ostrej świeci Bramie” i narodowi króluje. W jednym tylko oknie wystawowym na zbiegu ulicy Wielkiej i Ostrobramskiej nie wychylały się z zieleni i tęczy barw słodkie i majestatyczne rysy Dziewicy.

Coś brutalnego, plugawego i odpychającego wionęło zza szyb sklepu, coś tak bluźnierczo różnego od otoczenia i nastroju powszechnego, że przechodzień zatrzymywał się jak uderzony obuchem w głowę. Oto — za szybą widniały dziesiątki fotografii K. Niewiarowskiej, jak fama głosi eks — „przyjaciółki” Wojkowa (posła sowieckiego w Warszawie) — nieco ubranej — lub też całkiem rozebranej.

W tym to miejscu, z którego już wyraźnie widać było obraz Najświętszej Panny Maryi w Ostrej Bramie, jeden z miejscowych dziennikarzy powiadomił piszącego te słowa o śmierci K. Niewiarowskiej. Mówią wiarogodne źródła, że w chwilach decydujących dla narodu polskiego, w momentach wielkich niebezpieczeństw, zjawiała się wrogom naszym Ta — co na Jasnej Górze i w Ostrej Bramie jaśnieje w takim majestacie władzy i mocy, promieniejącym z Jej oblicza, że Szwedzi, Kozacy i Tatarzy „na Jej widok trupem padali”.

W obozach wrogów, szeptem, zbladłymi usty podawano sobie wieści o „Pani o strasznym obliczu”, — o „Maria terribilis”.

Maria terribilis... słodka i łaskawa Pani i Matka dla swego narodu, śmierć i pioruny miała w oczach dla jego wrogów.

I oto w przeddzień koronacji Jej cudami wsławionego wizerunku w Ostrej Bramie, — dreszcz przeszedł miasto, — jakby nad jego murami uniosła się znowu święta i potężna Zjawa, „Pani o strasznym obliczu”, — wejrzeniu uderzającym jak grom. Czy zwęglone zwłoki Niewiarowskiej to tylko przypadek — czy też straszliwe ostrzeżenie dla tych, — co pod płaszczykiem „sztuki i sceny” sieją deprawację i na ziemię polską rzucają posiew bezwstydu, rozpusty i podkopują siły narodu?

„Godzinki o Najśw. Maryi Pannie Ostrobramskiej” są rodzajem rymowanej koronki, mówiącej o łaskach i cudach, działanych za przyczyną Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej:

„Na twardy kamień raz dziecię upada,
A gdy do Ciebie strapiona przypada
Z swą prośbą matka, przy Twoim obrazie
Zdrowy synaczek w tym fatalnym razie.”

Cud ten, jak to potwierdza kronika klasztor-
na, zdarzył się w roku 1671. Dziecko, o którym
mówią „Godzinki”, upadło wówczas z drugiego
piętra.¹

„A gdy tonie człek jeden w rzece, drugi w
studnie,
Ledwie wezwą ratunku, alic cudnie
Wolni od nagłej śmierci, przy Twojej obronie
Piastrujże imnie, Matko, na Twym świętym łonie.”

Treść tej zwrotki odnosi się do cudownego
ocalenia Grzegorza Leśniewskiego w r. 1707 i Jó-
zefa Porzeckiego w r. 1744.

„Przy Twym świętym obrazie umarli powstają,
Ślepi, chorzy, kalecy zdrowia nabywają.” —
głoszą dalej „Godzinki”.

Kroniki klasztorne notują istotnie następu-
jące cuda, stwierdzone zeznaniami zaprzysiężo-

¹ Rodzice dziecka zawiesili wówczas w Ostrej Bramie jako
wotum obraz, przedstawiający ten cud. Był to piersze wotum za-
wieszane w kaplicy, w dniu 6 maja 1671. Obraz spłonął w r. 1715.

nych świadków:

Dnia 17 maja 1759 r. żona Macieja Mazurkiewicza powiła „martwe dziecko, które gdy zaniesiono przed cudowny obraz N. Maryi P. Ostrobramskiej, natychmiast ożyło”.

W dniu 2 sierpnia 1753 r. odzyskała wzrok Marianna Bohdanowska, w parę lat później uzdrowioną została Marianna córka Krzysztofa i Elżbiety Ostryńskich, ślepa od urodzenia na jedno oko. Inne cudowne uzdrowienia z ciężkich chorób, przeważnie wewnętrznych, miały miejsce w latach 1708, 1709, 1745, 1746, 1747, 1751, 1753 i 1761.

O nowszym fakcie cudownego uzdrowienia świadczą słowa Mickiewicza w „Panu Tadeuszu”, w których wieszcz narodu sięga do wspomnień ze swego dzieciństwa:

„Panno święta, co...w Ostrej świecisz Bramie!

.....

Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś cudem,

(Gdy od płaczącej matki pod Twoją opiekę
Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę
I zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu
Iść, za wrócone życie podziękować Bogu),
Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono!..”

O widomej opiece Najśw. Panny nad Wilnem w czasie pożarów miasta mówią dalsze zwrotki „Godzinek”:

„Twój święty obraz wślawiony cudami,
Jedyny fenix był między ogniami,
Jako wileńskie świadkami pożary
Któreś gasiła, Maryja, bez miary.,

Widzianaś, Panno, na kościele była,
Gdy się pożaru zawziętość srożyła,
Przybytkiem będąc Ducha Najświętszego,
Broniłaś, Matko, od ognia wiecznego”.

„Dnia 18 maja 1706” — opowiada kronikarz — „ledwie nie całe Wilno w popiół obrócone. Wszczął się ogień w samo południe, niedaleko kościoła św. Mikołaja. . . ,który coraz dalej się szerząc, kościół z klasztorem otoczył”. Wówczas „O. Zachariasz z bratem Urbanem, z podziwieniem wielkim, bez żadnej trudności, żadnego nie czując ciężaru, obraz z Ostrobramskiej kaplicy wynieśli i jak tylko w kościele go umieścili, zaraz się płomień tłumić i od kościoła ustępować począł. . . obecność tego obrazu nie tylko nas samych, ale gdziekolwiek znajdował się koper-sztych jego, od pożaru bronił. . . W kamienicy dubowiczowskiej mieszkał niegdyś Józef Mackiewicz, — że był obrazek Ostrobramskiej Matki Najświętszej na drzwiach komory, w której były prochy złożone, wolne od ognia mieszkanie zostało, lubo dachy tej kamienicy ze wszystkim zgorzały. . . ”

Głęboka wiara, promieniejąca z naiwnych zwrotek dawnych pieśni kościelnych, odżyła w

„Hymnach do Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej”
Władysława Syrokomli, napisanych w latach
1855 — 1858:

„Maryjo, Bogarodzico,
Matko cierpiących nędzarzy,
Co nad Jagiełłów stolicą
W bramie stanęłaś na straży,

Spojrzyj na tłumy skruszone,
Co klęczą u stóp tej bramy:
Matko! Pod Twoją obronę
Z pokorą się uciekamy.

Niebiosów wysokich Pani!
Spojrzyj na rodzaj człowieczy:
Oto na sercu znękani,
A któż ich boleść uleczy?

Tyś miała serce zranione
I Twój żal nie miał swej tamy.
Matko! Pod Twoją obronę
Z pokorą się uciekamy.

Oto kalecy i chorzy
Żebrają litości Twojej —
A któż im siły pomnoży?
A któż im rany zagoi?

W Twej łasce, cudem natchnione,
Uzdrowiające balsamy.
Matko, pod Twoją obronę
Z pokorą się uciekamy.

W litości Twojej matczynej
 Głodnych nakarmiasz z rozkoszą;
 Oto ubogie rodziny
 O chleb powszedni Cię proszą.

Otwórz im wsparcia skarbone,
 Błogosław ich pracy samej.
 Matko! Pod Twoją obronę
 Z pokorą się uciekamy.

Oto grzesznicy skalani,
 Co się rozstali z nadzieją,
 Na święte oblicze Pani
 I oczu podnieść nie śmieją.

Rozpal ich serca zziębione,
 Niech grzechu oczyszczą płamy.
 Matko! Pod Twoją obronę
 Z pokorą się uciekamy.

Kiedy nas klęska dotyka,
 Wstaw się do Syna życzliwie,
 Błogosław pracy rolnika,
 Błogosław plonom na niwie.

Błogosław litewską stronę
 Z wysokiej baszty Twej bramy!
 Matko! pod Twoją obronę
 Z pokorą się uciekamy.

.....

.....

Królująca z wysoka
 Nad murami naszymi!
 Rzuć promienny blask oka,
 Spójrz, Matko, ku ziemi!

Tu w błagalnym rozgwarze
 Płynie modła w przestrzeni;
 Tu sieroty, nędzarze,
 Tu na duszy strapieni:
 Ich nadzieja jedyna
 Twoja litość matczyna.

Znasz, co w myślach się mieści,
 I co w sercach nam pała;
 Znasz tajniki boleści,
 Boś Ty sama bolała!

Wiesz, kto ulgi udziela:
 Niech Syn Twój, Bóg — Człowiek,
 Choć promykiem wesela
 Łzy osuszy nam z powiek;
 Niech się wstawi do Syna
 Twoja litość matczyna.

.....

.....

P A N I N A R O D U

Cześć dla Niepokalanej Matki Syna Bożego jest nierozzerwalnie związana z Kościołem katolickim, jest powszechna, jak powszechny jest Kościół. Stąd też i formy kultu Boga — Rodzicy są wszędzie te same, jednakowe. Formę nową w kult Najświętszej Panny wniosły przed wiekami — Francja, Węgry, Bawaria i Polska, wkładając swe królewskie korony na skronie Niebieskiej Pani Wszechświata.

W historii czci Boga — Rodzicy w Polsce, rok 1656, rok „potopu”, posiada decydujące znaczenie. Dnia 1 kwietnia tego roku padły w katedrze lwowskiej uroczyste słowa ślubów Jana Kazimierza, oddającego koronę polską w błogosławione ręce Przeczystej:

„Wielka Boga — Człowieka Matko, Najświętsza Dziewico! Ja, Jan Kazimierz, za zmiłowaniem Syna Twego, Króla królów, Pana mojego i z Twego miłosierdzia — król, do Przenajświętszych stóp Twoich upadłszy, Ciebie za Patronkę moją i za Królowę państw moich dzisiaj obieram — i siebie i królestwo moje. . . jako też wojsko i wszystkie lud Twojej szczególnej opiece i obronie polecam. . . ”

Po królu, biskup przemyski Andrzej Trzebicki, podkanclerzy koronny, w imieniu wszystkich stanów Rzeczypospolitej, „takiż dosłownie ślub uczynił....”

Po nabożeństwie ruszył król z procesją do pobliskiego kościoła oo. jezuitów, gdzie nuncjusz papieski Piotr Vido przystąpił do publicznego odmówienia litanii loretańskiej. Wtedy to, po raz pierwszy, rozległo się pod sklepieniami kościoła, natychmiast przez wielotysięczne tłumy powtórzone wezwanie: Królowo Korony Polskiej, módl się za nami.

Dzień 1 kwietnia 1656 r. był dniem ślubów króla i narodu, dniem elekcji i ofiarowania korony polskiej Pani Wszechświata. Koronacja odbyła się w sześćdziesiąt blisko lat później, w Częstochowie, na Jasnej Górze, za panowania Augusta II, w dzień Narodzenia Najświętszej Panny, 8 września 1717 r.

Koronacje cudownych obrazów Najśw. Maryi Panny należą do powszechnych, w całym Kościele katolickim przyjętych form kultu. Tej powszechnej, ogólnokatolickiej formie naród polski nadał treść nową:

Jak to widać ze współczesnych dokumentów, opisów i kazań, koronacja obrazu częstochowskiego przybrała charakter aktu i uroczystości narodo-

wej. Źródła historyczne stwierdzają, że dla ludzi tych czasów Jasna Góra była tronem Pani Narodu, iż pojęcia — Najśw. Panna z Częstochowy i Królowa Korony Polskiej pokrywały się wzajemnie. Stąd też koronacja wizerunku Matki Bożej na Jasnej Górze była równocześnie dopełnieniem ślubów z r. 1656 koronacją Maryi na Panią narodu polskiego.

Około połowy XVIII stulecia wiara w królowanie Maryi nad narodem polskim przejawiała się również w kulcie Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej. Oto w obrazie tym widział naród również swą Panią, swą Królowę „na drugiej, wileńskiej stolicy”, „Strażniczkę i Orędowniczkę ojczyzny”

Cześć dla Boga — Rodzicy, Królowej Korony Polskiej, jaśniejącej w wizerunkach z Częstochowy i z Ostrej Bramy, opromienionych glorią cudów, przetrwała wieki, przetrwała byt dawnego państwa polskiego.

Przez długą noc niewoli Jasna Góra i Ostra Brama gorzały niegasnącym płomieniem. Zacierały się w jego blasku granice zaborów, jednoczył się naród u stóp tronów swej Królowej i patrzył w Jej wizerunki jako w swą gwiazdę zaranną. Ponad tronami zaborców, w duszach polskich królowała Maryja — i dzisiaj w wolnej Polsce, z dwóch swych stolic narodowi miłościwie panuje...

„Bądź co bądź” — pisał w najsmutniejszych dla Wilna, powojennych czasach K. Goworskiej („Ostroworotnaja Czasownia w g. Wilnie, 1867) — „faktem jest, że obraz ostrobramski jest sztandarem polskiego patriotyzmu na Litwie”.

„Ostra Brama” — zaznacza trafnie ks. Sieczka — „odegrała w dziejach Wilna i Narodu Polskiego poważną i podwójną rolę: podtrzymania wiary katolickiej i ducha polskiego. Słusznie przeto stawiać możemy Ostrą Bramę z Częstochową pod względem znaczenia i zadania, jakie te dwa ośrodki kultu religijnego i życia narodowego odegrały w dziejach naszej Ojczyzny”.

Ustanowienie przez Stolicę Apostolską, na prośby Episkopatu polskiego, w r. 1924, święta Królowej Korony Polskiej, przypadającego na dzień 3 maja jest następstwem ślubów króla i narodu w r. 1656.

Jak niegdyś w ślubach Jana Kazimierza skoncentrowały się pragnienia i wola całego narodu — tak i starania Biskupów polskich około realizacji ślubów były wyrazem wiary całej współczesnej, katolickiej Polski. Wiara ta dobitnie uzewnętrzniła się w końcowych słowach przemówienia Prezydenta Stanisława Wojciechowskiego, wygłoszonych przy trumnie Henryka Sienkiewicza w dniu 26 października 1924 r.: „Łączą się też dusze nasze z Twoją — w modlitwie ku

Najjaśniejszej Królowej Polski—Boga—Rodzicy".

Jak koronacja cudownego obrazu na Jasnej Górze była dopełnieniem elekcji Boga—Rodzicy i ślubów narodu za Jana Kazimierza, tak i koronacja obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej w dniu 2 lipca 1927 roku —nie była uroczystością wyłącznie kościelną, — ale aktem wiary, woli i hołdu całego narodu, koniecznym dopełnieniem koronacji z roku 1711.

Korona na skroniach dziewiczej Matki Bożej w obrazie ostrobramskim jest tą samą koroną, która jaśnieje w obrazie z Częstochowy.

Jest to korona narodu, korona Państwa Polskiego.

PROMIENIOWANIE KULTU

Ściśle lokalny ongiś kult Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej dzisiaj posiada już charakter kultu ogólnie — polskiego. Od wielu lat Ostra Brama w Wilnie tworzy drugi po Jasnej Górze ośrodek mariański w Polsce.

Promieniowanie kultu wyraża się zawsze w powstawaniu rycin i kopii, wykonanych według cudownego wizerunku.

Poruszona w pracy ks. Sieczki sprawa rycin, wykonanych według obrazu ostrobramskiego, wymaga pewnych uzupełnień. Jak pisze wymieniony autor — „rycina, załączona do *Trophaeum* (1754), jest jedną z najdawniejszych, jaka się dochowała do naszych czasów. Wyobraża ona Najśw. Maryję Pannę bez szat i koron. Następną rycinę, zupełnie podobną do poprzedniej i pochodzącą z tego samego czasu, o ile nie wcześniejszego, znaleźć można w egzemplarzu książki drukowanej w Kaliszu pt. „*Felicitas Poloniae. . . in Stanislao Augusto*”¹

¹ Jak podaje Kronika Klasztoru Karmelickiego przy Ostrej Bramie w Wilnie (rękopis bez tytułu w Archiwum Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie, dział A, inwentarz Nr. 109), obejmująca wydarzenia z lat 1624 — 1780, — już w 1709 istniały nieznane dziś ryciny, wykonane według obrazu ostrobramskiego

Z połowy XVIII wieku niezawodnie pochodzi sztych Franc. Bałcewicza, przedstawiający Najśw. Maryję Pannę również bez metalowych szat i koron.

Sztych Ksawerego Karęgi z r. 1799 jest kompozycją, w której dokoła wizerunku Najśw. Maryi Panny umieścił sztycharz obrazy cudów, zdziałanych za pośrednictwem Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej¹.

Najstarsza rycina, pochodząca z r. 1754, przedstawia wizerunek ostrobramski bez wszelkich metalowych ozdób, w formie sukienki i koron. Tymczasem, pisząc o introdukcji obrazu do drewnianej kaplicy w r. 1671, ks. Sieczka zaznaczył, że wtedy to „prawdopodobnie zawiesił biskup na obrazie srebrną szatę oraz jedną koronę”.

Pominięcie tych ozdób w rycinie jest rzeczą zastanawiającą, tym więcej, że ryciny posiadają niemal zawsze gloryfikacyjny charakter.

Brak sukienki metalowej i korony w rycinach późniejszych tłumaczy się jasno tym, że sztycharze dla ułatwienia sobie pracy, korzystali z ryciny z r. 1754.

¹ Obraz z kościoła parafialnego w Szumsku w woj. wołyńskim jest oparty w kompozycji o rycinę Karęgi.

Fakty te nasuwają konieczność rewizji wiadomości co do czasu zawieszenia sukienki metalowej i korony¹.

Rewizja ta jest tym bardziej wskazana, że przecież, co jest rzeczą zastanawiającą, Relacja również nic o tym nie mówi.

Kwestia kopii cudownego obrazu Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej należy do historii kultu to też niezrozumiałą jest dla nas rzeczą, dlaczego, ks. Sieczka pominął ten tak ważny rozdział w historii czci Najśw. Panny Ostrobramskiej. Ks. Sieczka wspomniał jedynie o kopii z kościoła Saint — Severin w Paryżu, pomieszczonej tam staraniem emigracji polskiej.

Najstarszą bezwarunkowo — jest kopia z kościoła parafialnego pod wezwaniem Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny w mieście Łodzi.

Akta kościelne już pod r. 1753 wspominają o czterech wotach zawieszonych na tym obrazie.

Wszystkie kopie inne powstały w drugiej połowie XIX wieku i w początkach XX stulecia. Kopia z kościoła św. Aleksandra w Warszawie pochodzi z drugiej połowy XIX w.

W okresie niewoli wizerunek „Tej, co w Ostrej świeci Bramie”, był symbolem niepodległości i jedności narodowej. Poważnym ośrodkiem

¹ Według Kroniki obraz posiadał już w r. 1708 jakiś metalowe ozdoby.

kultu Dziewicy Ostrobramskiej, kultu o podłożu patriotycznym, był wówczas Kraków. Świadczy o tym znaczna liczba kopii, zachowanych w tym mieście.

Tak np. kaplicę św. Walentego (Leśniewskich) przykościelne Panny Maryi przemianowano za czasów infułata ks. Krzemińskiego na kaplicę Matki Boskiej Ostrobramskiej, której wizerunek pomieszczono w ołtarzu kaplicy. W prezbiterium n. sprawiono w dwóch, naprzeciw siebie położonych oknach, potężnych rozmiarów witraże z wizerunkami Matki Boskiej Częstochowskiej (okno północne) ; Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej (okno południowe). Z tego samego czasu, tj. z drugiej połowy XIX w. pochodzi witraż z wizerunkiem Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej w kościele św. Kazimierza (reformatów). Kopia w ołtarzu kościoła karmelitów bosych na Rakowieckiej powstała w początkach XX w. Z tegoż czasu jest wspinający witraż Józefa Mehoffera z wizerunkiem Najśw. Panny Ostrobramskiej z katedry na Wawelu.

Wizerunek Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej stanowi również fragment dekoracji ściennej kaplicy królowej Zofii na Wawelu (malowidła Włodzimierza Tetmajera). Kopia najmłodsza znajduje się w kościele Najśw. Maryi Panny Ostrobramskiej, wystawionym we Lwowie jako

wotum odparcia najazdu bolszewickiego w r.
1920.¹

¹ Kopia z kościoła św. Aleksandra w Warszawie pochodzi z połowy ubiegłego wieku.

SPIS TREŚCI

Wstęp	str. 5
Historia obrazu	" 9
Wratnica Wilna	" 19
Legenda o pięknej królowej	" 23
Ikonografia	" 39
Deesis krakowska i wileńska	" 53
Kult	" 63
Pani Narodu	" 83
Promieniowanie kultu	" 89



KSIAŻKI

BARDZO AKTUALNE

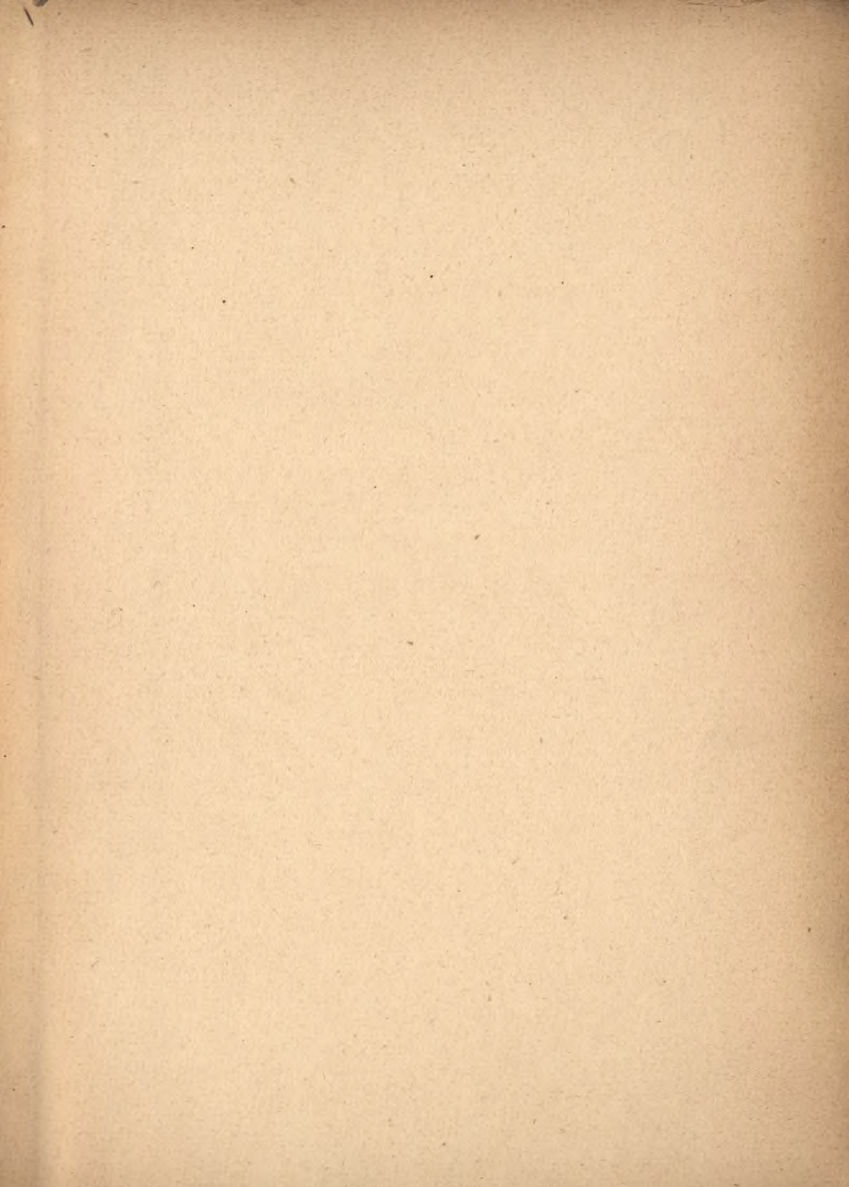
A. Magniez, Odpowiedzi zdrowego rozumu na zarzuty przeciw religii, wyd. IV	zł. 1. 50
„ Bądź dobrym żołnierzem! (<i>Dla poborowych</i>)	„ 0. 50
J. Antocolensis, Rekolekcje radości, wyd. II	„ 0. 40
J. Milenkiewicz, Organizacja wychowania w szkole powszechnej	„ 2. 50
W. Bunikiewicz, Wesola nowina (<i>Misterium Bożego Narodzenia</i>)	„ 1. -
M. Dynowska, J. Sobieski obrońca krzyża	„ 0. 25
K. Jędrzejewski, Podstawy wychowania państwowego	„ 0. 20
F. Foerster, Cnoty męskie i cnoty kobiece	„ 0. 20
X. A. Hlond, O życiu parafjalnem	„ 0. 20
„ O chrześcijańskie zasady życia państwowego	„ 0. 20

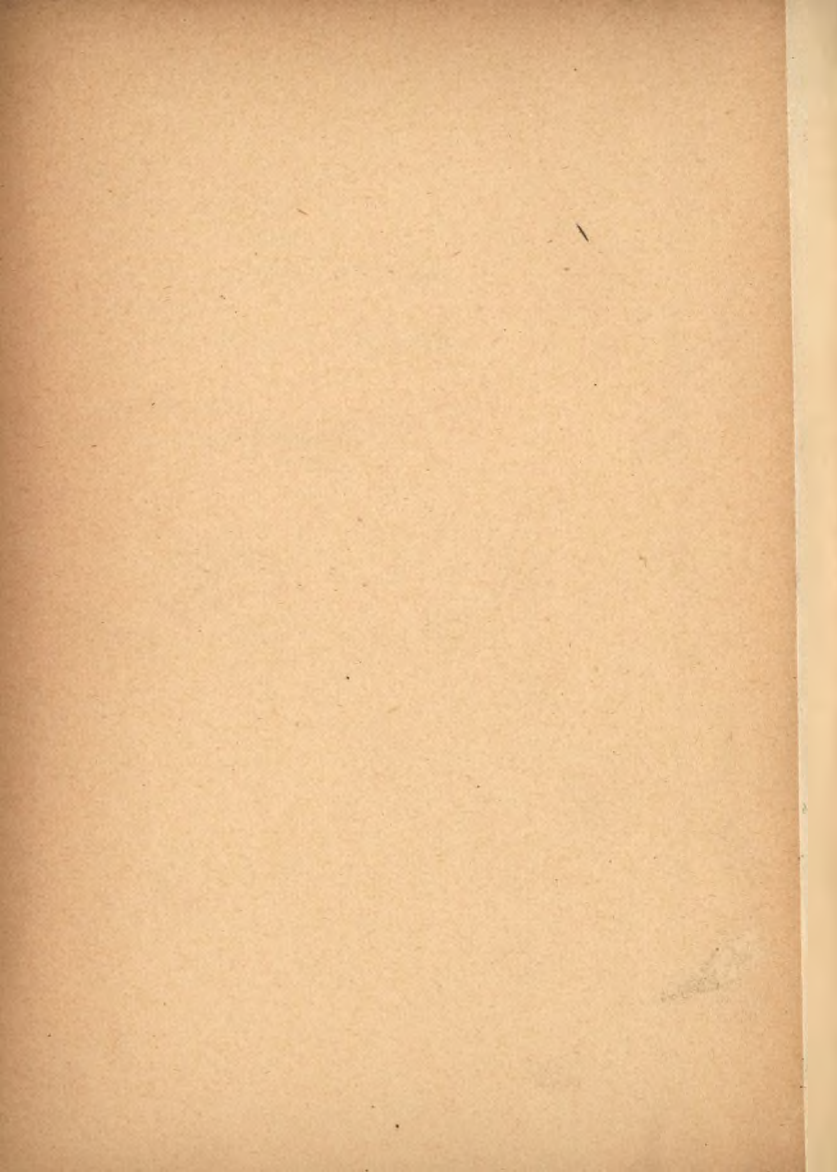
Chlubne oceny i polecenia.

Zamawiającym w większych ilościach znaczny rabat.

Wydawnictwo „DOBRA PRASA” Wilno, ul. Zarzeczna 30.













Biblioteka Śląska w Katowicach

Id: 0030000716038



I 30293