UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Erstellungsdatum: 10. Mai 2024

Titel: Rocznik Historii Sztuki
Jahr: 21.1995

Rechte vorbehalten
freier Zugang

DOI / Zitierlink: https://doi.org/10.11588/diglit.16407#0251

In diesem PDF ab Seite: 249

Nutzungsbedingungen der Digitalisate der Universitätsbibliothek Heidelberg:

https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/nutzung/Welcome.html

„Rocznik Historii Sztuki", tom XXI
Wydawnictwo „Neriton" 1995

RYSZARD MĄCZYŃSKI

MATER GRATIARUM VARSAVIENSIS.
WIZERUNKI MADONNY ŁASKAWEJ W SZTUCE POLSKIEJ*

W warszawskim kościele Jezuitów przy ulicy Świętojańskiej zachował się obraz przedstawiający Najświętszą Marię Pannę Łaskawą (il. 1). Podstawowym jego opracowaniem pozostaje do dziś krótkie streszczenie referatu Haliny Zanimirskiej, wygłoszonego w 1966 r. na zebraniu Stowarzyszenia Historyków Sztuki[1]. W istocie bowiem ani prace dawniejsze, poświęcone rozmaitym przejawom kultu maryjnego, autorstwa: Edwarda Nowakowskiego czy Mieczysława Skrudlika[2], ani najnowsze: Mieczysława Gębarowicza czy Beaty Szafraniec, ujmujące problematykę tego typu ikonograficznego na szerokim tle, gromadzące wiele należących doń zabytków, do wiedzy o tym konkretnym obrazie nie wniosły nic nowego[3]. Podobnie rzecz się miała z artykułami – w znacznej części nie publikowanymi – pijara Jana Buby[4]. Stworzono swoisty kanon informacji, z reguły powtarzanych za każdym razem w innych nieco konfiguracjach, a niejednokrotnie dodatkowo obudowywanych kolejnymi domysłami. Toteż większość padających tam stwierdzeń – tyczących proweniencji dzieła, interpretacji jego treści, a nawet przejawów kultu i tych w sferze obyczajowej, i tych w sferze artystycznej – nie wytrzymuje konfrontacji z zachowanymi źródłowymi przekazami.

---

* Niniejszy artykuł stanowi zmodyfikowany i znacznie rozszerzony fragment mej rozprawy doktorskiej, zatytułowanej: *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich Pijarów (1642-1834)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Rottermunda, złożonej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (dalej: IS PAN) w 1992 r.

[1] H. Zanimirska, *Geneza kultu obrazu Najświętszej Marii Panny Łaskawej i rzeźby Matki Boskiej Passawskiej w Warszawie w 2 poł. XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki" (dalej: „BHS") XXXIII: 1971, nr 4, s. 415 n. Autorka oparła się w znacznej mierze na opracowaniu: C. Rivalta, *La Beata Vergine delle Grazie nella storia*, Faenza 1931, *passim*.

[2] [E. Nowakowski] Wacław z Sulgostowa, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902, s. 705 n.; M. Skrudlik, *Patronka Warszawy*, Warszawa 1928, s. 5 n.; tenże, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930, s. 153 n. Por. też m.in.: L. Dunin, *Skarby spod gruzów. Niektóre zabytki ocalałe w kościołach warszawskich*, Warszawa 1958, s. 24 n.; W. Malej, *Łaskami słynące obrazy Najświętszej Marii Panny w Archidiecezji Warszawskiej*, Warszawa 1957, s. 41 n.; tenże, *Koronowane obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Warszawa 1958, s. 32; tenże, *Sanktuaria maryjne*, [w:] *Szkice do dziejów Archidiecezji Warszawskiej*, red. W. Malej, Rzym 1966, s. 244 n.

[3] M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1986, s. 67 n.; B. Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa*, [w:] K.S. Moisan, B. Szafraniec, *Maria orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, s. 140 n. Por. też publikacje pijarskie: *Maria, Virgen*, [w:] *Diccionario enciclopedico escolapio*, t. 5, *Escolapios en Polonia y Lituania*, red. L.M. Bandrés Rey, Salamanca 1985, s. 152 n.; M. Rolka, *Kult maryjny w życiu i posłannictwie polskich pijarów do roku 1864*, [w:] *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988, s. 357 n.

[4] Archiwum Pijarów w Krakowie (dalej: APK), m.in.: J. Buba, *Sanktuarium i bractwo Madonny Łaskawej w dawnej Warszawie*, mps (z 1969 r.), *passim*; tenże, *Votum Varsaviae*, mps (z 1970 r.), *passim*; tenże, *Cultus Beate Mariae Virgini de Gratiis (Faventinae) apud pp. Scholarum Piarum in Provincis Polonae et Lithuanae – in brevi conspectu historico*, mps (z 1971 r.), *passim*; tenże, *Matka Boska Łaskawa patronka Warszawy: geneza kultu, pochodzenie obrazu*, mps (z 1979 r.), *passim*; por. też: A. Pitala, *Kult Najświętszej Marii Panny Łaskawej w dawnych szkołach pijarskich*, mps (z 1970 r.), *passim*. Drukiem ogłoszony został tylko skromny artykuł: J. Buba, *Patronka Warszawy*, [w:] *Pijarzy w kulturze dawnej Polski. Ludzie i zagadnienia*, Kraków 1982, s. 40 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0251

Podejmowane tu rozważania pozwolą – jak mniemam – wprowadzić szereg nowych ustaleń dotyczących stołecznego obrazu Najświętszej Marii Panny Łaskawej (i otaczającego go kultu), uzasadniając użyte w odniesieniu do niej w tytule określenie „warszawska". Wyniki z kolei tych badań umożliwią ponowne krytyczne spojrzenie na zespół zachowanych obiektów: obrazów, rycin, rzeźb Madonny de Gratiis, dopełnienie go zabytkami dotychczasowej literaturze przedmiotu nie znanymi, a także wprowadzenie całkiem odmiennej od dotąd przyjętej ich systematyki. Przy czym tylko Matka Boża „ze strzałami" będzie przedmiotem dalszych analiz, mimo iż określenie Łaskawa bywa okazjonalnie używane – w mym przekonaniu z gruntu niesłusznie – również w odniesieniu do innych wyobrażeń Panny Marii, w których nigdy nie przydawano jej takowego atrybutu.

MALOWANY WIZERUNEK

Szczególna adoracja Matki Boskiej była ściśle wpisana w program pijarskiego zakonu. Uważano ją za „fundatorkę tegoż zgromadzenia", imię jej znalazło się w jego tytule: Scholarum Piarum Matris Dei, a inicjały stanowiły główny motyw godła[5]. Wywodziło się to z głębokiej osobistej czci Józefa Kalasantego dla Madonny, która ponoć kilkakrotnie nawet miała mu się ukazywać[6]. Pamiętano na przykład dobrze – o czym świadczą przekazy z wieku XVIII – iż razu jednego „modląc się gorąco przed obrazem Najświętszej Marii Panny i polecając jej zakon od siebie fundowany w wielkich natenczas będący persekucjach, te na pocieszenie od tejże Matki usłyszał słowa: «Confide fili, non tua, sed mea religio est – Ufaj synu, nie twój to, ale mój zakon jest»"[7]. Jednakże o wyborze – spośród wielu przecież możliwych – akurat typu ikonograficznego Madonny Łaskawej zadecydował pierwszy rektor warszawskiego konwentu pijarów, Hiacynt Orselli, sprawujący urząd w latach 1642-1652. Dowodem wyrażone przezeń stwierdzenie, iż za przykładem „pobożnego kultu" istniejącego „w Italii od lat dwustu czterdziestu", pragnął przyczynić się „do pobudzenia w Polsce czci dla tejże Dziewicy Łaskawej i zyskania jej opieki" nad miastem, gdzie przyszło mu żyć i działać[8]. Jego decyzja jest o tyle zrozumiała, że mąż ów był z pochodzenia Włochem, urodził się zaś w Brisighelli tuż koło Faenzy, która właśnie stanowiła główny ośrodek kultu Najświętszej Marii Panny Łaskawej[9].

Napisana przez Hiacynta Orsellego i opublikowana u Elerta w 1652 r. broszura – zatytułowana: *Descriptio compendiosa miraculosae apparationis Deiparae Virginis Mariae de Gratiis dictae* – przekazywała społeczeństwu Rzeczypospolitej owiane legendą, a utrwalone w ustnej, rozpowszechnionej we Włoszech tradycji, informacje o narodzinach i dziejach kultu Madonny Łaskawej[10]. Oto w roku 1410 wiele regionów Italii, a zwłaszcza Emilię-Romanię, nawiedziła morowa zaraza. W owym czasie w Faenzy żyła bardzo pobożna matrona Giovanna a Costumis, która, rozpaczając nad powszechnym nieszczęściem, całe dnie i noce spędzała na modlitwach, ustawicznie prosząc Matkę Bożą o wstawiennictwo. Pewnego razu, gdy przebywała w dominikańskim kościele Św. Andrzeja, pojawiła się jej Najświętsza Maria Panna i zapytała: „Córko, jaka jest twoja prośba?" Wtedy modląca się poczęła błagać: „Wyzwól Dziewico Przenajświętsza, ojczyznę moją od tej zarazy, która ją prześladuje". W tym samym momencie ujrzała Madonnę zupełnie przeistoczoną, ze skruszonymi strzałami w dłoniach, ta zaś rzekła: „Czy widzisz, córko, te strzały złamane, oto gniew Syna mego, skoro jednak, co nakażę zostanie wykonane, będą połamane i zniszczone". Biskup Faenzy Silvestro de Cosa, dowiedziawszy się o cudownym zdarzeniu, natychmiast – zgodnie z żądaniem Marii – zarządził powszechną pokutę dla uzyskania Bożego przebaczenia i zażegnania zarazy. Rzeczywiście wkrótce potem mór ustąpił, co poczytano za zasługę Madonny, wspomożycielki i orędowniczki, którą zaczęto zwać Łaskawą (de

---

[5] Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: BZNO), [I. Jakubowski] Ignacy od św. Józefa, *Kalendarz Scholarum Piarum na rok pański 1753...*, sygn. 2580/I, k. 96, 99.

[6] Np.: [I. Madeyski] Idzi od św. Józefa, *Historia świątobliwego życia... Józefa... Kalasancjusza, zakonu Scholarum Piarum fundatora i pierwszego generała*, Warszawa 1744, s. 242 n., 331 n., 343 n.; por. też: Rolka, *op.cit.*, s. 359.

[7] BZNO, I. Jakubowski, *loc.cit.*, k. 25, por. też k. 92, gdzie opisane zostało inne cudowne widzenie św. Józefa Kalasantego.

[8] [H. Orselli], *Descriptio compendiosa miraculosae apparitionis Deiparae Virginis Mariae de Gratiis dictae; eiusq[ue] pii cultus in civitate Faventiae in Italia ab annis ducentis quadraginta*, [Varsaviae 1652], s. nlb.

[9] J. Buba, *O założeniach organizacyjnych pierwszych szkół pijarskich w Italii i w Polsce w XVII wieku*, [w:] *Kultura i literatura dawnej Polski*, Warszawa 1967, s. 513; tenże, *Patronka...*, s. 41.

[10] Hipotezę na temat autorstwa druku wysunął: Buba, *Votum...*, s. 5; por. też: G. Bertoni, *La Madonna delle Grazie di Faenza a Varsavia*, Faenza 1979, s. 16.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0252

Gratiis lub Gratiarum)[11]. Po niedługim też czasie w gotyckiej świątyni Dominikanów w Faenzy techniką freskową namalowano jej wizerunek, wedle wizji Giovanny a Costumis, ołtarz zaś przy nim został konsekrowany w roku 1420[12].

Jak świadczy tenże sam druk w warszawskim, podówczas jeszcze drewnianym, kościele Pijarów, p.w. Św. Pryma i Felicjana, obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej udostępniono publicznemu kultowi w roku 1651, gdy „wzniesiono ołtarz", który „dnia 24 maja [...] obrządkiem liturgicznym przez [...] Giovanniego de Torres, rzymskiego arcybiskupa adrianopolitańskiego, [...] nuncjusza apostolskiego, poświęcony został"[13]. O formie samego retabulum nie wiadomo nic, istnieje natomiast po dziś dzień – w stołecznym kościele Jezuitów przy ulicy Świętojańskiej – ów maryjny konterfekt (il. 1, 2). Jest on owalny w kształcie, malowany olejno na płótnie. Przedstawia Madonnę Łaskawą stojącą w lekkim kontrapoście, w otoczeniu obłoków. Głowa jej jest nieco przechylona w prawo, okolona ciemnymi, rozpuszczonymi włosami. Postać odziana została w przepasaną wstążką, różową, długą suknię, spod której u dołu wysuwają się stopy obute w sandały. Na ramionach ma płaszcz błękitny, spięty małą broszą na piersi. W lekko uniesionych, odsuniętych od tułowia rękach trzyma złamane strzały. Nad głową Marii unoszą się dwa aniołki podtrzymujące koronę.

W dotychczasowych opracowaniach z uporem powtarzano opinię, że obraz warszawski jest „kopią" przedstawienia faenzkiego (il. 3)[14]. Ów oryginał w roku 1759 został wycięty wraz z częścią muru, gdyż dominikański kościół przeznaczono do rozbiórki, po czym w roku 1765 ulokowany w marmurowym ołtarzu w katedrze w Faenzy, stanowiącym przeróbkę starszego retabulum (1725-1726, Girolamo Domenico Bertos) (il. 4)[15]. Z dużego pierwotnie fresku do dziś ocalał jedynie fragment (95 × 45 cm), ujęcie Madonny do kolan, notabene bez rąk, a co za tym idzie również bez atrybutów[16]. Nie trzeba wszakże zbyt dogłębnej analizy porównawczej, by spostrzec, że – pominąwszy nawet odmienne techniki malarskie oraz odrębności stylowe gotyku i baroku – właściwie wszystkie elementy są różne: począwszy od typu fizjonomicznego, poprzez sposób ukształtowania włosów, pochylenia głowy, kroju sukni czy formy zapinki podtrzymującej poły płaszcza. Odmienna jest także kolorystyka, podczas gdy na wizerunku włoskim suknia jest zielona a płaszcz brązowy, to zabytek warszawski utrzymany został w tradycyjnych barwach maryjnych – czerwieni i błękicie[17]. Nie sposób zatem mówić o kopii, gdyż określenie to sugeruje niewolnicze wręcz powielanie pierwowzoru. W tym zaś przypadku mamy raczej do czynienia z całkiem swobodną interpretacją, przy zachowaniu jedynie (a i to, jak się okaże, nie bez pewnych zastrzeżeń) zasadniczych cech typu ikonograficznego: Madonny ze strzałami w dłoniach. O tym zresztą co się w nich znajdowało można obecnie sądzić nie tyle na podstawie owego fresku, ile raczej utrwalonej w środowisku faenzkim konwencji przedstawiania Marii de Gratiis. Toteż warszawski konterfekt Najświętszej Marii Panny Łaskawej należy uznać za dzieło oryginalne, zwłaszcza że nie udało się odnaleźć ewentualnego bezpośredniego wzoru, którego byłby faktycznym powtórzeniem.

Według równie często od czasów Franciszka Ksawerego Kurowskiego podtrzymywanej opinii obraz ów rzekomo „sprowadzony został z Fawencji we Włoszech przez księdza Jana de Torres" i u „pijarów w Warszawie przy ulicy Długiej w roku 1651 złożony"[18]. Wiadomość tę zaczerpnięto najpewniej z osiemnastowiecznych druków pijarskich, w których – co znamienne – dokonała się ewolucja: o ile wcześniej pisano, iż wizerunek Łaskawej i jej święto zostały przez nuncjusza do Warszawy – „przyniesione" (co – jak się zdaje oznaczało jedynie: wprowadzo-

---

[11] Cyt. wg: Orselli, *op.cit.*, s. nlb. Por. też oryginalną włoską wersję cudownego zdarzenia: Rivalta, *op.cit.*, s. 9 n.

[12] M. Vitali, *Per una ricostruzione storica della Cappella della B.V. delle Grazie dal XV al XX secolo*, [w:] *La Madonna delle Grazie la cattedrale di Faenza*, Faenza 1980, s. 15.

[13] Orselli, *op.cit.*, s. nlb.

[14] M. in.: Nowakowski, *op.cit.*, s. 705; Skrudlik, *Królowa...*, s. 158, 160, 162, 164; Buba, *O założeniach...*, s. 527; Zanimirska, *op.cit.*, s. 415; *Maria, Virgen...*, s. 152; z pewnymi zastrzeżeniami także: Gębarowicz, *op.cit.*, s. 67; Szafraniec, *op.cit.*, s. 141.

[15] Vitali, *op.cit.*, s. 20 n.

[16] Należy zauważyć, iż do swej publikacji Zanimirska (*op.cit.*, il. 1 na s. 416) załączyła – co może być mylące – zamiast oryginalnego wizerunku Madonny Łaskawej, współczesną pocztówkę, będącą reprodukcją zupełnie dowolnego rysunku, nie oddającego zasadniczych cech fresku.

[17] Opis kolorystyki dzieła z Faenzy wg: Buba, *Votum...*, s. 6. Na temat barw maryjnych: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 116 n., 119 n.

[18] F.K. Kurowski, *Pamiątki miasta Warszawy*, oprac. E. Szwankowski, t. 2, Warszawa 1949, s. 115. Powtarzały ją wszystkie późniejsze opracowania: M. Skrudlik, *Królowa...*, s. 158, 160; Dunin, *op.cit.*, s. 24; Zanimirska, *op.cit.*, s. 415; *Maria, Virgen...*, s. 152; Gębarowicz, *op.cit.*, s. 67; Szafraniec, *op.cit.*, s. 141.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0253

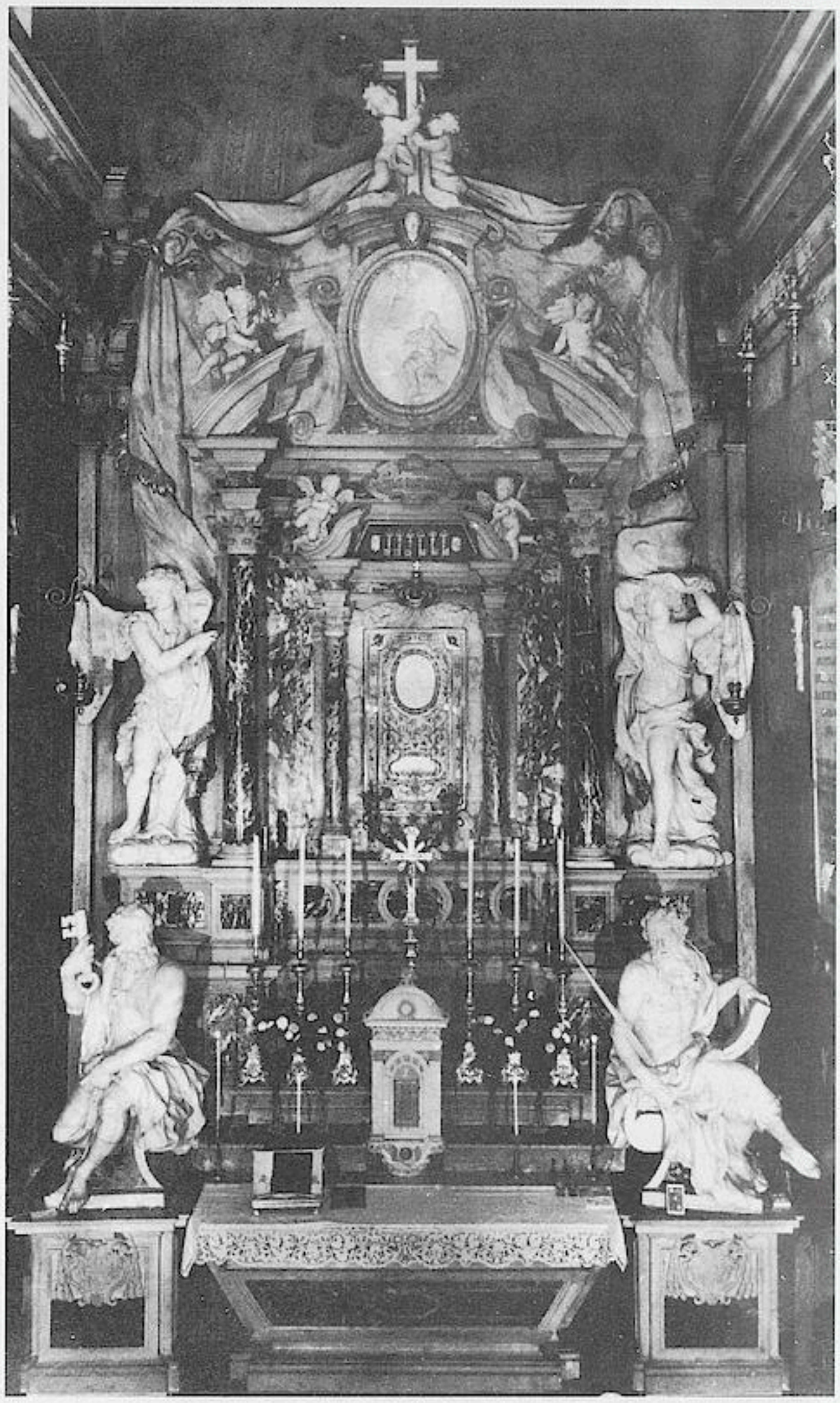
1. Warszawa. Kościół Jezuitów. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1651)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0254

2. Warszawa. Kościół Jezuitów. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej. Stan z 1939 r.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0255

3. Faenza. Katedra. Obraz Madonna delle Grazie. Fresk (ok. 1410)



4. Faenza. Katedra. Ołtarz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1725–1726, Girolamo Domenico Bertos; przekształcony 1765). Wg *Madonna delle Grazie...*

ne), o tyle później, że – „przywiezione"[19]. Następcy zaś dziewiętnastowiecznego pijara-varsavianisty uzupełnili jeszcze jego przekaz: obraz miał być pono darem włoskiego duchownego dla króla Jana Kazimierza sposobiącego się do podejmowanej w roku 1651 kampanii przeciwko Kozakom i Turkom[20]. Wydaje się jednak, iż zupełnie dowolnie skojarzono tu daty wydarzeń oraz to, że w obu pojawiał się de Torres, który rzeczywiście dnia 10 kwietnia udzielił monarsze błogosławieństwa w stołecznej kolegiacie[21]. Z kolei przekonanie o przywiezieniu obrazu

[19] *Tarcza przeciwko strzałom gniewu Bożego albo kongregacja Najświętszej Panny Marii Łaskawej, przeciwko złej i nagłej śmierci, a osobliwie morowemu powietrzu, z dawna w kościele warszawskim... Scholaru[m] Piarum złożona...*, Warszawa 1715, s. 5; *Nabożeństwo do Najś[więtszej] Marii Panny Łaskawej patronki Królestwa Polskiego i stolicy jego*, Warszawa 1794, s. 6. Przekonanie o „imporcie" płótna było już mocno ugruntowane na początku XIX w.: Ł. Gołębiowski, *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827, s. 86; *[Uroczystość Najświętszej Marii Panny Łaskawej]*, „Kurier Warszawski" VII: 1827, nr 131, s. 1.

[20] Przeinterpretowania swobodnego skojarzenia, które odnotował Skrudlik (*Królowa...*, s. 160), dokonano w następnych publikacjach m. in.: Malej, *Sanktuaria...*, s. 244; Zanimirska, *op.cit.*, s. 415; Szafraniec, *op.cit.*, s. 141.

[21] T. Wasilewski, *Jan Kazimierz*, Warszawa 1985, s. 19 n.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0256

5. *Najświętsza Panna Maria Łaskawa od morowego powietrza patronka w kościele warszawskim xx. Scholar[um] Piarum.*
Miedzioryt (2 ćw. XVIII w., Jakub Labinger). Wg M. Gębarowicza

z Italii mogło wynikać jedynie z wiedzy o wywodzącym się stamtąd rodowodzie Matris Gratiarum i wiadomości o zaangażowaniu włoskiego arcybiskupa w dzieło konsekracji ołtarza. Sugestie te wszakże nie znajdują – jak to trafnie spostrzegł Adam Pitala – żadnego uzasadnienia w najstarszych zakonnych źródłach[22]. A wprost nie sposób wątpić, iż gdyby naprawdę ofiarodawcą sprowadzonego z Faenzy płótna był nuncjusz papieski, to autor cytowanej broszury – Hiacynt Orselli, notabene jego prywatny spowiednik, nie omieszkałby wspomnieć o takowym dobrodziejstwie ze strony tak znaczącej osobistości. Tym bardziej zaś zasady barokowego panegiryzmu nie pozwalałyby pominąć Jana Kazimierza, jeśliby monarcha brał udział w owej donacji, co nie tylko uwydatniałoby prestiż zakonu, lecz także podnosiło rangę maryjnego konterfektu.

W rozwikłaniu zagadki pochodzenia wizerunku wcale nie pomaga analiza formalna obrazu. Na podstawie rozmaitych wzmianek źródłowych wiadomo, że był on wielokrotnie odnawiany (czy raczej przemalowywany), zarówno w XVIII, jak też w XIX stuleciu[23]. Zapewne już około 1705 r. został pokryty sukienką, wtedy

[22] Przed laty zwrócił na to moją uwagę w rozmowie na temat kultu Madonny Łaskawej. Winien jestem Księdzu Adamowi Pitali serdeczną wdzięczność za tę sugestię, inspirującą mnie do prowadzenia dalszych dociekań.

[23] Podawano na ten temat dość sprzeczne informacje, twierdząc, albo że przemalowania są nieznaczne (np. Skrudlik, *Królowa...*, s. 164), albo że poważne (np. *Warszawa. Przewodnik krajoznawczy*, red. R. Danysz-Fleszarowa, J. Kołodziejczyk, Warszawa 1938, s. 84). Ta druga wersja wydaje się bardziej prawdopodobna. Obraz bowiem musiał być odnawiany przy okazji wstawiania go do nowych ołtarzy w 1750 i 1772 r. (nieco szerzej na ich temat w dalszej części niniejszego artykułu). Po przeniesieniu się pijarów do kościoła pojezuickiego, przeszedł także ok. 1836 r. renowację wykonaną przez Antoniego Blanka – Kurowski, *op.cit.*, t. 2, s. 95.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0257

6. Majolika faenzka z wizerunkiem Matris Gratiarum (1647). W zbiorach Galleria degli Uffizi we Florencji. Wg *Madonna delle Grazie...*

7. Majolika faenzka z wizerunkiem Matris Gratiarum (1651). W zbiorach Galleria degli Uffizi we Florencji. Wg *Madonna delle Grazie...*

to bowiem z inicjatywy zakonnika Baltazara Topolskiego obraz i jego najbliższe otoczenie „złotymi klejnotami i różnymi wspaniałościami aż nie do uwierzenia ozdobiono"[24]. Fakt ów uwidoczniła zresztą sporządzona w 2 ćwierci XVIII w. rycina Jakuba Labingera, gdzie wyraźnie dostrzegalny jest – odwzorowany przez sztycharza – drobny ornament kwiatowy, pokrywający blachy (il. 5)[25]. Gruntowna renowacja obrazu przeprowadzona została w roku 1961, usunięto wówczas sukienkę (kolejną już, pochodzącą z 1938 r.), zdjęto przemalówki, uzupełniono braki[26]. Jednakże – po wszystkich tych zabiegach – da się o owym wizerunku orzec jedynie to, że jest włoski w swym ogólnym charakterze, lecz pozbawiony zarazem bardziej wyrazistych cech jakiejś określonej szkoły, gdyż tylko jego kolorystykę i miękkość modelunku można uznać za zbliżoną do weneckiej. Trudno zatem, opierając się na tak enigmatycznych przesłankach, wyrokować, czy rzeczywiście obraz mógł powstać w środowisku malarskim Faenzy, które Mieczysław Skrudlik określił następująco: „w obrazach ich krzyżowały się wpływy szkół: bolońskiej, weneckiej, padewskiej, parmeńskiej, florenckiej. Byli to eklektycy o typowym, prowincjonalnym zabarwieniu"[27].

Jest wszakże jeden, z pozoru drobny element, pozwalający jednoznacznie stwierdzić, że obraz wykonany został nie we Włoszech, lecz na zamówienie stołecznych pijarów, najpewniej w Warszawie. Tym elementem są strzały trzymane przez Madonnę. Ile ich było na fresku faenzkim – nie wiadomo. Utrwalony jednakże – zwłaszcza w wyrobach majolikowych, z których słynęła Faenza – typ ikonograficzny był wyraźnie określony, co potwierdzają liczne przykłady współczesne powstaniu płótna warszawskiego. Na nich Maria zawsze trzymała sześć strzał, po trzy w każdej ręce (il. 6, 7)[28]. Natomiast Madonna warszawskich pijarów dzierży owych

[24] APK, *Liber suffragiorum Podolinensis 1650-1766*, sygn. RAC 24, s. 136.

[25] Prace Labingera omówił: Gębarowicz, *op.cit.*, s. 69. Nb. całkiem wydumana była sugestia, iż rycina (wykonana w formacie 8°) służyła do zasłaniania obrazu olejnego – S. Szymański, *Matka Boska Łaskawa w Warszawie*, „Wiadomości Archidiecezjalne Warszawskie" LIX: 1969, nr 8, s. 199; Zanimirska, *op.cit.*, s. 415. Mimo szeroko zakrojonej kwerendy w zbiorach krajowych, nie udało mi się dotrzeć do zachowanego egzemplarza ryciny Labingera.

[26] Szymański, *op.cit.*, s. 199 n.; Zanimirska, *op.cit.*, s. 415. Odnowienie to obecnie ocenia się jako „niezbyt fortunne" – *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej: KZS), Seria nowa, t. XI: *Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*, red. J.Z. Łoziński, A. Rottermund, Warszawa 1993, s. 228. Posrebrzana aplikacja, wykonana w pracowni Wiktora Gontarczyka, dziś eksponowana jest osobno na ścianie prezbiterium staromiejskiego kościoła Jezuitów.

[27] Skrudlik, *Królowa...*, s. 160.

[28] A. Savioli, *Inedito degli Uffizi – Altre stampe e maioliche*, [w:] *La solennità della Madonna delle Grazie, patrona principale della città e diocesi di Faenza*, Faenza 1975, s. nlb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0258

strzał siedem, cztery w dłoni lewej, a trzy w dłoni prawej. Zmiana ta okazuje się wcale nieprzypadkowa, ma bowiem swe głębsze uzasadnienie. Oto w średniowiecznej legendzie włoskiej owe strzały były – zgodnie zresztą ze starotestamentową symboliką – rozumiane jako znak „gniewu Chrystusowego", Bóg zatem jawił się tutaj jako srogi, karzący przewiny Jahwe[29]. W takim wszakże przypadku – na co zwracał uwagę Jan Kracik – istniała wyraźna „trudność pogodzenia karzącej sprawiedliwości z bezmiarem miłosierdzia w jednym Boskim podmiocie"[30]. Zupełnie inny natomiast sens nadano strzałom – a co za tym idzie odmiennie też zinterpretowano samą istotę Absolutu – w próbie wykreowania legendy polskiej. Usiłowanie owo nie znalazło jednak kontynuacji, a publikacje stołecznych pijarów z XVIII w. świadczą, że powrócili oni do tradycyjnej interpretacji, iż owe groty to „złamane gniewu Boskiego strzały"[31].

Eksplikację rodzimego wariantu legendy zawierał powstały w Warszawie i opublikowany u Elerta w roku 1664 program spektaklu teatralnego *Maria de Gratiis stella salutaris*, zaprezentowanego przez uczniów pijarskiej szkoły, dla uczczenia erekcji konfraterni pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny Łaskawej[32]. Nastąpiła tu przede wszystkim wyraźna zmiana inicjatora ukarania pomorem mieszkańców Italii. To „Zelus abo Anioł Żarliwości, wyliczywszy zbrodnie ludzkie, na obrazę majestatu Boskiego styskuje i na zemstę zniewagi Boskiej nieba i ziemi wzywa". Dalej: „niebo zebrawszy Planetów na radę i krótko obrazę majestatu [...] przełożywszy, onychże do zemsty [...] animuje, którym na koniec zgodnie wotującym, na zgubę ludzką strzały wydaje". Każda z Planet ma inne przed sobą zadanie: Saturn przyniesie pomór, Jowisz ześle szkodliwe powietrze, Mars rozpęta wojnę, Słońce zobowiązuje się „odwrócić własne promieniowanie", Merkury „chce nękać ludzi apopleksją i zbójcami", Księżyc będzie ich „karać zaćmieniem umysłu i osłabieniem", zaś Hesperos, czyli Wenus, posiadając „troistą naturę", odsuwa na bok pierwszą – dobrą i drugą – przeciętną stronę swego charakteru, a postanawia „dręczyć najgorszą". W tej sytuacji „Libitina abo śmierć [...] zaraziwszy cztery świata elementa zwycięstwo sobie nad grzesznymi obiecuje". Rzeczywiście wkrótce „Rumor oznajmuje, iż po wszystkiej ziemi włoskiej powietrze plądruje i już się do Fawencji zbliżyło", a chór opłakuje zmarłych od zarazy. Wówczas „Joannie a Costumis modlącej się o oddalenie powietrznej plagi pokazuje się Przeczysta Panna mająca siedem strzał złamanych". Kiedy zaś „środki podane do uchronienia się powietrznej plagi" zostają wypełnione „Anioł Pokoju Planetów siedem skrępowanych Błogosławionej Pannie pod nogi rzuca i zarażone elementa oczyszcza"[33].

Nie może ulegać kwestii, iż obraz wyraźnie różniący się od włoskiej tradycji ikonograficznej, posiadający też dla tej zmodyfikowanej formy własną oryginalną interpretację, będącą dziełem warszawskich pijarów, nie mógł powstać w Italii. Nie przeczy temu dostrzegalny rys kolorytu weneckiego, wiadomo bowiem, że wpływy tej właśnie szkoły były w owym czasie – przede wszystkim za sprawą Tomasza Dolabelli i jego warsztatu – silnie utrwalone w polskim malarstwie[34]. *Casus* sporządzenia w roku 1642 dla stołecznych pijarów obrazu św. Pryma i Felicjana wskazuje, że nawet przedstawienia, których ikonografia zupełnie nie była wcześniej znana w Rzeczypospolitej, powstawały tu na miejscu, nie będąc wcale importem[35]. Co więcej, w war-

---

[29] Powtórzył to za włoską wersją legendy również: Orselli, *op.cit.*, s. nlb. O symbolice strzał obszerniej: Szafraniec, *op.cit.*, s. 141 n.; Forstner, *op.cit.*, s. 469 n.; J. Kracik, *Pokonać czarną śmierć. Staropolskie postawy wobec zarazy*, Kraków 1991, s. 157 n.

[30] Kracik, *op.cit.*, s. 172 n. Problem ten nurtował ludzi epoki baroku, toteż znalazł odbicie w malarstwie. Zwrócił na to uwagę Mieczysław Gębarowicz zestawiając dwa przedstawienia Mater Misericordiae z Jasnej Góry i Zambrzyc, pochodzące z ok. poł. XVII w. – Gębarowicz, *op.cit.*, s. 64 n.

[31] [J. Włocki], *Łaskawa od tronu najjaśniejszej nieba i ziemi Augusty, acz strzałami otoczonego, deklaracja z ambony warszawskiej przy najcelniejszej uroczystości archikonfraterni Mariae de Gratiis publikowana...*, Warszawa 1723, s. nlb.; por. także: *Tarcza..., passim*; *Nabożeństwo..., passim*.

[32] Streszczenie utworu opublikowano w: *Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, s. 225 n.

[33] *Maria de Gratiis stella salutaris... aliorum siderum pestiferos destruens influxus, sanitatis reparatrix conservatrix salutis, felix hoc horoscopo prognosticum exhibita...*, [Varsaviae 1664], s. 3 n.

[34] W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 73 n.; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok*, Warszawa 1971, s. 15 n.; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 21 n.

[35] Ołtarzowy ten obraz wykonał w Warszawie w 1642 r. „pewien ksiądz augustianin, muzyk królewski, pochodzący z Perugii" (list H. Orsellego z 29 XI 1642 r.: *Epistulae ad s. Iosephum Calasanctium ex Europa Centrali 1625-1648*, oprac. G. Sàntha, Romae 1969, s. 984). Niegdyś nie udało mi się ustalić dokładniejszych danych personalnych tej postaci, por.: R. Mączyński, *Warszawska konfesja rzymskich męczenników*, „BHS" XLVII: 1985, nr 1/2, s. 54. Był to niewątpliwie Adeodat Barocchio, kompozytor, członek nadwornej kapeli Władysława IV, który już wcześniej wykazywał się artystycznymi uzdolnieniami wystawiając ołtarz w macierzystym, stołecznym kościele augustianów przy ul. Piwnej – *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 28, 222.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0259

stwie formalnej wizerunku Madonny nie ma właściwie takich elementów, które nie byłyby znane polskiemu malarstwu 1 połowy XVII w. Ot choćby sposób zakomponowania (i odziania) figury Marii został rozpowszechniony przez obrazy ukazujące Matkę Boską w płaszczu opiekuńczym, czego przykładami konterfekty z Nowego Korczyna (2 ćwierć XVII w.) lub Wilczyny (około 1650)[36]. Natomiast korona podtrzymywana nad głową Marii, zapożyczona mogła być z licznych wyobrażeń jej Koronacji, w których celował szczególnie Herman Han, lub dzieł jeszcze wcześniejszych, by wskazać tylko Matkę Boską Różańcową u dominikanów w Sandomierzu (1599)[37]. Należy zatem uznać, iż pijarski obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej powstał najpewniej w roku 1651, wedle wskazówek Hiacynta Orsellego, zaś jego twórcą mógł być jakiś działający w Warszawie artysta włoskiego pochodzenia. Późniejsze polskie wizerunki Madonny de Gratiis nawiązywały – do czego przyjdzie jeszcze szerzej powrócić w toku dalszych rozważań – bądź to do tradycji warszawskiej: siedem strzał, bądź też (choć nie w sposób bezpośredni) do faenzkiej: sześć strzał.

Nie ulega wątpliwości – o czym świadczy choćby cytowana wcześniej wypowiedź pierwszego rektora warszawskiego konwentu pijarów – iż stołeczny wizerunek Najświętszej Marii Panny Łaskawej tworzono z myślą, że będzie on spełniał rolę swoistego palladium – „tarczy chroniącej od złego"[38]. Być może pijarzy chcieli nawet w pewien sposób konkurować z obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, który Hiacynt Orselli oglądał jeszcze w 1642 r., zmierzając do Warszawy, i był zaskoczony, że doznaje on „tak wielkiej adoracji w tym królestwie"[39]. Jest zatem nader prawdopodobne, iż – aby mogła objawić się przezeń cudowna moc – zastosowano szczególne rygory podczas malowania, podobnie jak wtedy, gdy w roku 1680 maryjnej fundacji dokonywał rektor konwentu pijarskiego w Łowiczu – Wojciech Siewierkiewicz. „Matki Najświętszej osobliwy kultor, obraz jej do kościoła nim kazał malować wprzód przez trzy dni pościł, dyscypliny czynił i inne ciała swego umartwienia, farby na ten obraz sam benedykował, malarzowi w dzień zaczęcia jego spowiadać się, komunikować i jałmużnę ubogim dawać kazał, pobłogosławił Bóg pobożnej Wojciecha intencji, bo tenże sam obraz – konkludował w 1753 r. Ignacy Jakubowski – po dziś dzień osobliwszymi słynie łaskami"[40].

Wypada sprostować jeszcze jeden fałszywy sąd, mocno utrwalony w literaturze przedmiotu. Oto bowiem dotychczasowi badacze bezkrytycznie twierdzili, że w roku 1651 nastąpiła nie tylko konsekracja ołtarza z wizerunkiem Najświętszej Marii Panny Łaskawej, ale i oficjalna koronacja obrazu (naprawdę w przypadku tego konterfektu dokonana ona została dopiero w 1973 r.)[41]. Nikogo nie zastanowiło wszakże, iż gdyby tak było w istocie, fakt ów stanowiłby nie lada rewelację, poprzedzając o sześćdziesiąt sześć lat najstarszą w Polsce tego rodzaju uroczystość, która miała miejsce na Jasnej Górze w roku 1717[42]. Przekonanie owo nie znajduje jednak żadnego potwierdzenia w istniejącym materiale źródłowym, a jest niepodobieństwem, by tak znamiennego wydarzenia nie odnotowała cytowana deskrypcja. Nie świadczy bynajmniej o akcie koronacji umieszczona nad wyobrażeniem Marii korona (nawet jeżeli została pokryta srebrną aplikacją), gdyż wiadomo, że w tradycji chrześcijańskiej już od IV w. Matka Boska była uznawana za Królową Niebios, toteż słowne czy pikturalne wyobrażanie jej w koronie znajdowało swe głębokie uzasadnienie[43]. Co więcej obrządek oficjalnej

---

[36] Gębarowicz, *op.cit.*, s. 37 n., 46 n.; odnośnie obrazu z Nowego Korczyna także: B. Szafraniec, *Matka Boska w płaszczu opiekuńczym*, [w:] Moisan, Szafraniec, *op.cit.*, s. 23.

[37] J.S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, *passim*; Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, *op.cit.*, s. 313 n.

[38] Określenie takie pojawiło się na chorągwi wotywnej z 1652 r. – H. Zanimirska, *List do redakcji [o Wotum Warszawy]*, „BHS" XXXV: 1973, nr 1, s. 110.

[39] List z 18 VI 1642 r.: *Epistulae ad s. Iosephum Calasanctium...*, s. 953.

[40] BZNO, Jakubowski, *loc.cit.*, k. 101. Autorem tego malowidła (w typie nawiązującego do Madonny z Frascati) był Zachariasz Mlankowski – P. Kolas, *Architektura i wystrój kościoła*, [w:] *Collegium Lovicense. (Szkice z dziejów pijarów w Łowiczu)*, red. W.J. Wysocki, Łowicz 1985, s. 18.

[41] M. in.: Malej, *Łaskami słynące...*, s. 42; tenże, *Koronowane obrazy...*, s. 32; Buba, *O założeniach...*, s. 527; Zanimirska, *Geneza...*, s. 415; *Maria, Virgen...*, s. 152; Gębarowicz, *op.cit.*, s. 68; Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa...*, s. 141 – w dwóch ostatnich pozycjach podano 1652 r. Szeroki opis uroczystości koronacyjnych, odbytych w dniach 6-9 XI 1973, celebrowanych przez kardynała Stefana Wyszyńskiego: *Incoronatione della Madonna delle Grazie*, [w:] *La solennità della Madonna delle Grazie, patrona principale della città e diocesi di Faenza*, Faenza 1974, s. nlb. Liczne wzmianki na ten temat przyniosła też rodzima prasa katolicka.

[42] J. Tomziński, *Od Wazów do końca I Rzeczypospolitej* [w:] *Jasnogórska Bogurodzica 1382-1982*, Warszawa 1982, s. 212 n.; a m.in. także: E. Pohorecki, *Królowa Polski*, [w:] *Mały słownik maryjny*, Warszawa 1987, s. 36 n.; tenże, *Sanktuaria maryjne w Polsce*, [w:] *ibid.*, s. 78 n.

[43] L. Andrzejewski, *Królewskość Matki Bożej*, [w:] *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań 1965, s. 381 n.; S. De Fiores, *Królowa*, [w:] *Mały słownik maryjny...*, s. 34 n.; E. Fastenrath, F. Tschochner,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0260

papieskiej koronacji musiał być poprzedzony komisyjnym stwierdzeniem czy konkretny „obraz Najświętszej Bogarodzicy był rzeczywiście z dawien dawna w szczególniejszy sposób czczony", tym bardziej więc nie mógł tyczyć malowidła nowo wprowadzonego, bez ugruntowanej pozycji[44].

Wypada podkreślić jeden fakt, ten mianowicie, że konterfekt Najświętszej Marii Panny Łaskawej przez ponad dwa stulecia pozostawał wyłączną własnością warszawskich pijarów. W dotychczasowej bowiem literaturze przedmiotu panuje całkowity zamęt w tej sprawie: jedni autorzy sugerowali, iż obraz należał do jezuitów, inni, że do dominikanów, jeszcze inni, że ulokowany był na Bramie Nowomiejskiej[45]. Liczne natomiast źródła pijarskie dowodzą ponad wszelką wątpliwość, że ten konkretny, otaczany wielką czcią wizerunek był stale obecny w ich macierzystej świątyni (co oczywiście nie przeczy możliwości – do czego wypadnie jeszcze szerzej powrócić – iż w innych przybytkach znajdowały się inne przedstawienia Madonny w typie Łaskawej), najpierw przy ulicy Długiej, a od roku 1834 przy ulicy Świętojańskiej, gdy rząd carski usunął ich z pierwotnej siedziby i przeniósł do kościoła pojezuickiego, dziś na powrót należącego do Societatis Jesu.

PATRONKA WARSZAWY

Nie minął nawet rok cały od wystawienia obrazu Najświętszej Marii Panny w warszawskim kościele Pijarów, a jego magiczna siła już dała o sobie znać. Oto bowiem w roku 1652 „inną plagą – pisał Albrycht Stanisław Radziwiłł – mianowicie zarazą, Bóg pokarał Rzeczypospolitą"[46]. Pomór ten był wynikiem niedawnych polsko-kozackich zmagań militarnych, a rozniesiony został przez liczne przemarsze wojsk. Zarządzone w stolicy modły przed wizerunkiem patronki od zarazy odniosły pożądany skutek. Toteż magistrat w imieniu mieszkańców miasta ufundował Wotum Warszawy – wielką chorągiew, którą w dowód dziękczynienia przesłał w tymże roku do głównego ośrodka kultu Matris Gratiarum w Faenzy (il. 8, 9)[47]. W tamtejszej katedrze zachował się takowy proporzec: z jednej strony zdobią go ujęte w herbowy kartusz trzy złamane strzały – atrybut Marii, z drugiej zaś wypisano tekst solennej prośby: „narodu Kazimierza godność wspieraj, pokój Lechii i strzały złamane przynoś, a wojnę z chorobą otomańską odpędzaj", które to błaganie w pełnym brzmieniu ogłosił też drukiem Hiacynt Orselli we wspomnianej broszurze z 1652 r.[48] Jednak chorągwi jako całości nie można – jak to dotychczas czyniono – datować na połowę XVII, lecz dopiero na 1 połowę XVIII stulecia, trzeba zatem przyjąć, iż z pierwotnego daru pozostała jedynie inskrypcja, która wtórnie otrzymała zupełnie nową akantowo-regencyjną dekorację. Nie da się wszakże wykluczyć i takiej ewentualności, że w ogóle cała ta zdobnicza oprawa jest po prostu historyzującym produktem ubiegłego wieku.

Ową donację chorągwi – tak zresztą wydaje się jednoznaczną w swej wymowie – należy uznać za akt obrania przez magistrat Najświętszej Marii Panny Łaskawej patronką Warszawy. Od czasów Franciszka Ksawerego Kurowskiego utrwaliła się opinia, że Madonna de Gratiis została obwołana opiekunką stolicy w roku 1664; pogłoskę tę powtarzali późniejsi badacze[49]. Data owa natomiast wiązała się jedynie – co dalej zostanie wykazane – z oficjalnym zatwierdzeniem konfraterni i zorganizowaną uroczystością, podczas której odegrano wspomnianą sztukę teatralną. Jest prawdopodobne, że pijar-varsavianista miał w ręku program

---

Königtum Mariens, [w:] *Marienlexikon*, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, t. 3, St. Ottilien 1991, s. 589 n.; U. Liebl, *Krönung Mariens*, [w:] *ibid.*, t. 3, s. 680 n.; N. Gussone, *Krönung von Marienbildern*, [w:] *ibid.*, t. 3, s. 683 n. Na temat różnic zachodzących pomiędzy koroną-aplikacją a koroną papieską zob.: K.M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej w kościele krakowskich dominikanów*, Kraków 1921, s. 200 n.; M. Karpowicz, *Sztuka polska po „potopie"*, [w:] *Literatura i kultura polska po „potopie"*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, przy współudziale B. Falęckiej, Wrocław 1992, s. 37.

[44] A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce*, t. 2, Kraków 1904, s. 9.

[45] Wersję jezuicką podtrzymywali m.in.: Skrudlik, *Królowa...*, s. 160; Dunin, *op.cit.*, s. 24; – pijarską: Szymański, *op.cit.*, s. 196 n.; Buba, *Patronka...*, s. 41 n.; Gębarowicz, *op.cit.*, s. 68 n.; – dominikańską: J. Bartoszewicz, *Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 181; J. Wegner, *Warszawa w latach potopu szwedzkiego 1655-1657*, Wrocław 1957, s. 52. Niektórzy badacze stwierdzali: „nie wiadomo [...], w którym kościele obraz przebywał w latach 1656-1836" – Zanimirska, *Geneza...*, s. 415; podobnie: Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa...*, s. 141.

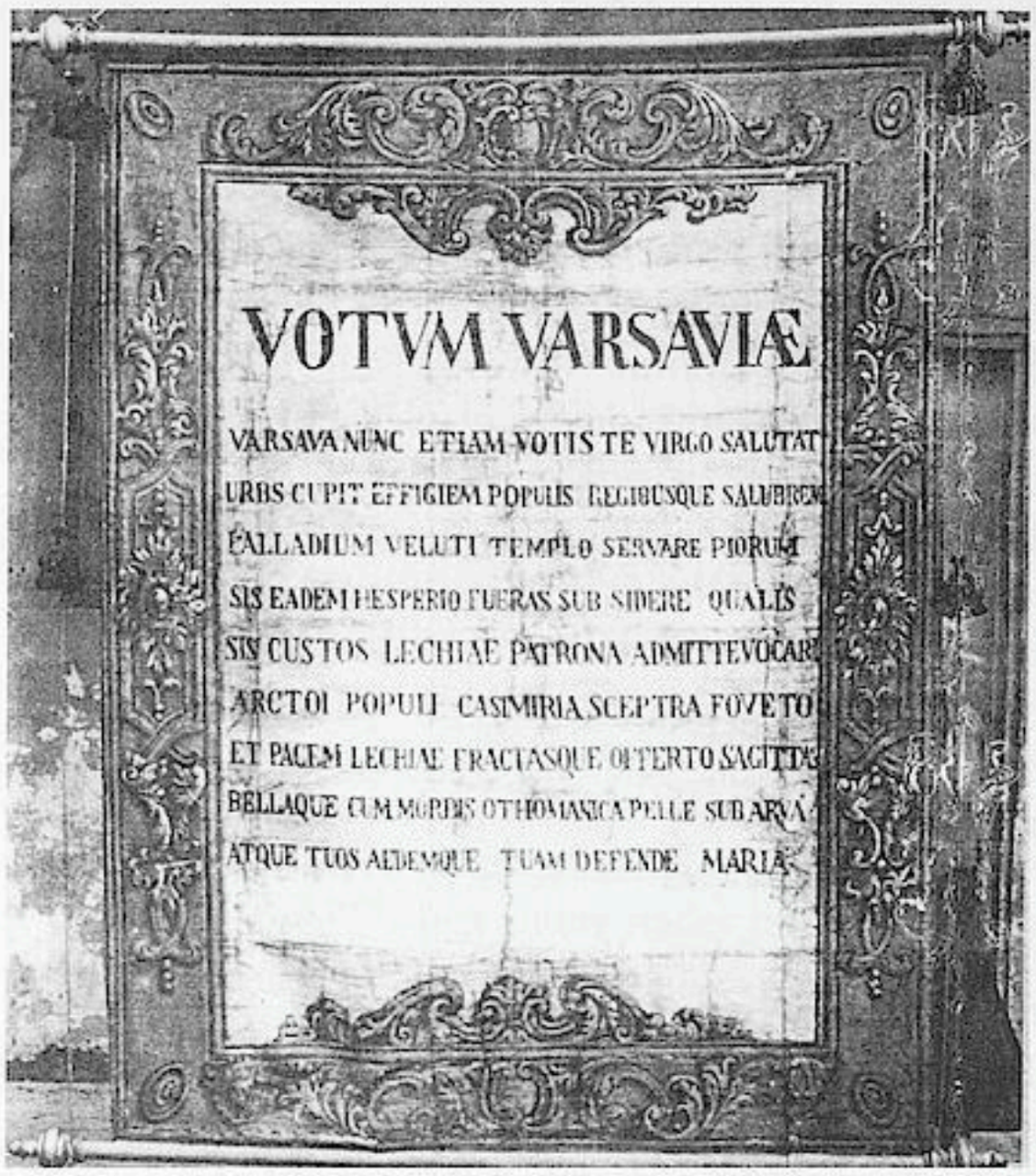
[46] A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, t. 3: *1647-1656*, oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980, s. 347, por. też s. 344, 364 n.

[47] Zanimirska, *Geneza...*, s. 415; taż sama, *List...*, s. 109 n.

[48] Orselli, *op.cit.*, s. nlb.

[49] Kurowski, *op.cit.*, t. 2, s. 116. Później m.in.: Buba, *O założeniach...*, s. 527 n.; Zanimirska, *Geneza...*, s. 415; Buba, *Patronka...*, s. 44; *Maria, Virgen...*, s. 152; Gębarowicz, *op.cit.*, s. 68; Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa...*, s. 141.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0261



8. Faenza. Katedra. Wotum Warszawy. Awers (1652 i 1 poł. XVIII w.?)

9. Faenza. Katedra. Wotum Warszawy. Revers (1 poł. XVIII w.?)

spektaklu i na jego podstawie wysunął swój wniosek. W zakończeniu bowiem przedstawienia na scenie pojawiał się Geniusz Warszawski, który „miasto swoje tak wielokroć powietrzem zarażone błogosławionej Pannie poleca, onę za patronkę obiera i pod jej tytułem bractwo wystawia”[50]. Jednakże oba wydarzenia: „obranie patronką” i „bractwa wystawienie” nie mogły być sobie współczesne. W tytule druku zaznaczono zaś nadto wyraźnie, że przyczyną wystawienia sztuki jest „świeża erekcja [...] konfraterni”[51]. Gdyby zaś powodem uroczystości było również ustanowienie Madonny Łaskawej patronką stolicy nie omieszkano by tego podkreślić. Toteż fakt ów musiał mieć miejsce znacznie wcześniej, niewątpliwie właśnie wtedy, gdy w roku 1652 ofiarowywano do Faenzy Wotum Warszawy[52].

Jak wspomniano w 1664 r. uzyskało oficjalne zatwierdzenie zorganizowane przez pijarów bractwo Matris Gratiarum. Oryginalny dokument nie dochował się, lecz jego postanowienia są między innymi znane z późniejszego, wystawionego w roku 1715, pisma biskupa poznańskiego Michała Bartłomieja Tarły, w którym zezwalał on „tejże konfraterni [...] Najświętszej Marii Panny Łaskawej w kościele Domu Warszawskiego Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum [...], przez Aleksandra VII dawniej 25 stycznia roku 1664 erygowanej”, na korzystanie z udzielonych uprzednio odpustów (il. 10)[53]. Jednakże uznanie powagą Stolicy Apostolskiej i opatrzenie przywilejami nie było równoznaczne z samym założeniem bractwa. Pijarski dokument *Status Domus* z 1682 r. informował: „Konfraternia Marii Łaskawej świeckich roku pańskiego 1654 (przywilejem Aleksandra VII) ustanowiona”[54]. Datę ową pochopnie można by uznać za pomyłkę (piątka zamiast szóstki), gdyby nie to, że potwierdza ją inne, późniejsze, ale i zupełnie niezależne źródło[55]. Oto bowiem jeszcze na początku XIX stulecia istniała księga członków tegoż bractwa „od roku 1654 zaczęta”, która

[50] *Maria de Gratiis...*, s. 7.

[51] *Ibid.*, s. 1.

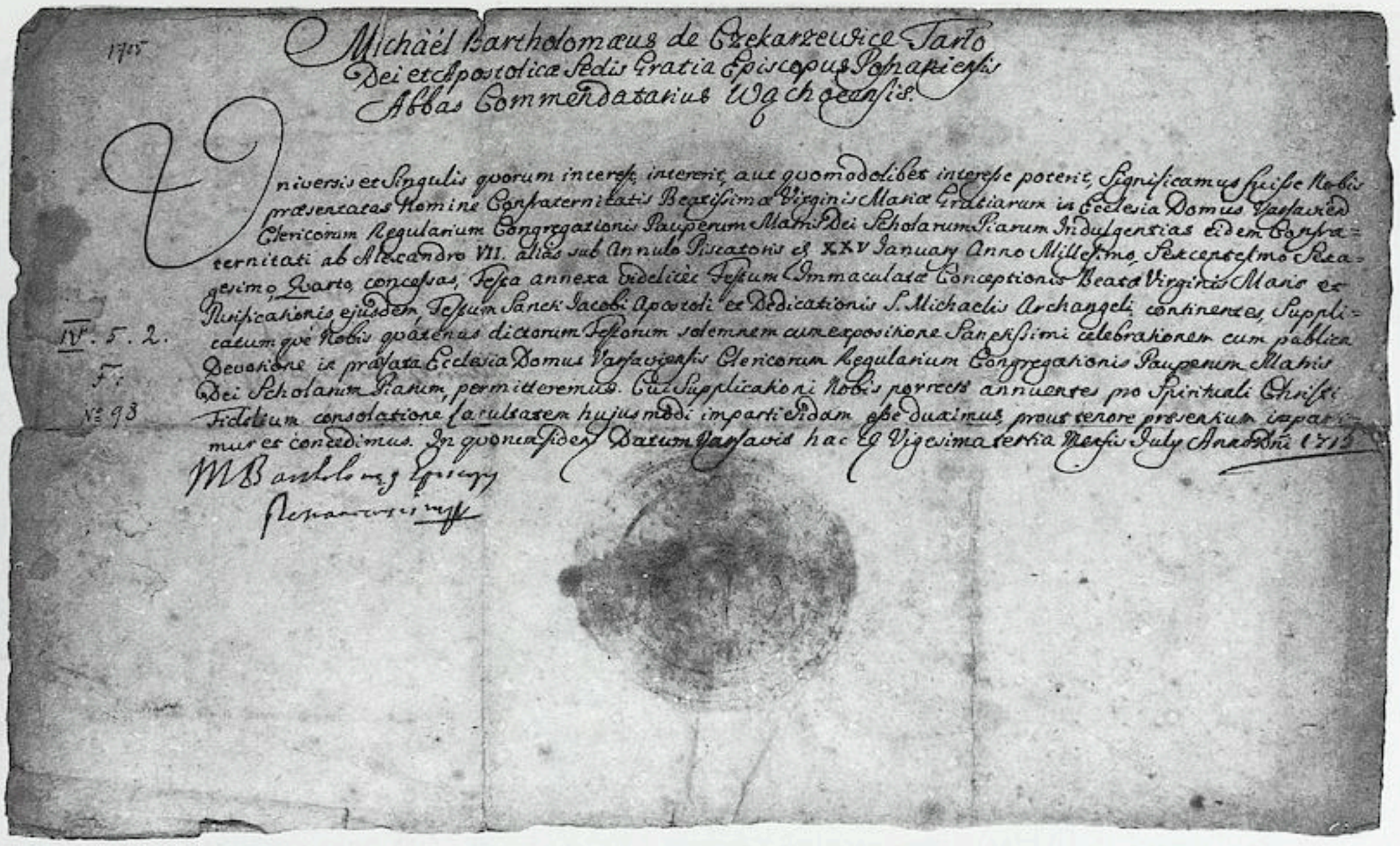
[52] Swego rodzaju precedensem było oddanie pod opiekę Matris Gratiarum miasta Faenzy, stało się to w 1631 r. – Rivalta, *op.cit.*, s. 27 n.

[53] Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Zbiór dokumentów papierowych, sygn. 711. Por. też: *Tarcza...*, s. 18 n.; *Nabożeństwo...*, s. 22 n.

[54] APK, *Status Domus nostrae Varsaviensis iuxta maiorum superiorum ordinationem compendiose descriptus Anno D[omi]ni 1682*, sygn. RAC 8, dok. 11.

[55] W późniejszym dokumencie z 1697 r. tę datę pomylono zapisując: 1650 – APK, *Descriptio primaeva Collegii Regii Varsaviensis*, sygn. RAC 8, dok. 8. Tę fałszywą datę podał także: Buba, *Patronka...*, s. 41.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0262



10. Przywilej biskupa poznańskiego Michała Bartłomieja Tarły dla warszawskiej konfraterni Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1715). W zbiorach AGAD w Warszawie

– stwierdzano – „dochowuje się w kolegium pijarskim przy ulicy Długiej i zamyka w sobie imiona najdostojniejszych osób”[56]. Należy zatem właśnie rok 1654 uznać za inaugurację działalności konfraterni Matris Gratiarum; dziesięć lat później nastąpiło już tylko oficjalne papieskie jej zatwierdzenie, zaś przyczyną tej zwłoki była przypuszczalnie wojna polsko-szwedzka.

W późniejszych zresztą czasach i inni namiestnicy Piotrowi opatrywali bracki ołtarz Najświętszej Marii Panny Łaskawej w pijarskiej świątyni dodatkowymi odpustami, między innymi w 1730 r. uczynił to Klemens XII, a w 1753 – Benedykt XIV[57]. Trzeba wszakże stwierdzić, że istniały dwa bractwa pod tym samym tytułem: jedno – konfraternia przeznaczona była dla ogółu wiernych, drugie – sodalicja – specjalnie dla uczniów prowadzonych przez pijarów placówek edukacyjnych, oba miały odrębnie sformułowane kodeksy postępowania członków, rytuały obioru władz czy przyjmowania do niej nowych kandydatów etc.[58] Do obecnych czasów dotrwały tylko nieliczne dokumenty, niektóre z nich zostały opublikowane w drukowanych przez pijarów informatorach na temat kultu Najświętszej Marii Panny Łaskawej[59]. W Łowiczu natomiast przechował się, datowany rokiem 1740, rękopiśmienny rytuał sodalicji Matki Boskiej Łaskawej, który jakkolwiek dotyczy tamtejszego kolegium, to jego cała treść – jak głosi przypisek na stronie tytułowej – została „z księgi sodalicji warszawskiej skopiowana”[60]. Ocalał także, pochodzący z wieku XVIII, standardowy formularz datowany i podpisywany przez każdego nowego członka wstępującego do kongregacji Najświętszej Marii Panny Łaskawej patronki „od morowego powietrza, chorób i wszelkiego utrapienia” (il. 11)[61].

Corocznie „w drugą niedzielę maja” bardzo okazale obchodzono święto Madonny Łaskawej, o czym niejednokrotnie donosiła zakonna kronika, informując zarazem o „wielkim zgromadzeniu ludu w kościele naszym”[62]. Uroczystości te połączone były z wielką procesją – podążającą z kościoła Pijarów do kościoła

---

[56] *Uroczystość...*, s. 2.

[57] AGAD, Zbiór dokumentów pergaminowych, sygn. 1774, 8602.

[58] Na temat konfraterni i sodalicji por.: *Tarcza...*, s. 5 n.; *Nabożeństwo...*, s. 6, 22 n.; *Uroczystość...*, s. 1 n.; *Confradias*, [w:] *Diccionario enciclopedico...*, s. 60 n.; *Maria, Virgen...*, s. 152 n.; Rolka, *op.cit.*, s. 363 n.

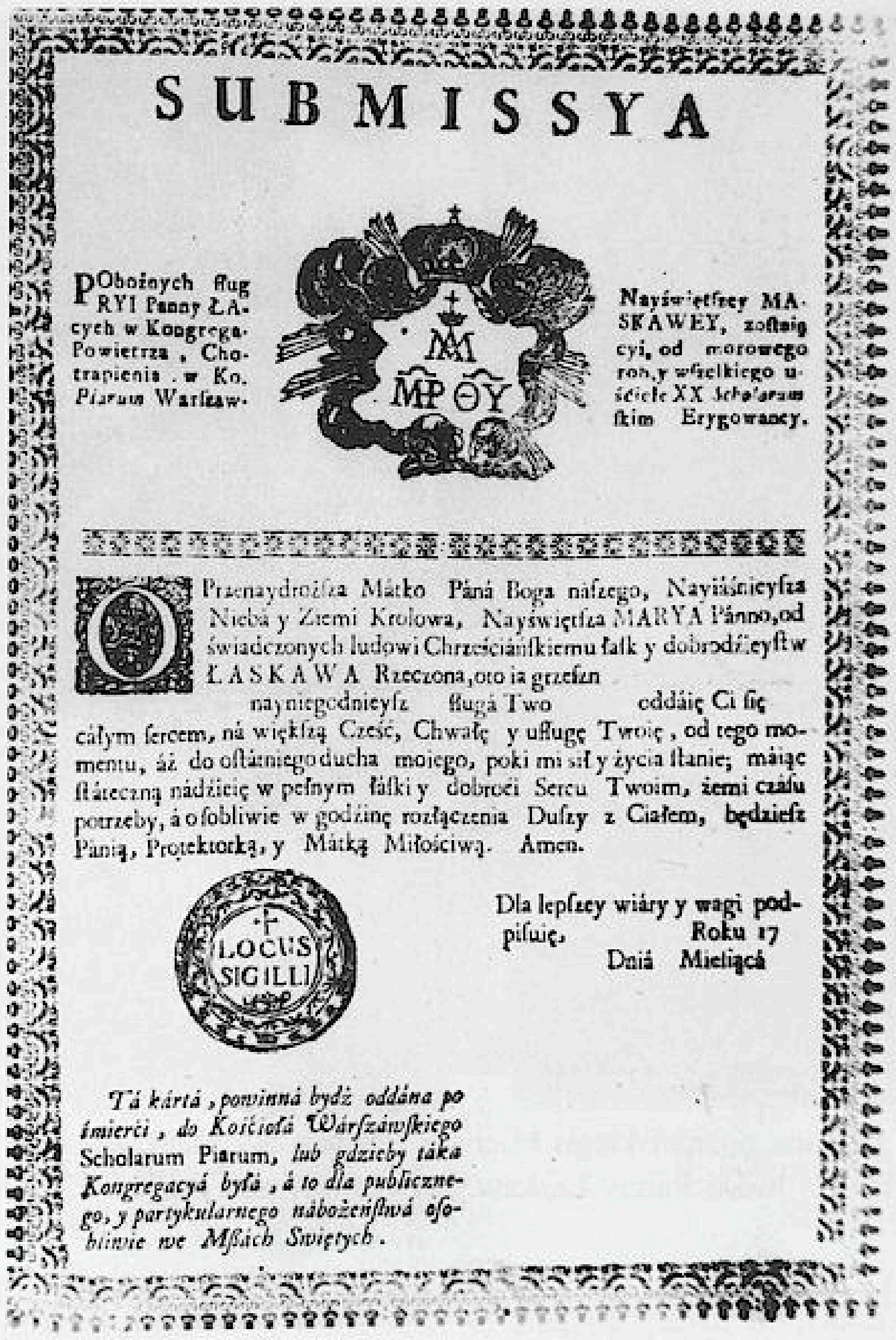
[59] Por.: *Tarcza...*, s. 6 n.; *Nabożeństwo...*, s. 22 n.

[60] APK, *Liber oratorii Lovicensis e libro sodalitatis Varsaviensis per copiam transumptus 1740*, rkps b. sygn.

[61] APK, *Submisja pobożnych sług Najświętszej Marii Panny Łaskawej, zostających w kongregacji... w kościele xx. Scholarum Piarum warszawskim erygowanej*, rkps b. sygn.

[62] *Historia Domus Varsaviensis Scholarum Piarum*, oprac. L. Chmaj, Wrocław 1959, s. 55.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0263



SUBMISSYA

POBożnych ſług MARYI Panny ŁASKAWEY, zoſtaią cych w Kongregacyi, od morowego Powietrza, Chorob, y wſzelkiego utrapienia, w Kościele XX Scholarum Piarum Warſzawſkim Erygowaney.

O Przenaydrożſza Mátko Páná Bogá naſzego, Nayiáśnieyſza Niebá y Ziemi Krolowa, Nayświętſza MARYA Pánno, od świadczonych ludowi Chrześciáńſkiemu łáſk y dobrodźieyſtw ŁASKAWA Rzeczona, oto ia grzeſzn naynięgodnieyſz ſługá Two oddáię Ci ſię cáłym ſercem, ná większą Cześć, Chwałę y uſługę Twoię, od tego momentu, áż do oſtátniego duchá moiego, poki mi ſił y życia ſtánie; máiąc ſtáteczną nádźieię w pełnym łáſki y dobroći Sercu Twoim, żemi czáſu potrzeby, á oſobliwie w godźinę rozłączenia Duſzy z Ciałem, będźieſz Pánią, Protektorką, y Mátką Miłościwą. Amen.

LOCUS SIGILLI

Dla lepſzey wiáry y wagi podpiſuię, Roku 17 Dniá Mieſiącá

Tá kártá, powinná bydź oddána po śmierći, do Kośćiołá Wárſzáwſkiego Scholarum Piarum, *lub gdzieby táka Kongregacyá byłá, á to dla publicznego, y partykularnego nábożeńſtwá oſobliwie we Mſzách Swiętych.*

11. Formularz submisji (XVIII w.). W zbiorach Archiwum Pijarów w Krakowie

Paulinów i z powrotem – organizowaną aż do roku 1794[63]. Później ograniczone zostały do „solennych nabożeństw", które wszakże – jak świadczyła prasa – zyskiwały bogatą oprawę muzyczną, dzięki „orkiestrze złożonej artystów i amatorów"[64]. W owych procesjach uczestniczyli zarówno dorośli konfratrzy, jak i młodzież zrzeszona w sodalicji, a w *Ordynacjach wizytacji apostolskiej* dla warszawskiego konwiktu nie omieszkano wyraźnie zaznaczyć, że jest to jedno ze „świąt specjalnie obchodzonych w Collegium Nobilium"[65]. „Wszyscy studenci – opisywano typowy przebieg obrzędu – niosąc zapalone świece woskowe postępowali w orszaku parami, zacząwszy od klas najniższych. Na czele szedł jeden uczeń z chorągwią szkolną, która bywała pospolicie biała, na końcu orszaku sześciu sodalisów niosło statuę Marii Łaskawej. Przed tą zaś statuą szło kilka par malców, z których każdy miał koszyczek kwiatów i rzucał je przed obrazem częściami. Lud zgromadzony zewsząd przypatrywał się tej pobożnej i pięknej ceremonii"[66]. Taką procesję pijarską wprowadził, jako centralny element swego obrazu, Bernardo Bellotto Canaletto na weducie przedstawiającej plac Krasińskich (1778) (il. 12)[67]. Notabene dla wydobycia malarskich walorów zachodzącego słońca artysta – co dostrzegł Jan Buba – popełnił drobny anachronizm, oto bowiem o tej porze dnia, przed nieszporami, pochód powracał do pijarskiego kościoła, a nie dopiero go opuszczał[68]. Nie zawsze jednak owe uroczyste przemarsze

---

[63] K u r o w s k i, *op.cit.*, t. 2, s. 115; por. też: *Uroczystość...*, s. 1 n.

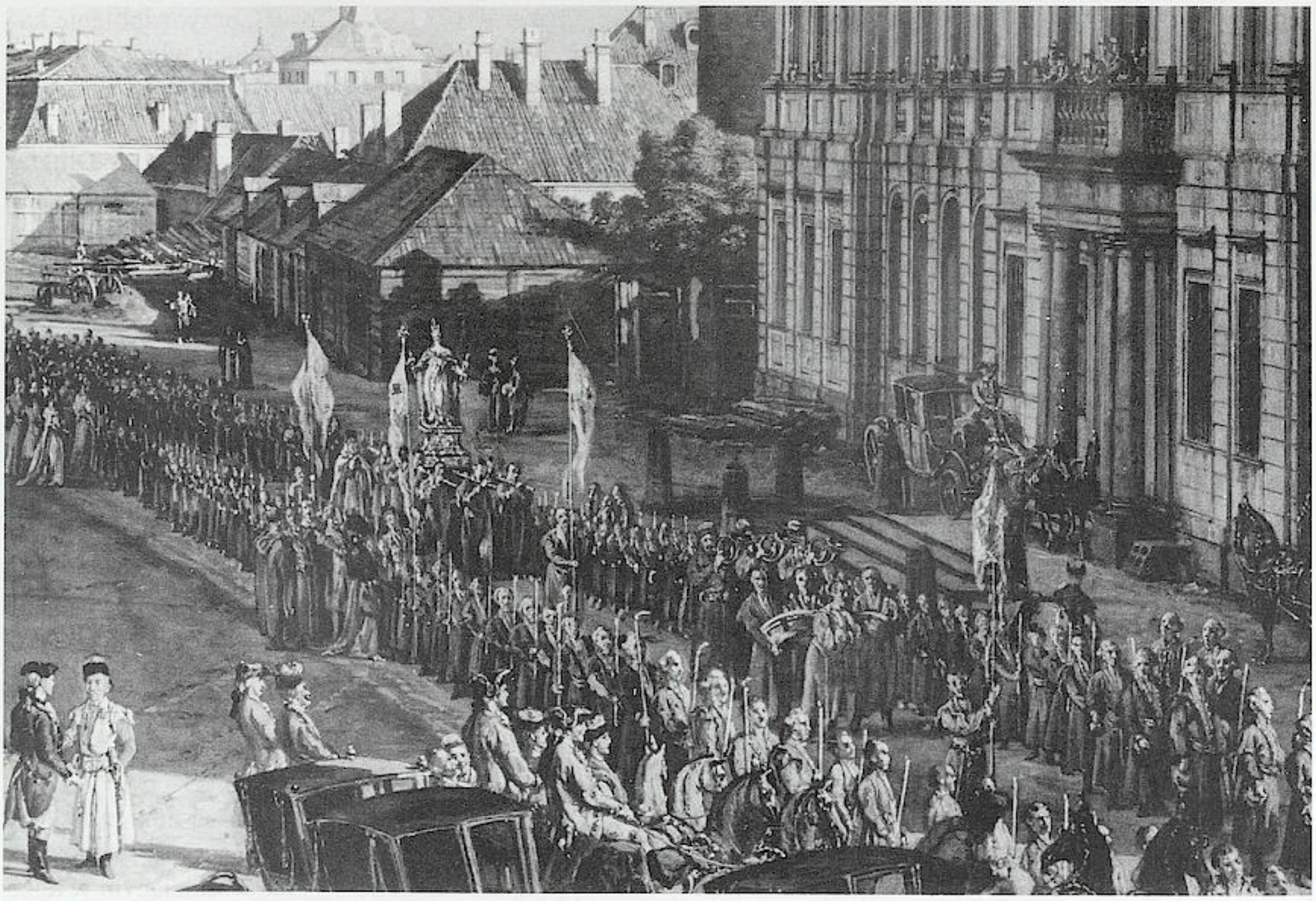
[64] „Kurier Warszawski" VI: 1826, nr 109, s. 445; *ibid.* XII: 1832, nr 130, s. 665. Nie poniechano ich również po przenosinach pijarów na ul. Świętojańską – np.: *ibid.* XXIII: 1843, nr 121, s. 573. Wiadomo bowiem, że „obywatele warszawscy", którzy „szczególną mają tu cześć dla obrazu cudownego Najświętszej Panny Łaskawej" w pojezuickiej siedzibie „odnowili bractwo" – A. S z[e l e w s k i], *Ks. Jakub Ciastowski ostatni rektor konwiktu pijarskiego na Żoliborzu*, „Biblioteka Warszawska" XXII: 1863, t. 3, s. 349.

[65] S. K o n a r s k i, *Pisma pedagogiczne*, oprac. Ł. Kurdybacha, Wrocław 1959, s. 362.

[66] *Uroczystość...*, s. 2.

[67] W zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie, nr inw. ZKW 454. Por. m.in.: KZS, Seria nowa, t. XI, cz. 1, *op.cit.*, s. 152.

[68] B u b a, *Patronka...*, s. 40.



12. Widok pijarskiej procesji z feretronem Najświętszej Marii Panny Łaskawej. Fragment obrazu *Plac Krasińskich* Bernarda Bellotta (1778). W zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie

miały radosny charakter, niejednokrotnie bowiem w ten właśnie sposób odwoływać się przychodziło do pomocy Madonny de Gratiis w okresach nawiedzających miasto zaraz. Tak było zapewne jeszcze w czasie zagrażającej Warszawie epidemii w roku 1770, kiedy to władze stolicy zwracając się do „protektorki miasta tego: Najświętszej Panny Łaskawej, jako pośredniczki naszej przed Bogiem u księży pijarów", nakazywały składanie wotów i odpowiednie modły, „na których tak szlachetny magistrat [...], jako i pospólstwo processionaliter znajdować się mają"[69].

Nic zatem dziwnego, że wizerunek Matris Gratiarum – wszechmocnej orędowniczki, opiekunki miasta Warszawy, patronki konfraterni i zarazem tarczy broniącej przed pomorem – cieszył się wielką i trwałą estymą. Ów kult był zresztą starannie podtrzymywany przez przysparzające Najświętszej Marii Pannie popularności dewocyjne ryciny z jej wyobrażeniem[70]. Pijarzy szczególnie też dbali o efektowną oprawę jej obrazu w swej warszawskiej świątyni. W *Liber suffragiorum Podolinensis* przy nazwisku zakonnika Baltazara Topolskiego zapisano, iż „kaplicę [...] Marii Łaskawej pięknymi malowidłami [...] ozdobił"[71]. Najpewniej dokonano tego podczas prowadzonych w roku 1705 prac nad dekoracją kaplicy przeciwległej, dedykowanej Chrystusowi Ukrzyżowanemu, o czym (przy okazji – jak to zwykle bywało – sporu o pieniądze) informowała pijarska kronika *Chronicon rerum gestarum*, ujawniając zarazem autora fresków malarza Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego[72]. Nie był to wszakże finał działań, skoro z późniejszych dokumentów wiadomo jeszcze o darowiźnie pijara Michała Ziemięckiego, który „sumę naznaczoną sobie ojcowskim testamen-

[69] Cyt. wg: A. Wejnert, *Wiadomość historyczna o pierwszych okopach otaczających Warszawę i Pragę*, [w:] tegoż, *Starożytności warszawskie*, t. 1, Warszawa 1848, s. 265 n.

[70] Nowakowski, *op.cit.*, s. 706 n.; Gębarowicz, *op.cit.*, s. 69.

[71] APK, *Liber suffragiorum...*, s. 136; por. też: BZNO, Jakubowski, *loc.cit.*, k. 122.

[72] Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), *Chronicon rerum gestarum ab anno 1700 ad annum 1706*, sygn. BOZ 932, s. 617.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0265

tem", wynoszącą prawie cztery tysiące złotych polskich, przekazał w 1713 r. na dalsze „przyozdobienie kaplicy Najświętszej Marii Panny Łaskawej"[73]. Z pochodzącej ze schyłku XVIII stulecia relacji wiadomo, że to jej dedykowane oratorium „w kościele księży pijarów" było „kosztownym pędzlem" udekorowane przedstawieniami „historię powietrza wyrażającymi"[74].

W ciągu półtorawiekowego istnienia pod pijarskim zarządem murowanego kościoła przy ulicy Długiej można się doliczyć tam aż trzech kolejnych retabulów ołtarzowych stworzonych dla pomieszczenia obrazu Matris Gratiarum. Najstarsze z nich, jeszcze siedemnastowieczne, przyjdzie nieco szerzej omówić w toku dalszych rozważań, istniejące bowiem przekazy pozwalają na dokonanie szerszej analizy formalnej tego dzieła. W roku 1750 natomiast wystawiono już zupełnie nową strukturę ołtarzową (przy okazji zapewne niszcząc poprzednią). W kronice *Historia Domus Varsaviensis* zapisano wtedy, iż „ołtarz Najświętszej Marii Panny Łaskawej bezpośrednim staraniem [...] asystenta [Samuela Wysockiego] tego roku wystawiony i pomalowany został, co prawie 200 czerwonych złotych kosztowało"[75]. Stosunkowo krótko zdobił on wnętrze zakonnej świątyni, już bowiem dwadzieścia lat później z fundacji pijara Antoniego Wiśniewskiego postanowiono całkowitą zmianę wyposażenia kościoła i ozdobienie go ołtarzami „szlachetniejszą metodą i formą z trwałego muru wykonanymi", z nowo malowanymi obrazami, wyjątek czyniąc jedynie dla czczonego wizerunku Madonny Łaskawej; cały zespół stiukowych nastaw wykonano w latach 1770-1772[76]. W pojezuickim przybytku przy ulicy Świętojańskiej, do którego w roku 1834 zmuszeni byli się przenieść pijarzy, można wyliczyć jeszcze kilka kolejnych ołtarzy[77].

OŁTARZOWE RETABULUM

Pośród rysunków w zachowanym archiwum Tylmana z Gameren, na karcie oznaczonej numerem 849, znajduje się nie określony co do miejsca przeznaczenia projekt ołtarza (il. 13)[78]. Dopiero Mariusz Karpowicz poczynił swego czasu niezwykle cenne spostrzeżenie wskazując, że na owalnym obrazie widniejącym w tejże nastawie została szkicowo zamarkowana figura Najświętszej Marii Panny Łaskawej, daje się to bowiem wywnioskować z faktu, iż postać w rozłożonych na boki dłoniach dzierży „strzały"[79]. Trafność owej obserwacji zyskuje dodatkowe potwierdzenie, jeśli się przeliczy wedle umieszczonej na „abrysie" skali łokciowej wysokość i szerokość wizerunku (ok. 3,3 × 2,2 ł.), które to parametry – uwzględniając drobne niedokładności pomiaru – idealnie wprost pasują do zachowanego płótna (191 × 126 cm)[80]. Nie może zatem ulegać żadnej właściwie wątpliwości, że autor szkicu tworzył architektoniczną oprawę dla tego konkretnego, otaczanego kultem konterfektu.

Wszelkie jednakże dalsze wnioski wspomnianego badacza okazują się najzupełniej błędne. Oto bowiem – ulegając tradycyjnym sugestiom na temat lokalizacji obrazu – stwierdził on, że „abrys" przedstawia „projekt ołtarza głównego do kościoła Jezuitów w Warszawie"[81]. A przecież ów ołtarz wielki, po kasacie Towarzystwa

---

[73] [J.G. Bystrzycki], *Historia zaprowadzenia instytutu księży pijarów do Warszawy*, [w:] *Popis publiczny uczniów Szkoły Wojewódzkiej warszawskiej księży pijarów...*, Warszawa 1820, s. 14 n.

[74] *Nabożeństwo...*, s. 20.

[75] *Historia Domus...*, s. 46. Siedem lat później dokonano pewnych „renowacji" w tym ołtarzu – *ibid.*, s. 62.

[76] *Ibid.*, s. 114, także n., 118; por. też: [S. Bielski], *Vita et scripta quorundam e Congregatione Cler[icorum] Reg[ularium] Scholarum Piarum in Provincia Polona professorum, qui operibus editis patriae et ecclesiae proficuis nomen suum memorabile fecerunt*, Varsaviae 1812, s. 95 n., 106; Bystrzycki, *op.cit.*, s. 8, 15. Rzuty owych ołtarzy widoczne są jeszcze na projekcie przebudowy świątyni na prawosławny sobór katedralny, autorstwa Antoniego Corazziego i Andrzeja Gołońskiego z 1835 r.: Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, sygn. S-001.

[77] Jeden z nich ufundował w poł. XIX w. hr. Janusz Rostworowski – Kurowski, *op.cit.*, t. 2, s. 95; W. Niedźwiedzki, *Z pamiątek Warszawy*, „Kurier Warszawski" LXXXVIII: 1908, nr 129, s. 5.

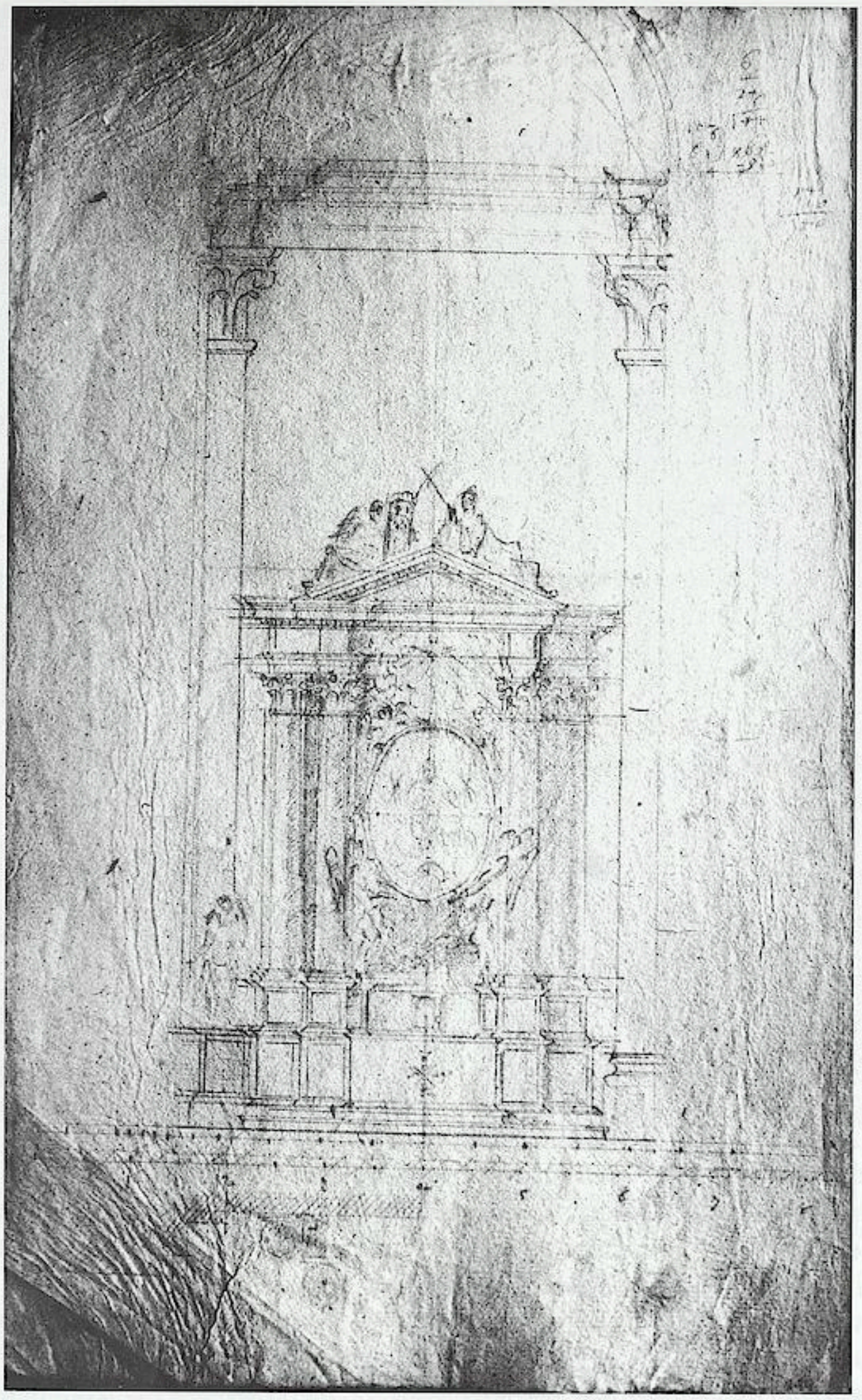
[78] Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. AT 849. Rysunek ów wzmiankował w monografii architekta: S. Mossakowski, *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*, Wrocław 1973, s. 89.

[79] M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 51 (w 2 wyd. z 1987 r. książka ta ukazała się pod zmienionym nieco tytułem: *Sztuka Warszawy czasów Jana III Sobieskiego*); por. tenże, *[Recenzja: S. Mossakowski, „Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku", Wrocław 1973]*, „Kronika Warszawy" VI: 1975, nr 3, s. 71 n.

[80] Wymiar obrazu wg: Zanimirska, *Geneza...*, s. 415.

[81] Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 51.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0266



13. Projekt ołtarza Najświętszej Marii Panny Łaskawej (ok. 1680).
W zbiorach Gabinetu Rycin BUW w Warszawie

Jezusowego przeniesiony do katedry, gdzie dotrwał roku 1944, znany jest z fotografii[82]. Manierystyczne, sporządzone z marmuru, dwukondygnacjowe retabulum, pochodzące z około 1630 r., miało w polu głównym prostokątny obraz, pierwotnie najpewniej przedstawiający – zgodnie zresztą z wezwaniem świątyni – Najświętszą Marię Pannę Niepokalanie Poczętą[83]. Wprawdzie istnienie tego ołtarza można by uznać za argument mało ważący, wszak projekt nie musiał być zamierzeniem zrealizowanym, zważyć jednak należy – co ma

[82] Archiwum Fotograficzne IS PAN, sygn. neg. 24070, sygn. pozyt. 12/22 (teczka: W-56).

[83] O dziejach ołtarza: M.I. Kwiatkowska, *Katedra Św. Jana*, Warszawa 1978, s. 150. Pierwotny tytuł jezuickiego kościoła brzmiał: Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i św. Ignacego biskupa – F.K. Kurowski, *Wiadomość historyczna o kościele, kolegium i innych gmachach należących dawniej do xx. jezuitów warszawskich ogłoszona po otwarciu na nowo kościoła w dniu 19 marca 1836 roku*, Warszawa 1836, s. 4.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0267

znaczenie niebagatelne – iż zarysy architektonicznego otoczenia, uwzględnione na szkicu, zupełnie nie pasują i kształtem, i rozmiarem ani do półkoliście zamkniętego prezbiterium, ani do żadnego innego miejsca w jezuickim przybytku[84]. Sugestia zaś Karpowicza, iż na projekcie widoczne są aklasyczne, niepowtarzalne w formie kapitele jezuickiej świątyni, jest już wyłącznie próbą naciągnięcia faktów do założonej z góry tezy, w rzeczywistości bowiem wrysowany tam został zwykły porządek koryncki, całkowicie zresztą zgodny z obowiązującymi w XVII w. wzornikowymi normami.

Wśród wymienionych dotychczas argumentów wyraźnie przeczących ustaleniom Mariusza Karpowicza na temat przeznaczenia zaprojektowanego ołtarza pominięto sprawę najdonioślejszej wagi. Obraz bowiem Najświętszej Marii Panny Łaskawej nie był nigdy w dobie nowożytnej własnością jezuitów. Natomiast przez ponad dwa stulecia – od roku 1651 po rok 1864, co potwierdzają wszelkie cytowane już wcześniej dokumenty, a zwłaszcza kroniki Domu Warszawskiego – pozostawał w wyłącznej gestii zakonu pijarów. Zatem i projekt ołtarza musiał być przeznaczony do stołecznej świątyni Szkół Pobożnych. Oczywistości tego stwierdzenia można zresztą dowieść i w inny sposób, wskazując, że narys fragmentu rzutu architektury świątyni, tak pod względem formy (prostokątna wnęka z zestawionymi w narożnikach półpilastrami), jak też wymiarów (szerokość między podporami: 9,1 ł.) bardzo dokładnie odpowiada pierwszej parze kaplic w dawnym pijarskim kościele (szerokość: 5,5 m), gdzie w północnej z nich, „po stronie Ewangelii", umiejscowiony był ołtarz z wizerunkiem Najświętszej Marii Panny Łaskawej[85]. Jednocześnie i owa, widoczna na projekcie, znaczna wysokość posadowienia sklepiennych łuków ma swe uzasadnienie w sytuacji przestrzennej wnętrza przybytku Szkół Pobożnych, gdyż kaplica ta była jednym z ramion transeptu.

W świetle przytoczonych faktów nie sposób wątpić, iż „abrys" na karcie numer 849 stanowi projekt pijarskiego ołtarza – któremu miała patronować Madonna Łaskawa – przeznaczonego do ukończonego murowanego kościoła „in modum crucis" przy ulicy Długiej.

Retabulum to zakomponowane zostało w formie przyściennej edikuli: umieszczone na wysokich cokołach cztery kompozytowe kolumny – z których wewnętrzną parę, przy mensie, wysunięto nieco ku przodowi – podtrzymują gierowane belkowanie, zwieńczone trójkątnym frontonem. Stanowiący główne przedstawienie owalny obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej unoszony jest przez dwa anioły, częściowo otoczone obłokami. Z góry padają na całą tę grupę promienie „bijące" od wizerunku gołębia – symbolu Ducha Świętego, ulokowane w strefie belkowania. Na spływach przyczółka znajdują się w półleżącej pozie dwie figury trzymające atrybuty: lewa wieżę, prawa – zapewne krzyż. Z uwagi na szkicowy ich charakter trudno rozstrzygnąć, czy miały to być wyobrażenia świętych dziewic (choćby Barbary i Heleny) czy też, co bardziej prawdopodobne, postacie alegoryczne, prezentujące symbole cnót tradycyjnie przypisywanych Marii, wedle określeń użytych w *Litanii Loretańskiej*: „Wieży Dawidowej" i „Bramy Niebieskiej".

Nader interesująco jawi się forma nastawy, zespalająca dwa pozornie przeciwstawne nurty sztuki barokowej: harmonijny i emotywny. W obu zresztą przypadkach przy projektowaniu pijarskiego ołtarza oddziałały inspiracje włoskie, a można nawet ściślej stwierdzić – rzymskie.

Klasycyzujący wyraz uzyskała struktura architektoniczna nastawy: szlachetna w proporcjach, monumentalna, surowa, świadomie antykizująca, choćby poprzez zastosowanie trójkątnego frontonu. Tego typu ołtarze – stanowiące bardziej rozbudowany i zbarokizowany model prostszych dwukolumnowych edikul z doby renesansu – zaczęły się w Italii popularyzować już u schyłku XVI stulecia. Jednym z wcześniejszych rzymskich przykładów są ołtarze z transeptu kościoła S. Giovanni in Laterano (1597-1602), zaprojektowane przez Giacoma della Portę[86]. Następnymi – wskazującymi, iż forma ta trwale zadomowiła się w sztuce włoskiej metropolii XVII w. – ołtarz w kaplicy Rivaldich przy kościele S. Maria della Pace (1611-1614) Carla Maderny (il. 14) czy ołtarz główny w świątyni Ss. Luca e Martina (1634-1635) Pietra da Cortony (il. 15)[87]. Elementem obecnym również w wymienionych przykładach – były figury lokowane na skośnych spływach przyczółków, który to motyw wprowadzony jeszcze przez Michała Anioła w rzeźbie sepulkralnej (kaplica Medyceuszy we Florencji, 1524-1533) szybko sobie przyswoili i rozpowszechnili projektanci ołtarzy.

---

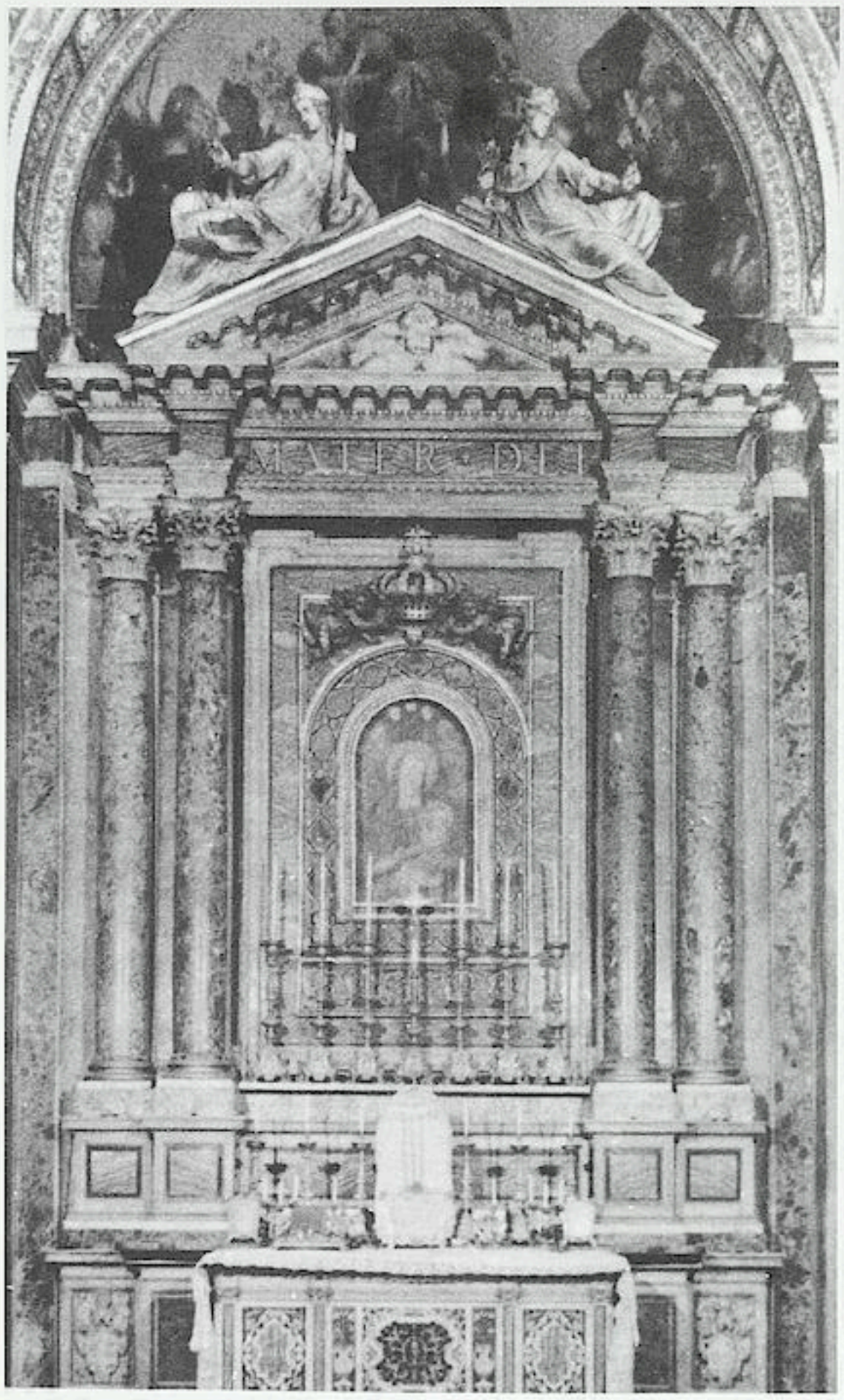
[84] Por. rzut poziomy kościoła na pomiarze inwentaryzacyjnym wykonanym przez J. Jotkiewicza i in. w 1939 r.: IS PAN, sygn. 2167.

[85] APK, *Descriptio primaeva...*

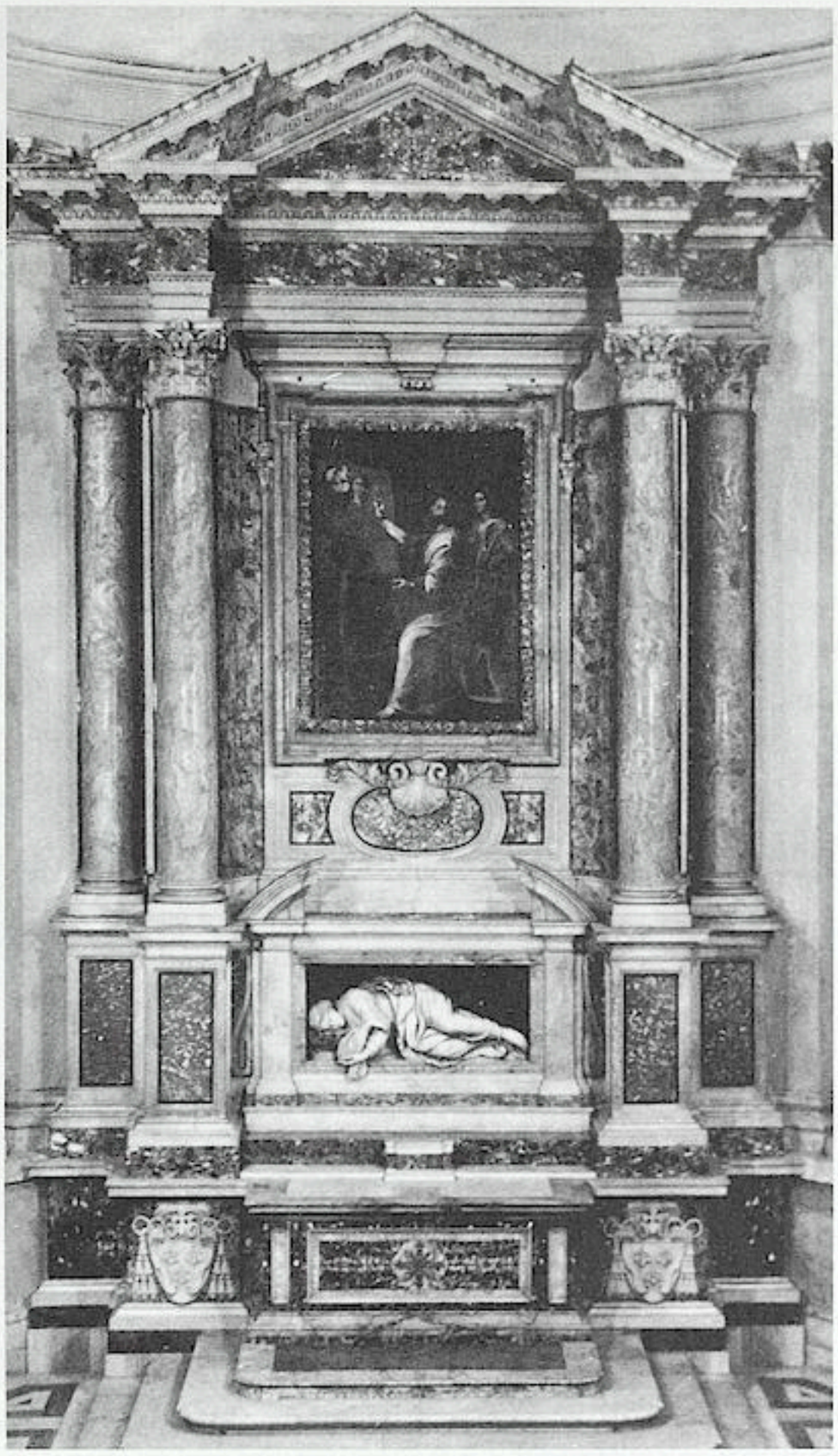
[86] V. Tibera, *Giacomo della Porta un architetto tra manierismo e barocco*, [Roma] 1974, s. 48.

[87] Odnośnie dzieła Maderny: H. Hibbard, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580-1630*, London 1971, s. 60 n.; – da Cortony: K. Noehles, *La chiesa dei Ss. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, s. 100 n. i *passim*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0268



14. Rzym. Kościół S. Maria della Pace.
Ołtarz główny (1611–1614, Carlo Maderno).
Wg *Tresori d'arte cristiana...*

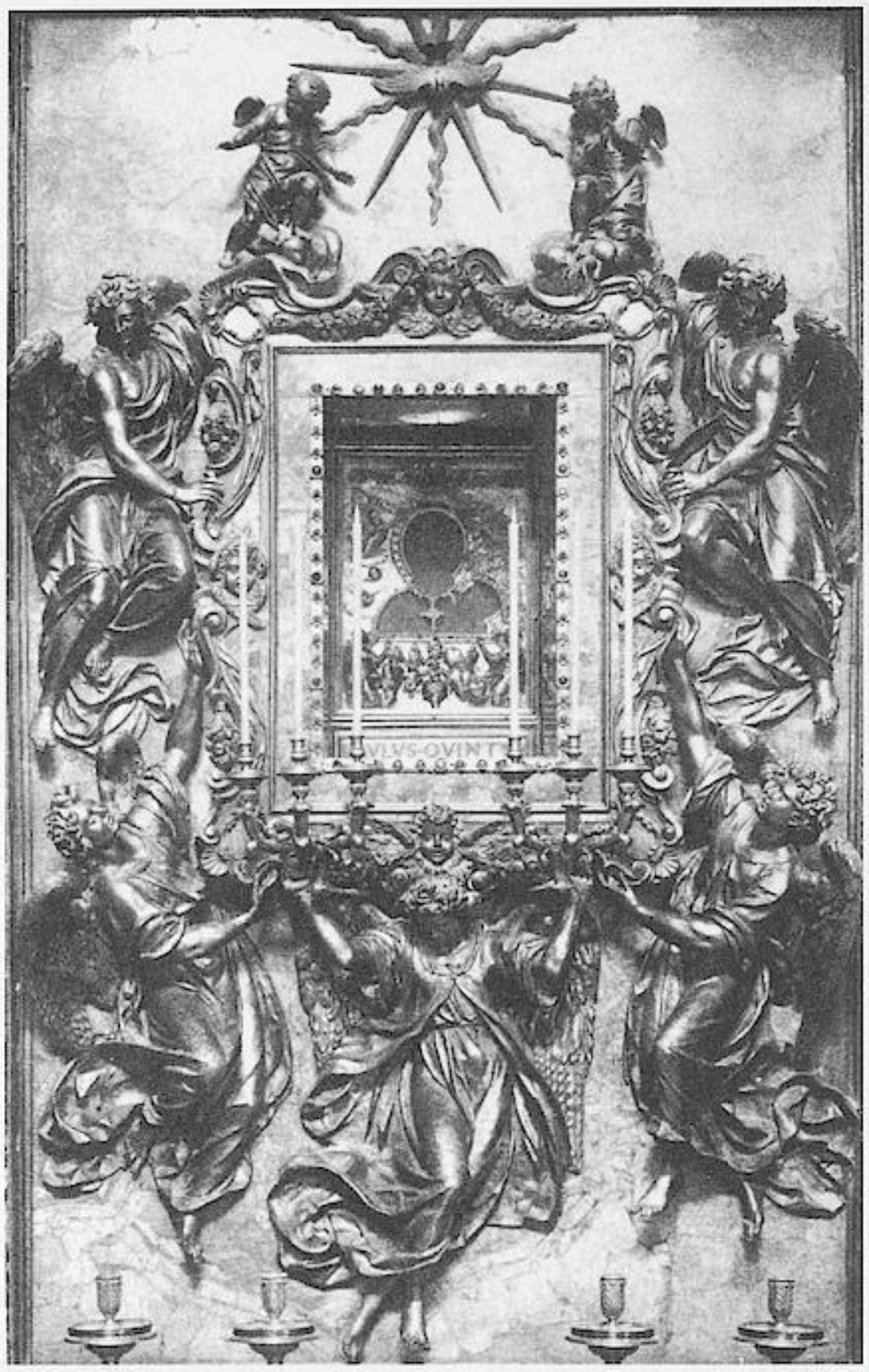


15. Rzym. Kościół Ss. Luca e Martina.
Ołtarz główny (1634-1635, Pietro da Cortona).
Wg K. Noehlesa

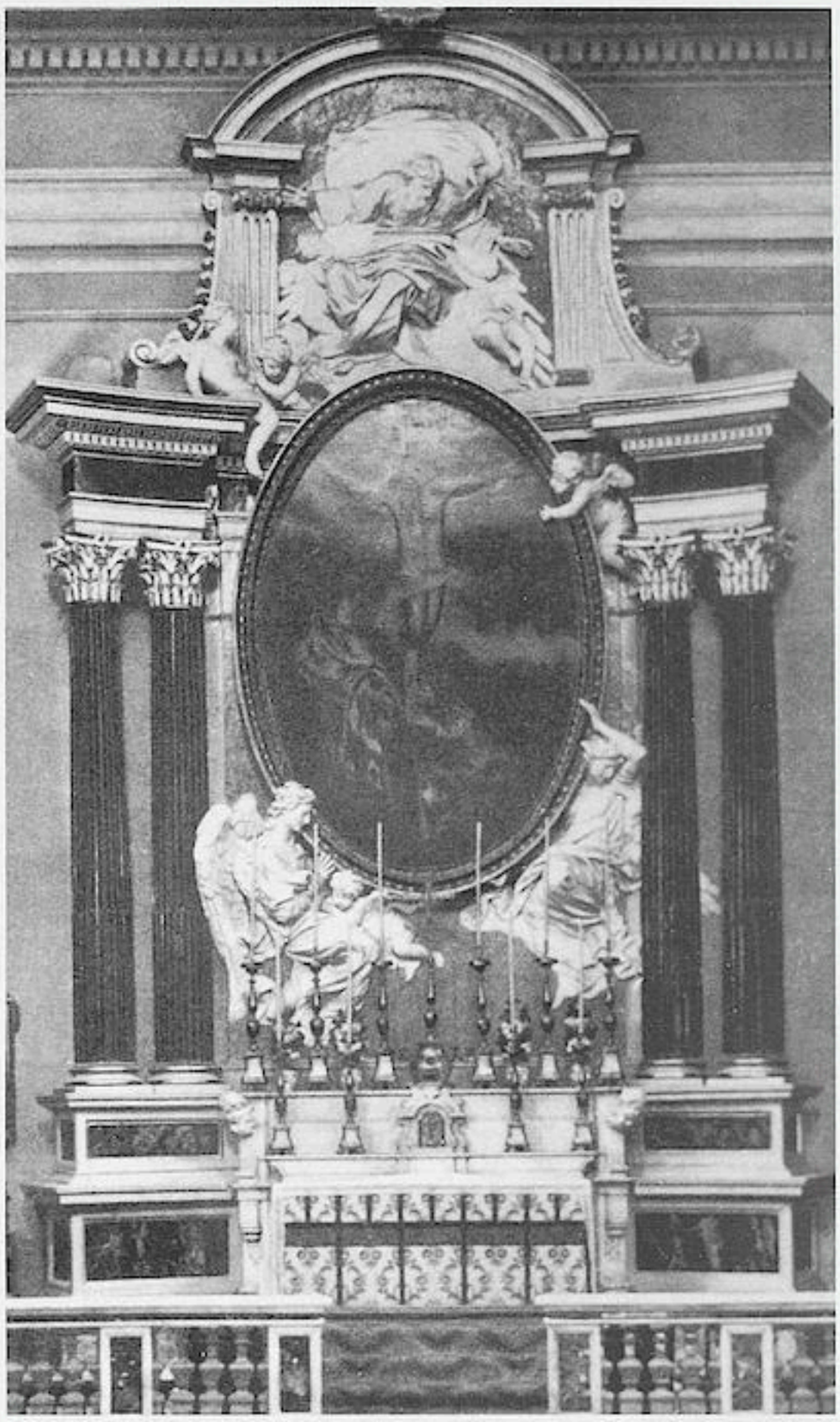
Jeden z wymienionych – ów powstały według koncepcji Carla Maderny – jest zresztą do tego stopnia bliski „abrysowi" dla pijarów, że wprost nie sposób nie uznać go za bezpośredni model, który wykorzystał przy projektowaniu autor szkicu. Powtórzył on wiernie nie tylko rzut retabulum i całą jego, utrzymaną dokładnie w tych samych proporcjach, strukturę architektoniczną, lecz powielił także rozmaite detale dekoracyjne: typ kompozytowych kapiteli, kostki zdobiące gzymsy czy nawet kompozycję figuralną w zwieńczeniu, będącą dziełem rzeźbiarskim Stefano Maderny. Prawdopodobne, że o wyborze pierwowzoru zadecydował – obok wartości artystycznej obiektu – także wzgląd na funkcje ołtarza w świątyni S. Maria della Pace, który również przeznaczony był dla darzonego specjalną czcią wizerunku Madonny (choć ten reprezentował odmienny typ ikonograficzny). Zaprojektowany dla pijarów ołtarz nie stanowił jednakże prostej repliki włoskiego, naśladownictwo nie było bowiem w tym wypadku ani całkowite, ani mechaniczne. Pomijając brak kilku drugorzędnych elementów obecnych w dziele Carla Maderny (między innymi niewielkiego piedestału ulokowanego pod bazami kolumn czy figuralnego wypełnienia tympanonu) jest widoczne, że zupełnie inaczej rozwiązane zostało pole główne warszawskiego ołtarza.

Tworząc oprawę obrazu Najświętszej Marii Panny Łaskawej sięgnięto do nurtu sztuki emotywnej, dynamicznej, nacechowanej dużą siłą wyrazu. I w tym wszakże przypadku odpowiednich wzorów dostarczył Rzym. Pomysł konterfektu unoszonego przez anioły pojawił się tu już na początku XVII stulecia. Jeden z przykładów stanowi ołtarz z wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, zwanej „Salus Populi Romani", w kaplicy Borghese przy kościele S. Maria Maggiore (1611), będący dziełem Girolama Rainaldiego i Antonia

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0269



16. Rzym. Kościół S. Maria Maggiore. Ołtarz w kaplicy Borghese (1611, Girolamo Rainaldi, Antonio Tempesti). Rzeźbiarska oprawa wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej (Camillo Mariani). Wg *Baukunst und dekorative Skulptur...*



17. Castel Gandolfo koło Rzymu. Kościół S. Tommaso di Villanova. Ołtarz główny (1661, Gianlorenzo Bernini). Wg *Baukunst und dekorative Skulptur...*

Tempestiego (il. 16)[88]. Jednakże artystą, który rozbudował ów motyw, nadając mu monumentalną skalę i wyraz stylowy dojrzałego baroku, był Gianlorenzo Bernini. Do spopularyzowania kompozycji dwóch aniołów dźwigających olbrzymie owalne płótno przyczyniły się zaprojektowane przezeń ołtarze: w świątyni S. Tommaso di Villanova w Castel Gandolfo opodal Wiecznego Miasta (1658-1661) (il. 17) oraz w jego centrum, w kaplicy Fonseca przy kościele S. Lorenzo in Lucina (1660-1664)[89]. O wpływach berninizmu świadczy w warszawskim retabulum także i to, że – podobnie jak w wielu znanych pracach autora Piotrowego grobu (choćby w ołtarzu głównym S. Andrea al Quirinale w Rzymie, 1662-1665) – dekoracje aniołków, obłoków i promieni swobodnie wykraczały poza ramy architektoniczne, a zarazem w sposób iluzyjny „przedłużały" niebiańską rzeczywistość odmalowaną na obrazie, integrując tym samym dokonania malarza i rzeźbiarza.

Żaden z elementów składowych pijarskiej nastawy nie był obcy sztuce Tylmana z Gameren. Gwoli przykładu jedynie można wspomnieć, iż surowy, wsparty na pilastrach portyk, zwieńczony trójkątnym frontonem, na którym spoczywały rzeźbione figury, zastosował on w portalu kaplicy grobowej Małgorzaty i Adama Kotowskich, stolnikostwa wyszogrodzkich, przy warszawskim kościele Dominikanów (1690-1693)[90]. Nato-

[88] W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, t. 1: *Die Vier Patriarchalbasiliken und die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Agata dei Goti bis S. Francesco Saverio*, Wien 1967, s. 271 n.

[89] R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini the Sculptor of the Roman Baroque*, London 1973, s. 223 n., 236.

[90] J. Glinka, S. Żaryn, *Adam i Małgorzata Kotowscy, ich życie i mecenat na Nowym Mieście*, [w:] *Szkice nowomiejskie*, Warszawa 1961, s. 208; Mossakowski, *op.cit.*, s. 204 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0270

miast anioły unoszące i adorujące obraz, choć niewielki, pojawiły się w konfesji, która stanęła w prezbiterium świątyni Bernardynów w Czerniakowie (1687-1693)[91]. Co więcej, sama zasada kompozycyjna – polegająca na łączeniu w jednym dziele elementów obu barokowych nurtów sztuki: harmonijnej i emotywnej – również była niezwykle bliska temu artyście, który z upodobaniem stosował ją, zwłaszcza przy tworzeniu małej architektury, a *exemplum* stanowi choćby pomnik nagrobny zapewne Leona Bazylego Sapiehy, generała artylerii litewskiej (około 1686 r.)[92]. W sumie ołtarz przeznaczony do kościoła Szkół Pobożnych jest w swych formach dziełem bardzo „Tylmanowskim", mogącym stanowić omal kwintesencję stylu holenderskiego mistrza. Nic zatem dziwnego, że nie próbowano dotychczas kwestionować tak oczywistego zdawałoby się autorstwa rysunku, zachowanego notabene w jego własnym archiwum.

Uczynił to dopiero Stanisław Mossakowski przygotowując nową niemieckojęzyczną redakcję monografii architekta, główną zaś przyczyną zajęcia takiego stanowiska był wynik zestawienia znaków wodnych ze wszystkich kart Tylmanowskiego archiwum[93]. Okazało się bowiem, iż identyczną sygnaturę posiadają tylko rysunki związane z pałacem Morsztynów w Warszawie (ukończony 1673 ?), kaplicą Królewską w Gdańsku (1678-1681) i właśnie ów – oznaczony numerem 849 – z projektem nie rozpoznanego dotąd ołtarza. Pierwsze dwa z wymienionych obiektów jakkolwiek zostały niegdyś przypisane Tylmanowi, to jednak nie bez pewnych wątpliwości. W przypadku kaplicy Królewskiej dziwna wydawała się współpraca z Janem III Sobieskim „nadwornego" architekta Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, marszałka wielkiego koronnego, będącego w owym czasie największym opozycjonistą monarchy, a także – już od strony formalnej – większe niż zazwyczaj bogactwo dekoracji fasady gmachu. W przypadku zaś „abrysów" dla podskarbiego wielkiego koronnego Jana Andrzeja Morsztyna niepokoił perspektywiczny, nie powtarzający się zupełnie w innych projektach Holendra, sposób ujęcia budowli oraz opatrzenie karty włoskimi dopiskami. Toteż Stanisław Mossakowski usunął całą tę grupę rysunków z katalogu dzieł Tylmana, sądząc że są autorstwa innego działającego w tym okresie architekta-Włocha. Podejrzewał, iż być może należałoby w nim upatrywać osobę pochodzącego z Italii Tytusa Liwiusza Burattiniego, o którym wiadomo, że w roku 1672 wykonywał machiny wodne dla owej rezydencji Morsztyna[94]. Brak wszakże jakichkolwiek źródłowo potwierdzonych budowli Burattiniego, noszącego od 1650 r. tytuł architekta Jego Królewskiej Mości i bardzo blisko związanego z kręgiem dworskim, uniemożliwiał dalsze dociekania.

Pomijając kwestię pozostałych rysunków z wyróżnionego zespołu, a koncentrując uwagę jedynie na projekcie pijarskiego ołtarza, trzeba stwierdzić, że i on wyraźnie różni się sposobem kreślenia od niewątpliwych „abrysów" ręki Tylmana. Na żadnym bowiem z jego szkiców nie występuje cieniowanie wykonywane graficzną metodą szrafowania, mające na celu zasugerowanie trójwymiarowości przedstawionego obiektu. Holender zawsze rysował płasko, kreskował sporadycznie i tylko wówczas, gdy oznaczał przekrój muru na rzucie, a jeżeli pragnął wydobyć bryłowatość rzeźbiarskiej grupy figuralnej, czynił to poprzez lawowanie – podmalówką pędzlem. Bez wątpienia studia malarskie Tylmana sprawiły, że z wyobrażeniami postaci ludzkich dekorujących architekturę, często stylizowanych jedynie kilkoma kreskami, radził sobie znakomicie, w przypadku zaś pijarskiego retabulum prawidłowość uchwycenia proporcji posągów nasuwa niejakie zastrzeżenia. Zupełnie inny też był sposób sporządzania skali, która w projektach Tylmana powtarzała się zawsze w identycznej formie, kreślona podwójnymi liniami, pomiędzy którymi zaznaczano podziałki, z dopiskiem: „łokcie" lub „braccia". A właśnie ta skala, element z pozoru drugorzędny, okazuje się mieć decydujące znaczenie dla określenia autorstwa projektu pijarskiego ołtarza.

---

[91] S. Mossakowski, *Architektura kościoła bernardynów w Czerniakowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" (dalej: „KAU") XI: 1966, nr 2, s. 148 n.; tenże, *Tylman z Gameren...*, s. 88 n., 184 n.

[92] Mossakowski, *Tylman z Gameren...*, s. 92, 189 n.

[93] Informacje te zawdzięczam Panu prof. dr. hab. Stanisławowi Mossakowskiemu. Pragnę w tym miejscu serdecznie Mu podziękować za podzielenie się ze mną swymi odkryciami. Ostatnio opublikował on cały zespół owych nie-Tylmanowskich rysunków: S. Mossakowski, *Nowe identyfikacje projektów rysunkowych Tylmana z Gameren (Puławy, Ujazdów, Łazienki) i domniemane studia architektoniczne Tytusa Liwiusza Burattiniego*, [w:] *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 209 n. Ukazało się też – pomniejszone o owe projekty – niemieckie wydanie monografii architekta: S. Mossakowski, *Tilman van Gameren. Leben und Werk*, Berlin 1994.

[94] Podstawowa literatura dotycząca osoby Burattiniego: A. Favaro, *Intorno alla vita ed ai lavori Tito Livio Burattini fisico Agordino del secolo XVII*, Venezia 1896, *passim*; A. Hniłko, *Tytus Liwiusz Boratyni, dworzanin króla Jana Kazimierza, mincerz i uczony*, Kraków 1923, *passim*; A. Birkenmajer, *Burattini Tytus Liwiusz*, [w:] *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. 3, Kraków 1937, s. 133; por. też: K. Targosz, *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646-1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975, *passim*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0271

Oto bowiem na owym „abrysie" umieszczono nie jedną, lecz dwie osobne podziałki liniowe. Górna – wedle której uprzednio czyniono wszelkie wyliczenia – to skala łokciowa. Zyskała ona bardziej podrzędny charakter, a jako że była to w owym czasie miara ogólnie przyjęta i zrozumiała nie opatrzono jej nawet cyframi. Pozostaje wszakże sprawą nader interesującą jaką rolę pełnić miała niżej wrysowana inna podziałka liniowa, w pewien sposób nadrzędna, bowiem zyskała oznaczenia. Nie była to jednak jakaś forma przeskalowania sporządzonego już projektu – wynikająca na przykład z błędu popełnionego przy pomiarze świątyni, do której przeznaczano ołtarz – lecz skala zupełnie odrębna. Analiza wykazuje, że jedna jej jednostka liczyła nieco mniej aniżeli dwa łokcie i w niewielkim przybliżeniu równała się długości jednego metra. Cóż to zatem mogła być za miara?

Wszelkie dawniejsze miary posiadały charakter antropologiczny, ich bowiem źródło stanowiło ciało ludzkie (stąd: palec, dłoń, stopa, łokieć etc.) podatne też były na regionalne zróżnicowania, czy to na terenach Rzeczypospolitej, Italii, czy na jakimkolwiek innym obszarze Europy, do tego zresztą stopnia, że już Zygmunt August w 1565 r. ubolewał, iż „miary wszelakie w Koronie" są „w każdym województwie inaksze i różne"[95]. Niemniej jedno można stwierdzić z całą pewnością: oto w naturalnym systemie mierniczym – powszechnie i wyłącznie stosowanym w dobie nowożytnej – nie istniała jednostka odpowiadająca naukowo wyspekulowanej, „abstrakcyjnej" niejako koncepcji metra, który dopiero decyzją Zgromadzenia Konstytucyjnego w roku 1790 wprowadzono we Francji (a z czasem przyjęto i w innych krajach), zakładając początkowo, iż jego podstawę stanowić będzie „długość wahadła bijącego sekundy na poziomie morza pod 45° szerokości geograficznej"[96]. Wydaje się zatem możliwe jedno tylko wyjaśnienie zagadkowego charakteru owej drugiej skali liniowej z pijarskiego projektu: jest to po prostu skala metryczna!

Logiczną konsekwencją stwierdzenia tego faktu musi być wniosek, iż w 2 połowie XVII stulecia istniała w Rzeczypospolitej jedna jedyna osoba, która mogła posłużyć się skalą metryczną, a mianowicie sam autor tego pionierskiego pomysłu. Był nim Tytus Liwiusz Burattini, który w 1675 r. w drukarni franciszkanów w Wilnie opublikował na ów temat specjalny traktat zatytułowany *Misura universale*. Mając świadomość wszelkich niedogodności wynikających ze stosowania w cywilizowanym świecie różnych sposobów obliczania długości, podjął próbę stworzenia zupełnie nowego, opartego na całkiem odmiennych niż dotychczas zasadach systemu mierniczego. „Długo – pisał w swym dziele – nie mogłem się zdecydować jaką część nieskończonej i jednostajnej miary wypada mi wziąć celem ustanowienia Metra, aż w końcu, po długim rozważaniu, postanowiłem wziąć zań długość wahadła, które odbywa jedno wahnienie w przeciągu jednej sekundy, czyli wykonuje 3600 wahnień na godzinę"[97]. Ponieważ nowa jednostka została wywiedziona z powszechnie obowiązujących praw przyrody, „jest niepodobieństwem – dowodził – aby długość tego wahadła była albo mniejszą, albo większą, aniżeli na to Czas i Natura pozwalają", toteż „miara ta będzie nienaruszalną i niezmienną"[98]. Najtrudniejsze wydawało się jej spopularyzowanie, gdyż autor pomysłu był świadom, że „narody przywykłe do używania miar znanych im od wieków, lubo niedokładnych, niechętnie by przyjęły taką nagłą zmianę", zwracał się zatem z postulatem „do wszystkich książąt świata", aby właśnie owej nowej, doskonałej miary „kazali swym poddanym używać [...] w swych państwach"[99].

Prośba nie została spełniona, metr zaś nie upowszechnił się ani w wieku XVII, ani w XVIII (a i w stuleciu XIX proces ten postępował bardzo opornie). Jedną z przyczyn był brak odniesienia sformułowanej przez Burattiniego teorii do codziennej praktyki. W dysertacji bowiem opisano jak doświadczalnie za pomocą wahadła

---

[95] *Volumina legum. Przedruk zbioru praw staraniem xx. pijarów w Warszawie od roku 1732 do roku 1782 wydanego*, t. 2, Petersburg 1859, s. 49. Na temat dawnych systemów mierniczych: J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 1983, s. 162 n. (tamże obszerne zestawienie literatury przedmiotu).

[96] *Miary metryczne*, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 46, Warszawa 1911, s. 939. Ostatecznie jednak za jednostkę obrano jedną dziesięciomilionową ćwierci południka ziemskiego, a wyliczony w ten sposób metr został w 1799 r. uznany „za prawdziwy i ostateczny" – *ibid.*, s. 940.

[97] T.L. Burattini, *Miara powszechna. Traktat wydany w roku 1675 w Wilnie po włosku, a obecnie przetłumaczony na polski staraniem Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii*, oprac. L. Birkenmajer, Kraków 1897, s. 15.

[98] *Ibid.*, s. 18. Mylił się jednak w tym przypadku, później bowiem dopiero odkryto, że jakkolwiek „długość wahadła sekundowego dla każdego miejsca na Ziemi jest stała", to „jeżeli jedno i to samo wahadło przenosimy znad poziomu morza na miejsce wysokie, albo spod bieguna na równik, natenczas wahania nieco dłużej trwają, a to z tej przyczyny, że na górach i pod równikiem natężenie siły ciężkości jest nieco słabsze, jak przy poziomie morza i pod biegunami" – *Wahadło*, [w:] *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 26, Warszawa 1867, s. 313.

[99] Burattini, *op.cit.*, s. 21.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0272

wyliczyć nową jednostkę, nie przedstawiono jednak konkretnego jej wzorca, którym można by się posłużyć bez korzystania z pomocy uczonego fizyka[100]. Toteż nazwisko Burattiniego w świadomości współczesnych, a i potomnych, kojarzyło się raczej z jego działalnością menniczą, jako twórcy powszechnie znienawidzonego szeląga (zwanego boratynką), nie zaś jako autora nazbyt wizjonerskiej, by mogła wtedy zyskać akceptację, koncepcji metra. Ową skalę metryczną na projekcie pijarskiego ołtarza architekt wrysował – należy sądzić – raczej dla samego siebie, bynajmniej zaś nie z myślą o snycerzu wykonawcy. Toteż można ją traktować omal jak „sygnaturę" Burattiniego. Ów „abrys" okazuje się jedynym jak dotąd pewnym jego dziełem z zakresu budownictwa[101].

Kiedy mógł powstać ów projekt? Bez wątpienia dopiero po roku 1675, gdy została ostatecznie sformułowana definicja metra, a przed 1681, który wyznacza data śmierci Burattiniego. Znając dzieje „fabryki" pijarskiego kościoła można przypuszczać, że „abrys" sporządzono krótko przed przytoczonym terminem *ante quem*, finalizując bowiem wznoszenie świątyni zaczęto zapewne myśleć o jej wyposażeniu. Nie dokonano tego jednak nazbyt szybko, skoro rok później, w chwili jej ukończenia, były tam jeszcze tylko prowizoryczne sprzęty[102]. Można wszakże mniemać, iż pijarzy właśnie w pierwszej kolejności zadbali o wystawienie ołtarza dla otaczanego kultem wizerunku, gromadzącego rzesze wiernych, realizowanego zresztą – jak zaświadczają zakonne dokumenty – z darowizn członków konfraterni Najświętszej Marii Panny Łaskawej[103]. Toteż prace nad retabulum zapoczątkowano najpewniej już około roku 1682. Na rychłe zaś ich ukończenie wskazuje natomiast fakt, że był on jednym z dwu ołtarzy (obok poświęconego Józefowi Oblubieńcowi) konsekrowanych dużo wcześniej aniżeli wszystkie pozostałe[104].

Pijarski ołtarz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (zakładając, że został wykonany zgodnie z owym ujawnionym projektem) wydaje się obiektem – zważywszy dodatkowo na wczesny czas jego powstania – nader ważnym w dziejach sztuki, nie tylko warszawskiej, ale i polskiej. Oto bowiem okazuje się, iż Tylman z Gameren w swych wyraźnych upodobaniach do łączenia w dziełach małej architektury nurtu emotywnego i harmonijnego miał w osobie Tytusa Liwiusza Burattiniego znakomitego, pełnego inwencji prekursora. Co więcej, tak klasyczna forma struktury ołtarzowej nigdy się w okresie baroku na dobre nie przyjęła w Rzeczypospolitej, zwłaszcza w retabulach o bardziej monumentalnym zakroju. Około roku 1700 pojawiły się wprawdzie nastawy o kompozycji podobnej do dzieła stołecznego – przykładem choćby ołtarze główne: parafialnego przybytku w Bydgoszczy czy kościoła Św. Ducha w Kościanie (il. 18) – ale edikule uzupełniane okazałymi zwieńczeniami i akantowymi uszami zatracały całą swą antykizującą surowość[105]. Natomiast zastosowany w dziele Burattiniego motyw pokaźnych postaci aniołów dźwigających i adorujących zarazem owalny obraz stanowił bardzo wczesny, a w pełni już dojrzały, przejaw polskiej recepcji Berninizmu. Kolejną – jak wspomniano – próbę wyzyskania pomysłu rzymskiego mistrza podjął (lecz w znacznie zminiaturyzowanej skali) Tylman, projektując konfesję dla bernardynów w podwarszawskim Czerniakowie, wszakże te jego „abrysy" nie zostały ostatecznie zrealizowane. Następną zatem konkretyzację otrzymał ów motyw dopiero w ołtarzach św. Sebastiana (1696) (il. 19) i św. Józefa Oblubieńca (1698), wykonanych przez Baltazara Fontanę w ko-

[100] Porzucił pierwotny zamiar „umieszczenia na końcu tego dziełka odległości dwóch lub trzech stopni zdjętych z powierzchni Ziemi i mierzonych Metrem Powszechnym" tłumacząc się brakiem odpowiedniego zestawu narzędzi, podobnie jak zrezygnował z „przystosowania tej miary powszechnej do miar Europy, Azji, Afryki", wyjaśniając to faktem, że „pomiędzy stu miarami używanymi w jednym kraju, które by wszystkie powinny być równe, znalazłyby się zaledwo dwie lub trzy, które rzeczywiście są takie", konstatował zatem: „po cóż więc miałbym się trudzić wynajdywaniem stosunku pomiędzy rzeczami niepewnymi" – *ibid.*, s. 7, 21.

[101] Konsekwencją prezentowanych tu rozważań stało się też przypisanie T.L. Burattiniemu murowanego, podłużnego kościoła pijarskiego w Warszawie (1660-1682) – R. Mączyński, *Kto zaprojektował warszawski kościół Pijarów?*, [w:] *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII-XIX wieku*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Warszawa 1993, s. 319 n.

[102] Ołtarze najpewniej ograniczone były tylko do samych mens; zdaje się świadczyć o tym ówczesny inwentarz pijarskiego kolegium w Warszawie, który nie przytaczał ich wezwań, a informował, że tabernakulum ma jedynie ołtarz główny – APK, *Status Domus...*

[103] APK, *Descriptio primaeva...*

[104] Taki wniosek wynika z porównania informacji źródłowych: w 1697 r. oba te ołtarze były (w przeciwieństwie do pozostałych) całkowicie ukończone, opatrzone też określonymi wezwaniami, natomiast w 1701 r., prawem wyjątku, nie dokonywano już ich święcenia – APK, *Descriptio primaeva...*; BN, *Chronicon...*, s. 79 n.

[105] KZS, t. XI: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1977, s. 8 n.; KZS, t. V: *Dawne województwo poznańskie*, z. 10: *Dawny powiat kościański*, oprac. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1980, s. 54.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0273

18. Kościan. Kościół Św. Ducha. Ołtarz główny (ok. 1700)

19. Kraków. Kościół Św. Anny. Ołtarz boczny św. Sebastiana (1696, Baltazar Fontana)

ściele Św. Anny w Krakowie[106]. Jednakże dzieło warszawskie o wiele lat wyprzedziło owe, tak bardzo – wydawało się dotąd – nowatorskie na rodzimym gruncie poczynania włoskiego rzeźbiarza-sztukatora.

FERETRON MATRIS GRATIARUM

Istnieje w owym projekcie ołtarza dla pijarów jeszcze jeden dotychczas nie poruszony, a intrygujący element. Oto po lewej stronie retabulum na dodatkowym, dostawionym doń cokole stoi bliżej nieokreślona rzeźba. Nie jest to bynajmniej – jak niekiedy czynili architekci dzieląc rysunek na połowę – wariant projektu. W jakim zatem celu pojawiła się tak asymetrycznie w stosunku do nastawy ulokowana figura i co miała

[106] J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, „Rocznik Krakowski" X: 1909, s. 13 n., 24 n.; tenże, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, „Rocznik Krakowski" XXX: 1938, s. 6 n.; M. Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661-1733: un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990, s. 193 n. i *passim*; tenże, *Baltazar Fontana rzeźbiarz*, „Rocznik Historii Sztuki" (dalej: „RHS") XX: 1994, s. 117; tenże, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994, s. 15, 40 n.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0274

przedstawiać? Wydaje się, iż hipotetyczna odpowiedź na to pytanie może być tylko jedna: przypuszczalnie jest to rzeźbiony feretron wyobrażający Najświętszą Marię Pannę Łaskawą.

Wiadomo bowiem – o czym już uprzednio wspomniano – że z kultem Marii Łaskawej wiązały się organizowane przez pijarów procesje – co dla potomnych uwiecznił Bernardo Bellotto na obrazie przedstawiającym plac Krasińskich. Kiedy je zainicjowano w Warszawie nie wiadomo, lecz zachowane w innych kościołach pijarskich feretrony – o których będzie jeszcze mowa w toku dalszych rozważań – świadczą, że już w I połowie XVIII stulecia zwyczaj ten był w zakonie bardzo rozpowszechniony. Najprawdopodobniej początek pijarskim procesjom w stolicy dały wydarzenia związane z pomorami, najpierw tym w roku 1652 i późniejszymi z lat: 1656, 1662, 1675, 1677, 1679, wobec których szukano pomocy w orędownictwie Marii Panny Łaskawej[107]. Tak też było podczas epidemii w roku 1705, co odnotowała pijarska kronika pod datą 25 stycznia, kiedy to w kolegiacie Św. Jana Chrzciciela wzniesiona została specjalna dekoracja, na której w otoczeniu rzęsistej iluminacji umieszczono „wizerunek Najświętszej Marii Panny Łaskawej, nie ten jednak – zaznaczał pijarski dziejopis – który w ołtarzu jest, lecz inny, do obrazu tego podobny". Następnie ów „wizerunek" – a należy się domyślać, iż chodziło w tym przypadku o rzeźbiony feretron – „był dźwigany przez czterech kapłanów", kiedy zaś procesja przybyła do świątyni pijarskiej „na ołtarzu został umieszczony" i „aż do samej nocy przy ołtarzu Matki Łaskawej przy światłach nabożeństwa były odprawiane"[108].

Feretron ów zachował się po dziś dzień w kościele przy ulicy Świętojańskiej (il. 20, 21). Owa drewniana rzeźba jest rzeczywiście swobodną transpozycją malowanego konterfektu, tyle że powtórzonego w lustrzanym odbiciu. Figura ustawiona w niewielkim kontrapoście ma lekko pochyloną głowę, a w rozłożonych dłoniach dzierży strzały – atrybut typu ikonograficznego. Jest ich tyle co na obrazie, a stan ów – „strzał srebrnych do statuy [...] siedem" – potwierdza również inwentarz pijarski z połowy XIX w.[109] Twarz Marii o harmonijnych rysach i delikatnym modelunku okalają rozpuszczone włosy, skręcające się w swobodne loki. Madonna odziana została – tak jak na obrazie – w długą suknię przewiązaną w pasie wstążką. Na ramionach ma zarzucony płaszcz, spięty na piersi niewielką broszą; stopy są obute w sandały. Rzeźba była niegdyś polichromowana, jednakże owa pierwotna polichromia została bezmyślnie zniszczona już po ostatniej wojnie przy wykonywaniu odlewu figury, obecna jest więc tylko namiastką tej dawnej[110]. Postać Najświętszej Marii Panny Łaskawej miała też niegdyś – co nawiązywało do malowanego przedstawienia – metalową koronę. Jej istnienie w wieku XVIII zaświadcza wspomniane płótno Bernarda Bellotta.

W dotychczasowej literaturze zarysowały się dwie koncepcje datowania owej figury, czynione wszakże z reguły bez próby szerszego umotywowania wysuwanej propozycji: koniec wieku XVII lub początek wieku XVIII[111]. W świetle jednak ujawnionego projektu należy postawić tezę, iż rzeźba owa została wykonana jako integralny (choć ruchomy) element ołtarza i była jemu współczesna. Czas zatem jej powstania należałoby lokować około 1682 r. Nie przeczą temu cechy formalne statuy: swobodna jej kompozycja i stosunkowo bogaty światłocieniowy modelunek szaty (wyraźnie w tym przypadku różny od malarskiego pierwowzoru, gdyż suknia była malowana zupełnie płasko), a jednocześnie widoczna – choćby w sposobie opracowania twarzy czy uchwycenia gestu – chęć nadania postaci piętna antykizującej harmonii. Wymienione zaś cechy stylowe były obecne w rzeźbie środowiska warszawskiego nieomal od samego początku panowania Jana III Sobieskiego, z latami jedynie ulegając uwydatnieniu[112].

Halina Zanimirska wysunęła niegdyś hipotezę, iż twórcą Madonny Łaskawej był architekt i sztukator Józef Szymon Bellotti, jednakże atrybucja owa oparta została na nader nikłych przesłankach[113]. Oto bowiem

---

[107] Ł. Gołębiowski, *op.cit.*, s. 56; F. Giedroyć, *Mór w Polsce w wiekach ubiegłych. Zarys historyczny*, Warszawa 1899, s. 56 n.

[108] BN, *Chronicon...*, s. 611 n.

[109] AGAD, Komisja Województwa Mazowieckiego, sygn. 6591: *Akta... funduszów kościoła i kolegium xx. Pijarów przy ulicy Swiętojańskiej w Warszawie...*, k. nlb. Wykaz „apparatów kościelnych" został sporządzony w 1857 r.

[110] Zanimirska, *Geneza...*, s. 416.

[111] Schyłek XVII w. podaje: *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Muzeum Narodowe w Warszawie. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum. 1862-1962*, t. 1, Warszawa 1962, s. 95; Zanimirska, *Geneza...*, s. 416; – pocz. XVIII w.: Skrudlik, *Królowa...*, s. 165 n.; Dunin, *op.cit.*, s. 26.

[112] Szeroko na ten temat pisał: Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 33 n.; tenże, *Sztuka polska XVII wieku...*, s. 147 n.; tenże, *Malarstwo i rzeźba czasów saskich*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 129 n.; a przede wszystkim: tenże, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1970, s. 16 n.

[113] Zanimirska, *Geneza...*, s. 418.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0275

20. Warszawa. Kościół Jezuitów. Feretron Najświętszej Marii Panny Łaskawej (ok. 1682)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0276

21. Warszawa. Kościół Jezuitów. Feretron Najświętszej Marii Panny Łaskawej. Stan z 1939 r.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0277

przypisała Bellottiemu inną figurę maryjną – kamienną statuę Matki Boskiej Passawskiej ustawioną w 1683 r. na Krakowskim Przedmieściu, o której wiadomo wprawdzie, że została przezeń jako wotum ufundowana, brak natomiast jakiegokolwiek potwierdzenia, iż był on faktycznym jej wykonawcą. Zatem jakby wbrew marginalnie czynionym niekiedy spostrzeżeniom – podważającym jednoznaczność wniosku – że „tak wysokiej klasy umiejętności nie można dziś stwierdzić w żadnej z dekoracji stiukowych powstałych w warszawskim środowisku", atrybucja ta została dość powszechnie zaakceptowana w późniejszych publikacjach (podważono ją dopiero niedawno, wysuwając jednocześnie przypuszczenie, że autorem dzieła był statuarius Ambroży Gutti)[114]. Na podstawie natomiast dość pobieżnie zasugerowanych analogii rzeźb Passawskiej i Łaskawej – wynikających w dużej mierze stąd, iż obie przedstawiają postać kobiecą – nie bacząc też na różnice materiału i poziomu artystycznego obu dzieł, Zanimirska wyrażała przekonanie, że i feretron Matris Gratiarum należy uznać za pracę Bellottiego.

Kwestia działalności tego artysty jako samodzielnego sztukatora nie została dotąd jednoznacznie i wyczerpująco wyjaśniona. Podejmujący ostatnio tę problematykę Mariusz Karpowicz stwierdził, iż w stiukowych realizacjach łączonych z osobą Bellottiego podobne są motywy, natomiast sposób ich opracowania zdradza rozmaitych wykonawców, toteż końcowy wniosek sugerował, iż Bellotti „raczej projektował dekoracje i kierował wykonawcami, niż rzeźbił osobiście"[115]. Co więcej, nader nikłe wydaje się prawdopodobieństwo założonej wielkiej wszechstronności tego artysty, który byłby nie tylko architektem czy sztukatorem, ale i rzeźbiarzem znakomicie radzącym sobie tak z kamieniem, jak też z drewnem. Trzeba bowiem pamiętać, że w dobie nowożytnej obowiązywały określone specjalizacje i wcale nie został całkowicie zarzucony, wywodzący się ze starożytności podział na twórców działających poprzez „dodawanie" materii – *fictores*, oraz poprzez jej „ujmowanie" – *sculptores*[116]. Konkludując zatem należy uznać, że brak w istocie jakichkolwiek racjonalnych podstaw, by pijarski feretron przypisywać Józefowi Szymonowi Bellottiemu.

Wydaje się, iż poszukując rzeczywistego autora statuy Najświętszej Marii Panny Łaskawej, jak też zapewne całego, zaprojektowanego przez Tytusa Liwiusza Burattiniego ołtarza, należy zwrócić uwagę na osobę Wilhelma Barsza, „snycerza Jego Królewskiej Mości"[117]. Przede wszystkim dlatego, iż jest on źródłowo potwierdzonym wykonawcą przeznaczonego dla warszawskiej świątyni Pijarów ołtarza głównego, sporządzonego w latach 1693-1697[118]. Prawdopodobne jest zatem, że wcześniej jemu także zlecono wykonanie niektórych innych retabulów zakonnego przybytku, wyposażanego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVII stulecia. Choć nader skromna jest wiedza o przypadającej właśnie w owym okresie działalności tego artysty, to jednak wiadomo, iż poza pracami na Zamku Królewskim powierzano mu realizacje sprzętów do rozmaitych kościołów: Karmelitów i Karmelitanek Bosych w Warszawie, kolegiaty w Łowiczu czy parafialnej świątyni w Klementowicach pod Puławami. Z dzieł jego warsztatu – a musiała być to pracownia bardzo rozbudowana, gdyż mistrz nie gardził nawet zleceniami na roboty czysto stolarskie – ocalało niewiele.

Do owych nielicznych zachowanych, a zarazem pewnych dzieł Barsza należy ołtarz główny w kościele w Klementowicach, wzniesiony w latach 1688-1689 według projektu Tylmana z Gameren (il. 22)[119]. Samo retabulum w późniejszych latach uległo wprawdzie pewnym przeróbkom, lecz w dobrym stanie przetrwały niektóre rzeźby, zwłaszcza dwóch świętych w zwieńczeniu: Katarzyny i Barbary. Wykazują one z figurą Madonny Łaskawej wiele wyraźnych analogii tak w zakresie sposobu ujęcia twarzy, modelowanych miękko,

---

[114] K a r p o w i c z, *Sztuka Warszawy...*, s. 197; przyjęli ją również m.in.: H. S y g i e t y ń s k a, *Kamień w architekturze i rzeźbie Warszawy*, Warszawa 1978, s. 31; M.I. K w i a t k o w s k a, *Votum Bellottiego*, „Stolica" XXXVIII: 1983, nr 37, s. 15. Atrybucję Guttiego wysunęli: R. Z d z i a r s k a, Z. R e w s k i, *Figura Matki Boskiej Passawskiej. Pomnik dziękczynienia*, „Ład", II: 1982, nr 28, s. 7; c i s a m i, *Replika na list z 6 II 1983 roku*, „Ład" III: 1983, nr 10, s. 7. Ostatnio podtrzymano autorstwo Bellottiego: J. G a j e w s k i, *Bellotti Giuseppe Simone*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 8, München 1994, s. 516.

[115] K a r p o w i c z, *Sztuka Warszawy...*, s. 197, zob. też s. 195 n. Por. także: Z d z i a r s k a, R e w s k i, *Replika...*, s. 7.

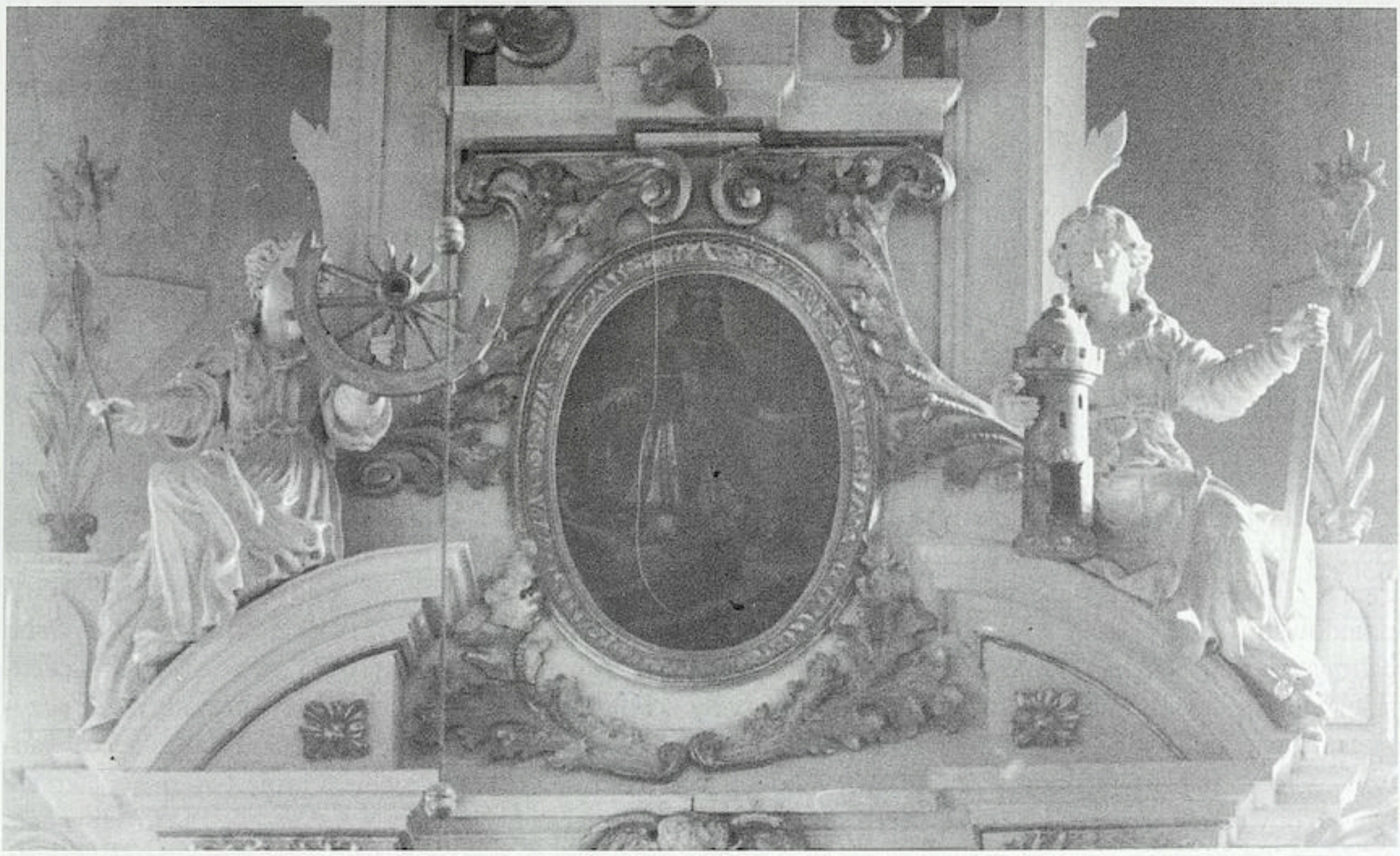
[116] Utrwalił go niegdyś w swym traktacie Leone Battista Alberti – L.B. A l b e r t i, *O rzeźbie*, oprac. M. Komorowski, [w:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole – problemy*, Warszawa 1977, s. 60.

[117] Podstawowe informacje na temat artysty zestawił: D. K a c z m a r z y k, *Barsz Wilhelm*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław 1971, s. 93; por. też: [C. R o h r s c h n e i d e r] Ch. R., *Barsz Wilhelm*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon...*, t. 7, München 1993, s. 200 n.

[118] W 1697 r. był „świeżo ukończony", a zatem z tym właśnie „snycerskim dziełem" należy wiązać wzmiankę w sporządzonym 13 marca owego roku testamencie Barsza, iż „ojcowie Piarum Scholarum winni od postawienia ołtarza pół piąta sta złotych" – APK, *Descriptio primaeva...*; AGAD, Stara Warszawa, sygn. 352: *Protocollon... 1696-1698*, s. 83.

[119] D. K a c z m a r z y k, *Projekt Tylmana z Gameren drewnianego kościoła w Klementowicach*, „KAU" VI: 1961, nr 4, s. 346 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0278



22. Klementowice. Kościół parafialny. Ołtarz główny (1688–1689, Tylman z Gameren; następnie przerabiany). Figury św. Katarzyny i Barbary (Wilhelm Barsz)

delikatnie, kształtowania splotów włosów, które opadając na ramiona skręcają się w drobne loki, subtelnym formowaniem dłoni, częstokroć ledwie podtrzymujących atrybuty, a wreszcie bogatym i zróżnicowanym opracowaniem szat, z charakterystycznymi „rurkowatymi", gęsto kładzionymi pliskami, zwłaszcza przy próbach oddania cienkiej, wiotkiej materii. Owe daleko idące podobieństwa pozwalają wnosić, iż wcześniejszy o kilka lat pijarski feretron maryjny był dziełem pracowni Wilhelma Barsza, bądź to samego mistrza, bądź też jednego z wyróżniających się zatrudnianych przez niego snycerzy.

MARYJNE SANKTUARIUM

Rosnący kult Madonny Łaskawej sprawił, że w powszechnym odczuciu zaczęto zakonny kościół Szkół Pobożnych w Warszawie traktować jako sanktuarium jej właśnie poświęcone.

Jan Kazimierz pragnął, aby fundowana przezeń murowana świątynia pijarska przy ulicy Długiej – mająca stanowić wotum za uzyskanie militarnej przewagi w podejmowanej wojnie z Moskalami – „została dedykowana Najświętszej Pannie Zwycięskiej, przy zachowaniu także pierwotnego tytułu świętych męczenników"[120]. Takie również wezwanie wypisano na wmurowanym w roku 1660 kamieniu węgielnym[121]. Uczyniony także został warunek, iż gdyby ze strony monarchy fundacja „nie została dopełniona całkowicie, wtedy tytuł nowy zostanie usunięty, a pozostawiony poprzedni", czyli Św. Pryma i Felicjana[122]. Skomplikowane dzieje budowy świątyni wskazują, że choć pretekst formalny istniał, niemniej do takiego zabiegu się nie posunięto, wobec czego „stało się woli i pobożności króla bogobojnego zadosyć"[123]. W kronice bowiem warszawskiego konwentu pijarów *Chronicon rerum gestarum* pod rokiem 1701, przy okazji konsekracji kościoła,

---

[120] APK, *Status Domus...*

[121] APK, *Copia inscriptionis primi lapidis positi in erectione ecclesiae S. Mariae de Victoria et Ss. Primi et Feliciani patru[m] Scholarum Piarum Varsaviae...*, sygn. RAC 10, dok. 3. Napis przedrukował: Bystrzycki, *op.cit.*, s. 18 n.

[122] APK, *Status Domus...*

[123] *Nabożeństwo...*, s. 13.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0279

wymieniono nadane mu wówczas „wezwanie patronów i opiekunów świętych, to znaczy Marii Zwycięskiej, a także Św. Pryma i Felicjana męczenników”[124]. Okazuje się zatem, że było ono – co nie zawsze stanowiło regułę[125] – całkowicie zgodne z tym, które wypisano na kamieniu węgielnym.

W chwili dokonywania wyboru wezwania pijarskiego kościoła istniała już prawie wiekowa tradycja tytulatury Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej, łącząca się w sposób dość jednoznaczny z wizerunkiem Matki Boskiej Śnieżnej, zwanej „Salus Populi Romani”, czyli konterfektem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, pochodzącym z przełomu VIII i IX w., przechowywanym w rzymskim kościele S. Maria Maggiore[126]. Wyobrażenie to zyskało miano Zwycięskiej od czasu sławnej bitwy chrześcijan z niewiernymi, jaka rozegrała się w roku 1571 pod Lepanto[127]. Pogrom bowiem, mających liczebną przewagę wojsk tureckich, przypisano wstawiennictwu Madonny z obrazu obnoszonego wtedy procesjonalnie po ulicach Wiecznego Miasta dla wybłagania pomocy w rozgrywającej się batalii. Ogłoszono także oficjalnie, że „Matka Boska Różańcowa od tego pamiętnego zwycięstwa będzie uważana wyrokiem Kościoła jako Matka Boska Zwycięska”[128].

W późniejszych czasach różne inne sukcesy militarne uznawano za cudowne wstawiennictwo Madonny Zwycięskiej, niejednokrotnie ofiarowując jej jako wota budowle sakralne. Tak na przykład po bitwie pod Białą Górą w roku 1620, gdzie wojska katolickiej Ligi pobiły oddziały protestanckiej Unii, tytuły Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej otrzymały świątynie Karmelitów Bosych w Rzymie i w Pradze, a po latach także specjalnie ufundowany kościół, który wystawiono na miejscu stoczonej batalii[129]. Również w polskiej tradycji upatrywano patronatu Matki Boskiej Zwycięskiej nad wojskami podczas bitwy pod Chocimiem (1621) czy późniejszej wiedeńskiej wiktorii Jana III Sobieskiego (1683)[130]. Kult maryjny w Polsce został wydatnie zintensyfikowany przez uczyniony 1 kwietnia 1656 r. uroczysty akt ślubowania Jana Kazimierza, który publicznie w katedrze lwowskiej oświadczył: „Ciebie za patronkę moją i za Królową władztw moich dzisiaj obieram i siebie, i królestwo moje, jako też wojsko obydwóch narodów i wszystek lud Twojej szczególnej opiece i obronie polecam”[131]. Nic zatem dziwnego, że cztery lata później ten sam monarcha pragnąc zyskać przewagę w wojnie polsko-rosyjskiej odwołał się do wstawiennictwa Matki Boskiej Zwycięskiej, a fundację pijarskiej świątyni potraktował jako wotum.

Oficjalny ów tytuł warszawskiego kościoła Szkół Pobożnych – zaproponowany w 1660, a nadany w roku 1701 – nigdy, aż po czasy przebudowy na prawosławny sobór, nie został zmieniony. Potwierdzają to zresztą wszelkie późniejsze dokumenty o charakterze urzędowym, jak choćby pochodzące z roku 1753 rzymskie breve papieża Benedykta XIV, nadające odpusty dla wiernych, którzy dopełnią określonych warunków i odwiedzą „kościół Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej kleryków regularnych Zgromadzenia Ubogich Matki Bożej Szkół Pobożnych w mieście Warszawie”[132]. Zadziwiająca zatem staje się konstatacja faktu, iż wcale nie odosobnione są przypadki opracowań historycznych, które wspominając kościół stołecznych pijarów mianują go tytułem: Najświętszej Marii Panny Łaskawej[133]. Jednakże w owym częstokroć popełnianym

---

[124] BN, *Chronicon...*, s. 80.

[125] Np. świątynię warszawskich wizytek fundowano pod tytułem Alojzego Gonzagi, a konsekrowano imieniem Józefa Oblubieńca – J.A. Chrościcki, *Kościół Wizytek*, Warszawa 1973, s. 36 n., 54.

[126] Buchowiecki, *op.cit.*, t. 1, s. 271 n.

[127] K.S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, [w:] Moisan, Szafraniec, *op.cit.*, s. 85 n. Por. też: R.K. Höfer, E.H. Ritter, *Schnee*, [w:] *Marienlexikon...*, t. 6, St. Ottilien 1994, s. 40 n.

[128] Żukiewicz, *op.cit.*, s. 26.

[129] Rzym: M. Brykowska, *Rzymskie kościoły karmelitów bosych*, [w:] *Architektura dawna a współczesność*, Warszawa 1982, s. 43; – Praga i Biała Góra: V. Hlavsa, J. Vančura, *Malá Strana – Menši Město pražské*, Praha 1983, s. 110, 257; M. Horyna, *Neznámé pražské dilo Jana Blažeje Santiniho*, „Uměni” XXXI: 1983, nr 3, s. 247; także: V. Naňková, M. Horyna, M. Vilimková, *Architektura*, [w:] *Praha na úsvitu nových dějin*, red. E. Poche, Praha 1988, s. 290, 346.

[130] Żukiewicz, *op.cit.*, s. 112 n., 134 n. Analogię: Lepanto-Chocim wydobył Tomasz Dolabella w obrazie *Bitwa pod Lepanto*, znajdującym się w zbiorach wawelskich – W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „BHS” XIII: 1951, nr 1, s. 87 n.; tenże, *Dolabella...*, s. 50 n.; także: Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, *op.cit.*, s. 338 n.

[131] Cyt. wg: E. Pohorecki, *Ślubowania maryjne w Polsce*, [w:] *Mały słownik maryjny...*, s. 92. Nieco odmienną (w mniej istotnych szczegółach) wersję przekładu przytacza jubileuszowa publikacja: *Jasnogórska Bogurodzica...*, s. 293. Pełny opis uroczystości podał: W. Kochowski *Annalium Poloniae climacter secundus bella Sueticum, Transilvanicum, Moschoviticum, aliasq[ue] res gestas ab anno 1655 ad annum 1661 inclusive continens*, Cracoviae 1688, s. 106 n.

[132] AGAD, Zbiór dokumentów pergaminowych, sygn. 8602.

[133] Zwłaszcza w zwracających uwagę nagłówkach np.: W. Korotyński, *Warszawa – Kościół N.M.P. Łaskawej*, [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 13, Warszawa 1893, s. 50; [Ł. Janczak] Ł. J., *Warszawa – Kościół ks.ks. Pijarów Najś[więtszej] Marii Panny Łaskawej*, [w:] *Encyklopedia kościelna*, red. M. Nowodworski, t. 30, Płock 1910, s. 325.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0280

błędzie tkwiło także coś z prawdy. Oto bowiem silnie rozwijający się kult Matki Boskiej de Gratiis wywołał stan daleko idącej niejasności pomiędzy wezwaniem oficjalnie świątyni nadanym i obowiązującym, a rozpowszechnionym nazewnictwem potocznym. Zaświadczają to zakonne – i nie tylko zresztą zakonne – wypowiedzi z początku XIX stulecia: Jan Bystrzycki, pijar, pomiędzy obu członami nazwy Madonny postawił myślnik: „Zwycięskiej-Łaskawej", anonimowy zaś dziennikarz pisząc o kościele przy ulicy Długiej nazwał go: „Marii Łaskawej i Zwycięskiej"[134]. Wypada jednak zauważyć, iż nawet wprowadzając ów znak równania, nie zapominano, że de Gratiis winna być czczona w maju, de Victoria zaś w październiku[135].

Nie jest zupełnie oczywiste – co zresztą dokumentują cytowane przykłady – czy świątynię Szkół Pobożnych traktowano jako przybytek Madonny i Łaskawej, i Zwycięskiej, czy też po prostu w powszechnej świadomości utożsamiano Najświętszą Marię Pannę Łaskawą ze Zwycięską. Owe kwalifikatory będące dla nas dzisiaj określeniami wyraziście zarysowanych, odmiennych typów ikonograficznych, mogły być odczuwane jedynie jako określenia cech przysługujących Matce Bożej. Że zresztą niejednokrotnie celowo – wedle zasad barokowej retoryki – mnożono wobec niej rozmaite epitety wskazuje choćby przykład tablicy inskrypcyjnej w portalu ukończonego w roku 1634 kościoła krakowskich Dominikanek, który dedykowano: „Łaskawej Matce Bożej i Królowej Niebios, Najczystszej Marii Pannie, nazwanej Śnieżną", a *de facto* Matce Boskiej Zwycięskiej (notabene obraz w ołtarzu głównym tegoż przybytku niewiele miał wspólnego z rzymskim wizerunkiem „Salus Populi Romani")[136]. W przypadku zatem świątyni pijarskiej utożsamienie Madonny Zwycięskiej i Łaskawej nie było wcale trudne.

Maria, która dzierżyła w dłoniach złamane strzały – czy to znak „gniewu Bożego", czy też nieprzyjaznych Planet – mogła być w pojęciu ówczesnego społeczeństwa i łaskawą, i zwycięską zarazem, stanowiła bowiem wyobrażenie Madonny triumfującej, pokonującej zło pod każdą jego postacią. Sami zresztą pijarzy w XVIII stuleciu nierzadko z kazalnicy pouczali o tym wiernych. „Trzyma w ręku strzały Łaskawa Matka Przenajświętsza Maria, lecz każda z nich – zapewniał w roku 1723 Jan Włocki – ku zbawieniu naszemu, nie zgubie wojująca jest"[137]. „Któż jawnie szczęścia swego nie widzi" – dowodził w roku 1740 Samuel Wysocki – „gdy dla ciebie Maria w ręku strzały piastuje, którymi jako się szatańskim możesz odstrzelić insultom, tak wiecznego błogosławieństwa cel zamierzyć"[138]. Konkluzja bywała jednoznaczna: „Może sobie z nieprzyjaciółmi dusznymi z podobną postępować odwagą, komu zwycięskimi Matka Łaskawa pomaga strzałami"[139]. Tego rodzaju sugestie pojawiały się już zresztą dużo wcześniej, oto bowiem w roku 1664 wystawiając spektakl teatralny *Maria de Gratiis stella salutaris*, wyraźnie stwierdzano, iż cześć oddawana Madonnie Łaskawej stanowi „przepowiednię szczęśliwego prognostyku" dla świeżo erygowanej pod jej tytułem konfraterni „w przyjściu do zwycięstwa"[140].

Że ów tytuł Madonny Zwycięskiej w odniesieniu do warszawskiego kościoła Pijarów nigdy nie wszedł w powszechne użycie, wyparty przez popularniejsze miano Madonny Łaskawej, świadczą rozmaite fakty. Sami zakonnicy – jak dowodzą dokumenty z połowy XVIII w. – wyraźnie unikali oficjalnej tytulatury, albo pisząc o „kościele świętych Pryma i Felicjana", albo też o „kościele Najświętszej Marii Panny Łaskawej"[141]. Zgodnie z zaleceniem Karola Boromeusza, wedle którego fasada sakralnego przybytku winna być ozdobiona „wyobrażeniem świętego lub świętej, których imieniem kościół jest nazwany", świątynię pijarską – co zostanie jeszcze szerzej poruszone – dekorował ustawiony na zewnątrz posąg Matris Gratiarum ze strzałami w dłoniach[142]. Co więcej zaś, egzystował w Warszawie inny kościół noszący – najpewniej od roku 1741 – wezwanie Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej, ulokowany przy Krakowskim Przedmieściu, należący do dominikanów obserwantów, a wiadomo skądinąd, że starano się unikać sytuacji, by dwa sakralne obiekty w obrębie tej samej jurysdykcji miejskiej otrzymywały identyczne wezwanie[143]. Wspomnieć też wypada o istnieniu co naj-

---

[134] Bystrzycki, *op.cit.*, s. 7; *Uroczystość...*, s. 1.

[135] *Nabożeństwo...*, s. 13, 21.

[136] Cyt. wg: S. Świszczowski, *Krakowski Gródek*, Kraków 1977, s. 16 n., 110.

[137] Włocki, *op.cit.*, s. nlb.

[138] [S. Wysocki] Samuel od św. Floriana, *Chwała chwalebnego w świętych swoich Boga i świętych w Bogu uwielbionych, kazania na wszystkie w roku całym dni święte... dla naśladowania pobożności ogłoszone*, t. 1, Warszawa 1747, s. 142.

[139] Włocki, *op.cit.*, s. nlb.

[140] *Maria de Gratiis...*, s. 1.

[141] Wysocki, *op.cit.*, s. 27, 77, 138, 145, 249, 476; *Relacja o depozycji serca... Jana Tarła, wojewody sandomierskiego, w kościele warszawskim xx. Scholarum Piarum*, [Warszawa 1750], s. nlb.

[142] Cyt. wg: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 402.

[143] S. Lorentz, *Z dziejów architektury warszawskiej XVIII wieku*, „BHS" XXII: 1960, nr 3, s. 239 n.; tenże, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 55 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0281

mniej pary stołecznych kaplic poświęconych właśnie Najświętszej Marii Pannie Zwycięskiej. Taki bowiem tytuł nosiła już od 1668 r. kaplica Moskiewska przy Krakowskim Przedmieściu (na miejscu której stanął następnie kościół Dominikanów)[144]. Takie też najpewniej miano otrzymała kaplica Marywilu, o czym zdaje się świadczyć napis na kamieniu węgielnym, wmurowanym w roku 1695 (choć nie jest wiadome, czy po latach dopiero ukończony obiekt został konsekrowany zgodnie z pierwotnym zamierzeniem)[145].

Tytuł zatem Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej nie funkcjonował omal zupełnie w odniesieniu do kościoła pijarskiego przy ulicy Długiej ani w powszechnym odczuciu mieszkańców Warszawy, ani wśród zakonników Szkół Pobożnych, ani nawet w środowisku polskiej administracji kościelnej, a trwał jedynie w urzędowych dokumentach wystawianych w Rzymie. Gwoli ścisłości historycznej należy jednak pamiętać, iż wezwanie Najświętszej Marii Panny Łaskawej, choć dość powszechnie stosowane, nigdy nie zyskało oficjalnego, pełnoprawnego charakteru. Dopiero pojezuicki kościół przy ulicy Świętojańskiej, do którego pijarzy byli zmuszeni przenieść się z rozkazu władz rosyjskich, otrzymał w roku 1836 przy okazji nowej konsekracji tytuł Najświętszej Marii Panny Łaskawej[146].

MADONNA TRIUMFUJĄCA

Pierwotna forma fasady pijarskiego kościoła znana jest dzięki rysunkowi Johanna Georga Feygego, który w otoku panoramy Warszawy, sporządzonej w roku 1701, umieścił między innymi wizerunek „Piarum Scholarum [...] Kirche" (il. 23)[147]. Ów przekaz ikonograficzny – prezentujący fasadę dwukondygnacjową, pięcioosiową, a przede wszystkim dwuwieżową – pokrywa się z informacjami źródłowymi, mówiącymi o kształcie ukończonej w roku 1682 zachodniej partii świątyni[148]. Dekorowały ją przedstawienia rzeźbiarskie. Cztery figury wieńczyły naroża poprzedzającej kościół kruchty, dwie inne, wsparte na konsolach, znalazły się w niszach flankujących okno nawy, jedna dekorowała szczyt, ozdobiony jeszcze dodatkowo dwoma wazonami. Program treściowy fasady nie jest na rysunku jednoznacznie czytelny, można się go wszakże domyślać wnioskując z tytulatury (lecz raczej tej nieoficjalnej) kościoła, która zazwyczaj znajdowała odzwierciedlenie we frontowej elewacji. W niszach zatem drugiej kondygnacji najpewniej przedstawiono braci męczenników Pryma i Felicjana, zaś na architektonicznym, ujętym wolutami szczycie wizerunek Najświętszej Marii Panny, zapewne już w typie Łaskawej. Postać ta bowiem stoi na cokole, a w rozłożonych rękach dzierży coś, co być może należy odczytywać jako strzały.

Nowa palladiańska fasada kościoła z lat 1758-1769, zaprojektowana przez Jakuba Fontanę, ujęta przenikającymi się wielkim i małym porządkiem architektonicznym, wyraźnie nawiązująca do idei łuku triumfalnego, również została ozdobiona monumentalnymi rzeźbami Najświętszej Marii Panny Łaskawej oraz świętych Pryma i Felicjana[149]. Jednakże nie o samą wyłącznie gloryfikację patronów przybytku chodziło, lecz o czytelny znak niezwykle istotnych funkcji kultowych pełnionych przez zakonny kościół: maryjnego sanktuarium – z uwagi na konterfekt Madonny de Gratiis, i chrześcijańskiego martyrium – ze względu na relikwie rzymskich męczenników[150]. Wydarzenia dziejowe sprawiły, że do obecnych czasów przetrwały tylko niektóre

---

[144] W dokumencie z 1674 r. zapisano m.in.: „Kaplica Najświętszej Marii Zwycięskiej vulgo Moskiewską zwana" – AGAD, Centralne Władze Wyznaniowe, sygn. 812: *[Akta funduszy po dominikanach obserwantach w Warszawie]*, s. 29, także s. 30. Por. też: A. Wejnert, *Rozwiązanie wątpliwości o istnieniu w Warszawie kościoła N.P. Marii Zwycięskiej i kępy na Wiśle przy Bełku*, [w:] tegoż, *Starożytności...*, t. 3, Warszawa 1854, s. 314 n.; J. Ruszczycówna, *Zapomniane sobiesciana warszawskie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" XV: 1971, 2, s. 95 n.

[145] A. Rychłowska-Kozłowska, *Marywil*, Warszawa 1975, s. 27 n.

[146] Wiadomość o poświęceniu: „Kurier Warszawski" XVI: 1836, nr 78, s. 365; „Gazeta Warszawska" LXIII: 1836, nr 80, s. 1.

[147] Staatsarchiv Dresden, sygn. Ingenieurcorps B III, Warschau 1. Opublikował panoramę: Z. Bieniecki, *Obraz Warszawy z 1701 roku w rysunkach Jana Jerzego Feyge*, „BHS" XXXIX: 1977, nr 3, s. 267. Ostatnio opublikowany został rysunek prezentujący frontową elewację warszawskiego kościoła pijarów, zachowany w Archiwum Generalnym Pijarów w Rzymie, datowany rokiem 1690 – M.R. Nobile, H. Samsonowicz, *Projekty kościoła pijarów w Warszawie w Archiwum Generalnym zakonu w Rzymie*, „BHS" LV: 1993, nr 1, s. 94. Nie jest to jednak – wbrew twierdzeniu autorów artykułu – inwentaryzacja stanu wówczas istniejącego, lecz kopia jednego z wariantów projektu sprzed lat trzydziestu.

[148] Mączyński, *Kto zaprojektował...*, s. 319 n.

[149] Szerzej na jej temat: R. Mączyński, *Palladiańska fasada warszawskiego kościoła Pijarów. Problem recepcji włoskiego wzoru w polskiej architekturze sakralnej*, „KAU" XXXI: 1986, nr 3/4, s. 323 n.; tenże, *Bezwieżowa fasada warszawskiego kościoła Pijarów. (Przyczynek do dziejów palladianizmu w Polsce)*, „RHS" XVII: 1988, s. 337 n.

[150] Mączyński, *Warszawska konfesja...*, s. 45 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0282

23. Dwuwieżowa fasada warszawskiego kościoła Pijarów.
Rysunek w otoku panoramy Warszawy
Johanna Georga Feygego (1701).
W zbiorach Staatsarchiv w Dreźnie

– wykonane z piaskowca – statuy, a i te są poznaczone śladami dotkliwych zniszczeń. W roku 1834 figury zostały zdjęte z frontowej elewacji zakonnego kościoła i przeniesione do nowej siedziby pijarów przy ulicy Świętojańskiej. Madonnę i świętych złożono na ziemi w wąskim przejściu pomiędzy kościołem pojezuickim a katedrą; już trzydzieści pięć lat później były mocno zdewastowane, z poutrącanymi głowami i rękami[151]. W roku 1883 sprzedano je na prowincję do Rokitna, z tej okazji stołeczny rzemieślnik Kazimierz Konstanty Sikorowski niezbyt udatnie dorobił rzeźbom brakujące elementy, po czym w roku 1886 ozdobiły one fasadę tamtejszego kościoła parafialnego[152].

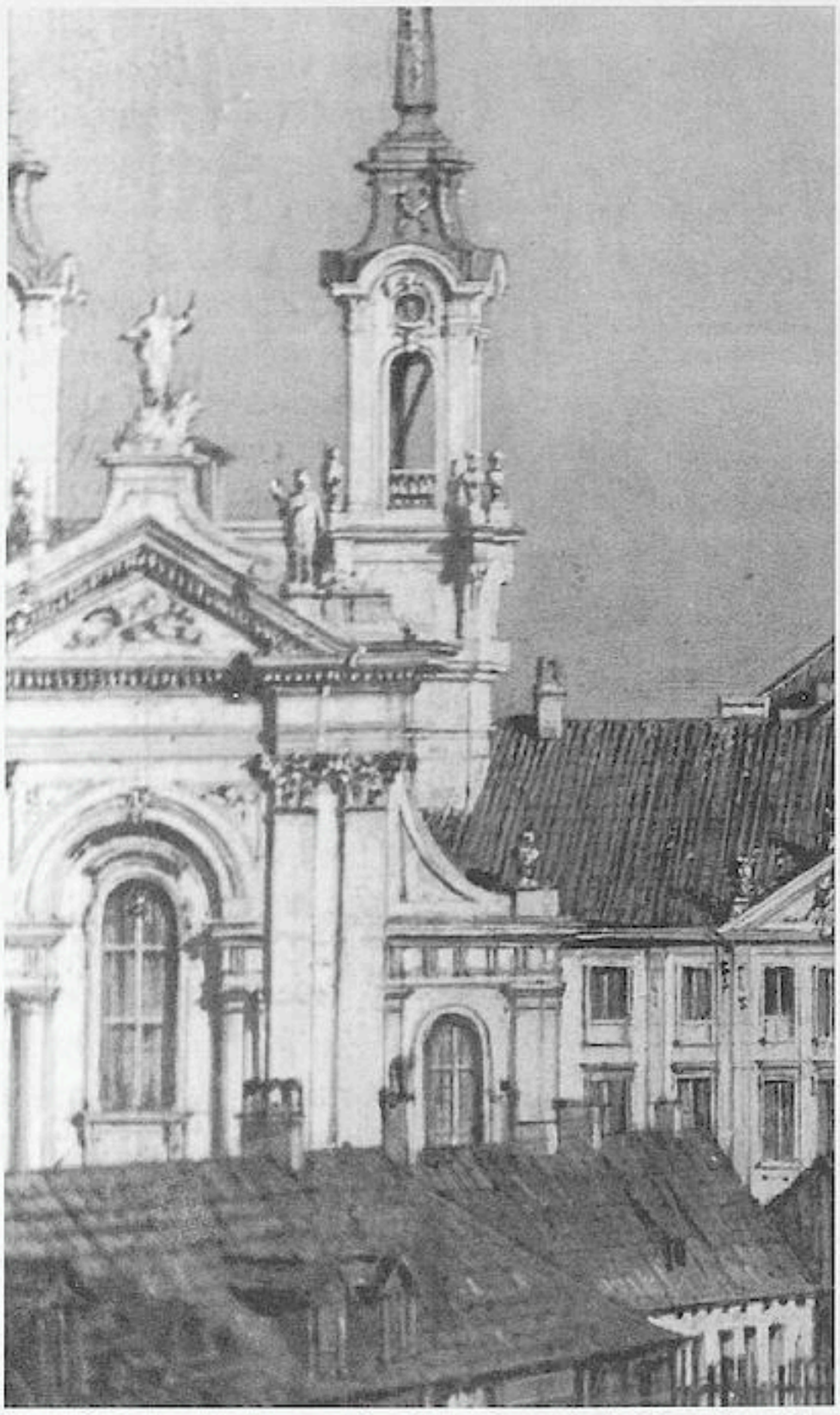
Pierwotny sposób rozlokowania posągów na fasadzie pijarskiego kościoła przy ulicy Długiej został ukazany na obrazie Marcina Zaleskiego przedstawiającym plac Krasińskich (około 1830), a częściowo też na – wspomnianym uprzednio – płótnie Bernarda Bellotta (1778) (il. 24, 25)[153]. Stanęły one na trójkątnym fron-

[151] O fatalnym stanie figur może świadczyć fakt, iż varsavianista Wiktor Gomulicki oglądając „rzuconą tam niedbale" rzeźbę Matki Boskiej sądził, że jest to „św. Barbara" – W. Gomulicki, *Warszawa wczorajsza*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1961, s. 63.

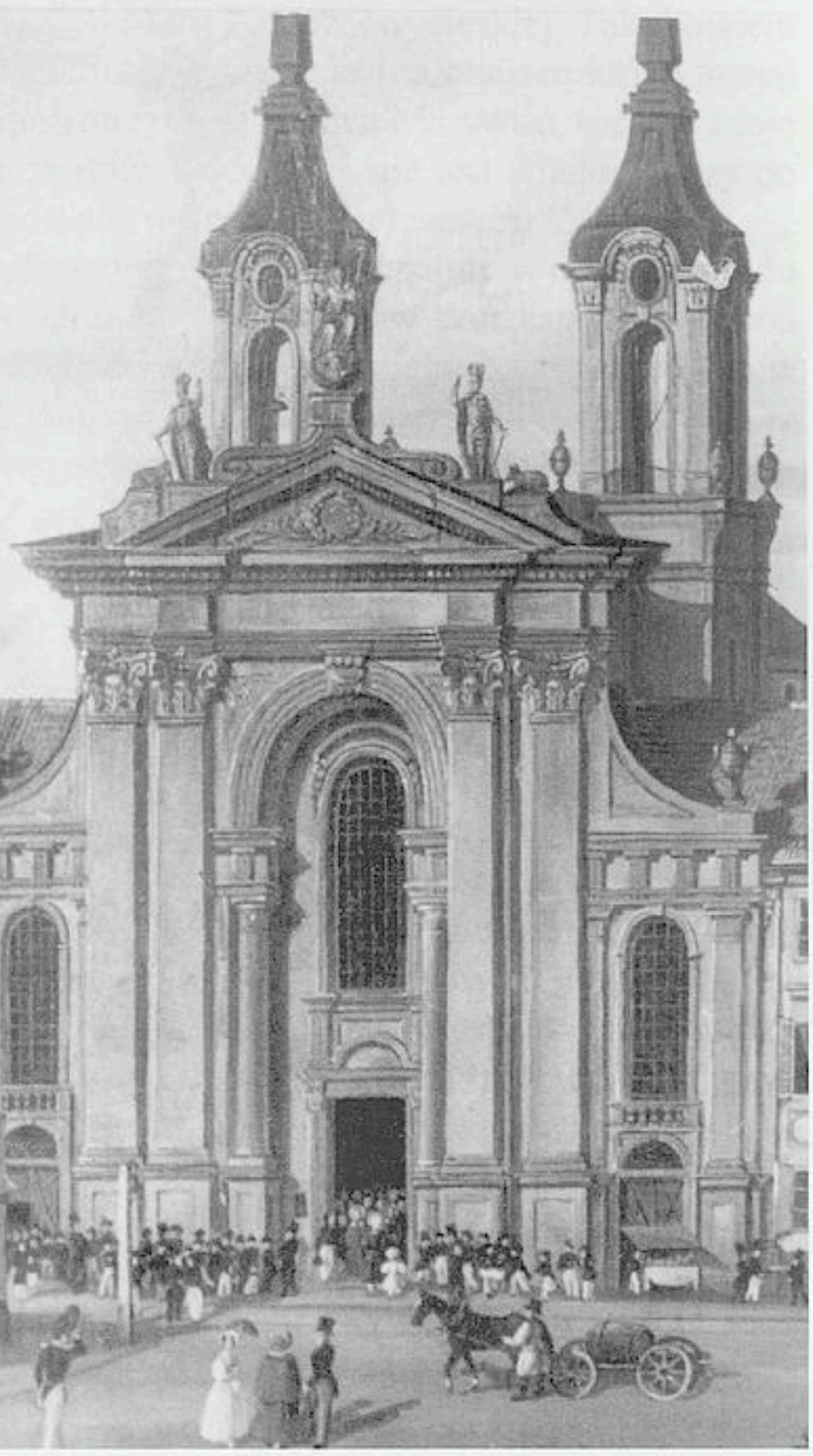
[152] Z. Batowski, *Pomnik Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca. Przyczynek do dziejów rzeźby w Polsce w XVIII wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego", Wydział II, XXVI: 1933, nr 3/6, s. 56. Ponadto dzieje przemieszczania owych rzeźb omawiają: J. Kaczmarzyk, *Życie i twórczość Jana Jerzego Plerscha*, „Rocznik Warszawski" XI: 1972, s. 92; R. Mączyński, *Niedźwiedź na warszawskiej Starówce*, „Poznaj swój Kraj" XXVII: 1984, nr 2, s. 11.

[153] W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 46546. Obraz ten miał kilka autorskich replik – Z.A. Nowak, *Marcin Zaleski (1796-1877). Wystawa monograficzna. Katalog. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1983, s. 49, 80 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0283



24. Palladiańska fasada warszawskiego kościoła Pijarów. Fragment obrazu *Plac Krasińskich* Bernarda Bellotta (1778). W zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie



25. Palladiańska fasada warszawskiego kościoła Pijarów. Fragment obrazu *Plac Krasińskich* Marcina Zaleskiego (ok. 1830). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

tonie: w centrum figura Madonny, po bokach posągi świętych z atrybutami. Klasycyzująca w formach architektonicznych frontowa elewacja przybytku zyskała zatem w tym samym duchu zakomponowane dopełnienie rzeźbiarskie. Tak właśnie dekorowano portyki świątyń antycznych, wiedzę zaś na ów temat rozpropagował między innymi w swych rysunkowych pomiarach traktat Andrea Palladia *Cztery księgi o architekturze*[154]. O ile jednak starożytni lokowali poszczególne rzeźby na niewielkich, osobnych cokołach, o tyle w przypadku kościoła Pijarów sporządzony został jeden wspólny – stanowiący jakby dodatkowe zwieńczenie tympanonu – pokaźny, wolutowy piedestał. Jego obecność – będąca wyraźnym odstępstwem od norm klasycznych – podyktowana została względami praktycznymi. Konieczność bowiem utrzymania harmonijnych proporcji pomiędzy „małym i wielkim portykiem" fasady powodowała, że nie można było tego ostatniego nazbyt uwysmuklić tak, by zdołał przesłonić zachodni szczyt starszego korpusu kościoła. Jest prawdopodobne, że Jakuba Fontanę, projektanta fasady warszawskiej świątyni, zainspirował podobny (choć bardziej rozbudowany) sposób zwieńczenia frontowej elewacji rzymskiego kościoła S. Giovanni in Laterano (1733-1735), której twórca – Alessandro Galilei – zmuszony był uporać się z analogicznym problemem: powiązania niższej, nowo dostawionej klasycyzującej fasady z wyższą, istniejącą bryłą starochrześcijańskiej bazyliki[155]. A że Fontana dobrze znał tę

[154] Zawierała je przede wszystkim księga IV, w której zostały „opisane i przedstawione świątynie starożytne znajdujące się w Rzymie i niektóre inne w Italii" – A. Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, Warszawa 1955, s. 201 n.

[155] Buchowiecki, *op.cit.*, t. 1, s. 67 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0284

26. Rokitno. Kościół parafialny. Figura Najświętszej Marii Panny Łaskawej
(1764, Jan Jerzy Plersch; uzupełniana 1883-1886, Kazimierz Konstanty Sikorowski)

budowlę świadczyło wykorzystanie jej wzoru przy przypuszczalnym projektowaniu przezeń rozpoczętego w roku 1764 gmachu pijarskiego konwiktu we Lwowie[156].

Z figury Madonny ostał się jedynie korpus, bowiem zarówno głowa, obie ręce (wyjątkowo fatalnie dorobione), a także dół sukni i stopy zostały dodane w wieku XIX (il. 26). Jednakże nawet ten ocalały oryginalny fragment postaci każe podać w wątpliwość wierność zachowanych przekazów ikonograficznych. Przede wszystkim obrazu Marcina Zaleskiego, który wyobraził figurę siedzącą na globie, w prawej ręce trzymającej laskę (?), w lewej zaś, wysoko uniesionej nad głową, trzy strzały. Nie może ulegać kwestii, że ten

[156] Mączyński, *Palladiańska fasada...*, s. 329 n.; tenże, *Bezwieżowa fasada...*, s. 343. Na temat gmachu konwiktowego i jego pierwowzoru – T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 348 n., 393 n.; ostatnio także: J. Kowalczyk, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „RHS" XX: 1994, s. 288 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0285

i inne szczegóły dekoracji rzeźbiarskiej świątyni zostały przez artystę namalowane z wyobraźni[157]. Znacznie bliższy rzeczywistości był Bernardo Bellotto, który ukazał Marię jako stojącą na skłębionych u jej stóp obłokach ozdobionych główkami aniołków. Jeden taki cokołowy fragment rzeźby: „głowa cherubina" (również przeniesiony niegdyś na Świętojańską), zachował się w kościele w Rokitnie; wieńczy szczyt fasady pod sygnaturką[158]. Canaletto uchwycił też charakterystyczny „taneczny", gwałtowny ruch figury. Aczkolwiek należy powątpiewać, czy rzeczywiście lewa ręka Marii mogła być aż tak wysoko uniesiona ponad głową. O tym że na pewno znajdowała się w górze świadczy sposób opracowania piersi Madonny, lecz zarazem układ poły płaszcza wskazuje, iż raczej była jedynie lekko zgięta w łokciu, z dłonią na wysokości twarzy.

Kwestionując autentyzm przekazu Marcina Zaleskiego, który odmalował w dłoni Marii strzały, trzeba stwierdzić, że właściwie nie ma żadnego wizualnego dowodu na to, iż rzeźba owa rzeczywiście wyobrażała typ ikonograficzny Łaskawej, gdyż Canaletto – przy założonym szerokim planie weduty – nie był w stanie uwiecznić tak drobnych szczegółów. Z kolei sam posąg już w połowie XIX w. miał utrącone ręce (a wraz z nimi też i atrybuty), toteż późniejsze relacje nie zasługują na pełną wiarę, gdyż wyrażane w nich opinie mogły po prostu wynikać z przekonania, że kościół zakonny nosił tytuł Najświętszej Marii Panny Łaskawej[159]. Jedynymi zatem współczesnymi świadectwami są wypowiedzi pierwszych dziewiętnastowiecznych varsavianistów. Łukasz Gołębiowski wspomniał, iż w kościele Pijarów „na wystawie jest posąg Najświętszej Panny Łaskawej, patronki miasta Warszawy"[160]. Natomiast Franciszek Ksawery Kurowski potwierdzając tę informację dodawał jeszcze, iż po jej bokach w zwieńczeniu fasady znajdowały się „statuy świętych Pryma i Felicjana", a tympanon świątynia miała „ozdobiony herbem zgromadzenia"[161].

W pijarskiej kronice *Historia Domus Varsaviensis* raz jedyny pojawia się w kontekście opisu „fabryki" palladiańskiej fasady informacja o robotach kamieniarskich. Pod rokiem 1762/63 zapisano, że ich wykonawca, „więcej jak od roku najęty, opieszały był w dostarczaniu kamieni na ozdobę koniecznych, których w wyznaczonym terminie brakowało", stąd więc „niektóre tylko w górę podniesione być mogły, pomnożenie niemałe murów czyniąc, niektóre zaś, najpierw obrobione, wkrótce zostaną wyniesione"[162]. Informacje owe musiały dotyczyć jedynie detali architektonicznych, których w fasadzie pijarskiego kościoła znalazło się sporo (cokoły pilastrów, gzymsy, wolutowe zwieńczenie, wazony, choć kapitele były stiukowe), nie zaś, jak dotychczas mniemano, do samych posągów[163]. Te zostały ukończone dopiero po kilku czy kilkunastu miesiącach, za czasów rektorstwa Michała Stadnickiego (zmarł, pełniąc ten urząd, w marcu 1765 r.) – czyli najpewniej w roku 1764 – w jego biogramie zapisano bowiem, że „za trzy statuy kamienne należność kamieniarzowi została wypłacona"[164]. Natomiast ostateczną finalizację prac polegającą na umieszczeniu wszystkich figur wzmiankowano dopiero w życiorysie kolejnego zarządcy: Ludwika Jordana, za którego kadencji (trwającej do 1768 r.) „fasada kościoła została ukończona i trzema rzeźbami kamiennymi ozdobiona", co najpewniej przypadło w roku szkolnym 1766/67[165].

Owym „opieszałym" kamieniarzem-statuariusem był – jak to na podstawie analizy stylowej ustalił niegdyś Zygmunt Batowski – Jan Jerzy Plersch, artysta znany już dobrze warszawskim pijarom, jako że kilkanaście lat wcześniej był wykonawcą przeznaczonego do ich świątyni pomnika Jana Tarły, wojewody sandomierskiego, prawdopodobne więc nawet, że to oni sami wskazali go jako ewentualnego twórcę dekoracji fasady[166]. Owa ze wszech miar trafna atrybucja nie nasuwa żadnych wątpliwości, toteż została powszechnie

---

[157] Nie było to zresztą w przypadku Zaleskiego zjawisko odosobnione – R. Mączyński, *Na marginesie wystawy monograficznej Marcina Zaleskiego*, „BHS" XLVI: 1984, nr 1, s. 79 n.

[158] Batowski, *op.cit.*, s. 56; por. też: Gomulicki, *op.cit.*, s. 63.

[159] Np.: Niedźwiedzki, *op.cit.*, s. 5; [B.W. Korotyński] b. w. k., *Kościół przy ulicy Długiej*, „Kurier Warszawski" XCVI: 1916, nr 361, s. 8.

[160] Gołębiowski, *op.cit.*, s. 86.

[161] Kurowski, *Pamiątki...*, t. 2, s. 114.

[162] *Historia Domus...*, s. 73.

[163] Za Batowskim (*op.cit.*, s. 56) datowanie takie przyjęto m.in. [w:] KZS, t. X: *Województwo warszawskie*, z. 17: *Powiat pruszkowski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1970, s. 32; Kaczmarzyk, *Życie i twórczość...*, s. 65, 91, 98; Gębarowicz, *op.cit.*, s. 75; Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa...*, s. 149. O materiale, z którego wykonane były głowice pilastrów informuje dokumentacja sporządzona w 1836 r., gdzie zapisano, że: „dzisiejsze kapitele [...] są [...] ze stiuku" – AGAD, Centralne Władze Wyznaniowe, sygn. 75: *Protokoły Komitieta dla ustrojenija w gorodie Warszawie prawosławnogo grieko-rossijskogo kafiedralnogo sobora, za 1836 god*, s. 323.

[164] Bielski, *op.cit.*, s. 92.

[165] *Ibid.*, s. 93. Por. też: *Historia Domus...*, s. 89.

[166] Batowski, *op.cit.*, s. 56 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0286

zaakceptowana w literaturze przedmiotu[167]. Ocalałe fragmenty rzeźb pijarskich wykazują wiele uderzających zbieżności z potwierdzonymi archiwalnie dziełami Plerscha. Rzeźba Madonny szczególnie bliska okazuje się manierze późnego okresu twórczości artysty, kiedy to „stopniowo figury Plerscha tracą [...] siłę, stają się delikatne, ruch taneczny, a nastrój coraz bardziej liryczny. Zmianie ulega także gatunek fałdowania draperii – fałdy są ostrzejsze, bardziej «krystaliczne», mniej zależne od ciała. Takie właśnie symptomy – dowodził Mariusz Karpowicz – możemy obserwować w bardzo pięknej, lirycznej grupie *Nawiedzenia* z fasady kościoła Wizytek (lata sześćdziesiąte XVIII wieku)"[168].

W PIJARSKIM ZAKONIE

Do szerokiego rozpowszechnienia typu ikonograficznego Najświętszej Marii Panny Łaskawej walnie przyczyniło się zgromadzenie Scholarum Piarum. Rychło bowiem wzorem Warszawy – stwierdzano w druku z roku 1794 – „pijarowie po różnych kolegiach wprowadzili do swych kościołów tę nową uroczystość i Marię Łaskawą za szczególniejszą patronkę szkołom swym zalecili"[169]. Toteż – konkludował z perspektywy czasu Mieczysław Rolka – „cześć obrazu Madonny ze złamanymi strzałami gniewu Bożego dominowała w całokształcie pobożności maryjnej pijarów" i dodawał zarazem: „pod auspicjami Matki Bożej Łaskawej rozwijali swoją działalność naukową i wychowawczą"[170].

Przy kościołach pijarskich powstawały zatem bractwa Najświętszej Marii Panny Łaskawej dla wiernych obojga płci, a w zakonnych szkołach sodalicje przeznaczone dla uczniów. Choć okazuje się, że nie zawsze istnieją konkretne tego dowody, jak w przypadku Łowicza, gdzie sodalicja została w 1677 r. zatwierdzona przez papieża Innocentego XI (a ocalał też – o czym uprzednio wspomniano – rękopiśmienny jej regulamin), Piotrkowa Trybunalskiego, w którym podobne stowarzyszenie funkcjonowało od 1695 r., Międzyrzecza Koreckiego, gdzie około roku 1710 rektor tamtejszy Kamil Jodłowski „bractwo Najświętszej Panny Łaskawej wprowadził", czy Lubieszowa, któremu w roku 1744 papież Benedykt XIV udzielił odpustu dla konfraterni pod takowym wezwaniem[171]. Wnioskować także można na podstawie zachowanych – szerzej omawianych w trakcie dalszych rozważań – obiektów kultu, wówczas wskazać by jeszcze należało konwenty w: Chełmie Lubelskim, Łomży, Łukowie, Radomiu, Rydzynie czy Wieluniu. Nie oznacza to jednak, iż wszystkie bez wyjątku pijarskie kolegia krzewiły kult Matki Boskiej Łaskawej w równym stopniu. Wiadomo na przykład, że w Krakowie miejsce tego bractwa zajęło inne maryjne stowarzyszenie: Opieki Matki Bożej Królowej Polski[172].

Większość pijarskich kościołów na terenie Rzeczypospolitej – w obu zakonnych prowincjach: koronnej i litewskiej – posiadała malowane i rzeźbione wizerunki Matki Boskiej Łaskawej, służące ceremoniom liturgicznym. Obrazy z reguły były malowidłami przeznaczanymi do retabulów. Ołtarze poświęcone czci Matki Bożej Łaskawej – te ocalałe do dziś – znajdują się w Chełmie Lubelskim, Łukowie, Piotrkowie Trybunalskim, Rydzynie, Wieluniu[173]. O innych wiadomo z przekazów pisanych. Na przykład u pijarów w Radomiu obraz

---

[167] Zob. przyp. 163.

[168] Karpowicz, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 172. Por. też charakterystykę twórczości Plerscha: Batowski, *op.cit.*, s. 58 n.; Kaczmarzyk, *Życie i twórczość...*, s. 96 n.

[169] *Nabożeństwo...*, s. 6.

[170] Rolka, *op.cit.*, s. 360. Por. też: *Maria, Virgen...*, s. 152 n.; APK, Pitala, *loc.cit.*, s. 13 n.

[171] Por.: J. Raczek, *Bractwa*, [w:] *Collegium Lovicense...*, s. 13; [J.W. Kański], *Szkoły piotrkowskie*, Piotrków 1884, s. 31 n.; A. Moszyński, *Monografia kolegium i szkoły pijarskiej w Międzyrzeczu Koreckim*, Kraków 1876, s. 15, zob. też s. 61; tenże, *Kronika kolegium lubieszowskiego xx. pijarów*, Kraków 1876, s. 78, 130.

[172] A. Pitala, *Kolegium Pijarów w Krakowie*, „Nasza Przeszłość" XV: 1962, s. 76; Rolka, *op.cit.*, s. 363 n. Miało ono swój specjalny ołtarz – KZS, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 2, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, s. 101. Wydano też drukiem rytuał: *Królowa Korony Polskiej Przenajświętsza Maria Panna w opiece swojej wszystkich stanów i kondycji ludzi zachowująca, przez konfraternię w krakowskim kościele księży Scholarum Piarum, w roku 1731 erygowaną, powtórnie... ogłoszona...*, Kraków 1750, s. nlb.

[173] KZS, t. VIII: *Województwo lubelskie*, z. 5: *Powiat chełmski*, oprac. K. Kutrzebianka, E. Smulikowska-Rowińska, Warszawa 1968, s. 8; K. Głowacki, *Kościół św. Franciszka Ksawerego i kolegium jezuickie w Piotrkowie Trybunalskim*, Piotrków 1982, s. 188 n., 292, 296; KZS, t. V: *Województwo poznańskie*, z. 12: *Powiat leszczyński*, oprac. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1975, s. 23. Ponadto: Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie (dalej: ODZ), Białe karty zabytków ruchomych (dalej: BK): I. Żera, *Łuków. Kościół popijarski. Obraz: Matka Boska Łaskawa*, 1971; M. Baranowska, *Wieluń. Kościół popijarski. Obraz: Matka Boska Łaskawa*, 1973.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0287

27. Piotrków Trybunalski. Kościół Jezuitów.
Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (XVIII w.)

Madonny Łaskawej (zachowany ponoć w kościele parafialnym w Chobrzanach), był pomieszczony w bocznym ołtarzu[174]. Podobną lokalizację zyskał w zakonnym przybytku w Międzyrzeczu Koreckim „ołtarz Najświętszej Panny Łaskawej" wzniesiony „kosztem bractwa" w roku 1744[175]. Rzeźby natomiast stanowiły bądź to przenośne feretrony, bądź statuy mniej lub bardziej trwale powiązane z architekturą. Dziś – po latach – istnieją jedynie niektóre. Właściwie z „kompletnym wyposażeniem" pijarskiej świątyni mamy do czynienia jedynie w przypadku Warszawy (choć nie na pierwotnym swym miejscu i w rozproszeniu) oraz Chełma Lubelskiego, gdzie pomimo dziejowych perturbacji zachowały się: i olejne obrazy ołtarzowe, i przenośne drewniane figury, i kamienne posągi przeznaczone do zewnętrznej ozdoby świątyni[176]. W innych ośrodkach najczęściej przetrwały już tylko wizerunki ołtarzowe oraz feretrony, bądź pojedyncze elementy.

Warszawski wzór ikonograficzny Najświętszej Marii Panny Łaskawej z siedmioma strzałami powtarzały niekiedy omal dosłowne repliki konterfektu stołecznego. Egzemplifikują to zjawisko choćby dwa osiemnastowieczne obrazy: z Piotrkowa Trybunalskiego (il. 27) i Rydzyny[177]. Różnią się one nieco między sobą doborem

[174] J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 275. Por. także: KZS, t. III: *Województwo kieleckie*, z. 11: *Powiat sandomierski*, oprac. J.Z. Łoziński, T. Przypkowski, Warszawa 1962, s. 3. Niestety nie udało mi się dotrzeć do tego obiektu.

[175] Moszyński, *Monografia...*, s. 27, zob. s. 15, 60.

[176] KZS, t. VIII, z. 5, *op.cit.*, s. 7 n., 11.

[177] Głowacki, *op.cit.*, s. 189, 292, 296; KZS, t. V, z. 12, *op.cit.*, s. 23. Ponadto: ODZ, BK: R. Juraszowa, *Piotrków Trybunalski. Kościół Jezuitów. Obraz: Matka Boska Łaskawa*, 1972; Z. Krygierowa, *Rydzyna. Kościół popijarski. Obraz: Matka Boska Łaskawa*, 1969.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0288

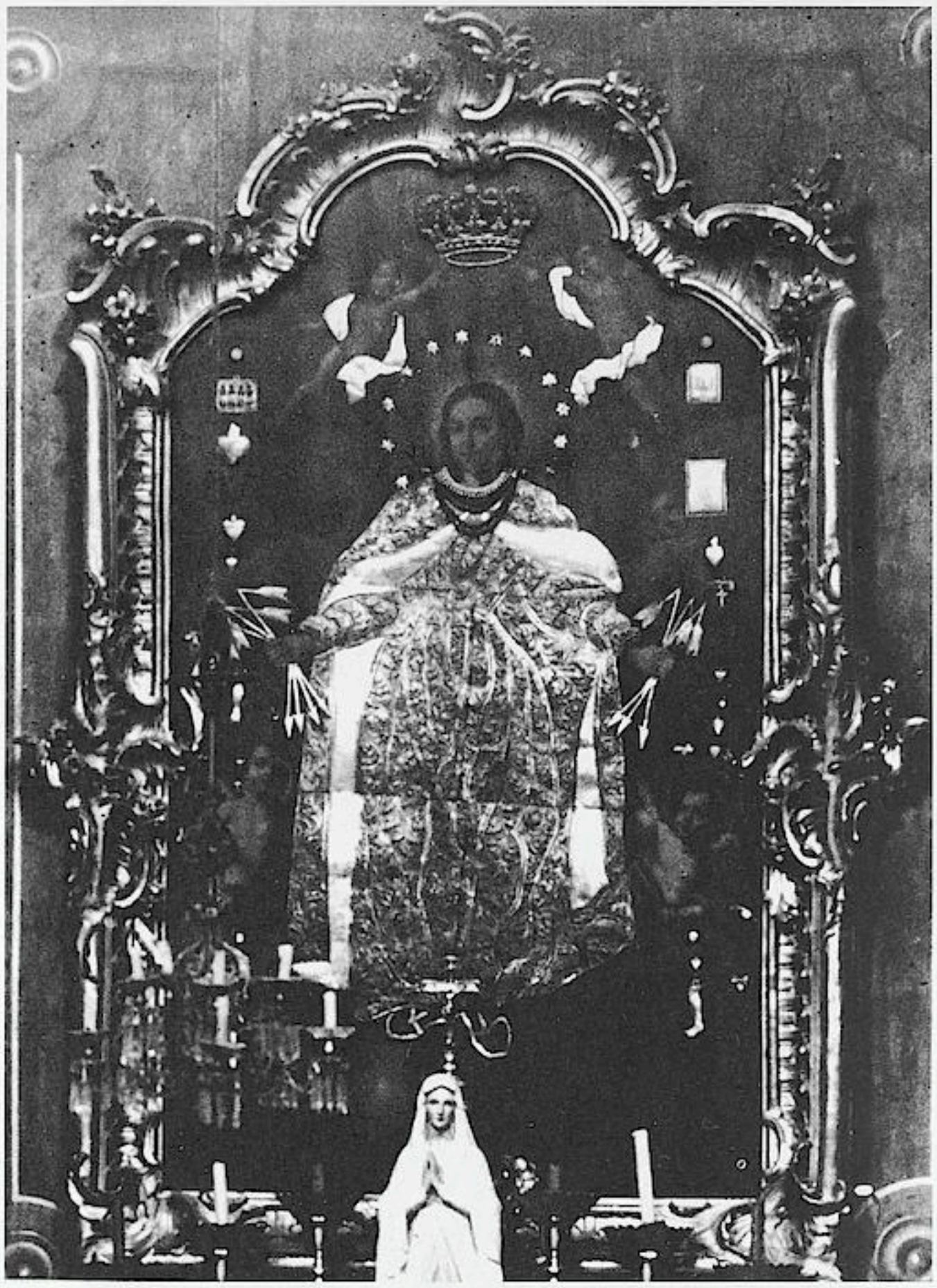
28. Chełm Lubelski. Kościół popijarski.
Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (koniec XVII w.)

kolorystyki: Madonna piotrkowska ma suknię różowoczerwoną, a płaszcz niebieski, natomiast rydzyńska suknię koralową, a płaszcz granatowy. Różnią się – i to znacznie – wymiarami płótna, obraz bowiem piotrkowski jest o wiele mniejszy od warszawskiego (120 × 80 cm), podczas gdy rydzyński zyskał pokaźnie zwiększony gabaryt (250 × 150 cm). Choć w obu kompozycjach dodano wokół zasadniczej postaci trochę główek lub figurek aniołków (poza istniejącymi dwoma unoszącymi koronę), to jednak nieodmiennie powtarzano brązowe, mało efektowne tło obłoków, typowe wprawdzie dla malarstwa mazowieckiego połowy wieku XVII, ale w stuleciu XVIII, z którego pochodzą oba obrazy, wynikające już tylko z odtwórczego powielania pierwowzoru. Do wymienionej pary można dodać jeszcze malowidło z popijarskiego kościoła w Wieluniu[178]. Postać Matki Boskiej Łaskawej nie została tym razem uzupełniona żadnymi dodatkami, lecz odwrócona tak, by spoglądała w lewą stronę, wszakże nie jest to dokładne odbicie lustrzane Madonny, gdyż strzały trzyma nadal – jak na obrazie warszawskim – cztery w ręce lewej a trzy w prawej.

Daleko swobodniej potraktowano ów wzór w malowidle ołtarzowym u pijarów w Chełmie Lubelskim (il. 28). Obecność „obrazu Najświętszej Marii Panny Łaskawej, mającej koronę srebrną nad głową i wota srebrne" w tamtejszym kościele Szkół Pobożnych jest zaświadczona wizytacją odbytą w roku 1690[179]. Niewykluczone, iż mógł to być właśnie ten zachowany konterfekt, tym trudniejszy do datowania, że bardzo ciemny

[178] ODZ, BK: Baranowska, *loc.cit.*
[179] *Acta visitationis generalis A.D. 1690... a Domus Chełmensis* cyt. wg: Rolka, *op.cit.*, s. 366.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0289



29. Chełm Lubelski. Kościół popijarski. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej. Stan z 1917 r.

i w dużej mierze przesłonięty (do niedawna) srebrnymi blachami[180]. Okazała aplikacja obejmuje: suknię i płaszcz Marii, także sandały na jej stopach, nimb z dwunastoma gwiazdami, koronę nad głową oraz szaty podtrzymujących ją aniołków, a wreszcie i strzały w dłoniach[181]. Notabene porównanie stanu płótna z obecnych czasów z jego fotografią z 1917 roku, dowodzi jak łatwo mógł w takim przypadku ulegać zmianom układ i liczba owych strzał: wcześniej Madonna cztery z nich trzymała w prawej ręce, później – w lewej (il. 29). Ta ostatnia wersja okazała się (po dokonaniu w latach 1971-1972 prac konserwatorskich) właściwą, uwiecznioną pierwotnie przez malarza[182]. Gdyby przypuszczenie o siedemnastowiecznym jeszcze pochodzeniu obrazu okazało się słuszne (a zdaje się je potwierdzać także i akantowy ornament sukienki z około 1700 r.), byłby to najstarszy też przykład dokonania w malowidle kontaminacji dwóch typów ikonograficznych: Łaskawej i Immaculaty. Ukazując bowiem postać Madonny zgodnie z zasadniczymi cechami obrazu warszawskiego (tyle że w niepełnym – ze względu na układ strzał – lustrzanym odbiciu) pod stopami dodano glob i zdeptanego smoka, uosabiającego zło[183].

---

[180] KZS, t. VIII, z. 5, *op.cit.*, s. 8. Tu obraz został wydatowany na XVIII w., sukienka zaś na 2 jego poł., nie sposób jednak zgodzić się z tą opinią.

[181] Obszernie o tego rodzaju zdobieniach malowideł: M. Karpowicz, *Uwagi o aplikacjach na obrazy i o roli sreber w dawnej Rzeczypospolitej*, „RHS" XVI: 1987, s. 123 n.

[182] ODZ, BK: H. Orzechowska, *Chełm Lubelski. Kościół popijarski. Ołtarz Matki Boskiej Łaskawej*, 1974.

[183] Na temat typu Immaculaty: M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie*, [w:] *Maria matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 27 n.; także ostatnio: G.M. Lechner, *Unbefleckte Empfängnis – Kunstgeschichte*, [w:] *Marienlexikon...*, t. 5, St. Ottilien 1994, s. 527 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0290

30. Chełm Lubelski. Kościół popijarski. Fresk z przedstawieniem Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1758, Józef Mayer)

Analogiczne wyobrażenie znalazło się w Chełmie Lubelskim na fresku umieszczonym na ścianie tarczowej tęczy, wykonanym w 1758 r. przez Józefa Mayera (w późniejszych czasach kilkakrotnie gruntownie restaurowanym) (il. 30)[184]. Powtarzało ono dość dokładnie i schemat kompozycyjny (przy swobodniejszym jedynie kształtowaniu szat, znacznie uproszczonych w srebrnej aplikacji), i cechy ikonograficzne tego podwójnego typu. Co ciekawe, owych siedem strzał zostało odmiennie aniżeli w pierwowzorze i wszystkich wywodzących się zeń malowidłach, skierowanych grotami do góry (wcześniej ten element pojawił się w rzeźbie). Współczesny, pochodzący z kościoła Pijarów w Łukowie obraz ołtarzowy również ukazuje w dłoniach Madonny takie właśnie strzały, choć jest ich tylko sześć (il. 31)[185]. To notabene najstarsze dochowane pijarskie płótno odbiegające liczbą strzał od obrazu warszawskiego, choć już wcześniej – o czym przyjdzie jeszcze wspomnieć – pojawiły się tego rodzaju wizerunki w Krakowie.

Malowidło łukowskie jest zresztą w ogóle – wśród zachowanych przedstawień – najmniej skonwencjonalizowanym pijarskim konterfektem Madonny Łaskawej. Oto bowiem porzucono wyjściowy hieratyzm stojącej figury, na rzecz postaci siedzącej, tronującej niejako pośród obłoków. Strój odznacza się swobodą, zarówno w zakresie typowego dla połowy XVIII stulecia sposobu formowania materii, jak też jej cech specyficznych: na głowie Marii pojawia się chusta, na ramionach przewiązany, a nie spięty broszą, zielony szal,

[184] KZS, t. VIII, z. 5., *op.cit.*, s. 7.
[185] ODZ, BK: Żera, *loc.cit.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0291

31. Łuków. Kościół popijarski. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (poł. XVIII w.)

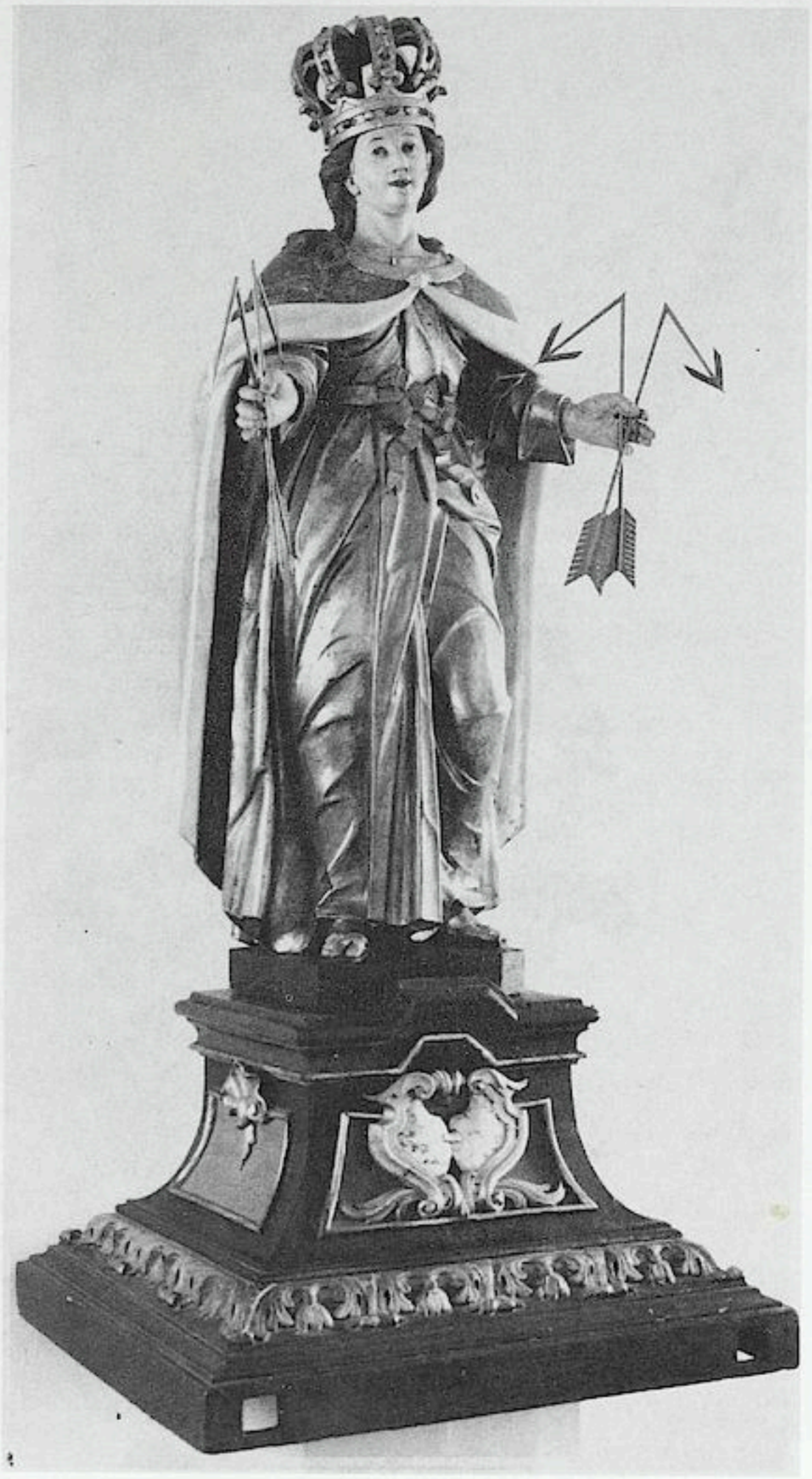
szafirowy płaszcz zaś leży na kolanach, przesłaniając dół czerwonej sukni[186]. Co więcej, tylko otoczenie obłoków i obecność aniołków dyskretnie wskazuje na świętość postaci, brak tu bowiem nieodmiennie występującej korony lub choćby okazałego nimbu. Ten ostatni jest zaledwie sugerowany przez delikatne światło okalające głowę Madonny. Odwaga w przełamywaniu schematu, a przy tym znaczne walory artystyczne dzieła pozwalają przypuszczać, iż jego twórcą mógł być Szymon Czechowicz.

Wcale nieskąpo dochowały się do obecnych czasów maryjne feretrony, służące bractwom do odbywania corocznych majowych procesji. Choć nie wszystkie zostały dotychczas rozpoznane jako wizerunki Łaskawej, nie wszystkie też – jak przykładowo te w Piotrkowie Trybunalskim, Łukowie czy Wieluniu (tylko ostatnia statua dzierży w dłoniach resztki strzał) – odznaczają się wyższym poziomem snycerki[187]. W klasztorze Be-

[186] Ewolucję relacji między draperią a figurą opisał: M. Karpowicz, *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740*, [w:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981, s. 104 n.

[187] ODZ, BK: R. Juraszowa, *Piotrków Trybunalski. Kościół Jezuitów. Feretron: rzeźba Matki Boskiej*, 1972; I. Żera, *Łuków. Kościół popijarski. Feretron: rzeźba Matki Boskiej*, 1971; M. Baranowska, *Wieluń. Kościół popijarski. Feretron: rzeźba Matki Boskiej Łaskawej*, 1973.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0292



32. Łomża. Kościół Benedyktynek. Feretron Najświętszej Marii Panny Łaskawej (pocz. XVIII w.)

nedyktynek w Łomży zachował się rzeźbiony posążek Madonny Łaskawej, przeniesiony tam po 1808 r. ze skasowanego wówczas kościoła Szkół Pobożnych (il. 32)[188]. Na podstawie analizy stylowej rzeźba jest datowana na początek wieku XVIII, toteż musi pochodzić z innego jeszcze ośrodka pijarów (Szczuczyna?), gdyż ci do Łomży przybyli dopiero w roku 1774. Choć figurka nie stanowi kopii feretronu warszawskiego, to jednak wyraźne jest – tak tu, jak i we wcześniej wymienionych przypadkach – oddziaływanie wzorca ze stolicy Rzeczypospolitej. Artystycznie o wiele ciekawszy wydaje się wykonany około 1740 r. feretron z kościoła Pijarów w Łowiczu (il. 33)[189]. Porzucono tu statyczny model warszawski, cała postać została ukazana w ruchu, w silnym kontrapoście, wyrazistym geście rąk (obecnie już bez strzał), w tym prawej uniesionej znacznie ku górze, cała zaś szata, a zwłaszcza skłębiony wokół bioder i nóg płaszcz, kształtowane są mocnymi fałdami.

---

[188] KZS, Seria nowa, t. IX: *Województwo łomżyńskie*, z. 1: *Łomża i okolice*, oprac. M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 1982, s. 34 n., por. też s. XX.

[189] KZS, t. II: *Województwo łódzkie*, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz, J.A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 41; Kolas, *op.cit.*, s. 17.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0293

33. Łowicz. Kościół Pijarów. Feretron Najświętszej Marii Panny Łaskawej (ok. 1740)

Jeszcze większą dynamiką, „tanecznym" ruchem, powodującym malownicze zawirowanie materii wokół figury, a jednocześnie dodaniem jej pod stopą półksiężyca, wiążącym typ Łaskawej z Immaculatą, odznacza się postać Madonny ze strzałami, pochodząca z 3 ćwierci XVIII w., znajdująca się obecnie w warszawskim kościele Dominikanów (il. 34). W literaturze przedmiotu spierano się o autorstwo tej wysokiej klasy rzeźby: Tadeusz Mańkowski optował za Tomaszem Ferszerem, Adam Bochnak sugerował Sebastiana Fesingera, a ostatnio Jan K. Ostrowski przypisał ją Franciszkowi Olędzkiemu[190]. Kwestii zagadkowych pojawia się jednak znacznie więcej: nie jest bowiem oczywiste pierwotne przeznaczenie figury (feretron czy może rzeźba ołtarzowa?), nie jest do końca jasna jej proweniencja (z Podkamienia przeniesiona do Tarnopola?)[191]. Musi też

[190] T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba barokowa*, Lwów 1937, s. 52 n.; tenże, *Ferszer Tomasz*, [w:] PSB, t. 6, Kraków 1948, s. 424; A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 84; J.K. Ostrowski, *Die polnische Barockskulptur im 18. Jahrhundert. Probleme und Forschungsaufgaben*, „Seminaria Niedzickie" IV: 1990, s. 93, 95.

[191] Najstarszą informację na temat pochodzenia figury – „dawniej znajdowała się w kościele podkamienieckim" – podał: W. Żyła, *Kościół oo. Dominikanów w Tarnopolu 1749-1779*, Lwów 1917, s. 4. Nie wspomniał o niej monografista tamtejszej świątyni: S. Barącz, *Wiadomość o klasztorze... dominikanów w Podkamieniu...*, Lwów 1887.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0294

34. Warszawa. Kościół Dominikanów. Rzeźba Najświętszej Marii Panny Łaskawej (3 ćw. XVIII w.)

nasuwać się pytanie czy rzeczywiście stworzona była – jak wynika z dotychczasowej historiografii – dla dominikanów, co stanowiłoby pewien ewenement, nawet zważywszy na maryjne tradycje Zakonu Kaznodziejskiego[192]. Może jednak pierwotnie był to po prostu pijarski feretron?

Niejednokrotnie czynione były próby wyraźnego podkreślenia roli pijarskich świątyń jako sanktuariów maryjnych (niezależnie od tytulatury kościoła). Swoista *porta triumfalis* stworzona w Warszawie nie została już – o ile wiadomo – powtórzona w żadnym innym pijarskim przybytku. Niejednokrotnie jednak statua Matki Bożej Łaskawej pojawiała się przed kościołem, na tle fasady. Tak było w Chełmie Lubelskim, gdzie figura, ufundowana w roku 1753 przez Mariannę z Radzimińskich Wolską, podsędkową chełmską, została umieszczona na wyniosłym, architektonicznym cokole (il. 35)[193]. Tak było w Lubieszowie, gdzie w roku 1766

[192] „Najświętsza Maria Panna jest – stwierdzał w poł. XVIII w. przeor konwentu wileńskiego dominikanów – Matką Zakonu Kaznodziejskiego" – J.T.G. Szymak, *Prerogatywa Zakonu Kaznodziejskiego z faworów, łask i dobrodziejstw osobliwszych sobie od swej Matki i opiekunki, nieba i ziemi Królowej Ss. Marii Panny dotąd świadczonych, z kronik domowych zebrana, krótkim ich natrąceniem... światowi sarmackiemu... objawiona*, [Wilno] 1755, s. 1.

[193] KZS, t. VIII, z. 5, *op.cit.*, s. 11.

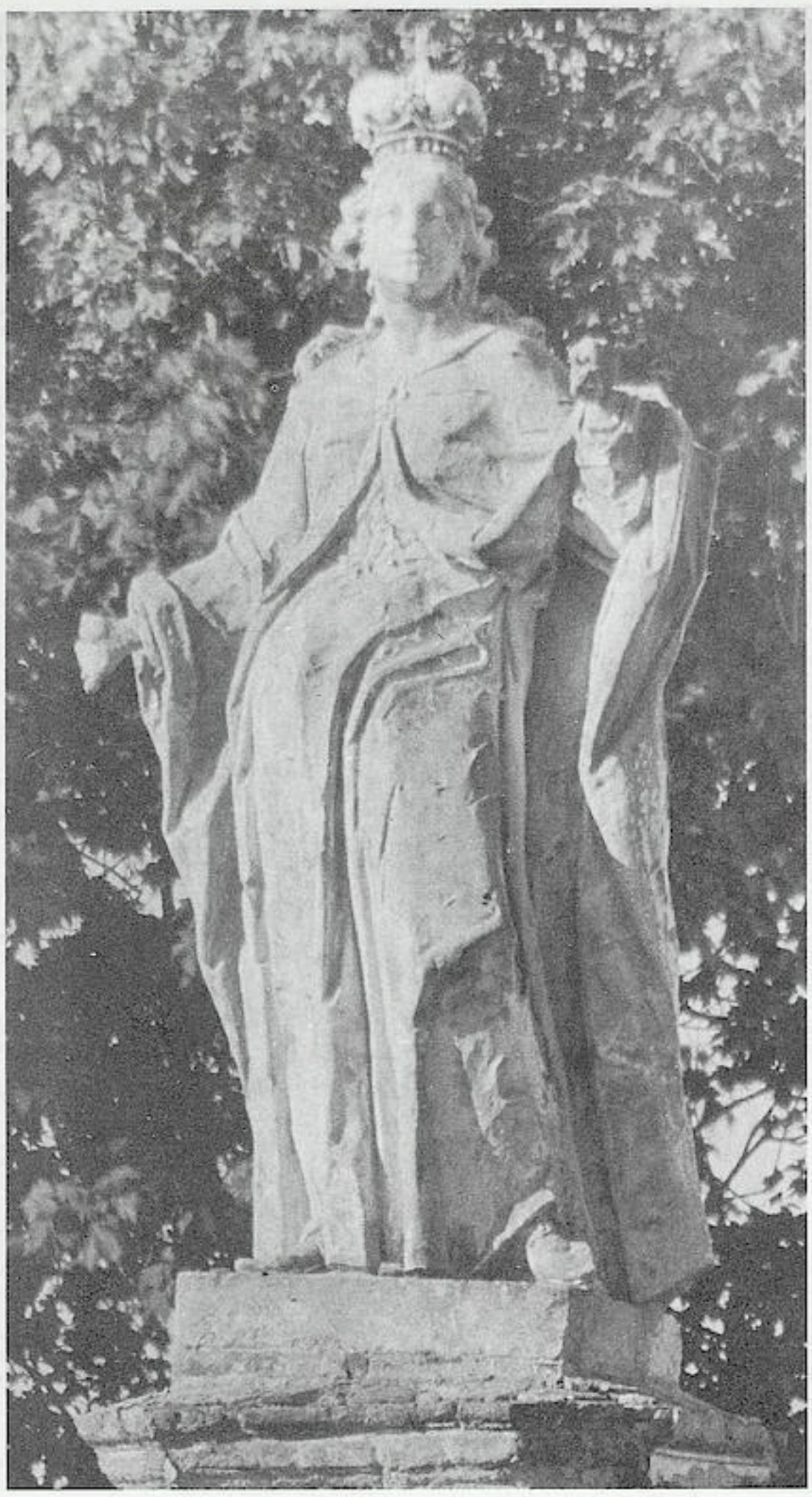
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0295

35. Chełm Lubelski. Kościół popijarski. Statua Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1753)

Felicjanna z Czosnowskich i Jan Antoni Czarneccy, kasztelaństwo wiscy, „pobożnym powodowani uczuciem" ofiarowali „statuę kamienną we Lwowie robioną Najświętszej Panny Łaskawej", ulokowaną na terenie cmentarza przed zakonną świątynią (il. 36)[194]. Podobnie było w Międzyrzeczu Koreckim, gdzie w roku 1769, z inicjatywy ówczesnego rektora Józefa Strzeleckiego, „statua Najświętszej Panny Łaskawej przed kościołem stanęła"[195]. W tym ostatnim przypadku być może wiązało się to z nadchodzącą zarazą, jaka towarzyszyła wojennym zawieruchom czasów konfederacji barskiej i ukraińskiej koliszczyzny[196]. Podobną funkcję łatwo rozpoznawalnego znaku maryjnego sanktuarium mogły też niekiedy pełnić przedstawienia malarskie, jak choćby wspomniany fresk z Chełma Lubelskiego, zwłaszcza, iż został on wyeksponowany na wprost wiernych wchodzących do świątyni.

[194] Moszyński, *Kronika...*, s. 98, zob. s. 124.
[195] Tenże, *Monografia...*, s. 50.
[196] Bielski, *Vita et scripta...*, s. 125.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0296



36. Lubieszów. Kościół popijarski. Statua Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1766). Stan z 1929 r.

WILNO, KRAKÓW, WARSZAWA

Omal współcześnie z obrazem warszawskim pojawił się malowany wizerunek Madonny Łaskawej w Wilnie, u kanoników laterańskich, w kościele Św. Piotra i Pawła na Antokolu (il. 37). „Obraz Marii Łaskawej (de Gratiis), wyobrażający ją ze strzałami w obu rękach – pisał w roku 1889 Adam Honory Kirkor – przez biskupa Jerzego Tyszkiewicza z Rzymu przywieziony, w czasie morowego powietrza roku 1653, [...] uroczyście do kościoła [został] wprowadzony z nabożeństwem o ukrócenie morowego powietrza”[197]. Edward Nowakowski w roku 1902 dodał jeszcze, że „kopię cudownego obrazu z Fawencji [...] Tyszkiewicz, będąc (1639-1641) we Włoszech, kazał sobie odmalować i [początkowo] w swojej kaplicy pałacowej z wielkim uszanowaniem przechowywał”[198]. Wreszcie w roku 1911 Alojzy Fridrich dopełnił przekaz jeszcze bardziej, oto bowiem „biskup żmudzki, Jerzy Tyszkiewicz, bawiąc we Włoszech, nawiedził Fawencję i upodobawszy sobie ten

[197] A.H. Kirkor, *Przewodnik po Wilnie i jego okolicach*, Wilno 1889, s. 157.
[198] Nowakowski, *op.cit.*, s. 720 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0297

37. Wilno. Kościół Kanoników Laterańskich. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej w ołtarzu bocznym (1653)

obraz, przywiózł jego kopię do kraju"[199]. I w przypadku zatem obrazu wileńskiego daje się zaobserwować proces narastania niejako coraz bardziej konkretnej w szczegółach legendy.

„Najświętsza Panna Łaskawa z kościoła antokolskiego – pisał w 1930 r. Mieczysław Skrudlik, podejmując po raz pierwszy problem artystycznej wartości malowidła – jest [...] późniejsza od obrazu warszawskiego". W porównaniu z nim „wileński jest w technice mniej staranny, pobieżniej wykonany. A przy tym wizerunek antokolski jest dzisiaj w znacznej części zasłonięty. Pokrywa go bowiem srebrna sukienka, przez co linie postaci i całej kompozycji są niewidoczne, stracone"[200]. W analizie dzieła nie pomagają też dwa znane i nierzadko przywoływane przekazy ikonograficzne, czy to wcześniejszy miedzioryt Ignacego Karęgi (według rysunku Franciszka Pelikana) z roku 1799, ukazujący *Okropny widok srogiego powietrza roku 1710 w Wilnie grasującego* (il. 38), czy późniejsza litografia Thurwangera z roku 1850, przedstawiająca *Dokładny wizerunek obrazu N.P.M. Łaskawej, znajdującego się w kościele Śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie* (w drugim

[199] Fridrich, *op.cit.*, t. 4, Kraków 1911, s. 150. Najnowsze publikacje litewskie nie wniosły żadnych nowych elementów do historii tego wizerunku, np.: *Lietuvos tsr istorijos ir kultūros pamiklų sąvadas*, t. 1: *Vilnius*, Vilnius 1988, s. 81 n.

[200] M. Skrudlik, *Królowa...*, s. 168.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0298

38. *Okropny widok srogiego powietrza roku 1710 w Wilnie grasującego.* Miedzioryt (1799, Ignacy Karęga, według rysunku Franciszka Pelikana). W zbiorach Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu

wariancie ze zmienionym napisem), opublikowana w wydawnictwie *Album Wileńskie* Jana Kazimierza Wilczyńskiego (il. 39)[201]. Notabene litewski konterfekt Łaskawej cieszył się w XIX stuleciu największym powodzeniem jako wzór dla małych dewocyjnych obrazków Matris Gratiarum (il. 40, 41)[202].

Interesujące jest zwłaszcza pierwsze z wymienionych dzieł, jako że oprócz centralnie umieszczonej Madonny Łaskawej w otoczeniu obłoków i uskrzydlonych główek, ukazano ponad nią Świętą Trójcę (w tym Chrystusa z piorunami w dłoni), a poniżej – by odwołać się do słów Edwarda Nowakowskiego – „widok górnej części kościoła, dwóch wież i trzech krzyżów na górze wzniosłej, drzewa z liśćmi, kruki lecą, psy ogryzają kości, ludzie umarli i umierający, przy nich księża"[203]. Przypuszczalnie owa rycina – albo w całości, albo w znacznej partii – była inspirowana wyobrażeniem ulokowanym na zewnętrznej ścianie antokolskiej świątyni, o którym

[201] J. Jaworska, *„Album Wileńskie" w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" XX: 1976, s. 287.

[202] Zestawił je: Nowakowski, *op.cit.*, s. 721 n. Niektóre powstały staraniem Jana Kazimierza Wilczyńskiego – Jaworska, *op.cit.*, s. 345, 366. Bywały przedmiotem zainteresowania kolekcjonerów – H. Skimborowicz, *„Ku czci Bogarodzicy". Pamiątka pierwszej w Warszawie wystawy mariańskiej*, Warszawa 1905, s. 155 n., 158, 160.

[203] Nowakowski, *op.cit.*, s. 721.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0299

39. *N.P. Maria Łaskawa. Przed tym wizerunkiem lud zgromadzony zanosił prośby o miłosierdzie Boskie...* Litografia (Thurwanger). Opublikowana w *Album Wileńskie* Jana Kazimierza Wilczyńskiego (1850)

Juliusz Kłos pisał: „pod daszkiem stary obraz przedstawiający morową zarazę w Wilnie w roku 1710, odnowiony w początku XIX wieku, z widokiem (dość fantastycznym) zamku górnego i kościoła Św. Piotra i Pawła"[204]. Jednakże na podstawie tych przekazów nie sposób nawet z całą pewnością określić ile złamanych strzał trzyma w rękach Madonna, raz bowiem jest ich sześć (u Karęgi), raz siedem (u Thurwangera), a liczenie połamanych grotów w postaci srebrnych aplikacji na obrazie może okazać się bardzo zawodne.

Pozostał dotąd praktycznie nie znany i w badaniach nie wykorzystany najstarszy sztych wileńskiej Madonny (il. 42), załączony do drukowanej mowy, jaką podczas uroczystej introdukcji obrazu w roku 1653 wygłosił Baltazar Stanisław Przyłuski[205]. Na miedziorycie widnieje obraz nie opatrzony jeszcze aplikacją. Najświętszą Marię Pannę przedstawiono tu, starając się możliwie najdokładniej – zarówno w zakresie całej kompozycji, jak i

[204] J. Kłos, *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*, Wilno 1923, s. 146. Niekiedy twierdzono, że malowidło powstało „na podstawie tegoż sztychu", dodając zarazem, iż „podobny obraz" znajdował się także „na apsydzie kościoła Św. Jana" w Wilnie, lecz podczas remontu został „powleczony pobiałą" – [J. Hoppen] Jotha, *Obraz N.P. Marii Łaskawej na Antokolu*, „Słowo" XVI: 1937, nr 1, s. 6.

[205] B.S. Przyłuski, *Na solennej introdukcji obrazu Przenajłaskawszej miłosierdzia Panny Marii od... Jerzego Tyszkiewicza, biskupa wileńskiego, przy wielkiej ludzi frekwencji w Antokolu do kościoła S. Piotra ojców kanoników regular[nych] roku 1653 miesiąca aprila dnia 14 odprawionej*, [Wilno 1653], s. nlb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0300

40. *N.P. Maria Łaskawa podług obrazu znajdującego się w kościele S. Piotra w Wilnie.* Chromolitografia. Opublikowana w *Album Wileńskie* Jana Kazimierza Wilczyńskiego

41. *N.P. Maria Łaskawa w Wilnie. Przed tym obrazem lud zgromadzony zanosił prośby o miłosierdzie Boskie...* Staloryt. Opublikowany w *Album Wileńskie* Jana Kazimierza Wilczyńskiego

nawet drobnych szczegółów – powtórzyć wizerunek warszawski. Że zaś on właśnie był dla antokolskiego pierwowzorem przekonuje ostatecznie fakt, że podobnie jak u stołecznych pijarów Madonna trzyma w rękach siedem złamanych strzał. Jedyna innowacja na jaką pozwolił sobie rytownik – a przed nim zapewne i autor wileńskiego obrazu – to owe spadające na dół odłamane ich części.

Tak zatem przytoczona wcześniej „historia" konterfektu Madonny Łaskawej w Wilnie okazuje się całkowicie omal fałszywa. Nie była ona wszakże wytworem stulecia XIX, lecz wcześniejszym. Oto już w wileńskim druku z roku 1775 pisano, że wizerunek ów „do Litwy [...] dostał się przez [...] Jerzego Tyszkiewicza, biskupa wileńskiego, takowym sposobem: pomieniony biskup, bywszy we Włoszech, wielce sobie w tym obrazie upodobał, dla czego kazał go sobie odmalować i przywiózłszy z sobą do Wilna, za osobliwszą pałacu swego ozdobę w swoim go wystawił pokoju. A gdy potem morowe powietrze pustoszyć poczęło wileńskie miasto w roku 1653, z szczególniejszego przywiązania do kanoników zakonnych laterańskich zostających przy kościele świętych apostołów Piotra i Pawła na Antokolu [...] darował im ten obraz"[206]. Notabene mitologizacji dokonywano według analogicznego jak w przypadku Warszawy toposu „cudownego" obrazu, którego moc wzrasta, gdy nie tylko stanowi odzwierciedlenie objawionego wizerunku Matris Gratiarum, lecz także z samej Faenzy materialnie się wywodzi. Z podania ostać się zaś może jedynie to, co potwierdza bezpośrednia

[206] *Obrona zdrowia i życia ludzkiego od powietrza... Niepokalanie Poczęta Panna oraz i Matka Boska, Maria Łaskawa w kościele świętych apostołów Piotra i Pawła na Antokolu przy Wilnie kanoników zakonnych nieprzeliczonymi cudami wsławiona, w krótkim różnego nabożeństwa zebraniu na widok polskiemu światu... obwieszczona...*, Wilno 1775, s. nlb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0301

42. *S. Maria de Gratiis*. Miedzioryt. Załączony do druku Baltazara Stanisława Przyłuskiego, *Na solennej introdukcji obrazu Przenajłaskawszej miłosierdzia Panny Marii...* (1653)

relacja „solennej introdukcji obrazu Przenajłaskawszej [...] Panny Marii": donatorem obrazu do kościoła Kanoników Laterańskich w Wilnie był biskup Jerzy Tyszkiewicz podczas zarazy dnia 14 kwietnia 1653 r.[207] Przekaz ów nie wspomina słowem o imporcie wizerunku. Proweniencję natomiast zdradza rycina, gdyż nie może ulegać kwestii, iż obraz wileński stanowił replikę warszawskiego (a niewykluczone, że też wykonany został nad Wisłą).

Takie samo pochodzenie przypisują źródła również pierwszemu krakowskiemu wizerunkowi Madonny de Gratiis, który został odmalowany na zewnętrznej ścianie kościoła Mariackiego. Oto bowiem w 1728 r. franciszkanin Marcel Dziewulski stwierdzał: „Potem roku 1708, kiedy w Krakowie [...] panowało powietrze, Michał Behm, radca krakowski, przez kilka lat [...] zapowietrzonych prowizor, [...] dostawszy z Warszawy od pewnego ojca Piarum Scholarum obrazka i informacji o Najświętszej Pannie Łaskawej, wymógł to u [...]

[207] Przyłuski, *op.cit.*, s. nlb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0302

43. Kraków. Kościół Mariacki. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej na północnej elewacji (wersja Wojciecha Eljasza z 1876 r.)

44. Kraków. Kościół Mariacki. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej w ołtarzu bocznym (poł. XVIII w.)

biskupa krakowskiego [...] i sprawił, że w niedzielę krzyżową było pierwsze nabożeństwo do Najświętszej Marii Panny Łaskawej w tym tu archiprezbiterialnym kościele [...]. Nadto tenże Michał Behm kazał tu na ścianie kościelnej na cmentarzu odmalować obraz na wzór pomieniony, to jest, Najświętszą Pannę w ręku połamane strzały trzymającą, przed którym obrazem kapłani tuteczni na ten czas przytomni z ludem, [...] schodząc się gromadno, z wielkim nabożeństwem litanie co wieczór odprawowali"[208].

Wspomniany wizerunek na północnej elewacji świątyni Mariackiej dotrwał do obecnych czasów, jednakże nie w pierwotnym stanie zachowanie (il. 43). W roku 1876 Wojciech Eljasz dokonał jego odnowienia. Podczas restauracji „pokazało się – stwierdzał jej inicjator ksiądz Zygmunt Golian – że obraz był [malowany] na płótnie wyciągniętym na drzewie i przytwierdzonym do wewnętrznej, także bardzo ordynaryjnej ramy

[208] M. Dziewulski, *Hamulec gniewu Bożego, Beatissima V. Maria de Gratiis, to jest łask Boskich pełna Matka Łaskawa, Najświętsza Maria Panna... roku 1723 dnia 8 maja, na... zaczynającej się dorocznej... solennej dewocji, w kościele archiprezbiterialnym, farnym krakowskim, kazaniem opowiedziany...*, Kraków [1723], s. nlb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0303

drewnianej, zamykanej drzwiami szklanymi, opatrzonymi żelazną kratą. Obraz ten był już poprawiany, albo raczej na dawnym namalowany ręką wprawnego artysty. Znawcy twierdzą, że [...] to malowanie jest pędzla [Michała] Stachowicza. Dawny jednakże obraz przeglądał spod farby późniejszej, był on dużo gorzej wykonany, prócz tego pod deską, na której znajdowało się płótno, odsłonięto szczątki obrazu malowanego na ścianie, nie al fresco, [...] ale klejową farbą"[209]. Negatywnie przez Mieczysława Skrudlika zostały ocenione ówczesne poczynania samego Eljasza: „malarz ten wymalował właściwie na dwóch podkładach starej farby obraz zupełnie nowy, odbiegający zarówno w kompozycji, jak i w kolorycie od dawnego", a przy okazji „zamalowano dawne tło z widokiem Krakowa, usunięto również stary, wotywny napis"[210]. Doliczyć się zatem można aż czterech samodzielnych malowideł. W tej zaś sytuacji trudno coś pewnego orzec o najstarszym, unicestwionym wizerunku z 1708 r.

Chyba że przyjmiemy, iż jego wierną repliką był obraz Madonny Łaskawej, który trafił do retabulum w prezbiterium tejże świątyni (il. 44)[211]. Założenie to jest jednak nader wątpliwe z kilku przynajmniej powodów. Przede wszystkim wydaje się, że na podane w *Katalogu zabytków sztuki* datowanie dzieła – rok 1709 – wpłynęła wiedza o okolicznościach epidemii, w rzeczywistości zaś obraz jest stylistycznie późniejszy i pochodzi dopiero z około połowy XVIII w. (choć jednoznaczne wyrokowanie w tej materii utrudnia fakt, że i on przeszedł intensywną renowację w 1893 r. pod pędzlem Bronisława Abramowicza)[212]. Po wtóre jest zupełnie nieprawdopodobne, aby na podstawie rysunkowego wzoru uzyskanego od pijara z Warszawy (co wszak zaświadczone źródłowo), mógł powstać konterfekt tak daleki od obrazu w stołecznym kościele Szkół Pobożnych, różniący się odeń nie tylko liczbą strzał, ale też wprowadzonym wątkiem Immaculaty i przydanymi motywami krakowskimi. Wydaje się to raczej możliwe dopiero w chwili, kiedy utrwalił się już wśród mieszczan krakowskich typ ikonograficzny, a rozerwał związek z pierwowzorem.

Madonna na ołtarzowym obrazie z Mariackiej fary stoi z lekko pochyloną głową, ubrana w długą, drobno pomarszczoną suknię i płaszcz, który szeroko rozwiany wokół jej sylwetki, przydaje znacznego dynamizmu tej statycznej w istocie postaci. W rozłożonych dłoniach Maria dzierży po trzy złamane strzały. Otaczają figurę skłębione obłoki, z pojawiającymi się wśród nich uskrzydlonymi główkami, w górze zaś dwa aniołki unoszą koronę. Pod stopami Madonny, na tle globu oplecionego przez węża, znajduje się półksiężyc i tarcza z herbem Krakowa. Po bokach ukazany został schematyczny widok miasta. Na samym dole umieszczono jeszcze kartusz z łacińską inskrypcją[213]. Nie wiadomo, czy tego właśnie przedstawienia dotyczą informacje z roku 1768 zanotowane w dzienniku Wojciecha Mączeńskiego, opisujące uroczystości w kościele Mariackim, gdzie „przed wielkim ołtarzem" został „wystawiony obraz Najświętszej Panny Łaskawej", a następnie niesiono go procesjonalnie wokół krakowskiego rynku. Podobna celebra musiała się też odbyć w roku 1770, kiedy „miasto Kraków, powziąwszy wiadomość o grasującym powietrzu około Kamieńca Podolskiego i Lwowa, sprawiło wotywę w kościele archiprezbiterialnym Panny Marii na ubłaganie, ażeby Bóg nasze miasto od tej plagi uwolnił"[214].

Jest natomiast wykluczone, by wzmianki owe tyczyły niewielkiej brązowej, wyzłacanej figurki Madonny – stojącej na globie i trzymającej w każdej dłoni po trzy dwustronne błyskawice – zachowanej w kościele Mariackim, datowanej na początek XVIII w., która – z uwagi na niewielkie wymiary i materiał z jakiego została wykonana – nie mogła pełnić roli feretronu, lecz raczej stanowiła przedmiot wotywny (il. 45)[215]. Wyrazem wdzięczności za ocalenie – do czego przyjdzie jeszcze szerzej powrócić – jest też pokaźna, kamienna figura wystawiona w czasach stanisławowskich na cmentarzu przy farze Najświętszej Marii Panny (obecnie opodal kościoła Kapucynów). Jakkolwiek głównie, to nie wyłącznie kult Madonny Łaskawej wiązał się w Krakowie

---

[209] [Z. Golian], *Obraz N. Marii P. Łaskawej zewnątrz kościoła farnego w Krakowie*, [w:] *Kalendarz polski, ruski, astronomiczno-gospodarski i domowy na rok pański 1877*, wyd. J. Czech, Kraków 1877, s. 28.

[210] Skrudlik, *Królowa...*, s. 172.

[211] Np.: Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa...*, s. 145. Podobnie Gębarowicz, *op.cit.*, s. 71 (choć uznał, że to wizerunek na ścianie był „kopią obrazu ołtarzowego").

[212] KZS, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 16.

[213] Cytuje ją m.in.: *Corpus inscriptionum Poloniae*, t. VIII: *Województwo krakowskie*, z. 2: *Bazylika Mariacka w Krakowie*, oprac. Z. Piech, Kraków 1987, s. 161.

[214] W. Mączeński, *Dziennik zdarzeń w mieście Krakowie w czasie konfederacji barskiej*, wyd. W. Konopczyński, Kraków 1911, s. 6 n., 27. Kolejny taki przypadek miał miejsce w r. 1806 – [T. Krzyżanowski], *Wspomnienia mieszczanina krakowskiego z lat 1768-1807*, wyd. W. Prokesch, Kraków 1900, s. 50.

[215] KZS, t. IV, cz. 2, 1, *op.cit.*, s. 31.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0304

45. Kraków. Kościół Mariacki.
Statuetka Najświętszej Marii Panny Łaskawej
(pocz. XVIII w.)

z kościołem Mariackim, oto bowiem jej malowane wyobrażenie trafiło też około połowy XVIII w. (?) na fasadę pobliskiego kościoła Św. Janów – Chrzciciela i Ewangelisty, należącego do zakonu prezentek (il. 46)[216].

Nie tylko miasto Warszawa, ale też i Kraków został przez mieszkańców powierzony szczególnej pieczy Matris Gratiarum. Świadczyły o tym napisy (analogicznej treści) umieszczone na obu malowanych wizerunkach Łaskawej z kościoła Mariackiego:

Snują się ciągle pogrzeby, śmierć w mieście na wszystkich godzi,
Ale od Ciebie ratunek i życie, i zdrowie przychodzi.
Łaska, której Tyś pełna, kar boskich strzały złamała,
A za pociechę Krakowa Tobie i dzięki, i chwała.
Niezwyciężony pogromca Twą prośbą zwyciężon jedynie,
Niechże więc za to w tym mieście na wieki tryumf Twój słynie;
A gdy się Kraków pobożny pomnikiem u stóp Twych ściele,
Miejże o Panno Łaskawa w opiece Twe wierne czciciele[217].

Uznanie Madonny Łaskawej za opiekunkę podwawelskiego grodu zaświadcza także dedykacja, jaką Piotr Hiacynt Pruszcz poprzedził swe, wydane w 1745 r. *Klejnoty miasta stołecznego Krakowa*: „Najjaśniejszej nieba i ziemi Królowej, najpotężniejszej Królestwa Polskiego i stołecznego miasta Krakowa obronie, Przenaj-

[216] *Ibid.*, s. 145.
[217] Przekład Goliana, *op.cit.*, s. 29.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0305

46. Kraków. Kościół Prezentek. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej na fasadzie (poł. XVIII w.)

świętszej Marii Pannie Łaskawej"[218]. Druk ów został również opatrzony na poły ludowym miedziorytem, przedstawiającym Madonnę Łaskawą z sześcioma strzałami w dłoniach, patronującą grodowi, wyobrażonemu poprzez schematyczne sylwety dwóch kościołów (w tym Mariackiego) oraz herb (il. 47)[219].

W miastach też adoracja Madonny de Gratiis okazywała się najżywsza. Za przykład niech posłuży Warszawa oddana pod jej szczególną opiekę, co niegdyś zostało zaakcentowane wymalowaniem „obrazu Marii Łaskawej na Nowomiejskiej Bramie" (nie wiadomo, niestety, jak on wyglądał)[220]. Rozwijanie kultu podejmowały – poza pijarami – inne stołeczne konwenty zakonne; w stuleciu XIX zaświadczone jest na przykład zainteresowanie nim franciszkanów i wizytek. Z inicjatywy gwardiana Jakuba Piaseckiego do kościoła przy ulicy Zakroczymskiej został w roku 1849 wykonany przez Feliksa Rybińskiego obraz, który następnie ulokowano w ołtarzowym retabulum[221]. Dla wizytek natomiast statuę z piaskowca, „dwa i pół łokcia wysoką", umieszczoną „w ogrodzie klasztornym", odkuł w roku 1863 rzeźbiarz Leon Myszkowski[222]. Prasa warszawska niejednokrotnie zresztą donosiła o wystawianych tu i ówdzie figurach Matris Gratiarum, jak

---

[218] P.H. Pruszcz, *Klejnoty stołecznego miasta Krakowa albo kościoły i co w nich jest widzenia godnego i znacznego... krótko opisane*, Kraków 1745, s. nlb.

[219] O wartości artystycznej ryciny: T. Seweryn, *Staropolska grafika ludowa*, Warszawa 1956, s. 176.

[220] *Nabożeństwo...*, s. 20. Z kontekstu zdaje się wynikać, że wymalowano go na początku XVIII w., a istniał jeszcze w 1794 r. Przypuszczalnie zatem uległ zniszczeniu dopiero w 1818 r. wraz z rozbiórką murów – A. Wejnert, *Opis historyczno-topograficzny trzech bram nowomiejskich*, [w:] tegoż, *Starożytności...*, t. 1, s. 108. Powtórzona przez Kurowskiego (*Pamiątki...*, t. 2, s. 116) informacja o Bramie Nowomiejskiej wprowadziła niektórych badaczy w błąd, skłonni byli oni bowiem uznać, iż to pijarski obraz został tam umieszczony – por.: Zanimirska, *Geneza...*, s. 415; podobnie: Szafraniec, *Matka Boska Łaskawa...*, s. 141.

[221] Bartoszewicz, *op.cit.*, s. 213.

[222] „Gazeta Warszawska" XC: 1863, nr 110, s. 2.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0306

47. Najświętsza Maria Panna Łaskawa. Miedzioryt.
Załączony do druku Piotra Hiacynta Pruszcza,
Klejnoty miasta stołecznego Krakowa... (1745)

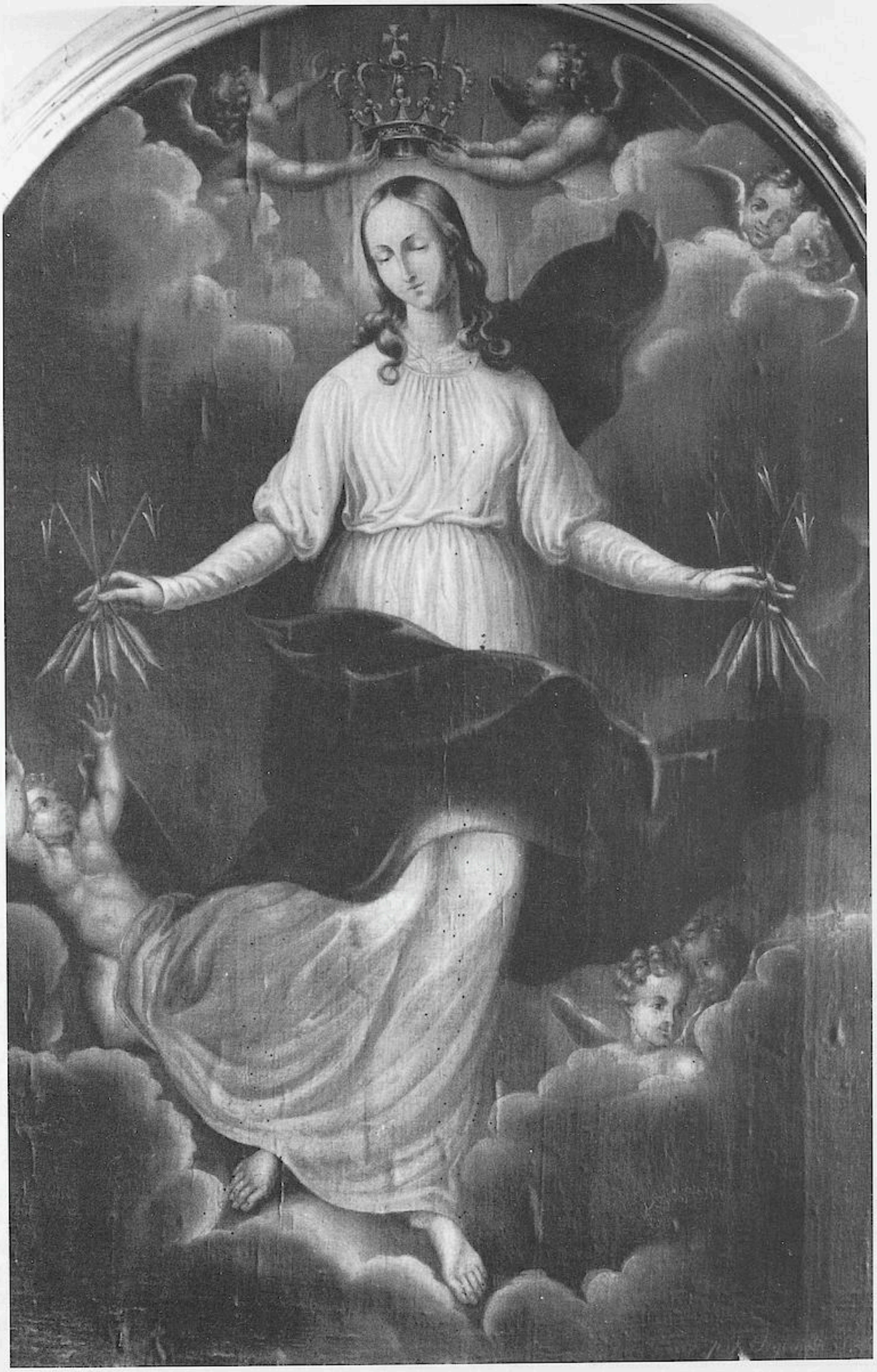
choćby tej dłuta Teodora Skoniecznego, która stanęła w 1899 r. przed kościołem Św. Karola Boromeusza na Powązkach[223].

Zachowane do dziś, a przy tym niebanalne dzieło stanowi obraz franciszkański, wiszący w klasztornych krużgankach (il. 48). Rybiński przejął tu zasadnicze cechy typu: postać stojącej Madonny ze złamanymi strzałami trzymanymi w dłoniach, ale całość próbował kształtować wedle własnej maniery. Panna Maria zyskała niezwykle uwysmuklone proporcje, lekkie taneczne poruszenie, odziana została w długą suknię, bogato, ale nieco schematycznie namarszczoną, i płaszcz otaczający ją na wysokości bioder, malowniczo rozwiewający się za plecami. Konwencjonalne pozostało otoczenie figury, uformowane z pierzastych obłoków, z gdzieniegdzie umieszczonymi postaciami aniołków, z których dwa podtrzymują koronę. Obraz ma na odwrocie napis informujący o przyczynach jego powstania: „Dla Najświętszej Marii Panny Łaskawej, obrończelki od morowego powietrza, namalowany przez Feliksa Rybińskiego, z funduszu składek przez bractwo Św. Antoniego uczynionych, w czasach grasującej cholery 1849 roku".

Często wyobrażenia Najświętszej Marii Panny nie wiązały się jednak z obiektami sakralnymi, ale wyrażały najzupełniej prywatny kult. „Wizerunki Bogarodzicy Łaskawej – pisano w połowie XIX wieku w „Kurierze Warszawskim" – znajdują się po świątyniach i domach tutejszych, a nie było przykładu, aby uciekający się szczerze do opieki tej Najświętszej Orędowniczki, nie znaleźli w niej skutecznej pośredniczki u Boga"[224]. Oto na przykład na fasadzie stołecznej kamienicy przy ulicy Freta 52 umieszczono w niszy osłoniętej przeszkloną obudową rzeźbę Madonny Łaskawej (il. 49). Nie ocalała ona do naszych czasów, choć przetrwała kataklizm II wojny światowej. Podczas odbudowy w latach pięćdziesiątych uznano bowiem, że figura maryjna

[223] „Przegląd Tygodniowy" XXXIV: 1899, nr 6, s. 71.
[224] „Kurier Warszawski" XXXII: 1852, nr 202, s. 1071.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0307



48. Warszawa. Kościół Franciszkanów. Obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1849, Feliks Rybiński)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0308

49. Warszawa. Kamienica przy ulicy Freta 52.
Rzeźba Najświętszej Marii Panny Łaskawej na fasadzie
(koniec XVIII w.)

stanowi zbędny akcent religijny i zastąpiono ją nowo wykonanym posągiem Diany. O zabytku świadczą więc tylko fotografie dokumentujące zniszczenia, kiedy to Maria utraciła już swe atrybuty, lecz układ palców obu dłoni nadto wyraźnie wskazuje na trzymane uprzednio strzały[225]. Całość wzorowana była na wizerunkach Matris Gratiarum od warszawskich pijarów. Anonimowy rzeźbiarz-rzemieślnik starał się naśladować kontrapost i układ rąk wedle feretronu, a pochylenie głowy i sposób opracowania włosów według obrazu. W roku 1852 wzmiankowano, iż figura „istnieje od dawna", a „przed laty kilku [została] starannie odnowiona", dodawano też, że „przed nią co dzień teraz światło zapalone bywa, a przechodnie zanoszą modły i pienia, prosząc Boga przez pośrednictwo Najświętszej Marii Łaskawej o [...] ustanie grasującej cholery"[226]. Najpewniej rzeźba powstała niedługo po wybudowaniu kamienicy u schyłku XVIII w.[227]

Najmniej uchwytny i trudny do oceny intensywności oraz zasięgu jest jednak zupełnie indywidualny kult Madonny de Gratiis, nie uzewnętrzniający się w jakikolwiek manifestacyjny sposób. Tylko niekiedy ujawniają go testamenty czy sporządzane pośmiertnie inwentarze dobytku mieszkańców Warszawy lub osób ze stolicą mocno związanych. Za przykład niech posłuży wykaz sprzętów pozostałych po Karolu Jestersheinie, byłym redemptoryście, zarządzającym pod koniec życia majątkiem Marianny z Granowskich Lubomirskiej w Ko-

[225] Zob. też zdjęcie reprodukowane w albumie: L. Sempoliński, E. Borecka, *Warszawa 1945*, Warszawa 1985, s. 98.
[226] „Kurier Warszawski" 1852, nr 202, *op.cit.*, s. 1071.
[227] Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Księga wieczysta nieruchomości nr hip. 357, sygn. 299, *passim*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0309

złówce, w regestrze tym, spisanym w roku 1844, obok wielu innych przedmiotów wymieniono: „Matka Boska Łaskawa, obraz olejny"[228].

INTER BELLUM

Wśród zachowanych zabytków związanych tematycznie z ikonografią Madonny de Gratiis występuje kilka różniących się nieco charakterem od dotychczas omawianych.

Pierwszy z nich to przechowywana w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie chorągiew konfederatów barskich: olejno malowany obraz na bławacie jedwabnym, bardzo już dziś spłowiałym (il. 50)[229]. O nietypowości wyobrażenia decyduje również jego narracyjność. Pod namiotem-baldachimem ukazano Najświętszą Marię Pannę Łaskawą z piorunami w dłoniach. U jej stóp dwie klęczące postacie prezentują buławę i szablę oraz rozwinięty zwój papieru. Należy przypuszczać, iż przedstawiają one organizatorów konfederacji: Michała Hieronima Krasińskiego, podkomorzego różańskiego, i Józefa Pułaskiego, starostę wareckiego, a demonstrowany dokument to akt jej zawiązania. Scena owa dominuje wśród symultanicznie zestawionych dwóch innych: toczącej się krwawej bitwy, a poniżej przeglądu oddziałów jazdy konfederackiej. Na odwrotnej stronie chorągwi są ślady malowidła obrazującego zwycięstwo aniołów nad demonami.

Na tle wyraziście rysującego się patronatu Matki Boskiej Łaskawej jako tarczy chroniącej przed zarazą, tu jej rola jawi się zupełnie odmiennie. Wprawdzie batalie konfederackie i wkrótce potem rozpoczęte powstanie hajdamackie wiązały się z wybuchającymi gdzieniegdzie pomorami, nie ten wszakże aspekt miano na względzie[230]. Oto bowiem Najświętsza Maria Panna Łaskawa zostaje obrana patronką konfederatów, skoro uwielbionej i wywyższonej (ukazanej pod baldachimem), składają śluby przywódcy zbrojnej opozycji. Wątek ten niedwuznacznie zresztą nawiązuje do dawnych ślubów lwowskich Jana Kazimierza[231]. Jednak wizja owa jest również wyjątkowa na tle barskiej literatury i sztuki. Ostentacyjne bowiem demonstrowanie silnej wiary i odwoływanie się do orędownictwa Marii nie łączyło się z jakąś szczególną adoracją Łaskawej właśnie[232]. Powszechnie pojawiała się w takich przypadkach Matka Boska Częstochowska (czego dowodzą choćby licznie zachowane ryngrafy)[233]. Nawet w wierszu ulotnym, gdzie mowa o Madonnie Łaskawej, nie pada to jej miano, choć jednoznacznie zostaje wskazany atrybut:

Ze wszech stron straszne następują trwogi,
Których się lękają nasze biedne progi,
Patrząc na strzały gniewem zaostrzone,
Od Syna Twego na świat wypuszczone.

Już rozmaite na nas plagi biją,
Już Syna Twego gniew nad naszą szyją
Wisi dla spośnych naszych nieprawości,
Ratuj co prędzej, Panno, z Twej litości.

---

[228] Archiwum Parafii Pruszyn, *Inwentarz pozostałości po Karolu Jestersheinie 1844 roku*, rkps b. sygn., s. nlb. Na temat duchownego: R. Mączyński, *Koncerty u Benonitów. Z dziejów życia muzycznego Warszawy na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Muzyka" XXXIV: 1989, nr 4, s. 72 n.; tenże, *Karol Jestershein – nieznany „architekt kościoła pruszyńskiego"*, „KAU" XL: 1995, nr 2, s. 114 n.

[229] *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Katalog zbiorów – wiek XVIII*, oprac. Z. Stefańska przy współpracy M. Rohozińskiej, Warszawa 1960, s. 149. Ponadto: N.E. Brandenburg, *Istoriczeskij katalog S.-Peterburgskogo Artillierijskogo Muzieja*, S.-Peterburg 1889, s. 228 n. Kolorowa reprodukcja: *Polaków portret własny*, cz. 1: *Ilustracje*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1983, il. 181.

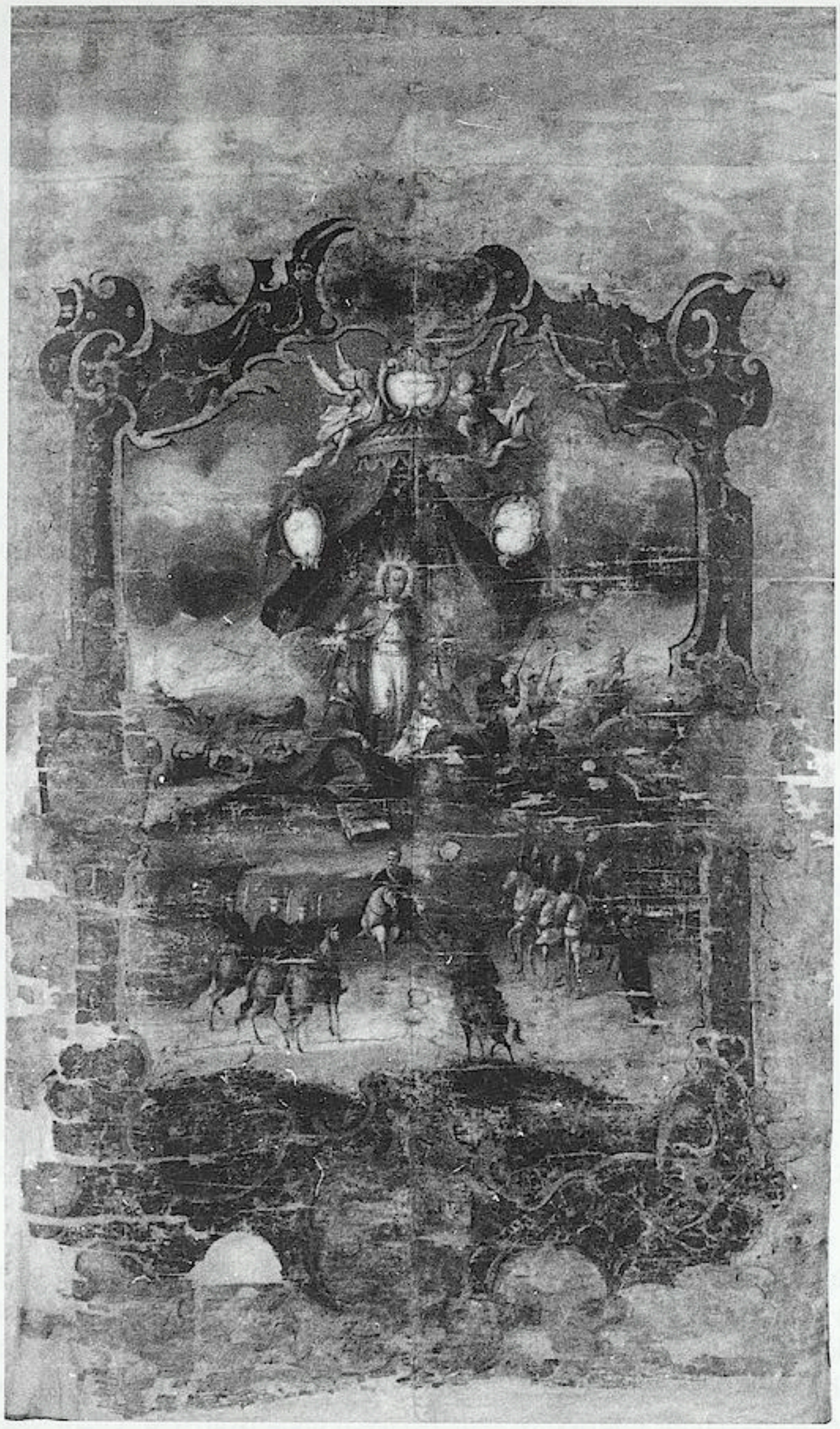
[230] Właśnie z powodu „zarażenia powietrzem" zmarł w 1769 r. Józef Pułaski – W. Szczygielski, *Pułaski Józef*, [w:] PSB, t. 29, Wrocław 1986, s. 385.

[231] Przy okazji pierwszej publikacji owej chorągwi dosłownie tak właśnie zinterpretowano główne jej przedstawienie – Brandenburg, *op.cit.*, s. 229.

[232] Na temat kultu maryjnego wśród konfederatów por. m.in.: J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] *Literatura barska. (Antologia)*, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976, s. LXXV.

[233] Por. m.in.: *Muzeum Wojska. Inwentarz. Wiek XVIII i pierwsza połowa wieku XIX*, Warszawa 1929, s. 16 n.; *Muzeum Wojska Polskiego...*, s. 149 n.; K. Grodecki, *Polskie ryngrafy dewocyjne*, „Barwa i Broń" II: 1935, nr 5, s. 105 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0310



50. Chorągiew konfederatów barskich (1768). Awers. W zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

Ale to nie zaraza każe zwrócić się z prośbą do Najświętszej Marii Panny Łaskawej, przyczyna jest znacznie szersza i wiąże się z „okropnościami wojny":

Błagaj za nami Wszechmocnego Boga,
Teraz, gdy Polskę zewsząd ściska trwoga:
Wszak Boskie łaski masz w swoim szafunku,
Dodaj nam w wojnie niniejszej ratunku[234].

[234] *Literatura barska...*, s. 353.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0311

51. Kraków. Planty. Statua Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1771, Jan Krzyżanowski)

Przyczyny wyboru akurat wizerunku Najświętszej Marii Panny Łaskawej jako głównego motywu chorągwi konfederackiej jazdy nie są jasne. Być może – choć domysł to jedynie – zadziałały tu indywidualne upodobania i predylekcje. Wiadomo na przykład, iż jeden z barskich przywódców Michał Hieronim Krasiński znać musiał nadto dobrze ten typ ikonograficzny, skoro trzech swoich synów: Jana, Ignacego i Adama, kolejno od połowy lat czterdziestych do połowy sześćdziesiątych edukował w warszawskim konwikcie pijarów Collegium Nobilium, gdzie przecież kult Łaskawej miał „urzędowy" niejako charakter[235]. Po wtóre wizerunek Najświętszej Marii Panny „zbrojnej w oręże", utożsamianej być może niekiedy z Madonną Zwycięską, mógł się wydawać najbardziej stosowny w tych właśnie „wojennych okolicznościach", dla ruchu zainicjowanego przez obrońców wiary. Gdzieś w tle owego wyobrażenia tkwiła przecież archetypiczna figura starożytnej bogini-dziewicy słynącej z męstwa i patronującej wojnie – Ateny[236].

Nie jedyny to wszakże *casus* tworzenia przedstawień Najświętszej Marii Panny Łaskawej w okresie konfederacji barskiej. Wtedy przecież powstały posągi z Międzyrzecza Koreckiego czy Krakowa, z tego najpewniej czasu pochodziła też figura przechowywana u warszawskich dominikanów. Z reguły brak źródeł uniemożliwia wskazanie głównego motywu fundacji, tak w odniesieniu do kwestii: błaganie czy dziękczynienie, jak też rodzaju zagrożenia: zaraza czy wojna. Niejednoznaczne pod tym względem są na przykład odno-

[235] Archiwum PAN w Warszawie, Materiały Ludwika Chmaja, sygn. III-76/60: *Catalogus convictorum Collegii Nobilium Varsaviensis Scholarum Piarum*, k. 5 n., 12 n., 18 n.

[236] Por. m.in.: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 47 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0312

52. Dąbrowa Górnicza. Kościół parafialny.
Statua Najświętszej Marii Panny Łaskawej (1914)

szące się do epoki konfederackiej informacje podane w dzienniku krakowskim Wojciecha Mączeńskiego. „Dnia 10 sierpnia [1768 r.] o godzinie dziewiątej z rana – pisał – była solenna wotywa w kościele Panny Marii" przed wizerunkiem Matki Bożej Łaskawej „cum expositione Sanctissimi", a podczas uroczystości cały czas „magistratus cum communitate [...] klęczał ze świecami". Pięć dni później odprawiona została „procesja wokoło rynku z kościoła Panny Marii o godzinie dziewiątej z rana cum Sanctissimo w monstrancji i obrazem Najświętszej Marii Panny Łaskawej, który nieśli diakoni w dalmatykach in assistentia wszystkich konwentów w mieście będących, konfederacji i magistratu"[237]. Jedynie kontekst zdaje się wskazywać, iż chciano wtedy uprosić opiekę Madonny wobec ponawianych ataków wojsk moskiewskich oblegających akurat Kraków.

Bezpośrednio z wydarzeniami doby barskiej legenda wiąże kamienną figurę Najświętszej Marii Panny Łaskawej, usytuowaną obecnie na wysokim cokole opodal kościoła Kapucynów w Krakowie, przeniesioną tam w roku 1794 z jej pierwotnego miejsca na cmentarzu opodal Mariackiej fary (il. 51). Rzeźbę wykonał Jan Krzyżanowski, a odsłonięto ją 15 sierpnia 1771 r.[238] Ekspresyjne gesty i szeroko rozwiane szaty stanowią znamię czasu w jakim to późnobarokowe dzieło powstało. Odbiega ono zresztą nieco od najczęściej powiela-

[237] Mączeński, *op.cit.*, s. 6 n.

[238] J. Mączyński, *Statua Najśw[iętszej] Panny Marii przed kościołem oo. Kapucynów w Krakowie*, [w:] tegoż, *Kilka podań i wspomnień krakowskich*, Kraków 1855, s. 66 n. Niekiedy rzeźba bywała datowana (zapewne na skutek omyłki drukarskiej) o dziesięć lat wcześniej – np.: K. Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki prowincji krakowskiej zakonu oo. kapucynów*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" XI: 1965, s. 190.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0313

nego schematu. Madonna bowiem tylko w jednej ręce dzierży trzy strzały, w drugą natomiast dano jej berło, co spowodowało, iż dodatkowo jeszcze – nie tylko poprzez koronę osadzoną na skroniach – uwypuklona została idea królewskości Matki Bożej. Wedle tradycyjnego przekazu – spisanego w roku 1855 przez Józefa Mączyńskiego, statua miała być fundacją Zofii Sokołowskiej z Imbramowic, na pamiątkę cudownego ocalenia, jakiego za sprawą Panny Marii Łaskawej doznał jej syn Marian Sokołowski, służący w oddziałach konfederackich. Ciężko ranny podczas ataku przypuszczonego na oszańcowanych w Krakowie Rosjan, został już uznany za zmarłego i pochowany, lecz objawiona w cudownej wizji Madonna Łaskawa wyprowadziła go z grobu na cmentarzu koło kościoła Mariackiego i skierowała ku ocaleniu[239]. Relacja owa ma tak wyraziste cechy hagiograficzne, że nie sposób nawet przypuszczać, by mogła być choć w części autentyczna. Należy raczej sądzić, iż figura stanowiła wotum za wybawienie od zagrożenia utraty życia lub postradania majątku, jakie dla zasobnych krakowskich mieszczan niosła barska zawierucha.

Odosobnionym – a zarazem kuriozalnym, bo przesadnie bogatym w religijno-patriotyczne symbole – stał się kamienny pomnik o półtora wieku późniejszy, dziś wprawdzie jeszcze istniejący, ale ogołocony ze wszystkich omal dawnych detali (il. 52). Odsłonięto go w 1914 r. przed kościołem parafialnym w Dąbrowie Górniczej. Z tej okazji wydano też broszurę wyjaśniającą skomplikowane treści ideowe maryjnego monumentu, których pomysłodawcą był ówczesny proboszcz Grzegorz Augustynik[240]. Obok typowych atrybutów maryjnych: dwunastu gwiazd wokół głowy czy węża pod stopami, pojawiły się i inne. W prawej ręce Madonna trzymała – zgodnie z tradycją ikonograficzną typu Łaskawej – trzy strzały, ale w ręce lewej – zupełnie odmiennie – gałązkę oliwną, co interpretowano następująco: „w tym niszczącym potopie, kiedy zaczyna świtać blask lepszej doli, staje wśród nas Najświętsza Maria Panna, jako Matka łaski Bożej, powstrzymuje strzały gniewu Bożego i pokazuje nam różdżkę oliwną, aby nas uchronić od rozpaczy i w zbolałe serca nasze wlać nadzieję, że jeżeli się poprawimy, na pewno nastąpi pokój – potop nieszczęść przeminie i znowu spokojnie pracować będziemy [...] w odrodzonej ojczyźnie"[241]. Na pomniku nie mogło więc zabraknąć narodowego orła, a pojawiły się również liczne daty z dziejów Polski, począwszy od chrztu, przez kolejne powstania narodowe, a na wybuchu I wojny światowej skończywszy.

Wielce interesująca jest notabene założona przez twórcę pomnika – cechującego się wyraźnym upodobaniem do kabalistycznej wymowy liczb – interpretacja owych strzał w ręce Madonny, wyrażać one bowiem miały znacznie więcej, aniżeli tradycyjny znak Bożego gniewu. Oto bowiem każda została oznaczona jedną datą: 1772, 1793, 1795. „Trzy strzały – wyjaśniano – [...] oznaczają trzy główne grzechy narodowe, według wyrażenia księdza Piotra Skargi. Pierwsza – upadek wiary w narodzie i czepianie się różnych herezji, druga – nieposzanowanie prawowitych królów i nieposłuszeństwo ich prawu, trzecia – ucisk i wyzysk biednego ludu, za które Pan Bóg skarał niewolą cały naród". Ale i na tym nie koniec: „Te trzy strzały – uzupełniano – oznaczają także trzy rozbiory Polski i podzielenie jej na trzy części. Jedną zabrała Rosja, drugą Prusy, trzecią Austria". Pojawiał się wszakże i akcent tchnący patriotyczną otuchą: „Strzały w ręce Matki Boskiej są razem złączone, gdyż duchowo Polacy tych trzech części zawsze byli złączeni i wierzymy, że te trzy części znowu Pan Bóg połączy w jedną całość, jeżeli na to zasłużymy"[242].

WNIOSKI

Typ ikonograficzny Najświętszej Marii Panny Łaskawej (de Gratiis, Gratiarum), przedstawionej ze złamanymi strzałami, wywodzi się z Italii, z miejscowości Faenza. Inicjatywa przeszczepienia go do Polski stała się zasługą Hiacynta Orsellego, pierwszego przełożonego warszawskiego kolegium Pijarów. Stołeczny obraz Najświętszej Marii Panny Łaskawej, powstały w roku 1651, nie jest kopią włoskiego fresku, lecz całkowicie indywidualnym ujęciem maryjnego wizerunku, nawiązującego do typu poprzez atrybut. Choć i w tym przy-

---

[239] Mączyński, *Statua...*, s. 41 n. Podobną w zasadniczym zarysie wersję legendy podał też: [E. Nowakowski] Wacław Kapucyn, *Statua Najświętszej Marii Panny przed kościołem oo. Kapucynów w Krakowie. Ustęp z czasów konfederacji barskiej w Krakowie*, Kraków 1894, *passim*.

[240] G. Augustynik, *Historia figury Matki Boskiej Łaskawej jako pomnika religijno-narodowego w Dąbrowie Górniczej oraz pieśni i modlitwy*, [Dąbrowa Górnicza 1914], s. 1.

[241] *Ibid.*, s. 3.

[242] *Ibid.*, s. 1 n.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0314

padku pozwolono sobie na daleko idącą swobodę ukazując w rękach Madonny nie sześć strzał, co było powszechne w Italii, lecz siedem. Dla zmiany tej – jak dowodzi spektakl teatralny wystawiony przez pijarów w 1664 r. – istniało uzasadnienie: każda z nich symbolizowała nie srogi gniew Boga Karzącego, jak w średniowiecznej legendzie włoskiej, lecz jedną z Planet, które dla opamiętania ludzi grzesznych wobec Boga Miłosiernego skrzyknął Anioł Żarliwości. Obraz wyraźnie różniący się od włoskiej tradycji ikonograficznej, mający dla tej zmodyfikowanej formy własną, będącą dziełem warszawskich pijarów, oryginalną interpretację, nie mógł powstać w Italii, lecz niewątpliwie stanowił produkt miejscowego artysty.

Kult Najświętszej Marii Panny Łaskawej zyskał sobie w Rzeczypospolitej sporą popularność, nie dorównującą wszakże znacznie powszechniejszej adoracji Matki Boskiej Częstochowskiej. Propagowany był przede wszystkim przez zakon pijarów, który uznał Matris Gratiarum za patronkę Szkół Pobożnych, dbał o zakładanie przy kościołach bractw pod jej wezwaniem, a w placówkach edukacyjnych – sodalicji. Kult Madonny Łaskawej intensywnie rozwijał się też w trzech dużych ośrodkach miejskich: Warszawie, Wilnie i Krakowie. W tym przypadku rozpowszechnianie się typu ikonograficznego było ściśle powiązane z przypisanym mu zasadniczym patronatem – wiarą, iż Mater Gratiarum jest w stanie poprzez swe wstawiennictwo u Boga, wybłagać zmiłowanie i ochronić przed pomorem. Dlatego też okoliczności wprowadzania wizerunków do kolejnych miast łączyły się zawsze z grasującymi epidemiami, zbierającymi obfite żniwo śmierci w wielkich skupiskach ludzkich: w roku 1653 w Wilnie i w roku 1708 w Krakowie. Stąd zresztą wziął się zwyczaj – mniej lub bardziej oficjalnego – oddawania w opiekę Matce Łaskawej całych miast, tak było najpierw w przypadku Warszawy, a później Krakowa. Sporadycznie przypisywano Madonnie de Gratiis także uniwersalne orędownictwo wobec zagrożeń wojny (konfederacja barska, I wojna światowa).

Wśród zdziesiątkowanych w ciągu stuleci obiektów zaświadczone są przedstawienia Najświętszej Marii Panny Łaskawej wykonywane w różnych technikach, różnych wymiarach i różnych formach. Liczne są rzeźby kamienne i drewniane: od architektonicznych (fasada kamienicy przy ul. Freta w Warszawie – koniec XVIII w.), poprzez wolno stojące figury (Chełm Lubelski – 1753, Lubieszów – 1766, Kraków – 1771), a na licznych przenośnych feretronach skończywszy (Warszawa – 1682, Łomża – początek XVIII w., Łowicz – około 1740, Warszawa (pierwotnie: Podkamień?) – 3 ćwierć XVIII w.). Obrazy, po większej części przeznaczane do retabulów ołtarzowych, malowane były z reguły olejno na płótnie (Wilno – 1653, Chełm Lubelski – koniec XVII w., Kraków, Łuków – połowa XVIII w., Piotrków Trybunalski, Rydzyna – XVIII w., Warszawa – 1849), ale też i w technice fresku (Warszawa – początek XVIII w., Chełm Lubelski – 1758). Ryciny popularyzowały kult Matki Boskiej Łaskawej jako opiekunki ośrodków miejskich (Warszawa, Wilno, Kraków). Istniały też maryjne chorągwie (Wotum Warszawy – 1652; konfederatów barskich – 1768). Przy czym należy podkreślić, iż żadne polskie przedstawienie Matki Boskiej z Faenzy nie było włoskim importem, wszystkie powstały w kraju. Bezpośrednim wzorem dla najdawniejszych obrazów tak w Wilnie (1653), jak i Krakowie (1708) stał się najstarszy na ziemiach polskich wizerunek Madonny Łaskawej przechowywany w kościele Pijarów w Warszawie (1651), w przypadku pierwszego potwierdza to przekaz wizualny, w przypadku drugiego – pisany.

Typ odznaczał się dużym stopniem skonwencjonalizowania i małą podatnością na modyfikacje. Wyobrażał z reguły stojącą postać Najświętszej Marii Panny, odzianej w suknię i płaszcz, trzymającej w dłoniach złamane strzały. Odstępstwa zdarzały się sporadycznie (obraz w Łukowie, gdzie przedstawiono Madonnę siedzącą). Natomiast charakterystyczne było – bo zgodne z przemianami stylowymi sztuki barokowej, tak w zakresie malarstwa, jak i rzeźby – coraz dalej idące poruszenie postaci, która przeszła ewolucję od znacznego hieratyzmu przedstawień siedemnastowiecznych (obrazy: warszawski, wileński, chełmski, stołeczny feretron), po wyraźne zdynamizowanie w połowie stulecia XVIII najpierw szat postaci (obraz ołtarzowy w Krakowie, polichromia w Chełmie Lubelskim), a następnie całej figury (statuy z Krakowa, Podkamienia), aż po dziewiętnastowieczny eklektyzm, kiedy współistniały obok siebie rozmaite konwencje przedstawieniowe.

Dystynktywny atrybut Matris Gratiarum stanowiły strzały, oznaczające bądź to wedle interpretacji pijarskiej – znak siedmiu Planet, karzących ludzkie grzechy, bądź też wedle rozumienia potocznego i ostatecznie najpowszechniejszego – „gniew Boży". Pierwotnie zatem było ich siedem, później także sześć, a owej redukcji dokonywano często najpewniej jedynie dla zachowania symetrii, bez wdawania się w filozoficzno-teologiczne dywagacje. Nie było także ściśle przestrzegane kierowanie grotów ku dołowi. Sporadycznie zamiast strzał w dłonie Madonny wkładano gromy, co było jakby bliższe wizji Boga Karzącego (krakowski posążek z kościoła Mariackiego – początek XVIII w., chorągiew konfederatów barskich). Niejednokrotnie natomiast zdarzało się, że przydawano Matce Bożej dodatkowe atrybuty: królewskie berło (kamienna statua z Krakowa) czy nimb nad głową złożony z dwunastu gwiazd (drewniana figura z Podkamienia, a wtórnie obraz w Chełmie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0315

Lubelskim) etc. Chętnie także dokonywano kontaminacji typu Łaskawej z Niepokalanie Poczętą, ukazując Madonnę na ziemskim globie, opierającą stopę na półksiężycu i depczącą węża, popularność ta forma zyskała zwłaszcza (choć nie wyłącznie) w Krakowie[243].

MATER GRATIARUM VARSAVIENSIS.
REPRESENTATIONS OF THE GRACIOUS VIRGIN MARY IN POLISH ART

Summary

In this article I will debate over the iconographic type of the Gracious Madonna (de Gratiis, Gratiarum) which comes from the Italian town of Faenza and is depicted with broken arrows as a main attribute. The dissertation consists of two parts. The first is devoted to cultural properties once belonging to the Piarists in Warsaw, where the first Polish image of the Our Lady Gracious was found. The focus of the second part is the range and causes of the popularity of the Virgin's veneration in Poland. Simultaneously, I will review and re–interpret the preserved paintings, figures, and sculptures.

The initiative of bringing the veneration of the Gracious Virgin Mary to Poland was done by Hiacynt Orselli, the first superior of the Warsaw Piarists convent, who himself came from the environs of Faenza. The 1651 original oil painting representing the Gracious Madonna has survived the cataclysms of war and can be found in the Jesuits church at Świętojańska Street in Warsaw. A comparative analysis between the Warsaw painting and its archetype – a fresco in Faenza's cathedral, made about 1410 after a vision of pious Giovanna a Costumis, allowed to define the relation between the two. The Warsaw painting was not a copy but a completely individual image of the Virgin, in keeping with the set type by the attribute: broken arrows in her hands. Also in this case the author took liberties in placing in Mary's palms 7 instead of 6 arrows, as was usual in Italy. The reason for this change – so a summary to a theatre performance staged by the Piarists in Warsaw in 1664 – was that each of them symbolized an element, rather than the severe anger of a Punishing God as in a medieval Italian legend. Seven Planets were called together by an Ardent Angel for the sake of conversion of sinful people before Merciful God. The picture is so distinct from the Italian iconographic tradition, having for the modified form its own original interpretation invented by the Warsaw Piarists. It could not have emerged in Italy, it is no doubt the product of a local artist.

The Cabinet of Prints at the Warsaw University library lists a delineation which, after a thorough analysis, turned out to be an altar design for the Warsaw Piarists. The sketch clearly indicates that in the retable an oval painting of the Gracious Virgin Mary was planned, the same size as the remaining monumental painting. The setting was composed in the form of a wall, four–column aedicule, with the painting supported by a pair of angels. If its architectural structure accorded with the harmonious line of the baroque art (with a model of e.g. the altar in Ss. Luca e Martina church in Rome (1634–1635) designed by Carlo Maderna), the sculpture casing of the image referred to the emotive trend, especially to the heritage of Gianlorenzo Bernini. Naming the designer (so far falsely thought to be Tylman van Gameren) suggested a notice that the sketch was supplied with two kinds of scale: elbow and metrical. The latter could have been applied only by Tytus Liwiusz Burattini (d. 1681) who was not only an architect but also a before–his–time creator of the concept of metrical measure described in a treaty *Misura universale* published in 1675. The altar must have been designed soon after and the setting work was surely finished about 1682. The masterpiece constituted a very early and at the same time mature example of the Polish reception of berninism.

Next to the proper setting, the delineation displays a sculpture asymmetrically set on a socle. The article included a suggestion that so untypically a feretory of the Gracious Virgin Mary was fixed to carry around at processions on Lady feasts and during epidemies. Written sources mention rituals of this kind – among others an excerpt in a 1705 Piarist chronicle or a later iconographic monument – a townscape by Bernardo Bellotto featuring the Krasiński Square (1778). The feretory has been sustained to date in Warsaw church at Świętojańska Street. Contrary to the present absolutely groundless tradition of attributing the sculpture to Józef Szymon Bellotti, an architect and stuccoer, a more likely maker of the statue was found – Wilhelm Barsz. He was an owner of a large carving workshop in Warsaw and it is documented that he later worked at the main altar of the Piarist church in Warsaw. The style of the Madonna's Sculpture reminds of his other remaining artifacts. Therefore it is Barsz who should most determinedly be recognized as the author of the feretory and at the same time of the entire altar of Mater Gratiarum designed by Burattini.

The church of the Piarists at Długa Street – located in the middle of the town – has soon become in the popular consciousness a sanctuary dedicated to the Virgin Mary the Gracious. However, for the sake of accuracy it should be stated that the real title given to the church at the consecration in 1701 read: Our Victorious Lady. This particular patronage was a wish of the king Jan Kazimierz in 1660 when the cornerstone was laid for the brick oblong temple. Its initial two–tower façade was since 1682 decorated by a statue of the Virgin, probably in the Gracious type with arrows in her hands. Also the second façade, this time towerless, constructed after a minor extension of the church in the years 1758–1769, was designed by an architect Jacob Fontana and decorated with a stone image of Mater Gratiorum. Jan Jerzy Plersch was a sculptor of the unnaturally large statue (now without the original head and arms) which remains today in the parish church in Rokitno; the statue was made in 1764 and not 1762–1763, as presently assumed. The Piarist façade of the palladian form with two merging architectural orders: the grand and

[243] Już w trakcie druku niniejszego artykułu zaszła dość istotna zmiana w wyglądzie dawnego pijarskiego obrazu Najświętszej Marii Panny Łaskawej w kościele przy ul. Świętojańskiej. Na wizerunek została bowiem ponownie założona posrebrzana sukienka (z 1938 r.), zdjęta niegdyś podczas konserwacji malowidła (w 1961 r.).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0316

the small one, clearly related to the idea of the arch of triumph. Decorating it with the Gracious Madonna statue meant not only a glorification of the Virgin but also a legible sign of important function that the monastic church had as a major sanctuary of Our Lady.

In the Republic of Poland, although the iconographic type of the Gracious Virgin Mary gained popularity, it could not equal the veneration of the Virgin Mary of Częstochowa. It was first of all a subject of the Piarist propagation as it was the Piarists that have chosen Mater Gratiarum for the patron of their own order: Scholarum Piarum. To her name were devoted confraternities for adults in churches and sodalities gathering the youth at schools. Also, most Piarist temples were decorated with paintings and sculptures imagining the Gracious Virgin Mary, of which merely few have survived till now and others are mentioned in written sources. The veneration of Madonna Gracious has also dynamically developed in three large towns: Warsaw, Vilnius, and Cracow. The spreading of this iconographic type was strictly linked there with the principal patronage attributed to it – the faith that Mater Gratiarum's intercession before God can bring His mercy and save from pestilence. The circumstances of setting the images in big cities were therefore always connected with epidemies which took a vast toll in large conglomerations: 1653 in Vilnius and 1708 in Cracow. It's also the source of a more or less official custom of giving in entire towns to the protection of the Virgin Mary the Gracious, as happened first to Warsaw and later to Cracow. Sporadically, Madonna de Gratiis was also attributed a universal intercession in the face of a threat of war (the confederacy of Bar, World War I).

In monuments decimated by history remain representations of the Virgin Mary Gracious performed in various techniques, sizes and forms. There are many stone and wood sculptures: from architectural (the façade of a tenement house at Freta Street in Warsaw, late 18th century) to loose figures (Chełm Lubelski, 1753; Lubieszów, 1766; Cracow, 1771) to numerous movable feretories (Łomża, early 18th century; Łowicz, around 1740; Warsaw (initially in Podkamień?), third quarter of the 18th century). The paintings were as a rule oil on canvas, at times spread on planks (Vilnius, 1653; Chełm Lubelski, late 17th century; Cracow, Łuków, middle of the 18th century; Piotrków Trybunalski, Rydzyna, the 18th century; Warsaw, 1849) but also in the fresco technique (Chełm Lubelski, 1758) and usually found their place in altar retables. Engravings popularized the veneration of the Gracious Virgin Mary the protector of towns (Warsaw, Vilnius, Cracow). One could find Mary's banners (votive offering of Warsaw, 1652; military of the confederates of Bar, 1768). It should be stressed here that no Polish representation of the Mother of God from Faenza was imported from Italy; all of them were made in Poland. The immediate model for the oldest paintings both in Vilnius (1653) and Cracow (1708) became the oldest image of Mater Gratiarum in the area of Poland kept in the church of the Piarists in Warsaw (1651), which is confirmed by visual and written evidence.

The type of the Gracious Holy Virgin was highly conventionalized and lent itself to hardly any modifications. As a rule, it included a figure of the standing Madonna dressed in a robe and a cloak and holding broken arrows in her hand. Deviations from this image were sporadical (painting in Łuków with sitting Mary). What was characteristic (because in accordance with baroque style changes both in painting and sculpture) was an advancing dynamic of the figure. It evolved from 17th – century hieratic representations (paintings in: Warsaw, Vilnius, Chełm Lubelski; the feretory from Warsaw) to a definite dynamic of initially the robe in the middle of the 18th century (altar painting in Cracow, polychromy in Chełm Lubelski) and finally the whole figure (statues from Cracow, Podkamień) to 19th–century eclectism where miscellaneous conventions coexisted.

A distinctive attribute of Mater Gratiarum were arrows signifying either, according to the Piarits' interpretation, Planets which punish people's sins or, as popularly understood, "divine anger". Primarily the arrows were 7, later also 6, and the reduction often resulted merely from the needs of symmetry and not from any philosophical of theological reasoning. Picturing arrow–heds downwards was not strictly observed, either. Very rarely, Mary held thunderbolts instead of arrows which was closer to the vision of Punishing God (statue from the Mary's church in Cracow, early 18th century and the military banner of the confederates of Bar). However, it happened sometimes that the Virgin received other extra attributes: in one hand she would hold a royal scepter (stone statue from Cracow), she would have a 12-star halo over her head (wooden statue from Podkamień and secondarily painting in Chełm Lubelski) etc. Authors seemed also to like to join the Mater Gratiarum type with the Lady of the Immaculate Conception picturing her on the globe, setting her foot on the crescent and trampling the snake. This form has gained popularity especially (though not exclusively) in Cracow.

Zdjęcia wykonali: J. Bajorek – 52; S. Bochnig – 36; M. Bronarski – 32; S. Deptuszewski – 26; M. Kalinowski – 24; S. Komornicki – 29; M. Kopydłowski – 33; E. Kozłowska-Tomczyk – 20; J. Langda – 1, 28, 30, 31, 34, 35, 46, 51; H. Poddębski – 2, 21; H. Romanowski – 12; L. Sempoliński – 49; A. Wojtarowicz – 19; W. Wolny – 13, 18, 23, 44, 45, 47, 48; AGAD – 10, Arch. Pijarów – 3, 8, 9, 11; Bibl. Nar. – 42; Bibl. Ossolineum – 38; IS PAN – 22, 37, 43; Muz. Hist. – 25; Muz. Nar. – 39, 40, 41; Muz. Wojska Pol. – 50.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs1995/0317