

HISTORIA

Kinga Karolina Pałka
W NURCIE FRANCISZKAŃSKIM 17(2008)

OBRAZ MATKI BOŻEJ POCIESZENIA W FRANCISZKAŃSKIM KOŚCIELE W SANOKU

Od początku swej bytności w Sanoku franciszkanie szerzyli typ religijności związany z tradycją zakonu: kult Krzyża Świętego, Maryi oraz świętych franciszkańskich. W środowisku franciszkańskim w Sanoku kult odbiera Matka Boża Pocieszenia, której wizerunek ozdobiony srebrną złoconą sukienką i wotami – spośród których wyróżnia się srebrna róża – znajduje się w lewym ołtarzu bocznym kościoła.

Dziś spotykamy wiele obrazów pod wezwaniem Matki Bożej Pocieszenia, zarówno na terenie Polski, jak i na całym świecie¹. Trudno jednak dostrzec między nimi jakieś cechy wspólne, ponieważ, jak się powszechnie przyjmuje, zostały zagubione atrybuty tego typu, a wezwania nadawano obrazom w związku z powstającymi bractwami tejże nazwy, bądź też ze względu na istniejące potrzeby lub zagrożenia bytu ludności. Być może było tak również w przypadku interesującego nas wizerunku. Trudno ustalić, kiedy on powstał, na czyje zlecenie i od jakiego czasu odbiera cześć. W niniejszym opracowaniu zostanie więc podjęta próba określenia, w jakich warunkach artystycznych mógł on powstać oraz jakie dzieło mogło posłużyć za wzór twórcy wizerun-

¹ Zob. J.J. Cruz, *Cudowne wizerunki Najświętszej Maryi Panny. Sto sławnych figur i obrazów*, Gdańsk 2000; A. Jackowski [red.], *Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon*, Kraków 1998.

ku Pani Ziemi Sanockiej. Przedmiotem tej pracy będzie również analiza interesującego nas przedstawienia, a posłuży do tego zestawienie obrazu Madonny sanockiej z podobnymi, które – biorąc pod uwagę nagromadzenie detali – reprezentują zbliżone bogactwo symboli.

1. Powstanie obrazu Matki Bożej Pocieszenia – Pani Ziemi Sanockiej

Jedną z nierozwiązanych do tej pory kwestii, dotyczących wizerunku Matki Bożej Pocieszenia w klasztorze franciszkanów w Sanoku, jest ustalenie jego czasu powstania. Zagadnienie to budzi wątpliwości z uwagi na brak precyzyjnej i wiarygodnej informacji, którą można by uznać za pierwszą historyczną wzmiankę na ten temat. Przez długi czas powszechnie uważano za takową przekaz zachowany w *Aktach wizytacji*, którą przeprowadził franciszkanin o. Jan Donat a Caputo w 1596 roku. Pod tą właśnie datą figuruje bowiem pierwsza informacja, dotycząca obrazu Matki Bożej Pocieszenia, który – wedle protokołu papieskiego wizytatora – miał przywieźć z wyprawy moskiewskiej hrabia Krzysztof Tarnawski i darować go kościołowi Franciszkanów². Relację tę potwierdził prowincjał o. Alojzy Karwacki, odnotowując w protokole ze swoich wizytacji w 1919 i 1920 r. obecność obrazu i duży kult, jakim się on cieszył oraz przytaczając wzmiankę z 1596 r. Być może poza tym dokumentem o. A. Karwacki nie miał dostępu do innych źródeł, więc sugerował się najpewniej również przekazami ustnymi wiernych, którzy uznawali obraz Matki Bożej Pocieszenia za ów wizerunek, który ofiarował hrabia Tarnawski³.

Jak wynika z relacji o. A. Karwackiego, nie był on do końca przekonany, czy dokument z 1596 roku faktycznie odnosił się do tego obrazu, który podziwiał we franciszkańskim kościele. Swoje wątpliwości wyraził – odnosząc się do wzmianki o. Jana a Caputo – pisząc: „Czy to nie obraz zwany Pocieszenia, rzeczywiście niezwykły, jako malowidło nie tylko piękny, jak raczej stary i ciekawy?”⁴.

² W oryginale zapiszek ów brzmi: *Imago pulchra Beatae Mariae, quam attulit Dominus Christophorus Tarnavski ex Moscovia, et nostrae Ecclesiae donavit.* – Cyt. za *Kult Matki Bożej Pocieszenia Pani Ziemi Sanockiej w kościele oo. Franciszkanów w Sanoku.* (b.m.w., b.r.w., mps.), s. 1. Krzysztof Tarnawski należał do Rady Miejskiej w Sanoku. W czasie wyprawy moskiewskiej Batorego (1577–1582) był pod Połockiem i Wielkimi Łukami. K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, Lipsk 1842, t. 9, s. 26.

³ W „Aktach wizytacyjnych” z 1919 roku prowincjał o. A. Karwacki nakazuje ojcom franciszkanom w Sanoku odprawianie codziennej primarii przed obrazem Matki Bożej Moskiewskiej. Informacja ta może wskazywać na funkcjonowanie owego wezwania wśród wiernych – *Kult Matki Bożej Pocieszenia*, s. 1.

⁴ Tamże.

Obraz Matki Bożej Pocieszenia w franciszkańskim kościele w Sanoku

Aktualnie autentyczność pierwszej wzmianki o wizerunku Matki Bożej Pocieszenia w Sanoku jest kwestionowana przez historyków sztuki i konserwatorów, którzy przesuwają czas powstania obrazu na drugą połowę XVII wieku⁵.

Tytuł obrazu Matki Bożej Pocieszenia w Sanoku – jak wskazuje wiele źródeł historycznych – powstał w związku z jednym z bractw, działających niegdyś przy kościele Franciszkanów⁶. Wizerunki takie malowano przede wszystkim dla bractw związanych z klasztorami augustianów eremitów, zakonem założonym w 2. połowie XIII wieku, powstałym wskutek zjednoczenia wspólnot, żyjących według *Reguły św. Augustyna*. Z duchowością tego zakonu w szczególności związana była działalność tzw. Arcybractwa Paskowego Matki Bożej Pocieszenia⁷. Obrazy przedstawiające Matkę Bożą Pocieszenia powstawały dla potrzeb nowo powstałych bractw, lecz mamy również do czynienia z sytuacją odwrotną – przy kościołach, w których znajdowały się wizerunki szczególnie czczone i słynące łaskami, zakładano tego rodzaju organizacje religijne. Nie można więc wykluczyć, że z takim przypadkiem mamy do czynienia w związku z obrazem sanockiej Madonny⁸.

⁵ Zob. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krośnieńskie*, E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, R. Brykowski i K. Kutrzebianka [red.], z. 2: *Lesko, Sanok, Ustrzyki Dolne i okolice*, Warszawa-Białystok 1982, s. 100; *Kult Matki Bożej Pocieszenia*, s. 1n.

⁶ Przy kościele Franciszkanów w Sanoku, według spisu dokonanego podczas wizytacji dziekańskiej w 1783 roku, istniało kilka bractw: Bractwo Męki Pańskiej, Bractwo Paska, Bractwo św. Franciszka, Bractwo św. Iwona, Bractwo św. Anny, Bractwo Szkaplerza Najświętszej Maryi Panny oraz Bractwo Pocieszenia Najświętszej Maryi Panny. Bractwa: Pocieszenia, Szkaplerza, św. Iwona i Paska św. Franciszka zostały zniszczone dekretem cesarza Józefa II, zaś w ich miejsce zaczęto wprowadzać Bractwo Czynnej Miłości Bliźniego. Dokumenty, statuty i przywileje skasowanych bractw przekazano do Konsystorza w Przemyślu, gdzie zaginęły – K. Kantak, *Franciszkanie polscy*, Kraków 1938, ss. 288–289; *Kult Matki Bożej Pocieszenia*, s. 5.

⁷ Archikonfraternia Matki Bożej Pocieszenia powstała pod koniec XV wieku w kościele Augustianów św. Jakuba w Bolonii. Wcześniej istniały dwa bractwa paskowe – założone w 1446 r. Bractwo Paska św. Augustyna i św. Moniki oraz Bractwo Matki Bożej Pocieszenia, powstałe w 1495 r. Generalny przełożony zakonu augustianów Taddeo Guidelli w 1575 r. połączył obie organizacje, co zatwierdził papież Grzegorz XIII, by w rok później wydać *breve* przyznające bractwu tytuł archikonfraterni. Tym samym papież udzielił stowarzyszeniu licznych odpustów i przywilejów. W Polsce pierwsze tego rodzaju organizacje religijne pod kuratelą zakonu augustianów – Bractwo Paska św. Augustyna i św. Moniki – powstały w Warszawie (XVI w.) i w Lublinie przy kościołach augustiańskich. W XVII w. zaczęto zakładać bractwa o tej nazwie także przy innych kościołach – A. Kluziewicz, *Moc nierozzerwalna siedmiu zbawiennych więzów w pasku rzemiennym Przenajświętszey Maryey Pocieszenia zawarta*, Kraków 1717. Zob. K.S. Moisan, *Matka Boska Pocieszenia*, [w]: K.S. Moisan, B. Szafraniec [red.], *Ikonaografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 2: *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s. 133n.

⁸ *Kult Matki Bożej Pocieszenia*, s. 2. Za przykład mogą służyć takie miejsca kultowe, jak: Kalwaria Paclawska, Rychwałd, Kombornia koło Krosna czy Górka Duchowna.

Wizerunki Matki Bożej Pocieszenia przedstawiały Madonnę z Dzieciątkiem na ręku z paskiem w wyciągniętej dłoni. Stoi Ona na księżycu lub siedzi na obłoku, podobny pasek trzyma czasem Jezus lub też ujmują go oboje. Kompozycja bywa rozbudowana, a na wielu przedstawieniach Maryja ofiaruje swój pasek klęczącym poniżej św. Augustynowi i jego matce – św. Monice⁹.

Jak przekazuje A. Kluziewicz w szóstym rozdziale swojego zbioru nauk i ustaw brackich, do Bractwa Paska Matki Bożej Pocieszenia mogły należeć osoby *wszelkiego stanu i kondycji obojga płci*. Prawa i obowiązki członków bractwa znamy z książeczki *Wpis do Arcybractwa Paska Najświętszej Maryi Panny Matki Pocieszenia, św. Augustyna i św. Moniki*¹⁰. Rzemienny pas miał chronić duszę i ciało noszącego od siedmiu grzechów głównych, bronić przed nieprzyjaciółmi oraz zakusami złych duchów, pomagać we wszelkich chorobach. Prócz łask i przywilejów, którymi cieszyli się członkowie bractwa, mieli oni również obowiązek nieustannej modlitwy za nawrócenie grzeszników oraz za dusze cierpiące w czyśćcu¹¹.

Rozwój działalności Bractwa Paskowego Matki Bożej Pocieszenia w Sanoku jest trudnym do ustalenia zagadnieniem, jakkolwiek w kronikach klasztornych można odnaleźć bezsporne informacje o fakcie funkcjonowania owego stowarzyszenia, istniejącego przy klasztorze franciszkanów już przed 1783 r. Na popularność bractwa wskazuje istnienie kaplicy pod wezwaniem Matki Bożej Pocieszenia, gdzie pod obrazem Maryi odprawiano nabożeństwa i msze święte. Członkowie bractwa spotykali się na zebraniach, posiadali również wspólną kasę. W kronikach klasztornych znajdujemy informację, że

⁹ Scena przekazania paska św. Monice znana jest w sztuce hiszpańskiej, włoskiej i francuskiej. Przedstawienie nawiązuje do opisu objawienia się Matki Bożej św. Monice. Z wizją ściśle związana jest geneza stroju augustianów. Według tradycji zakonnej św. Monika po śmierci męża poprosiła Matkę Bożą, żeby objawiła jej ubiór, jaki nosiła po śmierci Syna, co też Maryja uczyniła, pokazując się świętej w czarnej szacie, przepasana rzemiennym pasem - P. Geszka, *Źródło łask nieprzebranych odpustów od Świętej Stolicy Apostolskiej nadanych Arcybractwu Pocieszenia Najświętszej Maryi Panny*, Kraków 1766, ss. 19–21; A. Kluziewicz, *Moc nierozzerwalna siedmiu zbawiennych więzów*; K.S. Moisan, *Matka Boska Pocieszenia*, s. 136.

¹⁰ Obowiązki członka bractwa były następujące: miał on nosić na sobie poświęcony skórzany pasek i codziennie odmawiać koronkę do Najświętszej Maryi Panny Matki Pocieszenia. Członkowie bractwa w szczególny sposób obchodzili święta maryjne oraz patronów bractwa św. Augustyna i św. Moniki – *Karta wpisowa do Arcybractwa Paska NMP Matki Pocieszenia, św. Augustyna i św. Moniki*, Kraków 1934, s. 7.

¹¹ Przypominać miał im o tym częsty motyw, występujący na obrazach Matki Bożej Pocieszenia, których byli odbiorcami: obecność wylaniających się z płomieni dusz czyścicowych, które wyciągają dłonie w kierunku Matki Bożej – K.S. Moisan, *Matka Boska Pocieszenia*, s. 137n.

Obraz Matki Bożej Pocieszenia w franciszkańskim kościele w Sanoku

w XVIII wieku zakonnicy posiadali blachę sztychową do kopiowania obrazków odpustowych z przedstawieniem sanockiej Madonny. Odnotowano też, że w 1782 roku klasztor wydrukował książeczki o Matce Bożej Pocieszenia. Najwyraźniej w Sanoku przy kościele Franciszkanów istniał naprawdę znaczny kult Matki Bożej Pocieszenia, gdyż niewiele ośrodków religijnych w tamtym czasie mogło się poszczycić działalnością wydawniczą¹².

W księdze rozchodów klasztoru zachowały się wzmianki o zakupie przez członków bractwa skórzanych rzemieni na paski¹³. Członkowie stowarzyszenia nosili paski, będące symbolem pokuty i umartwienia, wzorowane na paskach augustiańskich¹⁴. W 1783 roku wszystkie bractwa przy sanockim kościele Franciszkanów zostały zniesione dekretem cesarza Józefa II. Ich dokumenty zostały przekazane do kurii biskupiej w Przemyślu, gdzie zaginęły¹⁵.

Zatem powstanie obrazu Matki Bożej Pocieszenia w Sanoku powiązane było z bractwem o tej samej nazwie. Nasuwa się myśl, czy temat pierwotnego obrazu był zgodny z wzorem ikonograficznym, w jaki sposób tytuł interesującego nas wizerunku koresponduje z powyższym wzorem, kto mógł być autorem przedstawienia, bądź w jakich warunkach i w jakim czasie zostało wykonane dzieło, wreszcie, czy – i na ile – jego stan obecny odbiega od pierwotnego wyglądu. O ile niemożliwe jest ustalenie autorstwa, tematu pierwotnego obrazu, czy też dokładnego czasu jego powstania, można zastanowić się nad odpowiedzią na pytanie, w jakich warunkach artystycznych powstał, ewentualnie z jakiego wzoru mógł korzystać autor dzieła.

Szukając wzorca, według którego mógł powstać ten obraz, z dużym prawdopodobieństwem możemy wskazać na którąś z XVII-wiecznych rycin Hieronima Wieriksa (1553–1619), artysty pochodzącego z Antwerpii, który wraz z bratem i zięciem tworzyli grafiki, m.in. dla Towarzystwa Jezusowego. Ryciny Wieriksów są przykładem dewocyjnych druków ulotnych, które od XV wieku były rozprowadzane w formie sztychów w krajach północnej Europy. Powstanie ich wpisane jest w nurt pobożności, zwanej *devotio moderna*, roz-

¹² *Kult Matki Bożej Pocieszenia*, s. 3.

¹³ W księdze rozchodów z 1777 roku znajduje się m. in. taki wpis: „Skórki na Paski N.M.P. Pocieszenia: złotych 5 i groszy 16”. Rok później zapisano: „Skórki na Paski N.M.P. Pocieszenia: zł 6”.

¹⁴ Bractwo nazywano też Bractwem Paska Rzemiennego. Inne nazwy to: Arcybractwo Paska Najświętszej Maryi Panny oraz Arcybractwo Pocieszenia Najświętszej Maryi Panny, św. Augustyna i św. Moniki.

¹⁵ W kronice klasztornej pojawia się wzmianka z 1784 roku, traktująca o zabranii przez Austriaków wotów z klasztoru: „Oddano wszystko, oprócz sukien z obrazu Matki Bożej” – zob. *Kult Matki Bożej Pocieszenia*, s. 5.

wijającej się w XIV i XV wieku w Nadrenii i Niderlandach, nurt propagujący ideał ubóstwa i miłosierdzia, m.in. łączący głęboką duchowość z solidnym wykonywaniem swoich obowiązków.

Współpraca rodziny Wieriksów z Towarzystwem Jezusowym zaowocowała powstaniem rycin w liczbie około 2300, z czego 10% to ściśle jezuicka tematyka. Wiele spośród tych dzieł było w użytku misjonarzy na całym świecie. Powielano je lub lokalni artyści tworzyli na ich podstawie wizerunki kultowe. Kompozycje graficzne oraz inspirowane nimi malowane obrazy, niejednokrotnie cechujące się pogłębioną i bogatą wymową teologiczną, służyły kapłanom jako pomoc katechetyczna, zaś wiernym przypominały o obowiązkach religijnych, codziennej modlitwie i zachowaniu Bożych przykazań¹⁶. Grafiki te składają się na całkiem pokaźną grupę dzieł, rozprawdzanych również na terenie Polski¹⁷. Tematem ikonograficznym, niewątpliwie bardzo popularnym w XVII i XVIII wieku, było zobrazowanie adoracji śpiącego Dzieciątka, nad którym pochyla się Matka Boża. Wśród sztychów H. Wieriksa możemy odnaleźć sporo właśnie takich przedstawień. Do jednego z nich bardzo podobny pod względem formalnym i stylistycznym jest wizerunek Matki Bożej Pocieszenia z Sanoka. Zarówno na obrazie jak i grafice postać Maryi przechyla się w prawą stronę, składa dłonie tak, że stykają się one czubkami palców. Okrycie Dzieciątka wywinięte jest w zbliżony sposób. Jednakże zaskakująca jest zgodność przedstawień postaci małego Jezusa na obrazie sanockim oraz grafice. Jest On mianowicie na obu dziełach upozowany w identyczny wręcz sposób: pod tym samym kątem układa głowę na lewym ramieniu, zaś prawe ramię jest wyraźnie niedopracowane, lub też raczej stworzone w pewnej – wymyślonej przez grafika – manierze, gdyż ten sposób zilustrowania leżącego Jezusa powielony jest również na innych rycinach jego autorstwa. Dowodzi to, że

¹⁶ R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 109.

¹⁷ XVII wiek to okres dynamicznego rozwoju twórczości graficznej. Najbardziej aktywnymi i oddziałującymi na rzesze społeczeństwa artystami byli nie tyle malarze, co właśnie rytownicy, których dzieła trafiały do mas. We Flandrii działała szkoła graficzna pod kierunkiem P.P. Rubensa, w Holandii królował Rembrandt van Rijn, obok niego działała szkoła amsterdamska i silny ośrodek haarlemski. We Francji tworzyli peintre-graveurs, a w Italii Salvatore Rosa, Pietro Testa, Benedetto Castiglione. Kontakty z Polską utrzymywał włoski rytownik Jacopo Lauro. Ryciny działały na wzrost pobożności elit, a dzięki ich mecenatowi artystycznemu trafiały na prowincję – T. Kossecka, J. Talbierska, *Stefano della Bella (1610-1664). Akwaforty ze zbioru Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, „Barok. Historia – literatura – sztuka”. XI/2 22(2004), ss. 251–255; R. Knapieński, *Jacopo Lauro jako rytownik i wydawca rycin oraz jego kontakty z Polską do poł. XVII wieku*, „Barok. Historia – literatura – sztuka” XIII/2 26(2006), ss. 139–161.

Obraz Matki Bożej Pocieszenia w franciszkańskim kościele w Sanoku

nieznany twórca wizerunku Matki Bożej Pocieszenia w Sanoku miał styczność z rycinami Wieriksa i prawdopodobnie wzorował się na którejś z nich.

Z dziejami obrazu ściśle związana jest historia artystycznej, kutej w srebrze złoconej koszulki, która okrywa wizerunek Matki Bożej¹⁸. Nie zachowały się żadne dokumenty mówiące, kiedy i przez jakiego artystę została wykonana. Można jedynie domniemywać, iż powstała po 1698 roku. Pierwszą, niepewną wzmianką jest sprawa gwardiana Franciszka Leszczyńskiego, który oskarżył Moskowiczów – dwóch Żydów sanockich – o to, że kupili skradzione srebrne sukienki z obrazów św. Antoniego i Matki Bożej z ich klasztoru. Nie ma jednak pewności, o który obraz chodzi, ponieważ srebrne sukienki były na dwóch obrazach: Matki Bożej Szkaplerznej i Matki Bożej Pocieszenia. Gdyby potwierdziło się, że wzmianka dotyczy interesującego nas obiektu, można by ją uznać za pierwszą wzmiankę o srebrnej koszulce. Następną jest informacja pochodząca ze zbioru akt konwentu sanockiego. Dowiadujemy się, że w 1784 r. Austriacy zażądali wszystkich wotów i sukien srebrnych z klasztoru. Nie wiadomo z jakich powodów pozostawiono sukienkę na obrazie. Być może fakt, iż składała się z kilku, niewygodnych później do złożenia elementów, odstręczył grabieżców.

W 1889 r. przeprowadzono remont wnętrza kościoła, m.in. wymieniono ołtarz Matki Bożej Pocieszenia, który uległ zniszczeniu w czasie pożaru i zawalenia się sklepienia w 1872 r. W rok później przeprowadzono prace renowacyjne koszulki. Wykonawcą był znany brązownik z Sanoka Alex Piech. Jego dziełem jest góry pas nad głową Matki Bożej oraz opaska pod jej koroną. Najprawdopodobniej dodano również fragment, znajdujący się obecnie w lewym dolnym rogu koszulki, zlutowany z dwu części wyciętych z partii promieni. Na odwrocie ozdobnej w kolorowe kamienie (5 sztuk) opaski znajduje się lekko zarysowane (pismo odręczne) imię i nazwisko „Jan Zajac brązownik”. Przymuszczalnie jest to autor późniejszej renowacji obiektu. Z ksiąg parafialnych wiemy, że pewna kobieta ofiarowała parę kolczyków z kamieniami szlachetnymi, którymi ozdobiono koronę Matki Bożej. Przez cały czas obraz wraz z koszulką spełniał swoją funkcję kultową, wisząc w ołtarzu bocznym nawy bocznej.

Po 1954 roku przeniesiono obraz bez koszulki do ołtarza bocznego nawy głównej. Z braku możliwości zamontowania jej ponownie na świeżo zakonserwowanym obrazie (gdyż podłoże z płótna nie nadawało się do zawieszenia na

¹⁸ Historia srebrnej sukienki i jej opis na podstawie dokumentacji ołtarza Matki Bożej Pocieszenia, sporządzonej w Sanoku 17 marca 1993 r. w rezultacie prac konserwatorskich, przeprowadzonych od 6 stycznia do 27 stycznia 1993 r. Dokumentacja przechowywana jest w archiwum klasztoru franciszkańskiego w Sanoku.

nim koszulki), przez wzgląd na zabytkowość obiektu i fatalny stan zachowania przed konserwacją, chcąc go uchronić przed ponowną dekonstrukcją, postanowiono zrezygnować z sukienki. Pozostawiono ją w klasztorze. Konserwację obrazu w 1954 roku wykonała pani Zofia Nawara z Krakowa.

W 1955 r. malarz Bronisław Naczas wykonał kopię obrazu Matki Bożej Pocieszenia na sklejce – namalował jedynie ręce i twarze Matki Bożej i Dzieciątka, pod całą srebrną sukienką pozostawiając zaimpregnowane płótno. Srebrna sukienka została przybita do sklejki metalowymi gwoździami i okolona wygiętymi mosiężnymi ramami profilowanymi. Łebki gwoździ i brzegi ram pomalowano złotem. Najprawdopodobniej dodano wtedy dwie blachy nie puncowane, przycięte nierówno i wprawiono je w lewy dolny róg.

Z braku jakichkolwiek przekazów na temat kamieni ozdabiających korony Matki Bożej i Dzieciątka Jezus, niemożliwe jest określenie, kiedy oryginalne kamienie szlachetne zamienione zostały na kolorowe szkiełka syntetyczne. Być może stało się to w 1889 r. podczas pierwszej renowacji koszulki. Pozostawiona inskrypcja „odnowił Męciński Sanoku 1968” świadczy o jeszcze jednej renowacji, nie zapisanej w księgach parafialnych. Koszulka, umocowana na sklejce wisiała na terenie klasztoru aż do 7 stycznia 1993 r.

Na blasze srebrnej pod koroną Matki Bożej znajdują się trzy inskrypcje, wykonane odręcznym pismem. Pierwsza kuta szpicem: „odnawiał Alex Piech 1889 bronzownik w Sanoku”. Kolejna kuta dłutem półokrągłym z widoczną fakturą: „odnawiał Męciński w Sanoku 1968”. Trzecia inskrypcja lekko rysująca powierzchnię: „Jan Zajac Bronzownik”.

Na głowie Madonny spoczywa misternie zdobiona korona z 81 rubinów, przymocowana do srebrnej, złożonej szaty. Koronę wieńczy złota sfera z krzyżykiem. Natomiast korona Dzieciątka zwieńczona również jabłkiem i krzyżykiem liczy 35 rubinów. W czasie renowacji obrazu w 1993 roku zastąpiono stare ramy nowymi. Są półokrągłe, srebrne, przyozdobione w narożach i pośrodku liśćmi akantu.

2. Opis formalny, technika i stan zachowania obrazu Matki Bożej Pocieszenia

Obraz przedstawiający Matkę Bożą Pocieszenia w kościele Franciszkanów w Sanoku ma kształt pionowego prostokąta o wymiarach 99 x 95cm. Pole przedstawienia wypełnia niemal centralnie skomponowana postać Matki Bożej, pochylonej nad śpiącym Dzieciątkiem. Maryja ukazana jest w półpostaci, stoi zwrócona w lewą stronę, pochylona nad łóżem, na którym leży Dzieciątko. Wzrok kieruje na Jego twarz, dłonie składa w geście modlitewnym, łącząc ze sobą jedynie czubki palców. Twarz Maryi o wydłużonym owalu, blada, z rumieńcami na policzkach. Oczy duże i ciemne, powieki ciężkie, brwi deli-

Obraz Matki Bożej Pocieszenia w franciszkańskim kościele w Sanoku

katne i długie, nos długi, usta małe, pełne i czerwone. Szyja długa i masywna, dłonie wąskie, o długich i szczupłych palcach. Sylwetka szczupła, ramiona opadające. Maryja odziana jest w ciemnoczerwoną suknię i niebieskozielony maforion. Suknia udrapowana w pionowe fałdy, przewiązana powyżej talii wąskim czerwonym paskiem. Przy szyi szeroka złota lamówka. Rękawy zwężane, z licznymi fałdami przy nadgarstkach. Maforion z jasną podszewką, obrzeżony wąską złocistą lamówką.

Dzieciątko leży na posłaniu na lewym boku, wspierając głowę na zgiętym lewym ramieniu i układając ją na białej poduszce. Jego ciało okrywa zielonobrunatna, pofałdowana tkanina z wywiniętym jaskrawoczerwonym podbiciem. Twarz Dzieciątka okrągła, o ton jaśniejsza od karnacji Maryi. Oczy zamknięte, powieki delikatne, rzęsy ciemne i jasne, ledwo widoczne brwi. Nos długi i zaokrąglony na czubku, usta drobne i blade. Włosy jasnobrązowe, krótkie, delikatnie kręcone na karku. Widoczna mała, prawa małżowina uszna. Czoło wysokie, długa szyja. Dzieciątko jest odziane w białą szatę z szerokimi rękawami. Widoczna lewa ręka – nadgarstek i fragment dużej dłoni. Palce ukryte są w fałdach szaty. Prawa ręka ułożona pod przykryciem. Głowę Matki Bożej otacza szeroki złocisto-ugrowy nimb, stopniowo zlewający się z tłem. Natomiast głowę Jezusa okala wąski, złocisty nimb. Tło obrazu ciemnozielone, podłoże jednolite, ciemne.

Wizerunek Maryi i Jezusa namalowany został na lnianym płótnie w technice olejnej. Srebrna, kuta koszulka, pokryta złotem i ozdobiona kolorowymi kamieniami, odwzorowuje dokładnie obraz pod nią i pokrywa go, pozostawiając jedynie otwarte pola na widok twarzy i dłoni. Jej wymiary wraz z ramą to 117 x 85 cm, ma kształt stojącego prostokąta. Blacha punцовana wypukłowlęśnie, groszkowana z rytem wklęsłym. Grubość blachy 0,05 cm, a głębokość wypukłości 1,5 cm. Suknia złota z gęstym, misternie opracowanym ornamentem roślinnym, przepasana srebrnym paskiem. Srebrny maforion z wytłoczonym złotym ornamentem floralnym, złożonym z liści, kwiatów róży oraz lilii. Maforion w partii głowy wytłoczony jest z czystego złota, nad czołem opaska w geometryczno-roślinny wzór. Wokół postaci złocona aureola promienista. Promienie proste i płomieniste, o przekroju trójkątnym i prostokątnym, na końcach promieni prostych kwiaty lilii. Na głowie Matki Bożej złota korona zamknięta, zwieńczona kulą i złotym krzyżykiem maltańskim. Obręcz ozdobiono u góry podwójnym grzebieniem. Ornamentem korony jest pięć liści akantu. Pośrodku każdego z nich kolorowy kamień. Centralnie – niebieski, symetrycznie – dwa czerwone i dwa zielone. Poniżej szeroka płaska listwa, na niej pięć kamieni, centralnie – o kolorze rubinowym, symetrycznie – po dwa czerwone i różowe.

Szata Dzieciątka wykonana w srebrze i czystym złocie na rękawach, z takim samym ornamentem, jaki wytłoczony jest na maforionie Matki Bożej.

Przykrycie srebrne, jego fałdy podkreślone są wgłębieniami. Ornament podobny do tego na szacie. Podbicie tkaniny złote z motywem gęsto wijących się liści. Poduszka wykonana w srebrze.

Główkę Dzieciątka ozdabia złota korona zamknięta, zwieńczona kulą z ornamentem pięciu liści akantu, których środek stanowią kolorowe kamienie, centralnie – niebieski, a symetrycznie dwa czerwone i dwa różowe. Spod korony spływają skręcone w loki włosy, wytłoczone w srebrze. Koszulkę wykonano z dwudziestu czterech srebrnych kutek blach, złożonych na gorąco i puncowanych. Po wypolerowaniu części łączono gwoździami metalowymi. Na koronach w oprawach złotych osadzono kolorowe kamienie.

W późniejszych wiekach powiększono obiekt o pas puncowanej srebrnej, złożonej blachy nad głową Matki Bożej, łącząc go z koszulką metalowymi gwoździami. Z mosiężnej blachy wypuncowanej groszkowo wykonano szeroką listwę pod koroną, w której osadzono w oprawach mosiężnych 5 kamieni kolorowych. Także z mosiężnej blachy wycięto dwa krzyżyki zwieńczające korony Matki Bożej i Dzieciątka, umocowane metalowymi gwoździami. Miejsca pękniętej blachy zabezpieczono poprzez zlutowanie srebrem.

Kolejne renowacje przyniosły dodanie dwóch blach cynowo-mosiężnych, ram profilowanych i zmianę podłoża do którego była przymocowana koszulka z płóciennego na sklejkę. Na koniec pomalowano gwoździe oraz ramy złotem. Po konserwacji elementy koszulki połączono ze sobą srebrnymi nitami i na ceownikach, w bezpiecznej odległości od lica obrazu, przymocowano do drewnianej konstrukcji. Zabiegi te przeprowadzono od 7 do 27 stycznia 1993 r.

Od początku swojego istnienia obraz znajdował się w ołtarzu nawy bocznej kościoła. Przez wiele lat narażony był na okopcenie świecami, zachlapanie farbami bądź tynkiem podczas remontów w kościele. W 1954 roku został przeniesiony do ołtarza lewego nawy głównej, gdzie nadal pełnił funkcję kultową, jednakże już bez koszulki. Koszulkę pozostawiono w klasztorze, przybijając ją do namalowanej na sklejce kopii. Tak przymocowana znajdująca się w warunkach optymalnych przez dwadzieścia lat wisiła na jednej ze ścian klasztoru.

3. Analiza treściowa obrazu Pani Ziemi Sanockiej oraz podobnych przedstawień adorowanego śpiącego Dzieciątka

Tematem obrazu Matki Bożej Pocieszenia Pani Ziemi Sanockiej jest Maryja adorująca śpiące Dzieciątko. W zasadzie ten ogólny opis formalny stanowi o treści całego przedstawienia. Brak dodatkowych motywów ikonograficznych, które zawierałyby własny ładunek znaczeniowy powoduje, że pozbawiony jest on głębszej tkanki treściowej. Na uproszczone potraktowanie

tematu rzutował z pewnością fakt, iż malarstwo na terenach południowo-wschodniej Polski rozwijało się w specyficznych warunkach, w oddaleniu od większych ośrodków artystycznych. Autor malowidła, twórca niewątpliwie zdolny, lecz nieprofesjonalny, naśladował widziany gdzieś obraz, lub – co wykazaliśmy w rozdziale dotyczącym genezy wizerunku Pani Ziemi Sanockiej – rycinę, starając się zachować wierność oryginałowi. W rezultacie powstało dzieło niezwykle skromne, cechujące się prostotą kompozycji i brakiem jakiegokolwiek symboliki. Dzięki temu jest ono przejrzyste w odbiorze dla przeciętnego adresata.

Podstawowym stwierdzeniem, które można wysnuć z poruszanych już w niniejszym opracowaniu zagadnień jest fakt, że obraz sanocki nie należy do typu ikonograficznego, związanego z istniejącym przy tutejszym kościele Franciszkanów Bractwem Pocieszenia. Kompozycję adoracji śpiącego Jezusa można raczej zaliczyć do typu *Narodzenie Dzieciątka* ukazanego w formie adoracji nowonarodzonego Chrystusa.

Klasyycznym modelem tego rodzaju przedstawień są obrazy, na których ukazana jest Święta Rodzina w grocie lub stajni, w otoczeniu aniołów i pastery. Nieopodal uwiązane są zwierzęta – wół i osioł – ogrzewające swymi oddechami małego Jezusa. Co jest charakterystyczne dla tego rodzaju obrazów, Dzieciątko leży na ziemi, na wiązce siana, a przy Nim, pochylona, klęczy Maryja. Przedstawienie takie stanowi ilustrację wizji średniowiecznej mistyczki Brygidy Szwedzkiej¹⁹. Pod jej wpływem zaniechano ukazywania Matki Bożej w pozycji leżącej i zaczęto ją przedstawiać w pozycji klęczącej. Ten rodzaj obrazowania od drugiej połowy XIV wieku zdominował malarstwo europejskie, inspirując wielu artystów i wzbogacając w znaczny sposób chrześcijańską ikonografię.

Modyfikacjami tego tematu były szeroko rozpowszechnione, zwłaszcza w sztuce włoskiego quattrocenta, manieryzmu i baroku, przedstawienia Matki Bożej ze śpiącym Dzieciątkiem: w objęciach, przytulonym do piersi, leżącym

¹⁹ *Poród ten był tak nagły i natychmiastowy, że nie mogłam zaobserwować ani rozeznąć, jaką częścią ciała Dziewica porodziła. Widziałam raczej czcigodne Dziecię leżące nagie i jasno lśniące na ziemi. Jego ciało było zupełnie czyste i pozbawione wszelkich zabrudzeń. Widziałam też leżące zwinięte łóżysko, a obok prześliczne Dziecię. I usłyszałam słodko dźwięczący, niezwyklej piękności śpiew Aniołów. Łono Dziewicy, które przed rozwiązaniem było bardzo nabrzmiałe, teraz znów powróciło do swego kształtu, a ciało Jej jawiło się szczupłe i osobliwej piękności. Gdy poczuła, że porodziła, zaczęła adorować Chłopca nabożnie i z wielką czcią, z pochyloną głową i złożonymi rękami, mówiąc: „Bądź pozdrowiony, mój Boże, mój Panie, mój Synu!”* Cyt. za: A. Anderson [red.], *Masz być jak zwierciadło i cierń. Święta Brygida Szwedzka*, Poznań 1999, s. 131; H. Wagner, *Brygida Szwedzka. II: Ikonografia*, [w]: F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułowski [red.], *Encyklopedia katolicka*, Lublin 1976, Gryglewicz, Łukaszuk, Sułowski [red.], Lublin 1976, t. 2, kol. 1116.

na kolanach, na stole (?) lub też w łóżecku – tak jak w przypadku wizerunku Matki Bożej Pocieszenia Pani Ziemi Sanockiej.

Jako że interesujący nas wizerunek jest wyjątkowo ascetyczny, pozbawiony wszelkiej symboliki, która mogłaby przybliżyć odbiorcy głębszą warstwę treściową prezentowanego dzieła, właściwe wydaje się zestawienie go z kilkoma obrazami, prezentującymi ten sam typ przedstawieniowy, które można znaleźć w polskich kościołach, a które, uzupełnione o dodatkowe motywy ikonograficzne, dają lepsze światło na sens tematyki naszego wizerunku.

W niniejszym opracowaniu zostaną wzięte pod uwagę: obraz Matki Bożej Pocieszenia zw. Ognistą w kolegiacie w Brzozowie, obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem w kościele św. Walentego w Osiecznej oraz obraz Matki Bożej Czuwającej zw. Wyszyńską w kościele p. w. Narodzenia NMP w Wyszyńcu, które w porównaniu z sanockim wizerunkiem Madonny odznaczają się bardziej rozbudowaną symboliką. Zostanie ona pokrótce omówiona.

Interesujący nas temat, zilustrowany kilkoma przedstawieniami Matki Bożej czuwającej nad Dzieciątkiem, posiada charakterystyczne elementy, odróżniające go od innych obrazów prezentujących scenę adoracji Jezusa. Znamienne, że Dzieciątko śpi z głową położoną na poduszce. Jest okryte – woalem, płaszczem Matki lub pościelą. Spoczywa na stole lub też w łóżku. Maryja przedstawiona jest w półpostaci. Obok tak zbudowanej kompozycji dodatkowo występującymi motywami są również: kwiaty, księga, kałamarz z piórem, krzyż w dłoni Chrystusa. Maryja może mieć na głowie koronę, postaci osłania baldachim/zasłona, zaś w tle pojawia się okno. Niekiedy do głównej grupy przynależy postać małego Jana Chrzciciela. Aby mieć pełen obraz treści, zawartych w omawianym typie przedstawieniowym, warto dokonać krótkiej analizy najważniejszych spośród nich, określających symboliczny sens tematu adoracji śpiącego Dzieciątka.

Wiele mitów i legend świata starożytnego opowiada o śpiących ludziach oraz bogach. W greckich opowieściach sen był traktowany jako kara za ludzkie przewinienia, za nieposłuszeństwo lub zdradę. Nie bez przyczyny był on właściwie utożsamiany ze śmiercią – w starożytnej Helladzie bliźniaczymi synami Nocy byli Hypnos (Sen) i Thanatos (Śmierć). Sen uznawano za przedsionek, zapowiedź śmierci, podobnie jak ona wpisujący się w skończoną egzystencję człowieka²⁰.

²⁰ Podobną analogię odnajdujemy w eschatologii Kościoła Wschodniego. Śmierć pojmowana jest jako rodzaj snu – zob. A. Sarwa, *Eschatologia Kościoła Wschodniego. Rzeczy ostateczne człowieka i Świata*, Łódź 2003, s. 65n.

Motyw snu i śnienia występuje również w Biblii, jednakże od greckiego podejścia różni się tym, że dawcą snu jest jedyny i odwieczny Bóg, który na początku czasów zapanował nad chaosem. Oddzielając światłość od ciemności i stwarzając noc i dzień (Rdz 1, 1–5; 14–18), wpisał w rytm życia człowieka chwile czuwania i odpoczynku. Niejednokrotnie sen był czasem działania Stwórcy, wkraczania w historię zbawienia. Śpiącego bowiem uważano za osobę bezwolną, a moment nocnego odpoczynku za odpowiedni dla Bożego nawiedzenia. W takim śnie został pogrążony Adam, któremu Jahwe wyjął żebro, by stworzyć matkę rodzaju ludzkiego (Rdz 2, 21–23). Bóg zesłał na Adama „głęboki sen” (hebr. *tardemah*) by tym swobodniej działać według własnego uznania. Podobnie Abram, zaniepokojony przyszłością swojego rodu, został obdarzony głębokim snem, w którym przyszedł do niego Bóg, by zawrzeć z nim przymierze²¹.

Spokojny, bezpieczny sen dla starotestamentalnych autorów był znakiem Bożego błogosławieństwa. Śpiący całkowicie powierzał się opiece Bożej; sen był zatem znakiem zaufania Jahwe. Znacomity przykład pokładania ufności w Bogu w czasie spoczynku przekazuje perykopa ewangeliczna o burzy na jeziorze (Mk 4, 35–41). Gdy uczniowie Jezusa walczyli o przetrwanie, próbując opanować żywioł, Mistrz spał, a na ich prośbę, by uciszył burzę, zapytał ich: „Czemu tak bojaźliwi jesteście? Jakże wam brak wiary?” (Mk 4, 40). Ufność Bogu – będąca również warunkiem wierności – polega więc na całkowitym zdaniu się na łaskę Najwyższego i przekonaniu, że nawet w obliczu największych niebezpieczeństw schronienie można znaleźć właśnie w Nim. Słowa: „Ja śpię, lecz serce me czuwa” (Pnp 5, 2), które widzimy na wizerunku wyszyńskim, poniżej postaci pogrążonego we śnie Jezusa, może być rozumiane w ten sposób – śpiący Chrystus daje nam znać, że należy ufać Bogu i powierzać się Jego opiece w chwilach, gdy jesteśmy najbardziej bezbronni i narażeni na niebezpieczeństwa, gdyż Jego „serce czuwa”.

Inne światło na interpretację przedstawienia snu małego Jezusa daje jeden z przykładów obrazowania tego tematu, gdzie nagie Dzieciątko drzemie, z ciałem rozciągniętym na leżącym krzyżu. Dobitnie daje tu o sobie znać akcent dorytoryczny – krzyż – narzędzie kaźni Chrystusa oraz leżący w pobliżu gwóźdź. W tym kontekście przedstawienie śpiącego Dzieciątka można rozpatrywać jako zapowiedź Jego przyszłej męki i śmierci, tym bardziej, że na wielu innych obrazach, reprezentujących wspomniany typ ikonograficzny

²¹ X. Léon-Dufour [red.], *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1990, s. 869; Jan Paweł II, *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich: Chrystus odwołuje się do „początku”*, Lublin 1981, s. 37; A. Kamińska, *Twarze księgi*, Warszawa 1982, s. 115.

występują bardzo czytelne symbole pasyjne. Są to między innymi: określone gatunki kwiatów – róże i goździki, woal, którym przykryty jest mały Jezus oraz krzyż. Ostatni symbol, ze względu na swoją jednoznaczną wymowę, nie zostanie w tym miejscu omówiony.

Metaforyczny język biblijny posługuje się obrazem kwiatów, wyrażając treści dotyczące przemijalności wszystkiego, co ziemskie, ale i podkreślając coś wręcz odmiennego: kwiat jest znakiem budzącej się przyrody, a więc również symbolem nadziei zmartwychwstania i niebiańskiego raj. Według chrześcijańskiej symboliki właśnie Jezus Chrystus jest kwiatem, który wyrósł z pnia Jessego (Iz 11, 1).

Autorzy wczesnochrześcijańscy wspominając o męce, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa, porównują Go do kwiatu, który zwiędł w cierpieniu i śmierci i rozkwitł ponownie, zapoczątkowując wiosnę życia w odkupionym świecie²².

Jednym z kwiatów, które w cyklach pór roku wyobrażają wiosnę jest róża, która ze względu na swe niepowtarzalne piękno i szlachetny zapach uznawana jest za „królową kwiatów”. Z różą wiąże się wiele mitów wyjaśniających jej powstanie i barwę, zwłaszcza szkarłatną, np. jeden z bardziej znanych opowiada, że kwiat ten powstał podczas narodzin Afrodyty, zaś róże czerwone miały wyrosnąć z krwi jej kochanka Adonisa, ranionego przez dzika²³.

Symbolika róży jest bardzo rozbudowana. Wszak rozwijana była od czasów starożytnych. Dla rzymskich Scypionów kwiat ten stał się znakiem triumfu. Po zwycięstwie nad Hannibalem wszyscy żołnierze legionu, który zdobył obóz nieprzyjaciela, nieśli róże i mieli je wymalowane na tarczach. Doceniano również właściwości terapeutyczne róż, uważając, że ich zapach koi nerwy i łagodzi skutki nadużywania alkoholu. W starożytnym Rzymie istniało nawet Święto Róż (łac. *Rosalia*), podczas którego ozdabiano wieńcami róż m.in. groby zmarłych²⁴.

Niejednokrotnie w ramach jednej kultury symbolika róży skupia w sobie treści przeciwstawne. Kwiat ten jest na przykład symbolem wieczności i przemijania, śmierci i zmartwychwstania, niezniszczalności i kruchości życia, cnoty i rozpusty, miłości duchowej i cielesnej, uduchowienia i próżności²⁵. Znaczenie symboliczne zazwyczaj wiąże się z kolorem kwiatu: róża czerwona

²² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 184n.

²³ S. Kobielus, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006, s. 184.

²⁴ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 191.

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 361.

Obraz Matki Bożej Pocieszenia w franciszkańskim kościele w Sanoku

– namiętność, wstyd, małżeństwo i macierzyństwo, próżność świata i przelana krew, a także skromność i cierpliwość; róża biała – cnota, czystość, dziewictwo, pobożność; żółta róża – zazdrość, niewierność; błękitna – rzecz niemożliwa; czarna róża – rzecz nieosiągalna²⁶.

Róża odgrywa znaczną rolę w symbolice chrześcijańskiej. Wprawdzie w samym Piśmie Świętym kwiat ten pojawia się sporadycznie, jednak od czasów wczesnochrześcijańskich przypisuje się mu różne znaczenia. Niepokalana Dziewica Maryja w wielu hymnach nazywana jest różą pośród cierni. Do najstarszych świadectw tej symboliki maryjnej zalicza się zwrotkę *Carmen paschale* Seduliusza (z ok. 430 r.):

Jak pośród ostrych cierni delikatna rozkwita róża,
Wolna od kolców, co ranią
i krzew macierzysty przyćmiewa swym pięknem,
Tak z rodu Ewy wzrosła święta Maryja;
Nowa dziewica zmyła winę swej poprzedniczki²⁷.

Kwiat ten staje się również symbolem męki Chrystusa. Według św. Anzelma ciernie różane to znak Jego bólu, pokory i utrapienia, zaś kwiat jest symbolem Jego królewskiej godności. Z różą ciernie stanowią jeden obraz. Tak jak głowę cierpiącego Zbawiciela oplata korona cierniowa, tak różany pąk otoczony jest wieńcem cierni²⁸.

Wyjątkowo obficie zastosowanie takiej symboliki róży rozwija się w średniowieczu. Św. Bernard z Clairvaux dopatruje się w jej pięciu czerwono-krwistych płatkach symbolu pięciu ran Chrystusa. Staje się więc róża jednoznacznym symbolem męczeństwa, przez swoją czerwoną barwę wyraża krew przelaną w męce Zbawiciela.

Równie pasyjny charakter mają innego rodzaju kwiaty, które możemy dostrzec na niektórych przedstawieniach adoracji śpiącego Dzieciątka. Podobnie jak czerwona róża, goździk takiej barwy – bo o nim mowa – wskazuje na mękę, która czeka Dzieciątko. Jest też atrybutem Matki Bożej – odnosząc się do Jej licznych cnót, tudzież symbolem prawdziwej, czystej miłości, zaręczyn i ślubu²⁹.

²⁶ A. Nowakowska, *Róża w języku i kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis No 2282” Język a Kultura, Wrocław 2001, t. 16, s. 18.

²⁷ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 192n.

²⁸ S. Kobielius, *Florarium christianum*, s. 186.

²⁹ Goździki – zarówno kwiaty, jak i owoce, uważane były za skuteczny amulet antydemoniczny i odstraszący zarazę. Średniowieczni lekarze podczas epidemii czarnej śmierci nosili łańcuszki z owoców goździków i podawali swoim pacjentom sok z nich wyciśnięty – S. Kobielius, *Florarium christianum*, s. 78n.

To właśnie goździki wraz z różami rozsypane są na stole, na którym spoczywa śpiące Dzieciątko na obrazie Matki Bożej Bolesnej z Osiecznej i ozdabiają poduszkę małego Jezusa na obrazie Matki Bożej Czuwającej z Wyszyny. Na wizerunku Matki Bożej Ognistej z Brzozowa ukwieconą gałązkę róży podaje Matce Bożej Jan Chrzciciel, wskazując na Jej przyszłe współcierpienie podczas śmierci Syna³⁰. Nawiązując do czerwonej barwy kwiatów można założyć, że podobnie pasyjną, lecz o wiele subtelniejszą wymową cechuje się wizerunek Matki Bożej Pocieszenia w Sanoku. Chodzi mianowicie o krwiste podbicie okrycia małego Jezusa³¹. Ów pas agresywnej czerwieni, biegnący przez 1/3 obrazu można potraktować jako akcent dolorystyczny. Trudno powiedzieć czy twórca interesującego nas przedstawienia namalował ów element z pełną świadomością uczucia niepokoju, który on niewątpliwie wywoływał w odbiorcach, gdy dzieło nie było jeszcze przysłonięte metalową koszulką. Motywem, który występuje zarówno na wizerunku z Wyszyny, jak i z Osiecznej jest welon, spływający z ramion Matki Bożej i okrywający ciało małego Jezusa.

Już wyznawcy starożytnych religii Bliskiego Wschodu, czując obecność Boga w miejscach kultowych, na znak czci i świętej trwogi osłaniali oblicza rąbkiem szaty lub specjalną zasłoną. Chust używano do okrycia głowy podczas żałoby lub pokuty. Welon (łac. *velamen*) przynależał do stroju kobiecego. Zasłanianie twarzy i głowy w miejscach publicznych nakazywały dobre obyczaje. Według zwyczaju starorzymskiego kobiecie w dniu zaręczyn wręczano welon – odtąd traktowana była jak mężatka. Weselny welon (łac. *flammeum*) był koloru ognistej czerwieni. Westalki – oblubienice bóstw – także nosiły welon (łac. *suffibulum*), podobny do okrycia panny młodej. Zwyczaj ten przejęło chrześcijaństwo – zachęcano, by mężatki i dziewice, poświęcone Bogu nosiły także nakrycie głowy³².

Prawdopodobnie najgłębsze znaczenie welonu ukazuje ujęcie, które prezentuje Orygenes w swoich pismach. Jego zdaniem welonem, okrywającym głowę jest Chrystus. Wszak nosiły go dziewice, poświęcone Bogu oraz członkowie wspólnot mniszych – poślubieni mistycznemu ciału Chrystusa – Kościołowi³³. Od okresu bizantyńskiego na obrazach przedstawiających

³⁰ Tamże, s. 186; M. Rosik, *Cierpienie Maryi w Nowym Testamencie*, „Salvatoris Mater” 6(2004), nr 2, ss. 18-20.

³¹ O symbolice czerwieni zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 117n.

³² Tamże, s. 451n; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 487n; Z. Bielamowicz, *Katecheza wizerunku Matki Bożej Łaskawej z kościoła parafialnego w Czudcu*, [w]: A. Olewińska-Wacko [red.], *Matka Boża Łaskawa Pani Czudeckiej Ziemi*, Czudec 2005, s. 95.

³³ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 453.

Matkę Bożą, jest ona okryta niebieskim lub czerwonym maforionem, a od średniowiecza widać pod nim również przezroczysty woal.

Symbolika welonu, jak widać, jest przebogata. Jest on znakiem pokuty, wyrzeczenia się świata, uświęcenia, skromności, dziewictwa, małżeństwa, tajemnicy, ukrywania pewnych aspektów prawdy lub boskości. Zdjęcie zaś zasłony symbolizuje poznanie, objawienie, wtajemniczenie³⁴. Wieloznaczną wymowę może posiadać delikatna, przezroczysta tkanina, która okrywa głowę oraz ramiona Matki Bożej i otula śpiące Dzieciątko. Welon symbolizuje dziewiczość Najświętszej Maryi Panny, ale można go interpretować również na zasadzie porównania z całunem, w który owinięto zdjęte z krzyża martwe ciało Zbawiciela. Bardzo wyrazistymi przykładami takiego podejścia do tematu jest wiele spośród renesansowych i barokowych obrazów i grafik przedstawiających Maryję z Dzieciątkiem. Może być Ono owinięte ściśle tkaniną, Madonna kładzie Je na białej materii lub okrywa woalem Jego bezwładne ciało ułożone na swych kolanach.

Scenie towarzyszy często postać Jana Chrzciciela w wieku dziecięcym³⁵. Asystuje on Dzieciątku Jezus, ubrany w płaszcz z wielbłądziej welny, a zapopatrzony jest w charakterystyczne dlań atrybuty. Zarówno Baranek, który mu towarzyszy, laska pasterska, zakończona krzywaśnią lub krzyżykiem, jak i fakt zabawy z małym Jezusem symbolicznie zapowiadają przyszłą Ofiarę zbawczą.

Postać św. Jana Chrzciciela obecna jest również na jednym z interesujących nas wizerunków. Mowa tu o obrazie Matki Bożej Ognistej z Brzozowa. Święty przedstawiony jest jako dziecko odziane w skórę, unoszące do góry palce prawej ręki, zaś w lewej dłoni trzymające gałązkę różaną. Wątpliwe, by gest dłoni był znakiem milczenia, choć taki przypomina i w kontekście snu Dzieciątka mógłby wydawać się jak najbardziej uzasadniony. Można domniemywać, że jest to próba odwzorowania gestu powszechnie uważanego za świadectwo o Chrystusie, typowego dla ikonografii poświęconej Janowi: Święty wyciąga prawicę w kierunku Zbawiciela i wyznaje: *Potrzeba, by On wzrastał, a ja się umniejszał* (J 3, 30)³⁶. Również to, że dziecięcy Jan wyciąga ku Matce Bożej różę, ma głęboką wymowę. Jako że kwiaty te symbolizują męczeństwo, są znakiem współcierpienia Matki Bożej podczas pasji Jej

³⁴ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 470 n.

³⁵ Temat Świętej Rodziny ze św. Janem Chrzcicielem pojawił się w dobie włoskiego quattrocenta – R. Knapiński, *Titulus ecclesiae*, s. 67.

³⁶ Napis tej treści znajduje się na niektórych obrazach, gdzie obok Jezusa Chrystusa pojawia się Jan Chrzciciel, tzw. *Pokaziciel* – zob. R. Knapiński, *Titulus ecclesiae*, s. 357.

Syna. W odniesieniu do postaci Maryi symbolika róży ma też inną wymowę. W pismach Ojców Kościoła nazywana jest Ona m. in. Krzewem Różanym, który wydał na świat Kwiat Świata – Chrystusa³⁷. W tym więc kontekście ofiarowanie Jej róż oznacza uznanie Jej godności oraz oddawanie najwyższej czci jako Theotokos (Bogurodzicy).

Elementem przedstawieniowym, łączącym dwa z porównywanych w niniejszym opracowaniu wizerunków (Wyszyna i Osieczna), jest zamknięta książka, leżąca na poduszce, o którą opiera głowę mały Jezus. Jest ona tajemniczym atrybutem śpiącego Dzieciątka, tym bardziej, że symbolika księgi jest bardzo rozbudowana. Księga oznacza całość Wszechświata jako jedność złożoną z wielu składników, dociekanie prawdy, naukę, wiedzę transcendentną i mądrość. Była pojmowana jako talizman chroniący przed zakusami złych duchów. W tradycji judeochrześcijańskiej posiada również kilka znaczeń: symbolizuje Dziesięcioro Bożych Przykazań, Ewangelię, wreszcie Apokalipsę. W związku z rozbudowaną warstwą znaczeniową księgi warto pokrótce omówić wyróżnione elementy.

Pierwszymi książkami były egipskie zwoje (łac. *volumina*), używane tam od III wieku przed Chr., składające się ze sklejonych arkuszy papirusu, których taśmy miały długość dochodzącą do 10 m. Do pisania na takim materiale Egipcjanie używali skośnie ściętych łodyg sitowia, później zaś wprowadzono rurki trzcinowe, ścięte na kształt obecnych stalówek. Atrament wyrabiano z krwi bydlęcej i sadzy lub czerwonej glinki. Na papirusie pisano w kolumnach (w poprzek taśmy) o szerokości około 35 znaków. Celem łatwiejszego przechowywania taśmy zwijano na drążku. Tytuł umieszczano na końcu tekstu, czyli w samym środku zwoju, dla zabezpieczenia przed uszkodzeniem. Na zewnątrz zwoju, u góry, wystawał *titulus*, doczepiona karteczka z tytułem. Zwoje wiązano razem szeroką opaską bądź przechowywano w zamykanych pojemnikach. Od IV wieku zwoje wypierają kodeksy – zszyte razem karty pergaminowe w skórzanej okładce z zapięciem³⁸.

Biblia, nazywana Księgą Ksiąg, kilkakrotnie – i to w różnym znaczeniu – wspomina o książkach. Mowa o *księdze życia*, która określa wiernych Bogu i w nagrodę osiągną życie wieczne; o *księdze przeznaczeń*; zapieczętowanej *księdze postanowień Bożych* i o *księdze objawień*. Sam Jezus Chrystus zapewnia swoich uczniów o zbawieniu, posługując się metaforą księgi: *Cieszcie się*,

³⁷ S. Kobielus, *Florarium christianum*, s. 188.

³⁸ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 404.

że wasze imiona zapisane są w niebie (Łk 10, 20). W Apokalipsie – księdze objawień rzeczy ostatecznych – jest bardzo wiele wzmianek o zapisaniu lub niezapisaniu czyichś imion w księdze życia (Ap 3, 5; 13, 8; 21, 27). W wizji sądu prócz księgi życia pojawia się księga, w której zostały zapisane Boże przykazania³⁹.

Księga zapieczętowana na siedem pieczęci, o której mowa w Apokalipsie (5, 1–3) to zwój z dekretami, zawierający tajemne Boże plany i wyroki, od początku świata do wypełnienia się czasów. Jej siedem pieczęci oznacza, że jest ona rodzajem testamentu, którego wypełnienia oczekuje Bóg. Złamać pieczęcie może jedynie Chrystus⁴⁰.

W chrześcijańskiej ikonografii zarówno zwoje, jak i kodeksy pojawiają się w znaczeniu symbolicznym. Opieczętowany zwój lub kodeks na kolanach Chrystusa Pantokratora to Apokalipsa. Zamknięta księga symbolizuje też dziewiczość Maryi. Czymże jest księga, o którą opiera głowę śpiące Dzieciątko na obrazach z Wyszyny i Osiecznej? Niewątpliwie ma wieloznaczną wymowę: może być znakiem słowa Bożego, nauki wiary, wiedzy Boga i sumienia człowieka. Jako że jest zamknięta, można ją interpretować jako Apokalipsę lub kodeks praw Bożych, zapisanych być może piórem, tkwiącym w kałamarzu, który na obrazie z Wyszyny stoi obok Dzieciątka na stole.

Aby mieć pełen obraz treści, zawartych w interesującym nas dziele – wyjątkowo ubogim w symbole – przeprowadzono wcześniej analizę detali, które powtarzają się w grupie podobnych przedstawień, a dookreślają właściwy ich sens. Wprawdzie wizerunek Madonny z kościoła Franciszkanów w Sanoku jest skromny pod względem ikonograficznym, ale paradoksalnie, dzięki temu, niezwykle czytelny dla adresata – pątnika, nawiedzającego franciszkańskie sanktuarium. Obraz Pani Ziemi Sanockiej podkreśla człowieczeństwo Chrystusa, czemu przysłużyło się skupienie uwagi na psychologii postaci. Najwymowniej uwidocznione jest to dzięki ukazaniu twarzy Maryi, która spod półprzymkniętych powiek bacznie obserwuje Dzieciątko. Za pomocą tego prostego zabiegu, twórcy udało się przybliżyć odbiorcom uczucia Matki, czuwającej w skupieniu nad spokojnym snem swego Syna. Dzięki temu w zrozumiały dla każdego sposób przekazana została prawda o Wcieleniu Syna Bożego, który „Za sprawą Ducha Świętego zrodził się z łona Maryi Dziewicy i stał się człowiekiem” jak przekazuje Symbol Apostolski.

³⁹ Tamże, s. 405; Z. Bielamowicz, *Katecheza wizerunku Matki Boskiej Łaskawej*, s. 96.

⁴⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 177.

4. Cechy formalno-estetyczne obrazu Matki Bożej Pocieszenia w kościele Franciszkanów w Sanoku na tle podobnych przedstawień

W tej części opracowania zatrzymamy się nad porównaniem z wizerunkiem sanockim wybranych obrazów, które reprezentują ten sam typ ikonograficzny, by – być może – postawić tezę, z jakiego wzorca mógł korzystać nieznanemu twórcy dzieła z kościoła franciszkańskiego w Sanoku.

Podstawowym środkiem wyrazu, a jednocześnie elementem formalnym, łączącym ze sobą cztery interesujące nas dzieła jest kompozycja, ograniczona do podstawowych elementów, niezbędnych do zobrazowania tematu. Są to: półpostać Matki Bożej, jej pochylona, modlitewna poza, Dzieciątko Jezus, które śpi, opierając głowę na zgiętym ramieniu, poduszka, na której Ono spoczywa oraz okrycie. Inne motywy czy modyfikacje służą wyakcentowaniu poszczególnych treści.

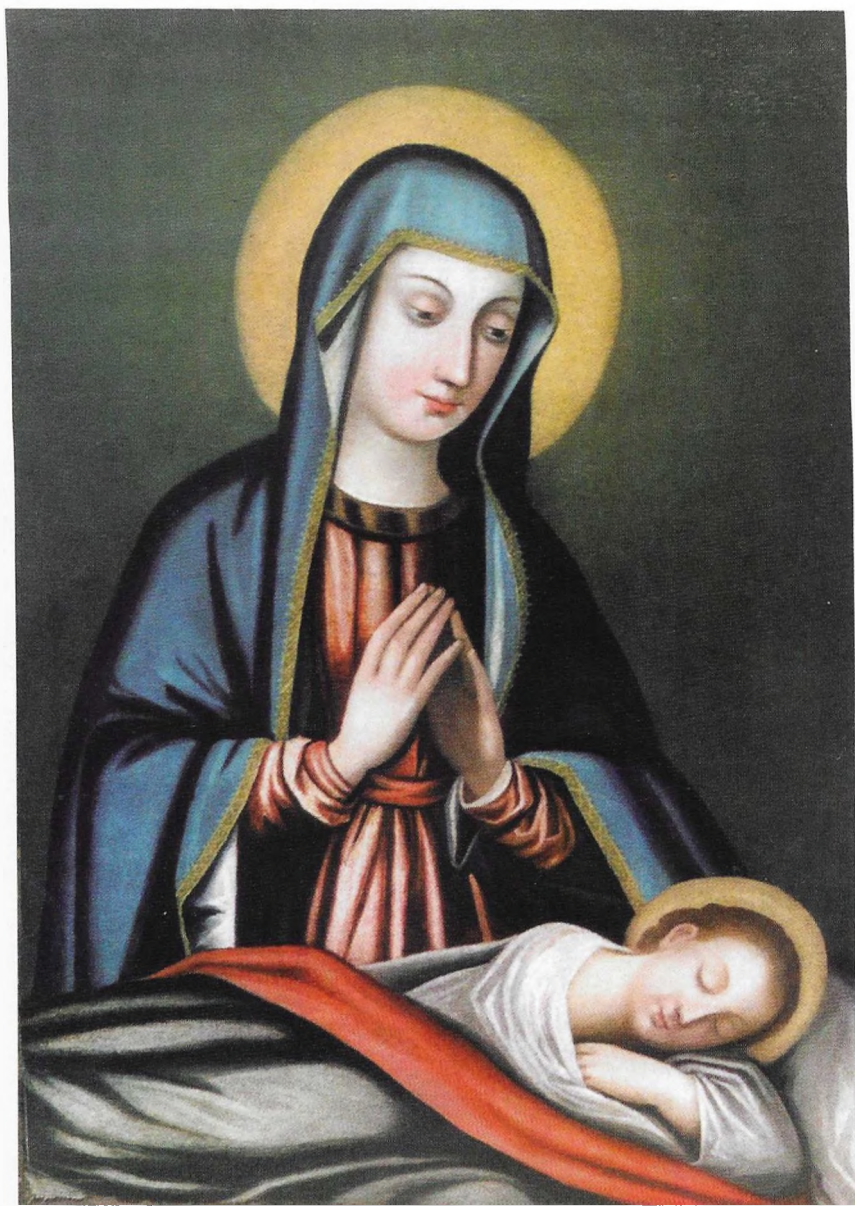
Wizerunek sanockiej Madonny jest najbardziej ubogim w motywy ikonograficzne. Jedynym elementem, który – być może – stanowi symboliczny motyw dolozystyczny, jest wywiniecie okrycia Dzieciątka.

Wszystkie obrazy charakteryzują się wyjątkową przejrzystością. Wynika to z prostoty przewodniego motywu oraz równomiernego rozmieszczenia elementów przedstawieniowych.

Wszystkie analizowane dzieła prezentują układ symetryczny względem osi pionowej obrazów. Najbliższy symetrii jest wizerunek z Wyszyny, gdzie oś symetrii wyznacza głowa Maryi, na której spoczywa mała korona, a nad nią bezpośrednio opada fałda baldachimu. Symetrycznie zwisają zawinięte poły zasłony, jak również parzyste frędzle po obu stronach głowy Matki Bożej. Na obrazach z Wyszyny, Osiecznej i Sanoka punkt ciężkości przeniesiony jest w stronę główki Dzieciątka, w kierunku którego pochyla się Matka. Jednakże w przypadku dwóch pierwszych punkt ciężkości równoważy sposób ułożenia nóg Dzieciątka, które zwracają uwagę ozdobnym, sfałdowanym okryciem. Nadto wyeksponowane jest okryte płaszczem lewe ramię Maryi.

W przypadku wizerunku brzozowskiego oś symetrii wyznacza bukiet róż, trzymany przez Jana Chrzciciela. Z prawej strony obrazu usytuowana jest górująca nad wszystkim postać Matki Bożej i okno. Punkt ciężkości równoważy jednak postać Dzieciątka, którego głowa i ramiona spoczywają po lewej stronie obrazu. Tam też znajduje się postać małego Jana Chrzciciela.

Twórcy wszystkich dzieł poradzili sobie z zastosowaniem perspektywy. Wizerunek z Sanoka nie odbiega pod tym względem od innych obrazów. W tym przypadku artysta stworzył kilka planów, na pierwszy wysuwając sfałdowaną pościel śpiącego Dzieciątka, na drugim umiejscawiając postać małego Jezusa, zaś na ostatnim, za Jego posłaniem, sytuując postać Matki Bożej. Twórca



Obraz Matki Bożej Pocieszenia – Pani Ziemi Sanockiej
(bez sukienki)



Obraz Matki Bożej Pocieszenia – Pani Ziemi Sanockiej
(widok obecny)

obrazu z Wyszyny oddał głębię w mistrzowski sposób. Świadczy o tym chociażby prawidłowo ukazana bryła stołu (?), na którym leży Jezus, poduszka opadająca nieco poza jego brzeg oraz fałda zasłony, w widoczny sposób wskazująca, że jest ona za postacią Maryi. Interesująca jest próba oddania głębi w obrazie z Brzozowa. Została ona stworzona poprzez umiejscowienie okna po prawej stronie obrazu, sugerując, że patrzymy na portret we wnętrzu.

Charakterystyczną cechą wspólną obrazów z Wyszyny i Osiecznej jest zachowanie w doskonały sposób proporcji oraz kształtów i rysów twarzy postaci. Na obrazach z Brzozowa i Sanoka postaci w zasadzie przedstawione są anatomicznie prawidłowo. Na brzozowskim wizerunku zwracają uwagę zbyt drobne w stosunku do ciała dłonie i niezgodnie z anatomią wygięte prawe ramię Jezusa. Obraz sanockiej Pani również cechuje się pewnymi – dla wpraw nego oka rażącymi – dysproporcjami. Twarz Maryi jest zbyt duża w stosunku do całej głowy. Na brak umiejętności, pewną nieporadność i niezręczność prowincjonalnego artysty w ukazywaniu szczegółów anatomicznych wskazuje również to, że Dzieciątko praktycznie nie ma prawego ramienia, Jego lewa dłoń jest zbyt duża, a palce ukryte pod fałdami przykrycia.

Modelunek ciała postaci na obrazie z Sanoka, zaznaczony za pomocą fałd szat, skomponowany jest w prawidłowy sposób, bez schematyzmów i linearyzmu. Spotykamy się z dość udanym, światłocieniowym modelunkiem – tony ciemne przechodzą delikatnie i stopniowo w tony jasne. Najwięcej efektów światłocieniowych dostrzec można w sukni Maryi. Warto zwrócić uwagę, że postaci delikatnie wtapiają się w ciemne tło. Na odkrytych częściach ciała widać pewną dążność do wydobycia bryły i zmaterializowania osoby. Pod względem modelunku postać Madonny ukazana jest prawidłowo i umiejętnie, natomiast postać Dzieciątka cechuje się niedbałością wykonania, jak gdyby artysta nie starał się już tak, jak podczas malowania postaci Matki.

We wszystkich obrazach mamy do czynienia z bardzo ciemnym tłem – na obrazie z Brzozowa wręcz czarnym – w ten sposób postaci są ukazane w odrealnionej rzeczywistości. Wyjątek stanowi wizerunek brzozowski, gdzie okno sugeruje, że postaci znajdują się w pomieszczeniu. Również przyglądając się postaciom Matki i śpiącego Dzieciątka z Sanoka możemy domniemywać, że osoby te są w jakimś ciemnym pokoju, gdyż mały Jezus leży w łóżeczku.

Obraz sanocki różni się w znaczący sposób od pozostałych. Na pierwszy rzut oka można określić poziom umiejętności operowania kolorem przez ludowego twórcę dzieła. Artysta zastosował tu dość ograniczoną paletę barwną: ugrowe nimby, rozbielona karnacja ciała, ostro zaznaczone czerwienią usta Maryi, zielononiebieski maforion, jednostajnie brunatne okrycie i jego rażąco czerwony brzeg. Mimo najuboższej kolorystyki spośród innych przedstawień, obraz ten dzięki stonowanym barwom cechuje subtelność i delikatność odbioru.

Wizerunek Matki Bożej Pocieszenia z Sanoka łączy z pozostałymi przedstawieniami właściwie ta sama zasada kompozycji, lecz pod względem formalnym jest on w pewien sposób oryginalny. W znaczny sposób różni go od innych modelunek postaci, proporcje ciała oraz kolorystyka. Nadto w przypadku tego obrazu mamy do czynienia z odwróceniem sceny przedstawieniowej o 180 stopni, co być może zostało spowodowane użyciem przez artystę drzeworytu jako wzoru. Wydaje się również, że tamte obrazy są przedstawieniami symbolicznymi i reprezentacyjnymi, zaś w interesującym nas dziele artysta skupił się przede wszystkim na ukazaniu psychologii postaci.

Prezentując ten sam temat ikonograficzny, analizowane obrazy tworzą zespół jednolity, zbudowany – w przeważającym stopniu – z jednakowych motywów. Wynika to być może ze stosowania tych samych wzorców graficznych, wybranych przez zleceniodawców. Z dużym prawdopodobieństwem można wskazać na te wzorce – na przykład ryciny północnoeuropejskie, które od XVI wieku wędrowały po Polsce. Najbardziej popularne tematy były następnie chętnie kopiowane przez prowincjonalnych artystów.

Dwa obrazy: z Wyszyny i Osiecznej powiązane są ze sobą w największym stopniu. Można by postawić tezę, że powstały one według tego samego wzorca graficznego, bądź też któryś z artystów malując swoje dzieło nawiązywał do obrazu, powstałego już wcześniej. Wskazuje na to m. in. identyczne upozowanie postaci, do złudzenia podobny sposób wykonania szaty Maryi i okrycia Jezusa, z tym, że wizerunek z Wyszyny odznacza się wyjątkowo plastycznym podejściem do tematu, na wzór włoskiego malarstwa. Teza o jednakim wzorcu graficznym wydaje się najbardziej przekonująca.

Trudno określić, czy twórca obrazu Matki Bożej Pocieszenia Pani Ziemi Sanockiej wzorował się na wizerunku brzozowskim, do którego – wśród pozostałych reprezentantów omawianego tematu ikonograficznego – jest on najbardziej podobny (zwraca uwagę zbliżone upozowanie Dzieciątka). Mimo pewnego powinowactwa, na które mogłoby również wskazywać niewielkie oddalenie od siebie obu ośrodków (około 20 km), jest to wątpliwe.

* * *

Wizerunek Matki Bożej Pocieszenia Pani Ziemi Sanockiej prezentuje mało znany w polskiej ikonografii maryjnej temat Maryi adorującej śpiące Dzieciątko, będący jednym z wariantów typu Narodzenia Chrystusa. Można wskazać wzory dla obrazu Madonny sanockiej, prawidłowo odnosząc je do powszechnie dostępnych w XVII i XVIII wieku sztychów Hieronima Wieriksa, grafika znanego ze swych niezwykłych dokonań artystycznych. Jego ryciny były bardzo popularne na terenie Polski. Prawdopodobnie to za ich przyczyną powstały obrazy prezentujące temat adoracji śpiącego Jezusa. Nadal jednak

do końca nie wiadomo, jakie jest źródło tej kompozycji – problem pozostaje otwarty na dalsze badania. Na podstawie analizy materiału ikonograficznego, dotyczącego różnych przedstawień śpiącego Jezusa w ikonografii europejskiej i kilku przykładowych, z kościołów polskich, wskazałam, jaką głębię treści może przekazać pozornie ubogi w warstwę znaczeniową, przejrzysty i prosty w odbiorze, wizerunek Matki Bożej Pocieszenia z kościoła Franciszkanów w Sanoku.

Summary

The Picture of Our Lady of Consolation in the Franciscan Church in Sanok

From the beginning of their ministry in Sanok, Franciscans cultivated a piety based on the spirituality of their Order – the cult of the Holy Cross, Mary and the Franciscan saints. In the Franciscan church of Sanok, Our Lady of Consolation is honored in the picture which is located to the left of the main altar. Her picture is adorned with a gold-plated silver dress with many votive offerings, among which a silver rose is most prominent. The picture presents a less-known theme in Polish iconography of Mary adoring her Sleeping Child.

This article presents the origins of the Picture, its formal description and an analytical comparison to similar images of the adoration the Sleeping Child. The model for the Madonna of Sanok can be found among the many prints from the 17th and 18th century of Hieronim Wierix, a graphic artist famous for his artistic works. His drawings were very popular in Poland. They probably had an influence on images presenting the theme of the adoration of the Sleeping Jesus. But the source of these compositions is yet unknown and is open for further study. In my analysis of the many images of the Sleeping Jesus found throughout Europe and several examples from Polish churches, I have shown how a seemingly insignificant and simple picture of Our Lady of Consolation from the Franciscan Church in Sanok, can have very deep meaning.