

**Andrzej Efrem Obruśnik OFM**

## Obraz Matki Bożej Leżajskiej

**O**braz Matki Bożej Leżajskiej jest jednym z najbardziej znanych wizerunków kultowych w Polsce. Sławę swoją zawdzięcza licznym cudom i łaskom, których doznawano przed jego obliczem oraz powadze miejsca, z którym wizerunek ten jest związany od przeszło czterystu lat<sup>1</sup>.

Obraz wykonany został techniką temperową na podkładzie kredowym. Jego podobrazie stanowi deska o rozmiarach 92,5 na 58 cm. Przez znawców datowany jest na 3 tercję XVI w.<sup>2</sup> Madonna ukazana jest w półpostaci z Dzieciątkiem, które trzyma na lewym ramieniu. Głowę ma minimalnie zwróconą w prawo, a spojrzenie skierowane na wprost. Jej prawa ręka opada w dół, wyrażając układem palców gest błogosławieństwa. Strój Madonny stanowi spodnia szata koloru czerwono-wiśniowego o długich rękawach oraz spływające z głowy okrycie wierzchnie. Płaszcz jest ciemnozielony z jaskrawo zieloną podszewką, wykończony złotą lamówką. Pod płaszczem widać cienkie maforium. Twarz Madonny jest pełna, o ciemnoróżowej karnacji. Jej plastykę wydobywają cienie oraz światło uzyskane bielą na nosie, w kącikach ust, oczu, a także pod dolnymi powiekami. Madonna ma duże oczy, ciężkie powieki i wyraziście nakreślone brwi oraz usta z podniesionymi w górę kącikami. Dzieciątko ubrane jest w długą tunikę z rękawami, przepasaną paskiem. Pod szyją tunika obszyta jest szeroką, złotą lamówką. Głowa Dzieciątka, lekko wzniesiona w górę, okolona włosami opadającymi na lewe ramię, przedstawiona jest w trzech-czwartych. Na zaokrąglonej twarzy rysuje się wyodrębniony podbródek. Oczy i nos oddane są podobnie jak na twarzy Madonny, usta plastyczne, nakreślone żywą linią. Spojrzenie Chrystusa podąża ku Madonnie, prawa Jego ręka błogosławi, lewa, zgięta w łokciu, podtrzymuje księgę. Dłonie o zaokrąglonych palcach są białe, obwiedzione ciemnym kolorem.

Złote, wytłaczane tło leżajskiego obrazu nie jest jednolite. Po bokach umieszczone są dwa półkola, sugerujące rodzaj podpiętej kotary, wypełnione ornamentem liściastym, zakończone rytmicznie powtarzającymi się trójliściami i poziomymi kresczkami. Bieg prawego półkola urywa się nad głową Dzieciątka, a przestrzeń powyżej jego lewego ramienia wypełnia kratka. Głowa Madonny ujęta jest nimbem gładkim. Analogiczny motyw u Dzieciątka jest promienisty i obwiedziony dodatkową opaską.

Przestrzeń między nimbami a bocznymi ornamentami wypełniają wytłaczane, stylizowane liście<sup>3</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że obraz Leżajskiej Madonny dzięki technice wykonania, przynależy do epoki późnego gotyku. W okresie tym malowano według określonej ściśle technologii. Na wysuszone i odpowiednio połączone ze sobą deski nakładano kredowy lub gipsowy grunt bezpośrednio bądź po wyklejeniu tablicy płótnem lnianym, wzdłuż łączenia desek. Kładzione na gruncie płótno stanowiło dość istotny element, chroniący obraz przed powstaniem pęknięć lub wyrw powierzchniowych<sup>4</sup>. Spoiwem łączącym spreparowany pigment była tempera jajowa z niewielkim dodatkiem oleju<sup>5</sup>. Złote tło stosowane w malarstwie średniowiecznym nakładano po zaschnięciu gruntu<sup>6</sup>. Symbolizowało ono nadnaturalność, wyrażając euklidesowe niebo oddzielające rzeczywistość religijną od narracyjnych wątków przedstawieniowych<sup>7</sup>. Wyciskanie na powierzchni obrazu różnorodnych motywów za pomocą określonych narzędzi następowało przed położeniem pozłoty, po nałożeniu odpowiedniej ilości warstw podobrazia<sup>8</sup>. Do technologii tej musiał odwołać się twórca leżajskiego obrazu, malujący według przepisów obowiązującego wówczas prawa cechowego<sup>9</sup>.

Obraz jest dziełem ks. Erazma z leżajskiego klasztoru kanoników regularnych zwanych bożogrobcami, malarza czynnego w drugiej poł. XVI stulecia. Artysta pochodził z Leżajska. W rodzinnym mieście spędził dzieciństwo i młodość. Tam też przez pewien czas pełnił urząd wójta. Doświadczenia zawodowe zdobywał prawdopodobnie w środowisku krakowskim, w okresie przed wstąpieniem do stanu duchownego<sup>10</sup>. Jego twórczość i pobyt w leżajskim klasztorze bożogrobców<sup>11</sup> zbiega się z okresem, który wprowadza nas w dzieje tutejszego sanktuarium. W 1560 r. obiegła okolicę wieść o doświadczeniach religijnych niejakiego Rychty Młynarza, który wobec sąsiadów oświadczył, że widział Matkę Bożą. Z faktami prowadzącymi w tok interesującej nas problematyki łączy się jednak dopiero historia Tomasza Michałka z Giedlarowej, słodownika jednego z leżajskich browarów. W 1590 r. oświadczył on wobec władz miejskich Leżajska i lokalnego duchowieństwa, że na jednym z pni drzew w pobliskim borze miał wizję Bogurodzicy i św. Józefa. Powierzone mu przesłanie wzywało do wzniesienia kościoła, w którym ludzie potrzebujący mogliby liczyć na maryjne wstawiennictwo przed Bogiem<sup>12</sup>.

Przedstawiona oficjalnie wersja zdarzeń wywołała oburzenie miejscowego proboszcza i stała się powodem czasowego odosobnienia wizjonera, który po rychtym odzyskaniu wolności wznosił w „borze leżajskim” niewielkich rozmiarów krucyfiks, zwany *Bożą Męką*. Przed wizerunkiem gromadzili się liczni pątnicy, doznając łask i cudów. W rozwijającym się – nie bez trudności i kontrowersji – ośrodku kultu wzniesiono niebawem drewnianą kapliczkę pw. św. Anny, a następnie, budowany prawdopodobnie w dwóch fazach, drewniany kościół. Do realizacji przedsięwzięcia przyczynił się dzierżawca Leżajska Kacper Głuchowski<sup>13</sup>.

Z lokalnej tradycji wiadomo, że wewnątrz niewielkiej drewnianej świątyni obejmowało trzy miejsca zjawienia się Bogurodzicy. W miejscu pierwszego, gdzie obecnie zlokalizowana jest ambona, znajdować się miała *Boża Męka* Tomasza

Michałka. W ołtarzu głównym, odpowiadającym lokalizacji dzisiejszego ołtarza soborowego, upamiętniającym drugie zjawienie, ustawiono wizerunek św. Anny Samotrzeciej. W miejscu trzeciego zjawienia, obok filara bazyliki, po przeciwnej stronie ambony, względnie w miejscu dzisiejszej kaplicy południowej, znajdować się miał ołtarz z interesującym nas obrazem Matki Bożej Leżajskiej<sup>14</sup>. Zdaniem niektórych znawców wizerunek oddano do kultu zaraz po 1594 r.<sup>15</sup> O wiele sensowniejsza jest jednak teza, że nastąpiło to w 1598 r., w momencie konsekracji ukończonego wtedy kościoła<sup>16</sup>.

Wizerunek Leżajskiej Madonny jest przedstawieniem o treści symboliczno-teologicznej w typie Hodegetrii i jego właściwa interpretacja wydaje się trudna bez znajomości przynajmniej podstawowych pojęć dotyczących ikony<sup>17</sup>. W sztuce chrześcijańskiej wykształciło się kilka zasadniczych typów przedstawień Maryi o takim charakterze<sup>18</sup>. Jeden z nich prezentuje Bogurodnicę frontalnie i całopostaciowo w pozycji siedzącej, trzymającą Dzieciątka Jezus na kolonach. Po bokach tronu stoją aniołowie lub święci pochyleni ku Dziewicy w geście adoracji. Powyższy typ przedstawienia nosi nazwę *Tronująca*<sup>19</sup>. Jego początki wskazują na słynny sobór efeski z 431 r., w trakcie którego określono w formie dogmatu prawdę o Bożym Macierzyństwie Maryi<sup>20</sup>.

Znane są inne jeszcze typy przedstawień. Jeden z nich charakteryzuje się intymnym ujęciem Madonny trzymającej maleńkiego Jezusa na ramieniu i dotykającej swym obliczem Jego twarzy. Dzieciątko przytulone jest do Matki, bawi się z Nią, wydaje się poszukiwać pomocy u Tej, która nie kryjąc zatroskania, już wie o przyszłej Męce. Przedstawienia te noszą nazwę *Eleuzis*, a jednym z najbardziej znanych jego przykładów na świecie jest obraz Matki Bożej Włodzimierskiej<sup>21</sup>. Do znanych typów przedstawień maryjnych należał także *Znak (Blacherniotissa)*<sup>22</sup>.

Do osobnej grupy przedstawień należy Hodegetria. Typ ten prezentuje Maryję w pozycji siedzącej, pełnej majestatu, wpatrującą się w pielgrzyma i ukazującą prawą ręką spoczywającą na lewym ramieniu Dzieciątka. Syn Boży ukazany jest w trzech czwartych, względnie frontalnie, w lewej ręce trzyma zwój *Pisma św.*, prawą błogosławi. Pozycja Dzieciątka sugeruje pewien dystans przestrzenny i emocjonalny, a Jego złota szata symbolizuje Boskość. Chrystus jako Emmanuel występuje w roli Zbawiciela. Jego Oblicze pełne jest wzniosłości i godności<sup>23</sup>.

*Hodegetria* czyli *Przewodniczka* zajmuje uprzywilejowane miejsce w ikonografii z uwagi na jej związek z wizerunkiem przypisywanym św. Łukaszowi<sup>24</sup>. Przedstawienia tego typu były znane już w okresie wczesnochrześcijańskim. Od VI w. stały się popularne w malarstwie bizantyńskim, a w okresie późniejszym należały do najbardziej rozpowszechnionych wizerunków maryjnych na Wschodzie. W obrębie tego typu wykształciło się wiele wariantów ikonograficznych<sup>25</sup>, powstałych w środowiskach obrządku wschodniego<sup>26</sup>. Szczególnie interesujące wydają się te, które rozpowszechnione zostały w sztuce ruskiej. Są to ikony: Matki Bożej Smoleńskiej, Iwirskiej, Gruzińskiej, Tychwińskiej, Jerozolimskiej i Rzymskiej.

Pierwszy ze wspomnianych typów przedstawia Maryję w półpostaci z Chrystusem ukazanym en face, trzymającym w lewej ręce zwój *Pisma św.* W odróżnieniu od tego typu wizerunek Matki Bożej Iwirskiej ukazuje Madonnę lekko zwróconą w stronę usadowionego na Jej lewym ramieniu Chrystusa. Głowa i korpus Dzieciątka są ujęte w trzech czwartych, nogi zwisają swobodnie, przy czym lewa, z kolaniem nieco bardziej uniesionym ku górze, jest silnie zgięta. Stopa prawej nogi widoczna jest z boku, a lewa frontalnie od góry. Na obrazie w typie Matki Bożej Gruzińskiej Madonna pochyla swą głowę ku Dzieciątku. Chrystus ujęty w trzech czwartych ma nogi skrzyżowane, a Jego prawa bosa stopa wynurza się poniżej lewego kolana. Wariant określany jako typ Matki Bożej Tychwińskiej to półpostaciowy wizerunek Bogurodzicy z siedzącym na Jej lewym ramieniu Chrystusem. Układ postaci Emmanuela jest tradycyjny i analogiczny jak na ikonach Matki Bożej Gruzińskiej. Wyróżnik tego typu stanowi sposób ułożenia maforium Maryi na Jej ramionach i piersiach. Spływające z obu stron głowy partie tkaniny skrzyżowane są wysoko u nasady szyi i upięte tak, że nie widać dekoltu. Piersi Maryi przecina skraj welonu z lamówką, podkreślony równoległymi do niego fałdami, prowadzony od prawego ramienia Bogurodzicy ku postaci Chrystusa. Przedstawienie Matki Bożej Jeruzolimskiej jawi się jako niemal lustrzane odbicie wizerunku Matki Bożej Gruzińskiej. Jedyną różnicę stanowi odmienny układ rąk Chrystusa, wynikający z Jego usadowienia na prawym ramieniu Maryi<sup>27</sup>.

Typ rzymski ukazuje Maryję w półpostaci, trzymającą Emmanuela na prawej ręce i wskazującą na Niego lewą dłonią, uniesioną na wysokości piersi. Chrystus odwraca się w stronę jednego z dwóch, ukazanych powyżej, archaniołów z narzędziami Męki. Nie unosi On ręki w typowym dla przedstawień *Hodegetrii* geście błogosławieństwa, lecz wkłada obie dłonie w dłoń Maryi. Odpowiedzią na ten gest jest lekkie pochylenie głowy Madonny ku Synowi. Typ ten wykształcił się w Bizancjum, a najstarszy znany jego przykład pochodzi z końca XIII w. Występował także w kręgu Kościoła Zachodniego, gdzie rozpowszechnił się za pośrednictwem tzw. szkoły italo-kreteńskiej. Za jego pierwowzór, określany jako Matka Boża Nieustającej Pomocy, uważa się datowaną na przełom XIV-XV w., ikonę w kościele Sant Alfonso w Rzymie<sup>28</sup>.

Procesowi przemian w ikonografii *Hodegetrii* towarzyszyło nie akceptowane przez ortodoksów stopniowe odchodzenie od tradycyjnych kanonów ikonograficznych i środków obrazowania plastycznego. Na Zachodzie Europy podobne zjawiska stanowiły implikację długotrwałego procesu „adaptacji” malarstwa ikonowego. Łatwa do uchwycenia różnorodność była konsekwencją „wprowadzania ułatwień optycznych”, takich jak perspektywa głębi, światłocien i realizm. Powstawanie obrazów kultowych, zwłaszcza o treści maryjnej, dokonywało się zwykle przez kopiowanie określonych pierwowzorów. Działanie to jednak nie wносиło do koncepcji cech istotnych<sup>29</sup>. Przy powielaniu, podobnie jak w malarstwie bizantyńskim, „aby dotrzymać reguły kopiowania, wystarczyło tylko powtórzyć układ ikonograficzno-formalny, który był dostatecznym przekazicielem wartości ideowych ze wzoru do nowo powstającego dzieła, a nawet, jak bywało przy wznawianiu cudownych obrazów, zapewniał ich

tożsamość i kontynuację w różnych kolejnych wcieleniach. Wzór zatem stanowił tylko osnowę w przekazywaniu niezmiennych wartości, podczas każdego aktu twórczego oblekaną w indywidualny kształt artystyczny<sup>30</sup>.

Na takiej zasadzie wzory *Hodegetrii* przenikały stopniowo do środowisk zachodnich. Cechy bizantyńskie, takie jak długa tunika Chrystusa, rotulus w Jego dłoni oraz chusta całkowicie osłaniająca włosy Maryi, zachowywały w okresie Duecenta obrazy Matki Bożej różnych typów w Toskanii i Wenecji. W ciągu XIV w. przedstawienia tego rodzaju ulegały przeobrażeniom tak pod względem ikonografii jak i stylu. W okresie Trecenta miejsce zwoju w ręce Chrystusa zajął kodeks, a chusta uległa redukcji, przekształcając się w wąski rąbek odsłaniający włosy Maryi. Rysy twarzy zyskały miękkości światłocieniowego modelunku, dłoniom, przy zachowaniu sztywnego układu palców, nadawano cechy wyrafinowanej finezji. Włosy Chrystusa przyjęły układ drobnych loków.

Pod wpływem tych tendencji wykształcił się w Polsce średniowiecznej typ wizerunku zwanego *Piekarskim*, reprezentowanego przez szereg znanych do dziś obrazów. Znaczna liczba wizerunków różniących się cechami mało istotnymi świadczy o wysokim autorytecie kultowym nieznanego prototypu, wydaje się zjawiskiem dziwnym na tle funkcjonowania już w XIV w. osławionego łaskami obrazu Matki Bożej Częstochowskiej<sup>31</sup>.

Obraz Leżajskiej Madonny odbiega pod wieloma względami od tradycyjnego schematu bizantyńsko-ruskiego. Elementem szczególnie intrygującym wydaje się układ prawej ręki nieco opadającej ku dołowi, której układ palców uzmysławia gest błogosławieństwa. Element ten jest na obrazie wspólny ujęciu Dzieciątka. Jego pozycja na lewym kolanie Maryi da się wyprowadzić z ortodoksyjnego schematu ikonograficznego. Zdaniem znawców leżajski obraz w sposób uproszczony odzwierciedla najistotniejsze znamiona ikony w rzymskiej Bazylice Santa Maria Maggiore, znanego jako obraz Matki Bożej Śnieżnej<sup>32</sup>.

Wspomniany obraz rzymski należy do bizantyńskiego typu *Panagia Hodegetria*<sup>33</sup>. Przedstawia półpostaciowe ujęcie Madonny, trzymającej Dzieciątka na lewym ramieniu. Obydwie dłonie Maryi ujęte są w charakterystyczny spłot na wysokości kolan Chrystusa. Wizerunek należy do półfigurowej odmiany typu *Hodegetrii* o frontalnym, symetrycznym schemacie formalnym. Rządząca zasadniczym układem postaci zasada osi wertykalnej daje efekt kompozycji archaicznej i hieratycznej. Frontalność i bezruch stanowią na obrazie istotne cechy służące prezentowaniu transcendencji. Kształt głowy Madonny jest wyraźnie kulisty, a widoczne powyżej maforium spiętrzone, przykrywające nie tylko włosy, lecz i velum. Maryja ma szeroko otwarte oczy. Górne powieki ledwo dotykają tęczęwki, dolne oddzielone są widoczną partią białka. Łuki brwi wykreśla prosta linia poprowadzona wzdłuż nosa, zaokrąglająca się dopiero na skroniach. Nos Madonny jest cienki, orlo wygięty, broda wydatna. Sylwetkę Chrystusa spowija chiton. Jego twarz ma wygląd surowy. Wyszczególnione wybiórczo cechy wizerunku charakteryzującego się manierą płaską i linearną są typowe dla malarstwa

ikonowego na Bałkanach i Rusi, pozwalając rozpatrywać dzieło w kontekście sztuki bizantyńskiej XII i XIII w.

Twórcy rzymskiego obrazu nie były obce zdobycze sztuki włoskiego Ducenta. Świadczy o tym niewątpliwie motyw kodeksu symbolizującego księgę *Pisma św.* Zjawisko to nie wydaje się trudne do wyjaśnienia. Trzeba bowiem pamiętać, że zasada archaicznej frontalności w wizerunkach Maryi widoczna na obrazie, dłużej niż w Bizancjum utrzymała się w Italii<sup>34</sup>. Obraz jest niewiadomego pochodzenia. Powstał prawdopodobnie w XII w.<sup>35</sup> Do 1613 r. eksponowany był w nawie głównej bazyliki, po czym umieszczono go w ołtarzu Capella Paolina (*Borghesiana*)<sup>36</sup>.

O związkach obrazu Leżąskiej Madonny z rzymskim wizerunkiem Matki Bożej Śnieżnej przekonuje analiza ikonograficzna dzieła, pozwalająca uchwycić cechy łączące obydwie wizerunki i różnice istniejące między nimi. Kwestią do rozstrzygnięcia pozostaje wciąż wyjaśnienie drogi, jaką koncepcja pierwowzoru, dotarła do świadomości polskiego malarza.

Wyjaśnieniu powyższej kwestii sprzyja interpretacja burzliwej historii chrześcijańskiej Europy, pod koniec XVI i w XVII w., zagrożonej nawałą turecką. Gdy 7 października 1571 r. trwała bitwa morska pomiędzy wojskami chrześcijańskimi a tureckimi na wodach zatoki Lepanto, w Rzymie odbywało się błagalne nabożeństwo do Matki Bożej w intencji zwycięstwa, zarządzone przez papieża Piusa V. Miało ono charakter uroczystej procesji różańcowej, której ośrodkiem stał się wspomniany wizerunek Matki Bożej Śnieżnej, otoczony kultem w bazylice Santa Maria Maggiore na Eskwilinie, obnoszony w tym dniu procesjonalnie po ulicach Wiecznego Miasta. W taki oto sposób oczekiwano z niepokojem na rezultaty bitwy, od której zależały losy nie tylko Rzymu i Wenecji, lecz także innych krajów Europy. Bitwa pod Lepanto zakończyła się zwycięstwem oręża chrześcijańskiego i złamaniem ostrza zbrojnej ekspansji tureckiej w basenie Morza Śródziemnego. Od tamtej chwili obraz Matki Bożej Śnieżnej stał się także wizerunkiem Matki Bożej Zwycięskiej (*Salus Populi Romani*). Apogeum jego popularności przypada na koniec XVI i 1 ćw. XVII w. Na pamiątkę tryumfu dzień 7 października dekretem papieskim ustanowiony został świętem Matki Bożej Różańcowej<sup>37</sup>.

Żywy kult maryjny, związany z licznymi kopiami tego obrazu, ogarnął także cały obszar Rzeczypospolitej<sup>38</sup>. Sprzyjała mu aktualna wówczas idea *antemurale christianitatis*, z jej spektakularną konkretyzacją w postaci wojny chocimskiej w 1621 r. Wydarzeniom tym, podobnie jak pamiętnej bitwie z 1571 r., towarzyszyło nabożeństwo różańcowe i procesja błagalna odprawiona w Krakowie z polecenia biskupa Marcina Szyszkowskiego, podczas której obnoszono obraz Matki Bożej Śnieżnej. Modlitwy odbyły się 3 października, a zatem na trzy dni przed zawarciem chlubnego dla Polski rozejmu z Turcją. Z okolicznościami tymi związana była ponadto, przypadająca właśnie wtedy, 50 rocznica bitwy pod Lepanto oraz dekrety papieskie Grzegorza XV z 1623 r. wydane na skutek zabiegów polskich<sup>39</sup>.

Okoliczności te musiały odegrać istotną rolę w interesującym nas procesie powstania leżąskiego wizerunku. Nie należy pomijać także innych czynników, takich

jak nieco wcześniejsze uchwały Soboru Trydenckiego<sup>40</sup>, a także presja obaw towarzyszących poczuciu zagrożenia ze strony potęgi tureckiej w wielu krajach Europy. Niepodobna również lekceważyć znaczenia kultu innych wizerunków maryjnych, znanych w naszym kraju już w średniowieczu.

Jesteśmy zdania, że w procesie tym szczególną rolę odegrał najpierw kontekst polityczno-religijny, a szczególnie fakt ogłoszenia rzymskiego obrazu Matki Bożej Śnieżnej orędowniczką osłaniającą przed tureckim zalewem. Zyskał on powszechną akceptację w Polsce. Atmosfera zagrożeń, które towarzyszyły rzymskim procesjom, stanowiła także cechę szczególnie znamiennej w świadomości społeczeństwa Leżajskiego i okolicy, zamieszkującego ziemię dręczone licznymi napadami watach tatarskich. To właśnie z powodu licznych najazdów i pogromów trzeba było na początku XVI stulecia dokonać translokacji miasta, leżącego pierwotnie nieco bliżej Sanu<sup>41</sup>. Leżajsk znajdował się na zasadniczym trakcie wszelkich batalii, wiodących ze Wschodu w głąb kraju<sup>42</sup> i groźba najazdu wroga musiała być na tym terenie odczuwana ze szczególną siłą<sup>43</sup>.

Powstanie obrazu Leżajskiej Madonny musiało się dokonać w sposób tradycyjny w pracowni prowincjonalnego malarza. W grę wchodzi zatem kopiowanie, które naszym zdaniem nie stanowiło rezultatu autopsji poczynionej bezpośrednio w Rzymie. Do konfrontacji z bliżej nieznanym wzorem obrazu *Salus Populi Romani* doszło zapewne w środowisku rodzimym. Jedną z najstarszych w Polsce kopii osławionego wizerunku jest niewątpliwie obraz w kościele dominikanów w Krakowie z ok. 1597 r.<sup>44</sup> i obraz Matki Bożej Śnieżnej wykonany dla katedry wawelskiej pod koniec XVI w.<sup>45</sup> Najstarszą kopią rzymskiego pierwowzoru jest jednak obraz znajdujący się obecnie we Wrocławiu, подарowany w 1584 r. jezuitom jarosławskim, a następnie przeniesiony do jezuickiego kościoła we Lwowie, gdzie doznawał czci jako obraz Matki Bożej Pocieszenia<sup>46</sup>. Wspomniane obiekty są włoskim importami i łączą się z inicjatywą św. Franciszka Borgii<sup>47</sup>.

Cechy stylistyczne późnogotyckiego malarstwa krakowskiego, czytelne w dziele ks. Erazma, mogłyby sugerować związek obrazu ze stolicą kraju<sup>48</sup>. Z braku źródeł potwierdzających to domniemanie skłonni jesteśmy sądzić, że obraz powstał w Leżajsku i czczony był jako wizerunek Matki Bożej Pocieszenia. Koncepcja naszego malarza jest nieco inna od rzymskiej i od jej kopii propagowanych na terenie Polski, które nawiązują do pierwowzoru zwykle podłużnym, frontalnym i hieratycznym ujęciem głównej postaci. Obraz leżajski prezentuje Madonnę do połowy. Osobliwą jego cechą jest także układ rąk, w którym prawa dłoń Matki Bożej spoczywa na lewej, podtrzymującej Dzieciątko.

Przed polskimi obrazami naśladowymi wizerunek Matki Bożej Śnieżnej składano prośby o odwrócenie nieszczęść, chorób i niebezpieczeństw grożących narodowi. Określano je jako wizerunki Matki Bożej Pocieszenia. Stąd do lewej dłoni Madonny wkładano chustę przeznaczoną do ocierania łez ludziom cierpiącym i strapionym<sup>49</sup>. Atrybutów tych nie dostrzegamy na leżajskim obrazie, na którym lewa dłoń podtrzymująca Dzieciątko jest niewidoczna. Dlatego przypuszczamy, że koncepcja ta, pod

wieloma względami odbiegająca od rzymskiego pierwowzoru, wskazuje na znaczną niezależność twórcy i mobilizuje do poszukiwania innych jeszcze źródeł inspiracji twórczej.

Pod koniec XVI w. funkcjonowały na terenie Polski wersje graficzne rzymskiego wizerunku. Z 1579 r. pochodzi miedzioryt Antonio Caranzani'ego *Vera ritratto di S. Maria Maior di Roma*, a także antwerskie grafiki Hieronima i Antoniego Wierixów i dzieła Jana Sadelera z 1598 r.<sup>50</sup> Leżajski malarz mógł zatem znacznie wcześniej mieć styczność, z którąś z wersji osławionego pierwowzoru i to jeszcze przed 1584 r. Fakt ten może tłumaczyć zaistnienie na obrazie wskazanych wyżej cech. Niewykluczone, że autor znał także z autopsji jarosławski obraz jezuitów i był pod wrażeniem jego kultu.

Wśród istotnych czynników powstania dzieła należy – jak sądzimy – wspomnieć działalność arcybiskupa lwowskiego Jana Dymitra Solikowskiego (zm. 1603). Dostojnik ten studiował w Akademii Krakowskiej. W Wittenberdze słuchał wykładów Melanchota. Pod wpływem ks. Piotra Skargi i kardynała Stanisława Hozjusza przeszedł z luteranizmu na katolicyzm i przyjął święcenia kapłańskie. Od 1564 r. był sekretarzem królewskim, a następnie regentem, kanonikiem włocławskim, scholastykiem łączycykiem, kustoszem sandomierskim, komendatoryjnym opatem wąchockim i sieciechowskim. Brał czynny udział w życiu politycznym kraju. Odbił szereg misji dyplomatycznych. Po wojnach moskiewskich odegrał ważną rolę w procesie organizowania życia kościelnego w Inflantach. W 1583 r. został arcybiskupem lwowskim. Zastąpił jako zdecydowany przeciwnik reformacji. Popierał działalność jezuitów. Był także związany ze środowiskiem bernardyńskim, przyczyniając się do powstania, rozszerzanego przez ten zakon, bractwa św. Anny<sup>51</sup>. Nie stronił także od potrzeb rodzącego się leżajskiego sanktuarium. W 1598 r. dokonał uroczystej konsekracji tamtejszego drewnianego kościoła<sup>52</sup>, w okresie, gdy pieczę nad ośrodkiem sprawowali jeszcze bożogrobcy.

Związek Solikowskiego z jezuitami tłumaczy jego otwarcie na propagowanie kultu Matki Bożej Śnieżnej. Należy pamiętać, że jezuita jeszcze przed bitwą pod Lepanto zabiegali u papieża Piusa V o uchylenie obowiązującego wówczas zakazu kopiowania rozslawionego później rzymskiego wizerunku. Wszakże to za sprawą Solikowskiego wspomniany wcześniej obraz jarosławski znalazł się w 1584 r. we Lwowie<sup>53</sup>.

Na podstawie wyszczególnionych faktów można zaryzykować tezę pozwalającą przypisywać Solikowskiemu rolę opiekuna oraz inspiratora ośrodka powstającego na terenie „boru leżajskiego”. Niewykluczone, że arcybiskup ten miał także wpływ na wybór typu wizerunku, który podobnie jak jarosławski, od samego początku czczony był jako obraz Matki Bożej Pocieszenia<sup>54</sup>.

Koncepcja ks. Erazma, znacznie odbiegająca od rzymskiego pierwowzoru, rzuca światło na kwestię datowania obiektu. Śnieżyńska-Stolot ustosunkowując się do wcześniejszych poglądów na temat działalności tego artysty<sup>55</sup> sądzi, że interesujący nas wizerunek mógł powstać w 3 ćw. XVI w. Potwierdza to jeden z obrazów



ilustrujących cuda w klasztorze Ojców Bernardynów w Leżajsku, namalowany ok. poł. XVII w.<sup>56</sup> Na płótnie tym przedstawiono wewnątrz drewnianego kościoła, wzniesionego w miejscu objawień w 1594 r., z cudownym obrazem w ołtarzu. Można przypuszczać, że ofiarowany przez ks. Erazma wizerunek powstał znacznie wcześniej, może w czasie domniemanego pobytu malarza w Krakowie<sup>57</sup>, względnie w Leżajsku, zaraz po 1584 r., co naszym zdaniem, wydaje się bardziej prawdopodobne.

Zawarty w artykule materiał stanowi w dużej mierze syntezę wielu publikowanych dotąd badań i analiz, a dostępna bibliografia przedmiotu poszerzona została wiadomościami ogólnymi i szeregiem własnych przemyśleń. Taki stan rzeczy wynika ze skromnego wciąż stanu badań nad obrazem Leżajskiej Madonny i domaga się napisania bardziej obszernej monografii.

Punktem wyjścia sformułowanych w rozprawie tez były bezcenne spostrzeżenia i analizy D. Ptak-Majdy i E. Śnieżyńskiej-Stolot, a także, w znacznie mniejszym stopniu, M. Korneckiego. Dorobek, o którym mowa, dotyczy nie tylko samego obrazu, lecz także jego twórcy, a zawarte w nim wnioski stanowią bazę prognozującą przyszłe dociekania naukowe.

Nowa wydaje się teza łącząca powstanie obrazu Leżajskiej Madonny z mecenatem arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego oraz ze środowiskiem jezuitów jarosławskich. Teza ta jest niewielkim krokiem w badaniach nad obrazem, analizowanym dotąd, wyłącznie w kontekście krakowskiego środowiska artystycznego. Wynika ona z analizy ogólnej. Nie pozostaje w sprzeczności z tradycją charakteryzującą sylwetkę leżajskiego malarza<sup>58</sup>, lecz mimo wyszczególnionych w pracy argumentów, nie przestaje być wnioskiem wymagającym bardziej przekonujących dowodów.

Na tej podstawie postuluje się potrzebę kontynuowania badań. Należy nimi objąć środowisko, z którym związany był ks. Erazm jako malarz i zakonnik. Perspektywę tego typu sugerują oczekiwania zrodzone wokół podjętych ostatnio prac dokumentacyjnych i konserwatorskich na terenie kościoła farnego w Leżajsku<sup>59</sup>. Istotne wydaje się także kontynuowanie dotychczasowej kwerendy, którą należy objąć coraz więcej źródeł, w tym najstarsze teksty pozostające w środowisku bernardyńskim. Możliwość taką dają zbiory rękopisów uporządkowane przed 1960 r. i nadal uzupełniane, dostępne w Archiwum Prowincji Ojców Bernardynów w Krakowie, a także rezultaty badań poczynionych przed 1988 r.<sup>60</sup> Badania te winny przynieść wiele rewelacyjnych odkryć poszerzających problematykę poruszoną w rozprawie.

Za szczególnie istotne uważać należy spojrzenie na treści ideowe wizerunku Leżajskiej Madonny w świetle maryjnego przesłania z 1590 r. oraz w kontekście czterowiekowych dziejów kultu rozwijanego w sanktuarium. Czynione ostatnio próby wejścia w tę problematykę<sup>61</sup> są znikome i zbyt popularne w swej formie. Dalsze badania w tej dziedzinie, poszerzone gruntowną analizą teologiczną i wiedzą historyczną dotyczącą przeszłości Leżajska i okolicy, mogą okazać się ważnym przyczynkiem do obszernej monografii, której powstanie w niedalekiej przyszłości wydaje się celowe i konieczne.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Problematykę obrazu Matki Bożej Leżajskiej podejmowali: C. Bogdalski, *Pamiętnik Kościoła i Klasztoru OO. Bernardynów w Leżajsku*, Kraków 1929, s. 30 nn.; E. Śnieżyńska-Stolot, *Erazm Prezbiter, malarz leżajski*, „Rocznik Historii Sztuki”, 17 (1988), s. 169-177; E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, *Leżajsk, Sokołów Małopolski i okolice* [w:] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa III*, z. 4, s. 53, fig. 184; W. Murawiec, *Leżajsk* [w:] H.E. Wyczawski (red.) *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 176; Z. Larendowicz, *Kult Matki Bożej Pocieszenia w bazylice OO. Bernardynów w Leżajsku*, Warszawa 1985, s. 21-22; Z. Kazanowska, *Bazylika i Klasztor OO. Bernardynów w Leżajsku*, wyd. 2, Kalwaria Zebrzydowska 1997, s. 21-24; A.E. Obruśnik, *Początki dziejów Leżajskiego Sanktuarium według najstarszych tekstów, ikonografii i tradycji*, Leżajsk 1997, s. 24 nn.; tenże, *Bazylika i Klasztor Ojców Bernardynów w Leżajsku*, Rzeszów 1997, s. 30-31; tenże, *Treści ideowe obrazu Matki Bożej Leżajskiej*, „Peregrinus Cracoviesis”, 7 (1999), s. 37-50; tenże, *Obraz Matki Bożej Leżajskiej wizerunkiem prototypicznym i dokumentem historii*, „Przegląd Kalwaryjski”, 8 (2003), s. 79-99. Zob.: *Metryka Najśw. P. Cudownego miejsca leżajskiego*, Rkps Archiwum Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie (dalej: APBerKr) sygn. VI-a-1, k. 355; *Archivii conventus Leżajscensis pars prima continans acta fundatonis, erectionis, inscriptionis, oblationis, continuata a reverendo Patre Capistrano Jurkiewicz [...] huius conventus suprafati guardiano actuali de anno Domini 1689 mensis Septembris die octava*, Rkps APBerKr sygn. VI-a-2, k. 37; *Archivum Conventus Ordinis Fratrum Minorum v. Bernardinorum sub titulo Annuntiationis BVM in Leżajsk 1608-1779*, Rkps APBerKr sygn. VI-a-5, s. 74-75; L. Janidło, *Odmalowanie Obrazu Leżajskiego*, w *Kościółce Oyców Bernadrynow Na Theatrum miejsca cudami wstawionego...*, Zamość 1646.

<sup>2</sup> D. Ptak-Majda, *Konserwacja obrazu Madonny z Dzieciątkiem z Leżajska*, Kraków 1959. Mps APBerKr b. sygn., (passim); E. Śnieżyńska-Stolot, *op. cit.*, s. 169-177.

<sup>3</sup> E. Śnieżyńska-Stolot, *op. cit.*, s. 170-171.

<sup>4</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 34; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 68-69.

<sup>5</sup> J. Gadomski, *op. cit.*, s. 69.

<sup>6</sup> Złocenia wykonywano na warstwie bolusowej o czerwonym odcieniu. Przed nałożeniem złotej powłoki pokrywano grunt warstwą białka, po czym kładziono folię, by przystąpić wreszcie do polerowania powierzchni. *Ibidem*, s. 69-70. Zob. także: J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły sądeckiej z lat 1420-1460*, „Ochrona zabytków”, 15 (1962), nr 4, s. 6-31; B. Dąbówna, *Warsztat malarstwa cechowego w Polsce*, Wrocław 1964, s. 343-349; M. Walicki, *Złoty Widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 37-38; J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420-1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona zabytków”, 22 (1969), nr 4, s. 273-283; W. Ślesieński, *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984, s. 186-200.

<sup>7</sup> Por.: M. Walicki, *Złoty Widnokrąg*, *op. cit.*, s. 38-39. Zob.: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 110 nn.

<sup>8</sup> W doborze wzorów malarze brali pod uwagę zazwyczaj upodobania estetyczne i tradycje własnego środowiska. Stosowali przeważnie ornament geometryczny lub roślinny. Na początku XV w. dominowały tła gładkie, ubogacane płaszczyznami złotych nimbów. Dopiero w poł. wieku, prawdopodobnie pod wpływem motywów spotykanych w malarstwie miniaturowym, wprowadzane były na obrazy tła fakturowane siecią kwadratowej lub romboidalnej kratownicy. W drugiej poł. XV w. motywy te nie straciły popularności, choć obok nich stosowano także wzory stylizowanej roślinności, preferującej asymetrię formalnych układów. M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 35; J. Gadomski, *op. cit.*, s. 71-72.

<sup>9</sup> J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, 1460-1500*, Warszawa 1988, s. 69 nn.

<sup>10</sup> *Metryka...*, k. 355; J. Bytomski, *Theatrum Marianum...*, Cracoviae 1642, s. 21; L. Janidło, *op. cit.*, s. 69-70; H. Pruszczyk, *Morze łaski Bożej*, Kraków 1662, s. 25; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 3, Warszawa 1875, s. 201; C. Bogdalski, *op. cit.*, s. 21; I. Trybowski, *Erazm [w:] J. Maurin-Białostocka i in. (red.), Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 172.

<sup>11</sup> Z. Pęcakowski, *Bożogrobcy [w:] F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski (red.) Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1985, kol. 877-881 (tamże wcześniejsza bibliografia).

<sup>12</sup> *Metryka...*, k. 5-6; L. Janidło, *op. cit.*, s. 107.

<sup>13</sup> A. E. Obruśnik, *Początki dziejów Leżajskiego Sanktuarium*, *op. cit.*, s. 28 nn. Zob. także: A. Jacher-Tyszkowa, *Drzeworyty leżajskie i ich rodowód*, „Polska Sztuka Ludowa”, 41 (1987), nr 1-4, s. 47-58. Por.: U. Janicka-Krzywda, *Legends o cudownych wizerunkach Matki Bożej na Polskim Podkarpaciu*, „Peregrinus Cracoviensis”, 2 (1995), s. 125-141.

<sup>14</sup> L. Janidło, *op. cit.*, s. 68; C. Bogdalski, *op. cit.*, s. 30.

<sup>15</sup> E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, *op. cit.*, s. 53, fig. 184. Wcześniejszą niż 1598 r. datę umieszczenia obrazu we wnętrzu drewnianego kościoła sugerują opisy cudów. Pod datą „1595” Janidło opisuje wskrzeszenie dziecka. Z tekstu wynika, że strwożony tragicznym wypadkiem ojciec „Woyciech Lychowski, Zup Solskich gubernator, synaczka który w głęboką studnią upadł, y drabiną był przywalony, umarłego znalazł, uczyni Votum, że go miał na to miejsce Naświętszey Panny stawić, aż dziecię powstaie”. Rok 1598 stanowi datę ukończenia i konsekracji kościoła drewnianego. Z tekstu *Cathalogus...* wiadomo, że nie była to pierwsza świątynia w borze leżajskim. Już w 1593 r. „X. Proboszcz cnot wielkich Teolog zwany, (...) zapowiedział na Kazaniu wolę budowania Kościoła, z dozwozeniem lego M.X. Biskupa”. Wzniesioną staraniem Głuchowskiego i mieszczan niewielką świątynię, wybudowaną na miejscu drewnianej kapliczki p.w. św. Anny, wkrótce potem poszerzono. Wydaje się więc możliwe, że interesujący nas obraz zaistniał w borze leżajskim już po 1594 r. *Metryka...*, s. 355-364; L. Janidło, *op. cit.*, s. 109-110.

<sup>16</sup> Sugeruje to wyraźnie autor tekstu *Cathalogus...* stwierdzając, że po wzniesieniu koniecznych budowli „exinde ergo curaverunt pingi imagines”. *Metryka...*, s. 362.

<sup>17</sup> Zob.: P. Evdokimov, *Ikonostas i inne szkice*, Wybrał i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wyd. 2, Warszawa 1984, (passim); E. Sandler, *L'Icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Milano 1985, (passim); P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa

1986, s. 277 nn.; J. Tomalska, *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych*, Białystok 1991, s. 5-33; G. Krug, *Myśli o ikonie*, Białystok 1991, s. 11-92; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony Staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993, s. 7-9.

<sup>18</sup> Zob.: A. Prasał, *Mały słownik ikon maryjnych*, Warszawa 1996, (passim).

<sup>19</sup> M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, Białystok 1997, s. 105-106.

<sup>20</sup> N. Ł. Kondakowa, *Ikonoğrafija Bogonateri. Swjazi greckeskoj i russkoj ikonopisi s itałjanskoju żywopicju rannjago Wozroźdenija*, S.-Peteruri 1910, s. 24 nn.; P. Evdokimov, *L'Art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclee de Brouwer 1972, s. 217-223; L. Uspieński, *Teologia Ikony*, Poznań 1993, s. 54; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *op. cit.*, s. 58-61; A. Prasał, *op. cit.*, s. 5.

<sup>21</sup> M. Quenot, *op. cit.*, s. 111.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 106; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002, s. 158.

<sup>23</sup> A. Różycka-Bryzek, R. Legierski, *Hodegetria* [w:] J. Walkusz, S. Janeczek, S. Wielgus, S. Fita, J. Misiurek, M. Rusecki, A. Stępień, A. Weiss (red.) *Encyklopedia Katolicka*, t. 6, Lublin 1993, kol. 1096-1099 (tamże wcześniejsza bibliografia).

<sup>24</sup> M. Quenot, *op. cit.*, s. 106.

<sup>25</sup> A. Prasał, *op. cit.*, s. 10, 12, 14, il. 3, 4.

<sup>26</sup> Zob.: P. W. Iwanow, *Ikonoğrafia Przenajświętszej Bogurodzicy w Kościele prawosławnym* [w:] K. Racinowski i in. (red.) *Kult maryjny w Kościele Rzymskokatolickim w Polsce i rosyjskim Kościele Prawosławnym*, Warszawa 1989, s. 67-73; W. Nikitin, W. Lebediew, E. Jakowlewa, P. W. Nowiński, *Zarys historii niektórych prawosławnych ikon*, *op. cit.*, s. 83-100; J. Tomalska, *op. cit.*, s. 10-14; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *op. cit.*, s. 62 nn.

<sup>27</sup> Do interesujących typów przedstawień *Hodegetrii* należą ikony Matki Bożej „Trójręcznej”, związane z legendą o św. Janie Damasceńskim oraz Matki Bożej Kazańskiej. J. Tomalska, *op. cit.*, s. 13, 14, 25, 32-33; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *op. cit.*, s. 64; A. Prasał, *op. cit.*, s. 12, 14, 16, 18, 20, 24, 26, il. 3-7, 9, 10, 11.

<sup>28</sup> A. Prasał, *op. cit.*, s. 22, il. 8.

<sup>29</sup> Por.: M. Quenot, *op. cit.*, s. 62-69.

<sup>30</sup> A. Różycka-Bryzek, *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyńskim* [w:] *Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Radziejowice 26-27 września 1968, Warszawa 1971, s. 106-107. Zob. także: J. Białostocki, *Innowacja i repetycja*, *op. cit.*, s. 26-28; J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 22 (1986), s. 42-43.

<sup>31</sup> J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae*, *op. cit.*, s. 30, 42-44, il. 21, 22, 23; A. Różycka-Bryzek, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Pochodzenie i dzieje średniowieczne*, „Folia Historiae Artium”, 26 (1990), s. 5-26.

- <sup>32</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art Chretien*, t. 2, cz. 2, Paris 1957, s. 72; K. S. Moisan, *Matka Boża Różańcowa* [w:] J. S. Pasierb (red.) *Maryja orędowniczka wiernych. Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 2, Nowy Testament, Warszawa 1987, s. 87; E. Śnieżyńska-Stolot, op. cit., s. 174.
- <sup>33</sup> B. Bosak, *Obraz Matki Boskiej Śnieżnej z Gogołowa k. Fryształa* [w:] T. Szetela-Zachowa, Ł. Turczak (red.) *Sztuka XVII wieku ziem wschodnich Rzeczypospolitej*. 1. Materiały z seminarium w Klasztorze OO. Bernardynów w Leżajsku 6 grudnia 1997 r., Rzeszów 1999, s. 57.
- <sup>34</sup> Por.: A. Różycka-Bryzek, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej*, op. cit., s. 9-10.
- <sup>35</sup> A. Różycka-Bryzek, R. Legierski, op. cit., kol. 1098.
- <sup>36</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Ołtarz główny w Szczuczynie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 39 (1977), s. 203, il. 19; K. S. Moisan, op. cit., s. 85-86; A. Broż, *Rzym i Watykan. Przewodnik*, wyd. 3, Rzym 1988, s. 152.
- <sup>37</sup> M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultury Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930, s. 191-194; tenże, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny w nauce Kościoła i w sztuce*, Gostyń-Święta Góra 1936, s. 125 nn.; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Italie-France-Espagne-Flandres, Paris 1972, s. 467; H. Tüchle, C.A. Bouman, *Historia Kościoła*, t. 3, 1500-1715. Red. L.J. Rogier, R. Aubert, M. D. Knowles, Warszawa 1986, s. 194-195; K. S. Moisan, op. cit., s. 85-86; M. Banaszak, *Historia Kościoła Katolickiego*, t. 3: *Czasy nowożytne 1517-1758*, Warszawa 1989, s. 198.
- <sup>38</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie* [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 365-398 (tamże wcześniejsza bibliografia); tenże, *Matka Boska Mansjonarska. Uwagi o krośnieńskim obrazie z serii wizerunków Matki Boskiej Śnieżnej w Polsce* [w:] *Kościół farny w Krośnie – pomnik kultury artystycznej miasta*, Krosno 1997, s. 130-139.
- <sup>39</sup> K. M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej w kościele OO. Dominikanów w Krakowie*, Kraków 1921, s. 112-122; M. Skrudlik, *Królowa Korony polskiej*, op. cit., s. 193, 195-203; W. Tomkiewicz, *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 70-71; L. Podhorodecki, *Chocim 1621*, Warszawa 1988, s. 139, 168, 338.
- <sup>40</sup> W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 5-11; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s.8-9.
- <sup>41</sup> S. Szczur, *Dzieje Leżajska do roku 1524* [w:] K. Bączkowski, J. Półcwiartek (red.) *Dzieje Leżajska. Leżajsk od najdawniejszych czasów do 1944 roku*, Leżajsk 1996, s. 95-96. Fakty te miały wpływ na świadomość ludzi zwłaszcza w następnych dziesięcioleciach, decydując w dużej mierze o wzroście kultu łaskami słynącego wizerunku. Ludność miejscowa musiała pamiętać klęski zadane klasztorom bernardyńskiej Prowincji Ruskiej przez Kozaków w trakcie wojny rozpoczętej w 1648 r. W poł. lat 60. tegoż stulecia całą tę prowincję zalały hordy tatarskie. K. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. 2, Lwów 1933, s. 160. Dotkliwie były następstwa wojny z Turcją, które przyniosły utratę Podola z Kamieńcem w 1672 r., niekorzystny traktat pokojowy w Buczaczu w 1637 r., pamiętano zwycięstwo pod Chocimiem w 1673 r., obronę Lwowa w

1674 r., nierówną walkę pod Żurawnem w 1676 r. i kolejny, niekorzystny traktat z Turcją. J. Tazbir, *Rzeczpospolita wielu narodów* [w:] M. Grabowski (red.) *Polska. Losy państwa i narodu*, Warszawa 1992, s. 202-205; J. Topolski, *Polska w czasach nowożytnych (1501-1795)*, Poznań 1994, s. 410-411; A. Dybkowska, *Królowie elekcyjni* [w:] A. Suchenia-Grabka, E. C. Król (red.) *Polskie dzieje od czasów najdawniejszych do współczesności*, wyd. 3, Warszawa 1996, s. 135-136; K. Przyboś, *Michał Korybut Wiśniowiecki* [w:] I. Kaniewska (red.) *Królowie elekcyjni. Leksykon biograficzny*, Kraków 1997, s. 131-132.

<sup>42</sup> C. Bogdalski, *op. cit.*, s. 65 nn.

<sup>43</sup> J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 146-147.

<sup>44</sup> *Z dawna Polski Tyś Królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1996*. Wyd. 4. Oprac. M. Grażyna od Wszechpośrednictwa M.B. i in., Szymanów 1996, s. 169-171, il. na s. 170.

<sup>45</sup> T. Dobrzeński, J. Ruszczykówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa, *Malarstwo religijne w Polsce* [w:] *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 21.

<sup>46</sup> *Z dawna Polski Tyś Królową, op. cit.*, s. 142-144, il. na s. 143.

<sup>47</sup> Zagadnieniem najstarszych i późniejszych wizerunków tego typu na terenie Polski, powstałych w oparciu o rzymski obraz Matki Bożej Śnieżnej, zajmuje się szczegółowo M. Kornecki, *Matka Boska Polska, op. cit.*, 365 nn.; tenże, *Matka Boska Mansjonarska, op. cit.*, s. 129 nn.

<sup>48</sup> Istotnym elementem stylowym wskazującym jednoznacznie na krąg artystyczny obrazu jest twarz Dzieciątka. Nie bacząc na późniejsze przemalówki można stwierdzić, że typ tej twarzy, a także modelowanie oczu i wprowadzenie zdecydowanego konturu przywodzi na myśl twarze aniołów i świętych na obrazach małopolskich z ok. poł. XV w. Wywodzący się z mody dworskiej XIV w. typ fryzury zastąpiono w obrazie leżajskim krótką, nieregularną grzywką, ale sam sposób wydobywania falistej linii włosów jaśniejszym kolorem kieruje uwagę ku malarstwu małopolskiemu z XV w. Te i inne elementy, które szczegółowo omawia Śnieżyńska-Stolot, świadczą o małopolskiej proweniencji sztuki Erazma. E. Śnieżyńska-Stolot, *op. cit.*, s. 169. Zob.: J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470, op. cit.*, il. 59, 184, 298.

<sup>49</sup> W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 225-226.

<sup>50</sup> Kornecki jest zdania, że polskie wizerunki powstawały różnymi sposobami, stosowanymi w praktyce przez malarzy cechowych, zakonnych, a w późniejszym okresie i na wespół ludowych amatorów. W grę wchodziło bezpośrednie, jego zdaniem, kopiowanie dostępnych obrazów i tą drogą powstawać musiały całe ciągi uzależnionych od siebie egzemplarzy, spośród których, dalsze nie były już wiernymi kopiami rzymskiego pierwowzoru, ale naśladownictwami i przetworzeniami swych bezpośrednich poprzedników. Posługiwanie się wzornikami graficznymi było zjawiskiem nagminnym. Kolejną fazą było powstawanie licznych krajowych grafik. M. Kornecki, *Matka Boska Polska, op. cit.*, s. 390-392; tenże, *Matka Boska Mansjonarska, op. cit.*, il. 6, 7, 8.

<sup>51</sup> J. Umiński, *Historia Kościoła*, t. 2, Opole 1960, s. 172; S. Litak, *Kościół w Polsce w okresie reformacji i odnowy potrydenckiej* [w:] H. Tüchle, C. A. Bouman, *Historia Ko-*

ścioła, t. 3: 1500-1715. L. J. Rogier, R. Aubert, M. D. Knowles (red.), Warszawa 1986, s. 366, 369, 375; E. Ozorowski, *Solikowski Jan Dymitr* [w:] H. E. Wyczawski (red.) *Słownik polskich teologów katolickich*, t. 4, Warszawa 1983, s. 144-145.

<sup>52</sup> C. Bogdalski, *op. cit.*, s. 57.

<sup>53</sup> Związek z jezuitami rzymskimi miał biskup wrocławski Hieronim Rozrażewski, co wyjaśnia fakt, że był on fundatorem obrazu Matki Bożej Śnieżnej do kościoła w kujawskim Raciążku. M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, *op. cit.*, s. 376.

<sup>54</sup> *Z dawna Polski Tyś Królową*, *op. cit.*, s. 69.

<sup>55</sup> J. Bytomski, *Theatrum Marianum*, *op. cit.*, s. 21.

<sup>56</sup> Leżajski cykl powstał między 1634, a 1646 r. T. Zaucha, *Malowane „miracula” leżajskie*. Pr. mgr napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Ostrowskiego, Kraków 1993, mps. Archiwum Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku b. sygn., s. 31-32.

<sup>57</sup> E. Śnieżyńska-Stolot, *op. cit.*, s. 176-177, il. 2; E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, *op. cit.*, s. 62, fig. 206; A. E. Obruśnik, *Początki dziejów Leżajskiego Sanktuarium*, *op. cit.*, s. 73-74, il. 4.

<sup>58</sup> C. Bogdalski, *op. cit.*, s. 30-32.

<sup>59</sup> Zob.: „Biuletyn Miejski”. Pismo Rady i Zarządu Miasta Leżajska, R. VII, nr 6 (66), s. 6, 7.

<sup>60</sup> Uwaga ta wydaje się sensowna zwłaszcza w kontekście faktu wykorzystania w rozprawie tekstu książki Janidły, o której wspomniano dotąd jako o pozycji zaginionej i korzystano z niej drogą pośrednią. Zob.: E. Śnieżyńska-Stolot, *op. cit.*, s. 169, przyp. 4.

<sup>61</sup> Zob.: A. E. Obruśnik, *Obraz Matki Bożej Leżajskiej* [w:] *VII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej. Leżajsk. Lato 1998*, Leżajsk-Radom 1998, s. 3-5; tenże, *Obraz Leżajskiej Madonny*, „*Vita Provinciae*”. Kwartalnik poświęcony życiu i działalności Prowincji oo. Bernardynów w Polsce, 113-114 (1998), Nr 1-2, s. 81-87.

## The Image of Our Lady of Leżajsk (SUMMARY)

The image of Our Lady of Leżajsk (distemper on wood 92.5 x 58 cm) is one of the best-known cult images in Poland. It was painted by Father Erazm of the Order of the Holy Sepulchre in Leżajsk and has features of the later medieval painting school of Cracow. The Leżajsk Sanctuary, which commissioned the painting, dates back to a revelation experienced in 1590 by Tomasz Michałek of Giedlarowa (died ca. 1600). The visionary was behind the erection of a cross (the Passion) and then a wooden chapel of St. Ann. Before 1598, the chapel was replaced by a wooden church that houses the Passion cross, the St. Ann's image that has not survived to this day, and an image of Our Lady with Child (or Consolation).

The image of the Madonna of Leżajsk belongs to the Hodegetra type. It is a copy of an icon from the basilica of Santa Maria Maggiore (Our Lady of the Snow) of Rome, po-

---

ssibly from the 12<sup>th</sup> c., especially worshiped in Europe after the Battle of Lepanto of 1571. The copy was probably based on an unidentified graphical version, a theory confirmed by certain differences of the Image from the much-copied original. Jan Dymitr Solikowski (died in 1603), an Archbishop of Lviv, may have been behind the commissioning, as he was a well-known promoter of the cult of Our Lady of the Snow. The painting was finished either during the third quarter of the 16<sup>th</sup> c. or immediately after 1584.

*Andrzej Efreń Obruśnik, dr  
Klasztor OO. Bernardynów  
Leżajsk*