

Krystyna S. Moisan

Beata Szafraniec

MARYJA ORĘDOWNICZKA WIERNYCH

Matka Boska w płaszczu opiekuńczym
Matka Boska Różańcowa
Matka Boska Szkaplerzna
Matka Boska Pocieszenia
Matka Boska Łaskawa



Warszawa 1987

2. Matka Boska Różańczowa

2.1. Geneza i wczesne przykłady

Wizerunki różańcowe pojawiły się w sztuce europejskiej w okresie rozpowszechniania się już ustalonej formy modlitwy. Wystąpiły znaczne różnice czasowe pomiędzy poszczególnymi etapami rozwoju różańca. Nowy sposób modlitwy przeszedł w okresie średniowiecza ewolucję. Teologiczne komentarze tłumaczące istotę różańca pojawiły się dopiero pod koniec XV wieku. Wtenczas też powstają pierwsze przedstawienia plastyczne.

Geneza modlitwy różańcowej do tej pory nie została jednoznacznie określona. Pierwsza wiarygodna wzmianka historyczna dotycząca różańca pochodzi z końca XV wieku. W 1475 roku przeor klasztoru dominikanów w Kolonii Jakob Sprenger, założył pierwsze bractwo różańcowe¹. Zostało ono zatwierdzone bullą papieską trzy lata później w 1480 roku². Różańcową formę modlitwy rozpowszechnił żyjący w drugiej połowie XV wieku pochodzący z Bretanii dominikanin Alanus de Rupe (Alain de la Roche). Około 1470 roku napisał pierwszą poświęconą różańcowi książkę religijną — *De utilitate Psalterii Mariae*. Na wzór zawartych w Psalterzu 150 psalmów, ustalił on sposób odmawiania 150 Ave Maria poprzedzielanych piętnastoma *Pater noster*³. Każdą poszczególną modlitwę łączył z rozważaniem jednej tajemnicy wiary. On też związał różaniec z symboliką wieńca różanego⁴.

Początki modlitwy różańcowej Alanus de Rupe złączył z osobą św. Dominika⁵. Późniejsza tradycja dominikańska uznała założyciela zakonu kaznodziej-skiego za pierwszego krzewiciela różańca maryjnego⁶. Żadne jednak z zachowanych dokumentów historycznych nie potwierdzają tej wiadomości. Zapewne ustalając nową formę modlitwy różańcowej, Alanus oparł się na bliżej nie-

¹ G. Lanczkowski i inni, *Rosenkranz*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, pod red. M. Buchbergera, t. 9, Freiburg im Breisgau 1964, szp. 46 n.

² Ibidem, szp. 47. — Dzięki dziełom Jakuba Sprengera i Michaela z Lille, a także uznaniu legatów papieskich (10 marca 1476) oraz zaleceniom papieża Sykstusa IV (30 maja 1478) różaniec został włączony do Psalterza.

³ Ibidem, szp. 47 n.

⁴ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1949, s. 206 n.

⁵ *Legendy Dominikańskie*, przełożył i opracował J. Salij. Poznań 1982, s. 33.

⁶ L. Fanfani, *Różaniec Najświętszej Panny Marii. Historia. Ustawodawstwo. Praktyki pobożne*, Lwów 1935, s. 45, 75.

określonej, wcześniejszej tradycji modlitwowej. Różaniec, podobnie jak każda nowa forma nabożeństwa i modlitwy nie pojawił się nagle. Stanowił on raczej czynnik wielowiekowej ewolucji różnych form modlitwowych⁷.

Od wczesnego średniowiecza istnieją tzw. sznury modlitwowe służące do odliczania określonej liczby odmówionych modlitw. Znane pod nazwą *praeculae*, czy *computum*, składały się z nawleczonych na sznur kamyków lub paciorków wykonanych z drewna, srebra czy złota. Czasem modlitwy symbolizowały zawiązane na sznurku węzły. Jak świadczą zachowane nazwy tego rodzaju przedmiotów — *signacula de Pater noster*, czy *Pater noster*, służyły one do odmawiania Modlitwy Pańskiej⁸. Najprawdopodobniej około XII wieku z tego rodzaju różańcami została związana maryjna modlitwa *Ave Maria*⁹. Z wielokrotnie powtarzanego Pozdrowienia Anielskiego rozwinęła się późniejsza modlitwa różańcowa. Z czasem *Ave Maria* złączono z modlitwą *Pater noster*¹⁰. Zjednoczenie odmawianych modlitw z kontemplacją tajemnic wiary nastąpiło o wiele później. Według tradycji, św. Dominik w swej działalności kaznodziejkiej posługiwał się podobną metodą modlitwy łącząc z odmawianiem *Ave Maria* nauczanie prawd wiary¹¹. Nowa kontemplacyjna forma modlitwy powstała jednak, jak świadczą zachowane źródła, w 1 połowie XV wieku w środowisku zakonu Kartuzów. Dominik z Prus (zm. 1427) oraz Adolf z Essen (zm. 1431) mnisi kartuscy z Trewiru połączyli pięćdziesiąt modlitw *Ave Maria* z pięćdziesięcioma rozmyślaniami¹². Ten sposób modlitwy rozprzestrzenił się także wśród zakonów innych reguł, ulegając ewolucji. Wytworzyły się różne warianty modlitwy, odmawiano m.in. sześćdziesiąt trzy Pozdrowienia Anielskie — symboliczną liczbę lat Matki Boskiej — rozmyślając nad tajemnicami związanymi z różnymi okresami Jej życia. Ustalona w Psalterzu maryjnym, w 2 połowie XV wieku przez Alanusa liczba stu pięćdziesięciu tajemnic, także uległa zmianie. Od 1483 roku liczba rozmyślanych tajemnic została zredukowana do piętnastu. Ustalił się też podział na tajemnice radosne, bolesne i chwalebne¹³.

Ustalona i uznana przez Stolicę Apostolską dominikańska wersja modlitwy różańcowej, została rozpowszechniona na terenie Europy głównie dzięki działalności nowo powstających bractw różańcowych. Na jej popularność wpłynęły zapewne związane z nią, przyznawane przez papieży odpusty. Potrzeba istnienia osobnych, opatrzonych przywilejem odpustu brackich ołtarzy, spowodowała pojawienie się na terenie Niemiec pierwszych obrazów różańcowych¹⁴. Te powstałe w 2 połowie XV wieku przedstawienia o tematyce maryjnej nawiązywały do wcześniej ustalonych w sztuce europejskiej typów

⁷ L. P. Faucher, *Les origines du rosaire*, Paris 1923, s. 8.

⁸ A. Walz, L. Adrianopoli, *il Rosario*, w: *Enciclopedia Mariana Theotokos*, pod red. C. da Langasco. Ginevra—Milano 1958, s. 434; — *Dizionario di Mariologia*, pod red. G. M. Roschini, Roma 1961, s. 443.

⁹ Ibidem, s. 443; — Lanczakowski, op. cit., szp. 46; — A. Schmid, *Die ältesten Rosenkranzbilder*. w: „*Zeitschrift für christliche Kunst*”, t. 19 (1906), szp. 107.

¹⁰ Lanczakowski, op. cit., szp. 46; — Walz, Adrianopoli, op. cit., s. 436; — *Dizionario di Mariologia*, op. cit., s. 444; — Wprowadzenie pięciu *Pater noster* dla podziału pięćdziesięciu *Ave Maria* na dziesiątki jest przypisywane kartuzowi Henrykowi Egher.

¹¹ Faucher, op. cit., s. 10.

¹² Lanczakowski, op. cit., szp. 46; — Walz, Adrianopoli, op. cit., s. 436; — *Dizionario di Mariologia*, op. cit., s. 444.

¹³ Tajemnice radosne: Zwiastowanie, Nawiedzenie, Boże Narodzenie, Ofiarowanie w świątyni, Znalezienie w świątyni; Tajemnice bolesne: Modlitwa w Ogrójcu, Biczowanie, Cierniem koronowanie, Niesienie krzyża, Ukrzyżowanie; Tajemnice chwalebne: Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Wniebowzięcie, Koronacja Matki Boskiej.

¹⁴ Lanczakowski, op. cit., szp. 48.

wizerunków Matki Boskiej, między innymi: Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym, Niewiasty Apokaliptycznej, Immaculaty, Matki Boskiej Bolesnej czy Maryi w ogrodzie różanym¹⁵.

Wcześniej niż na brackich obrazach, różaniec pojawia się na pochodzących z XIV wieku kamiennych nagrobkach. Sznur paciorków trzymany przez przedstawione na rzeźbionej tumbie postacie, stanowił zapewne wyobrażenie bardziej archaicznej, wcześniejszej formy modlitwy¹⁶. Również na niektórych o wiele późniejszych, powstałych w XV i XVI wieku obrazach, namalowany sznur paciorków nie symbolizował dominikańskiego różańca. Pod koniec średniowiecza, a także w okresie renesansu i baroku rozwinęły się w różnych środowiskach zakonnych pochodne różańcowi formy modlitwy¹⁷. W terminologii polskiej określane mianem koronek złożone były na ogół z jakimś innym typem nabożeństwa. Te właśnie, służące do odliczania modlitw koronki, podobnie jak i różańce przedstawiano na obrazach w formie sznura paciorków. W wielu wypadkach dokładne ustalenie charakteru ukazanego przedmiotu jest niemożliwe.

Z takim problemem mamy do czynienia analizując dwa obrazy należące do kręgu Mistrza Poliptyku św. Barbary. Pierwszy z nich, pochodzący z Torunia i datowany na około 1454 rok (il. 42) stanowi popularny w okresie późnego średniowiecza typ obrazu epitafijskiego. Jak stwierdza Walicki „polecanym przez św. Barbarę rycerzem, któremu Dzieciątko siedzące na kolanach Matki podaje różaniec, jest — jak głosi napis — Jan Kot, kasztelan łądzki, zmarły według Długosza z ran odniesionych pod Malborkiem, wybitny przedstawiciel panów na Dębnie”¹⁸. Koronę czy też różaniec¹⁹ spotykamy na innym obrazie z 1450 roku również związanym z kręgiem Mistrza Poliptyku św. Barbary, ukazującym Madonnę w otoczeniu rodziny Wieniawitów²⁰ (il. 43). Podobnie jak na zaginionym toruńskim przedstawieniu przed Matką Boską z Dzieciątkiem trzymającym różaniec klęczy wraz z całą rodziną Kasper Leszczyński, podkomorzy kaliski, właściciel wsi Drzeczkowo. Ukazanie w dolnej strefie adorujących postaci żony i dzieci wskazuje najprawdopodobniej na wotywny charakter obrazu. Różni się natomiast od epitafium Jana Kota obraz z Drzeczkowa zastosowaną charakterystyczną dla polskiego malarstwa średniowiecznego hierarchiczną wielkością postaci²¹. Członkowie rodziny Wieniawitów zostali ukazani w mniejszej skali niż Maryja z Dzieciątkiem, jak i toruńskie epitafium należy uznać za typ prywatnego obrazu dewocyjnego, którego celem obok przedsta-

¹⁵ E. Wilkins, *Rosenkranz*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 3, 1971, szp. 569 n.; — K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 1, Freiburg im Breisgau 1928, s. 639-642.

¹⁶ Wilkins, op. cit., szp. 569; — M. D. Chapotin, *Quelques notes historiques sur le Saint Rosaire*, Paris 1901, s. 15-19. Autor wymienia liczne nagrobki pochodzące z XIV i pocz. XV wieku, na których wyrzeźbione postacie płaczków trzymają sznury paciorków; — Por.: Gisliind M. Ritz, *Der Rosenkranz*, München 1963.

¹⁷ S. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1910, s. 35-54; Autor dokładnie omawia różne rodzaje koronek.

¹⁸ M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny Manierizm*. Warszawa 1961, s. 303.

¹⁹ Por.: J. Fijałek, *Królowa Korony Polskiej. Studya do historii kultu Matki Boskiej w dawnej Polsce*, w: „Przegląd Kościelny”, t. 2(1902), s. 121, s. 144 n. Rozpowszechnioną formą dewocji było odmawianie koronek maryjnych *Corona eiusdem Virginis* zwanej u nas bernardyńską. Inna wzmianka historyczna sprzed 1491 roku, dotyczy brata Andrzeja Reya, ucznia bł. Jana Kapistrana, gwardiana krakowskiego, który codziennie odmawiał koronkę Najświętszej Panny Maryi i Pana Jezusa składającą się z 33 *Pater noster*.

²⁰ Walicki, op. cit., s. 303 n.

²¹ T. Dobrzeńcki, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, w: „Roczniki Muzeum Narodowego”, t. 13, cz. 1(1969), s. 119.

wienia religijnego było portretowanie postaci adorantów-donorów. Namalowana na omawianych obrazach Maryja z Dzieciątkiem wykazuje wiele wspólnych cech z wizerunkiem Matki Boskiej z wrocławskiego kościoła klarysek²². Wydaje się, że ten typ Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającym różaniec, stanowił jeden z kanonów kompozycyjnych kręgu wrocławskiego mistrza²³.

Wizerunki różańcowe pojawiają się na terenie Rzeczypospolitej w 1 połowie XVI wieku sporadycznie. Bezsprzeczna wydaje się niemiecka geneza pierwszych przedstawień różańca w sztuce polskiej. Obok wyżej wymienionych obrazów powstałych w kręgu wrocławskiego mistrza, jedynie hipotetycznie związanych z praktyką różańca, istnieją inne przedstawienia na których również występuje motyw sznura paciorków. W klasztorze SS. Karmelitanek Bosych na Wesołej w Krakowie, znajduje się ofiarowany zgromadzeniu w 1669 roku przez króla Jana Kazimierza gotycki obraz z 1499 roku²⁴ przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem (il. 44). Ubrane w sukienkę Dzieciątko Jezus prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa, lewą podtrzymując sznur modlitewnych paciorków. Madonna z Dzieciątkiem (il. 45) krakowskiego naśladowcy Cranacha, namalowana została w 1 połowie XVI wieku²⁵. Obraz ten, stanowi jeden z najpiękniejszych wczesnorenesansowych wizerunków maryjnych. Powstały pod wpływem sztuki Łukasza Cranacha Starszego zarówno w malowniczym potraktowaniu krajobrazu górskiego, jak i w uśmiechniętej twarzy Matki Boskiej oraz w pozie Dzieciątka zdradza analogie do obrazu z Roselius Haus w Bremie. Charakterystyczny element stanowi leżący na parapecie, wśród zerwanych kwiatów, różaniec. Wykonany z czerwonych koralików symbolizujących modlitwę *Ave Maria*, jest co dziesięć poprzedzielany grubym złotym paciorkiem oznaczającym modlitwę *Pater noster*. Ten rodzaj podziału paciorków zdaje się wskazywać na jego dominikański charakter²⁶.

Wpływ sztuki obcej na pierwsze polskie przedstawienia różańcowe związany był przede wszystkim z oddziaływaniem artystów niemieckich na malarstwo krakowskie i śląskie 1 połowy XVI wieku. Powszechne posługiwanie się grafiką niemiecką, a w szczególności drzeworytami Albrechta Dürera, Hansa Suessa z Kulmbachu, Hansa Schafeleina, Łukasza Cranacha Starszego czy Albrechta Altdorfera było zjawiskiem typowym w malarstwie cechowym 1 połowy stulecia²⁷. Przykładem tego rodzaju oddziaływań są przedstawienia Wieńców różanych, nawiązujące do drzeworytu Hansa Suessa z Kulmbachu. Zarówno obraz datowany na 1 połowę XVI wieku z krakowskiego klasztoru OO. Dominikanów (il. 46), jak i analogiczne przedstawienie z Wierzbna z około 1500 roku, znajdujące się obecnie we wrocławskim Muzeum Diecezjalnym, powtarzają kompozycję drzeworytu niemieckiego artysty²⁸. Oba obrazy przedstawiają adorację Ukrzyżowanego Chrystusa. W dolnej strefie klęczą przedstawiciele hierarchii kościelnej i świeckiej oraz rodzina fundatora. Postać

²² A. Sławska, *Obraz Matki Boskiej z donatorami z kościoła w Drzeczku. Przyczynek do zagadnienia wrocławskiego ołtarza św. Barbary*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” r. 20, (1958), nr 3/4, s. 395.

²³ Zapewne powstał on w oparciu o wzory sztuki niemieckiej. Por: Walicki, op. cit., s. 21.

²⁴ Dział Inwentaryzacji ISPAN. Matka Boska z Dzieciątkiem, gotycka 1499, tempera na desce w relikwiarzowej ramie ze starym napisem na kartce naklejonej na odwrocie, ofiarowana w 1669 roku przez króla Jana Kazimierza SS. Karmelitanom Bosym w Warszawie.

²⁵ Walicki, op. cit., s. 333.

²⁶ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978, s. 272.

²⁷ Walicki, op. cit., s. 32.

²⁸ M. Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, 17, (1955), nr 1, s. 172; — A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 140.

Ukrzyżowanego wpisana w różany wieniec stanowi ośrodek kompozycji o rozbudowanym programie teologicznym²⁹. Wokół krzyża w trzech poziomych rzędach znajdują się postacie świętych niewiast, ojców Kościoła, ewangelistów, apostołów i proroków. W górnym, czwartym rzędzie przedstawiono Boga Ojca, Matkę Boską z Dzieciątkiem oraz adorujące anioły. Analogiczne przykłady tego rodzaju kompozycji spotykamy na terenie Niemiec³⁰ i Hiszpanii³¹. Świadczą one o popularności tego tematu w sztuce europejskiej XVI wieku. Znajdujące się w archiwum fotograficznym Instytutu Sztuki PAN w Warszawie zdjęcie obrazu różańcowego z Elbląga³² (il. 47) powstałego najprawdopodobniej w XVI wieku w środowisku zakonu Najświętszej Maryi Panny świadczy o ewolucji tematu. Przy zachowaniu analogicznego podziału na strefę niebieską i ziemską anonimowy autor zamienił rozbudowaną chrystocentryczną kompozycję Różanego wieńca na przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem nawiązujące do popularnego pod koniec średniowiecza typu Niewiasty Apokaliptycznej. Stojącą na półksiężycu Maryję adorują postacie papieża, kardynała, biskupa, cesarza oraz rycerzy i mnichów zakonu krzyżackiego.

Oprócz kilku nielicznych przykładów, na ogół powstałych w kręgu oddziaływania kultury niemieckiej, we wcześniejszym okresie nie występują inne wizerunki różańcowe. Zresztą sama forma modlitwy dotarła do Polski dopiero około połowy XVI wieku, najprawdopodobniej z Italii i Niemiec³³. Nowsze opracowania przesuwają datę powstania pierwszych bractw na terenie Polski na koniec XV wieku³⁴. Najwcześniejsze wzmianki źródłowe dotyczą Śląska — pierwsza konfraternia prawdopodobnie istniała przy wrocławskim konwencie OO. Dominikanów. Niepotwierdzone wiarygodnymi źródłami historycznymi przekazy dotyczące kultu różańca na ziemiach polskich łączą ten rodzaj nabożeństwa ze środowiskiem dominikańskim, związanym z dworem królowej Anny Jagiellonki³⁵. Udokumentowane dane o istnieniu bractwa różańcowego pochodzą z 1568 roku od ks. Benedykta Herbesta, kaznodziei poznańskiego piastującego godność kanonika tumskiego. Jego *Różanego Wianka Panny Marii wyłożenie nabożne*³⁶ jest zarazem pierwszą polską książką o tematyce mariologicznej, poświęconą modlitwie różańcowej. W kilka lat później w roku 1585 przy krakowskim kościele OO. Dominikanów pod wezwaniem Świętej Trójcy założył arcybractwo różańcowe o. Bartłomiej z Przemysła³⁷. Pełne rozprzerzenie się nabożeństwa różańcowego dokonało się w okresie kontrreformacji, a jego rozkwit na terenie Rzeczypospolitej przypada na wiek XVII. Różaniec będąc jakby skróconą Ewangelią, łącząc praktykę modlitwy z kontemplacją prawd wiary odpowiadał w pełni zaleceniom potrydenckiego Kościoła. Nowa forma nabożeństwa przy całym chrystocentrycznym nastawieniu równocześnie szerzyła i rozpowszechniała kult maryjny. Rozwój bractw róż-

²⁹ M. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, s. 300 - 304. Od końca XV wieku, z odmawianiem różańca łączono modlitwy do świętych, a w szczególności do św. Anioła Stróża. W jednej z najbardziej rozpowszechnionych formuł modlitwy różańcowej pierwszą część poświęcono Wcieleniu, drugą Pasji Chrystusa, natomiast ostatnią Najświętszej Maryi Pannie i Wszystkim świętym — orędownikom wiernych.

³⁰ J. St. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 133.

³¹ Trens, op. cit., s. 299 nn.

³² Dział Inwentaryzacji IS PAN.

³³ Fijałek, op. cit., s. 122.

³⁴ J. Piróg, *Geneza i rozwój bractw różańcowych w Polsce do r. 1604*, Lublin 1973, maszynopis, praca magisterska, archiwum KUL, s. 19, n.

³⁵ Fijałek, op. cit., s. 122.

³⁶ Ibidem, s. 122; — B. Herbest, *Różanego wianka Panny Marii wyłożenie nabożne*, Kraków 1568.

³⁷ X. S. Ch., *Bractwo w:* Encyklopedia Kościelna podług Teologicznej Encyklopedji Wetzego i Weltego, pod red. M. Nowodworskiego, t. 2, Warszawa 1873, s. 567.

zańcowych związany był bezpośrednio z działalnością zakonu kaznodziejskiego. W XVII wieku dominikanie, obok jezuitów, byli jednym z najpotężniejszych zgromadzeń zakonnych. Posiadając liczne klasztory rozsiane po wszystkich dzielnicach Rzeczypospolitej, obejmowali swą działalnością apostolską szerokie połacie kraju³⁸. Jednakże różaniec popularyzowały także inne zakony, jak również szerokie rzesze duchowieństwa diecezjalnego³⁹.

O szybkim i szerokim rozprzestrzenieniu się nabożeństwa różańcowego świadczą książki religijne poświęcone dotychczas nieznaney praktyce modlitewnej. Po dziele Herbesta, kolejną książką był wydany po raz pierwszy w 1580 roku *Kwiat rayski abo roianka* ks. Jana Januszowskiego⁴⁰ archidiacona sanockiego. Pierwszy zbiór statutów brackich zamieścił w *Rosarium seu libellus* wydanym po raz pierwszy w 1583 oraz ponownie w 1591 roku, Antonin z Przemyśla⁴¹. Zarówno książka Januszowskiego, jak i dzieło Antonina z Przemyśla wzorowane były na pismach dominikanina Ludwika z Grenady⁴². Kolejne pozycje tego typu literatury religijnej autorstwa Abrahama Bzowskiego⁴³ i Waleriana Andrzejowicza⁴⁴ posiadały wiele wydań. Opierali się na nich późniejsi autorzy książek dewocyjnych: Ruciński, Gosławski, Sapecki, Dembiński, Piekarski, Chodykiewicz i wielu innych⁴⁵. W przeciągu całego XVII i XVIII wieku wydano aż kilkanaście dzieł poświęconych praktyce modlitwy różańcowej. Andrzejowicz w wydanym w 1627 roku w Krakowie *Ogrodzie różanym* podaje dokładny spis kościołów z terenów Królestwa, w których istniały konfraternie różańcowe⁴⁶. Wezwanie Matki Boskiej Różańcowej nosiło pięć kościołów należących do zakonu dominikanów i jedna świątynia jezuitska⁴⁷.

Równocześnie z założeniem konfraterni powstawały osobne ołtarze brackie. Wraz z nimi pojawiły się pierwsze przedstawienia różańcowe. Osobne kaplice brackie, bądź ołtarze umieszczane na ogół w nawach bocznych stanowiły punkty, w których ogniskowało się życie całej konfraterni. Zaistniała potrzeba stworzenia charakterystycznego wizerunku brackiego o treści odpowiadającej nowej formie nabożeństwa. W większości przypadków wystrój brackich ołtarzy był dosyć skromny, ograniczony do jednego obrazu bądź rzeźby. W przypadku istnienia osobnej kaplicy na jej ścianach umieszczano malowidła o tematyce różańcowej. Niekiedy również stiuki zdobące sklepienie swą treścią nawiązywały do wezwania kaplicy. Oprócz wizerunków ołta-

³⁸ *Materiały do atlasu historycznego chrześcijaństwa w Polsce, t. 1, Zakony męskie w Polsce w 1772 roku*, komitet redakcyjny, L. Bienkowski, J. Kłoczowski, Z. Sułowski, Lublin 1972, tab. 17-19; znajdujemy tam dokładny spis klasztorów istniejących w XVIII wieku na terenie Rzeczypospolitej; — por.: J. Barącz, *Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce*, t. 2, Lwów 1861; — J. Kłoczowski, *Zakon Braci Kaznodziejów w Polsce 1222-1972. Zarys dziejów*, w: *Studia nad historią Dominikanów w Polsce*, pod red. J. Kłoczowskiego, Warszawa 1975, s. 19-158.

³⁹ Fijałek, op. cit., s. 269 n.

⁴⁰ Ibidem, s. 269.

⁴¹ Antonin z Przemyśla, *Rosarium seu libellus in quo Rosarii fraternitatis B. Mariae Virginis nuncupatae rationes(...) explicantur...* Kraków 1591.

⁴² Fijałek, op. cit., s. 269.

⁴³ A. Bzowski, *Różaniec Panny Maryey*, Kraków 1606.

⁴⁴ W. Andrzejowicz, *Ogród różany abo opisanie porządne dwu szczepów wonney rozey Hieryhuńskiej...*, Kraków 1627.

⁴⁵ Dokładny spis książek poświęconych różańcowi wydanych w XVII i XVIII stuleciu podaje M. Żukiewicz, *Królowa Różańca Świętego*, t. 1, Lwów 1934.

⁴⁶ Andrzejowicz, op. cit., Czwarta część. rozdział 20. Jeśli to bractwo może być w innym kościele gdzie nie ma naszego zakonu fundowane, s. 67 nn.

⁴⁷ G. Karolewicz, *Wezwania kościołów klasztornych*, w: *Materiały do atlasu historycznego chrześcijaństwa w Polsce, t. 1. Zakony Męskie w Polsce w 1772 roku*, komitet redakcyjny, L. Bienkowski, J. Kłoczowski, Z. Sułowski, Lublin 1972, s. 97.

rzowych, spotykamy również feretrony różańcowe noszone podczas brackich procesji. Wyobrażenia Matki Boskiej Różańcowej znajdują się także na chórągwiach używanych przez konfraternie w czasie obchodów uroczystych świąt kościelnych. Z tekstów religijnych książek wydanych w XVII wieku dowiadujemy się, że przedstawienia Maryi — Królowej Różańca zdobiły specjalne kapy służące do przykrycia mar podczas brackich ceremonii pogrzebowych⁴⁹. Przedstawienia Matki Boskiej Różańcowej odnajdujemy ponadto na rycinach ilustrujących książki różańcowe⁴⁹. Wiemy również o istnieniu druków ulotnych, zdobionych drzeworytami, które to rozdawano z okazji głównych świąt brackich⁵⁰. Zwyczaj ten rozpowszechniony w okresie baroku na terenie całej Europy, istniał przynajmniej w głównych miastach Rzeczypospolitej. Na drukowanie osobnych rycin mogły pozwolić sobie jedynie bractwa istniejące przy zamożniejszych miejskich parafiach. Na ślady podobnej działalności wskazuje fragment tekstu Waleriana Andrzejowicza pochodzący z piątego rozdziału wtorej części *Ogrodu różanego*, gdzie autor pisze: „kiedyby kto obwołał, iż kto do kościoła S. Trojce przydzie, za każdym razem weźmie obraz Panny Najświętszey, na miedzi malowany: iesli się trafi taki niedbalec, który nie będzie chciał iść do kościoła, nie popadnie nic złego, ale też obrazu pięknego, nie będzie miał bo św. Paweł mowi: kto nie robi niech też nie ie”⁵¹. Jak widać z powyższego zestawienia odmienne w charakterze wizerunki różańcowe służyły do różnych celów. Zawsze jednak ich istnienie łączyło się z działalnością konfraterni różańcowych.

Sam rozwój ikonografii polskich przedstawień różańcowych poszedł kilkoma nurtami. Tworząca się w XVII i XVIII wieku typologia rodzimych obrazów posilkowała się kilkoma schematami zaczerpniętymi ze sztuki obcej, głównie niemieckiej i włoskiej. Niezależnie od istniejących wielu zapożyczeń i analogii do przedstawień Matki Boskiej Różańcowej, powstałych w innych krajach łacińskiej Europy, polskie przykłady posiadają własną specyfikę. Mimo powiązań i oddziaływań, możemy mówić o pewnej charakterystyce linii rozwoju danego typu ikonograficznego, odmiennie zarysowującej się w sztuce każdego kraju. W tym ujęciu istnieje jakby pewna skarbnica wzorów, łączonych i trawestowanych w różny sposób, zgodnie z tradycją artystyczną danego obszaru i okresu czasu. Np. w sztuce francuskiej spotykamy inne schematy połączeń różnorodnych różańcowych motywów ikonograficznych. Aczkolwiek wzorcowe rozwiązania kompozycyjne są podobne, wytwarzają się odmienne warianty przedstawień. Jednakże pewne prawidłowości rozwoju ikonografii są wspólne, jak chociażby znamieną praktyka aktualizacji treści obrazów różańcowych⁵².

⁴⁹ Bzowski, op. cit., s. 264: „potym mają mieć albo sukno albo axamit albo więc iesli przemogą leytuch haftowany z obrazem Panny Najświętszey dla przykrycia mar na bracie albo siostrze kaźdey zmarłej”.

⁴⁹ Nie wszystkie książki ilustrowano. Niektóre posiadają ryciny przedstawiające Matkę Boską Różańcową jak np. dzieła Bzowskiego, Andrzejowicza, Gosławskiego, Dembińskiego, Sierakowskiego czy Piekarskiego. Czasem książkę zdobiły jedynie ryciny ze scenami tajemnic różańcowych. W książkach Kochowskiego, Biskupskiego i wielu innych znajdują się drzeworyty ukazujące Matkę Boską bez atrybutów różańcowych. Natomiast dzieło Bazylusza Jastrzembskiego zdobi przedstawienie cudownej drewnianej figurki Matki Boskiej czczonej w kościele OO. Dominikanów w Gidlach.

⁵⁰ Fijałek, op. cit., t. 3, Kraków 1903, s. 33.

⁵¹ Andrzejowicz, op. cit., Wtóra część, rozdział 5. Jeśli bracia albo siostry grzeszą nie odprawując różańca świętego, s. 9 n. Obraz „na miedzi malowany” w tym wypadku oznacza prawdopodobnie miedzioryt.

⁵² Por. K. S. Moisan, *Zarys ikonografii brackich obrazów różańcowych we Francji XVII wieku*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, r. 22, 1984, nr 2, w druku.

W sztuce polskiej niektóre rodzaje przedstawień rozpowszechniły się w większym bądź mniejszym stopniu. Związane z legendami wizerunki różańcowe, szczególnie popularne na terenie Niemiec, zupełnie u nas nie występują. Podobnie (oprócz dwóch wyżej wymienionych Wieńców różanych) brak jest polskich przedstawień różańcowych o bardziej rozbudowanych treściach teologicznych. Nie występują również na terenie Rzeczypospolitej obrazy Matki Boskiej Różańcowej, których powstanie łączyło się z zarazą.

Ze względu na specyfikę polskich przedstawień różańcowych, w niniejszym opracowaniu została wprowadzona nowa zasada podziału, jedynie częściowo nawiązująca do typologii przyjętej przez słowniki ikonograficzne czy obce opracowania szczegółowe. Ustalono powiązania istniejące pomiędzy poszczególnymi wariantami ikonograficznymi wizerunków różańcowych. Oprócz różnic natury formalnej, powstałych na skutek nawiązywania do odmiennych pierwowzorów, polskie przedstawienia różańcowe charakteryzuje wielość i różnorodność ukazywanych treści. W wielu wypadkach ustalenie ścisłych granic, oddzielających poszczególne typy wyobrażeń Matki Boskiej Różańcowej jest niemożliwe. Skłania to do zastosowania podziału na rozdzieląco obejmujące dość obszerne grupy przedstawień.

2.2. Matka Boska Różańcowa w typie Niewiasty Apokaliptycznej

Pierwszą grupę przedstawień różańcowych tworzą wizerunki nawiązujące do schematu Niewiasty Apokaliptycznej. Trawestacja dawnych rozwiązań ikonograficznych i dostosowywanie ich do nowych tematów jest zjawiskiem powszechnym w sztuce europejskiej przełomu XV i XVI wieku. Jeszcze w okresie średniowiecza stojąca postać Matki Boskiej oparta na opisie wizji św. Jana z czwartej części Apokalipsy stała się wzorem dla innego przedstawienia — Maryi Niepokalanie Poczętej. Wpłynęła ona również na rozwój plastycznego wyobrażenia Assunty i Incononaty. Poprzez ponowne użycie, pierwotny typ ikonograficzny uzyskiwał nowy sens ideowo-symboliczny. W starożytności chrześcijańskiej niewiasta z wizji św. Jana interpretowana była przez Hipolita, Tychoniusza, Bede Venerabilisa czy Beatusa jako personifikacja Kościoła⁵³. Późniejsi średniowieczni teologowie uznali wizję „Niewiasty obleczonej w słońce” za symbol Matki Boskiej, odnosząc opis widzenia do osoby Maryi. W tym ujęciu słońce, w które odziana była Niewiasta symbolizowało Jezusa, półksiężyc pod Jej stopami w zależności od komentatorów oznaczał m.in. Jana Chrzciciela, chrzest, przemijanie świata, jak i pokonane zło. Natomiast dwanaście gwiazd błyszczących nad Jej głową symbolizowało początkowo znaki zodiaku, a u późniejszych interpretatorów oznaczało dwunastu apostołów⁵⁴. Z czasem zaczęto widzieć w Niewieście Apokaliptycznej Immaculatę — Matkę Boską Niepokalanie Poczętą. Wraz z nową interpretacją tekstu Apokalipsy pojawiają się wizerunki plastyczne⁵⁵. Maryja — Niepokalanie Poczęta, istniejąca w Myśli bożej przed stworzeniem świata, zostaje przedstawiona jako Niewiasta otoczona nimbem słonecznym⁵⁶ z Dzieciątkiem na ręku, stojąca na półksiężycu. Apokaliptyczne symbole słońca, księżyca, korony z dwunastu gwiazd i smoka zostają przejęte przez Immaculatę. Zmiana

⁵³ J. Foronbert, *Apokalyptisches Weib*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 1, 1968, szp. 146.

⁵⁴ Ibidem, szp. 146 n.

⁵⁵ Ibidem, szp. 148 n.

⁵⁶ Mâle, op. cit., s. 210; — J. Fournée, *Immaculata Conceptio*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 2, 1970, szp. 340.

się jednak ich znaczenie. Słońce i księżyc oznaczają obecnie czystość Maryi, natomiast smok jako symbol szatana zostaje zidentyfikowany z wężem⁵⁷ z Księgi Stworzenia. Te najstarsze w sztuce przedstawienia Immaculaty łączyły się ściśle z rozwijającym się pod koniec średniowiecza przekonaniem o Niepokalanym Poczęciu Maryi. Choć stanie się ono dogmatem dopiero w XIX wieku⁵⁸, niektóre środowiska zakonne, a w szczególności franciszkanie i karmelici, już w wieku XV starały się popularyzować tę doktrynę⁵⁹.

Przedstawienie Immaculaty, oparte na pierwowzorze Niewiasty Apokaliptycznej silnie oddziaływało na formującą się ikonografię Matki Boskiej Różańcowej. Pewne światło na zagadnienie wzajemnego oddziaływania na siebie obu typów ikonograficznych oraz na istniejące pomiędzy nimi związki ideowe rzuca artykuł *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary* opublikowany w „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”⁶⁰. Omawiając rolę Sykstusa IV w propagowaniu kontrowersyjnej w dobie średniowiecza doktryny Niepokalanego Poczęcia, autor artykułu wskazuje na jej związek z licznymi odpustami przyznawanymi przez tego papieża. W 1476 roku Sykstus IV wprowadził officium ułożone przez apostolskiego protonotariusza Leonardo Nogarolo, na Święto Niepokalanego Poczęcia. W kolejnych bullach z 1476 i 1477⁶¹ roku papież przyrzekał odpust dla odprawiających to officium. Cztery lata później w roku 1480 Sykstus IV zaaprobował drugie officium Niepokalanego Poczęcia i można przypuszczać, że równocześnie udzielił swej zgody na wprowadzenie odpustu związanego z modlitwą *Ave Sanctissima*⁶². Modlitwa ta, w swej treści ściśle łącząca się z doktryną immaculatystyczną, zdobyła pod koniec średniowiecza ogromną popularność i została przetłumaczona na większość języków europejskich. W licznych modlitewnikach i książkach klockowych z końca XV wieku, znajdujemy wzmianki na temat odpustu jedenastu tysięcy lat przyznanego przez Sykstusa IV⁶³ ludziom odmawiającym modlitwę *Ave Sanctissima* przed wyobrażeniem Dziewicy „obleczonej w słońce”. Z punktu widzenia historii sztuki, nakaz odmawiania modlitwy przed konkretnym wizerunkiem Maryi⁶⁴ ma duże znaczenie. Tego rodzaju zalecenia jak te odnoszące się do *Ave Sanctissima* miało liczne precedensy w historii. Już w XIII i XIV wieku papieże przyznawali odpusty za odmówienie niektórych modlitw i psalmów przed określonym obrazem⁶⁵. Związane z modlitwą *Ave Sanctissima* popularne wizerunki odpustowe Maryi „odzianej w słońce” pojawiające się w ilumina-

⁵⁷ F o r o n b e r t, op. cit., szp. 149; — F o u r n é e, op. cit., szp. 341.

⁵⁸ H. M. K o s t e r, *Umbeleckte Maria*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, pod red. M. Buchbergera, t. 10, Freiburg im Breisgau 1965, szp. 467. Dogmat Niepokalanego Poczęcia ogłosił papież Pius IX w bulli *Ineffabilis Deus* 8 grudnia 1854 roku.

⁵⁹ L. R é a u, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2. *Iconographie de la Bible*, cz. 2. *Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 78.

⁶⁰ S. R i n g b o m, *Maria in sole and the Virgin of the Rosary*, w: „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, nr 25, 1962, s. 326 - 330.

⁶¹ *Ibidem*, s. 326.

⁶² *Ibidem*, s. 325 n.

⁶³ *Ibidem*, s. 326.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 327. Według założeń mistyki opartej na tradycji bernardyńskiej, wizerunek towarzyszący modlitwie powinien być wyobrażeniem czysto duchowym, intelektualną wizją. Te zalecenia nie powstrzymały jednak malarzy i iluminatorów od przedstawiania plastycznego wyobrażenia Maryi.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 328. Najwcześniejszy przykład tego zjawiska pochodzi z XIII wieku. Papież Innocenty III przyznał dziesięć dni odpustu każdemu, kto odmówi określoną modlitwę i psalm przed *Vera Ikona* św. Piotra w Rzymie. Odpust związany z tym przedstawieniem został rozszerzony przez Innocentego IV, a w XIV wieku papież Jan XXII udzielił aż tysiąc lat odpustu wszystkim odmawiającym modlitwę *Salve Sancta Facies* przed wizerunkiem Świętego Oblicza. Innymi typami ikonograficznymi faworyzowanymi przez nadawanie odpustów były przedstawienia Męża Bolesci oraz *Arma Christi*.

cjach modlitewników, drzeworytach książek klockowych i malowanych małych ołtarzach czy luźnych drukach dewocyjnych, stały się skutecznym środkiem propagowania teorii Niepokalanego Poczęcia.

W roku 1478 Sykstus IV udzielił kolejnego odpustu tym razem przeznaczono dla członków bractw różańcowych, związanego z tą nową, popularną formą modlitwy. W bulli z następnego roku papież wydatnie powiększył odpust do piętnastu lat i piętnastu czterdziestnic za odmówienie całego psalterza do Najświętszej Maryi Panny⁶⁶. Kult różańca rozpowszechniony szczególnie przez środowisko kolońskich dominikanów, spowodował wykształcenie się różnych typów ikonograficznych wizerunków ilustrujących tę nową formę nabożeństwa⁶⁷. Modlitwy i odpusty różańcowe drukowane na przełomie XV i XVI wieku w licznych książkach pobożnych ilustrowane były odpowiednimi drzeworytami. Upowszechnienie się odpustów związanych z wizerunkiem Maryi Niepokalanie Poczętej i Matki Boskiej Różańcowej spowodowało rozwój tych obu typów ikonograficznych w sztuce końca XV i początku XVI wieku. Liczne przykłady występowania tych przedstawień w ilustracjach książek klockowych, czy bardziej kosztownych miniaturach rękopisów są tego dowodem. Wydaje się wielce prawdopodobne, że rozprzestrzenienie się obu modlitw — *Ave Sanctissima* i różańcowej — spowodowało wzajemne oddziaływanie na siebie przedstawień Immaculaty i Matki Boskiej Różańcowej. Przykładem tego rodzaju zależności jest przypisywany naśladowcy Gerarda Davida tryptyk z National Gallery w Londynie⁶⁸. Znajdującemu się na skrzydłach tryptyku tekstowi modlitwy *Ave Sanctissima* odpowiada centralna tablica przedstawiająca zamiast wizerunku Maryi „obleczonej w słońce”, Matkę Boską Różańcową. Trzymane na rękach Matki Boskiej Dzieciątko Jezus bawi się paciorkami różańca. Zjednoczenie się dwóch idei, modlitwy *Ave Sanctissima* odnoszącej się do Maryi Niepokalanie Poczętej i wyobrażenia Matki Boskiej Różańcowej nadaje tryptykowi podwójną funkcję religijną. Mógł być używany zarówno do odmawiania różańca, jak i modlitwy do Maryi — Immaculaty.

Tendencje do kompilacji wzorów ikonograficznych Immaculaty i Matki Boskiej Różańcowej zaobserwować możemy szczególnie w sztuce niemieckiej końca XV i początku XVI wieku. Według Augusty Oertzen przyczyną zjednoczenia wizerunku Niepokalanie Poczętej z tematyką różańcową należy szukać w religijności ludowej⁶⁹. We wprowadzonym przez autorkę podziale ten jeden z popularniejszych typów przedstawień różańcowych określony został jako Maria Immaculata w wieńcu różanym (*Die Maria Immaculata im Rosenkranz*). Wprowadzając odpowiadającą niemieckim przykładom typologię, autorka wyróżnia różne warianty wizerunków różańcowych opartych na typie Maryi — Niepokalanie Poczętej⁷⁰. Proces przenikania do tematyki różańcowej przedstawień Immaculaty objął zarówno drzeworyty, jak i wytwory sztuki snycerskiej. Przedstawienia Niepokalanie Poczętej jako Matki Boskiej Różańcowej pojawiają się w gotyckich kościołach północnych Niemiec w formie rzeźbionych grup wypełniających centralne części ołtarzy szafiastych, jak

⁶⁶ Ibidem, s. 329.

⁶⁷ A. Oertzen, *Maria die Königin des Rosenkranzes*, Augsburg 1925, il. 26; Jeden z popularniejszych typów wizerunku odpustowego przedstawiał Maryję z Dzieciątkiem ofiarującą klęczącym adorantom różane wianki.

⁶⁸ Ibidem, s. 329 n.

⁶⁹ Oertzen, op. cit., s. 38.

⁷⁰ Ibidem, s. 38-54. Autorka rozróżnia Immaculatę adorowaną przez duchownych i świeckich, Immaculatę w całej lub pół-postaci, Immaculatę jako wybawicielkę z czyścica. Osobną grupę tworzą przedstawienia Immaculaty w wieńcu różanym występujące w rzeźbie: dzielą się one na przedstawienia zdobiące środkową część ołtarzy szafiastych, świeczniki i rzeźbione feretrony.

i zwisających ze sklepień świeczników⁷¹. W swym słowniku ikonograficznym Gertruda Schiller⁷² nie łączy tych przedstawień bezpośrednio z postacią Immaculaty wskazując jedynie na plastyczny pierwowzór Niewiasty „odzianej w słońce” (*Strahlenmadonna*) stojącej na sierpie księżycy, i otoczonej różańcem występującym w formie wydłużonego koła bądź mandorli. Analogiczne przykłady przedstawień różańcowych znanych ze sztuki hiszpańskiej omawia również Manuel Trens⁷³, nie wspominając jednakże o jakiegokolwiek zależności od wcześniejszych wzorów.

W sztuce polskiej możemy wymienić wiele przykładów zastosowania typu Niewiasty Apokaliptycznej w przedstawieniach Matki Boskiej Różańcowej. W trzeciej części gradułu Jana Olbrachta powstałego na początku XVI wieku, znajduje się barwna miniatura (il. 48) wykonana najprawdopodobniej w pracowni Macieja z Drohiczyzna⁷⁴. Wpisana w inicjał litery S, przedstawia kłęczącego u stóp Matki Boskiej z Dzieciątkiem, króla Jana Olbrachta⁷⁵. Kompozycja miniatury oparta jest w całości na średniowiecznych przedstawieniach wizji św. Jana na wyspie Patmos. Miejsce świętego zajmuje polski król adorujący Niewiastę „obleczoną w słońce”. U dołu kłęczącej postaci umieszczona została tarcza, na której czerwonym tle widnieje namalowany biały orzeł — atrybut polskiego monarchy⁷⁶. Cechą wyróżniającą to przedstawienie jest różaniec trzymany w lewej ręce Dzieciątka. Trudno jest nam jednoznacznie orzec, czy na krakowskiej miniaturze przedstawiona została Matka Boska Różańcowa. Nie starając się dokładnie określić charakteru utrzymanego przez Dzieciątka sznura paciorków, możemy jednakże mówić tu o zapożyczeniu przez zawierające nowe treści przedstawienie dawnego schematu ikonograficznego.

Motyw Niewiasty Apokaliptycznej — Immaculaty spotykamy na drzeworytach ilustrujących polskie książki różańcowe. Związki rodzimych rycin z rozpowszechnionymi na terenie Niemiec przedstawieniami Królowych Różańca — Immaculat wydają się bezsprzeczne. W sztuce niemieckiej odnajdujemy wiele podobnych drzeworytów różańcowych ukazujących Maryję Niepokalanie Poczętą, otoczoną różanym wieniec⁷⁷. W drugim wydaniu z 1606 roku *Różańca Panny Maryny* Abrahama Bzowskiego⁷⁸ wizerunek Maryi „obleczonej w słońce” występuje na rycinie ilustrującej odпустową modlitwę bracką do Najświętszej Maryi Panny (il. 49). W okółu różanego wienca została ukazana Matka Boska z Dzieciątkiem stojąca na półksiężycu i depcząca ledwo widocznego smoka. Maryja otoczona płomienistą mandorlą trzyma w prawej dłoni różę, do której Dzieciątko wyciąga obie ręce. Dwa unoszące się anioły trzymają ponad głową Matki Boskiej koronę. Motyw ten oznacza wiecznie trwającą koronację⁷⁹. Nie wiąże się on jednak ściśle ze sceną koronacji Matki Boskiej, symbolizując raczej ideę królewskości Maryi⁸⁰. Z czasem korona na stałe wejdzie

⁷¹ S. Beissel, *Rosenkranzbilder aus der Zeit um 1500*, w: „Zeitschrift für Christliche Kunst”, n. 13, 1900, s. 33 n.

⁷² G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 4, 2, *Maria*, Gütersloh 1980, s. 203.

⁷³ Trens, op. cit., s. 289-295. Kilka przykładów autor wymienia w rozdziale tytułowanym — *La Virgen Rodeada de un Rosario*.

⁷⁴ T. Chruścicki, F. Stolat, *Muzea Krakowa*, Warszawa 1981, s. 55.

⁷⁵ KZSwP, t. 4. *Miasto Kraków*, red. J. Szablowski, cz. 1. Wawel, Warszawa 1965, s. 134 n., il. 480.

⁷⁶ Chruścicki, Stolat, op. cit., s. 56.

⁷⁷ Oertzen, op. cit., s. 39 n., s. 45, por.: il. 12. Miedzioryt sygnowany Izrahel M. Bocholt ok. 1478-1484, Berlin, Kupferstichkabinett; il. 15, Kolorowy drzeworyt ok. 1500, Bazylia, Muzeum Historyczne.

⁷⁸ Bzowski, op. cit.

⁷⁹ Por.: Oertzen, op. cit., s. 29.

⁸⁰ H. W. van Os, *Kronung Mariens*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 2, 1970, s. 671.

do ikonografii przedstawień różańcowych jako atrybut Królowej Różańca Świętego⁸¹. Według Jana Fijałka podobna rycina znajdowała się również na odwrocie karty tytułowej tego samego wydania dzieła Bzowskiego⁸². Powołując się na artykuł Fijałka należy zaznaczyć, że ten sam wizerunek Madonny odcisnięto również na tylnej okładce pierwszego wydania dzieła Bzowskiego z 1600 roku oraz na skórzanej obwolutce *Rosarium* Antonina z Przemyśla⁸³. Analogiczne przedstawienie zdobi stronę tytułową wydanego w 1611 roku w Krakowie *Krótkiego sposobu mówienia psalterzyka Panny Maryey różanki: abo różany wianek P. Maryey*⁸⁴ anonimowego autora. Dokładnie tę samą rycinę (il. 50) spotykamy w wydanym w 1629 roku dziele Waleriana Andrzejowicza *Pius modus recitandi publice per chorus S.S. Rosarium B.V. Mariae*⁸⁵. Siedząca na sierpie księżycą Maryja trzyma w prawej ręce kwiat, lewą obejmując błogosławiące Dzieciątko. Kleczące na obłokach dwa anioły podtrzymują nad Jej głową koronę, którą dodatkowo otacza wieniec z dwunastu gwiazd. Na omawianej rycinie brak jest charakterystycznej płomienistej mandorli otaczającej postać Madonny z Dzieciątkiem. Natomiast podobnie jak na drzeworycie ilustrującym książkę Bzowskiego, Maryję okala owalny wieniec złożony z pięćdziesięciu drobnych kwiatów poprzedzielanych pięcioma większymi pąkami róży. Kwiaty symbolizują tu modlitwę różańcową składającą się z odmawianych przemiennie, podczas kontemplacji kolejnych tajemnic, dziesięciu Pozdrowień Anielskich i jednej Modlitwy Pańskiej⁸⁶. Ta sama postać Niepokalanej — Królowej Różańca znajduje się na drzeworycie (il. 51) ilustrującym dzieło Adama Piekarskiego *Officium abo godziny Panny Mariey według zwyczaju Bractwy Zakonu Kaznodziejskiego*⁸⁷ z 1639 roku. Stojąca na półksiężycu postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem została w analogiczny sposób wpisana w różańcowy wieniec, złożony z okrągłych paciorków poprzedzielanych kwiatami róży. Głowę Madonny wieńczy korona. Charakterystyczna płomienista mandorla została wyobrażona poprzez świetlistą aureolę otaczającą postać Maryi. Wizerunek Niepokalanej Poczętej w typie Niewiasty Apokaliptycznej, choć bez atrybutów różańcowych (il. 52) znajduje się również na odwrocie strony tytułowej *Różańca Najświętszej P. Maryey* pióra Wespazjana Kochowskiego⁸⁸.

Pewne wskazówki co do popularności tego typu przedstawienia oraz zastosowania go w ikonografii różańcowej odnajdujemy we współczesnych tekstach religijnych dzieł pisanych po łacinie bądź po polsku. Szczególnie zna-

⁸¹ Wilkins, op. cit., szp. 569.

⁸² Fijałek, op. cit., t. 2, s. 284 n. Dostępne obecnie egzemplarze nie posiadają strony tytułowej.

⁸³ Ibidem, s. 284, s. 439.

⁸⁴ *Krótki sposób mówienia psalterzyka Panny Maryey różanki abo różany wianek...*, b.m.w. po 1611.

⁸⁵ W. Andrzejowicz, *Pius modus recitandi publice per chorus SS. Rosarium B. V. Mariae...* Kraków 1629.

⁸⁶ Wilkins, op. cit., szp. 570.

⁸⁷ A. Piekarski, *Officium abo Godziny Panny Mariey według zwyczaju Bractwy Kaznodziejskiej...*, Kraków 1639. Na omawianej rycinie Maryja jako Królowa Różańca adorowana jest przez przedstawicieli stanu duchownego i świeckiego. — por.: rozdział 2.4.

⁸⁸ W. Kochowski, *Różaniec Najświętszej P. Maryey...* Kraków 1668. Postać Maryi w typie Niewiasty Apokaliptycznej, wylaniająca się z obłoków występuje w górnej części przedstawienia. U dołu znajduje się kompozycja emblematyczna składająca się z trzech obelisków. Na cokole pierwszego otoczonego wicią kwiatną i zwieńczonego gwiazdą znajduje się napis SOSPITATRICI, drugi zwieńczony słońcem, palmami i wiancem laurowym posiada zaznaczony monogram M, a na cokole napis AUXILIATRICI, ostatni zwieńczony księżycem, opleciony jest przez winną latorośl, a na cokole znajduje się napis PROTECTRICI.

mienne wydają się uwagi zawarte w *Różańcu Panny Maryey* Bzowskiego, dotyczące procesji brackich. Opisując procesję mediolańskiego bractwa różańcowego autor wspomina o zwyczaju noszenia obrazu „Panny Maryey rytego w słońcu z Dzieciątkiem”⁸⁹. Te same uwagi powtarza w *Ogrodzie Różanym* wydanym w 1627 roku Walerian Andrzejowicz⁹⁰. Trudno jest natomiast w tekstach obu autorów dotyczących bezpośrednio samego wyglądu brackiego ołtarza i zdobiącego go obrazu dopatrzeć się bardziej dokładnych uwag co do zalecanego wzorca postaci Matki Boskiej⁹¹. Pewne dane zawiera wydane w 1583 roku *Rosarium* Antonina z Przemyśla⁹², przeora ruskiej prowincji zakonu kaznodziejskiego. Zasady te z nieznacznymi zmianami zostały powtórzone w drugiej edycji książki z 1590 roku. W tzw. urządzeniach, odnajdujemy zalecenia dotyczące brackiego ołtarza. W statucie z 1583 roku czytamy: „w każdym kościele, gdzie to bractwo jest, ma być osobny ołtarz albo kaplica pod imieniem Różańca albo różanego wianka, z nabożną figurą albo obrazem Panny Maryey z tajemnicami świętego różańca”⁹³. Przepis ten nie precyzuje w jaki sposób należy przedstawiać Maryję. Sformułowania artykułu kładą jedynie nacisk na potrzebę ilustracji tajemnic różańcowych. Tego rodzaju wizerunki były najprawdopodobniej umieszczane dookoła rzeźby Matki Boskiej bądź malowane na ścianach kaplicy. Świadczą o tym zachowane w kaplicach brackich ślady malowideł⁹⁴ oraz zamieszczane w księgach bractw wzmianki i opisy dotyczące tego rodzaju przedstawień.

Najprawdopodobniej w początkowym okresie powstawania i rozwoju bractw, używano do przyozdobienia ołtarza rzeźbionych figur Matki Boskiej z Dzieciątkiem⁹⁵. Tradycja umieszczania rzeźb w ołtarzach brackich istniała jeszcze w XVII wieku. Starano się jednak podkreślić w jakiś szczególny sposób różańcowy charakter tego rodzaju przedstawień. Rzeźbione Madonny z Binarowej⁹⁶ (il. 53) czy Białki⁹⁷ (il. 54) nie odbiegają od tradycyjnego schematu figur Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Zarówno jedna, jak i druga, nawiązująca do typu Niewlasty Apokaliptycznej-Immaculaty, stojąca na półksiężycu Madonna w koronie na głowie, otoczona jest nimbem z dwunastu gwiazd i trzyma na lewej ręce Dzieciątko. Jedynie charakterystycznie wyrzeźbiona wyciągnięta prawa ręka Matki Boskiej oraz układ dłoni Dzieciątka wskazują na różańcowy charakter rzeźb. To nietypowe ułożenie rąk postaci trzymających różańce stanowi o specyfice tego rodzaju przedstawień. Jeszcze innym przykładem figury Matki Boskiej jest rzeźba z kościoła parafialnego w Krościenku⁹⁸ (il. 55). Przedstawienie to nawiązuje do znanych z terenów Niemiec dzieł sztu-

⁸⁹ Bzowski, op. cit., s. 266. W podrozdziale zatytułowanym „Processye świętne” czytamy: „tedy cztery na ostatku noszą, obraz ryty Panny Maryey, na jednym małym Teatrum pod baldachimem, drudzy cztery dla ciężaru pomagają”; — Por.: Fijałek, op. cit., t. 3, s. 32. Najprawdopodobniej zwyczaj noszenia obrazów zrodził dzisiejsze te-retrony.

⁹⁰ Andrzejowicz, *Ogród różany...*, op. cit., Szósta część, rozdział 4. O sposobie czynienia processyi miesięcznych, tak od Bracjey Zakonney iako od bractwa Różańca Świętego, s. 14.

⁹¹ Ibidem, Szósta część, rozdział 3. O niektórych spornych rzeczach na których porządek mało nie wszystek zawisnął w bractwie różańca świętego. s. 10; — Bzowski, op. cit., s. 261 n.

⁹² Fijałek, op. cit., t. 3, s. 23 n.

⁹³ Ibidem, s. 29; — Antonin z Przemyśla, op. cit.

⁹⁴ Fijałek, op. cit., t. 3, s. 31.

⁹⁵ Ibidem, s. 32. Nie należy zapominać że niekiedy słowo figura oznaczało również wizerunek malowany.

⁹⁶ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

⁹⁷ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

⁹⁸ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

ki snycerskiej, wyobrażających Maryję Immaculatę w różanym wieńcu⁹⁹. Na drewnianej owalnej ramie okalającej figurę Matki Boskiej znajdują się płasko rzeźbione róże symbolizujące modlitwę *Ave Maria*, poprzedzielane wyrzeźbionymi motywami serca oraz przebitych rąk i stóp Chrystusa. Zastosowanie motywu różanego wieńca z elementami pasywnymi symbolizującymi modlitwę *Pater noster*¹⁰⁰, należy w sztuce polskiej do rzadkości i ustępować będzie na rzecz bardziej popularnego motywu wieńca medalionów z przedstawionymi scenami tajemnic różańca.

Występujące na terenie Polski przedstawienia różańcowe posiadają pewne zapożyczenia formalne przyjęte nie tylko z wizerunków Niepokalanie Poczętej, lecz także z popularnego w sztuce polskiej szczególnie na przełomie XV i XVI wieku typu Assunty-Incoronaty. Jak już wspomniano wcześniej postać Niewiasty Apokaliptycznej pod koniec średniowiecza stała się wzorem nie tylko dla przedstawień Immaculaty, lecz oddziałała również na ewolucję typu Matki Boskiej Wniebowziętej i Ukoronowanej¹⁰¹. Jak słusznie zauważa Władysław Smoleń: „przeobrażenia zachodzące w formie przedstawień plastycznych są wyrazem i konsekwencją sformułowań teologicznych związanych z poszczególnymi prawdami religijnymi”¹⁰². I w tym wypadku bezpośrednią przyczyną, która spowodowała powstanie nowej interpretacji, a zarazem nowego typu ikonograficznego, wcześniej znanego tematu Wniebowzięcia, był tekst *Speculum humanae salvationis* powstały w Szwabii bądź w Alzacji w nieokreślonym dotąd bliżej ośrodku dominikańskim¹⁰³. Według anonimowego autora, Niewiasta z czwartej wizji Apokalipsy św. Jana, jest obrazem Matki Boskiej Wniebowziętej-Assunty. Tekst ten, interpretując w odmienny sposób atrybuty Niewiasty Apokaliptycznej widzi w skrzydłach przypiętych Niewieście symbol Wniebowzięcia duszy i ciała Maryi¹⁰⁴, natomiast dwanaście gwiazd okalających Jej głowę interpretuje jako dwunastu apostołów znajdujących się u Jej wezgłowia w momencie Zaśnięcia. Tekst opatrzonej został iluminacją, na której przedstawiono Niewiastę Apokaliptyczną jako Assuntę, unoszącą się do nieba na dwóch skrzydłach. W późniejszych przedstawieniach tego typu zanika motyw skrzydeł, natomiast pojawiają się koronujące Maryję anioły. Nowy schemat ikonograficzny wynikły z interpretacji tekstu Apokalipsy przez *Speculum*, połączył atrybuty Niewiasty Apokaliptycznej z Dzieciątkiem na ręku i Incoronaty — Królowej niebios. Z czasem zanika wokół głowy Maryi nimb z gwiazd na rzecz królewskiej korony lepiej podkreślającej ideę ukoronowania. Na pochodzących z XIV wieku czeskich przykładach Assunt występuje motyw krzewu, nie pojawiający się w tym kontekście w sztuce zachodnioeuropejskiej¹⁰⁵. Nie rozpatrując dokładnie jego symboliki, należy podkreślić

⁹⁹ Oertzen, op. cit., s. 48, 51, il. 18; — Schiller, op. cit., s. 203 n. W sztuce niemieckiej tego rodzaju przedstawienia wisały jako ozdoba pomiędzy chórem i nawą kościoła bądź służyły do podtrzymywania ramion świecznika.

¹⁰⁰ Künstle, op. cit., t. 1, s. 641.

¹⁰¹ Foronbert, op. cit., szp. 148; — J. Fourné, *Himmelfahrt Mariens*, w: LChI pod red. E. Kirschbauma, t. 2, 1970, szp. 281.

¹⁰² W. Smoleń, *Maryja Panna w naszych sztukach plastycznych*, w: *Gratia Plena. Studia Teologiczne o Bogurodzicy*, pod red. B. Przybylskiego, Poznań—Warszawa—Lublin 1965, s. 487.

¹⁰³ L. H. D. van Looveren, *Speculum humanae salvationis*, w: LChI pod red. E. Kirschbauma, t. 4, 1972, szp. 182-185. Prawdopodobnie pierwotny tekst *Speculum* został ułożony ok. 1324 roku w Strasburgu przez dominikanina Ludolfa von Sachsen († 1378).

¹⁰⁴ J. Wzorek, *Madonna Apokaliptyczna z Cerekwi w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*, w: „Roczniki Humanistyczne, Prace z Historii Sztuki”, t. 13, (1965), z. 4, s. 130.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 131; — E. Borsch-Supan, *Garten*, w: LChI pod red. E. Kirschbauma, t. 2, 1970, szp. 77-81.

jego ideowy związek z przedstawieniami *Hortus Conclusus* czy Madonny w altanie. Pozostający najprawdopodobniej w orbicie wpływów czeskich obraz Assenty z Cerekwi¹⁰⁶ (il. 56), znajdujący się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie, został zinterpretowany jako wizerunek różańcowy. Przedstawioną na tle różanego krzewu Maryję z Dzieciątkiem otacza płomienista mandorla¹⁰⁷. Ukoronowaną Matkę Boską adorują dwa anioły. Podobnie jak na rycinach ilustrujących dzieła Bzowskiego i Andrzejowicza w prawym ręku Maryja trzyma kwiat róży. Motyw ten wiąże się ze średniowieczną symboliką maryjną¹⁰⁸. Namalowany w tle obraz krzew posiada charakterystyczne wydłużone listki, pomiędzy którymi widać kolce oraz około pięćdziesięciu różanych pąków. Możliwe że w ten sposób, symbolicznie przedstawiono modlitwę różańcową¹⁰⁹. W tym wypadku zarówno krzew, jak i trzymany przez Maryję kwiat róży stanowiłby aluzję do różańca — powszechnie określanego w Polsce mianem różanego ogrodu¹¹⁰.

Przedstawieniem trudnym do zaklasyfikowania w ramach obranego podziału jest obraz anonimowego malarza lubelskiego z 2 połowy XVII wieku, (il. 57) pochodzący z dawnego kościoła sióstr bernardynek obecnie jezuitów p.w. świętych Piotra i Pawła w Lublinie. Określony przez Walickiego¹¹¹ jako *Sacra Conversazione*, stanowi on kompilację różnorodnych wątków ikonograficznych i tradycji artystycznych. Pewne występujące w tym przedstawieniu motywy zapożyczone z typu Niewiasty Apokaliptycznej pozwalają jednak na uwzględnienie go w tym rozdziale. Główną środkową część obrazu zajmuje podobna do bizantyńskiej Hodegetrii, tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem w typie Salvator Mundi. Postać Maryi otacza apokaliptyczna płomienista mandorla. Pod Jej stopami znajduje się wąż¹¹² — symbol szatana i grzechu pierworodnego oraz półksiężyc z charakterystycznym profilem żeńskim. Motyw ten¹¹³, oznaczając wszystko co ziemskie symbolizuje Ewę i stanowi antytezę postaci Maryi. Przedstawienie tronującej Matki Boskiej okala różaniec złożony ze stu pięćdziesięciu małych i piętnastu dużych, białych, czerwonych i złotych róż. Białe róże symbolizują tajemnice radosne, czerwone bolesne, natomiast złote chwalebne¹¹⁴. Różańcowy wieniec występujący na lubelskim obrazie wskazuje na fundatora obrazu — bractwo różańcowe istniejące wówczas przy kościele OO. Dominikanów w Lublinie¹¹⁵. Charakterystyczny motyw ikonograficzny stanowią lwy siedzące u podstawy kolumny, na której wznosi się tron Matki Boskiej. Możliwe, że podobnie jak dwanaście lwów strzegących tronu Salomona zostały one umieszczone jako atrybuty Maryi przedstawionej jako

¹⁰⁶ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 1. Kraków 1925, s. 178 n.

¹⁰⁷ Motyw krzewu różanego jednak często występuje w ikonografii różańcowej. Por.: Wilkins, op. cit., szp. 569; — Oertzen, op. cit., s. 54 n.; — Schiller, op. cit., s. 205 n.; — Kunstke, op. cit., s. 641 n.

¹⁰⁸ R. Schumacher-Wolfgarten, *Rose*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 3, 1971, szp. 563-568; — Fanfani, op. cit., s. 35-38; — Wzorek, op. cit., s. 142.

¹⁰⁹ Wzorek, op. cit., s. 133.

¹¹⁰ Dla przykładu wystarczy przytoczyć tytuł dzieła W. Andrzejowicza wydanego w 1627 roku w Krakowie *Ogród różany wonney rozey hieryhuńskiej...* Innym popularnym określeniem ogrodu różanego był staropolski wyraz różanka, spotykany w tytułach wielu książek poświęconych praktyce modlitwy różańcowej, por.: Fijałek, op. cit., t. 2, s. 122. Różaniec określano także jeszcze w XVII wieku różanym wiankiem Panny Maryi.

¹¹¹ *Malarstwo polskie. Manieryzm Barok*. Wstęp M. Walicki i W. Tomkiewicz. Katalog. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 314.

¹¹² Fournée, op. cit., szp. 342.

¹¹³ Red. Mond, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 3, 1971, szp. 279.

¹¹⁴ Mâle, op. cit., s. 207.

¹¹⁵ *Malarstwo Polskie, Manieryzm, Barok*, op. cit., s. 314.

Sedes Sapientiae (Stolica Mądrości)¹¹⁶. Trudno jest przy obecnym stanie badań ustalić, na ile anonimowy malarz posługiwał się grafiką oraz w jakim stopniu opierał się na przykładach polskiego malarstwa. Ślady zapożyczeń z przedstawień Niewiasty Apokaliptycznej są jednak oczywiste. Znamienne jest też umieszczenie tronującej Maryi pomiędzy postaciami św. Józefa i św. Męczennicy¹¹⁷ (Barbary ?, Katarzyny ?). Podobny układ kompozycyjny charakteryzuje polskie przedstawienia Wniebowziętej. Umieszczane na ogół w środkowej części tryptyków¹¹⁸, na awersach skrzydeł posiadały namalowane postacie dwóch świętych. W ten sposób przy otwartym tryptyku trzy obrazy tworzyły nowy motyw ikonograficzny — Maryi w otoczeniu świętych — zwany *Sacra Conversazione*.

Jednym z wcześniejszych przykładów obrazu tablicowego Matki Boskiej Różańcowej-Immaculaty, jest pochodzący z XVI wieku wizerunek Maryi z Dzieciątkiem, znajdujący się w kościele parafialnym w Porębie Radnej¹¹⁹ (il. 58). Na tle wyżłobionej w desce obrazu płomienistej mandorli została namalowana stojąca na półksiężycu Matka Boska. Prawą ręką podtrzymuje ona błogosławiące Dzieciątko, natomiast w palcach lewej ręki trzyma różaniec. Ponad głową Maryi unoszą się dwa anioły trzymające koronę. Ten, znany nam już z poprzednio omówionych przykładów schemat stojącej na sierpie księżycą Niewiasty z Dzieciątkiem, przedstawionej na tle charakterystycznej płomienistej mandorli, odnajdujemy na wczesnobarokowej drewnianej płaskorzeźbie znajdującej się w kościele parafialnym w Obornikach¹²⁰ (il. 59). Zarówno Matka Boska, jak i Dzieciątko trzymają w rękach różańce. Maryja ponadto dzierży w prawej dłoni berło — królewski atrybut stanowiący pendant do wieńczącej Jej skronie korony. Zamiast dotychczas stosowanego motywu różanego wienca, składającego się z kwiatów bądź paciorków, całość przedstawienia okala wieniec piętnastu sześciokątnych kartuszy z namalowanymi scenami tajemnic różańca. Podobnym przedstawieniem wzorowanym na postaci Niewiasty Apokaliptycznej-Immaculaty jest pochodzący z XVII wieku obraz znajdujący się w kościele parafialnym w Lidzbarku Warmińskim¹²¹ (il. 60). Matka Boska w prawej ręce trzyma berło i różaniec, natomiast lewą dłoń podtrzymuje przez welum nagie Dzieciątko obejmujące za szyję swą Matkę. Maryja ubrana jest w ozdobną suknię, na którą zarzucony został płaszcz spięty kłamrą. Bogaty ubiór utrzymany jest w stylu renesansu północnego. Postać Matki Boskiej posiada atrybuty Niepokalanie Poczętej. Ponad Jej ukoronowaną głowę jaśnieje dwanaście gwiazd, a półksiężyc na którym stoi, oplata wijący się wąż trzymający jabłko w pysku. Maryję okala wieniec z gałązek róż symbolizujący różany krzew¹²², na którym umieszczone zostały okrągłe medaliony ze scenami radosnych, bolesnych i chwalebnych tajemnic.

¹¹⁶ Réau, op. cit., t. 2, cz. 2, s. 94.

¹¹⁷ Według Walickiego świętą jest Barbara. Wydaje się prawdopodobne, że analogicznie do ukazanego po przeciwległej stronie obrazu oblubieńca Maryi św. Józefa, na lubelskim obrazie została przedstawiona jako oblubienica Dzieciątka św. Katarzyna Aleksandryjska.

¹¹⁸ Wzorek, op. cit., s. 136 n.

¹¹⁹ KZSwP, t. 1, woj. krakowskie, red. J. Szablowski, Warszawa 1951-1953, s. 433, il. 512; — T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 299.

¹²⁰ KZSwP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 15, pow. obornicki, oprac. I. Galicka, I. Kaczorowska i H. Sygietyńska, Warszawa 1965, s. 11, il. 53.

¹²¹ Za wiadomość o istnieniu obrazu serdecznie dziękuję pani mgr Józefie Piskorskiej.

¹²² Tego rodzaju rozwiązanie rzadkie w polskich przedstawieniach było bardzo popularne we francuskich i niderlandzkich obrazach różańcowych, por.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*. Nieuwkoop — Leiden 1974, s. 278 n.; — Moisan, op. cit.

Do bardziej nowożytnego w formie wizerunku Niepokalanie Poczętej nawiązuje pochodzący z końca XVII wieku obraz Matki Boskiej Różańcowej z Opola Lubelskiego¹²³ (il. 61). Maryja podtrzymuje lewą ręką błogosławiące Dzieciątko trzymające w prawej ręce różaniec. U dołu obrazu poniżej półksiężyca, na którym stoi Matka Boska znajduje się okrągły glob. Została w nim przedstawiona obecnie mało czytelna scena. Widoczne kontury liściastego drzewa pozwalają przypuszczać, że chodzi tu o scenę rajska, może grzechu pierworodnego bądź wygnania z raju Adama i Ewy¹²⁴. Wąż znany z opisu księgi stworzenia oplata przeźroczystą kulę. Podobnie jak na obrazie z Lidzbarka Warmińskiego trzyma on w pysku jabłko — symbol grzechu pierworodnego. Maryja w koronie na głowie, dzierżąca w lewej ręce berło, została przedstawiona tu jako Immaculata-Nowa Ewa. Obraz ten w swej konwencji nie odbiega od typowych wizerunków Niepokalanie Poczętej znanych ze sztuki polskiej XVII i XVIII wieku. Jedynie trzymany przez Dzieciątko sznur paciorków pozwala na określenie różańcowego charakteru przedstawienia. Duże zbieżności kompozycyjno-formalne z wizerunkiem z Opola Lubelskiego wykazuje obraz o tej samej tematyce, powstały w 2 połowie XVII wieku pochodzący z kościoła parafialnego w Parczewie¹²⁵ (il. 62). Oba stanowią zapewne dzieło tego samego anonimowego malarza. Zarówno typ urody Maryi, jak i charakterystycznie namalowane draperie szat pozwalają na wysunięcie podobnej hipotezy. Trzymające różaniec Dzieciątko wykonuje ten sam gest błogosławieństwa. Mniej natomiast widoczne, niż w wypadku obrazu z Opola Lubelskiego, są powiązania z typem Immaculaty. Jedynie półksiężyc pod stopami Matki Boskiej świadczy o analogiach pomiędzy obiema formułami ikonograficznymi. Ponad Królową Nieba unosi się gołębicą Ducha Świętego. Ujęta w kształt serliany rama obrazu została podzielona na kwatery, w których namalowano sceny przedstawiające tajemnice różańca. Analogiczna postać Matki Boskiej, wzorowana na przedstawieniu Immaculaty występuje na obrazie pochodzącym z katedry ormiańskiej we Lwowie¹²⁶ (il. 63). Siedząca na obłokach, ukoronowana, trzymająca berło Matka Boska podtrzymuje błogosławiące Dzieciątko, w którego prawym ręku spoczywa ziemski glob. Pod stopami Maryi znajduje się sierp księżyca. Podobnie jak na innych omówionych dotychczas przedstawieniach scenę otacza wieniec piętnastu medalionów wypełnionych wyobrażeniami tajemnic różańcowych. Pochodzący z 2 połowy XVIII wieku obraz Matki Boskiej Różańcowej z Kosowa Lackiego¹²⁷ (il. 64) stanowi dzieło malarza zakonnego Jana Niezabitowskiego¹²⁸, autora licznych kompozycji maryjnych. Dwa unoszące się ponad głową półsiedzącej Maryi anioły, znane nam ze wcześniejszych przykładów, trzymają koronę. Mimo że zarówno na lwowskim obrazie, jak i na wizerunku z Kosowa Lackiego, Matka Boska ukazana została w postawie półsiedzącej, charakterystyczne symbole i atrybuty świadczą o istniejących powiązaniach z typowymi przedstawieniami stojącej postaci Niepokalanie Poczętej. Typ ukazanej w postawie stojącej, ukorono-

¹²³ KZSwP, t. 8, woj. lubelskie, red. R. Brykowski, E. Smulikowska i Z. Winiarz, z. 13, pow. opolski, oprac. J. Wiercińska i Z. Winiarz, Warszawa 1962, s. 16, il. 45.

¹²⁴ E. Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese und Bildmotiv*, Graz—Köln 1966, s. 123.

¹²⁵ KZSwP, t. 8, woj. lubelskie, red. R. Brykowski, E. Smulikowska i Z. Winiarz, z. 14, pow. parczewski, opr. R. Brykowski i inni, Warszawa 1970, s. 8, il. 22.

¹²⁶ J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, s. 23; — por.: *Historia sztuki polskiej*. Pod red. T. Dobrowolskiego, t. 2, Kraków 1965, s. 447.

¹²⁷ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹²⁸ I. Galicka, H. Sygietyńska, *Jan Niezabitowski, malarz mariański*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 36(1974), nr 3, s. 269-280.

wanej Matki Boskiej spotykamy również na datowanym na 2 połowę XVIII wieku feretronie ze Mstowa¹²⁹ (il. 65). Zarówno Maryja, jak i Dzieciątko trzymają w rękach różańce. W tym wypadku otaczający obie postacie sznur różańca, poprzedzielany piętnastoma kwiatami róży, dodatkowo podkreśla ikonograficzną specyfikę obrazu. Kolejne przedstawienia Matki Boskiej Różańcowej z Dolistowa¹³⁰ (il. 66) i Babc¹³¹ (il. 67) są dalszymi typowymi przykładami obrazów posiłkujących się wizerunkiem Immaculaty. Ten sam schemat powtarza również datowany na 2 połowę XVII wieku obraz z Wodzisławia¹³² (il. 68). Dodatkowo postać Maryi otaczają anioły. Uczestniczą one aktywnie w przedstawianej scenie. Część z nich, umieszczona powyżej postaci Matki Boskiej, sypie róże. Maryja z Dzieciątkiem podają niżej stojącym aniołom różańce. Anioły przekazują je sobie nawzajem i opuszczają je ku ziemi. U dołu obrazu zostały namalowane w mniejszej skali cztery zakapturzone postacie męskie adorujące Maryję. Możliwe że w tej formie przedstawiono członków bractwa różańcowego. Motyw aniołów występuje dosyć często w przedstawieniach Matki Boskiej Różańcowej-Immaculaty. Baraszkuje aniołki znajdują się w tle obrazu pochodzącego z Opola Lubelskiego. Typowy motyw dekoracyjny stanowią uskrzydłone główki anielskie wyłaniające się z ciemnego tła. Spotykamy je m.in. na obrazach z Dolistowa, Babc czy Kosowa Lackiego.

W wypadku omówionych w powyższym rozdziale przykładów obserwujemy zjawisko dostosowywania starych kanonów kompozycyjnych do nowych, nieznanymi wcześniej i nie posiadających tradycji przedstawień różańcowych. Nawiązano do opartego o tekst Apokalipsy schematu wypracowanego już w dobie średniowiecza. Proces przekształcania pierwotnego wzoru był jednak bardziej skomplikowany. Przetwarzana postać „odzianej w słońce” Niewiasty służyła za wzór dla innych wizerunków maryjnych: Assunty, Incoronaty czy Immaculaty. Trudno jest dokładnie określić na ile nowo powstające przedstawienia Matki Boskiej Różańcowej oparte były na ustalonym, często występującym w sztuce polskiej typie Matki Boskiej Wniebowziętej, a w jakim natomiast stopniu nawiązywały do przedstawień Niepokalanie Poczętej. Pewne wspólne dla obu typów ikonograficznych cechy oraz motywy formalne nie pozwalają na dokładniejsze określenie zakresu oddziaływań poszczególnych wzorów. Możemy jednakże rozróżnić dwa rodzaje przedstawień różańcowych nawiązujących do typu Immaculaty. Pierwsze z nich, wcześniejsze, pochodzące na ogół z XVI i z 1 połowy XVII wieku i powtarzające np. charakterystyczny motyw płomienistej mandorli, wykazują wiele zbieżności ze znanymi ze sztuki niemieckiej wizerunkami Immaculaty — Królowej Różańca. Kolejne, w swej formie bardziej nowożytnie, datowane na 2 połowę wieku XVII bądź powstałe w następnym stuleciu nawiązują do rozpowszechnionego w polskim malarstwie religijnym wizerunku Niepokalanej¹³³.

Nie należy zapominać, że nowo powstające obrazy różańcowe uzależnione były od warunków lokalnych i twórczych inwencji malarzy cechowych. Oni to, wykonując zamówienia dla bractw różańcowych, posiłkowali się zarówno starymi, jak i ówczesnie popularnymi przykładami wizerunków maryjnych. Tak też zapewne należy tłumaczyć występujące w sztuce polskiej przemieszanie różnych elementów symboliczno-formalnych zapożyczonych z różnych przed-

¹²⁹ KZSwP, t. VI, *woj. katowickie*, red. I. Rejduch-Samkowa i J. Samek, z. 4, pow. częstochowski, opr. P. Maliszewski i inni, Warszawa 1979, s. 14, il. 80.

¹³⁰ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹³¹ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹³² Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹³³ Por.: M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie*, w: *Ikonaografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, pod red. J. St. Pasierba, *Nowy Testament*, t. 1, *Maryja Matka Chrystusa*, w druku.

stawień religijnych. Mimo istniejącej trwałości schematu, możemy mówić o dosyć dużej różnorodności przekształceń ikonograficznego prototypu. W omawianych powyżej przedstawieniach obserwujemy przemienne zastosowanie atrybutów i symboli maryjnych: płomienistej mandorli, węża, dwunastu gwiazd, berła czy korony. Wieńczy ona skroń Maryi bądź podtrzymują ją nad głową Matki Boskiej dwa anioły. Niekiedy do obrazu była dodawana w późniejszym okresie metalowa korona¹³⁴. Występuje ona często również na głowie Dzieciątka.

Różańcową specyfikę wizerunków starano się wyrazić stosując dodatkowe symbole i atrybuty unaoczniające nowy sens ideowy przedstawień. Taki typowy motyw stanowi sznur różańca trzymany przez Maryję i Dzieciątka. Niekiedy charakter obrazu podkreślał owalny wieniec różańcowy okalający postać Matki Boskiej złożony z paciorków bądź kwiatów. Z czasem zostanie on zastąpiony przez medaliony bądź kwatery ze scenami tajemnic różańcowych.

Postać stojącej Maryi z Dzieciątkiem, oparta na motywie „odzianej w słońce” Niewiasty została zastosowana jako wzór kompozycyjny także w innych, bardziej treściowo rozbudowanych przedstawieniach różańcowych. Te czysto formalne zapożyczenia, szczególnie często odnajdujemy na innych obrazach na których Matka Boska adorowana jest przez świętych dominikańskich oraz wiernych.

2.3. Przekazanie różańca świętym dominikańskim

Odrębną grupę przedstawień różańcowych stanowią obrazy ukazujące Matkę Boską wręczającą różaniec klęczącemu św. Dominikowi. Polskie przykłady tych kompozycji pochodzą z XVII i XVIII wieku. Pierwsza wskazówka ikonograficzna dotycząca występowania na obrazach różańcowych postaci św. Dominika, zawarta jest w jednym z rozdziałów *Różańca Panny Maryey* Abrahama Bzowskiego wydanego w 1606 roku w Krakowie. Znajduje się tam następująca uwaga: „a na dole zaraz pod figurą tych tajemnic: namalowany ma być św. Dominik, który odbiera paciorki od Panny Maryey, y rozdaje ludziom rozmaitego stanu, trochę niżej klęczącym”. Dalej autor stwierdza: „to dlatego aby się ołtarz bracki dzielił od inszych, różnie zmalowaną figurą dla przedszego poznania, od tych co wchodzą do kościoła, względem nawiedzenia pomienionego ołtarza”¹³⁵. Cytat ten objaśnia zarazem kultową potrzebę stworzenia nowego typu ikonograficznego maryjnych obrazów różańcowych. Te same uwagi dokładnie powtarza za Bzoviussem Walerian Andrzejowicz, autor *Ogrodu różanego*, wydanego w 1627 roku w Krakowie¹³⁶.

Postać św. Dominika w sztuce obcej występowała już w przedstawieniach z XV wieku związanych z kultem różańca¹³⁷. Na najstarszym zachowanym obrazie różańcowym z 1475 roku, pochodzącym z kościoła św. Andrzeja w Kolonii¹³⁸, ukazany został św. Dominik, który wraz ze św. Piotrem Męczennikiem,

¹³⁴ Zwyczaj ten łączy się z uroczystościami, szczególnie popularnych w Polsce doby baroku, koronacji cudownych obrazów Matki Boskiej. Takich uroczystości zatwierdzonych papieską zgodą odbyło się w XVII i XVIII wieku jedynie kilkanaście, jednakże praktyka nakładania metalowych koron rozprzestrzeniła się, obejmując wszystkie bardziej czczone obrazy maryjne.

¹³⁵ Bzowski, op. cit., s. 261 n.

¹³⁶ Andrzejowicz, *Ogród różany...*, op. cit., Szósta część, rozdział 3, O niektórych spornych rzeczach na których porządek mało nie wszystko zawisnął w Bractwie Różańca Świętego, s. 10.

¹³⁷ J. Frank, *Dominikus von Caleruega*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 6, 1974, szp. 77.

¹³⁸ Oertzen, op. cit., s. 21 n.

podtrzymuje poły płaszcz Matki Boskiej, pod którym klęczą przedstawiciele różnych stanów. Także na innych zachowanych dziełach malarskich i drzeworytniczych z XV i XVI wieku, spotykamy św. Dominika. Na ogół występuje on w towarzystwie innych świętych dominikańskich. Zawsze przedstawiony jest jako pośrednik, przekazujący klęczącym ludziom dar Maryi. Postać św. Dominika, choć wyeksponowana, jest na tego rodzaju wizerunkach jedynie ogniwiem łączącym pomiędzy Matką Boską a adorującymi ją przedstawicielami stanów. Także uwagi zawarte w *Różańcu Panny Maryey'* Brzoviusa, zalecają przedstawianie św. Dominika wraz z klęczącymi ludźmi rozmaitego stanu. Wyodrębnienie się osobnej sceny ukazującej klęczącego przed Maryją św. Dominika nastąpiło o wiele później. Nowy typ przedstawienia rozwinął się w okresie rozkwitu kontreformacyjnej sztuki baroku. Zarówno Louis Réau¹³⁹, Emile Mâle¹⁴⁰, jak i Stephan Beissel¹⁴¹ uznają za jeden z pierwszych obrazów tego rodzaju dzieło Federigo Baroccio (1535-1612) z Senigallia. W swej książce Mâle wskazując na popularność tej sceny w malarstwie XVII stulecia wymienia wśród przykładów obraz Cristofano Allori znajdujący się w Pistoii, dzieła przedstawicieli malarstwa Flandrii Abrahama von Diepenbeck i Gaspara de Crayer oraz płótno pędzla francuskiego malarza Daniela Hallé¹⁴².

Późne powstanie i rozprzestrzenienie się w malarstwie europejskim wizerunku samotnie klęczącego przed Maryją św. Dominika, tłumaczy brak wcześniejszych przedstawień tego rodzaju w sztuce polskiej. O ile jednak typ ikonograficzny Matki Boskiej wręczającej św. Dominikowi różaniec, wykształcił się w sztuce włoskiej dopiero na przełomie XVI i XVII wieku, tekst, który przyczynił się do rozwoju tego tematu, jest o wiele wcześniejszy. W swym wydanym w 1475 roku *De utilitate Psalterii Mariae*, Alanus de Rupe opisuje cudowne wydarzenie, które według tradycji miało miejsce w 1212 roku na wyspie Albi w klasztorze Prouille¹⁴³. Według podanej przez Alanusa legendy św. Dominikowi ukazała się Matka Boska i podarowała mu różaniec. Maryja zachęciła świętego do odmawiania go na cześć tajemnic radosnych, bolesnych i chwalebnych Jej życia. Nakazała też św. Dominikowi rozpowszechnienie tej formy modlitwy wśród ludzi, obiecując, iż w ten sposób pokona herezję albigensów. Według dominikańskiej tradycji św. Dominik rozpoczął głoszenie różańca po bitwie pod Muret, w której brał udział¹⁴⁴. Niósł on podczas walki ogromny krucyfiks, który albigensi zasypywali strzałami. Żadna jednak ze strzał nie ugodziła w rzeźbioną postać Chrystusa. Jak głosi podanie, tego samego dnia, po wygranej bitwie św. Dominik poświęcił pierwszą kaplicę różańcową w kościele św. Jakuba w Muret. Według historyków dominikańskich, różaniec nazwany przez założyciela zakonu kaznodziejskiego koroną z róż Matki Boskiej, przyczynił się do zniknięcia herezji albigensów. Podana przez Alanusa legenda, uznana przed dominikanów za prawdę historyczną, budziła jednak w XVII wieku u wielu ówczesnych badaczy liczne wątpliwości. Brak wcześniejszych danych potwierdzających istnienie bractw różańcowych w cza-

¹³⁹ Réau, op. cit., t. 2, cz. 2, s. 121 n.; — Ibidem, t. 3, *Iconographie des saints*, cz. 1, Paris 1958, s. 394.

¹⁴⁰ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie—France—Espagne—Flandres*, Paris 1972, s. 468.

¹⁴¹ Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias...* op. cit., s. 98.

¹⁴² Mâle, *L'art religieux de la fin du XV^e siècle...*, op. cit., s. 468 n.; — Spis barokowych kompozycji różańcowych w sztuce europejskiej podaje A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, t. 1. *Darstellung religiösen inhalts*, Budapest 1956, s. 512-519.

¹⁴³ Lanczkowski, op. cit., szp. 46 n.

¹⁴⁴ Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 465 n.

sach św. Dominika stawiał jej autentyczność pod znakiem zapytania. Osiemnastu współczesnych świętemu biografów nie podaje jakichkolwiek wiadomości o szerzonej przez niego modlitwie¹⁴⁵. Analiza 544 zachowanych z lat 1206 - 1308 dokumentów odnoszących się do klasztoru w Prouille nie potwierdziła prawdziwości przekazu Alanusa¹⁴⁶. Nie znaleziono w nich żadnej wzmianki o różańcu. Trzeba jednak nadmienić, że klasztor w Prouille uległ całkowitemu zniszczeniu podczas Rewolucji Francuskiej i wszystkie dokumenty zostały rozproszone. Z drugiej strony zachowane przekazy z XVII wieku dotyczące średniowiecznych malowideł w Muret zdają się w opinii części badaczy potwierdzać dominikańską genezę różańca z XIII wieku¹⁴⁷. Nie wnikając głębiej w problem autentyczności podanej przez Alanusa legendy należy stwierdzić, że zarówno większość autorów dominikańskich jak i tradycja Kościoła widziała w osobie św. Dominika pierwszego propagatora różańca¹⁴⁸. Obrazy brackie przedstawiające jego wizję wpłynęły na rozpowszechnienie się tej pobożnej tradycji¹⁴⁹.

Jedno z najwcześniejszych w sztuce polskiej przedstawień, ukazujących klęczącego przed Matką Boską św. Dominika, znajduje się na sklepieniu kaplicy różańcowej przy dominikańskim kościele Świętych Jacka i Doroty w Piotrkowie Trybunalskim¹⁵⁰. Datowane na połowę XVII wieku dekoracje stiukowe (il. 69) pokrywające kolebkowe sklepienie nawiązują w swej treści do wezwania kaplicy. Przedstawiona w centralnej części sztukaterii stojąca na półksiężycu postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem wywodzi się z tradycyjnego ikonograficznego wzoru Niewiasty Apokaliptycznej. Zarówno Maryja jak i Dzieciątko trzymają w rękach różańce. Matkę Boską wpisana w owal utworzony ze sznura paciorków, aduruje przedstawiony u dołu, klęczący św. Dominik. Pozostałe kwatery stiukowej dekoracji sklepiennej wypełniają figuralne sceny z życia Maryi i Chrystusa ilustrujące poszczególne tajemnice różańca.

Bardziej nowożytny w charakterze ujęcie tego samego tematu spotykamy na polskich obrazach różańcowych z XVII i XVIII wieku. Najprawdopodobniej wzoru malarskiego czy też graficznego, mogącego wpłynąć na rodzime przedstawienia tego typu, należałoby szukać w sztuce włoskiej¹⁵¹. Na polskich przykładach przed siedzącą na obłokach Matką Boską z Dzieciątkiem klęczy ukazany w dolnej części obrazu św. Dominik. Elementem łączącym obie postacie jest różaniec, trzymany przez Maryję i Dzieciątko, przekazywany w ręce świętego. Na obrazach z Białobrzegów¹⁵², Dąbrowy Wielkiej¹⁵³, Łomży¹⁵⁴ (il. 70) i Opawicy¹⁵⁵ (il. 71) podtrzymywane przez Matkę Dzieciątko Jezus bezpośrednio podaje różaniec św. Dominikowi. Natomiast na wizerunkach pocho-

¹⁴⁵ Schmid, op. cit., szp. 107 n.

¹⁴⁶ Walz, Adrianopoli, op. cit., s. 436.

¹⁴⁷ Chapotin, op. cit., s. 14.

¹⁴⁸ Lanczkowski, op. cit., szp. 46 n.; — Schmid, op. cit., szp. 107 n. Legenda została włączona do *Brewiarza Rzymskiego* przez papieża Benedykta XIII († 1730).

¹⁴⁹ Należy nadmienić, że sam Abraham Bzowski należący do Zakonu Kaznodziejskiego w swym dziele sprzeciwiał się uproszczonej formie genezy różańca, łączącej się z legendą o ofiarowaniu sznura paciorków św. Dominikowi przez Matkę Boską. Zalecał jednakże ten typ wizerunku różańcowego dla przyozdobienia brackiego ołtarza. Por.: Fijałek, op. cit., t. 2, s. 122.

¹⁵⁰ KZSWP, t. 2, woj. łódzkie, red. J. Z. Łoziński, cz. 1, Warszawa 1954, s. 211, il. 162.

¹⁵¹ Fijałek, op. cit., t. 3, s. 34, autor wspomina o włoskich obrazach różańcowych przywiezionych do Polski.

¹⁵² Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹⁵³ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹⁵⁴ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹⁵⁵ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

dających ze Szczepanka¹⁵⁶ (il. 72), Nowego Korczyna¹⁵⁷ i Śniadowa¹⁵⁸ (il. 73) różaniec przekazuje świętemu Matka Boska, podczas gdy Dzieciątko, trzymając w lewej dłoni zwieńczoną krzyżem kulę, prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa. Pośrednie uczestnictwo Dzieciątka w scenie wręczenia cudownego daru zostało także zaznaczone na pozostałych przykładach malarskich. Na pochodzącym z XVIII wieku obrazie z Jabłonny Lackiej¹⁵⁹ (il. 74), Dzieciątko podtrzymuje podawany przez Matkę Boską sznur paciorków. Na innych datowanych na 2 połowę XVIII wieku wizerunkach z Krzynowłogi Wielkiej¹⁶⁰ (il. 75), Mstyczowa¹⁶¹ i Pietrowic Wielkich¹⁶² (il. 76) Dzieciątko trzyma w rękach drugi różaniec. Na wszystkich znanych nam polskich przedstawieniach tego typu postać Maryi została ukazana według schematu popularnego w barokowej sztuce europejskiej. Bosa, przedstawiona w pozycji siedzącej lub stojącej, ubrana jest w jasną antykizującą suknię, którą przykrywa luźno narzucony, ciemniejszy, o szafirowym na ogół odcieniu, silnie pofałdowany płaszcz. Głowę Matki Boskiej otacza świetlany nimb. Na niektórych obrazach np. z Jabłonny Lackiej, Nowego Korczyna, i Mstyczowa, głowę Maryi wieńczy korona — atrybut Królowej Różańca. Na obrazie ze Mstyczowa, podobna cesarska korona ozdabia również skronie Dzieciątka.

Św. Dominik występuje zazwyczaj w lewym dolnym rogu obrazu. Niekiedy jak np. w wypadku przedstawień z Nowego Korczyna czy Łonży i Śniadowa, został on ukazany po przeciwległej stronie. Ikonografia świętego nie odbiega od tradycyjnych kanonów, ustalonych w sztuce europejskiej od XV wieku¹⁶³. Na ogół wszystkie powstałe w okresie baroku wizerunki św. Dominika nawiązywały do obrazu z tzw. wizji z Soriano¹⁶⁴. Według podania, w 1530 roku Matka Boska wraz ze św. Marią Magdaleną i św. Katarzyną Aleksandryjską ukazała się pewnemu mnichowi dominikańskiemu z klasztoru w Soriano i wręczyła mu obraz św. Dominika. Przedstawiony na tym wizerunku święty trzyma w rękach książkę i lilię. O słynnej wizji wspomina w swej *Prerogatywie Zakonu Kaznodziejskiego* wydanej w 1755 roku w Wilnie, Józef Tomasz Grzegorz Szymak. Według niego „obraz ten wzdłuż jest tylko na półczwarty piędzi wszęch na pięć dłoni. W prawey ręce księga, w lewey lilia. Piękney, umartwioney, lubo bialey, wesoley jednak twarzy. Włosy głowy y brody, niby czerwone, w poł siwe. Zakonny habit do kostek, trzewiki czarne”¹⁶⁵. Wizerunek z Soriano rozpowszechniony został poprzez liczne kopie i ryciny na terenie całej Europy¹⁶⁶. Na polskich obrazach założyciel zakonu kaznodziejskiego przedstawiany jest z charakterystycznym zarostem i tonsurą. Św. Dominik ubrany jest w biały habit i szkaplerz oraz czarny płaszcz dominikanów. Jako atrybuty świętego zostały na niektórych obrazach namalowane: świeca nad czołem

¹⁵⁶ Karta Inwentaryzacyjna ODZ, woj. opolskie, pow. Strzelce Opolskie, opr. A. Turowski.

¹⁵⁷ Karta Inwentaryzacyjna ODZ, woj. kieleckie, pow. buski, opr. W. Ozdoba-Kosiorkiewicz.

¹⁵⁸ Dział Inwentaryzacji ISPAN.

¹⁵⁹ Dział Inwentaryzacji ISPAN.

¹⁶⁰ KZSWp, t. 10, woj. warszawskie, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 18, *Przasnysz i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz A. Bartzakowa i F. Ulichowska, Warszawa 1980, s. 16, il. 38.

¹⁶¹ Dział Inwentaryzacji ISPAN.

¹⁶² KZSWp, t. 7, woj. opolskie, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 13, pow. raciborski, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1967, s. 27, il. 120; — por.: rozdział 2.4.

¹⁶³ Réau, op. cit., t. 3, cz. 1, s. 392 n.; — Frank, op. cit., szp. 72-78.

¹⁶⁴ Mâle, op. cit., *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 470 n.

¹⁶⁵ J. T. G. Szymak, *Prerogatywa zakonu kaznodziejskiego...*, Wilno 1755, s. 412.

¹⁶⁶ Frank, op. cit., szp. 78.

gwiazda, lilia, i księga oraz pies trzymający w pysku zapaloną pochodnię¹⁶⁷. Na obrazach z Łomży i Mstyczowa, obok psa znajduje się dodatkowo glob ziemski. Atrybuty te łączą się z popularną legendą dotyczącą narodzin świętego. Jak podaje Jakub de Voragine w swej *Złotej Legendzie*: „matka jego przed narodzeniem dziecka śniła raz, że nosi w łonie szczenię, które ma w pysku płonącą pochodnię, gdy zaś wyszło z jej łona pochodnia ta zapaliła cały świat”¹⁶⁸. Pies z płonącą pochodnią był interpretowany jako symbol późniejszej kaznodziejskiej działalności św. Dominika. Ze względu na powstały z łacińskiej nazwy *Domini canes* kalambur, czarny pies w białe łaty, nawiązujący w swej kolorystyce do ubioru zakonnego dominikanów, stał się ulubionym atrybutem zakonu kaznodziejskiego¹⁶⁹.

Omawiając ikonografię św. Dominika należy także zwrócić uwagę na specyficzne ujęcie postaci świętego występujące na polskich obrazach. Św. Dominik przyjmuje różaniec z rąk Maryi i Dzieciątka w kornej postawie. Zarówno klęcząca poza, jak i lekkie pochylenie ciała świadczą o przejęciu się otrzymanym darem. Ekstacyjny wyraz twarzy, charakterystycznie wzniesione w górę oczy, jak i ruch kładzionej na sercu ręki podkreślają doniosły charakter wydarzenia. Występujące na obrazach psychologiczne ujęcie osoby świętego jest typowe dla scen wizyjnych. Malujące się na obliczu św. Dominika uczucia podkreślają ponadto narracyjny charakter sceny. Ciemne tło uwypukla tajemniczość i intymność ukazanego wydarzenia. Polskie obrazy Matki Boskiej wręczającej św. Dominikowi różaniec to typowe przykłady przedstawień ekstaz i wizji, tematyki szczególnie popularnej w okresie baroku¹⁷⁰. Podobne ujęcie tematu ofiarowania różańca św. Dominikowi spotykamy na brackich obrazach różańcowych pochodzących z terenów Włoch i Francji¹⁷¹.

Obok wyżej wymienionych cech, elementem podkreślającym cudowny charakter przedstawionego wydarzenia są postacie aniołków oraz wyglądające z obłoków uskrzydłone główki anielskie. Widzimy je na obrazkach z Dąbrowy Wielkiej, Jabłonny Lackiej i Krzynowłogi Wielkiej. Ten sam motyw występuje także na feretronie z Nowego Korczyna. W tym jednak wypadku, ciemne tło zostało zastąpione przez rozpościerający się w dole obrazu krajobraz. Podobnie na obrazie ze Szczepanka pejzaż całkowicie wypełnia tło. Przedstawienie to cechuje charakterystyczny dwustrefowy podział na sferę niebieską i ziemską. Na tle nieba z obłoków wyłania się Matka Boska z Dzieciątkiem podająca klęczącemu na ziemi św. Dominikowi różaniec. Scenie tej przygląda się umieszczona w głębi obrazu grupa trzech zakonników dominikańskich. Zarówno bogato rozbudowany krajobraz, na którego tle odbywa się przekazanie różańca, jak i obecność postaci mnichów ma na celu podkreślenie historyczności przedstawionej sceny. Namalowane w tle sylwetki zakonników dodatkowo świadczą o autentyczności ukazanego wydarzenia.

Popularne w okresie baroku przedstawienie Maryi wręczającej różaniec św. Dominikowi stało się jednym z kanonów brackich obrazów różańcowych. Nie zabrakło jednak prób ukazywania tej samej sceny z udziałem innych świętych, nie związanych z zakonem kaznodziejskim. Propagatorami nabożeństwa różańcowego w okresie kontrreformacji byli nie tylko dominikanie. Kult róż-

¹⁶⁷ Ibidem..., szp. 74; — Réau, op. cit., t. 3, cz. 1, s. 392.

¹⁶⁸ Jakub de Voragine, *Złota Legenda*. Wybór. Warszawa 1955, s. 397.

¹⁶⁹ Réau, op. cit., t. 3, cz. 1, s. 372.

¹⁷⁰ Por.: Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., rozdział 4. *La vision et l'extase*, s. 151.

¹⁷¹ Por.: Moisan, op. cit.

żańca szerzyli szczególnie silnie także jezuici i franciszkanie¹⁷². W tym też okresie powstały pierwsze obrazy przedstawiające Matkę Boską wręczającą różaniec świętym jezuickim¹⁷³. Posługując się tą samą formułą, franciszkanie ukazywali na swych obrazach świętych Franciszka i Klarę otrzymujących różaniec. John B. Knipping¹⁷⁴ wspomina o kilku antwerpskich obrazach, na których znajduje się namalowany św. Antoni Padewski, któremu Maryja z Dzieciątkiem podaje sznur paciorków. Tego rodzaju przedstawienia zostały potępione przez dominikanów. Stolica Apostolska zakazała ukazywania świętych jezuickich na obrazach różańcowych. Ten sam zakaz spotkał w 1664 roku przedstawienia, na których widnieli namalowani święci franciszkańscy. Obrazy ze sceną wręczania przez Matkę Boską różańca zostały zastrzeżone przywilejem papieskim i na zawsze związane z osobą św. Dominika¹⁷⁵.

Zarówno w sztuce flamandzkiej, włoskiej, jak i francuskiej nie brakuje przykładów odstępstw od przyjętej reguły. Niekiedy przedstawiano świętych związanych z wezwaniem kościoła bądź związanych z istniejącymi lokalnymi kultami. W sztuce polskiej znany nam jest obecnie jedynie jeden przykład wizerunku przedstawiającego niedominikańskiego świętego otrzymującego różaniec. Na pochodzącym z parafialnego kościoła w Krasiczynie¹⁷⁶ obrazie, datowanym na 2 połowę XVIII wieku, ukazany został bł. Jan z Dukli (†1483). Kompozycja obrazu nawiązuje do schematu scen przedstawiających Maryję i św. Dominika. Stojąca, ubrana w antykizującą suknię Matka Boska przekazuje klęczącemu świętemu bernardyńskiemu różaniec. Trzymane przez Madonnę Dzieciątko lewą rękę wspiera na kuli, natomiast prawą wykonuje gest błogosławieństwa. Zarówno otaczające Maryję obłoki, jak i widoczne w dolnej części obrazu uskrzydłone główki anielskie, świadczą o wizyjnym charakterze przedstawienia. Ukazanie postaci bł. Jana z Dukli łączy się zapewne z miejscowym kultem tego świętego, szczególnie popularnego na obszarach Małopolski wschodniej. Kult błogosławionego, formalnie dozwolony dopiero od 1739 roku, rozwinął się znacznie wcześniej, po roku 1648. Wtenczas to, według przekazów, podczas oblężenia Lwowa ukazała się na niebie postać bł. Jana z Dukli siejąc postrach wśród okupujących miasto wojsk tureckich. Opiece bł. Jana z Dukli przypisywano zwycięskie odparcie turecko-kozackiego oblężenia¹⁷⁷. Znany głównie z działalności kaznodziejskiej bł. Jan z Dukli według tradycyjnych przekazów w końcowym okresie życia, gdy zaniewidział, doznawał wielu wizji. Nie jest wykluczone, że ta tradycja zainspirowała autora czy też fundatora obrazu do przedstawienia bł. Jana otrzymującego z rąk Maryi różaniec.

Wśród polskich wizerunków różańcowych powstałych w XVII i XVIII wieku, możemy wyróżnić grupę obrazów, które swoją treścią połowicznie przeciwstawiają się papieskim zakazom. Stanowią one przykład częściowego odstępstwa od przyjętej przez Stolicę Apostolską reguły, zabraniającej ukazywania na obrazach różańcowych świętych nie związanych z zakonem kaznodziejskim. Na obrazach z Zaborowa¹⁷⁸ (il. 77) i Wiskitek¹⁷⁹ obok postaci św. Domi-

¹⁷² Knipping, op. cit., t. 2, s. 278.

¹⁷³ Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias...*, op. cit., s. 75.

¹⁷⁴ Knipping, op. cit., t. 2, s. 280.

¹⁷⁵ Faucher, op. cit., s. 54.

¹⁷⁶ A. Ryszkiewicz, *Portret rodziny Krasickich z 1753 roku i jego twórca*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 18, (1956), nr 2, s. 237; autorem obrazu był prawdopodobnie Mikołaj Tereński.

¹⁷⁷ K. Radonński, *Święci i Błogosławieni Kościoła Katolickiego, Encyklopedia Historyczna*. Warszawa—Poznań—Lublin 1947, s. 213 n.

¹⁷⁸ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

¹⁷⁹ Dział Inwentaryzacji IS PAN

nika został przedstawiony św. Franciszek. Ukazany po przeciwległej stronie obrazu święty franciszkański przyjmuje różaniec z rąk Dzieciątka, podczas gdy Maryja wręcza cudowny dar św. Dominikowi. Zjednoczenie na jednym obrazie dwóch świętych założycieli zakonów żebraczych posiada częściowe wytłumaczenie w legendarnej tradycji średniowiecznej. Według autora *Złotej Legendy*¹⁸⁰, św. Dominik podczas swego rzymskiego pobytu spotkał się ze św. Franciszkiem w bazylice św. Piotra. Scena spotkania świętych tematycznie związana z wizją Gniewu Bożego była szczególnie często przedstawiana w malarstwie włoskim XV wieku¹⁸¹.

Podobnie jak na przykładach z Zaborowa i Wiskitek przedstawiono wspólnie świętych Franciszka i Dominika, na datowanym na połowę XVII wieku obrazie pędzla Bartłomieja Strobla pochodzącym z kościoła farnego w Grodzisku Wielkopolskim¹⁸² (il. 78), obok postaci założyciela zakonu kaznodziejskiego umieszczono św. Mikołaja. Dzieło Strobla, wykraczające poza przeciętny poziom brackich obrazów różańcowych stanowi dowód istniejących związków pomiędzy wybitnymi indywidualnościami artystycznymi a mecenatem Kościoła. Stojącą Matkę Boską z Dzieciątkiem adorują dwie symetrycznie ustawione klęczące postacie świętych. Na brackim obrazie różańcowym św. Mikołaj został umieszczony jako jeden z patronów grodzkiej fary. W górnej części przedstawienia zostały namalowane dwa anioły sypiące kwiaty róży. Typ stojącej postaci Matki Boskiej nawiązuje do wcześniejszych dzieł Strobla, *Assunt z Pępowa i Koprzywnicy*¹⁸³. O specyficznej tematyce grodzkiego obrazu świadczą jedynie różańce trzymane w rękach Maryi i Dzieciątka.

Podobny układ kompozycyjny cechuje feretron powstały w drugiej połowie XVIII wieku pochodzący z kościoła parafialnego w Chełmży¹⁸⁴ (il. 79). Poniżej wyłaniającej się z chmur Matki Boskiej z Dzieciątkiem zostali ukazani św. Dominik oraz bliżej nieokreślony papież. Jego godność możemy określić po charakterystycznych go atrybutach: papieskiej tiarze oraz trzymanym w lewym ręku krzyżu papieskim. Maryja podaje św. Dominikowi różaniec, podczas gdy Dzieciątko ofiarowuje papieżowi szkaplerz. Najprawdopodobniej na feretronie z Chełmży został ukazany papież Jan XXII, który w tzw. bulli sabatyńskiej ogłosił — według tradycji przekazane mu przez Matkę Boską — przywileje związane z noszeniem szkaplerza¹⁸⁵. Połączenie obu scen podarowania różańca i szkaplerza na jednym obrazie może wskazywać na podwójnego fundatora feretronu: bractwo różańcowe oraz bractwo szkaplerza świętego. Tego rodzaju przedstawienia ilustrujące dwie odmienne formy dewocji występują także w sztuce europejskiej XVII i XVIII wieku. Na ogół jednak, obok św. Dominika, przedstawiano św. Szymona Stocka, karmelitańskiego pustelnika z XIII wieku, któremu, jak głosi legenda Maryja ofiarowała szkaplerz¹⁸⁶.

Symetryczna kompozycja obrazów różańcowych z przedstawionymi dwoma klęczącymi postaciami świętych cieszyła się w sztuce polskiej dużą popularnością. Schemat ten rozpowszechniony został szczególnie przez wizerunki Matki Boskiej ofiarującej różaniec św. Dominikowi i św. Katarzynie ze Sieny. Ta nowa formuła ikonograficzna wykształcona została w XVII wieku, przez ma-

¹⁸⁰ Jakub de Voragine, op. cit., s. 402.

¹⁸¹ Frank, op. cit., szp. 77 n.

¹⁸² KZSwP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z 14, pow. *notomyski*, opr. R. i E. Linette, Warszawa 1969, s. 13, il. 75.

¹⁸³ E. Iwanoyko, *Dwa nieznanne obrazy Bartłomieja Strobla*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 16(1954), nr 4, s. 457.

¹⁸⁴ Dział Inwentaryzacji ISPAN.

¹⁸⁵ Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 459; — por.: rozdział 3.3.

¹⁸⁶ Knipping, op. cit., t. 2, s. 280; — Réau, op. cit., t. 2, cz. 2, s. 121.

larstwo włoskie. Za jeden z najstarszych wizerunków tego typu przyjmuje się obraz Tintoretta z 1637 roku znajdujący się w muzeum w Ferrarze¹⁸⁷. Natomiast najbardziej znane przedstawienie Matki Boskiej ze św. Dominikiem i św. Katarzyną Sieneńską pędzla Giovanniego Selvi Sassoferato¹⁸⁸ powstałe około 1683 roku znajduje się w kościele Santa Sabina w Rzymie. Ten właśnie obraz, znany z licznych kopii wpłynął na rozpowszechnienie się w sztuce europejskiej nowego schematu ikonograficznego. Liczne warianty sceny wręczenia świętemu i świętej dominikańskiej różańca spotykamy na obrazach pochodzących z rzymskich kościołów San Domenico e Sisto, Santa Maria in via Lata, czy Santa Anastasia¹⁸⁹. Dużej ilości przykładów tego samego przedstawienia dostarczają nam obrazy znajdujące się w kościołach na terenie Francji¹⁹⁰, Hiszpanii¹⁹¹ czy też Niderlandów¹⁹².

Nowa osobliwa wersja sceny wręczenia różańca zjednoczyła na jednym obrazie założyciela zakonu kaznodziejskiego św. Dominika i najbardziej czczoną świętą dominikańską Katarzynę ze Sieny. Urodzona ok. 1347 roku jako córka sieneńskiego farbiarza Jacopo Benincasa, mając szesnaście lat wstąpiła do trzeciego zakonu św. Dominika. Będąc tercjarką zaślęła nie tylko dzięki ascetycznemu życiu, które wiodła, czy też licznym dobrym uczynom, które spełniała wobec ciężko chorych i trędowatych. Jej zasłudze przypisuje się sprowadzenie papieża Grzegorza XI z Awinionu do Rzymu. Biorąc czynny udział w życiu Kościoła, podczas wielkiej schizmy zachodniej stanęła po stronie papieża Urbana VI. Kanonizowana w 1461 roku przez papieża Piusa II, św. Katarzyna ze Sieny czczona była szczególnie przez dominikanów widzących w niej nie tylko wielką świętą, ale i wybitnego doktora teologii¹⁹³. Ukazanie na jednym obrazie przedstawicieli męskiej i żeńskiej gałęzi zakonu kaznodziejskiego zespała obie te postacie z kultem różańca.

W malarstwie polskim tego rodzaju wizerunki stanowią najbardziej liczną grupę wśród obrazów różańcowych. Mimo dużej ilości zachowanych zabytków, obrazy ze św. Dominikiem i św. Katarzyną Sieneńską charakteryzują się małym zróżnicowanym ikonograficzno-formalnym. Możemy jednakże wyróżnić dwa podstawowe schematy przedstawień. Pierwszy z nich nawiązuje do tradycyjnego typu ikonograficznego Niewiasty Apokaliptycznej. Na rycinie ilustrującej wydaną w 1710 roku książkę *Phylomena Rosariana devota canens mysteria* — Wojciecha Dębińskiego¹⁹⁴ (il. 80), pomiędzy dwoma klęczącymi postaciami świętych Dominika i Katarzyny, została ukazana stojąca na półksiężycu Maryja. Matkę Boską z Dzieciątkiem, otoczoną płomienistą mandorlą okala ponadto różany wieniec. Omawiana rycina wykazuje wiele zbieżności ze stiukowym przedstawieniem z dominikańskiego kościoła w Piotrkowie Trybunalskim. Ten sam schemat powtarza pochodzący z XVIII wieku obraz z Chełmnoii¹⁹⁵ (il. 81), całkowicie wzorowany na drzeworycie ilustrującym książkę Dębińskiego. Kompozycja przedstawienia ulega jednak pewnemu uproszczeniu. Zanika obecny na rycinie różany wieniec oraz płomienista mandorla otaczająca postać Matki Boskiej. Jedynie półksiężyc pod Jej stopami przypomina

¹⁸⁷ Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias...*, op. cit., s. 98.

¹⁸⁸ Réau, op. cit., t. 2, cz. 2, s. 121 n.

¹⁸⁹ Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 469 n.

¹⁹⁰ Moisan, op. cit.

¹⁹¹ Trens, op. cit., s. 312 n.

¹⁹² Pigler, op. cit., s. 512 - 518.

¹⁹³ Radoński, op. cit., s. 257 n.

¹⁹⁴ W. Dębiński, *Phylomena rosariana devota canens mysteria...*, Kraków 1710. Omawiana rycina znajduje się na odwrocie pierwszej strony.

¹⁹⁵ KZSwP, t. 11, woj. bydgoskie, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 6, pow. gołubsko-dobrzyński, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1973, s. 3, il. 76.

o tradycyjnej genezie przedstawienia. Tę samą formułę ikonograficzną spotykamy na pochodzącym z Uszacza¹⁹⁶ cudownym obrazie Matki Boskiej Różańcowej powstałym w XVIII stuleciu. Znany nam jest również wcześniejszy przykład. Wyhaftowana srebrną nicią chorągiew procesyjna z 1671 roku znajdująca się niegdyś w warszawskim kościele OO. Dominikanów¹⁹⁷ powtarza tę samą kompozycję. Na wizerunku Niewiasty Apokaliptycznej zostało oparte również inne przedstawienie Matki Boskiej Różańcowej znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego¹⁹⁸ w Krakowie datowane na 1 połowę XVII wieku (il. 82). Maryja ubrana jest w czerwoną suknię i niebieski płaszcz. Otoczona płomienistym nimbem, stojąca na sierpie księżycy Matka Boska podtrzymuje lewą ręką Dzieciątka. Jej postać dodatkowo okala modlitewny sznur złożony z czerwonych paciorków przeplatany różaną wicią o białych kwiatach. Klęczący w prawym dolnym rogu obrazu św. Dominik odbiera z rąk Maryi różaniec. Również znajdującej się naprzeciwko św. Katarzynie Dzieciątka podaje drogocenny dar. Dwustrefowy podział kompozycyjny z klęczącymi postaciami świętych dominikańskich oraz stojącą Maryją charakteryzuje wszystkie obrazy tej grupy. Na ogół podaje Ona różaniec św. Dominikowi, podczas gdy Dzieciątka przekazuje go św. Katarzynie. Na obrazie pochodzącym z dominikańskiego kościoła w Gidlach¹⁹⁹, stojąca postać Matki Boskiej wykazuje pewne cechy typowe dla przedstawień Immaculat. Otoczona płomienistym nimbem, stojąca na globie Maryja depta lewą stopą węża. Oplatający półksiężyc i kulę ziemską wąż — trzyma w pysku jabłko. Na obrazach pochodzących z Górzna²⁰⁰ (il. 83), Biezunia²⁰¹ (il. 84) i Ostrówki²⁰², podobnie jak na wspomnianym już wizerunku z Chełmonia znajduje się przedstawiony pod stopami Matki Boskiej jedynie sierp księżycy. Występuje on jednak w tych wypadkach tylko jako element konwencjonalnego wizerunku maryjnego. Obraz z Ostrówki posiada dodatkowo namalowany różany wieniec ze scenami tajemnic różańca okalający całe przedstawienie.

Pośrednio z omówioną grupą związane są obrazy, na których występuje stojąca postać Maryi. Za przykłady tego rodzaju wizerunków mogą uchodzić obrazy z Kumowa²⁰³ (il. 85), Łaska²⁰⁴, Olsztyna²⁰⁵ (il. 86) i Brzozowa²⁰⁶ (il. 87). Ten sam schemat powtarza grupa rzeźbiarska pochodząca ze stall kościoła pa-

¹⁹⁶ A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów N.M.P. w Polsce*, t. 4, Kraków 1911, s. 52 n. Uszacz leżał w dawnej guberni Witebskiej w powiecie Iepelskim. W roku 1799 przy tamtejszym kościele OO. Dominikanów fundacji Hieronima Żaby, założono bractwo różańcowe. Umieszczony w ołtarzu głównym obraz zasłany łaskami. Wspomina o nim w *Prerogatywie zakonu kaznodziejskiego* Grzegorz Szymak.

¹⁹⁷ *Ku czci Bogurodzicy. Pamiątka pierwszej w Warszawie wystawy maryjańskiej*, pod red. H. Skimborowicza, Warszawa 1905, s. 70, 133, il. 22, haft wypukły srebrny ozdobiony kamieniami i perłami, data powstania 1671 — na chorągwi mylnie podano rok 1571.

¹⁹⁸ Muzeum Narodowe w Krakowie. Kamienica Szolajskich; 1 poł. XVII w. i r. 1744, olej na desce, przemalowany, napis *renovavit Josephus Swanderowski 1744*.

¹⁹⁹ R. Świętochowski, *Zagadnienie autorstwa dwóch cykli obrazów z lat 1668 - 1669 w Muzeum OO. Dominikanów w Gidlach*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 35(1973), nr 2, s. 167.

²⁰⁰ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁰¹ KZSwP, t. 10, *woj. warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 29, *pow. żuromiński*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1975, s. 4, il. 23.

²⁰² Karta Inwentaryzacyjna ODZ, *woj. lubelskie*, *pow. Radzyń Podlaski*, opr. H. Strug.

²⁰³ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁰⁴ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁰⁵ T. Dobrzeńcki, *Sztuka sakralna w Polsce. Na ziemiach zachodnich i północnych*, Warszawa 1976, s. 27.

²⁰⁶ KZSwP, t. 10, *woj. warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 24, *pow. sochaczewski*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1974, s. 7, il. 30.

rafialnego w Byszewie²⁰⁷ (il. 88). Typ ikonograficzny Matki Boskiej ulega całkowitemu uproszczeniu, zanika nawet obecny na dotychczas omówionych przedstawieniach półksiężyc.

Za drugi wariant sceny przekazania świętym dominikańskim różańca mogą uchodzić obrazy, na których wyłaniająca się z obłoków Matka Boska została przedstawiona w postawie póisiedzącej. Wśród wielu przykładów tego rodzaju należy wymienić obrazy ołtarzowe z Wiślicy²⁰⁸, Kobylina²⁰⁹, Krasnego²¹⁰ (il. 89), Mokobodów²¹¹ (il. 90), Przesmyk²¹² i Sosnowicy²¹³ (il. 91). Ten sam schemat spotykamy na licznych feretronach pochodzących z Owińsk²¹⁴ (il. 92), Wrocanki²¹⁵ (il. 93), Odrzykoniu²¹⁶ (il. 94), Wabcza²¹⁷ (il. 95) i Wąwelnia²¹⁸ (il. 96). Analogiczna kompozycja znajduje się także na frontispisie *Wienca Różanego Królowej Niebieskiej* Jacynta Sirakowskiego²¹⁹ (il. 97) wydanego w 1644 roku w Poznaniu. Wpisana w okrag różanego wienca Maryja z Dzieciątkiem unosi się na tle schematycznie zaznaczonego krajobrazu. Posiadające długą tradycję, kwietne symbole maryjne — dwie gałęzie lili oraz krzew róży wyrastają z ziemi.

Podobnie jak w wypadku przedstawień ze św. Dominikiem Maryja ubrana jest w jasną antykizującą suknię z narzuconym na nią ciemniejszym płaszczem. Na kilku przykładach głowę Matki i Dzieciątka wieńczy namalowana bądź dodana metalowa korona. Dzieciątko Jezus, nagie, przepasane jedynie kawałkiem białej tkaniny, niekiedy ubrane jest w jasną sukienkę. Ikonografia św. Dominika nie odbiega od tradycyjnego wizerunku świętego omówionego powyżej. Założyciela zakonu kaznodziejskiego charakteryzują te same atrybuty, które występowały na poprzednio już analizowanych obrazach.

Na wszystkich przykładach św. Katarzyna Sieneńska została przedstawiona jako mniszka ubrana w biały habit i welon oraz czarny płaszcz sióstr dominikanek. Dodatkowe atrybuty świętej stanowią krucyfiks i lilia²²⁰ — symbol dziewictwa. Na kilku przykładach pochodzących m.in. z Mokobodów, Krasnego i Górzna znajduje się książka-atrybut służący podkreśleniu teologicznej wiedzy świętej. Na obrazach z Górzna, Mokobodów i Chełmoni głowę św. Ka-

²⁰⁷ KZSwP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 3, *Bydgoszcz i okolice*, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki oraz R. i T. Juraszowie, Warszawa 1977, s. 38, il. 176.

²⁰⁸ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁰⁹ KZSwP, t. 5, *woj. poznańskie*, red. T. Ruszczynska i A. Sławska, z. 11, *pow. krotoszyński*, opr. Z. i J. Kębliwscy, Warszawa 1973, s. 11, il. 154.

²¹⁰ KZSwP, t. 10, *woj. warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1, *Ciechanów i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz Z. Kossakowska i J. Rutkowska, Warszawa 1977, s. XIV, s. 26, il. 71.

²¹¹ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²¹² KZSwP, t. 10, *woj. warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 6, *pow. łosicki*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarczyk, Warszawa 1965, s. 23, il. 24.

²¹³ KZSwP, t. 8, *woj. lubelskie*, red. R. Brykowski, E. Smulikowska i Z. Winiarz, z. 14, *pow. parczewski*, opr. H. Brykowski i inni, Warszawa 1970, s. 14, il. 25.

²¹⁴ KZSwP, t. 5, *woj. poznańskie*, red. T. Ruszczynska i A. Sławska, z. 20, *pow. poznański*, opr. T. Ruszczynska i A. Sławska, Warszawa 1977, s. 32, il. 95.

²¹⁵ KZSwP, *Seria Nowa*, t. 1, *woj. krośnieńskie*, red. E. Śnieżyńska-Stolotowa i F. Stolot, z. 1, *Krosno, Dukla i okolice*, opr. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot i inni, Warszawa 1977, s. 157, il. 187.

²¹⁶ Ibidem, s. 125, il. 185.

²¹⁷ KZSwP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 4, *pow. chełmiński*, opr. T. Mroczo, Warszawa 1975, s. 135, il. 191.

²¹⁸ KZSwP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 13, *pow. sępoleński*, opr. T. Chrzanowski i T. Żurkowska, Warszawa 1970, s. 28, il. 68.

²¹⁹ J. Sirakowski, *Wieniec Różany Królowej Niebieskiej...*, Poznań 1644.

²²⁰ Réau, op. cit., t. 3, cz. 1, s. 273; — W. Pleister, *Katharina (Caterina) von Siena*, w: LChI, pod red. E. Kirschbauma, t. 7, 1974, szp. 300 - 306.

tarzyny wieńczy cierniowa korona. Wy tłumaczenia tego symbolu należy szukać w legendarnej wizji świętej: miała ona, spośród dwóch ofiarowanych jej przez Chrystusa wieńców, wybrać cierniowy odrzucając złoty²²¹. Podobnie przedstawione na obrazach z Muzeum Narodowego w Krakowie i Górzna stygmaty nawiązują do tradycyjnego podania dotyczącego stygmatyzacji świętej²²². Według legendy, stygmaty za życia św. Katarzyny były dla ludzi niewidoczne. Należy nadmienić, iż na skutek polemiki pomiędzy franciszkanami i dominikanami, dotyczącej autentyczności stygmatów św. Katarzyny, w 1475 roku papież Sykstus IV zakazał zaznaczania ich na wizerunkach świętej²²³.

Podobnie jak w wypadku innych dotychczas omówionych przedstawień różańcowych, dwustrefowość, ciemne tło, spływające obłoki, obecność aniołów i uskrzydłonych główek anielskich dodatkowo podkreślają niecodzienny, cudowny charakter sceny. Jedynie na dwóch obrazach pochodzących z Chełmóni i Przesmyk, w głębi rozpościera się czytelnie zaznaczony krajobraz. W większości przypadków występuje jednak ciemne, monochromatyczne tło, z którego na kilku przedstawieniach wyłaniają się zarysy kolumn czy też podwieszanej kotary np. na obrazach z Mokobodów, Krasnego i Wiślicy. Znamienny dla prawie wszystkich wizerunków Matki Boskiej ze św. Dominikiem i św. Katarzyną Sienieńską jest brak zaznaczenia jakiegokolwiek więzi łączącej postacie obojga świętych. Każda z nich przeżywa jakby osobno scenę ofiarowania różańca. Jedynie na obrazie z XVIII wieku pędzla Józefa Walla²²⁴, ucznia Bacciarellego, otrzymująca różaniec św. Katarzyna wskazuje lewą ręką na klęczącego w kornej postawie św. Dominika. Przedstawienie to, pochodzące z Sosnowicy, powstałe ok. 1795 roku na zamówienie wojewodziny płockiej Sosnowskiej, charakteryzuje bardziej psychologiczne potraktowanie postaci. Gest św. Katarzyny wprowadza specyficzny narracyjny ton, uwydatniający wymowę ukazanej sceny. Bardzo często wyraz twarzy oraz gesty rąk św. Dominika i św. Katarzyny dodatkowo podkreślają ekstatyczny nastrój momentu wręczenia różańca. Wyciągnięta lub kładzioną na sercu dłoń wzniesiona w górę czy też skrzyżowane na piersi ręce wyrażają uczucia obojga świętych. Przejęcie się doniosłością chwili maluje się zarówno na obliczu św. Dominika jak i św. Katarzyny, kierujących swój wzrok w kierunku Matki Boskiej. Za pomocą tych prostych środków wyrazu anonimowi malarze starali się oddać zarówno nastrój, jak i całą głęboką wymowę rozgrywającego się wydarzenia. Stwierdzając masową produkcję obrazów brackich, w dużej części feretrońów, wypada jednakże podkreślić czynione próby wpisania tej na poły ludowej sztuki cechowej w nurt kosmopolitycznego malarstwa doby baroku, posiadającego własne środki wyrazu i używającego nowego, odmiennego języka artystycznego.

2.4. Matka Boska Różańcowa orędowniczka wiernych

Przedstawienia Matki Boskiej Różańcowej adorowanej przez wiernych i rozdającej sznury paciorków rozpowszechniły się w sztuce europejskiej od końca XV wieku. Maryja ukazana jako Mater Omnium występowała jako opiekunka wszystkich, wywodzących się z różnych stanów, członków bractwa

²²¹ M a l e, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 184.

²²² Ibidem, s. 184 n.

²²³ Pleister, op. cit., szp. 301; — R é a u, op. cit., t. 3, cz. 1, s. 273.

²²⁴ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 20 - 25.

różańcowego. Bardzo często ofiarowanie różańca odbywało się przy pośrednictwie św. Dominika²²⁵. Dostyc liczne w sztuce europejskiej przykłady tego rodzaju wizerunków pochodzą m.in. z terenów Niemiec²²⁶ i Hiszpanii²²⁷. Podobny wzorzec ikonograficzny zalecał stosować na brackich obrazach Abraham Bzowski²²⁸. W sztuce polskiej przyjął się i rozpowszechnił nowy wariant wizerunku, na którym obok postaci św. Dominika umieszczono w roli pośredniczki św. Katarzynę Sienieńską. Na środku strony tytułowej wydanego w 1620 roku w Krakowie *Sposobu mówienia Psalterzyka Panny Maryey abo różanki*²²⁹ anonimowego autora, znajduje się rycina (il. 98) przedstawiająca siedzącą na tronie Matkę Boską z Dzieciątkiem. Prawą ręką Maryja obejmuje stojące na jej kolanach Dzieciątko, wręczające klęczącemu św. Dominikowi sznur paciorków. W lewej ręce Maryja trzyma różaniec. Naprzeciwko św. Dominika ukazano św. Katarzynę Sienieńską. Za świętą dominikańską schematycznie zaznaczono kontury postaci żeńskich, wśród których możemy wyróżnić kobiecy profil z koroną na głowie. Analogicznie, za św. Dominikiem znajdują się mężczy przedstawiciele poszczególnych stanów, których rozpoznajemy po nakryciach głów — koronach i mitrze. Motyw tronującej Matki Boskiej Różańcowej zyskał dużą popularność szczególnie w sztuce włoskiej²³⁰. Według Fijałka²⁸¹ schemat wizerunku, na którym św. Dominik pełni rolę pośrednika pomiędzy tronującą Maryją a ludzkością, przeniknął do polskich przedstawień różańcowych za pośrednictwem sprowadzanych rzymskich i lombardzkich brackich obrazów.

Siedząca na tronie Maryja została namalowana również na pochodzącym z 1599 roku znajdującym się w kościele św. Jakuba w Sandomierzu obrazie²³² (il. 99) przedstawiającym scenę adoracji Matki Boskiej. Obraz stanowi środkową część poliptyku, na którego skrzydłach zostali namalowani dwaj święci dominikańscy — Tomasz z Akwinu i Jacek Odrowąż oraz święte: Urszula, Katarzyna i Magdalena. Przedstawiona w centralnej części kompozycji, tronująca Maryja ubrana jest w jasną cynobrową suknię i niebieski płaszcz częściowo osłaniający jej kolana. Głowę Matki Boskiej przykrywa luźno narzucona biała chusta. Dzieciątko w typie zbliżonym do malarstwa bizantyjskiego ubrane jest w jasną szarą sukienkę. Tronująca, przedstawiona w hieratycznej pozie Maryja trzyma w lewej ręce różaniec. Dzieciątko prawą dłonią wykonuje gest błogosławieństwa, a w opuszczonej lewej ręce trzyma sznur paciorków. Dwa profilowo ukazane anioły podtrzymują ponad głową Madonny koronę. Stanowi ona podobnie jak i trzymane przez anioły dwa zwisające sznury paciorków, atrybut Królowej Różańca. U samej góry obrazu widnieje namalowana apokaliptyczna korona z dwunastu gwiazd, gołębicą Ducha Świętego i hebrajski napis Jahwe.

²²⁵ Fijałek, op. cit., t. 3, s. 33.

²²⁶ Por.: Oertzen, op. cit., s. 65 n., il. 25. Wymieńmy dla przykładu rycinę z ok. 1506 roku znajdującą się w Stadtbibliothek w Kolonii, przedstawiającą św. Dominika otrzymującego różaniec z rąk Maryi.

²²⁷ Trens, op. cit., s. 312 nn.; w podrozdziale *La Virgen de Confradia* autor wspomina o analogicznych przedstawieniach z XVII wieku, w których św. Dominik, a niekiedy i św. Katarzyna pełnią rolę pośredników przekazujących wiernym dar Matki Boskiej, il. 195. Academia de San Fernando. Madryt. Św. Dominik przekazujący różańce wiernym.

²²⁸ Bzowski, op. cit., s. 261; — por. rozdział 2.3; — Fijałek, op. cit., t. 3, s. 33.

²²⁹ *Sposób mówienia Psalterzyka Panny Maryey abo Różanki*, Kraków 1620; — Fijałek, op. cit., t. 3, s. 32. Według Fijałka autorem dzieła jest ks. Jan Łazarzowicz Januszowski.

²³⁰ Schiller, op. cit., s. 203. Wystarczy przytoczyć dla przykładu chociażby słynny obraz Giovanniego Selvi Sassoferato z kościoła Santa Sabina w Rzymie.

²³¹ Fijałek, op. cit., t. 3, s. 34.

²³² *Malarstwo Polskie. Manieryzm, Barok*, op. cit., s. 313 n.

Na pierwszym planie obrazu, przed tronem Matki Boskiej, przedstawieni zostali w klęczącej pozie ze złożonymi rękami św. Dominik oraz św. Katarzyna Sienieńska. Założyciela Zakonu Kaznodziejskiego charakteryzują leżące u stóp atrybuty: lilia i księga. Świętą dominikańską oprócz książki wyróżnia wieńczący jej skronie wieniec cierniowy oraz stygmaty rąk. Wspólnym atrybutem obu świętych jest różaniec, przytroczony do sznura opasującego habit św. Dominika i przewieszony przez lewe ramię św. Katarzyny. Po prawej stronie obrazu, za św. Dominikiem zostali ukazani mężczyźni przedstawiciele stanu duchownego i świeckiego. Natomiast po przeciwległej stronie obrazu znajdują się postacie kobiece. Adorujący Matkę Boską reprezentanci różnych stanów zostali zidentyfikowani z konkretnymi postaciami historycznymi. Na sandomierskim obrazie znajdują się m.in. król Zygmunt III Waza, cesarz Rudolf II, papież Klemens VIII i kardynał Jerzy Radziwiłł²³³. Pozostałe osoby zostały określone hipotetycznie²³⁴. Według Janiny Ruszczyk sandomierskie przedstawienie zawiera ukrytą treść polityczną. Wszystkie sportretowane postacie męskie związane były z ideą utworzenia ligi antytyreckiej²³⁵. Cechy portretowe wykazują także wizerunki kobiet zgromadzonych za postacią św. Katarzyny. Najprawdopodobniej został tu ukazany dwór królowej Anny, pierwszej żony Zygmunta III²³⁶.

Nieznana jest osoba twórcy sandomierskiego obrazu. Płaskie złote tło, izokefalia, hieratyzm przedstawienia zdają się w opinii części badaczy wskazywać na prowincjonalny charakter warsztatu malarskiego²³⁷. Wydłużone postacie świętych namalowanych na skrzydłach poliptyku, jak i zastosowany złamany koloryt szat podkreślają manierystyczne skłonności anonimowego autora. Te elementy, podobnie jak dość indywidualnie potraktowana charakterystyka twarzy postaci, wskazują raczej na osobę malarza związanego ze środowiskiem dworu królewskiego²³⁸.

Należy nadmienić, że sandomierska kompozycja została w XVII wieku przemalowana. Postacie św. Dominika i św. Katarzyny Sienieńskiej zastąpili apostołowie św. Jakub Młodszy i św. Juda Tadeusz. Natomiast pozostałe adorujące Maryję osoby przemalowano na postacie męczenników sandomierskich, błogosławionego Sadoka i jego współbraci, zamordowanych przez Tatarów w 1259 roku²³⁹.

Sandomierski obraz stanowi w sztuce polskiej jeden z pierwszych przykładów aktualizacji tematyki religijnej. Podobne cechy wykazuje powstały w 3 ćwierci XVII wieku obraz Matki Boskiej Różańcowej, obecnie znajdujący się na plebanii kościoła parafialnego w Sońsku²⁴⁰ (il. 100). Wyłaniająca się z chmur postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem adorowana jest przez licznych przedstawicieli stanu szlacheckiego znajdujących się w dolnej strefie obrazu. Na czele zgromadzonych postaci męskich został przedstawiony, w metalowej zbroi,

²³³ J. Ruszczykówna, *Obraz Matki Boskiej Różańcowej w Sandomierzu — jego geneza i treść historyczna*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 15(1971), cz. 2, s. 51.

²³⁴ Ibidem, s. 65.

²³⁵ Ibidem, s. 64 n.; — J. Ruszczykówna, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 13(1969), cz. 1, s. 193.

²³⁶ Ruszczykówna, *Obraz Matki Boskiej Różańcowej...*, op. cit., s. 54-58.

²³⁷ *Malarsтво Polskie. Manierizm. Barok...*, op. cit., s. 314.

²³⁸ Ruszczykówna, *Obraz Matki Boskiej Różańcowej...*, op. cit., s. 70 n.; — *Historia sztuki polskiej*, t. 2, op. cit., s. 237.

²³⁹ T. Dobrzeński, J. Ruszczykówna, Z. Niesiołowska-Rother-towa, *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 349.

²⁴⁰ KZSwP, t. 10, *woj. warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 1, *Ciechanów i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz Z. Kossakowska i J. Rutkowska, Warszawa 1977, s. XIV, s. 53, il. 67.

ubrany w gronostajowy płaszcz, w koronie na głowie, król Michał Korybut Wiśniowiecki²⁴¹. Naprzeciwko króla ukazana została jego żona Eleonora. Przedstawieni szlachcice charakteryzują się portretowymi ujęciami twarzy. Na samym dole, w mniejszej skali zostali namalowani fundatorzy obrazu wraz z rodziną. Tradycyjna formuła portretu donatora, ukazanego w mniejszej postaci na obrazie religijnym trwała nieprzerwanie w sztuce polskiej do końca XVII wieku. Nad tłumem klęczących przedstawiciele stanu szlacheckiego dominują dwie stojące postacie św. Dominika i św. Katarzyny Sieneńskiej. Święci dominikańscy kierują swój wzrok na adorantów, prawymi rękoma wskazując na wyłaniającą się z chmur Matkę Boską z Dzieciątkiem. Pośrodku obrazu, pomiędzy świętymi zostali namalowani trzej klęczący, symboliczni przedstawiciele hierarchii Kościoła: papież, kardynał i biskup. Podobnie jak na pozostałych obrazach tego typu, święci dominikańscy pełnią rolę duchownych pośredników przekazujących klęczącym postaciom trzymane przez Maryję i Dzieciątko różańce.

Zarówno na obrazie sandomierskim, jak i na płótnie pochodzącym z Sońsk, wśród adorujących osób, przedstawieni zostali król i królowa Polski. Podobnie jak Zygmunt III Waza również Michał Korybut Wiśniowiecki należał do bractwa różańcowego, stąd też jego obecność na brackim wizerunku nie budzi zdziwienia. Na podobnej zasadzie na niemieckich obrazach różańcowych odnajdujemy portrety cesarza Fryderyka III i jego syna Maksymiliana²⁴², a na przykładach pochodzących z terenów Francji królów Ludwika XIII i XIV²⁴³. Michał Korybut Wiśniowiecki zapisany został do bractwa różańcowego w 1773 roku w Pieraniu w Wielkim Księstwie Poznańskim²⁴⁴. W tej samej miejscowości w poczet członków bractwa, wraz z całym swoim dworem został zaliczony król Stanisław Leszczyński. Możemy wręcz mówić o istnieniu w Polsce tradycji przynależenia głów koronowanych do bractwa różańcowego. Jego członkami byli królowie Kazimierz Jagiellończyk, Zygmunt I, Zygmunt August, Stefan Batory, Zygmunt III, a także Władysław IV, Jan Kazimierz oraz Jan III Sobieski. O polskich monarchach wpisanych do bractwa wspominają autorzy książek różańcowych²⁴⁵. Klement Chodykiewicz²⁴⁶ w wydanym we Lwowie w 1773 roku *Różańcu (...) na wykorzenie kacerstwa, nawrocie grzesznych (...) ogłoszonym*, podaje specyficzną „Genealogię Guzmara” wyliczając wszystkich władców europejskich wpisanych do bractwa różańcowego. Z polskich królów panujących autor wymienia Augusta III Sasa i Stanisława Leszczyńskiego. Natomiast w rozdziale zatytułowanym „Różaniec jest charakterem monarchów chrześcijańskich” Chodykiewicz podaje: „Zygmunt I, Stefan Batory obrawszy Maryję za Królową Polską bez Różańca nigdy nie zaczęli publicznych interesów, zwycięstwa zawsze odbierali”. I dalej: „Zygmunt III, Władysław IV, Jan Kazimierz, Jan III Różańcem uzbrojeni znaczne nad nieprzyjacielami odnosili zwycięstwa”²⁴⁷. Autor wspomina również o polskich

²⁴¹ Ibidem, s. XIV.

²⁴² Por.: Oertzen, op. cit., s. 20, na obrazie znajdującym się w kościele Andrzeja w Kolonii znajdują się m.in. podobizny należących do bractwa różańcowego cesarza Fryderyka III, jego żony Eleonory i syna Maksymiliana.

²⁴³ Por.: Moisan, op. cit.

²⁴⁴ A. Górniewicz, *O różańcu w Polsce*, w: *Księga pamiątkowa maryjańska*, t. 1, Lwów—Warszawa 1905, s. 63.

²⁴⁵ Ibidem..., wielu wylicza Miechowita, Mrowiński, Chodykiewicz, Jarzębski i inni.

²⁴⁶ K. Chodykiewicz, *Różaniec (...) na wykorzenie kacerstwa, nawrocie grzesznych (...) ogłoszony*, Lwów 1773. Tablica „Genealogii Guzmara” znajduje się wklejona pomiędzy s. 4 i s. 5.

²⁴⁷ Ibidem, część czwarta, rozdział 12, s. 187 n.

księżnach i królowych owych „matronach pobożnych” zapisanych do bractwa i rozpowszechniających swym przykładem modlitwę różańcową.

Trudno jest nam obecnie na innych, podniszczonych przez czas, przykładach obrazów różańcowych dopatrzeć się w twarzach przedstawionych osób wizerunków polskich królów panujących. Zapisani do bractwa władcy, służyli innym swym przykładem — w tym też duchu, wymienia ich w swoim dziele Chodykiewicz. Możemy przypuszczać, że również zamawiający obrazy różańcowe nie wahali się przedstawiać swych koronowanych współbraci, którzy przekonywali powagą swego urzędu o zaszczycie przynależenia do bractwa.

Dwustrefowy układ kompozycyjny, występujący na obrazie z Sońska spotykamy również na datowanym na 2 połowę XVII wieku wizerunku różańcowym ze Staszowa²⁴⁸ (il. 101) oraz na pochodzącym z XVIII wieku feretronie z Przysierska²⁴⁹ (il. 102). Stojąca czy też półsiedząca Matka Boska z Dzieciątkiem przekazuje zgrupowanym w dolnej strefie obrazu adorantom różańce. Na pierwszym planie wyeksponowano postacie św. Dominika i św. Katarzyny ze Sieny, z tradycyjnymi atrybutami. Na obrazie ze Staszowa za św. Dominikiem zostali symbolicznie ukazani przedstawiciele duchowieństwa — papież i biskup, natomiast po stronie św. Katarzyny w tle klęczą dostojnicy świeccy — cesarz i król. Na obrazie ze Staszowa różańcowy charakter przedstawienia podkreślają aniołki sypiące na głowy klęczących postaci kwiaty róży. Podobna kompozycja pochodząca z XVII wieku znajduje się w kościele parafialnym w Jezioranach²⁵⁰.

Poprzez wyeksponowanie roli świętych dominikańskich powyżej omówione przykłady nawiązują do monastycznych w charakterze obrazów ukazujących Matkę Boską wręczającą św. Dominikowi i św. Katarzynie Sienneńskiej różaniec. Na innych wizerunkach stanowych nie występują postacie świętych dominikańskich. Na drzeworycie ilustrującym dzieło Adama Piekarskiego²⁵¹ (il. 51), Matkę Boską Różańcową — Immaculatę adorują przedstawiciele obu stanów, składając w hołdzie u Jej stóp swe insygnia władzy — tiarę i korony. Natomiast na pochodzącej z Mikołajewic²⁵² (il. 103) barokowej predelli, wyłaniająca się z chmur Maryja wręcza różaniec zgromadzonym reprezentantom duchowieństwa, podczas gdy dzieciątko ofiarowuje sznur paciorków zgrupowanym po przeciwległej stronie obrazu dostojnikom świeckim z królem Zygmuntem III na czele. W tle widoczny jest rozpościerający się krajobraz.

Opisane w powyższym rozdziale przykłady obrazów różańcowych wykazują wiele analogii z popularnymi w polskiej sztuce XVII i XVIII wieku przedstawieniami adoracji Matki Boskiej. Pośrednie związki tematyczno-kompozycyjne widoczne są również w niektórych scenach Wniebowzięcia i Koronacji Maryi. Sceny adoracji niekoniecznie były związane z tematyką maryjną. W malarstwie polskim szczególnie często spotykamy Adorację Trójcy Świętej, Dzieciątka Jezus, Najświętszego Sakramentu czy Anioła Stróża²⁵³. Najbliższe scenie adoracji Maryi — Królowej Różańca są wizerunki ukazujące klę-

²⁴⁸ KZSwP, t. 3, *woj. kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 11, pow. sandomierski, opr. J. Z. Łoziński i T. Przykowski, Warszawa 1962, s. 107, il. 247.

²⁴⁹ KZSwP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 15, pow. świecki, opr. T. Chrzanowski i T. Żurkowska, Warszawa 1970, s. 37, il. 88.

²⁵⁰ Za wiadomość o istnieniu obrazu serdecznie dziękuję pani mgr Józefie Piskorskiej.

²⁵¹ Piekarski, op. cit., por. rozdział 2.2.

²⁵² Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁵³ J. Z. Łoziński, *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Stan prac — Przegląd dorobku — Perspektywy*, w: „Rocznik Historii Sztuki”, t. 7(1969) s. 305.

czących wiernych u stóp Matki Boskiej Szkaplerznej²⁵⁴. Podobnie jak przedstawienia różańcowe, spełniały one rolę obrazów brackich. Na ogół większość przedstawień adoracji cechuje dwustrefowy układ kompozycyjny. Idealiźmowi strefy górnej przeciwstawia się dolna partia zawierająca realia ziemskie. W scenie cudownego objawienia się Matki Boskiej Różańcowej nie tylko niebo schodzi na ziemię. Obecność osób adorujących dodatkowo potwierdza realność ukazanej wizji. Postacie klęczące przed Matką Boską polecały się orędownictwu Maryi — Pośredniczki wiernych.

Z licznymi obrazami adoracji związane są tematycznie przedstawienia Mater Misericordiae. Mimo, że Sobór Trydencki zakazał malowania tego rodzaju wizerunków, w sztuce polskiej XVII i XVIII wieku spotykamy dość liczną grupę obrazów tego typu. Przedstawieniem propagowanym przez zakon kaznodziejski był monastyczny typ Mater Misericordiae. Podobnie jak inne zgromadzenia zakonne również dominikanie przedstawiali swoich współbraci pod połami płaszcza Matki Boskiej. Źródłem literackim, na którym opierały się podobne wizerunki było spisane w XIII wieku przez bł. Cecylię podanie odnoszące się do wizji św. Dominika²⁵⁵. Należy nadmienić, że niektóre obrazy Matki Boskiej okrywającej płaszczem dominikanów również służyły jako brackie wizerunki, jak np. znajdujący się w kościele OO. Dominikanów w Lublinie słynny obraz Matki Boskiej Trybunalskiej²⁵⁶ (il. 7). Tradycyjne średnio-wieczne ujęcie przedstawiające klęczące postacie pod rozłożonym płaszczem Madonny Opieki oddziało także na niektóre obrazy różańcowe²⁵⁷. Już w początkowym okresie formowania się ikonografii Matki Boskiej Różańcowej jednym z naśladowanych wzorów był typ Mater Misericordiae. Wizerunek Maryi otaczającej swym płaszczem wiernych odpowiadał idei opieki Królowej Różańca nad członkami bractwa.

Szczególnie interesującym przykładem zastosowania typu Mater Misericordiae jest datowany na 2 połowę XVII wieku obraz (il. 30), znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie²⁵⁸. Jest on dwustronnie malowany. Na awersie przedstawiona została Matka Boska podtrzymująca poły swego płaszcza, pod którym klęczą mężczy i żeńscy przedstawiciele różnych stanów. Ponad ukoronowaną Maryją, z obłoków wyłania się Trójca Święta — koronująca dodatkowo swą Oblubienicę trzema różanymi wiankami, które odpowiadają poszczególnym częściom różańca. Na rewersie obrazu (il. 31) przedstawiono pięć tajemnic chwalebnych. Na tralkowej balustradzie zamykającej wejście do ogrodu siedzą dwa anioły. Każdy z nich trzymając w jednej ręce tarczę herbową²⁵⁹, drugą ręką, wskazuje na bijące z położonej w głębi ogrodu sadzawki źródło *fontis vitae*. Dwa pozostałe boki ogrodu okoione zostały pięcioma wysokimi postumentami, na których znajdują się półkoliste białe i różowe wazony kwiatowe. Ze znajdujących się w nich bukietów złotych róż — symbolizujących trzecią część różańca, wyłania się pięć kolejnych scen ilustrujących poszczególne tajemnice chwalebne: Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Wniebowzięcie i Koronację. Na tle nieba unosi się postać Boga Ojca z rozpostartymi ramionami oraz gołębicą Ducha Świętego. Od niej to, w kierunku poszczególnych kompozycji, spływają złote

²⁵⁴ Por. rozdział 3.5.

²⁵⁵ *Legends Dominikańskie*, op. cit., s. 20 n.

²⁵⁶ Por.: rozdział 1.2.

²⁵⁷ Oertzen, op. cit., s. 19 n., por.: il. 1, 2, 3; — L. Silvy, *L'origine de la „Vierge de Misericorde“*, w: „Gazette des Beaux-Arts” 34(1905), s. 406.

²⁵⁸ Muzeum Narodowe w Krakowie, Kamienica Szołayskich, polska sztuka cechowa, olej na płótnie 2 poł. XVII w.; — por.: rozdział 1.3.

²⁵⁹ Na jednej z nich możemy rozróżnić herb Sasów — skośne białoczarne pasy przecięte koroną.

plomiennie. Z tyłu, w głębi obrazu, widoczne są partery ogrodowe. Ta alegoryczna kompozycja różanego ogrodu stanowi w sztuce polskiej wyjątek.

Matkę Boską Opieki spotykamy również na datowanej na 2 połowę XVII wieku chorągwi różańcowej pochodzącej z kościoła OO. Dominikanów w Gidlach²⁶⁰. Matka Boska trzyma w rękach pęki sznurów różańcowych. Pod płaszczą Maryi klęczy św. Dominik i św. Katarzyna ze Sieny. Za nimi schematycznie zaznaczone zostały kontury postaci zakonników i zakonnic dominikańskich. Należy nadmienić, iż statuty brackie przewidywały istnienie dwóch chorągwi procesyjnych białych bądź czerwonych dla odprawiania procesji miesięcznych, oraz trzeciej, czarnej używanej w procesjach pogrzebowych. W tekstach Bzowskiego i Andrzejowicza²⁶¹ znajduje się wskazówka ikonograficzna, określająca nie tylko kolor chorągwi, ale i zdobiący je wizerunek. Autor *Rosarium* podaje „a te chorągwie mają być z obrazem Panny Maryey Różanego wianka”²⁶².

Podobnie jak na obrazie pochodzącym z Muzeum Narodowego w Krakowie, również na płótnie z 1734 roku znajdującym się w kościele parafialnym w Lesznie²⁶³ (il. 33), typ Mater Misericordiae został połączony z motywem Matki Boskiej Różańcowej. W centralnej części kompozycji została przedstawiona w większej skali Matka Boska, rozciągająca nad klęczącymi u jej stóp wiernymi poły swego płaszcza. Po prawej stronie Maryi klęczą mężczyźni, wśród których wyróżnić można biskupa, zakonnika i licznych przedstawicieli szlachty. Naprzeciwko po lewej stronie znajduje się grupa kobiet. Wszystkie klęczące postacie trzymają w rękach różańce. Dwa sznury paciorków trzyma też Matka Boska. Pośrednio typ Mater Misericordiae oddziałał także na przedstawienie różańcowe znajdujące się w kościele parafialnym w Rokitnie²⁶⁴ (il. 34). Na tym pochodzącym z końca XVIII wieku obrazie, wyłaniająca się z obłoków Matka Boska z Dzieciątkiem na ręku podaje klęczącym postaciom kobiecym różańce. Dwa fruujące aniołki rozciągają nad wiernymi płaszcz Maryi. Po Jej prawej stronie znajduje się grupa szlachciców, wśród której wyróżniamy dwie postacie księży. Przedstawiony na pierwszym planie anioł najprawdopodobniej wpisuje nazwiska wiernych do księgi brackiej. Pędzla tego samego malarza są dwa obrazy różańcowe pochodzące z Niwisk²⁶⁵ (il. 104) i Kosowa Lackiego²⁶⁶ (il. 105). Analiza formalna pozwala w nich widzieć dzieła mariańskiego zakonnika Jana Niezabitowskiego²⁶⁷, który po kilkunastoletnim pobycie w Rzymie powrócił w 1793 roku do Polski. Jego działalność malarska zamyka się w granicach jedenastu lat przypadających na ostatnią dekadę XVIII wieku. Zaznajomiony z dziełami malarstwa włoskiego, podczas swego rzymskiego pobytu ukończył bliżej nieokreślone studia malarskie. Malował prawie wyłącznie kompozycje maryjne, wśród których dołączył liczną grupę stanowią obrazy różańcowe. Opierając się na włoskich wzorach ikonograficznych malarz opracował własny wariant układu postaci, który stale powtarzał, czyniąc z niego nieomal szablon. Zarówno występujący na obrazach z Kosowa

²⁶⁰ Ku czci Bogurodzicy, op. cit., s. 60, il. 23; — por. rozdział 1.2.

²⁶¹ Andrzejowicz, *Ogród różany...*, op. cit., Szósta część, rozdział 3. O niektórych spornych rzeczach na których porządek mało nie wszytek zawisnął w bractwie Różańca Świętego, s. 11 n.

²⁶² Bzowski, op. cit., s. 264.

²⁶³ KZSwP, t. 10, woj. warszawskie, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 17, pow. pruszkowski, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1970, s. V, s. 15, il. 44; — por. rozdział 1.3.

²⁶⁴ Ibidem, s. V, s. 33, il. 45; — por.: rozdział 1.3.

²⁶⁵ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁶⁶ KZSwP, t. 10, woj. warszawskie, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 25, pow. sokołowski, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska i B. Kopydowski, Warszawa 1965, s. 6, il. 26.

²⁶⁷ Galicka, Sygietyńska, op. cit., s. 269-280.

Lackiego i Niwisek motyw tronującej Matki Boskiej, która rozdaje z podawanej jej przez anioła tacy różańce, jak i klęczące poniżej postacie kobiet, występują na innych obrazach tego samego malarza. Przedstawienia z Leszna i Rokitna stanowią jakby dalekie echo wizerunków stanowych. Natomiast obrazy z Niwiske i Kosowa Lackiego cechuje bardziej kameralny nastrój towarzyszący scenie wręczenia różańca.

Na feretronie znajdującym się w kościele parafialnym w Lewiczynie²⁶⁸ (il. 106) wylaniająca się z obłoków Matka Boska z Dzieciątkiem opuszcza różańce w kierunku kilku wiernych zgromadzonych w dolnej strefie obrazu. Postać Maryi nawiązuje do typu Matki Boskiej Snieżnej. Ciekawy przykład sceny ofiarowania różańca znajduje się na odwrocie strony tytułowej (il. 107) wileńskiego wydania *Ogródu różanego* Waleriana Andrzejowicza z 1646 roku²⁶⁹. W środek herbu Zofii księżny z Druckenhorskiej Chodkiewiczowej wpisane zostało owalne przedstawienie o tematyce różańcowej. Matka Boska z Dzieciątkiem, wylaniająca się z chmur, podaje sznur paciorków dwóm zakonnikom i dwóm szlachcicom klęczącym ze złożonymi rękoma. Dzieciątko ubrane jest w sukienkę. Głowę Maryi i Jej Syna otaczają świetlane nimby. Rycina jest sygnowana. Najprawdopodobniej wykonał ją Conrad Gothe²⁷⁰, artysta działający w Wilnie. Podobna scena została ukazana na pochodzącej z 1747 roku polichromii kościoła w Krasnem²⁷¹ (il. 108). Na ścianie nawy bocznej, w płytkiej iluzjonistycznej arkadzie, wkomponowanej w łuki rozczłonkowane ściany, została przedstawiona scena wręczenia przez Maryję i Dzieciątko różańców. Obok Maryi zostali przedstawieni dwaj członkowie rodziny Krasieńskich — przypuszczalnie fundatorzy freskowej dekoracji kościoła. Po przeciwległej stronie Dzieciątko wręcza różaniec św. Dominikowi, za którym widać postać kanonika regularnego. W tym wypadku założyciel zakonu kaznodziejskiego nie pośredniczy w przekazaniu daru Matki Boskiej. Jego osoba została potraktowana na równi z przedstawionymi tu członkami rodziny Krasieńskich. Malowidła ściennie w kościele w Krasnem są dziełem pochodzącego z Brna na Morawach malarza Sebastiana Ecksteina. Zarówno obrazy Jana Niezabitowskiego, jak i scena ukazana na rycinie zdobiącej książkę Andrzejowicza, czy kompozycja z feretronu w Lewiczynie bądź kwatera polichromii Sebastiana Ecksteina²⁷² przedstawiają scenę podarowania różańca jedynie kilku osobom.

Ciekawym przykładem przedstawienia różańcowego jest pochodzący z XVII wieku obraz z Miłośławia²⁷³ (il. 109). Pośrodku kompozycji została ukazana klęcząca Maryja. Ubrana w drogocenną suknię z narzuconym na nią płaszczem, w wieńcu różanym na głowie, Matka Boska w złożonych do modlitwy rękach trzyma różaniec. Na prawo od Niej zostali przedstawieni, w mniejszej skali, klęczący mężczy przedstawiciele stanu duchownego i świeckiego. Wśród nich możemy wyróżnić papieża z tiarą na głowie, trzymającego w rękę krzyż papieski i dwie postacie biskupów z mitrami i pastorałami. Pozostałe osoby o zróżnicowanej fizjonomii twarzy to świeccy. Po przeciwległej stronie klęczą jednakowo ubrane postacie kobiece; na pierwszym planie wyeksponowano niewiastę trzymającą w rękach różaniec. U jej stóp klęczy przedstawiona

²⁶⁸ Dział Inwnetaryzacji IS PAN.

²⁶⁹ W. Andrzejowicz, *Ogród Różany abo opisanie wonney rozey Hieryhuńskiej...*, Wilno 1646.

²⁷⁰ Ibidem, u dołu ryciny umieszczono sygnaturę *Conrad Gothe. scul. vil.*

²⁷¹ KZSwP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 1, pow. *aleksandrowski*, opr. J. Frycz, T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1969, s. XIV, s. 25, il. 64.

²⁷² E. Rastawiecki, *op. cit.*, t. 3, s. 199 n.

²⁷³ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

w mniejszej skali postać mężczyzny. Skromny i poważny charakter stroju kobiet ubranych w jednakowe ciemne suknie i czarne czepce z białym przybraniem może wskazywać na ich przynależność do bractwa. Możliwe, że omawiany wizerunek powstał na jego zamówienie.

W tle obrazu za klęczącymi postaciami wiernych została namalowana interesująca scena. Do kościoła zbliża się żałobna procesja. Ubrane w białe szaty, kroczące przed trumną osoby trzymają w rękach zapalone świece. Pozostali biorący udział w procesji, to odziane w czarne stroje tworzące żałobny kondukt zakapturzone postacie niosące mary. Najprawdopodobniej na obrazie z Miłostawia została przedstawiona procesja odprawiana podczas pogrzebu jednego z umarłych współbraci. O zwyczaju procesji pogrzebowych wspomina w *Różańcu Panny Maryey* Bzowski²⁷⁴. Dokładne wskazówki co do ich przebiegu podaje także Andrzejowicz. Autor nadmienia: „w processyach za umarłe także chodzą marszałkowie y potym dwa y chorąży. Potem ile może być braci z świecami danemi z domu umarłego: którego prowadzą małą mówić in verbis z poważną lekkością Laudes abo Vesperas abo też Septem Psalmos Paenitentiales”²⁷⁵.

Ze sceną procesji łączy się tematycznie kompozycja przedstawiona w górnej strefie obrazu. Przed wylaniającą się z chmur Trójcą Świętą klęczą dwaj orędownicy ludzkości Matka Boska i św. Jan, wstawiający się za zmarłym. Po bokach zostały namalowane postacie aniołów. Dwa z nich strzelają z łuków w kierunku klęczących wiernych, natomiast pozostałe trzymają przedmioty związane ze śmiercią: czaszkę, trumnę, miecz i wagę. Ukazanie na obrazie sceny związanej ze śmiercią i towarzyszącym jej sądem miało podkreślić pewne przymioty nabożeństwa różańcowego. Członkowie bractwa cieszyli się specjalnym wstawiennictwem Matki Boskiej w momencie śmierci. W przetłumaczonym przez Szymona Wysockiego dziele Franciszka Ariasa zatytułowanym *Traktat abo nauka o różanym wianku Naświętszey Panny Maryey* odnajdujemy w rozdziale XXV zatytułowanym „Jako Naświętszey Panny słudzy czystości w innych cnot dostępuią tudzież też dobrą śmierć otrzymają”²⁷⁶, liczne uwagi co do skuteczności odmawiania różańca i nadprzyrodzonej pomocy Maryi udzielanej duszom ludzi konających. Ze śmiercią łączyła się świadomość zbawienia bądź potępienia. Obawiano się szczególnie śmierci nagłej, bez opatrzenia świętymi sakramentami. Sama chwila śmierci była dla zbawienia duszy najbardziej decydująca, stąd też wynikała popularność licznych podręczników sztuki dobrego umierania. Najbardziej znane dzieło Januszowskiego²⁷⁷ *Nauka Dobrego y Szczęśliwego umierania* miało w przeciągu jednego XVII stulecia aż osiem wydań.

Kompozycja z Miłostawia przypominała również o potrzebie modlitwy, a w szczególności odmawiania różańca za dusze zmarłych. Podobne uwagi na ten temat odnajdujemy we współczesnych zbiorach ustaw brackich. W *Rosarium* Antonin z Przemyśla podaje „nie tylko żywi ale i umarli to iest one ubogie dusze ktore są w czyśćcu, mogą być wpisane żeby uczestnikami tych łask

²⁷⁴ Bzowski, op. cit., s. 268.

²⁷⁵ Andrzejowicz, *Ogród różany...*, op. cit., Kraków 1627, Szósta część, rozdział 4. O sposobie czynienia processyi miesięcznych tak od braciey zakonney iako od bractwa różańca świętego, s. 15.

²⁷⁶ F. Arias, *Traktat abo nauka o różanym wianku Naświętszey Panny Maryey...* Kraków 1611, rozdział 25. Jako Naświętszey panny słudzy w innych cnot dostępuią tudzież też śmierć dobrą otrzymają, s. 133 nn.

²⁷⁷ J. Januszowski, *Nauka dobrego y szczęśliwego umierania...*, Kraków 1602, 1604, 1608, 1612, 1615, 1619, 1675, 1695.

i odpustów byli: a to jeśli się kto podejmie raz w tydzień różany wianek za każdą z osobna odmówić"²⁷⁸. W XVII wieku rozpowszechniła się na terenie Polski praktyka wpisywania do bractw różańcowych osób zmarłych. Bzowski tłumaczy ją następująco: „gdyż Panna Najświętsza jest Matką nie tylko żywych ale i umarłych"²⁷⁹. Bardziej obszerniej problem ten porusza w swym *Ogrodzie Różanym* Andrzejowicz. Podobnie jak Antonin z Przemyśla stwierdza „a nawet y umarłych może wpisać do tego bractwa którzy jeśli są w łasce bożej, albo do niej przysposobieni, jako ci, którzy są w czyścću, stają się uczestnikami dobr, choć bez ich wiadomości są wpisani (...) lecz potrzeba aby była ta s. modlitwa za nie odprawiona"²⁸⁰. Autor wraca do tej tematyki w wielu miejscach swej książki. W rozdziale zatytułowanym „Jakie ma staranie to bractwo o umarłej Braciej"²⁸¹, powołując się na tradycję Kościoła i pisma św. Augustyna mówiące o potrzebie modlitwy za dusze zmarłych, Andrzejowicz podaje dokładne zalecenia co do ilości i sposobów ich odmówienia w intencji dusz w czyścću cierpiących. W siódmej części *Ogrodu różanego* opisane zostały różnorodne wizje, podania i legendy dotyczące dusz czyścćowych. Wedle słów autora, po ofierze Mszy Świętej lepszym lekarstwem niż odmawianie różańca nie ma²⁸². W cytowanej powyżej książce Franciszka Ariasa²⁸³ także odnajdujemy rozdział dotyczący wstawiennictwa Matki Boskiej wobec dusz w czyścću przebywających. Również w dziele Marcina Rucińskiego wydanym w 1770 roku w Przemyślu poświęconym praktyce różańca znajdujemy wiele ciekawych wskazówek i uwag na temat dusz czyścćowych. W rozdziale zatytułowanym „Jakim sposobem każdy rozaryant w szczególności Duszm w czyścću cierpiącym, dać może ratunek?" autor tłumaczy „ma albowiem tę łaskę nadaną od Stolicy Apostolskiej każdy Rozaryant, iż tego dnia którego wpisuje się w liczbę zgromadzenia, ieżeli za umarłych będzie się modlił, Duszę iedną wybawi z czyścća"²⁸⁴. Zwyczaj modlitwy za umarłych nawiązywał do nauki Kościoła o świętych obcowaniu. Pomiedzy żyjącymi i umarłymi członkami bractwa istniała prawdziwa więź. Święta Teresa z Avila nazywała różaniec „łańcuchem łączącym ziemię z niebem"²⁸⁵. Poprzez tę formę modlitwy ludzie żywi wstawiali się za zmarłymi. Jak podaje Ruciński w swoim *Zbiorze osobliwych y wielce pożytecznych sposobów wielbienia (...) Boga różańcem świętym*: „Y tego zapomnieć nie można iż uczynki dobre Braci y Siost, które się dzieią, mogą być za umarłych w dosyć uczynieniu, ponieważ ci dla współczesności Braterstwa Duchownego, które się śmiercią nie kończy; są uczestnikami wszystkich Bractwa całego zasług"²⁸⁶. Należy nadmienić, że członkowie bractwa różańcowego, złączeni duchowo z zakonem kaznodziej-

²⁷⁸ Por.: Fijałek, op. cit., t. 3, s. 84.

²⁷⁹ Ibidem...

²⁸⁰ Andrzejowicz, *Ogród Różany...*, op. cit., Kraków 1627. Czwarta część, rozdział 22. O wpisywaniu zwyczajnym braci y siost do tego bractwa Różańca świętego, s. 79.

²⁸¹ Ibidem, Czwarta część, rozdział 24. Iakie ma staranie to bractwo o umarłej braciej; autor pisze m.in. „azay to mała rzecz iest, iż którykolwiek z bractwa ma w każdą środę za każdy tydzień, w kościele naszego Zakonu, w pięci ołtarzy, po pięci paciery, y Zdrowych Marya admowi, albo ieśli nie mają tak wiele ołtarzów, tedy przy iednym będzie się modlił, duszę z czyścća wybawi”.

²⁸² Ibidem, Siódma część, rozdział 15. Iako dusze ludzi zmarłych z mąk czyścćowych przez tę modlitwę bywają wybawieni, s. 122 nn.

²⁸³ Arias, op. cit., rozdział 24. Jako przez błogosławioney Panny Maryey obrone służył iey od mąk czyścćowych wybawieni bywają, s. 129 nn.

²⁸⁴ M. Ruciński, *Zbiór osobliwych y wielce pożytecznych sposobów wielbienia (...) Boga różańcem świętym...*, Przemyśl 1770, s. 223.

²⁸⁵ Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 466.

²⁸⁶ Ruciński, op. cit., s. 223.

skim, brali udział w jego chwale, korzystając ze wszystkich wynikających stąd przywilejów²⁸⁷.

Często na obrazach różańcowych obok Kościoła walczącego uosobionego przez przedstawicieli różnych stanów, ukazywano też Kościół cierpiący. Dusze czyścicowe wyobrażano sobie jako nagie postacie, natomiast płomienie ognia symbolizowały dręczące je kary²⁸⁸. W sztuce niemieckiej motyw dusz w czyścicu cierpiących pojawia się już na wczesnych wizerunkach różańcowych²⁸⁹. Na drzeworycie ilustrującym dzieło Marcusa von Weida wydane w 1514 roku w Lipsku *Spiegel der hochloblichen Bruderschaft des Rosenkranz Marie*²⁹⁰ ukazano bezpośrednio wręcz łączność, istniejącą pomiędzy żyjącymi i zmarłymi. Podczas, gdy tłum wiernych z papieżem, kardynałem i cesarzem na czele odmawia różaniec, anioł wyciąga z płomieni kolejną duszę, odprowadzając ją do Boga Ojca. Wyobrażenia dusz czyścicowych występują również, choć bardziej sporadycznie, na francuskich i włoskich wizerunkach różańcowych. Szczególnie ciekawe i rozbudowane pod względem ikonograficznym są przedstawienia Matki Boskiej Różańcowej z duszami czyścicowymi znane ze sztuki hiszpańskiej²⁹¹. Motyw dusz pojawia się głównie na rycinach zdołbiętych druki ulotne oraz na ilustracjach książek religijnych. Wyłaniające się z płomieni nagie postacie występują w scenie przekazania różańca św. Dominikowi. Na niektórych przykładach ukazano wstawiających się u Trójcy Świętej błogosławionego Alanusa de Rupe oraz Matkę Boską, podczas gdy zlatujące ku morzu płomieni anioły wydobywają dusze wprowadzając je po różanej drabinie do nieba. Niekiedy przedstawiano słynną wizję Alanusa, która miała miejsce podczas odprawiania Mszy Świętej, przekonującą o skutecznej pomocy różańca dla dusz w czyścicu cierpiących.

Również na polskich obrazach różańcowych występuje niekiedy motyw dusz czyścicowych. Przedstawienia te, analizowane pod kątem formalno-ikonograficznym nie tworzą osobnej grupy. Na omówionym już wcześniej obrazie Matki Boskiej Różańcowej pochodzącym z Lidzbarka Warmińskiego²⁹² (il. 60), w dwóch dolnych rogach obrazu występują wyłaniające się z płomieni nagie postacie. Dusze czyścicowe występują także na datowanym na połowę XVII wieku obrazie pochodzącym z kościoła odpustowego w Pietrowicach Wielkich²⁹³ (il. 76). Namalowana w górnej części obrazu, otoczona adorującymi ją aniołami Matka Boska podaje różaniec niżej klęczącemu św. Dominikowi. Święty przejmując sznur paciorków z rąk Madonny, prawą dłoń wymownie wskazuje na dusze w czyścicu cierpiące, ukazane u dołu obrazu. Założyciel zakonu kaznodziejskiego występuje tu jako orędownik dusz czyścicowych, dla których skuteczną pomocą stanie się ofiarowany przez Maryję różaniec. Natomiast na obrazie pochodzącym z XVIII wieku z kościoła parafialnego

²⁸⁷ Fijałek, op. cit., t. 3, s. 84.

²⁸⁸ H. Wegner, *Czyścic. 3. Ikonografia* w: *Encyklopedia Katolicka* pod red. R. Łukaszyka, L. Bienkowskiego, F. Gryglewicz, t. 3, Lublin 1979, s. 943 n.

²⁸⁹ Oertzen, op. cit., s. 45, n., il. 16. Maryja Immaculata jako wybawicielka z czyścica. Drzeworyt z 1510 roku. Autor: Wolf Traut. Biblioteka w Karlsruhe. Ta rozbudowana kompozycja o skomplikowanym programie ikonograficznym przedstawia anioła wyciągającego z płomieni czyścicowych papieża i cesarza.

²⁹⁰ Ibidem, s. 76, il. 30. Anioły niosą uratowane dusze do Boga Ojca trzymającego wielką chustę wypełnioną zbawionymi ludźmi.

²⁹¹ Trens, op. cit., s. 314-319, omawia różne przykłady tego rodzaju przedstawień w rozdziale zatytułowanym *La Virgen del Rosario y almas del Purgatorio*.

²⁹² Por.: rozdział 2.2.

²⁹³ KZSwP, t. 7, woj. opolskie, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 13, pow. raciborski, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1967, s. 27, il. 120; — por.: rozdział 2.3.

w Karnkowie²⁹⁴ (il. 110), Maryja i Dzieciątko bezpośrednio podają sznury paciorków znajdującym się w płomieniach duszom czyścwowym. Związek Kościoła walczącego z Kościołem cierpiącym został w szczególny sposób przedstawiony na pochodzącym z XVII wieku obrazie różańcowym z kościoła św. Mikołaja w Inowrocławiu²⁹⁵ (il. 111). Pośrodku obrazu widnieje namalowana stojąca postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Syn Maryi przekazuje różaniec klęczącym przedstawicielom stanu duchownego i świeckiego. Natomiast Jego Matka podaje sznur paciorków wyłaniającym się z ognia duszom. Sztuka okresu kontrreformacji bardzo często przedstawiała razem świat doczesny i pozagrobowy w ten sposób, że granice pomiędzy nimi były faktycznie zatarte. Obrazy różańcowe z motywem dusz czyścwowych wykazują szczególnie wiele analogii do niektórych przedstawień Matki Boskiej Szkaplerznej²⁹⁶.

Na pochodzącym z warsztatu Bartłomieja Strobla feretronie znajdującym się w kościele św. Jakuba w Toruniu²⁹⁷ (il. 112) również została unaoczniona idea związku Kościoła tryumfującego, walczącego i cierpiącego. Otoczoną pięcioma medalionami postać Dzieciątka Jezus adorują wyłaniające się z chmur anioły oraz dwie klęczące postacie św. Dominika i św. Agnieszki z Montepulciano. Dzieciątko Jezus ubrane w białą sukienkę z różańcem na szyi trzyma berło królewskie w prawej dłoni, natomiast lewą ręką podtrzymuje sztandar rezurekcyjny. W pięciu okalających postać Dzieciątka medalionach znajdują się sceny ilustrujące tajemnice bolesne: Modlitwę w Ogroju, Biczowanie, Cierniem Ukoronowanie, Niesienie Krzyża i Ukrzyżowanie. Wokół medalionu ze sceną Ukrzyżowania zostali zgrupowani symbolizujący Kościół walczący przedstawiciele stanu duchownego i świeckiego, adorujący Ukrzyżowanego Chrystusa. Na samym dole obrazu poniżej postaci św. Dominika i św. Agnieszki widoczne są wychylające się z ognia czyścwowo dusze zmarłych. Zlatujący w ich stronę anioł trzyma w prawej ręce różaniec i klepsydrę — symbol przemijającego czasu. Pochodzący z warsztatu Bartłomieja Strobla feretron o skomplikowanym programie teologicznym stanowi specyficzną odmianę popularnego w sztuce polskiej przedstawienia Adoracji Dzieciątka Jezus²⁹⁸. Mimo podobnej tematyki, obraz ten nie jest typowym brackim wizerunkiem różańcowym lecz łączy się z nabożeństwem do Najświętszego Imienia Jezus. Te dwie, pokrewne sobie formy dewocji były rozpowszechniane przez dominikanów, którzy ze swym zakonem wiązali genezę obu bractw²⁹⁹. Najprawdopodobniej w wielu przypadkach oba pobożne stowarzyszenia były zakładane jednocześnie. Bardzo często ostatnia część ksiąg różańcowych poświęcona była nabożeństwu do Najświętszego Imienia Jezus. Wydana w Kolonii w 1639 roku książka Abrahama Bzowskiego³⁰⁰, składa się z dwóch części.

²⁹⁴ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

²⁹⁵ KZSWP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski i M. Kornecki, z. 8, *pow. inowrocławski*, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1974, s. 11, il. 128.

²⁹⁶ Por.: rozdziały 3.3, 3.4, 3.5.

²⁹⁷ E. Iwanowko, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957, s. 120.

²⁹⁸ Przedstawienia adoracji Dzieciątka Jezus spotykamy m.in. na obrazach znajdujących się w kościele poddominikańskim w Sieradzu, w kościele parafialnym w Janowie Lubelskim oraz w kościele pobernardyńskim w Grodzisku Wielkopolskim.

²⁹⁹ Fijałek, *op. cit.*, t. 2, s. 257 n.; — por.: Bzowski, *op. cit.*, s. 31. Bractwo Najświętszego Imienia Jezus powstało w Hiszpanii w ok. 1527 roku i przez cały wiek XVI zwało się właściwie bractwem Imienia Boga (*Nominis Dei*). Kult imienia Jezus szerzyli szczególnie silnie OO. Franciszkanie Obserwanci. Dopiero papież Pius V zapewnił opiekę nad bractwem zakonowi Dominikanów.

³⁰⁰ A. Bzovius (Bzowski), *Rosarium Beatæ Mariæ Virginis...* Coloniae 1639. Na miedziorycie znajdującym się przed drugą częścią książki widnieje Chrystus niosący krzyż i postępujący za nim tłum świętych niewiast również obarczonych krzyżami.

Pierwsza, zatytułowana *Rosarium Beatae Mariae Virginis* poświęcona jest nabożeństwu do Najświętszej Maryi Panny, druga *Rosarium mysticum in Honorem V. Vulnerum D.N. Iesu Christi dicendum*, dotyczy kultu Imienia Jezus. Również ósma część *Ogrodu Różanego* Andrzejowicza poświęcona jest temu nabożeństwu³⁰¹. W trzecim rozdziale zatytułowanym „Czemu się to bractwo zowie różańcem”, autor tłumaczy, iż „nie mieli jednak bracia y siostry pewnego sposobu modlitwy bo jedni pewne psalmy mówili, drudzy zaś pewną liczbę pacieryz z Pozdrowieniem anielskim odprawiali. Aż potem on sławny, a świętobliwego żywota ociec Jan Mito, Doktor y Prowincyał Hiszpański wynalazł sposoby modlitwy na kształt Psalterza Różańca naświetszey Panny Mariey, który także różańcem nazwał”³⁰². Nowa forma nabożeństwa przyjęła analogiczny podział na części, jaki obowiązywał w modlitwie różańcowej. Również na innych przykładach obrazów tematycznie związanych z Adoracją Imienia Jezus przedstawiano świętych dominikańskich trzymających różańce. Podobną kompozycję spotykamy na feretronie datowanym na 2 połowę XVII wieku pochodzącym z kościoła pokarmelickiego w Warszawie³⁰³ (il. 113). Dzieciątka Jezus stoi na monogramie IHS, adorowane przez św. Dominika i św. Katarzynę Sieneńską. Specyficzny rys aktualizacji przejawia się w osobach adorujących. Na feretronie przedstawiono parę królewską Jana III Sobieskiego i jego żonę Marię Kazimiere.

Zgrupowane w niniejszym rozdziale przykłady obrazów różańcowych pod względem ikonograficznym wykazują duże zróżnicowanie. Głównym tematem przedstawień jest przekazanie różańca wiernym. Na niektórych przykładach ofiarowanie cudownego daru dokonuje się za pośrednictwem świętych dominikańskich, którzy biernie lub czynnie uczestniczą w przedstawianej scenie. Na wielu obrazach Matka Boska sama przekazuje różaniec adorantom. Obrazy o charakterze stanowym w szczególny sposób podkreślały uniwersalny charakter daru Maryi. Na ogół dolną strefę kompozycji wypełniają przedstawiciele Kościoła walczącego. Zwyczaj umieszczania współczesnych dostojników państwowych i duchownych w większych kompozycjach przeznaczonych do wnętrza kościelnych rozpowszechnił się w Polsce głównie w czasach Zygmunta III i Władysława IV³⁰⁴. Bardzo często zjawisko aktualizacji przejawia się w ukazywaniu konkretnych postaci historycznych, często panującego króla³⁰⁵. Niekiedy miejsce osób świeckich zajmuje określona rodzina czy też korporacja³⁰⁶. Tradycyjnie, według przyjętej od późnego średniowiecza zasady na wizerunkach stanowych stosowano podział na grupy kobiet i mężczyzn bądź duchownych i świeckich. Różaniec ukazany jako środek zbawienia całego Kościoła obejmował swym działaniem także zmarłych. Modlitwa różańcowa wspomagając Kościół cierpiący, ratowała wiele dusz czyścicowych. Te wszystkie różnorodne zalety różańca starały się unaocznic omówione powyżej wizerunki.

³⁰¹ Andrzejowicz, *Ogród Różany...*, op. cit., Kraków 1627, Ogroda różanego Ósma część. O różańcu Najświętszego Imienia Jezus.

³⁰² Ibidem, Ósma część, rozdział 3. Czemu się to bractwo zowie różańcem, s. 5 n.

³⁰³ Kościół seminaryjny (pokarmelicki) w Warszawie. Adoracja Dzieciątka Jezus, ok. 1677. W tle obrazu został namalowany widok klasztoru OO. Dominikanów w Przemyslanach koło Brzeżan.

³⁰⁴ W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 13(1951), nr 2/3, cz. 2, s. 10.

³⁰⁵ Ibidem, nr 1, cz. 1, s. 61.

³⁰⁶ W. Tomkiewicz, *Polska sztuka kontrreformacyjna*, w: *Wiek XVII — Kontrreformacja — Barok*. Praca z historii kultury, pod red. J. Pelca, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1970, s. 82.

2.5. Przedstawienia wzorowane na ikonie Matki Boskiej Śnieżnej

Wśród brackich obrazów różańcowych dosyć liczną grupę tworzą przedstawienia ukazujące Matkę Boską z Dzieciątkiem w półpostaci. Ogólnie wizerunki te możemy podzielić na dwie grupy. Jedne z nich, bardziej zachowawcze w swej formie, nawiązują w różnym stopniu do wzorów malarstwa bizantyjskiego. Inne półpostaciowe przedstawienia Matki Boskiej to typowe, posługujące się nowożytną paletą, barokowe wizerunki maryjne.

Jeszcze w XVII i XVIII wieku bardzo często w kaplicach brackich umieszczano wizerunek maryjny nie łączący się pod względem ikonograficznym z typowymi przedstawieniami różańcowymi. W 2 połowie XVII wieku na terenie Rzeczypospolitej w stu siedemdziesięciu dwóch klasztorach dominikańskich znajdowały się liczne cudowne obrazy Matki Boskiej czczone jako wizerunki różańcowe³⁰⁷. Niektóre z nich, jak np. obrazy pochodzące z Podkamienia, Łucka, Lwowa, Przemyśla czy Łatyczowa były nawet oficjalnie koronowane³⁰⁸. Przedstawienia te, na ogół wprost powtarzały słynne bizantyjskie wizerunki maryjne. Bardzo często naśladowały ikonę Matki Boskiej Częstochowskiej bądź równie popularny wizerunek Matki Boskiej Śnieżnej, znajdujący się w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie³⁰⁹. Nazwa ikony wiąże się z legendą dotyczącą powstania najstarszego kościoła rzymskiego poświęconego Maryi. Według tradycji w środku lata w nocy 3 sierpnia 352 roku³¹⁰ Matka Boska ukazała się we śnie papieżowi Liberiuszowi oraz patrycjuszowi Janowi zalecając wybudowanie kościoła w miejscu, gdzie leżeć będzie świeży śnieg. Nazajutrz rano okazało się, że jedno ze zboczy wzgórza eskwilińskiego pokrył śnieg. Jak głosi podanie, w tym miejscu papież Liberiusz nakazał wznieść bazylikę Santa Maria Maggiore zwaną też *della Neve*. Czczona w tym najstarszym sanktuarium maryjnym ikona Matki Boskiej Śnieżnej została połączona z kultem różańca od końca XVI wieku.

W 1571 roku³¹¹ miała miejsce jedna z największych bitew morskich, stoczona pomiędzy zjednoczoną pod wodzą Jana Austriackiego flotą chrześcijańską a okrętami tureckimi. W dniu 7 października, niedaleko miejscowości Lepanto, zjednoczona armada Hiszpanii, Wenecji i Państwa Kościelnego odniosła zwycięstwo nad o wiele liczniejszą flotą turecką. Poczytywana za cud nagła zmiana wiatru³¹² zadecydowała w znacznym stopniu o losie bitwy. W tym samym czasie w Rzymie odbywała się przy udziale papieża Piusa V ogromna procesja różańcowa w intencji walczących wojsk chrześcijańskich. W procesji tej, niesiono jeden z najbardziej czczonych w Rzymie wizerunków maryjnych — ikonę Matki Boskiej Śnieżnej zwaną *Salus Populi Romani*. Zwycięstwo pod Lepanto współcześnie przypisywali wstawiennictwu Matki Boskiej i wysłuchanym modlitwom procesji różańcowej³¹³. Natomiast obnoszoną podczas procesji ikonę złączono na zawsze z nabożeństwem różańcowym. Od chwili zwycięstwa pod Lepanto Matka Boska Śnieżna stała się także wizerunkiem Matki Boskiej Zwycięskiej³¹⁴. Kult obrazu *Salus Populi Romani*, znajdu-

³⁰⁷ Górnisiewicz, op. cit., s. 64.

³⁰⁸ Ibidem, s. 65.

³⁰⁹ Fijałek, op. cit., t. 3, s. 31.

³¹⁰ Réau, op. cit., t. 2, cz. 2, s. 631 n.

³¹¹ Żukiewicz, op. cit., s. 243 - 246.

³¹² Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 467.

³¹³ M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*. Lwów 1930, s. 192.

³¹⁴ M. Skrudlik, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny w nauce Kościoła i w sztuce*, Gostyń — Święta Góra 1936, s. 125 n.

jącego się w Capella Borghesiana bazyliki Santa Maria Maggiore rozprzestrzenił się w XVII wieku na terenie Włoch³¹⁵.

Także na terenie Rzeczypospolitej spotykamy kopie rzymskiej ikony. Wiele z nich przybyło do Polski wprost z wiecznego miasta. Pobłogosławione przez papieża kopie rzymskiego obrazu przywożą zarówno biskupi, jak i dominikanie. Inne przedstawienia, wzorowane na istniejących już w kraju wyobrażeniach rzymskiej ikony, nawiązywały do pierwowzoru w sposób pośredni. Wizerunek *Salus Populi Romani* w szczególny sposób złączony z kultem różańca często pełnił rolę brackiego obrazu. Jedną z pierwszych kopii był sprowadzony w 1600 roku³¹⁶ z Rzymu przez kardynała Maciejowskiego obraz Matki Boskiej Różańcowej, znajdujący się obecnie w kościele OO. Dominikanów w Krakowie. Krakowska kopia cudownego obrazu, miała, jak się okazało, spełnić podobną rolę do tej, jaką odegrał jej rzymski pierwowzór. Również w Polsce zwyczaj noszenia obrazu Najświętszej Maryi Panny podczas brackich procesji był bardzo popularny. Niekiedy procesje te, odprawiane w obliczu grożących niebezpieczeństw, w intencji ocalenia całego kraju przybierały specyficzny charakter. O istniejącej w kościele tradycji noszenia obrazów Matki Boskiej podczas procesji błagalnych wspominają autorzy polskich księzek różańcowych³¹⁷. W dziele wydanym w 1770 roku w Przemyślu, Ruciński³¹⁸ wspomina o rzymskich i konstantynopolińskich procesjach, w których, noszono obraz Maryi, chroniący miasto od zarazy i innych wielkich niebezpieczeństw. Gdy w roku 1620 wielotysięczna armia turecka przekroczyła granice Rzeczypospolitej, ostatnim punktem oporu stała się twierdza chocimska wytrzymująca kilkumiesięczne oblężenie wojsk nieprzyjacielskich. Po śmierci hetmana Jana Karola Chodkiewicza kłeska oddziałów polskich wydawała się nieunikniona. Tymczasem przedłużające się oblężenie wpłynęło na podjęcie przez stronę turecką rokowań pokojowych. W niedzielę 3 października 1621 roku³¹⁹, na trzy dni przed zawarciem korzystnego dla Rzeczypospolitej rozejmu z Turcją, w Krakowie odbyła się uroczysta, błagalna procesja różańcowa w intencji wojsk polskich i zagrożonej ojczyzny. Przewodniczył jej biskup krakowski Marcin Szyszkowski. Podczas wielogodzinnej procesji obnoszonej po ulicach Krakowa kopię rzymskiej ikony — obraz Matki Boskiej Różańcowej z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Odsunięcie niebezpieczeństwa najazdu tureckiego w tej krytycznej dla Polski sytuacji przypisywano opiece Matki Boskiej. Na pamiątkę zwycięstwa pod Chocimiem corocznie na ulicach Krakowa ukazywała się dziękczynna procesja różańcowa. Z polecenia papieża Grzegorza XV rocznicę Chocimia kościoły w Polsce obchodziły uroczystym nabożeństwem i hymnem *Te Deum*. Od połowy XVII wieku obserwowujemy rozprzestrzenianie się kopii obrazu Matki Boskiej Śnieżnej na terenie Rzeczypospolitej³²⁰. Zwycięstwo chocimskie w znacznej mierze wpłynęło na

³¹⁵ Żukiewicz, op. cit., s. 247.

³¹⁶ Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej...*, op. cit., s. 194; według podania obraz ten był własnością kolegium jezuitów w Rzymie i przed nim modlił się św. Stanisław Kostka; — por.: K. M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej w Krakowie*, Kraków 1921.

³¹⁷ Andrzejowicz, *Ogród różany...*, op. cit., Kraków 1627, Czwarta część, rozdział 23. O processjach miesięcznych y inszych tego bractwa, s. 86: „Co się dotyczy obrazu Panny Maryey, już to w kościele bożym nie nowina, y owszem, już stary zwyczaj iest nosić obrazy świętych, a osobliwie Panny Błogosławioney w Processyach”.

³¹⁸ Ruciński, op. cit., s. 261 n. Autor wprost pisze, że „obrazu używać w Processyach Boga Rodzicielki Maryi, iest zwyczaj tak dawny, że ktoby go chciał odmienić, tym samym niezwyčajną między wiernych wprowadził by nowość, albo z obrazoburcami iuż poniekąd zagrzebaną wskrzesił by bezbożność”.

³¹⁹ Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej*, op. cit., s. 194.

³²⁰ Fijałek, op. cit., t. 2, s. 282.

popularyzację tego typu przedstawienia. W wielu przypadkach kopie rzymskiej ikony pochodzące z kościołów w różnych dzielnicach kraju³²¹ wzorowane były na obrazie Matki Boskiej Różańcowej, znajdującym się w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

Ikona Matki Boskiej Śnieżnej należy do bizantyjskiego typu *Panagia Hodegetria*³²². Tego rodzaju przedstawienia „Matki Boskiej ukazującej drogę” opierały się na wzorze ikony przypisywanej św. Łukaszowi, czczonej w jednym z kościołów Konstantynopola. Potoczna nazwa ikony przyjęła się od nazwy kościoła — miejsca spotkań przewoźników podróżnych (gr. *hodos* — droga, ukazujący drogę). Ukazana w postawie stojącej, w półpostaci, Matka Boska podtrzymuje na lewym ramieniu błogosławiące Dzieciątko. Postać Maryi z ikony *Salus Populi Romani* różni się od innych Hodegetrii charakterystycznie splecionymi dłońmi oraz namalowaną na prawym ramieniu gwiazdą. Ponadto ukazane na ikonie Dzieciątko trzyma w lewej ręce księgę. Większość kopii obrazu Matki Boskiej Śnieżnej nie odbiega zbyt od rzymskiego oryginału. Na różańcowy charakter wskazuje jedynie umieszczenie obrazów w brackich ołtarzach. W niektórych przypadkach ich specyfikę starano się w pewien sposób wyeksponować. Bardzo często, podobnie jak na datowanym na początek XVIII wieku przykładzie pochodzącym ze Świątcechowej³²³ (il. 114), znajdujący się w ołtarzu obraz okalają medaliony z przedstawionymi tajemnicami różańca.

Na dwóch pochodzących z 2 połowy XVII wieku wizerunkach Matki Boskiej Śnieżnej, znajdujących się w kościołach parafialnych w Zbąszyniu³²⁴ (il. 115) i Osiecznej³²⁵ (il. 116) wieniec otaczających Maryję medalionów został namalowany bezpośrednio na obrazie. Sceny z okrągłych kwater przedstawiają kolejne tajemnice różańca. Na obrazie ze Zbąszynia ponad głową Maryi dodatkowo znajdują się dwa anioły trzymające koronę. Wieniec medalionów oplatają gałązki kwiatu róży i winne grona. Tego rodzaju obrazy kopiowane i przetwarzane przez malarzy prowincjonalnych nabierają często ludowego charakteru, widocznego na wyżej omówionych przedstawieniach. Motyw okalających postać Maryi medalionów, występujący także na innych przedstawieniach różańcowych, łączył się z ikonograficznymi zaleceniami zawartymi w *Różańcu Panny Maryey* Abrahama Bzowskiego³²⁶.

Ciekawym przykładem przetworzenia schematu ikony Matki Boskiej Śnieżnej jest pochodzący z XVIII wieku obraz z kościoła parafialnego w Potoku Złotym³²⁷ (il. 117). Ukazaną na tle świetlanego nimbu Matkę Boską Śnieżną adorują przedstawieni w dolnej strefie obrazu św. Dominik i św. Katarzyna Sienieńska. W górnej partii obrazu znajduje się gołębicą Ducha Świętego oraz dwa wyłaniające się z chmur aniołki, z których każdy trzyma koronę. Święci dominikańscy podtrzymują sierp księżycy, z charakterystycznie zaznaczonym profilem ludzkim, na którym opiera się postać Maryi. Na omawianym obrazie

³²¹ Dobrzeńwiecki, Ruszczycówna, Nisiołowska-Rotherowa, op. cit., s. 21.

³²² Réau, op. cit., t. 2, cz. 2, s. 72.

³²³ KZSWP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 12, pow. leszczyński, opr. R. i T. Juraszowie oraz T. Ruszczyńska i A. Sławska, Warszawa 1975, s. 93, il. 121.

³²⁴ KZSWP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 14, pow. nowotomyski, opr. H. i E. Linette, Warszawa 1969, s. 43, il. 80.

³²⁵ KZSWP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 12, pow. leszczyński, opr. R. i T. Juraszowie oraz T. Ruszczyńska i A. Sławska, Warszawa 1975, s. 52, l. 190.

³²⁶ Por.: rozdział 2.2.

³²⁷ KZSWP, t. 6, woj. katowickie, red. I. Rejduch-Samkowa i J. Samek, z. 4, pow. częstochowski, opr. P. Maliszewski, i A. Małkiewicz, Warszawa 1979, s. 33, il. 86.

zostały połączone w jedną całość atrybuty pochodzące z różnych typów ikonograficznych. Motyw księżycy łączy się z przedstawieniami Immaculaty, natomiast postacie świętych dominikańskich wiążą się z obrazami różańcowymi o charakterze monastycznym. Na obrazie z Potoku Złotego postać Matki Boskiej Śnieżnej została wprowadzona w większą kompozycję malarską. Przykład ten wykazuje wiele analogii z niektórymi przedstawieniami adoracji Matki Boskiej. Podobny schemat „obrazu w obrazie” odnajdujemy na wizerunkach pochodzących z Kołowa, Śremu czy Warki³²⁸. Ta sama ikona Matki Boskiej Śnieżnej adorowana jest przez dwie klęczące postacie świętych. Obrazy te w żaden sposób nie łączą się tematycznie z wizerunkami różańcowymi. Znamienne jednak wydają się pewne zbieżności kompozycyjno-formalne, widoczne zarówno w użyciu tego samego wzoru ikony, jak i zastosowaniu schematu dwóch klęczących w dolnej strefie obrazu postaci adorantów. Wizerunek *Salus Populi Romani* na trwałe złączył się z obrazami różańcowymi. Wyłaniająca się z chmur postać Matki Boskiej Śnieżnej występuje także w omówionym w poprzednim rozdziale feretronie z Lewiczyna³²⁹ (il. 106).

Popularność ikony Matki Boskiej Śnieżnej w prowincjonalnym malarstwie polskim była ogromna. W XVII wieku pojawiają się obrazy różańcowe, które choć nie powtarzają dokładnego schematu rzymskiej ikony, charakteryzują się bizantyjską stylizacją. Na powstawanie tego rodzaju wizerunków wpływ miały uchwały Synodu Krakowskiego z 1621 roku³³⁰, dotyczące malarstwa sakralnego. Znajdujemy w nich m.in. dokładnie ustalone zasady malowania wyobrażeń Matki Boskiej. Uchwała synodu zalecała, aby Maryję przedstawiano tak jak jest „namalowana Matka Boska w sławnym miejscu w Częstochowie lub w temu podobny sposób”³³¹. Wprawdzie postanowienia synodu odnosiły się jedynie do diecezji krakowskiej, jednak znalazły one oddźwięk na terenie prawie całej Polski. Jeżeli nie naśladowano wizerunku częstochowskiego wprost, opierano się na wzorze Matki Boskiej Śnieżnej lub nadawano obrazom pewne cechy malarstwa bizantyjskiego³³². Kult cudownych obrazów tak bardzo rozpowszechniony w okresie baroku sprzyjał powstawaniu nowych przedstawięń, nawiązujących do czczonych ikon czy też średniowiecznych wizerunków maryjnych.

Na odwrocie karty tytułowej dzieła Jana Gosławskiego *Rosarium Beatissimae Virginis Mariae et Sanctissimi Nominis Iesu*³³³ wydane w 1642 roku w Lublinie (il. 118) znajduje się drzeworyt ukazujący Matkę Boską z Dzieciątkiem, w typie nawiązującym do ikony *Salus Populi Romani*. Na płaszczu

³²⁸ KZSwP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 17, pow. ostrzeszowski, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki i J. Samek, Warszawa 1958, s. 7, il. 26. Kołowo kościół par. Obraz Matki Boskiej adorowanej przez świętych Stanisława i Wojciecha biskupów, sygn. monogramem A. S. 1605; — KZSwP, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 25, pow. śremski, opr. Z. Białowicz-Krygierowa, Warszawa 1961, s. 48, il. 67. Śrem, kościół par. Obraz adoracji Matki Boskiej 1 ćw. w. XVII; — KZSwP, t. 10, woj. warszawskie, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 5, pow. grójecki, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 77, il. 122. Warka kościół pofranciszkański, Obraz Matki Boskiej ze świętymi Janem Kantym i Stanisławem Kostką, przed 1674.

³²⁹ Por.: rozdział 2.4.

³³⁰ W. Tomkiewicz, *Uchwała Synodu Krakowskiego z 1621 roku o malarstwie sakralnym*, w: „Sztuka i krytyka”, r. 8(1957), nr 2/3, s. 175 n.

³³¹ Ibidem, s. 152 - 155.

³³² W. Tomkiewicz, *Czynniki kształtujące sztukę polską XVII wieku*, w: „Rocznik Historii Sztuki”, t. 11(1976), s. 27; — J. St. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawięń Koronacji Madonny w XVII wieku* w: „Studia Theologica Varsaviensia”, r. 1 (1963), nr 2, s. 156.

³³³ J. Gosławski, *Rosarium beatissimae Virginis Mariae et Sanctissimi Nominis Iesu...*, Lublin 1642.

Maryi została zaznaczona charakterystyczna gwiazda występująca na rzymskim cudownym obrazie. Zarówno Matka Boska, jak i Dzieciątko trzymają w rękach różaniec. Podobnie jak na wielu innych polskich przedstawieniach, głowę Maryi wieńczy korona, ponad którą symbolicznie zaznaczono dwanaście gwiazd. Cały wizerunek okala sznur różańcowy poprzedzielany co dzieśnięciem paciorków drobnymi kwiatami. U góry i u dołu przedstawienia znajduje się łacińska sentencja: QUI ELUCIDANT ME/VITAM AETERNAM HABEBUNT (którzy mię objaśniają będą mieć żywot wieczny) odnosząca się do osoby Matki Boskiej. Fragment ten pochodzi z Księgi Mądrości Syracha (Syr. 24,31) według tekstu *Wulgaty*³³⁴.

Pochodzący z 1 połowy XVII wieku obraz z Niedźwiedzia³³⁵ (il. 119) stanowi typowy przykład nadawania wizerunkom maryjnym cech przedstawień ikonowych. Wzorowana na typie Hodegetrii Matka Boska lewą ręką podtrzymuje ubrane w jasną sukienkę Dzieciątko. W prawej dłoni Maryja dzierży berło i różaniec. Atrybuty Dzieciątka stanowią: jabłko królewskie trzymane w prawej dłoni oraz książka i różaniec podtrzymywane lewą ręką. Głowy Matki Boskiej i Dzieciątka wieńczą korony.

Kolejne obrazy różańcowe pochodzące z Wielenia³³⁶ (il. 120), Węgrowska³³⁷ (il. 121) i Zbuczyna³³⁸ (il. 122) wykazują wiele analogii z obrazem z Niedźwiedzia. Wzorowany na tym samym typie Hodegetrii obraz z Wielenia jest dziełem anonimowego twórcy określonego mianem „malarza Czarnowskich”³³⁹. Przedstawienie Madonny wykazuje wiele cech malarstwa Hermana Hana. Odnajdujemy je zarówno w rysach twarzy, jak i w specyficznym geście prawej dłoni Matki Boskiej trzymającej różaniec. Ukazane na obrazie Dzieciątko w lewej dłoni dzierży berło, a prawą rękę wspiera na globie, w którym została przedstawiona scena Ukrzyżowania. Po obu stronach Ukrzyżowania znajdują się symultanicznie ukazane sceny Modlitwy w Ogrojcu i Biczowania. Analogiczny motyw kuli z widniejącym przedstawieniem o tematyce pasyjnej odnajdujemy na pelplińskiej Koronacji Matki Boskiej Hermana Hana. Zarówno świetlisty nimb otaczający głowy obu postaci, jak i bogato wysadzana kamieniami korona Maryi, ponad którą widnieje dwanaście apokaliptycznych gwiazd, są znamienne dla stylu mistrza z Nysy. Wzięte wprost ze sztuki Hana, widoczne w górnej części obrazu uskrzydłone główki anielskie nadają scenie wizyjny charakter. Znajdujący się w zakrytych węgrowskiej fary obraz Matki Boskiej Różańcowej datowany jest na 2 połowę XVII wieku. Swoją kompozycją przypomina on przedstawienie z Wielenia. Maryja trzyma w prawej ręce różaniec, natomiast Dzieciątko lewą rękę wspiera na kuli, prawą wykonując gest błogosławieństwa. Na podobnym obrazie ze Zbuczyna Maryja w prawej dłoni trzyma berło, zaś Dzieciątko lewą rękę, przez którą przewieszony jest różaniec, opiera na kuli. Obrazy te odbiegają od tradycyjnego schematu ikony. Na dwóch ostatnich przykładach nie występuje motyw okalającego głowę Matki Boskiej płaszczka, zaś włosy Maryi spływają luźno na ramiona. Zupełnie nowożytnie w swym charakterze jest przedstawienie Matki Boskiej Różańcowej

³³⁴ Tekst polski według przekładu *Wulgaty* ks. Jakuba Wujka.

³³⁵ KZSwP, t. 11, *woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 19, *pow. wąbrzeski*, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1967, s. 12, il. 111.

³³⁶ KZSwP, t. 5, *woj. poznańskie*, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 2, *pow. czarnkowski*, opr. I. Trybowska i O. Zagórowski, Warszawa 1966, s. 18, il. 44.

³³⁷ KZSwP, t. 10, *woj. warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 26, *pow. węgrowski*, opr. I. Galicka i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1964, s. 27, il. 49.

³³⁸ Dział Inwentaryzacji IS PAN.

³³⁹ Pasierb, *Malarz Gdański Herman Han*, op. cit., s. 258.

ze Lwówka³⁴⁰ (il. 123) z 2 połowy XVIII wieku, nawiązujące raczej do typu obrazów *Madonny del Rosario Murilla*. Dzieciątko bawi się trzymanym w rękach sznurem paciorków, które prawą ręką podtrzymuje Jego Matka.

Podobna scena przedstawiona została na pochodzącym z połowy XVIII wieku obrazie włoskim znajdującym się w kościele parafialnym w Stawiszynie³⁴¹ (il. 124). Adorowane przez św. Józefa Dzieciątko trzyma w prawej wyciągniętej w kierunku widza dłoni różę. Lewą ręką razem z Maryją podtrzymuje sznur różańca. Całość przedstawienia dopełniają ukazane w dolnej części obrazu zarysy obłoków i uskrzydłone główki anielskie. Na pochodzącym z XVII wieku obrazie z Wielopola Skrzyńskiego³⁴² (il. 125), Maryję z Dzieciątkiem na ręku otaczają aniołki splatające wieniec z róż. I w tym wypadku z tła wyłaniają się uskrzydłone główki anielskie.

Większość omówionych w powyższym rozdziale wizerunków cechuje zachowawczy charakter. Tradycjonalizm tej grupy przedstawień różańcowych wyraża się w naśladowaniu ikony *Salus Populi Romani*. Powstałe kompozycje, choć opierają się na rzymskim pierwowzorze, zostały wzbogacone o nowe motywy podkreślające ich różańcowy charakter. Specyfikę obrazu starano się wyrazić poprzez dodawanie wieńca medalionów z tajemnicami różańca czy umieszczanie w rękach Matki Boskiej i Dzieciątka sznura paciorków. Te drobne innowacje, podobnie jak w jednym przypadku przedstawienie w dolnej strefie obrazu dwóch postaci świętych adorujących Matkę Boską Śnieżną powodują, że mimo całej zachowawczości wizerunki te wykazują pewne cechy nowatorskie. Złączona ideowo z wielkimi zyciściami chrześcijaństwa nad islamem ikona Matki Boskiej Śnieżnej stanowiła pierwowzór wielu przedstawień różańcowych. W sztuce polskiej istnieją także przykłady bezpośredniego ukazywania na brackich obrazach wydarzeń historycznych związanych z nabożeństwem różańcowym. Również i w tych rozbudowanych kompozycjach odnajdujemy namalowaną ikonę Matki Boskiej Śnieżnej.

2.6. Przedstawienia aktualizowane

Wśród brackich wizerunków różańcowych spotykamy obrazy swą treścią nawiązujące do współczesnych wydarzeń politycznych i religijnych. Istnieją różne sposoby przedstawiania tematyki historycznej na płótnach religijnych. Często tendencja do aktualizacji przejawia się jedynie w ukazaniu postaci panującego króla, również członka bractwa. Niekiedy, ukryte idee planów politycznych dają się odczytać dopiero po wnikliwej analizie ikonograficznej, przy znajomości okoliczności towarzyszących powstaniu obrazu. Sandomierski obraz adoracji Matki Boskiej Różańcowej jest typowym przykładem podobnie aktualizowanego przedstawienia. Ukazani na nim dostojnicy kościelni i świeccy zainteresowani byli utworzeniem świętej ligi, w obliczu grożącego niebezpieczeństwa tureckiego. Na podobnej zasadzie, pochodzące z terenów Bretanii obrazy adoracji Matki Boskiej Różańcowej przez króla Ludwika XIII, jego żonę Annę Austriaczkę, członków rodziny królewskiej i dostojników kościelnych (wśród których wyróżnić możemy m.in. kardynałów Richelieu i de

³⁴⁰ KZSwP, t. 5, woj. *poznańskie*, red. T. Rusczyńska i A. Sławska, z. 14, *pow. nowotomyski*, opr. H. i E. Linette, Warszawa 1969, s. 21, il. 83.

³⁴¹ KZSwP, t. 5, woj. *poznańskie*, red. T. Rusczyńska i A. Sławska, z. 6, *pow. kaliski*, opr. T. Rusczyńska, A. Sławska i Z. Winiarz, Warszawa 1960, s. 59, il. 101.

³⁴² KZSwP, *Seria Nowa*, t. 3, woj. *rzeszowskie*, red. E. Śnieżyńska-Stolotowa i F. Stolot, z. 1. *Ropczyce, Strzyżów i okolice*, opr. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot i inni, Warszawa 1979, s. 98, il. 136.

Bérulle) tematycznie łączą się ze zdobyciem przez wojska królewskie w 1628 roku kalwińskiego portu La Rochelle³⁴³.

Istnieją przykłady, na których bezpośrednio ukazywano konkretne wydarzenia historyczne, na ogół zwycięską bitwę. Jak jednak zobaczymy poniżej, również i w tym przypadku nie zawsze przedstawiano wprost historyczną chwilę, którą upamiętniał namalowany obraz. Kommemoratywne tendencje obserwujemy na wielu polskich przedstawieniach religijnych pochodzących z XVII i XVIII wieku. Również brackie obrazy różańcowe, odślaniają nam swe ukryte treści, ukazując bezpośrednie związki istniejące pomiędzy tym specyficznym nabożeństwem maryjnym a wydarzeniami militarnymi.

Przedstawieniami aktualizowanymi, unaoczniającymi orędownictwo Maryi, Jej opiekę nad wiernymi w różnych sytuacjach życiowych, są obrazy zdobiące szafiasty ołtarz Matki Boskiej Różańcowej³⁴⁴ z kościoła parafialnego w Żywcu. Dwa obustronnie malowane skrzydła (il. 126, 127) powstałe około 1643 roku w warsztacie Tomasza Dolabelli³⁴⁵ okalają gotycką płaskorzeźbę Zaśnięcia Matki Boskiej z początku XVI wieku. Skrzydła zamkniętego ołtarza składają się z czterech kwater z przedstawieniami świętych dominikańskich. W górnej kwaterze prawego skrzydła ukazany został św. Dominik. Założyciela zakonu kaznodziejskiego charakteryzują tradycyjne atrybuty: lilii i księga. W górnym lewym rogu została przedstawiona wyłaniająca się z chmur Matka Boska z Dzieciątkiem trzymającym różaniec. Podobna postać Maryi występuje w dolnej kwaterze tego samego skrzydła, na której została namalowana ze złożonymi do modlitwy rękami nieokreślona święta dominikańska (św. Agnieszka z Montepulciano?). Na lewym skrzydle żywieckiego ołtarza w górnej kwaterze została przedstawiona wizja św. Jacka³⁴⁶. Według dominikańskiej tradycji Matka Boska z Dzieciątkiem na ręku ukazała się świętemu kierując do niego następujące słowa: GAUDE, FILI HYACINTHE, QUIA FILIO MEO GRATAE SUNT PRECES TUAE: ET QUIDQUID PETENDUM DUXERIS, ME DUCE, CONSEQUERIS (Ciesz się synu Jacku, albowiem synowi mojemu miłe są twoje modlitwy, a o cokolwiek będziesz prosił otrzymasz za moim przewodem). Znajdujący się na biegnącej w stronę św. Jacka wstędze łaciński napis stanowi trawestację powyższego tekstu. Ukazana w dolnej kwaterze tego samego skrzydła św. Katarzyna Sieneńska przedstawiona z wieńcem cierniowym na głowie trzyma w rękach zakwitły w formie lilii krucyfik. Przed świętą spoczywa, oparta na lędzkiej czaszce książka.

Na wewnętrznych stronach skrzydeł zostały namalowane cztery osobliwe sceny łączące się z kultem różańca. Na pierwszej z nich (il. 128) przedstawiona została adoracja obrazu Matki Boskiej Śnieżnej. Przed ołtarzem, na którym znajduje się czczona ikona, klęczy tłum szlachty o charakterystycznie podgolonych głowach. W głębi za mężczyznami widoczne są postacie kobiece w białych chustach na głowie. Tłum klęczących osób wypełnia też kolejną kwaterę, na której Matka Boska Różańcowa została ukazana jako „Ucieczka chorych” (il. 129). Przedstawiony na pierwszym planie omdlewający mężczyzna, podtrzymywany przez swego towarzysza, patrzy na wyłaniającą się z chmur Maryję i Dzieciątko trzymające różaniec. Na następnej kwaterze (il.

³⁴³ Por.: Moisan, op. cit., Wymieński dla przykładu obrazy z Andel (dep. Côtes-du-Nord), Guegon (dep. Morbihan) i Saint-Samson (dep. Morbihan).

³⁴⁴ KZSwP, t. 1, woj. krakowskie, red. J. Szablowski, Warszawa 1951-1953, s. 542, il. 530.

³⁴⁵ Chrzanowski, Kornecki, op. cit., s. 424. Według kronikarza żywieckiego Komonickiego autorem malowideł umieszczonych na skrzydłach ołtarza był sam Dolabella.

³⁴⁶ *Legends Dominikańskie*, op. cit., s. 67 n.

130) pomiędzy pływającymi statkami zostali namalowani czterej tonący mężczyźni. Kierują oni swe spojrzenia w stronę ukazanej w lewym rogu obrazu Maryi — „Ucieczce tonących”. Na ostatnim obrazie wyłaniająca się z chmur Matka Boska występuje jako „Opiekunka w ciągu bitwy” (il. 131). Widoczny na pierwszym planie szlachcic na koniu, trzyma w ręku lancę z chorągwią, na której został namalowany emblemat MARYA. Matka Boska Różańcowa na żywieckim ołtarzu występuje jako współżyczelka ludzi chorych, ulegających nagłym wypadkom i narażonych na niebezpieczeństwa w ciągu bitwy. Choć sceny ukazane na skrzydłach ołtarza nie wiążą się z żadnym przedstawieniem historycznym, mogą jednakże uchodzić za specyficzny przykład aktualizacji. Przedstawione na nich wydarzenia podkreślają różnorodność orędownictwa maryjnego i uniwersalność modlitwy różańcowej.

Powstały około 1623 roku³⁴⁷ dla kaplicy różańcowej poznańskiego kościoła dominikanów obraz Tomasza Dolabelli (il. 132) zaliczyć można do typu aktualizowanych przedstawień historycznych. Choć ukazana na nim została Bitwa pod Lepanto, ideowo wiąże się on ze zwycięstwem chocimskim³⁴⁸.

Pod koniec XVI wieku wielu artystów włoskich przedstawiało słynne zwycięstwo chrześcijan nad muzułmanami. Malowali je dla Republiki Weneckiej Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto i Vincentino. Na zamówienie papieskie fresk o analogicznej tematyce wykonał w Sala Regia pałacu watykańskiego Georgio Vesari³⁴⁹. Przedstawienia bitwy pod Lepanto spotykamy na licznych rycinach tego okresu. W wielu kościołach dominikańskich czy kaplicach różańcowych Włoch i Hiszpanii odnajdujemy obrazy, freski czy dekoracje stiukowe ilustrujące to wielkie zwycięstwo³⁵⁰. Podobne przedstawienia występują też na terenie Francji³⁵¹, Niemiec³⁵² i Niderlandów³⁵³.

Bitwa pod Lepanto Tomasza Dolabelli powstała 50 lat później. Autor nie poprzestał na odtworzeniu w „ptasiej perspektywie” samej bitwy, lecz połączył ją procesją różańcową. O ile jednak w lewym górnym rogu obrazu przedstawiono ówczesną procesję rzymską z udziałem niesionego w lektyce papieża, w dolnej strefie malowidła ukazana została krakowska procesja z 1621 roku³⁵⁴ łącząca się z bitwą pod Chocimiem. Przedstawione postacie wykazują portretowe rysy. Najprawdopodobniej dominikaninem trzymającym książkę jest ówczesny przeor poznańskiego klasztoru, natomiast wyobrażony ponad nim brodaty magnat, to być może, główny fundator obrazu Stanisław Przyjemski. Według Tomkiewicza³⁵⁵ klęczącym na pierwszym planie szlachcicem okrytym czerwoną delią jest Stanisław Lubomirski, po śmierci hetmana Chodkiewicza główny wódz armii. Zapewne twórca obrazu posiłkował się wzorami włoskimi. Dolabella sam pochodząc z Wenecji mógł oglądać powstałe pół wieku wcześniej płótna Veronesa i Tintoretta. Charakterystyczny motyw diabłów w charonowych łodziach wywożących Turków do piekieł, został przejęty z ryciny Martino Rota³⁵⁶.

Namalowana dla poznańskich dominikanów bitwa pod Lepanto Tomasza

³⁴⁷ *Malarstwo Polskie. Manieryzm. Barok*, op. cit., s. 338.

³⁴⁸ Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim...*, op. cit., cz. 1, s. 88.

³⁴⁹ Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej*, op. cit., s. 191.

³⁵⁰ Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, op. cit., s. 467 n.

³⁵¹ Por.: Moisan, op. cit.; bitwę pod Lepanto ukazano m.in. na obrazach pochodzących z kościołów w Douarnenez (dep. Finistère) i La-Forêt-Fouesnant (dep. Finistère).

³⁵² Chapotin, op. cit., s. 43.

³⁵³ Knipping, op. cit., t. 2, s. 278.

³⁵⁴ *Malarstwo Polskie, Manieryzm. Barok*, op. cit., s. 338 n.

³⁵⁵ W. Tomkiewicz, *Dolabella*. Warszawa 1959, s. 52.

³⁵⁶ *Malarstwo Polskie. Manieryzm. Barok*, op. cit., s. 338 n.

Dolabelli znajdująca się obecnie na Wawelu, nie była pierwszym tego rodzaju przedstawieniem w malarstwie polskim. Do tej samej tematyki sięgnął sam Dolabella kilka lat wcześniej, malując cykl trzech obrazów na zlecenie istniejącego przy kraśnickim kościele parafialnym bractwa różańcowego³⁵⁷. Pierwszy z nich przedstawia wizję Gniewu Bożego (il. 133). Ta rozbudowana kompozycja nawiązuje do średniowiecznej legendy dominikańskiej. Kolejny obraz określony przez Tomkiewicza³⁵⁸ jako „Procesja różańcowa” (il. 134) przedstawia symultanicznie bitwę morską pod Lepanto i wenecką procesję różańcową. Ponad namalowaną w lewym górnym rogu obrazu bitwą został umieszczony emblemat — pęk strzał opatrzonych napisem FORTIS ULTOR TIMOR DEI (Silnym mścicielem jest bojaźń Boża). Na pierwszym planie przedstawiono procesję różańcową. W głębi obrazu widoczni są ubrani w kaptury i płaszcze członkowie bractw trzymający w rękach zapalone świece. Ponad postaciami unosi się chorągiew procesyjna z wyobrażeniem Matki Boskiej okolonej wieniec z róż. Tłum pierwszoplanowych postaci tworzą senatorzy i dygnitarze weneccy, bogato odziane kobiety oraz kanonicy regularni. Przed ołtarzem w uroczystym stroju, w kołpaku na głowie klęczy doża wenecki. W górnej strefie obrazu ponad ołtarzem został przedstawiony Kościół triumfujący. Obok ukazanego z rozłożonymi rękami Chrystusa siedzi Matka Boska. Maryja ze złożonymi na piersi dłońmi, w kornej postawie dziękuje za odniesione zwycięstwo wojsk chrześcijańskich. Po lewej stronie Chrystusa została wyeksponowana z grupy świętych niewiast św. Justyna — współpatronka Wenecji, której święto przypadało w dzień bitwy pod Lepanto. Strefę niebieską oddzielającą od strefy ziemskiej aniołki, sypiące na głowy klęczących postaci kwiaty róży.

Trzeci obraz z kraśnickiego cyklu tematycznie wiąże się z przedstawieniem procesji różańcowej³⁵⁹. Przed ołtarzem, ponad którym widnieje okalający, gorzące serce napis — DEUS NON DESPECIES PURITAS MENTIS (Boże nie wzgardź czystością ducha) — odbywa się Msza dziękczynna (il. 135). O ile na poprzednim obrazie ukazane postacie nie posiadały rysów indywidualnych, w tym wypadku twarze współuczestniczących we mszy niektórych dostojników świeckich i kościelnych wykazują cechy portretowe. Odprawiającym dziękczynną mszę za odniesione zwycięstwo jest papież Pius V. Po jego bokach klęczą dwaj akolici trzymający tiarę i ferulę oraz służący do mszy duchowny z tonsurą i mężczyzna w brokatowym płaszczu; niewykluczone, że został tu przedstawiony król Zygmunt III Waza. Na lewo za papieżem znajduje się grupa kardynałów z arcybiskupem i cesarzem Maksymilianem II na czele. Dalej klęczą określone hipotetycznie przez Tomkiewicza, biskup Marcin Szyszkowski, kanclerz Jan Zamoyski, postać z Orderem Złotego Runa oraz mnich z umieszczonym na ramieniu emblematem różańcowym, zapewne generał bractwa. W tle za klęczącymi postaciami rozciąga się procesja. Dźwigany przez członków bractwa feretron przedstawia ikonę Matki Boskiej Śnieżnej. Ponad zgromadzonym tłumem u góry obrazu została przedstawiona w otoczeniu świętych i Maryi Trójca Święta.

Cykl kraśnicki tworzy tematyczną całość. Wywołany grzechami ludzkości Gniew Boży — temat pierwszego obrazu — prześlągany wzrostem pobożności i walką z wrogami Kościoła, ustąpił miejsca łasce, której owocem było zwycięstwo pod Lepanto³⁶⁰. Zapewne głównym fundatorem obrazów był ordynat

³⁵⁷ W. Tomkiewicz, *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, w: „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 23(1961) nr 2, s. 136.

³⁵⁸ Ibidem, s. 141 n.

³⁵⁹ Ibidem, s. 144 n.

³⁶⁰ *Malarstwo Polskie. Manieryzm. Barok*, op. cit., s. 338.

Tomasz Zamoyski, wojewoda kijowski, późniejszy Kanclerz Wielki Koronny. Ofiarował on bractwu różańcowemu działającemu przy kościele kanoników regularnych w Kraśniku powyższy cykl obrazów.

Umieszczanie we wnętrzach kościołów, obrazów ukazujących bitwy z wrogami wiary nie należało w XVII wieku do rzadkości. Na tej samej zasadzie w świątyniach katolickich składano jako wota zdobyte na nieprzyjacielu sztandary³⁶¹. Zwycięstwo chocimskie przyczyniło się do powstania aktualizowanych obrazów łączących ze współczesnymi postaciami inne wcześniejsze historyczne wydarzenia — bitwę pod Lepanto. Samą bitwę pod Chocimiem przedstawiano razem z inną sceną — wizją ks. Mikołaja Oborskiego³⁶². Na niezachowanym obrazie pędzla Dolabelli, wiszącym w kościele świętych Piotra i Pawła w Krakowie, ponad bitwą została namalowana wśród obłoków jadąca na rydwanie Madonna z Dzieciątkiem, przed którą klęczy św. Stanisław Kostka, wskazując błagalnie na obóz polski³⁶³. Tego rodzaju przedstawienie łączyło w sobie ideę polskiego zwycięstwa z kultem narodowego świętego — Stanisława Kostki. Mimo, że na żadnym obrazie nie została bezpośrednio unaczyniona idea związku krakowskiej procesji różańcowej z chocimską „wiktorią”, polskie zwycięstwo przyczyniło się do powstania innych historycznych kompozycji łączących o pół wieku wcześniejszą bitwę morską z kultem różańca.

³⁶¹ J. Tazbir, *Sarmatyzacja katolicyzmu w XVII wieku*, w: *Wiek XVII — Kontraformacja — Barok. Prace z historii kultury*, pod red. J. Pelca, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 28.

³⁶² Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej*, op. cit., s. 197.

³⁶³ Ibidem, s. 199; — por. L. Zalewski, *Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie*, Lublin 1949, s. 181. Analogiczna scena została przedstawiona na pendentywie kopuły wieńczącej kaplicę Krzyża Trybunalskiego (dawniej św. Stanisława Kostki). Zwycięstwo chocimskie przyczyniło się do powstania wielu różnorodnych wizerunków maryjnych jak i obrazów o tematyce batalistycznej; — por.: Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, op. cit., s. 148; — Kopera, op. cit., cz. 2. *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Kraków 1924, s. 242; — Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej*, op. cit., s. 199.