Ks. RYSZARD KNAPIŃSKI, Lublin

NIEZNANE GRAFIKI Z WIZERUNKIEM MATKI BOŻEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ

W grafice okresu potrydenckiego podobizna wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej występuje przeważnie jako samodzielny temat. Wyjątkowo pojawiają się przedstawienia maryjne powiązane z ikonografią hagiograficzną czy to wybranych polskich świętych, czy eremitów czczonych w zakonie paulinów[1]. Z tego zakresu omówimy tylko jedną rycinę, dotąd nieopracowaną, a jak się okaże znaczącą w procesie kształtowania nowej ikonografii w kościelnej sztuce barokowej, przeżywającej rozkwit za mecenatu królów z dynastii Wazów[2]. Niektórzy autorzy, zajmując się przekazami graficznymi związanymi z Jasną Górą, wskazywali na brak rycin, o których wiadomo, że niegdyś istniały a dziś uchodzą za niezachowane[3]. Niniejszy artykuł pragnie przybliżyć niektóre nieznane w polskim piśmiennictwie lub nieopracowane dotąd siedemnastowieczne grafiki z wizerunkiem Matki Bożej Częstochowskiej.

---

[1] Charakterystykę ikonografii maryjnej tego okresu omówiliśmy ostatnio w artykule: R. Knapiński, *Potrydencka ikonografia maryjna w sztuce europejskiej i polskiej*, „Studia Claromontana", 23:2005, s. 29-54. Natomiast ikonografia kultowego obrazu z Jasnej Góry ma już bogatą literaturę. Podsumowaniem badań jest wydana niedawno publikacja J. G o l o n k a, J. Ż m u d z i ń s k i, *Matka Boża Jasnogórska. Co wiemy o Cudownym Obrazie*, Jasna Góra – Częstochowa 2004.

[2] Jak dotąd nie opracowano polskiego nieba w całości, dlatego potrzeba napisania takiego studium pozostaje nadal aktualna. Często aspekt ikonograficzny w studiach hagiograficznych podejmowany bywa przez autorów raczej akcydentalnie. Tylko po części postulat ten spełniają takie wydania słownikowe jak: *Hagiografia polska. Słownik biobibliograficzny*, red. R. Gustaw, t. 1-2, Poznań 1971-1972. Po latach ukazało się zmienione i uzupełnione wydanie, gdzie opublikowałem tekst poświęcony polskiej ikonografii hagiograficznej: R. Knapiński, *Polscy święci w sztuce*, w: *Nasi święci. Polski słownik hagiograficzny*, red. A. Witkowska, Poznań 1992 s. 648-680. Sporadycznie pojawiają się okolicznościowe opracowania, najczęściej publikowane jako materiały pokonferencyjne, czego przykładem jest publikacja: Z. G a c h, *Poczet kanonizowanych świętych polskich*, Gdańsk 1997; *Felix saeculum Cracoviae. Krakowscy święci XV wieku*. Materiały sesji naukowej. Kraków, 24 kwietnia 1997 roku pod red. K. Panusia i K. R. Prokopa, Kraków 1998.

[3] Oczekiwania takie rozbudziło cenne opracowanie sprzed laty: H. W i d a c k a, *Ikonografia Częstochowy w grafice XVII i XVIII w.*, „Studia Claromontana" 4:1983, s. 289-337.

W okresie nowożytnym odnotowuje się gwałtowny rozwój technik graficznych. W Rzymie pod wpływem jezuitów wypracowywano nowe toposy obrazowe, nasycone treściami doktryny katolickiej[4]. Powstawały ryciny o dużych walorach artystycznych i ograniczonym nakładzie, przeznaczone dla elitarnych odbiorców. Inną kategorią były ulotki, czyli druki propagandowe o wysokich nakładach, rozdawane wiernym przy specjalnych okazjach, jak odpusty, kanonizacje, koronacje obrazów itp. Jako nośniki wykładu nauki katolickiej pełniły one ważną rolę w dysputach ze zwolennikami Reformacji[5]. Oficjalna ikonografia uzyskiwała zatwierdzenie kanoniczne Stolicy Apostolskiej w formie *nihil obstat*. Stwierdzało ono niejako ortodoksję wizerunku, który mógł być następnie powielany graficznie lub w kopiach malarskich. Poza Rzymem powstawały manufaktury w innych miastach Europy, stając się znaczącymi ośrodkami produkcji graficznej. Do takich należała przede wszystkim Antwerpia, potem Augsburg i Kolonia, ale także Praga i Paryż. Również w Polsce wydawano grafiki: we Lwowie, Krakowie, Gdańsku, Wrocławiu i Częstochowie. Zgodnie ze średniowieczną praktyką, także w okresie nowożytnym wytwórcy grafik nadal wędrowali po znanych w Europie centrach drukarstwa w poszukiwaniu wzorców i terminując u boku uznanych mistrzów[6].

*

Pod koniec rządów dynastii Jagiellonów i za panowania Wazów w Polsce żywa była świadomość, że nowy styl w sztuce kościelnej może przysłużyć się dobrze celom reformy katolickiej. Dlatego na gruncie polskim asymilacja uchwał soboru trydenckiego dokonała się bardzo szybko, bo zaledwie w rok po zakończeniu obrad w Trydencie z woli króla Zygmunta Augusta na sejmie w Parczewie w 1564 r. Wtedy kardynał Hozjusz sprowadził na Warmię jezuitów dla wzmocnienia katolików przeciw protestantom oraz, aby zapobiec tendencjom rozłamowym, zmierzającym do utworzenia Kościoła narodowego[7]. Natomiast

[4] P. B e l l i n i, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, „I quaderni del conoscitore di stampe", nr 26 (1975), s. 19-34; D. Spengler, *Spiritualia et pictura. Die Graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln. Die Druckgraphik*, Köln 2003.

[5] W problematykę tę dobrze wprowadza B. Schöller, *Kölner Druckgraphik der Gegenreformation. Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher*, Köln 1992; t a ż, *Religiöse Drucke aus Kölner Produktion. Flugblätter und Wandbilder des 16. bis 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums*, Köln 1995.

[6] J. T a l b i e r s k a, *Główne ośrodki produkcji graficznej w Europie XVII wieku. Funkcje, artyści, produkcja*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1993, s. 103-123; M. B ó b r, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.

[7] S. L i t a k, *W dobie reform i polemik religijnych*, w: *Chrześcijaństwo w Polsce. Zarys przemian 966-1979*, pr. zb. pod red. J. Kłoczowskiego, Lublin 1992, s. 216 n.

biskupi metropolii gnieźnieńskiej, inaczej niż król, wahali się z uznaniem trydentinum i dokonali tego aktu dopiero 13 lat później, na prowincjonalnym synodzie w Piotrkowie, w 1577 r. Dla sztuki posoborowej większe znaczenie miał synod krakowski, zwołany przez bpa Marcina Szyszkowskiego w 1621 r., ponieważ zajął się on bezpośrednio problematyką tzw. świętych obrazów. Uchwalono na nim, iż w Polsce uprzywilejowane miejsce zajmować będzie obraz Matki Bożej z Jasnej Góry w Częstochowie i zalecano sporządzanie jego kopii lub malowanie obrazów przedstawiających podobny typ ikonograficzny – Hodegetrii. Jednym z powodów takiej uchwały był zwyczaj nadawania Maryi fizjonomii pospolitych niewiast, dobrodziejek malarzy i dam ze świata. Nie chodziło więc o konkurencyjność innego typu ikonograficznego, jak się często domniemywa w odniesieniu do popularnych kopii ikony *Salus Populi Romani*, lecz o laickość, która wkraczała w obszary malarstwa sakralnego. Przytoczmy stosowny ustęp z rozdziału LI *De sacris imaginibus – O świętych obrazach*:

„Uznajemy za właściwe przytoczyć w tym miejscu kilka spośród wielu przykładów takich obrazów, które chcemy, by były usunięte z kościołów: [...] Nie zezwalamy, by obrazy tejże Najświętszej Marii Panny były malowane lub rzeźbione w stroju zbyt świeckim, a przede wszystkim w stroju zagranicznym i nieprzystojnym, oraz nie zgadzamy się, by takie obrazy wisiały w kościołach; lecz powinny być one malowane lub rzeźbione w stroju najbardziej obyczajnym i skromnym, w taki sposób, w jaki widzimy, że jest namalowana Matka Boska w sławnym miejscu w Częstochowie, lub w temu podobny sposób"[8].

Dekret ten wpłynął na ożywienie malarstwa religijnego w Częstochowie i w innych ośrodkach w kraju. W klasztorze jasnogórskim utalentowani bracia malowali kopie na użytek pielgrzymów. Na prezenty dla osobistości przybywających do sanktuarium wykonywano egzemplarze bardziej okazałe, nieraz zamawiane u malarzy świeckich. Oprócz tego w mieście zaczęło rozwijać się malarstwo cechowe, którego masowa i seryjnie zorganizowana wytwórczość służyła potrzebom pątników. Paulini sprawowali funkcję cenzorów, kontrolując jakość wykonywanych kopii. Te, które uzyskały aprobatę, były stemplowane pieczęcią klasztoru, a tandetne i brzydkie musiały być zniszczone. Na partaczy nakładano kary grzywny i aresztu. To samo dotyczyło wytwórców sztychów, których produkcja znajdowała masowy odbiór. Bracia, trudniący się malowaniem, mieli możliwość kopiowania z oryginału, podczas, gdy malarze świeccy posługiwali się będącymi w obiegu grafikami, które były sprowadzane przez pau-

[8] *Uchwała synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym*, 1621, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybór i opr. J. Białostocki, (*Historia Doktryn Artystycznych*, t. 2) Warszawa 1985, s. 429, 432. Tłumaczenie na polski tekstu uchwały przedrukowano za: W. Tomkiewicz, *Uchwała Synodu Krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i krytyka", 8:1957, nr 2 (30), s. 178-181.

linów z zagranicy[9]. Wprawdzie znane były drzeworyty z XVI w., ale w XVII w. uchodziły one już za archaiczne. Zapanowała moda na barokowe druki italskie, które rozchodziły się po całej Europie.

Preferencje nadane przez synod krakowski ikonie z Jasnej Góry przyczyniły się do rozpropagowania kultu od wieków słynącego łaskami obrazu i związanej z jego legendą ikonografii. W następstwie czego w wieku XVII pojawiły się różniące się między sobą podobizny Obrazu Jasnogórskiego[10]. Wśród poloników graficznych rzadko trafiały się kompozycje o przemyślanych programach teologicznych, będących swego rodzaju ikonicznymi traktatami[11]. Inna rola przypadła omawianym w tym artykule rycinom. Służyły one rozpropagowaniu jasnogórskiego obrazu kultowego.

GRAFIKA KOLOŃSKA *IMAGO B. VIRGINIS CZĘSTOCHOVIENSIS ET SANCTI AC BEATI REGNORUM POLONIAE AC SVETIAE PATRONI* - PROBLEM AUTORSTWA

W skutek upływu czasu i w następstwie niesprzyjających zdarzeń dziejowych, jakimi były wojny i grabieże, stan liczebny grafik zachowanych w zbiorach polskich jest wyjątkowo skromny. Podobnie jest jeśli idzie o zbiory zagraniczne. Niejednokrotnie dotarcie do nich przybiera znamiona przygodowej wyprawy w nieznane[12]. W zbiorach Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie

[9] Nie straciły na aktualności ustalenia na temat malarstwa klasztornego, cechowego i dzikiego, poczynione przed laty w pracy: A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław 1978, s. 27-30, 36-38.

[10] W 1982 r., z okazji obchodów 600-lecia Jasnej Góry odbyła się okolicznościowa sesja i zorganizowano wystawę kopii łaskami słynącego obrazu Matki Bożej. Materiały pokonferencyjne zostały opublikowane w pracy zbiorowej. Nas interesują w tym momencie zagadnienia ikonograficzne, które obszernie scharakteryzowała H. T. Kupiszewska, *Podobizny i kopie obrazu Matki Bożej Częstochowskiej*, w: *Jasnogórski ołtarz Królowej Polski. Studium teologiczno-historyczne oraz dokumentacja obiektów zabytkowych i prac konserwatorskich*, red. J. Golonka ZP, Częstochowa 1991, (Biblioteka Jasnogórskiego Instytutu Mariologicznego), s. 151-185. Podsumowaniem badań jest wydana niedawno publikacja J. Golonka, J. Żmudziński, *Matka Boża Jasnogórska...*

[11] Dotykamy w tym miejscu mało u nas przebadanej problematyki roli obrazu w procesie przekazu prawd wiary. Przez analogię do słowa mówionego i pisanego należy docenić mające wielowiekową tradycję znaczenie obrazu jako nośnika treści wiary. Można to sformułować w dewizie głoszącej, iż wiara pochodzi nie tylko ze słyszenia, lecz także z widzenia – *fides ex visu*. Pisaliśmy o tym niedawno w odniesieniu do tradycji średniowiecznej Kościoła: R. Knapiński, *Po co Kościołowi obrazy?*, „Nauka" 3/2005, s. 139-165.

[12] Poszukiwania poloników w zakresie rycin o tematyce maryjnej i hagiograficznej prowadzone były w europejskich ośrodkach produkcji graficznej. Kwerendy przeprowadzono także w zbiorach Biblioteki Watykańskiej i w archiwum dawnej Kongregacji Obrzędów (Congregazione dei Riti). Przyniosły one niewielkie rezultaty. Wcześniej kwerendy prowadzili inni badacze, a ich publikacje służyły za przewodnik: T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu*, Warszawa 1994; J. St. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 2000.

znajduje się wykonana w Kolonii grafika z przedstawieniem obrazu Matki Bożej Częstochowskiej oraz świętych polskich i szwedzkich, której tytuł zapisany jest wewnątrz kompozycji: *Imago B. Virginis Częstochoviensis et Sancti ac Beati Regnorum Poloniae ac Svetiae Patroni* (MNK-XV R. 3777). Drugi egzemplarz tego druku został przez nas odnaleziony w prywatnych zbiorach rodu książęcego – Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, mieszczących się w zamku w Wolfegg (T. 9, nr 118; ryc. 1)[13]. Odnaleziony arkusz jest identyczny z krakowskim. Jest on

Ryc. 1. Peter Overradt wg Jacopo Lauro, Grafika przedstawiająca podobiznę obrazu Matki Bożej Częstochowskiej w otoczeniu świętych patronów Polski i Szwecji – *Imago B. Virginis Częstochoviensis et Sancti ac Beati Regnorum Poloniae ac Svetiae Patroni*; Kolonia, wyd. u Petera Overradta po 1600; Kraków, Zbiory Graficzne Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich, sygn. MNK-XV R. 3777; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 9, nr 118.

[13] Zgromadzone tam grafiki nie mają pojedynczych sygnatur lecz są oprawione w skórzane tomy, stąd pierwszy człon podanej tu sygnatury oznacza numer tomu, drugi numer odbitki na karcie z tym, że w wyniku skontrum wprowadzono podwójną numerację, dopisaną ołówkiem. Szerzej o tych zbiorach graficznych pisaliśmy niedawno: A. Witkowska, R. Knapiński, *Odnaleziony pierwowzór kolońskiej serii Icones et Miracula Sanctorum Poloniae*, w: *Czynem i Prawdą. Księga pamiątkowa na siedemdziesiąte piąte urodziny Księdza Arcybiskupa Warmińskiego Edmunda Piszcza*, pod red. C. Rogowskiego i inn., Olsztyn 2004, s. 171-180.

sygnowany jedynie adresem wydawniczym: *Peter Ouerraed Excudit Colon[iae]* i poza tym nie posiada innych sygnatur[14]. Dla ułatwienia będziemy posługiwać się jej skróconym tytułem: *Imago B. Virginis Częstochoviensis...*

Reprodukowany poniżej kartusz wskazuje jednoznacznie, iż Peter Overradt jest wydawcą miedziorytu „królewskiego formatu" (*in folio regali*). Rycina nie jest datowana, ale hipotetycznie można ją datować około 1600 roku, a więc z okazji obchodów Roku Jubileuszowego. Z przekazów źródłowych wiadomo, o czym będzie mowa niżej, iż pierwowzór tego sztychu był dedykowany królowi Polski i Szwecji Zygmuntowi III Wazie.

Ryc. 2. Peter Overradt (Ouerraed) wg Jacopo Lauro (?), Kartusz objaśniający tytuł grafiki przedstawiającej obraz Matki Bożej Częstochowskiej w otoczeniu świętych patronów Polski i Szwecji, noszący sygnaturę rytownika i wydawcy: Peter Ouerraed Excudit Colon[iae], po 1600; (fragm. ryc. 1).

[14] Zwykle w przypadku wzorowania się na oryginale innego autorstwa umieszczano zapis w postaci skrótowej – *invent.[avit] lub del.[ineavit]*, podczas, gdy rytownik sygnował swoją robotę skrótem *sculp[sit]*, natomiast drukarz, który odbijał druk w prasie odnotowywał tę czynność jako *excud[it]*. Czasami podane było nazwisko nakładcy, czyli sponsora, dzięki któremu druk został wydany, wówczas zapisywano to w formie *sumptu*. Gdy nakładca był jednocześnie wydawcą, zapisywano to inaczej – *sumptu ac formulis* i po tym umieszczano nazwisko. Szerzej o tym, jak należy oglądać i czytać druki graficzne oraz o różnego rodzaju skrótowych zapisach dotyczących inwencji, wykonawstwa i druku grafik piszą: P. Bellini, *Manuale del conoscitore di stampe*, Milano 1998, s. 29-43; W. Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 2003[14], s. 14-20. Pisownia nazwiska wydawcy występuje na różnych grafikach w kilku odmianach: Oueradt, Ouerrad, Ouerat, Oueraht, Ouerraht, Ouerraet, Ouerradt, Overadt, Ouerraed. Wśród zachowanych sygnatur, obok nazwiska wydawcy, występują skróty: exc: petrs ouer. ex.; P. Ouer.ex.; pet. oue. ex.

Autorstwo grafiki jest nieznane i wymaga ustalenia. Z dużym prawdopodobieństwem powstanie pierwowzoru należy przypisać rzymskiemu rytownikowi Jacopo (Jacobo, Giacomo) Lauro, który wykonał go w roku 1600[15]. Weryfikacja tej hipotezy opiera się na kilku ważnych przesłankach. Pierwszą stanowi wzmianka o sztychu w liście Zygmunta III do Laura, datowanym na 30 kwietnia 1601 r.[16] Król dziękuje artyście za pięknie wykonaną grafikę i tytułem honorarium przesyła mu 100 skudów za pośrednictwem Jana Andrzeja Próchnickiego, internuncjusza polskiego w Neapolu[17]. List potwierdza zatem wykonanie przez Laura grafiki dla króla.

Drugą przesłankę stanowi dziewiętnastowieczny odpis pierwotnej dedykacji rzymskiego rytownika, przyklejony jako anonimowa notatka do egzemplarza przechowywanego w Zbiorach Fundacji Książąt Czartoryskich (Ryc. 3, 4). Zawiera ona łacińską dedykację dla króla Zygmunta III, zredagowaną przez Marcina Baroniusza, którą Jacobo Lauro, tak jak to miał w zwyczaju, umieścił w adresie dedykacyjnym dla króla[18].

---

[15] Biogram Jacobo Lauro i charakterystykę wydanych przez niego rycin o tematyce hagiograficznej przedstawiam w oddzielnym opracowaniu przygotowywanym do druku.

[16] Powołując się na prowadzony przez Jacobo Lauro *Album Amicorum* (fol. 8) wspomina o tym liście Thomas Ashby, *Un incisore antiquario del Seicento. A. Note intorno alla vita ed opere di Giacomo Lauro*, „La Bibliofía". Rivista di Storia del Libro e delle Arti Grafiche di Bibliografia ed Erudizione, R. 28: Gennaio-Febbraio 1927, dispensa 10ª-11ª, s. 367: *Immagines quorundam Poloniae ac Sueciae sanctorum eleganti artificio à te in aere ductas, nobisque nuper missas libenter vidimus, estque nobis haec industria tua grata, cuius inditium exile tibi mittimus scutatos centum, quos ab internuncio nostro Neapolitano percipies, et valebis.*

[17] Ks. Jan Fijałek (Kraków, Biblioteka PAU/PAN, rkps 4772 k. 27) przytacza ten fragment listu z *Album Amicorum*, przesłany mu przez Thomasa Ashby'ego. Por. J. F i j a ł e k, *Materiały do stosunków rytownika rzymskiego Jakuba Lauro z Polakami w początkach wieku XVII*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU" 31:1926, nr 3, s. 8 n.; toż w nieco okrojonej wersji powtórzył Fijałek w *Prace Komisji Historii Sztuki* t. 4, 1928, (s. XLII-XLVI) tu szczególnie s. XLIV. Ks. Jan Andrzej Próchnicki, kanonik i proboszcz katedry krakowskiej, uczestniczył w dyplomacji Zygmunta III, w 1607 r. był prekonizowany na biskupa kamienieckiego, w 1614 r. został arcybiskupem lwowskim. Jemu Lauro zadedykował wydany w Rzymie, w 1614 r. sztych wg Teodora Galle z podobizną Matki Bożej Częstochowskiej w relacji do Trójcy Świętej oraz ze św. Janem Chrzcicielem i św. Andrzejem apostołem. Zob. P. N i t e c k i, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992, s. 171 n.

[18] Dziś niemożliwym jest odnalezienie odciętego oryginału dedykacji. Podajemy treść notatki w odpisie sporządzonym na wzór notarialny wraz z tłumaczeniem Marii Kosiarskiej:

Cum Privilegio Summi Pontificis et superiorum authoritatum Anno Iubilaei MD. C. Romae

Podpis pod bardzo rzadką ryciną Matki Boskiej Częstochowskiej w otoczeniu śś. Patronów Polski.	Tarcza ozdobna z herbami Polski	wydanej u Piotra Ouerradt'a w Kolonii 1600 r. Exemplarz tego sztychu jest w. T. 610 a pod Nm 30, ale podpis ten odcięty.

Sigismundo III Poloniae – Suetiae – Gothiae –Vandaliae Poten[tissimo] Regi Iacobus Laurus Romanus Fel[icitatem]. Nasci Regem felicitas est, esse Virtus, hoc in non[n]ullis dubiu[m]; in te perspicu[u]m est Sigismunde potemtissime Rex. Tu regiam authoritatem generis ex alto ductam custodia contines et illustras Regalis decori nitto [nitore] domestice quietis placidissimu[m] statu[m]: externa cernatur p[er] te certe bonoru[m] humilitas respiravit: et reducta dignitate sanctitatis veritati faussere [= fauturae] de medio coacta temeritas improbur [= improborum], impietatepolluta templa reliquit expianda Pietati. Ideo tuae felicitatis nomine potissimum hasce sanctas, hominum imagines praescribendas putavi; quos et maioribus Polonia simul et Suecia talium decorum olim ferax, terris extulit, Coelo Deus intulit, Ecclesiae templis accepit, fama cum virtute co[n]sentiens consecravit. Tu si cineres illoru[m] et sepulcra strenue tueris, memoriamque prestantissimorus [= prestantissimorum] animoru[m] intermori non sinis, non negliges opinor haec illoru[m] adumbrata lineamenta corporum in quibus effatsit illa beatior forma mentis, cuius non obscura similitudo primum animo concepto dein piis impressa sensibus tuis, castissimis demu[m] expressa moribus obstte [= obstinate] iustissime postulas ut con fama vigeat et cum dignitate nedum impune celebratur in populis tuis, quos illi virtutibus exornabant vivi, mortui non dubia praesentis auxilli significatione te rege propugnavit [= propugnaverunt].
Martinus Baron Iaroslavien[sis] Polonus
autor

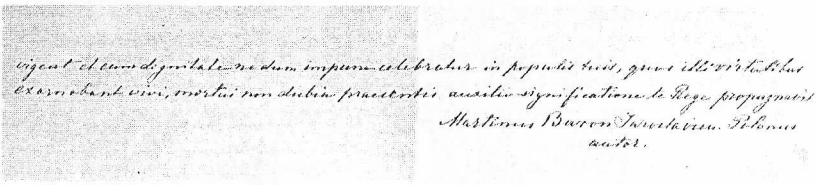
Na mocy przywileju papieskiego i władz wyższych, w roku jubileuszowym 1600 w Rzymie,
Zygmuntowi III, najpotężniejszemu Królowi Polski – Szwecji – Gocji – Wandalii
Jakub Laurus Rzymianin Szczęśliwości [życząc]
Szczęściem jest, że nastaje Król i że mieszka w nim Cnota; u wielu jest ona wątpliwa, w tobie, Zygmuncie, najpotężniejszy Królu, jest wyraźna i przejrzysta. Ty rozważnie strzeżesz królewskiej władzy rodu, którą otrzymałeś z wysoka, i blaskiem królewskiej godności okrywasz chwałą bardzo spokojny stan ojczystego zacisza; niewątpliwie dzięki tobie – co należy zauważyć – zewnętrzna pokora dobrych, szlachetnych ludzi doznała uczucia ulgi; i ponieważ zostało przywrócone znaczenie świętości, która ma wspierać prawdę, usunięta z życia zuchwałość występnych pozostawiła pobożności w celu oczyszczenia świątynie splamione bezbożnictwem. Dlatego szczególnie ze względu na twą pomyślność uznałem, że te właśnie święte wizerunki ludzi powinny być podpisane [= powinny otrzymać zgodę na oddawanie im czci]; ich to za czasów przodków Polska, a zarazem i Szwecja, płodna niegdyś w takie piękne postacie, wydała z ziemi, Bóg wprowadził do nieba, dopuścił do świątyń Kościoła, uwieczniła sława harmonizująca z cnotą. Jeżeli ty taką troską otaczasz ich popioły i groby i nie pozwalasz, by pamięć o owych bardzo znamienitych i szlachetnych umysłach zamarła, nie zaniedbasz – jak sądzę – tych naszkicowanych rysów tamtych ciał, w których zabłysła owa wspanialsza, błogosławiona postać umysłu; jako wyraźne podobieństwo najpierw w powziętym zamiarze, następnie wyrażone twoimi zbożnymi uczuciami, na koniec wreszcie potwierdzone nieskazitelnymi obyczajami, zdecydowanie i bardzo słusznie zabiegasz, aby owa wspanialsza postać umysłu słynęła z rozgłosu i aby godnie, nie mówiąc, że bez przeszkód, była czczona wśród twoich narodów, które tamci za życia ozdabiali cnotami, a po śmierci obronili ciebie, Króla widocznym znakiem skutecznej pomocy.
Marcin Baron z Jarosławia Polak
autor.

Ryc. 3. Peter Overradt wg Jacopo Lauro, krakowski egzemplarz grafiki przedstawiającej podobiznę obrazu Matki Bożej Częstochowskiej w otoczeniu świętych patronów Polski i Szwecji z przyklejonym odpisem pierwotnej dedykacji Jacobo Lauro dla króla Zygmunta III; Kraków, Zbiory Graficzne Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich, sygn. MNK-XV R. 3777.

Uważamy ten odpis za bardzo ważne i wiarygodne świadectwo tego, że kiedyś w Zbiorach Książąt Czartoryskich znajdował się oryginał miedziorytu Laura z przedstawieniem Matki Bożej Częstochowskiej w otoczeniu polskich i szwedzkich świętych i błogosławwionych, który rzymski rytownik zadedykował królowi Polski i Szwecji Zygmuntowi III Wazie.

Uderza dość długa formuła tego adresu. Nie wyklucza to jednak umieszczenia go w całości na grafice. Jeszcze dłuższą dedykację wypisał Lauro na sztychu otwierającym serię *Antiquae Urbis Splendor...*, ozdobioną herbem Zygmunta III i alegorycznymi rycinami przedstawiającymi światowy splendor Rzymu (*Totus orbis splendor Roma sola fuit*) oraz herbami lennych księstw. Jest prawdopodobne, że dedykacja mogła być wypisana na szerokim dolnym marginesie arkusza. Przypuszczenie to potwierdza uwaga „Exemplarz tego sztychu jest w T.610a pod Nm 30, ale podpis ten odcięty" – napisana przez anonimowego archiwistę.

Ryc. 4. Początek notatki (awers) zawierającej dedykację Jacopo Lauro dla króla Zygmunta III, odpisanej i doklejonej do miedziorytu z przedstawieniem Obrazu Jasnogórskiego w otoczeniu polskich i szwedzkich świętych; Kraków, Zbiory Graficzne Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich, sygn. MNK – XV R. 3777.



Ryc. 5. Zakończenie notatki (rewers), w której wymieniony jest Marcin Baroniusz jako autor opisów hagiograficznych i być może inwentor całej kompozycji; Kraków, Zbiory Graficzne Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich, sygn. MNK – XV R. 3777.

Nie znamy okoliczności w jakich sporządzono notatkę z oryginału grafiki Laura. Może papierowy druk był tak uszkodzony, że uznano jego konserwację za niemożliwą, i kiedy groziła mu całkowita destrukcja, postanowiono zachować pamięć o dedykacji[19]. Być może ksiądz Ignacy Polkowski, krakowski historyk i wydawca źródeł, dokonał odpisu pierwotnej dedykacji Laura i dokleił ją do odbitki Overradta dla zachowania śladu pochodzenia pierwowzoru. Jest to cenne świadectwo.

Zestawienie napisu z kartusza zachowanej odbitki z przytoczoną anonimową notatką pomaga w wyjaśnieniu autorstwa pierwowzoru dla kolońskiego miedziorytu. Z notatki wynika bowiem, iż oryginalna grafika była sygnowana

[19] Dawniej, kiedy nie znano technik konserwatorskich niszczono stare obrazy i druki. O paleniu starych obrazów i przechowywaniu ich popiołu w godnych miejscach zaordynował synod krakowski w 1621 r., zob.: *Uchwała synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym, 1621, w: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybór i opr. J. Białostocki, (Historia Doktryn Artystycznych, t. 2) Warszawa 1985, s. 429; G. J u r k o w l a n i e c, *Restauracja obrazów i rzeźb w dobie potrydenckiej reformy Kościoła*, w: *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*, Kraków 20-22.XI.2003, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Warszawa 2004, s. 133.

przez Jacobo Lauro i nosiła datę Roku Jubileuszowego 1600. Lauro pierwsze odbitki przesłał królowi pocztą dyplomatyczną. Oprócz tego dzięki notatce dowiadujemy się, że autorem lekcji objaśniających poszczególne obrazki był Polak, Marcin Baroniusz.

W bliżej nieokreślonych okolicznościach Overradt wszedł w posiadanie tego druku i skopiował go. Nie wiemy jednak jak do tego doszło, nie znamy bowiem powiązań pomiędzy obu oficynami. Jak dotąd nie udało nam się tego problemu rozwikłać. Peter Overradt wykonał w Kolonii kopię, ale już bez dedykacji dla króla, zresztą podobnie jak to uczynił z serią rycin hagiograficznych. Mogło to nastąpić w latach 1600-1605, gdyż tak są datowane inne grafiki należące do kolońskiego cyklu polskiej ikonografii hagiograficznej.

Sztych Laura z patronami obu królestw, szwedzkiego i polskiego, był znany w Polsce. Przynajmniej jedną odbitkę posiadał król Zygmunt III Waza, rezydujący wówczas w Warszawie. Drugi egzemplarz musiał być w Krakowie do końca XIX w., ale nie zachował się, o czym świadczy omawiana tu odręczna notatka. Wreszcie trzeci znajdował się niegdyś w zbiorach na Jasnej Górze.

Niestety, egzemplarz jasnogórski nie zachował się, ale informacje o nim zamieścił paulin, Ambroży Nieszporkowicz, w wydanym w 1681 roku opisie historii cudownego obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej[20]. We wprowadzeniu podaje on swego rodzaju stan badań, przytaczając znane mu publikacje o obrazie jasnogórskim. Zakonny pisarz przedstawił pokrótce okoliczności powstania grafiki oraz wymienił *expressis verbis* Jacopo Lauro jako jej autora. Ze względu na znaczenie dowodowe jego tekstu, podajemy go *in extenso*: § XII. *Romani opere chalcographico in regali folio ad publicam dederunt notitiam: Historiam et Magnalia hujus Imaginis. Anno 1600. Serenissimo Poloniae, et Sveciae Regi, SIGISMUNDO III, hanc Imaginem sculptam ad mensuram regalis folij, circu-[m]qua[m]q[uam], innumeris Sanctorum, ac Beatorum Regni Poloniae, et Sveciae, Patronorum Imaginibus stipatam dedicavit Romae Iacobus Laurus Romanus. Historiam in compendium collectam Sacrae Imagini subaravit*[21]. Po tych słowach następuje treść legendy odnoszącej się do historii i cudów zdziałanych przez obraz jasnogórski, identyczna z tą, jaką wypisał Overradt, tuż pod wizerunkiem Matki Bożej, w reprodukowanym przez nas wyżej kartuszu.

Istotna różnica pojawia się dopiero w zakończeniu legendy, w miejscu, w którym zwykle nakładca lub autor podaje swoją sygnaturę z adresem wydawniczym. Otóż, w zabytku przechowywanym w Zbiorach Graficznych Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie oraz na egzemplarzu z kolekcji w Wolfegg, widnieje napis *Peter Ouerraed excudit Colon[iae]*. Tymczasem w cytacji

[20] A. Nieszporkowicz, *Analecta Mensae Regalis Historia Imaginis Odigitriae Divae Virginis Claromontanae Mariae...*, Cracoviae, ex Officina Schedeliana, 1681, k. 2v-3v.

[21] Tamże, k. 2v.

Nieszporkowicza odnajdujemy oryginalny adres wydawniczy, którym Lauro zwykł sygnować swoje grafiki: *Cum Privilegio Summi Pontificis, et Superiorum authoritate Anno Iubilei M.DC. Romae.*

Konkludując stwierdzamy, iż w bliżej nieznanych okolicznościach Overradt skopiował druk Laura z *Matką Bożą Jasnogórską...* i wydał go pod swoim nazwiskiem. Podobnie uczynił kilka lat później, drukując serię miedziorytów - *ICONES ET MIRACULA...*, przedstawiających trzynastu świętych, należących na początku XVII wieku do polskiego nieba. Overradt nie posługiwał się w tym celu płytami miedziorytniczymi Rzymianina, lecz skopiował dostępne mu odbitki Laura.

KOPIE KOLOŃSKIEJ RYCINY *IMAGO B. VIRGINIS CZĘSTOCHOVIENSIS...*

Odnaleziona kolońska grafika miała jedynie adres wydawcy, natomiast nieznany pozostawał rytownik, który ją wykonał. Kwerenda w Wolfegg doprowadziła do odkrycia dwóch miedziorytów, nieznanych dotąd w Polsce, które są ściśle związane z przedstawioną wyżej grafiką Overradta. Publikujemy je tutaj po raz pierwszy[22]. Dla ułatwienia porównania przedstawiamy najpierw środkowy fragment arkusza ze świętymi Polski i Szwecji, a potem odnalezione druki graficzne. Pierwszy miedzioryt występuje samodzielnie na karcie i ma u dołu wyrytą legendę cudownego obrazu, identyczną z tą, jaką widzieliśmy w kartuszu grafiki ze świętymi polskimi i szwedzkimi. W narożniku u dołu, po prawej ręce Maryi, znajduje się sygnatura drukarza: *B. Caijmox excudit.* Obydwa odnalezione sztychy są sygnowane przez tego samego wydawcę Balthasara Caymox'a (1585-1635), czynnego w Antwerpii i w Norymberdze[23].

Na pozór wydają się one identyczne z opisywanym na początku drukiem, nawet noszą ten sam tytuł *IMAGO B. VIRGINIS CZĘSTOCHOVIENSIS...* jednak przy dokładniejszym oglądzie dają się zauważyć odrębności. Zmianie uległa twarz Jasnogórskiej Hodegetrii, udrapowanie szat i rozmieszczenie na nich gwiazdek oraz oprawa i podpisy pod wizerunkiem centralnym. Niderlandzki rytownik, sztychujący dla Overradta podobiznę Obrazu Matki Bożej Częstochowskiej, pomylił monogramy. Są one wyryte w medalionach tła po obu stronach arkady, obok Maryi umieścił on monogram Jezusa - IH[ESU]S, a obok Dzieciątka monogram Jego Matki M[A]R[I]A.

[22] Obydwa miedzioryty znajdują się w tomie 220, jeden na karcie 153 (152), a drugi na 219.

[23] Jego nazwisko było różnie pisane Cymox, Caijmox, Cijmox, Keimox i inn. Był wydawcą i handlarzem grafiki. Sam trudnił się rytowaniem okazjonalnie. Zob.: Ch. Le B l a n c, *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Paris 1854 (reprint Amsterdam 1970), t. 1, s. 561 n.; E. W. H o l l s t e - i n, *Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts 1450-1700*, t. 5, Amsterdam 1954, s. 191; Thieme - Becker, dz. cyt., Bd. 6, s. 241 n.; S. H a u s c h k e, *Caymox*, w: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 17, München - Leipzig 1997, s. 408.

Ryc. 6. Peter Overradt, *IMAGO B. VIRGINIS CZESTOCHOVIENSIS ET SANCTI AC BEATI REGNORVM POLONIAE AC SVETIAE PATRONI*, fragment centralny ryciny z przedstawieniem patronów Polski i Szwecji; Kolonia, po 1600; Kraków, Zbiory Graficzne Muzeum Fundacji Książąt Czartoryskich, sygn. MNK – XV R. 3777; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 9, nr 118.

Ryc. 7. Balthasar Caijmox wydał (excudit), *Imago B. Virginis Czestochoviensis et Sancti ac Beati Regnorvm Poloniae ac Svetiae Patroni*; rycina po 1600; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 153.

Pomimo różnic można przyjąć, iż obie grafiki wyszły spod tej samej ręki. Przekonuje o tym również jednakowy kształt liter w tekście legendy. A zatem wiemy już, iż jednym ze współpracowników Overradta był Baltazar Caijmox.

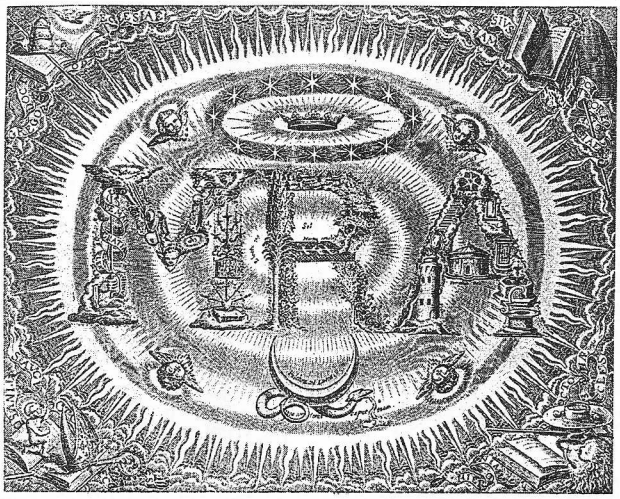
Również jego sygnaturę nosi drugi, prawie identyczny miedzioryt ze zbiorów w Wolfegg. W tym przypadku jest on wkomponowany w środek karty, ozdobionej bordiurą z programem ikonograficznym, podporządkującym Jezusowi i Maryi świętych jezuickich. Po obu stronach w bordiurze stoją w niszach, zwieńczonych muszlową konchą, postaci Chrystusa Zbawiciela w typie Salvator Mundi po prawej (heraldycznie) oraz Maryi Bolesnej – Sancta Dei Genitrix, po stronie przeciwnej. W narożnikach karty zostali ukazani, w owalnych medalionach, święci jezuiccy: Ignacy – w górnym lewym, dalej zgodnie z ruchem wskazówek zegara: Franciszek Ksawery – u góry, a na dole Stanisław Kostka

i Alojzy Gonzaga. Pośrodku górnego marginesu umieszczono w owalu monogram IHS (IHESUS) złożony z elementów *Arma Passionis* i Pięciu Ran Jezusa, a poniżej niego symbolicznie oddano Zmartwychwstanie w formie Pustego Grobu. Owal obiega napis: *NOMEN SANCTUM MEUM NOTUM FACIAM IN MEDIO POPULI MEI. EZECH[IEL]*, a w czterech narożnych polach widnieją symbole ewangelistów.

Ryc. 8. Balthasar Caijmox, *Imago B. Virginis Czestochoviensis et Sancti ac Beati Regnorvm Poloniae ac Svetiae Patroni* flankowana przez postaci Chrystusa Zbawiciela – Salvator Mundi oraz Maryję Bolesną – Sancta Dei Genitrix, w narożnikach święci jezuiccy: Ignacy i Franciszek Ksawery – u góry, Alojzy Gonzaga i Stanisław Kostka – u dołu; na górnym marginesie monogram IHS złożony z *Arma Passionis* nad symbolem Zmartwychwstania w otoczeniu symboli ewangelistów; na dolnym marginesie – monogram MARIA złożony z motywów litanijnych przetworzonych z ikonografii Niepokalanej – *Tota Pulchra*; rycina po 1600; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 219.

Natomiast na dolnym marginesie znajduje się monogram MRA (MARIA), złożony z motywów litanijnych przetworzonych z ikonografii Niepokalanej w typie *Tota Pulchra*. Dookoła biegnie napis: *NIHIL EST VIRTUTI NIHIL SPLENDORIS NIHIL GRATIAE QUO NON RESPLENDEAT IN VIRGINE MARIA*. W narożnikach, analogicznie do umieszczonych u góry symboli ewangelistów, tu znalazły się ich odpowiedniki w postaci atrybutów czterech

ojców Kościoła zachodniego. Ich odczytanie zaczynamy od lewego narożnika u dołu, postępując dalej zgodnie z ruchem wskazówek zegara: św. Augustyn, św. Grzegorz Wielki, św. Ambroży oraz św. Hieronim[24].



Ryc. 9. Jan Ziarnko, *Monogram MARIA* w otoczeniu emblematycznych symboli z Litanii Loretańskiej wykonany dla Marii Medycejskiej.

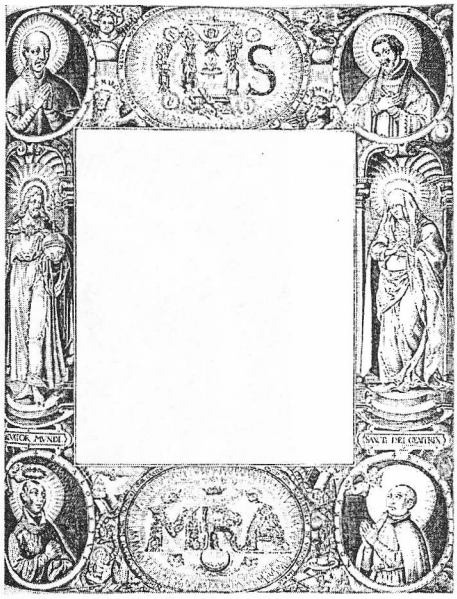
Należy zauważyć, iż umieszczona w kontekście ikonografii jezuickiej centralna podobizna Obrazu Jasnogórskiego z napisem wskazującym na patronat świętych polskich i szwedzkich, nie pasuje do programu całości karty i jest przypadkowa. Ocenę taką potwierdza dodatkowo znaleziony w Wolfegg jeszcze inny wariant tej samej karty.

W tę samą bordiurę została wkomponowana inna grafika ze sceną *Koronacji Maryi przez Trójcę Świętą*. Jest ona sygnowana przez bliżej nieznanego rytownika Servatiusa Rauba.

Przedstawione przykłady pokazują w jakich kombinacjach wykorzystywano płyty miedziorytnicze przy tworzeniu nowych kompozycji. Mamy do czynienia z różnymi wariantami ikonograficznymi, powstałymi przez wykorzystanie gotowych już płyt, jakimi dysponowała drukarnia. Tematem centralnym tych wariantów był wizerunek Matki Bożej o zróżnicowanej ikonografii. Wszystkie przytoczone miedzioryty pochodzą z oficyny wydawniczej Petera Overradta.

[24] Niemal identyczny monogram maryjny wykonał dla Marii Medycejskiej działający w Paryżu, ale pochodzący ze Lwowa polski rytownik, Jan Ziarnko. Różnica polega jedynie na opuszczeniu napisu z owalu: *NIHIL EST VIRTUI...* W 1596 r. znany był on jako mistrz we Lwowie, a w połowie XVII w. działał w Paryżu, zob. *Ziarnko Jan*, w: Thieme – Becker, dz. cyt., Bd. 36, s. 475. Reprodukcja ryciny znajduje się w: *Marie de Médicis et le Palais du Luxemburg*, M-N. Baudouin-Matuszek avec les colaboration..., Paris 1991, s. 52, il. 30. Profesorowi Chrościckiemu wdzięczny jestem za informację i reprodukcję ryciny Ziarnka.

Ryc. 10. Servatius Rab sculptor, scena *Koronacji Matki Bożej przez Trójcę Świętą* wkomponowana w bordiurę z przedstawieniami Chrystusa Zbawiciela – *Salvator Mundi* i Maryji Bolesnej – *Sancta Dei Genitrix*, w narożnikach święci jezuiccy: Ignacy i Franciszek Ksawery – u góry, Alojzy Gonzaga i Stanisław Kostka – u dołu; na górnym marginesie monogram IHS, a na dolnym – monogram M[A]R[I]A; rycina wydana u Petera Overradta w Kolonii, po 1600; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 153.



Ryc. 11. Bordiura z jezuickim programem ikonograficznym wykorzystywana przez Overradta w kombinacjach z grafiką maryjną.

Już na pierwszy rzut oka nasuwa się spostrzeżenie, iż omówione wyżej sztychy, wykonane przez Baltazara Caijmox'a (Caymox), czy też przez jego naśladowców, pracujących w drukarni Overradta, były wzorowane na odnalezionej w Wolfegg rycinie Jacopo Lauro, którą omawiamy niżej. Pomimo dużego podobieństwa, różnią się one od siebie wieloma szczegółami, takimi jak fizjonomia twarzy, udrapowanie sukni i maforionu, inny jest ornament z gwiazd na sukni Matki Bożej i lamowanie hitonu. Oprócz tego jest jeszcze kilka różnic w napisach. Na grafikach Overradta, tam, gdzie jest przedstawiona jedynie Maryja Częstochowska lub też w otoczeniu świętych jezuickich, zupełnie niepotrzebny jest napis wskazujący na patronów królestwa polskiego i szwedzkiego. Nie odnosi się on do świętych jezuickich, a został „wyrwany" z pierwotnego kontekstu i „wpasowany" w nowe ramy. Napis nie koresponduje z programem nowej kompozycji. Wydawca popełnił błąd ikonograficzny.

Prowadzone w kraju i zagranicą kwerendy nie doprowadziły do odkrycia archiwaliów pozwalających odkryć związki wytwórni Overradta z Laurem i z polskimi mecenasami sztuki. Dotychczasowe badania pozwalają na konstatację, iż Overradt musiał znać druki z oficyny Laura. O tym, jaki był kopiowany przezeń pierwowzór świadczy najważniejsze odkrycie miedziorytu Jacopo Lauro przedstawiającego podobiznę Obrazu Jasnogórskiego otoczonego winietkami z jego legendy. Jest on nieznany w zbiorach polskich.

JACOPO LAURO, *IMAGO DEIPARAE VIRGINIS...* – NIEZNANA PODOBIZNA OBRAZU MATKI BOŻEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ

Podczas kwerend, prowadzonych w Wolfegg odnaleźliśmy nieznany dotąd, miedzioryt sygnowany przez Jacopo Lauro, przedstawiający podobiznę Obrazu Jasnogórskiego (T. 220, nr 147/146). Jest on datowany na rok 1603. Właśnie ten druk mógł posłużyć w oficynie Overradta za wzór do wykonania rycin z podobizną Matki Bożej Częstochowskiej. Oprócz omówionych już druków z kolońskiej oficyny udało się znaleźć jeszcze szereg innych rycin, odznaczających się bardzo zróżnicowanymi odmianami ikonografii. W niektórych przypadkach ich podobieństwo do oryginału jest bardzo odległe i graniczy z fantazją na temat Jasnogórskiego Obrazu. W dalszej części opracowania będziemy te ryciny prezentować.

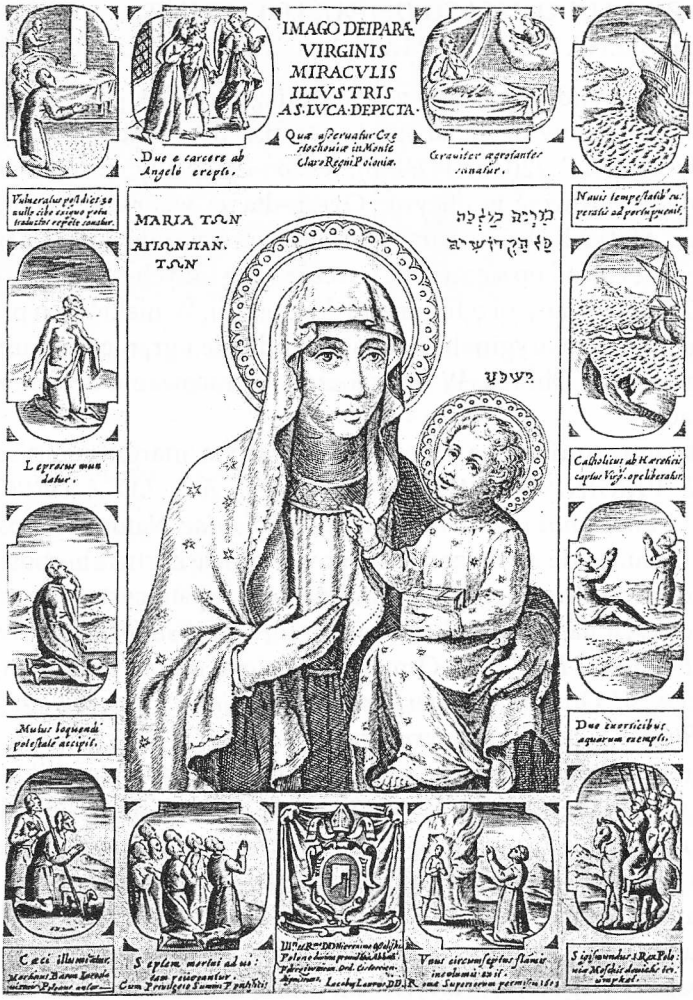
Odnaleziona grafika ma wypisany na górnym marginesie tytuł: *IMAGO DEIPARAE VIRGINIS MIRACVLIS ILLUSTRIS A S. LVCA DEPICTA. Quae asseruatur Czestochouie in Monte Claro Regni Poloniae.* Natomiast pośrodku dolnego marginesu, na tle zawieszonej tkaniny, widnieje kartusz herbowy z godłem Topór i dedykacją dla Hieronima Ossolińskiego, opata cystersów w Koprzywnicy (w dedykacji napisano Pokrzywnicy): *Ill[ust]ri[ssimo] et Reverendissi[mo] D[omino] D[omino] Heronimo Ossoli[ń]ski Polono diuina prouide[n]tia Abbati Pokrziwnicen.[si] Ord.[inis] Cistertien[si] dignissimo. Iacobus Laurus D[evote] D[edicat] Romae Superriorum permissu 1603.*

Nie znamy okoliczności zamówienia u rzymskiego rytownika i wydawcy sztychu z podobizną Obrazu Jasnogórskiego. Hieronim Ossoliński († 1625) był opatem komandatoryjnym opactwa cystersów w Koprzywnicy i w 1602 r. sprawował godność sekretarza królewskiego[25]. Mamy tu jeszcze jeden przykład dedykacji artystycznego druku graficznego dla znaczącej osobistości z otoczenia króla. Wiadomo, iż Lauro dedykował swe prace różnym dostojnikom z Polski.

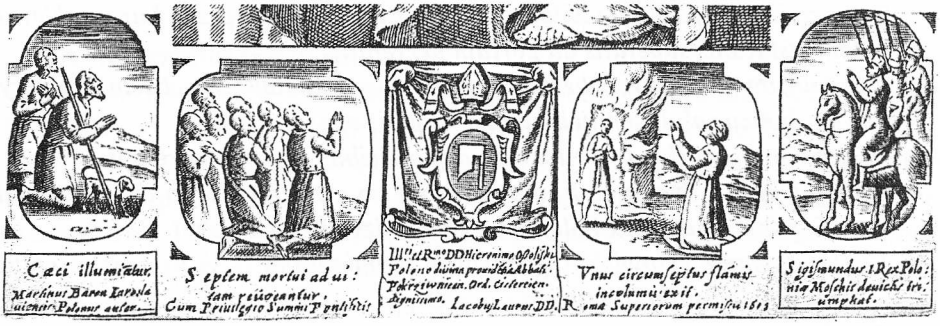
Na uwagę zasługuje to, iż zwyczajem ortodoksji nadającej aprobatę ikonom, również Lauro umieścił obok głów Maryi i Dzieciątka greckie i hebrajskie napisy głoszące, iż Maryja jest Królową wszystkich świętych (gr. *MARIA TON*

[25] Hieronim był synem Michała, zob.: *Genealogia*, oprac. Wł. Dworzaczek, Warszawa 1959, tablica 144.

HAGION PANTON i hebr. *MARIAH MALKAH KOL HAQQEDOSZIM*). Obok głowy Jezusa jest Jego Imię w wersji hebrajskiej (JESZUA). Trzeba zauważyć, iż w greckiej inskrypcji opuszczono wyraz KRÓLOWA (BASILEUSA). Napisy hebrajskie występują na grafikach katolickich bardzo rzadko. Dlaczego więc Lauro umieścił inskrypcję hebrajską, a zrezygnował z łacińskiej? Tego nie potrafimy wyjaśnić. Poprawność obu inskrypcji wskazuje na to, iż w sprawach językowych miał bardzo kompetentnego doradcę. Są przesłanki do tego, aby za takiego uznać Marcina Baroniusza.



Ryc. 12. Jacopo Lauro, *Obraz Matki Bożej Częstochowskiej – IMAGO DEIPARAE VIRGINIS MIRACVLIS ILLUSTRIS A S. LVCA DEPICTA...*; grafika dedykowana opatowi cystersów Hieronimowi Ossolińskiemu, miedzioryt, Rzym 1603; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 147/146.



Ryc. 13. Jacopo Lauro, podobizna *Obrazu Matki Bożej Częstochowskiej*, fragment z dedykacją dla opata cystersów w Koprzywnicy Hieronima Opalińskiego, miedzioryt, Rzym 1603; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 147/146.

Lauro umieścił obok Matki Bożej i Dzieciątka napisy dogmatyczne, które wskazują na Maryję jako na Królową wszystkich świętych. Taki tekst pasowałby dobrze do kompozycji ze świętymi polskimi i szwedzkimi. Jest to jeszcze jedna przesłanka pozwalająca przyjąć, iż pierwowzorem dla Overradta był sztych Rzymianina Lauro.

Miedzioryt jest zakomponowany według schematu, jaki Lauro przyjął dla wizerunków świętych polskich, znanych u nas dotąd jedynie z ich kolońskich kopii jako seria *Icones et miracula sanctorum Poloniae* (piszemy o nich na osobnym miejscu), które Overradt wydrukował w latach 1602-1605. Data na omawianej tu grafice Laura wskazuje, iż obaj działali współcześnie.

W bordiurze otaczającej główne przedstawienie obrazu Matki Bożej Częstochowskiej, biegnie dookoła dwanaście winietek ilustrujących cuda, zdziałane za przyczyną Maryi Królowej, czczonej w tym obrazie. Autorem legendy, zilustrowanej przez Rzymianina był, uwieczniony przezeń w lewym narożniku Marcin Baroniusz, (*Martin Baron Iaroslauiensis Polonus autor*). Oto sceny z legendy w kolejności od dołu, po lewej stronie od kartusza dedykacyjnego, zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Każda scena posiada krótką legendę, wypisaną po łacinie:

1. *Wskrzeszenie siedmiu umarłych – Septem mortui ad uitam revocantur.*
2. *Oświecenie ślepych – caeci illuminantur.*
3. *Niemy odzyskuje mowę – Mutus loquendi potestatem accipit.*
4. *Trędowaty oczyszczona – Leprosus mundatur.*
5. *Nagłe uzdrowienie zranionego po 30 dniach niemocy, bez przyjmowania pokarmów – Vulneratus post dies 30 nullo cibo exiguo potu traductus rapite sanatur.*
6. *Wprowadzenie przez anioła dwojga więźniów z więzienia – Duo e carcere ab Angelo erepti.*
7. *Uzdrowienie ciężko chorych – Graviter aegrotantes sanatur.*

8. *Szczęśliwe dopłynięcie do portu okrętu zaskoczonego przez burzę - Nauis tempestatibus superatis ad portum pervenit.*
9. *Katolik uwięziony przez heretyków uwolniony za wstawiennictwem Dziewicy - Catholicus ab Haereticis captus Virginis ope liberatur.*
10. *Ocalenie dwóch z powodzi - Duo cuorsicibus aquarum exempti.*
11. *Król Polski Zygmunt I odnosi triumf po zwycięstwie na d Moskalami - Sigismundus I Rex Poloniae Moschis devictis triumphat.*
12. *Uratowanie człowieka ogarniętego płomieniami - Vnus circumseptus flammis incolumis exit.*

Analiza ikonograficzna winietek i ich interpretacja z odniesieniem do tekstów źródłowych, przekracza ramy niniejszego opracowania i może stać się odrębnym projektem badawczym. Nie jest nam znana jakakolwiek kopia odnalezionej w Wolfegg grafiki Laura. Natomiast spotkać można mniej lub bardziej podobne do niej XVII-wieczne ryciny różnych autorów. Można przyjąć, iż produkcja graficzna nasiliła się nie tylko pod wpływem synodu krakowskiego, lecz także z okazji zbudowania nowej kaplicy dla cudownego obrazu, wzniesionej z fundacji Jerzego Ossolińskiego, wielkiego kanclerza koronnego, w latach 1641-1644[26]. Przeniesienie cudownego Obrazu po zakończonej przebudowie do Kaplicy Jasnogórskiej odbyło się w uroczystość Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie, 25 marca 1644 r.[27].

Z poczynionych spostrzeżeń można wysnuć jeden pewny wniosek. W oficynie Overradta znano grafikę Laura. Nie całkiem wiernie skopiował ją Baltazar Caijmox. Jeszcze dalej od pierwowzoru odeszli inni nieznani rytownicy, nie sygnujący grafik. W zbiorach w Wolfegg znaleźliśmy jeszcze kilka nieznanych w Polsce XVII-wiecznych grafik z podobizną cudownego Obrazu z Jasnej Góry. Pod względem ikonograficznym niektóre z nich są dość dalekie od oryginału. W dalszej części opracowania im również poświęcamy nieco uwagi, ponieważ nie są znane w Polsce i świadczą o rozpowszechnianiu się kultu Matki Bożej Częstochowskiej w innych krajach Europy.

---

[26] K. S. Szafraniec, *Z dziejów Jasnej Góry. Próba wyjaśnienia genezy klasztoru i sanktuarium w świetle analizy źródeł historycznych*, Warszawa 1980, s. 126-136. Zachował się drzeworyt ukazujący klęczącego fundatora na stopniu ukończonego ołtarza hebanowego w akcie donacji Maryi tego wspaniałego wotum. Na druku widnieje data 1650, a jest on umieszczony w książce J. D. Łobżyńskiego *Dies natalis, abo panegiryk kościelny...*, podaję za J. Golonka, J. Żmudziński, *Matka Boża Jasnogórska. Co wiemy o Cudownym Obrazie*, Jasna Góra - Częstochowa 2004, s. 86, il. 24, gdzie umieszczona niepełna notacja książki Łobżyńskiego.

[27] Opisał ją w formie panegiryku J. D. Łobżyński, *Przenosiny triumphalne Naycudownieyszego w Królestwie Polskim obrazu Bogarodzice Panny Maryey na Iasnej Gorze Częstochowskiey abo Panegiryk kościelny*, Kraków 1644. Wspomina o tym zdarzeniu J. T. Petrus, *Uwagi o jasnogórskim obrazie zwanym „Komunia Jagiellonów"*, „Studia Claromontana" 1:1981, s. 241 n.

NIEZNANE GRAFIKI JASNOGÓRSKIEGO OBRAZU

A. Wizerunki bez koron

Na pierwszym miejscu zostaną omówione podobizny Obrazu Jasnogórskiego bez koron, które mogą uchodzić za starsze i można je orientacyjnie datować na okres przed 1635 rokiem. Cezurę tę wyznacza data podarowania, właśnie w tym roku, koron przez króla Władysława IV. Grafiki z podobizną Obrazu koronowanego traktujemy jako późniejsze i dlatego omówimy je w dalszej kolejności. Bywały jednak wyjątki, bowiem jeszcze w połowie XVII w. wydawano także ryciny z wizerunkiem cudownego Obrazu bez koron.

Zachowany materiał zabytkowy świadczy o tym, iż w naszej tradycji kultowej przeważają ryciny miernej jakości. Nie przyjął się wartościowszy estetycznie i bogatszy ikonograficznie sztych Laura, ani równie cenny druk Theodora Galle'a (datujemy go na rok ok. 1610), który omawiamy poniżej.

Ryc. 14. Theodor Galle, *Imago Beatae Mariae Częstochoviensis...*, – Maryja ukazana jest w relacji do trzech Osób Trójcy Świętej; miedzioryt, ok. 1610; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 23.

Najbardziej zbliżonym do oryginału Laura jest miedzioryt wykonany przez Theodora Galle'a noszący tytuł: *IMAGO BEATISSIMAE MARIAE VIRGINIS CZESTOCHOVIENSIS A S. LVCA EVANGELISTA HIEROSOLYMIS DEPICTA IN POLONIA MVLTIS MIRACVLIS CLARET* (*Theodor Galle excud.*). W tym

przypadku grafik jedynie wspomniał o cudach, którymi słynie Obraz Jasnogórski, lecz zrezygnował z ich ilustrowania. Natomiast ukazał Matkę Bożą w odniesieniu do Osób Trójcy Świętej, umieszczając Jej postać wśród obłoków otwartego nieba, skąd nad Maryją zawisa w świetlistej aureoli Gołębica – symbol Ducha Świętego, powyżej, oddzielony warstwą obłoków jawi się w popiersiu Bóg Ojciec. Syn Boży jest obecny jako Dziecko, trzymane na ręku Matki. W chmurach otwartego nieba fruwają putta i aniołowie[28].

W mariologii podkreślana była rola Maryi jako „Córki Boga", ukazującej ludziom ideał człowieka odkupionego. Od zarania kultu maryjnego trwało przekonanie, iż Narodzenie Maryi jest radością Ojca – bo narodziła się Oblubienica, Syna – bo narodziła się Matka, Ducha Świętego – bo narodził się Jego Przybytek. Aniołowie wyrazili radość z przyjścia Naprawicielki upadku anielskiego. Cieszyli się wszyscy, albowiem nastąpił początek zbawienia grzeszników. Na ludzki sposób starano się tę prawdę wypowiedzieć przy pomocy metafor i alegorii. Myśl tę rozwijali kaznodzieje. Jednym z przykładów literatury, odnoszącej się do wyjątkowej godności Maryi, jest zbiór kazań i mów, jakie wygłosił na soborze w Konstancji Jan Gerson (1363-1429)[29]. W artystycznej alegorii przedstawił on udział wszystkich cnót w ukształtowaniu: *...tej Dziewicy wybranej, Matki Syna, Córki Ojca, Oblubienicy Ducha Świętego*[30].

Omawianą tu odbitkę Galla z pewnymi modyfikacjami wydał Lauro w grafice dedykowanej będącemu z nim w bliskich kontaktach Andrzejowi Próchnickiemu z okazji jego konsekracji w 1614 r. na arcybiskupa Lwowa. Przedstawia ona podobiznę Matki Bożej Częstochowskiej w relacji do Trójcy

[28] Zastosowany przez Galle'a kontekst ikonograficzny ukazuje Maryję jako wybraną Córkę Ojca, Oblubienicę Ducha Świętego i Matkę Syna Bożego. Odpowiada to odległej tradycji średniowiecznej, określającej miejsce Maryi w Bożych planach zbawienia. Z dużym wyczuciem głębi teologicznej wyrażały to czternastowieczne, rzeźbione w drewnie tzw. *Madonny szafkowe*. Figury te pełniły funkcję przenośnych nastaw ołtarzowych i podobnie jak retabula o ruchomych skrzydłach, mogły być otwierane. W układzie zamkniętym przedstawiają one Maryję – *Sedes Sapientiae* w złotym płaszczu. Po otwarciu, w centrum widoczna staje się Trójca Święta w typie *Tronu Łaski*, a na wewnętrznych skrzydłach płaszcza opieki klęczą adoranci, przedstawiciele zakonów i stanów. U podstaw programowych rzeźb tego typu leżała teoria Jana z Kwidzyna o potrójnych narodzinach Chrystusa: odwiecznych – z Ojca bez Matki (*Tron Łaski*), w czasie – z Matki bez Ojca (*Maryja z Dzieciątkiem*) i mistycznych – w sercach ludzi (*Mater Misericordiae*). Zgodnie z taką ikonologią figury te zwykło się nazywać: *Maria – Tabernaculum Dei et Verbi* lub *Triclinium Trinitatis*. R. Ciecholewski, *Polityka krzyżacka przełomu XIV i XV wieku w świetle ikonografii malowideł na „skrzydłach" pomorskich Madonn szafkowych*, „Studia Pelplińskie" 9: 1982, s. 252-270. Zob. także R. Knapiński, *Titulus Ecclesiae...*, s. 37 nn.; tenże, *Od Pokrowy do Płaszcza Opieki przeobrażenia motywu ikonograficznego Mater Misericordiae*, "Studia Warmińskie", 39:2002, s. 131-160.

[29] Szczególnie znane są zbiory: *De susceptione humanitatis Christi* oraz *Collectorium super Magnificat*, zob. R. Bäumer, *Gerson Johannes*, w: *Marienlexikon*, Bd.2 (1989), s. 628 n.

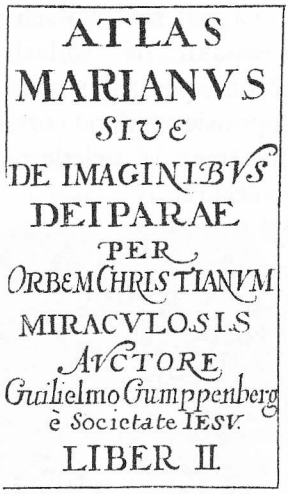
[30] A. Nicolas, E. Dąbrowski, *Życie Maryi Matki Bożej*, Warszawa 1954, s. 76.

Świętej, ale z dodaniem stojących na cokołach postaci św. Jana Chrzciciela i św. Andrzeja apostoła. Pośrodku i na cokołach wypisane zostały strofy pochwalne na cześć Maryi Panny, pomiędzy nimi u dołu znajduje się kartusz herbowy Próchnickiego w oprawie z girland i ornamentu rolwerkowego (Wien, Graphische Sammlung Albertina). W świetle najnowszych badań sztych ten zaprojektował Antonio Tempesta[31].

Ryc. 15. Rytownik nieznany, wg Theodora Galle i Antonio Tempesty, *Imago Beatae Mariae Częstochoviensis...* ze świętymi Janem Chrzcicielem i Andrzejem, apostołem; wydał Jacopo Lauro w Rzymie, 1614 r.; Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina. (wg E. Leuschner, *Antonio Tempesta...*).

Innym z zabytków tej nietrwałej sztuki drukarskiej na papierze, jest odnaleziony także w Wolfegg miedzioryt należący do dużej serii ilustracji, odnoszących się do 1200 maryjnych sanktuariów w różnych krajach Europy.

[31] Jego sygnatura jako inwentora widnieje obok adresu Laura jako wydawcy. Reprodukcja w: E. Leuschner, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, il. 5.63, s. 178 n.



Ryc. 16. Frontispis dzieła Wilhelma Gumppenberga, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, t. 2, Ingolstadt 1655; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 159, nr 42.

Zebrał je i opisał baron Wilhelm Gumppenberg, który został jezuitą w Austrii, lecz 33 lata spędził w Niemczech, gdzie w roku 1655 wydał w Ingolstadt, dwutomowy *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*[32]. Dane o sanktuariach, jak i związane z nimi grafiki zbierał przez szereg lat. Było w zwyczaju kolegiów jezuickich, że gromadzono kolekcje druków graficznych z ikonografią maryjną[33].

[32] Pierwsze wydanie było po łacinie, potem ukazywały się wydania w językach narodowych. A. D ö r r e r, *Gumppenberg Wilhelm*, w: LThK2, Bd. 4 (1986), szp. 1273 n.; E. K r a u s e n, *Gumppenberg Wilhelm*, w: ML, Bd. 3 (1991), s. 61; Autorzy podają różne lata pierwszego wydania Monika Hotz (*Atlas Marianus*, w: tamże, Bd. 1 (1988), s. 265) podała rok 1657, ale wtedy ukazało się łacińskie wydanie trzytomowe, wersja niemiecka ukazała się drukiem w Monachium, w 1673; podczas gdy Walter Pötzl (*Marianischer Brauchtum an Wallfahrtsorten*, w: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. W. Beinert, H. Petra, Regensburg 1984, s. 884, przyp. 3) podaje jako rok pierwszego łacińskiego dwutomowego wydania Ingolstadt 1655. Poszerzona edycja łacińska ukazała się w Monachium, w 1672 r. Dopiero rok później wyszło wydanie w języku niemieckim (*Marianischer Atlas*). Literatura podaje, iż ukazały się przekłady na czeski (1717), węgierski i polski, co jednak nie jest prawdą, albowiem przekład polski nigdy nie ukazał się.

[33] Np. Kolegium w Kolonii posiadało cztery tomy takich druków, w których oprawionych było 441 odbitek, pod wspólnym tytułem: *Madonne di autori diversi*. Większość zaprojektował Marten de Vos, a rytowali je Jacques de Bie, Theodor i Philips Galle. Na dużą skalę produkcję nie tylko maryjnych tematów (cykle: *SALVE REGINA* oraz *VITA DEIPARAE VIRGINIS MARIAE*) rozwinął flamandzki warsztat braci Wierixów (Antoni, Hieronim, Johan), czynny w Antwerpii od 3 ćw. XVI do 1 ćw. XVII w (znanych jest 2055 druków ich autorstwa; T h i e m e - B e c k e r, dz. cyt., Bd. 35, s. 537 n.). Podobną działalność dla jezuitów pełnił inny antwerpczyk, Karel de Mallery (1571-1635; T h i e m e - B e c k e r, dz. cyt., Bd. 23, s. 596) oraz wielu innych holenderskich i niemieckich sztycharzy, jak o tym pisze Dietmar Spengler (dz. cyt., s. 325 n.).

186 IMAGO B. V. M.

POLONIA.
XXIII.
IMAGO B. V. MIRACVLOSA
CLAROMONTANA
CZESTOCHOVIÆ.

QVIDQVID orbis totus Imaginum Deiparæ habeat, unam credere oportet Poloniam habere, cui ipsa Virgo ſpiraculum vitæ inſpiraverit, & tantum non animam dederit. Verbi *Matris Imaginem* (inquit Nicephorus lib. 15. cap. 14.) *D. Lucas Evangelista ipſe ſuis manibus depinxit, illa adhuc vivente, & tabulam ipſam videntem, gratiámque adeò illi formæ ſuæ immittente.* Menſam cupreſſinam Nazareto Jeroſolymam allatam, atque uſibus Virginis tantùm non attritam, pictori dignam viſam, quæ tantam majeſtatem ſuſtineret, ait Andreas Goldonoſwcki. (a) quam confirmat epigraphe

Ryc. 17. Początek opisu legendy Obrazu Jasnogórskiego w: W. Gumppenberg, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, t. 2, Ingolstadt 1655, s. 186, il. 23; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 159, nr 53.

Pomimo, iż nie ukazało się polskie wydanie *Atlasu* Gumppenberga, to jednak z druków staropolskich możliwe jest odtworzenie topografii maryjnych *loca sacra*, jak to uczyniła przed laty Aleksandra Witkowska[34]. W tomie II *Atlasu Maryjnego*, na karcie z numerem 187, znalazła się podobizna Obrazu Jasnogórskiego, którą rytował Gerrit Adriaensz Gauw († 1638 w Haarlemie). Jest ona sygnowana gmerkiem znajdującym się u dołu, w prawym narożniku – GAVW G. *fecit*[35].

[34] A. Witkowska, *Staropolski „Atlas Marianus"*, „Roczniki Humanistyczne", 34:1986, z. 2, s. 517-524, tu szczególnie s. 523. Autorka odtworzyła liczbę ok. 300 sanktuariów na obszarach XVII-wiecznej Rzeczypospolitej. Informacje o nich są zawarte w pismach Piotra Hiacynta Pruszcza (*Stołecznego miasta Krakowa kościoły i klejnoty*, Kraków 1647 i 1650; tenże, Morze łaski Boskiey, Kraków 1662), Wijuka Wojciecha Kojałowicza (*Miscellanea rerum ad statum ecclesiasticum in Magno Lituaniae Ducatu pertinentium*, Vilnae 1650) i Michała Krasuckiego (*Regina Poloniae augustissima Virgo Mater Dei in Regno Polonorum beneficentia prodigiosarum imaginum*, Calissii 1669).

[35] (brak imienia) Berkhout, *Gauw (Gouw) Gerrit Adriaensz*, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwar*, hrsg. U. Thieme, F. Becker, Bd. 13, Leipzig 1999 (Nachdruck vom 1920 und 1921), s. 295.

Ryc. 18. Gerrit Adriaensz Gauw, *Matka Boża Częstochowska*, w: W. Gumppenberg, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, t. 2, Ingolstadt 1655, il. 23; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 159, nr 53.

Grafika ta wykazuje duże podobieństwo do sztychu Jacopo Lauro z 1603 r., jednakże pozbawiona jest legendy obrazkowej, ilustrującej cuda. Gauw nie wyrył żadnych napisów, które mogłyby pomóc w identyfikacji obrazu. Widocznie założeniem Gumppenberga było umieszczenie jej w składce tekstu opisującego legendarne dzieje obrazu, co zastąpiło nadanie tytułu. Datowanie jest nieokreślone i może przypadać na lata od 1603 (data grafiki Lauro) do 1638 (data śmierci Gauwa). Opowiadamy się za datowaniem na trzecie dziesięciolecie XVII w.

Sztych ten przedstawia obraz bez koron oraz jakichkolwiek ozdób, ukazany na abstrakcyjnym, wydobytym kreskowaniem cieniowanym tle, które stwarza pozory głębi. W porównaniu ze sztychem Laura, w tym przypadku zmieniona została fizjonomia twarzy zarówno Maryi, jak i Jezusa. Pozostał widoczny charakterystyczny dla oblicza Maryi smutek i delikatny uśmiech błogosławiącego Dzieciątka. Głowy obojga otaczają koliste aureole z wewnętrzną dekoracją naśladującą trybowanie w blasze regularnych, falistych pól, podwójnego otoku aureoli. Nieznacznej zmianie uległo drapowanie sukni Maryi i zdobionego gwiazdami maforionu. Podobnie delikatnemu przestylizowaniu poddana została tunika Dzieciątka.

Godne podkreślenia jest podobieństwo sztychu w *Atlasie* do oryginału Hodegetrii w Częstochowie z wyraźnym zaznaczeniem stygmatów dwóch blizn na prawym policzku Matki Bożej, o czym wspomina towarzysząca ilustracji legenda, którą Gumppenberg przytoczył za Andrzejem Gołdonowskim. Tę wersję legendy miał mu dostarczyć jezuita Urban Ubaldini[36].

W większości przykładów odnalezionej grafiki, w napisach pojawia się wzmianka o legendarnym rodowodzie obrazu, jakoby namalowanym przez ewangelistę św. Łukasza. Ten topos literacki rozpowszechnił się w świecie chrześcijańskim i był odnoszony do wielu ikon Matki Bożej, o bizantyńskim rodowodzie[37]. Znalazło to odbicie w ikonografii maryjnej. Oto przykład z Rzymu.

Ryc. 19. Andrea Vaccario, Podobizny siedmiu obrazów Matki Bożej, które się nawiedza w święta Maryjne; wedle tradycji – cztery spośród nich namalował św. Łukasz; miedzioryt, Rzym 1601; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 9, nr 114.

[36] Informacja ta znajduje się pod koniec opisu sanktuarium jasnogórskiego, zob.: W. Gumpperberg, *Atlas Marianus*, t. 2, s. 186, 199.

[37] M. Skrudlik, *Legendy o św. Łukaszu jako portreciście*, „Ateneum Kapłańskie" 21:1928, s. 427-455; M. Fechner, *Lukas*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, Bd. 7, Rom-Freiburg-Basel 1974, szp. 448-464; G. Kraut, *Lukas Malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986; E.-M. Jung-Inglessis, *Römische Madonnen. Über die Entwicklung der Marienbilder in Rom von den Anfängen bis in die Gegenwart*, St. Ottilien 1989, s. 148-152. F. Trenner, *Lukasbild*, w: *Marinlexikon*, hrsg. R. Bäumer, L. Scheffczyk, Bd. 4, St. Ottilien 1989, s. 183-186; O legendzie i historii obrazu pisaliśmy niedawno: R. Knapiński, *Salus Populi Romani – od rzymskiego prototypu do kopii w Stoczku Warmińskim*, w: *Pacem In terris. Dar Boga powierzony ludziom. Materiały z sympozjum teologicznego. Stoczek Warmiński, 31 maja 2003 roku*, red. Ks. J. Kumala, Licheń 2003, s. 81-100; A. Kramiszewska, *Łukasz ewangelista. Ikonografia*, w: *Encyklopedia Katolicka*, w druku.

Współcześnie z grafiką Lauro, Andrea Vaccario w 1601 r. wykonał sztych przedstawiający siedem Madonn w kościołach Rzymu, które nawiedzało się w święta maryjne, spośród nich cztery miał namalować ewangelista św. Łukasz: – *Ritratto delle sette Madonne, che si visitano ogni feste Della Gloriosissima Vergine a Roma, et quatro ne ha dipinte S. Luca*. Są na nim ukazane w kolejności od dołu z lewej strony: S. Maria delle Grazie (przypisana św. Łukaszowi); S. Maria della Consolata; S. Maria del Popolo (przypisana św. Łukaszowi); S. Maria Maggiore (przypisana św. Łukaszowi); S. Maria in Ara Celi (przypisana św. Łukaszowi); S. Maria della Pace oraz S. Maria in Via. Tradycja o Łukaszowym autorstwie ikony Jasnogórskiej należy do innego kręgu kulturowego i dlatego nie została uwzględniona na sztychu rzymskiego grafika.

Spośród znalezionych w Wolfegg miedziorytów na uwagę zasługuje bardzo starannie opracowany sztych reprodukujący z dużą dokładnością podobiznę Obrazu Jasnogórskiego, (T. 130, nr 455). Niestety, druk pozbawiony jest sygnatur i datowania. Ze względu na duże podobieństwo do oryginału można przyjąć, iż rysunek przygotowawczy został sporządzony na miejscu, w Częstochowie. Jest on identyczny z tym, jaki znajduje się w starodruku autorstwa sekretarza króla Jana II Kazimierza i wojewody pomorskiego Stanisława Kobierzyckiego, *Obsidio Clari Montis*, wydanym w Gdańsku, w 1659 r.[38]. W podpisie został

Ryc. 20. Autor nieznany, Obraz Błogosławionej Maryi Dziewicy Jasnogórskiej identyczny jak w starodruku Stanisława Kobierzyckiego, *Obsidio Clari Montis*, miedzioryt, Gdańsk 1659; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 130, nr 455.

[38] Reprodukcja otwartego starodruku z widocznym miedziorytem w: E. R a k o c z y, *Mensa Mariana. Malowane dzieje Obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej*, Warszawa 1989, s. 84-86, il. 94.

przypomiany legendarny topos o namalowaniu cudownego Obrazu przez św. Łukasza: *IMAGO BEATAE VIRGINIS CLARIMONTIS CZESTOCHOVIENSIS IN REGNO POLONIAE DEPICTA A S[ANC]TO LVCA*. Nie można wykluczyć, iż grafika powstała nieco wcześniej, podczas pobytu autora na Jasnej Górze, dlatego jej datowanie przypadałoby na rok ok. 1650. Zwraca uwagę to, iż Obraz jest pozbawiony koron, a płaszcz Maryi w oryginale z motywem lilii andegaweńskich, został przemalowany i zamiast lilii nabito nań 28 złotych gwiazdek (na omawianym druku jest ich 27). Taką podobiznę Obrazu spotykamy później na jego XVIII-wiecznych kopiach malowanych w Częstochowie i w ośrodkach z nią związanych (np. Stara Częstochowa)[39]. Z tą jednak różnicą, iż na tych późniejszych podobiznach Obraz jest koronowany.

Reprodukowana powyżej rycina była wielokrotnie kopiowana również w następnym stuleciu. Znajdujemy ją na przykład w rycinie Gabriela Bodenehra Starszego (1673-1766), datowanej na lata 1720-1730, ilustrującej oblężenie klasztoru przez Szwedów. Zatrzymani w locie nad oblężonym klasztorem aniołowie, podtrzymują welon, na którym widoczny jest cudowny Obraz, utrzymany w tej samej konwencji, co omawiany miedzioryt. Jak pisze Hanna Widacka, wydawca ten odziedziczył matryce graficzne po zaprzyjaźnionych z nim augsburskich rytownikach tego samego imienia, zmarłych w krótkim odstępie czasu, byli to: Johann Stridbeck Starszy (1641-1716) oraz Johann Stridbeck Młodszy (1666-1714). Dlatego datowanie tego miedziorytu zawiera się w okresie od końca XVII w. po 1 ćw. wieku XVIII[40]. Druk jest bezbłędnie podpisany, co było rzadkością w przypadku grafik odbijanych za granicą – *IMAGO BEATAE MARIAE VIRGINIS CLARIMONTIS CZESTOCHOVIENSIS IN REGNO POLONIAE DEPICTA A S[ANC]TO LVCA*. Obraz jest pozbawiony ozdób, a jedyną dekorację stanowią rozbudowane, podwójne, aureole – wewnętrzne, bezpośrednio okalające głowy Matki i Dzieciątka, mają draperyjny ornament, przypominający kryzowanie, natomiast zewnętrzne są czystym, świetlistym okręgiem, w którym w regularnych odstępach wkomponowano jedenaście gwiazd.

Nie brakuje przykładów na to, iż za granicą rytowano Obraz Jasnogórski z całkowitą dowolnością. Zupełnym wyjątkiem jest sztych nieznanego autora z pocz. XVII w., przedstawiający w owalu podobiznę ikony *Salus Populi Romani*, jednakże błędnie podpisaną jako wizerunek Matki Bożej Częstochowskiej – *S. MARIA DE CHESTECOFA* (sic!). Jest to mierne dzieło nieokreślonego bliżej warsztatu. Niestety, brakuje danych w katalogu i inwentarzach w Wolfegg, które umożliwiłyby określenie autora i miejsca powstania tego sztychu.

[39] A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., s. 103 n.

[40] H. Widacka, dz. cyt., s. 323, przyp. 195, il. 30.

Ryc. 21. Nieznany autor, *Maria Salus Populi Romani* błędnie podpisana jako Matka Boża Częstochowska; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 152, nr 191.

Na tym zamyka się seria przedstawień graficznych ukazujących podobizny Obrazu Jasnogórskiego bez koron.

B. Wizerunki z koronami

Grafiki o tematyce jasnogórskiej, w których na Obrazie widoczne są korony, wydawano już w pierwszej ćwierci XVI w.[41]. Za najstarszy znany drzeworyt z podobizną ikony Jasnogórskiej uchodzi druk plakatowy biskupa Jana Konarskiego, zatytułowany w języku starogermańskim: *Hie volget dy historie, wy das Bylde der Junckfrawen Marie... komen sey gen Czestachaw*, wydany w Krakowie u Jana Hallera, ok. 1515 r. (Kraków, Biblioteka Jagiellońska). Niedługo potem ukazała się rycina w dziele Piotra Rysiniusa (Rydzyńskiego) *Historia pulchna et stupendis miraculis Referat Imaginis Mariae, quomodo et vide in Larum montem Czastochowiae et Olsztyn aduenerit*, wydanym w krakowskiej drukarni Floriana Unglera w 1523 r. Dzieło to przetłumaczył Mikołaj z Wilkowiecka, *Historia o Obrazie w Częstochowie Panny Maryjej i o cudach rozmaitych tej wielebnej tablice*, a wydał drukiem i ryciną opatrzył Mikołaj Scharffenberger w Krakowie, ok. 1568 r.

W drugiej ćwierci XVII w., w dziele Andrzeja Gołdonowskiego *Diva Claromontana...*, wydanym w Krakowie, w 1642 r., znalazł się miedzioryt nieznanego

[41] A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., s. 70, 73 n.; H. Widacka, *Ikonografia Częstochowy...*, s. 291.

autorstwa, ukazujący koronowany obraz Matki Bożej. Paulini rozpowszechniali go przez dwa następne stulecia. Dopiero od 1693 r. zaczęła działalność drukarnia paulińska (zamknięta przez Moskali w 1863).

Wśród naszych znalezisk następną grupę stanowią te grafiki, w których zarówno Maryja jak i Dzieciątko mają korony. Zebrany materiał ikonograficzny skłania do postawienia szeregu pytań. Jakie to były korony? Kto je ofiarował? Kto był ich wykonawcą? Próbę odpowiedzi podjęła w badaniach Ewa Smulikowska. Nas interesuje zagadnienie, czy omawiane tu kopersztychy mogą stanowić źródło historyczne, jako dokument epoki utrwalony w grafikach. Czy rzeczywiście tak wyglądał Obraz Jasnogórski po dodaniu mu koron w różnych okresach jak to pokazują odnalezione niedawno ryciny? Wiele z tych pytań musi na razie pozostać bez odpowiedzi, ponieważ ryciny nie są datowane i nie wszystkie posiadają sygnatury rytowników lub wydawców, co utrudnia ich przyporządkowanie do przekazów archiwalnych mówiących o zawieszaniu koron na Obrazie. Dlatego siłą rzeczy nasze komentarze mają charakter hipotetyczny. Brakuje bowiem bezpośrednich konotacji pozwalających łączyć odnalezione grafiki z osobą fundatora lub z jakimś obrzędem koronacyjnym, który na początku XVII w. jeszcze się nie ukształtował. Podarowanie koron przez władcę czy dostojnika kościelnego traktowano wtedy jako dodanie splendoru obrazowi. Tylko w jednym przypadku nie ma wątpliwości, że przedstawione na rycinie korony są historyczne. Chodzi o tzw. korony władysławowskie, które jak głosi tradycja zostały ofiarowane Matce Bożej Częstochowskiej przez króla Władysława IV w 1635 r. Ale i w tym względzie brak jest zgodności badaczy, o czym piszemy niżej. Abstrahując od kontekstu historycznego, korony rozpatrywane w aspekcie ikonologicznym, ilustrują ideę królewskości Matki Bożej, uczestniczącej w godności królewskiej i w dziele zbawczym Syna.

Zupełnie inna sytuacja powstała w XVIII w. Z tego okresu mamy bowiem do czynienia z grafikami należącymi niegdyś do tzw. *apparatum coronations*. Ich zadaniem było z jednej strony rozpropagowanie kultu łaskami słynącego obrazu a z drugiej uwiecznienie dla potomnych samego aktu koronacji[42]. Wiadomo, że koronacja Obrazu Jasnogórskiego według rytu ustalonego przez Kapitułę Bazyliki św. Piotra, odbyła się 8 września 1717 r., kiedy to król August Mocny i książę Aleksander Sforza dostarczyli z Rzymu korony podarowane przez papieża Klemensa XI. Była to pierwsza nowożytna koronacja obrazu w kraju zaalpejskim, a koronatorem był biskup chełmski Krzysztof Andrzej Szembek. Obrzęd ten utrwalił we współczesnej rycinie Antoni Nowakowski, a podobiznę cudownego Obrazu na tle klasztoru rozświetlonego fajerwerkami sztychował

[42] A. Witkowska, *Koronacja obrazów*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 9, Lublin 2002, szp. 884 n.; A. J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003.

Anton Burchard, natomiast scenę adoracji przez duchowieństwo i świeckich przedstawił w rycinie parę lat później (1725) Bartłomiej Strachowski[43]. Jakość tych koron i ich mocowanie do Obrazu wymagały szeregu poprawek, które przeprowadzono w dyskrecji wobec Rzymu. Doszło nawet do tego, że korony te skopiowano we Wrocławiu w pierwszej ćwierci XVIII w. i odtąd kopie uchodziły za oryginały klementyńskie. Zrabowano je w nocy z 22 na 23 października 1909 r. Dziwna rzecz, że nie zachowały się przekazy ikonograficzne pierwszych koron papieskich, ani ich wrocławskich kopii[44]. Jednak w niniejszym opracowaniu zajmujemy się głównie grafiką z XVII w., dlatego z jednym wyjątkiem prawdopodobnej mitry wykonanej przez o. Konstantego Pawłowskiego (1716), pomijamy późniejsze przykłady.

Na odnalezionych sztychach mamy na ogół do czynienia z dość fantazyjnymi przedstawieniami koron. Występują aż cztery typy koron: korona otwarta – zębata, liściasta lub kabłąkowa, korona zamknięta z kabłąkiem, następnie czepiec – mitra i wreszcie korona zamknięta tzw. władysławowska. Przyjrzyjmy się poszczególnym rycinom.

Jak wspomniano wyżej koronami i klejnotami, jakimi był dekorowany Obraz Jasnogórski, zajmuje się od wielu lat Ewa Smulikowska. W oparciu o wypisy źródłowe jak inwentarze, kroniki i księgi cudów oraz wykorzystując badania paulińskiego historyka i archiwisty ojca Sykstusa Szafrańca, przedstawiła ona ostatnio przegląd wiadomości o koronach, które tradycja i historia związała z Jasnogórskim Obrazem[45]. Autorce wszakże nie były znane ryciny z kolekcji w Wolfegg. Nasuwa się postulat, aby w oparciu o archiwalia i zdobycze wiedzy inwentaryzatorów i badaczy zabytków Jasnej Góry, poddać interpretacji odkryte za granicą ryciny. Podejmujemy zatem pierwszą próbę przyporządkowania grafik do określonych osób i okoliczności związanych z ich fundacjami. Nie wykluczone, iż propozycje te będą wymagały korekt.

Przypomnijmy pokrótce wybrane fakty z dziejów obdarzania koronami cudownego Obrazu. Po restauracji wizerunku w Krakowie, w następstwie profanacji w roku 1430, Jagiełło odesłał ikonę ozdobioną srebrnymi blachami (roboty Jana Polaka) i gotyckimi, otwartymi koronami, które nie przetrwały. W najstarszym, na poły legendarnym opisie *Translatio Tabulae...* jest mowa

[43] Ryciny reprodukuje A. J. Baranowski, dz. cyt., il. 1, 3, 104. W przypadku ryciny Stachowskiego, autor podał złą datę 1717, podczas gdy w podpisie ryciny widnieje rok 1725.

[44] W połowie XVIII w. wojewoda Miączyński ofiarował jeszcze inne dwie złote korony. Po kradzieży pp. Pius X, ofiarował dwie nowe korony w 1910 r.

[45] E. Smulikowska, *Ozdoby Obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako zespół zabytkowy*, „Rocznik Historii Sztuki" 10:1974, s. 179-221, tu szczególnie s. 186-190. Podsumowanie badań i ich aktualizację zawarła w artykule: tą ż, *Korony i sukienki Obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako przejaw kultu Królowej Korony Polskiej*, „Studia Claromontana" 23:2005, s. 55-88, tu szczególnie s. 65 n.

o dekoracji kamieniami szlachetnymi i o diademach, jakie ozdabiały cudami słynący Obraz w XV w.[46] Smulikowska próbuje interpretować użyte w źródle wyrażenie *imago diademata* w odniesieniu jedynie do nimbów, co nie wydaje się słuszne. Już w Bełzie były jakieś diademy i ozdoby na ikonie, a książę halicki Lew podarował Opolczykowi wizerunek osłonięty tzw. basmą. Były to srebrne i złocone trybowane blaszane okładziny, dekorowane rytowaniem, siedemdziesięcioma kamieniami i diademami.

Najstarsze zachowane przedstawienie zawiera druk plakatowy, propagujący kult Matki Bożej Częstochowskiej, wydany w 1515 r., w Krakowie u Jana Hallera. Zdobi go drzeworyt przedstawiający Matkę Bożą z gotyckim diademem otwartym na głowie. Dzieciątko ma główkę odkrytą[47]. Niewiele lat później Piotr Rydzyński (Petrus Risinius) w spisanej w 1523 r. historii obrazu także wspomina o ozdobach, ale z opisu nie wynika jasno, czy dodane były korony[48]. Zamieszczony w tekście drzeworyt ukazuje Maryję w otwartej gotyckiej koronie liściastej. Również i w tym przypadku Jezus nie ma korony. Wśród zawieszonych kosztowności, jak brosze i rozety widać średniowieczną formę różańca, w typie zamkniętego sznura *pater noster*. Późniejsze, polskie wydanie tego druku u Mikołaja Szarffenbergera, z roku 1568 – *Historyja o obrazie w Częstochowie...*, przedstawia już pierzastą koronę renesansową. Prawdopodobnie jest to przykład fantazjowania rytowników – dekoratorów starodruku, na motywie korony, a nie jej faktyczny wygląd.

Od 1622 r. prowincjałem paulinów był o. Mikołaj Królik († 1646) sporządził on jakieś korony do Obrazu (prawdopodobnie przed 1633 r.), ale niestety, nie zachował się żaden przekaz ikonograficzny ich wyglądu. Z wieku XVII pochodzą jeszcze inne korony. Pierwszą była właściwie mitra rubinowa, którą Urban VIII obdarzył królewicza Władysława IV Wazę, a ten z kolei ofiarował ją Matce Bożej 15 maja 1625 r.[49]. Fakt ten odnotował o. Andrzej Gołdonowski w opisie *Diva Claromontana...*, wydanym w 1642 r.: „Czapki [mitry] swojej książęcej noszenie, ze złota i kamieni najdroższych złożone, ku ozdobie Obrazu Bogurodzicy darował"[50].

Z opisem tym skłonni jesteśmy łączyć pierwszą rycinę z utworzonej przez nas grupy koronowanych wizerunków. Jest to grafika sygnowana imieniem

[46] Kopia tekstu sprzed 1430, skompilowana w anonimowym odpisie: *Translatio tabulae Beatae Mariae Virginis quam sanctus Lucas depinxit propiis minibus*, rękopis 1474, Archiwum Jasnej Góry II 19 (662 R), k. 216-220.

[47] Repr. w: J. Golonka, J. Żmudziński, *Matka Boża Jasnogórska...*, il. 19, 21.

[48] Petrus Risinius [Piotr Rydzyński], *Historia pulchra et stupendis miraculis referta Imaginis Mariae*, Kraków 1523. Zob. także H. Kowalewicz, *Najstarsze historie o Częstochowskim Obrazie Panny Maryi XV i XVI wiek*, Warszawa 1983, s. 164-206.

[49] E. Smulikowska, *Korony i sukienki...*, s. 61 n.

[50] Tamże.

wydawcy – Gull. Collaert ex. Był to Guiliam Collaert, prawdopodobnie syn tzw. drugiego Hansa Collaerta (II). W 1627 r. jego imię wpisano do Gildii rytowników w Antwerpii. Nie zasłynął wśród współczesnych sobie rytowników, a jego nieliczne prace oceniane są jako dzieła miernej jakości i bez większego znaczenia[51]. Maryja z Jezusem wkomponowana jest w ośmiobok, obwiedziony cienką ramką, na wzór barokowych luster. Rycina wcale nie przypomina oryginału. Hodegetria jest „puszystą damą" i delikatnie uśmiecha się do widza. Ma swobodnie narzucony na ramiona chiton, ozdobiony gwiazdami, na szyi trzy sznury korali oraz łańcuch z rautowymi i owalnymi paciorkami, pośrodku nich zwisa krzyż. Również Dzieciątko ma podwójny łańcuch z krzyżem. Matka Boża ma na głowie zwieńczony krzyżem czepiec wysadzany rautami i kamieniami. Podobny, lecz bez spiczastego zakończenia czepiec posiada Jezus. Od głów promieniują świetliste nimby. Co ważne, brakuje tak charakterystycznych dla ikony częstochowskiej blizn na policzku, jednak pomimo to rycinę opatrzono napisem: *D. Virgo Clarimontis Czestachouiensis* (sic!).

Ryc. 22. Guiliam Collaert, daleka podobizna Obrazu Jasnogórskiego zwieńczonego czepcem; miedzioryt, ok. 1630; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 152, nr 194.

[51] Thieme-Becker, *Collaert, Guiliam*, Bd. 7, s. 210.

Drugą parę koron tradycja związała także z osobą króla, dlatego nadano im nazwę koron władysławowskich. Król cierpiał na kamicę i swe uzdrowienie przypisał cudownej interwencji Matki Bożej, dlatego jako wotum dziękczynne ofiarował dwie korony do Obrazu. Faktu tego nie potwierdzają źródła bezpośrednie. Dopiero Ambroży Nieszporkowic prawie pół wieku później tak opisał to zdarzenie: „R. 1635. Czego zawołani i przepłacani doktorowie dokazać nie mogą, to wezwana sercem i usty N. Panna z Jasnej Góry sprawuje, że za Jej słowem kamień pociągający pod kamień grobowy, ruszyć się i rozchodzić musi. Jako o tym zeznanie Naj. Władysława IV Króla Polskiego na złotym wotum wyrażone słowa te: Bogu Najdobrotliwszemu, Najwyższemu, Wielkiej Matce zawsze Pannie, Chorych Uzdrowieniu, Władysław Czwarty Polski i Szwedzki Król w ciężkich bardzo kamienia bolach pomocy Jej doznawszy, za wotum w Warszawie R. P. 1635 dnia 6 stycznia uczynione"[52].

Chociaż, jak pisze Smulikowska, brak jest na to potwierdzenia w archiwaliach, to jednak w literaturze przyjęło się przekonanie, iż obydwa fakty – uzdrowienie i złożone wotum miały miejsce w 1635 r.[53]. Wobec obfitości XVII-wiecznych kopii malarskich, przedstawiających Obraz z koronami władysławowskimi, oraz różnych rycin z tego samego wieku, trudno uznać powątpiewania Smulikowskiej za uzasadnione. To, że brakuje potwierdzenia w źródłach pisanych bezpośrednio po fakcie, nie wyklucza istnienia koron w ogóle, skoro ikonografia je zachowała w tak licznych kopiach, malowanych na blasze i na płótnie. Pragniemy podkreślić w tym miejscu funkcję źródłową przekazów ikonograficznych, na co już dawno zwrócili uwagę historycy zajmujący się naukami pomocniczymi historii.

Według zachowanych przekazów ikonograficznych korony przypominały bogato haftowane i dekorowane aplikacjami dwa różne czepce[54]. W centrum kompozycji na koronie maryjnej znajdowała się siedząca Matka Boża Bolesna z leżącym na ziemi Jezusem i siedmioma mieczami przeszywającymi Jej pierś. Symbolizują one Siedem Boleści Maryi. Takie ukształtowanie Piety jest dość oryginalne, ponieważ Matka nie trzyma Syna na kolanach, lecz ze złożonymi rękoma oddaje się bolesnym rozważaniom, opłakując śmierć Jezusa (*plankty*

[52] Cytujemy za T. Chrzanowski, M. Kornecki, dz. cyt., s. 49, którzy oprócz pierwszego wydania łacińskiego z 1681 r., powołali się również na XVIII-wieczne wydanie polskie, które ukazało się drukiem na Jasnej Górze w roku 1733: A. Nieszporkowic, *Odrobiny z stołu królewskiego Królowej Nieba i Ziemi Najświętszej Bogarodzicy Panny Maryi...*, Jasna Góra 1733, s. 300.

[53] Pogląd taki wyrazili T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Program ideowy koron władysławowskich*, „Studia Claromontana" 6:1985, s. 49 oraz J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy*, Jasna Góra 1996, s. 87. Innego zdania jest E. Smulikowska, *Korony i sukienki...*, s. 61.

[54] Najlepiej korony opisali T. Chrzanowski i M. Kornecki, j. w., s. 55-61.

Maryi). Dlatego właściwszym byłoby nazwanie tej grupy Opłakiwaniem Jezusa. Ponad Bolesną Matką umieszczony był w promienistej glorii hierogram IHS, adorowany przez dwa antytetycznie ustawione anioły. Wieńczył go krzyż, wysadzany kamieniami. Ta osiowo skomponowana grupa rozdzielała napis, biegnący po otoku: TIBI S. / MARIA. Na obręczy korony, pomiędzy dwoma rzędami pereł, przedstawiono narzędzia Męki Pańskiej – *Arma Passionis Christi*, tak zakomponowane, że pośrodku znajdowała się chusta Weorniki. W ten sposób barokowy program ikonograficzny demonstrował wypracowaną jeszcze w średniowieczu ideę *Compassionis et Coredemptionis Beatae Mariae*. Mniejsza korona, na głowę Jezusa, miała na otoku napis TIBI IESU i była ozdobiona klejnotami. W jej zwieńczeniu również znajdował się wysadzany kamieniami krzyżyk[55]. Niestety, obie korony nie zachowały się, a ich losy są niejednoznacznie opisane przez współczesnych badaczy[56]. Podany tu opis bazuje częściowo na rysunku zamieszczonym przez Aleksandra Rastawieckiego oraz na innym materiale ikonograficznym[57]. Porównanie bogatego materiału ikonograficznego prowadzi do wniosku, iż wygląd koron różni się nie tylko w XVII-wiecznych kopiach cudownego Obrazu, ale i w grafikach z tego okresu[58]. Najważniejszą różnicą jest brak wyobrażenia Piety, np. na rycinach opublikowanych w starodrukach Andrzeja Gołdonowskiego – *Diva Claromontana...* (1642) i w zbiorze kazań ojca Jana Dionizego Łobżyńskiego – *Przenosiny triumphalne...*6 (1644)[59]. Natomiast rycina opublikowana przez Rastawieckiego zgadza się z wyglądem koron na kopii Obrazu Jasnogórskiego, namalowanej ok. 1640 r., a więc w pięć lat po darowiźnie króla Władysława IV Wazy. Pierwotnie kopia znajdowała się w kaplicy mariackiej dawnego kościoła klasztornego paulinów w Wiener

[55] Taki opis koron znajdujemy m. in. w opracowaniach: T. Chrzanowski i M. Kornecki, dz. cyt., s. 49; H. T. Kupiszewska, dz. cyt., s. 158 n.; J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy...*, s. 87-90; E. Smulikowska, Korony i sukienki..., s. 73.

[56] Nie ma zgodności odnośnie podarowania koron w latach 1708-1711 do sanktuarium maryjnego w Topolnie na Pomorzu. Por.: J. Zbudniewek, *Człowiek wielkiej wiary i pracowitości o. Innocenty Pokorski (1656-1734)*, „ Studia Claromontana" 2:1982, s. 136, przyp. 43; na co krytycznie wypowiedział się ostatnio J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy...*, s. 89; poza tym E. Smulikowska, *Korony i sukienki...*, s. 63, 73.

[57] Aleksander Przeździecki zajął się opisem XVII-wiecznej kopii na blasze Obrazu Matki Bożej Częstochowskiej, którą znaleziono na Podolu. W swoim sprawozdaniu więcej uwagi poświęcił koronie władysławowskiej niż Obrazowi i opublikował jej rycinę, wykonaną w oparciu o tę kopię. Dlatego jego komentarz ma dziś niewielkie znaczenie dla określenia prawdziwego wyglądu królewskiego wotum dla Matki Bożej, zob.: A. Przeździecki, *komunikat*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce", t. 4:1891, s. XIV, il. 2.

[58] E. Kucharz, *Hodegetrie Jasnogórskie na Śląsku Opolskim*, Opole 1995, il. 2, 4, 6, 10, 11, 13, 15, 20-24.

[59] Reprodukcje ich są rozproszone w wielu publikacjach o Jasnej Górze. Zestawił je J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy...*, s. 89-91, il. 71, 72, 73. Zob. też przyp. 20.

Neustadt. Kościół został zbombardowany w czasie drugiej wojny światowej. Obraz przetrwał i obecnie znajduje się w kościele cystersów Neuklosterkirche w Wiener Neustadt.

Prezentujemy rycinę, wydaną współcześnie z kopią z Obrazu w Wiener Neustadt. Jej autorem i wydawcą jest Wolfgang Kilian (1581-1662)[60]. Druk ten pełnił funkcję propagandową, zmierzającą do rozszerzenia kultu obrazu Matki Bożej Częstochowskiej w Austrii.

Ryc. 23. Wolfgang Kilian, Podobizna Obrazu Jasnogórskiego w koronach Władysławowskich, miedzioryt, ok. 1640; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 47.

[60] Thieme-Becker, Bd. 20, S. 302.

Ryc. 24. Wolfgang Kilian, Podobizna Obrazu Jasnogórskiego w koronach Władysławowskich, fragment ryciny 23.

Zastosowana tu ikonografia utrzymana jest w konwencji apoteozy, gloryfikacji Matki Bożej, która przyjęła się w sztuce barokowej za panowania Habsburgów. Rycina ukazuje Maryję jako *Victrix - Triumfans*, na dalszy plan schodzą treści teologiczne, wskazujące na zasługi Jej Syna. To jakby odsłona *theatrum sacrum*. Stąd aniołowie odsłoniwszy kurtynę, ukazują na tle obłoków niebios, oprawioną w ramę ikonę Jasnogórską, sami klęcząc w geście adoracji. Pod uniesionymi połami zasłony widoczne są, symetrycznie ustawione rogi obfitości - tu jako klasycyzujący motyw symbolizujący bogactwo łask. Ranga ikony jest określona w podpisie: *Exemplar Imaginis Czestochoviensis in Polonia a S. Luca depictae*. Poniżej manierystycznie ukształtowanych uszaków z przewiązką welonu widnieje tablica z adresem, objaśniająca gdzie się obraz znajduje: *Quo sic effigiatum uisitur Neostadij in Austria apud PP. Paulinos Ord. S. Pauli primi Eremitae in sacello Mariano*. Na dolnej ramce rytownik umieścił sygnaturę *Wolf[gang] Kilian sculp[sit]*. Od góry ramę obejmuje ornament rolwerkowy z plastycznie ukształtowaną muszlą pośrodku - tu symbolizuje ona czystość Maryi i Jej wybraństwo. W przestrzeni nieba widoczni są antytetycznie szybujący w locie aniołowie z koroną cesarstwa Habsburgów. Jeden z nich ma w prawym ręku gałąź palmy, drugi wskazuje delikatnie palcem w kierunku Bogarodzicy w Obrazie. Miedzioryt jest obwiedziony podwójną ramką, wewnątrz której u dołu wypisano dość obszerny fragment będącej w obiegu legendy jasnogórskiej. Można przyjąć, iż druk ten powstał w związku z poświęceniem nowego

ołtarza w kaplicy Cudownego Obrazu w Częstochowie. Przypuszczenie to ma podstawy w porównaniu z drzeworytem z 1650 r., ukazującym kanclerza Jerzego Ossolińskiego klęczącego na stopniach ufundowanego przezeń ołtarza. Podobieństwa ikonograficzne są widoczne w ramie oraz we wprowadzeniu aniołów podtrzymujących obraz[61].

W XVII w. słynący łaskami Obraz Częstochowski był często obdarowywany koronami i klejnotami. Koronę podarowała królowa Eleonora z domu Habsburgów, żona Michała Korybuta Wiśniowieckiego. W 1671 r. przekazała oprócz kosztowności diamentowy diadem, który wszakże nie był przystosowany do nałożenia na Obraz, natomiast klejnoty, przywiezione wtedy przez ojca Augustyna Kordeckiego z Warszawy, zostały później wykorzystane do dekoracji sukienki Matki Bożej[62].

Na wielu XVII-wiecznych drukach widać, że do obrazu mocowane były sznury korali, łańcuchy, rozmaite zawieszenia itp. Skąd się to wzięło? Odpowiedź znajdujemy w aktach wizytacyjnych klasztoru. Należy przypomnieć, iż wizytator klasztoru, ks. Stanisław Reszka, w 1585 roku, zaniepokojony zagrożeniem dla obrazu, polecił przenieść wota na dwie tablice, umieszczone po bokach ołtarza, a na samym obrazie pozwolił zostawić jedynie najcenniejsze klejnoty. Zalecenie to nie zostało chyba spełnione, skoro parę lat później, w 1593 r. biskup krakowski, kardynał Jerzy Radziwiłł, zalecił, „by w zakładaniu koron na obraz Najświętszej Maryi Panny zachowano przystojność oraz by nie ujawniła się w nim żadna przesada". Zamiłowanie do zdobienia Obrazu wbrew nakazom pozostało, jak o tym pisze o. Sykstus Szafraniec OSPPE: „Od połowy XVII stulecia przystrajano Obraz w kapiące od złota, pereł i drogich kamieni sukienki. Wykonał je w liczbie 4 – a były to chyba pierwsze w ogóle – brat Klemens Tomaszewski, konwers, utalentowany hafciarz jasnogórski, pomiędzy r. 1645 a 1685, z aksamitu fiołkowego i kunsztownie a z przepychem ozdobił perłami, kanakami, łańcuszkami, koralami i drogimi kamieniami"[63].

Jedynym w swoim rodzaju przykładem jest miedzioryt przedstawiający w uproszczonej formie odległe podobieństwo do Obrazu Jasnogórskiego. Kompozycja zamknięta jest ośmioboczną ramką. Nie wiadomo dlaczego wprowadzono taką manierę ukazywania jakby w barokowym lustrze podobizny Obrazu. Strój i fizjonomia twarzy dalekie są od oryginału. Matka Boża i Dzieciątko ukazani zostali jakby stali za parapetem, na którym wybrane wątki z legendy zostały ledwie naszkicowane i sprymitywizowane. Osobnego komentarza wymagają przedstawione w rycinie korony. Nie potrafimy określić z czyjej fundacji one

[61] Repr. w: J. Golonka, J. Żmudziński, *Matka Boża Jasnogórska...*, il. 24.

[62] J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy...*, s. 89 n.; E. Smulikowska, *Korony i sukienki...*, s. 63.

[63] S. Szafraniec, dz. cyt., s. 43 n.

pochodzą. Problem ten musi na razie pozostać nie wyjaśniony. Uwagę zwracają łańcuchy przybite klamrami do deski podobrazia. Całość sprawia wrażenie, jakby rytownik tworzył z pamięci. Wydaje się, że nawet podział wyrazów w napisie stwarzał kłopot twórcy, ponieważ ich układ jest raczej ornamentalny, niż sensowny: *D. Virgo Clarimontis / Ches tochouiensis. / Imago D. V. a S. Luca depicta et in Regno Poloniae / miraculis Clarissima. / SANCTA MARIA.*

Ryc. 25. Autor nieznany, Swobodna podobizna Obrazu Jasnogórskiego z winietami na tablicy, ukazującymi kult obrazu. Wyakcentowana została dekoracja łańcuchami i wisiorkami; miedzioryt 2 poł. XVII w., być może mitra o. Konstantego Pawłowskiego z 1710 roku?; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 152, nr 280.

Nieco podobną ikonografię spotykamy w druku, sygnowanym przez Caspara Hubertiego[64]. Różni się ona od poprzedniej znacznie wyższym poziomem

[64] Jest to pseudonim artystyczny. Sztycharz i wydawca nazywał się Caspar Huybrechts (1619-1684). Był aktywny w Antwerpii, gdzie wykształcił wielu uczniów, którzy potem działali w różnych krajach, T h i e m e - B e c k e r, Bd. 18, s. 196 n.

wykonania, chociaż nie jest to dzieło wybitne. Zasadnicza różnica polega przede wszystkim na tym, iż w tym przypadku rytownik wyraźnie narysował blizny na policzku Matki Bożej. Inny jest też kształt koron i bogatsze są wątki ilustrujące przejawy kultu, ukazane na tablicy z wotami.

Zawieszone sznury korali, pereł i łańcuchy nie przytłaczają swą agresywnością. Wreszcie inne i bardziej sensowne są napisy. Określają one Obraz jako słynący cudami w Królestwie Polskim: *D. VIRGO CLARIMONTIS CZESTOCHOVIENSIS. Imago B. Mariae a S. Luca depicta, in Regno Poloniae miraculis clarissima.*

Ryc. 26 a, b. Caspar Huberti, Daleka podobizna Obrazu Jasnogórskiego; miedzioryt, ok. poł. XVII w.; obok fragment tablicy z legendą obrazkową i wotami, ilustrujące kult Matki Bożej na Jasnej Górze; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 152, nr 203.

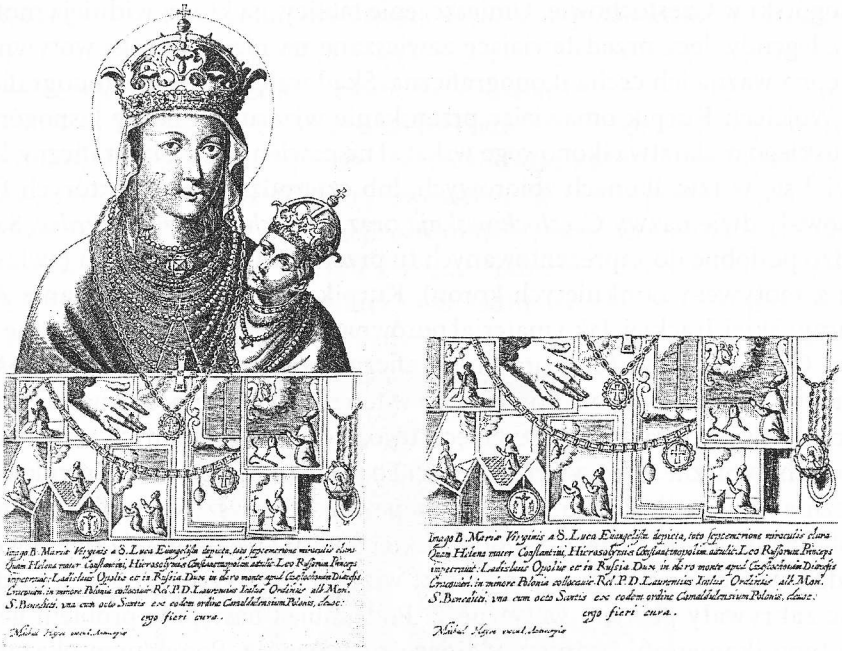
Bogatsza jest dekoracja obrazu, wisi na nim więcej sznurów korali, pereł i łańcuchów. Ich bogactwo uzupełniają zamknięte korony cesarskie z kabłąkiem. Nie wiadomo, czy tego typu korony były kiedykolwiek ozdobą Obrazu Jasnogórskiego? Nie da się wykluczyć, iż mamy w tym przypadku do czynienia z wytworem wyobraźni artysty. Aureole zastąpiono świetlistymi nimbami, co można traktować jako przejaw wymiennego stosowania tych atrybutów pomimo, iż w sztuce potrydenckiej aureola oznaczała wyższy stopień uwielbienia niż nimb. Pomimo, iż fizjonomie Matki Bożej i Dzieciątka odbiegają od prototypu, to jednak uwagę zwraca wprowadzenie nie tylko blizn na policzku, ale dodatkowo wyrysowano krwawiącą ranę, ślad po trafieniu strzałą tatarską podczas oblężenia zamku w Bełzie, o czym mówi legenda obrazu.

W zbiorach w Wolfegg znajduje się także inny egzemplarz grafiki, niesygnowany i uproszczony w rysunku, wykonany pod wpływem sztychu Caspara Hubertiego. Różnice dotyczą zarówno koron i pewnych detali w łańcuchach oraz sznurach korali, jak i plastycznego modelowania twarzy.

Ryc. 27. Naśladowca Caspara Hubertiego, Daleka podobizna Obrazu Jasnogórskiego; miedzioryt, poł. XVII w.; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 130, nr 574.

[65] Brakuje wiadomości biograficznych odnośnie tego wydawcy. Słownik Thieme-Becker (Bd. 16, s. 173) nie podaje żadnych informacji pod nazwiskiem Hayee odsyłając do hasła Delahaye lub Lahaye. W pierwszym przypadku byłby to malarz z Tournai, Michel Delahaye, o którym istnieje jedynie wzmianka z 1686 roku (tamże, Bd. 8, s. 580). W drugim przypadku nie występuje Michael lecz Charles de La Haye, który po ucieczce z Francji działał w Gdańsku (tamże, Bd. 22, s. 224).

Jeszcze inną odmianę tego typu ikonografii, aczkowiek również zmodyfikowaną, spotykamy w druku wydanym przez Michaela Hayee w Antwerpii z końca XVII w.[65]



Ryc. 28. a, b. Michael Hayee, excudit, Antwerpia, Daleka podobizna obrazu Matki Bożej Częstochowskiej z winietami ukazującymi kult i cuda oraz skrótem legendy; miedzioryt, pocz. XVII w.; Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 220, nr 88.

Tylko w tej rycinie wydawca umieścił u spodu arkusza skompilowaną legendę Obrazu Jasnogórskiego. Hayee wymienia w niej Wawrzyńca – Włocha z pochodzenia, który był jednym z ośmiu polskich kamedułów, odnotowanym przez Marcina Baroniusza w tytule jego dzieła *Żywotach Pięciu Braci Męczenników...*[66]. Właśnie posłużenie się cytatem z dzieła tego polskiego hagiografa przymawia za datowaniem grafiki na początek XVII w. Wskazuje to na znajomość jego pism w Antwerpii. Jeśli nie w całości, to przynajmniej w wersji przydatnej dla wydawcy zamówionych druków. Niestety nie wiemy na czyje zamówienie wytłoczono ten sztych.

[66] Marcin B a r o n i u s z, *Vitae, gesta et miracula, sanctorum quinq. fratrum Polonorum eremitarum Casimiriensium,Ordinis S. Romualdi Abbatis Camaldul: Ioannis, Benedicti, Mathaei, Isaaci, Christini ... et aliorum sociorum eorum, Athanasii, Laurentii et Bogumile [...]*, Pars 1-2. Cracoviae: Basilius Skalski impressit, 1609-1610. – 2 t. ([2], ss. 3-39; s. 23-40); 4o. E. XII 378-379. Wymieniony w inskrypcji Wawrzyniec, występuje w najstarszych katalogach, m. in. u Pruszcza i Jaroszewicza, jest wspomniany pod dniem 17 października – jako towarzysz św. Wojciecha, miał zginąć u Prusów. Tę informację zawdzięczam Prof. Aleksandrze Witkowskiej OSU.

Przedstawiona grupa XVII- i nielicznych XVIII-wiecznych miedziorytów odznacza się charakterystyczną ikonografią. Uderzający jest brak podobieństwa do oryginału, ale wyryte u spodu podpisy wskazują jednoznacznie na Obraz Jasnogórski w Częstochowie. Umieszczenie tablicy, na której widnieją motywy nie z legendy, lecz przedstawiające zawieszane na niej plakietki wotywne, to następna ważna ich cecha ikonograficzna. Skąd wzięła się taka ikonografia?

Wojciech Kurpik omawiając przenikanie wizerunku ikony Jasnogórskiej do ruskiego malarstwa ikonowego wskazał na pewien typ ikonograficzny, który przyjął się w tzw. ikonach zbiorowych, lub czterodzielnych, w których funkcjonowały dwie nazwy *Częstochowskaja* oraz *Umiachčenia zlych serdec*. Są one bardzo podobne do zaprezentowanych tu przedstawień graficznych (zwłaszcza tych z motywem zamkniętych koron). Kurpik powołał się na badania Anny Kunczyńskiej-Irackiej. Jako materiał porównawczy przytoczyła ona rycinę Cornelisa Galle (Kraków, Muzeum Etnograficzne), traktując ją w funkcji nośnika ikonograficznego toposu[67]. Poszerza się w ten sposób krąg porównawczy, ale to jeszcze nie wystarcza do rozstrzygnięcia tego, które z przywołanych przedstawień było archetypiczne. Wprawdzie w oparciu o jeden tylko przykład Kurpik jednoznacznie stwierdził: „Jedno wszakże jest pewne – pierwszy wzór dla ikonowego wyobrażenia Matki Bożej Częstochowskiej powstał we flamandzkiej pracowni miedziorytniczej i ukazuje jasnogórski wizerunek w sytuacji, gdy jego dolną część zakrywały plakiety wotywne"[68]. Podejmując następnie problem genezy tego typu ikonografii trafnie podał jego rozwiązanie. Pomocnym okazało się przedstawienie ikony Jasnogórskiej w obrazie *Komunia Jagiellonów*, niesłusznie przypisywanym pracowni Tomasza Dolabelli, jak to wykazał Jerzy Petrus[69]. Widać na nim tablicę z zawieszonymi wotami, która częściowo przysłania Hodegetrię. Na tym obrazie została utrwalona sytuacja w jakiej znajdował się przejściowo ołtarz z kaplicy cudownego Obrazu, przeniesiony do kościoła klasztornego (dzisiejsza bazylika) na czas remontu Kaplicy i budowy nowego ołtarza z fundacji Jerzego Ossolińskiego (1641-1644). Data ukończenia tych robót (1644) stanowiłaby *terminus ad quem* w datowaniu grafik, natomiast jako *terminus ante quem* można przyjąć czas od początku XVII w. lub wręcz koniec wieku XVI, od kiedy zbudowano renesansowo-manierystyczny ołtarz w kaplicy, o czym jest mowa w aktach wizytacyjnych kardynała Jerzego Radziwiłła z 1593 r.[70] Przedstawienie w rycinach Obrazu Jasnogórskiego częściowo przysłoniętego

[67] W. Kurpik, *Jasnogórska Bogarodzica w malarstwie ikonowym*, „Studia Claromontana" 9:1988, s. 27 n.; A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., s. 69, il. 22.

[68] W. Kurpik, dz. cyt., s. 30.

[69] J. T. Petrus, dz. cyt., passim.

[70] W. Kurpik, dz. cyt., s. 31 n.; Repr. w: J. Golonka, J. Żmudziński, *Matka Boża Jasnogórska...*, il. 23; S. Szafraniec, dz. cyt., s. 43.

tablicą z wotami utrwaliło się w ikonografii aż do XIX w. Świadczą o tym ruskie *podlinniki*, które nadal propagowały taką ikonografię.

Jeszcze przed koronacją koronami papieskimi paulin o. Konstanty Pawłowski sprawił w 1710 r. koronę na kształt mitry. Być może mitrę tę przedstawia jedna z grafik ze zbiorów w Wolfegg (T. 159, nr 132). Jest to anonimowa rycina niekonwencjonalnie zakomponowana. Jej datowanie można określić na początek XVIII w. Wydaje się, że można do niej odnieść uwagę zapisaną w artykule Ewy Smulikowskiej. Autorka pisze: „Nowa korona na głowę Najświętszej Maryi Panny „pozłocista, na kształt mitry", sprawiona w 1710 r. przez o. Konstantego Pawłowskiego definitora prowincji paulinów i zakrystianina jasnogórskiego, z jego również inicjatywy w 1716 r. została odnowiona i ozdobiona „kamieniami", zapewne w związku ze staraniem paulinów o zezwolenie papieskie na uroczystą koronację Obrazu. Wzmiankowana w regestrze wotów z lat 1696-1719,

Ryc. 29. Autor nieznany, *Podobizna Obrazu Jasnogórskiego*. Matka Boża w mitrze być może roboty o. Konstantego Pawłowskiego z lat 1710-1716. Poniżej, na tablicy legenda obrazkowa ilustrująca kult Matki Bożej i cuda zdziałane za Jej przyczyną. W bordiurze kwiatki o wymowie symbolicznej; miedzioryt, pocz. XVIII w. (?); Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, T. 159, nr 132.

opisana jest szczegółowo, wraz z należącą do kompletu koroną Dzieciątka, w inwentarzach skarbca z 1731 r. i z lat 1768-75. Obie korony wymienione w następnych inwentarzach i regestrach do 1784 roku. Używane jako komplet do sukienki Łańcuszkowej, wraz z nią wyszczególnione zostały w *Regestrze rzeczy kościelnych...* z 1806 roku. Niezachowane"[71].

Oprócz mitry na głowie Maryi i łańcuszków jako dekoracji sukni, w rycinie zwraca uwagę bordiura złożona z kwiatów polnych, owoców i owadów. Zamyka ją u dołu para aniołków, podtrzymujących koronę cierniową z wpisanym w nią hierogramem IHS. Na dolnym marginesie inskrypcja z błędami ortograficznymi: S. MARIA CZESTOCIIOWSKIEY (sic!). Prostokątne pole wewnątrz bordiury podzielone jest poziomo na dwie nierówne części. W górnej umieszczono skrócone popiersie Matki Bożej, a w dolnej aż dwanaście nieregularnych pól ze scenami kultu i cudów za przyczyną Maryi zdziałanych. Ich fabuła jest ukazana syntetycznie i skrótowo, dlatego nie będziemy jej tu analizować. Fizjonomia postaci w górnym polu nieco przypomina oryginał. Na policzku Maryi widoczne są blizny. Ubiór jest potraktowany schematycznie. Natomiast nietypowe jest umieszczenie mitry na głowie Matki Bożej i zamkniętej korony, przypominającej wschodnią infułę na głowie Dzieciątka. Są one dekorowane kaboszonami i kamieniami oprawionymi w kaszty. Głowę Matki Bożej otacza aureola z promieniami wewnątrz, a głowę Dzieciątka okala zwykła aureola z delikatnym ornamentem falistym. Rycina pokazuje łańcuchy o prostokątnych ogniwach, przymocowane nitami do deski obrazu. Na łańcuchu Maryi wisi duży krzyż, a u szyi Dzieciątka na łańcuchu zawieszony jest enkolpion. Mamy tu jeszcze jedno ikonograficzne świadectwo poświadczające przybijanie ozdób do obrazu. Zarówno rysunki, ilustrujące legendę obrazu oraz wota, jak i symbolika kwiatów w bordiurze, mogą się stać przedmiotem odrębnego opracowania[72].

*

Przegląd ikonografii Obrazu Jasnogórskiego ukazuje jak bogata była produkcja graficzna w okresie baroku. Zaprezentowane grafiki są wybranymi przykładami z ogromnej spuścizny artystycznej okresu potrydenckiego. Ikonografia Obrazu Jasnogórskiego wpisuje się w rozwój ikonografii maryjnej w sztuce europejskiej. Charakteryzuje się ona dużym ładunkiem treści teologicznych oraz bogactwem wprowadzonych form, które były wspólnym dziełem teologów i artystów epoki baroku. Osobliwym znamieniem sztuki tamtego czasu była jej

[71] E. Smulikowska, *Korony i sukienki...*, s. 63 n.

[72] O symbolice kwiatów i owadów w sztuce barokowej ok. roku 1600 wydano wiele opracowań, oto dwa przykłady: T. Vignau-Wilberg, *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii, 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München 1994; taż, *Durch die Blume. Natursymbolik um 1600. Katalog der Ausstellung in der Neuen Pinakothek, 19.6.1997 - 31.8.1997*, München 1997.

wymowa kontrreformacyjna. Nie można tego samego powiedzieć o podobiznach Obrazu Jasnogórskiej Pani[73]. Może z dwoma wyjątkami, są to miedzioryty Laura i Galle'a, w których czytelne jest przesłanie teologiczne. Tymczasem cała reszta ma wymowę informacyjną i propagandową. Jest nastawiona na spopularyzowanie kultu cudownego Obrazu. Posługuje się tekstem legendy, aby przyciągnąć do sanktuarium rzesze pątników.

W dokonanej prezentacji rycin pominęliśmy przykłady już znane z publikacji. Natomiast przedstawiony tu materiał nie był znany. Wprowadzenie go w obieg uświadamia jak wielkie są jeszcze zasoby ikonografii nie odkryte i nie publikowane. Wypada na tym miejscu wyrazić podziękowanie i uznanie dla księcia na zamku Waldburg-Wolfegg oraz kustoszowi tamtejszych zbiorów sztuki – doktorowi Berndtowi Mayerowi, za wspaniałomyślne otwarcie i zrozumienie dla naszych badań. Dzięki temu możliwe było odkrycie nieznanych dotąd w literaturze polskiej grafik ukazujących ikonę Jasnogórską w rozmaitych ujęciach. Za najważniejsze uznajemy odnalezienie pierwowzorów graficznych, wykonanych przez Jacopo Lauro w Rzymie. Liczne ich naśladownictwa, chociaż nie zawsze najwyższego lotu, pokazują wędrówkę i przekształcanie toposów związanych z Jasnogórską ikoną. Jest to jeszcze jeden przyczynek do pokazania obecności naszej tradycji religijnej w kulturze artystycznej Europy doby nowożytnej.

[73] F. Bracha CM, *Zarys historii mariologii polskiej*, w: *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań-Warszawa-Lublin 1965 s. 457-486, a zwłaszcza dla wieku XVII, s. 466-475.