

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ

## GDZIE I KIEDY POWSTAŁ OBRAZ MADONNY OSTROBRAMSKIEJ

Obraz Madonny Ostrobramskiej przez kilka stuleci znany był jako obiekt kultu religijnego, ale stosunkowo niedawno zauważono, że jest to również nieprzeciętne dzieło sztuki. Niestety, badania historyków i historyków sztuki, głównie wileńskich, nie doprowadziły do odszukania materiałów archiwalnych, które by stwierdziły czas powstania i pochodzenie obrazu. Stąd wysuwano, zwłaszcza w wieku XIX, przeróżne, nieraz fantastyczne hipotezy.

Najstarszym źródłem drukowanym jest wydana w Wilnie w 1761 r. książka miejscowego karmelity O. Hilariona, pod olbrzymim tytułem, zaczynającym się od słów: *Historia o cudownym obrazie...* Jest to więc publikacja dość późna, jeżeli jednak nazwałem ją źródłem, to z tego względu, że autor w tytule książki stwierdza, iż napisał ją na podstawie materiałów archiwalnych klasztoru karmelitów bosych w Wilnie, a więc tego konwentu, który nad obrazem sprawował pieczę w ciągu przeszło dwóch stuleci.

Jak wiadomo z dziejów Wilna, król Aleksander w r. 1503 polecił opasać miasto nowymi murami obronnymi. Prace nad tymi umocnieniami trwały do r. 1522. Wówczas to, na polecenie władz miejskich, na każdej z bram umieszczono obraz jakiegoś świętego. Na bramie Miednickiej, która z czasem przybrała nazwę Ostrej Bramy, umieszczono obraz Matki Boskiej o nieznanym dzisiaj wyglądzie. Ponieważ malowidło wiszące na zewnętrznej stronie bramy narażone było na zmiany atmosferyczne, toteż z czasem uległo tak wielkiemu zniszczeniu, że postanowiono je zdjąć i zastąpić nowym. Obraz, ten właśnie, który dziś znamy, korzystając z dotychczasowych doświadczeń, zabezpieczono daszkiem i umieszczono po wewnętrznej stronie bramy, natomiast po stronie zewnętrznej ulokowano wizerunek Chrystusa Salvatora.

Niestety, Hilarion nie podaje, kiedy się to stało, natomiast umieszcza inną dość cenną, jak zobaczymy, informację. Mianowicie gdy karmelici

w r. 1626 ulokowali się w świeżo zbudowanym klasztorze tuż przy Ostrej Bramie „zaraz... osobliwszą obserwę i rewerencję temu świętemu obrazowi czynić i swym przykładem lud wierny do nabożeństwa i należytego uszanowania zachęcać i pobudzać zaczęli”. Od tej chwili obraz stał się obiektem kultu, który coraz bardziej wzrastał, tak że w r. 1668 zarząd miejski w formie oficjalnej przekazał obraz karmelitom, którzy w trzy lata później nad Ostrą Bramą zbudowali drewnianą kaplicę i w niej umieścili obraz. Pomijam dalsze jego losy, na ogół znane, przypominając, że ostatecznie w roku 1829 znalazł się on w klasycystycznej kaplicy, w której dotąd przebywa. W ciągu tych dwóch stuleci Madonnę dwukrotnie koronowano i obleczono w metalową sukienkę.

Z informacji Hilariona jedno wynika na pewno: obecny obraz Madonny istniał już w r. 1626. Kiedy jednak powstał i w jakich okolicznościach znalazł się w Ostrej Bramie?

Po publikacji Hilariona, która doczekała się trzech wydań, przez kilkadziesiąt lat niczego ciekawego na temat obrazu nie napisano. Dopiero gdy w latach trzydziestych ubiegłego wieku Teodor Narbutt począł wydawać wielotomowe *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, umieścił w nich wiadomość, że obraz ostrobramski przywiózł jeszcze Olgierd — i to z Krymu. Autor powołuje się na rękopis niejakiego ks. Łodziaty, który z kolei miał stwierdzić, że wiadomość o tym zaczerpnął z jakiejś kroniki karmelickiej, zapisanej jednak pod rokiem 1653<sup>1</sup>. Pomijając już bezsens tej wiadomości z punktu widzenia ikonografii, trzeba stwierdzić, że Olgierd nigdy na Krymie nie był, a na rękopis ks. Łodziaty nikt, mimo poszukiwań, jakoś nie natrafił.

Jednakże słowa Narbutta nie przeszły bez echa. Władze carskie już po powstaniu listopadowym podjęły akcję rusyfikacji Wilna, która się znacznie wzmogła po powstaniu styczniowym. Już w roku 1844 klasztor karmelitów uległ kasacie, jako rzekome miejsce „polskich spisków niepodległościowych”. Ponieważ w okresie powstania styczniowego, przed obrazem Madonny zbierające się tłumy śpiewały nie tylko pieśni religijne, ale i patriotyczne, obraz uznano za niebezpieczny i podjęto przeciw niemu walkę. Różni pisarze rosyjscy, zwłaszcza pracownicy naukowci uniwersytetu, nawiązując do słów Narbutta, poczęli wywodzić, że obraz być może nie został przywieziony przez Olgierda, ale w każdym razie jest dziełem sztuki ruskiej, czy bizantyjskiej, a więc prawosławnej, co dowodzi, że przed nią z Polską panowała w Wilnie kultura rosyjska. Oczywiście, ze względu na cenzurę miejscowi Polacy nie mogli replikować, a jedynie w Krakowie pojawiło się kilka prac, zbijających tezy pisarzy rosyjskich. Do jednej z tych odpowiedzi jeszcze powrócimy. Były to jednak spory bezprzedmiotowe, gdyż obraz pod ozdobami był ma-

<sup>1</sup> T. Narbut, *Dzieje narodu litewskiego*, T. 5, Wilno 1839, s. 137.

ło widoczny (jedynie twarz i ręce Madonny), a ostatnią podówczas konserwację obrazu przeprowadzono w roku 1834, kiedy o poważniejszych badaniach naukowych nie było mowy. Trzeba było czekać na okazję.

Okazja nadarzyła się dopiero po odzyskaniu niepodległości. Korzystając z tego, że władze kościelne postanowiły obraz ponownie koronować, z inicjatywy konserwatora okręgowego Jerzego Remera, obraz w r. 1927 wyjęto z ołtarza, odczepiono ozdoby metalowe, a malowidło poddano gruntownej konserwacji po uprzednim dokładnym przebadaniu go. Konserwację przeprowadził znany wówczas konserwator obrazów Jan Rutkowski. Badania obrazu odbywały się pod kontrolą specjalnego komitetu, w którym czołową rolę odgrywał Remer. Jemu to przede wszystkim zawdzięczamy bardzo obszerny i drobiazgowy opis stanu zachowania obiektu<sup>2</sup>. Okazało się, że obraz malowany był na 8 spojonych ze sobą deskach dębowych o grubości 2 cm. Deski te okazały się bardzo uszkodzone: naliczono w nich 2683 dziury po gwoździach, którymi przybijano metalowe korony, sukienkę, a zwłaszcza bardzo liczne vota. Cała płyta posiadała wymiary 200×163 cm, jednakże stwierdzono, że dolna jej część została kiedyś obcięta o około 20 cm. Jeżeli chodzi o malaturę, to po zdjęciu grubej warstwy kurzu ustalono, co następuje:

- 1) pierwotny obraz malowany był temperą na podkładzie kredowym;
- 2) obraz był przemalowywany, na co wskazują 2, a miejscami 3 warstwy farb;
- 3) na początku XVIII w., a zapewne w roku 1702, obraz był przestrzelony w czasie utarczki ze Szwedami pod Ostrą Bramą i poddano go wówczas konserwacji;
- 4) ówczesny konserwator użył farby olejnej, którą pokrył szaty Madonny, a przede wszystkim jej suknię, oszczędzając rąk i twarzy, tę ostatnią poddał tylko niewielkiemu retuszowi;
- 5) konserwacja z r. 1834, przeprowadzona przez Kanuta Rusieckiego, dotyczyła głównie bardzo niefortunnie przemalowanych rąk.

Na podstawie tej analizy doszedł Remer do pewnych wniosków, popartych szeregiem argumentów, których tu nie sposób wyliczać. Najważniejsze wnioski brzmiały: „Pierwotny obraz... wyszedł spod pędzla malarza renesansowego, żyjącego jednak jeszcze tradycjami gotyckimi”. Analiza ikonograficzna „każe nam widzieć w Matce Boskiej Ostrobramskiej nowożytny typ odrodzenia włoskiego bez reminiscencji archaicznej powagi Odigitrii”. Autor nie precyzuje dokładnie miejsca i daty powstania dzieła, ale z ogólnych wywodów wynika, że twórcą obrazu był malarz włoski z XVI w.

<sup>2</sup> J. Remer, *Madonna warowni wileńskiej*, „Sztuki Piękne” 3 (1926—27) nr 9, s. 325—341.

Tezy Remera przyjął Juliusz Kłos. W tym samym roku 1927 wydał on kolejną edycję *Przewodnika po Wilnie*, gdzie dodał pewne zdanie, na jakie nie pozwolił sobie jego poprzednik. Zdanie to brzmi: „Obraz ten... należy zaliczyć do szkoły włoskiej z połowy XVI w.; został on prawdopodobnie wykonany w Wilnie, możliwe że przez któregoś z nadwornych malarzy włoskich Zygmunta Augusta”<sup>3</sup>.

Wówczas z gwałtowną opozycją wystąpił Mieczysław Skrudlik. Ażeby ją wyjaśnić, musimy się cofnąć nieco wstecz do wystąpień pisarzy prawosławnych, o których była mowa. Na uwagę zasługuje replika, jakiej im wówczas udzielił ks. Wacław Nowakowski z Krakowa, pisarz katolicki, wydający swe prace pod rozmaitymi pseudonimami. Sprawa obrazu przedstawiała się dość groźnie, gdyż niektórzy z pisarzy rosyjskich domagali się, by władze zabrały z Wilna obraz Madonny Ostrobramskiej jako dzieło sztuki prawosławnej i umieściły go w jakiejś cerkwi w głębi Rosji. Nowakowski, dowodząc katolickiej proveniencji obrazu, użył m. in. takiego argumentu: od kilku wieków w kościele Bożego Ciała w Krakowie znajdują się ołtarzowe obrazy Matki Boskiej i Chrystusa Salvatora, niezwykle podobne do Madonny Ostrobramskiej i obrazu Salvatora, który niegdyś zdobił Ostrą Bramę, a obecnie znajduje się w katedrze wileńskiej. Zdaniem autora był to niezwykle ważki argument przemawiający za katolicką proveniencją obrazów wileńskich. Te spostrzeżenia ks. Nowakowskiego pisane w roku 1892 przeszły na razie bez echa — dopiero po 30 latach dotarł do nich Skrudlik. Zainteresował się żywo tą sprawą, przyjrzał się bacznie obrazom krakowskim i z ich zdjęciami pojechał do Wilna celem dokonania konfrontacji. Rezultatem tych badań była niewielka, popularna książeczka Skrudlika, w której autor przy pomocy argumentów słownych i reprodukcji fotograficznych wskazał również na bliskie pokrewieństwo i wzajemną zależność.

Publikacja Skrudlika ukazała się w Wilnie w r. 1924, a więc na trzy lata przed konserwacją obrazu. Remer, Kłos, Zahorski i inni wilmianie pominięli jednak zupełnie milczeniem wywody Skrudlika i przeszli nad nimi do porządku dziennego. Poirytowany tym stanem rzeczy, w parę miesięcy po relacji Remera, wystąpił przeciw niemu z ostrą filipiką<sup>4</sup>, utrzymaną w niezbyt wytwornej formie. Podtrzymując swą główną tezę, pisał m. in. Skrudlik: „Kompozycyjny związek między tymi dwoma obrazami (tj. Madonny wileńskiej i krakowskiej) jest widoczny od pierwszego spojrzenia: ten sam układ, identyczna budowa głowy, ten sam ruch, nawet szczegóły, jak opuszczenie powiek. Również obraz Salvatora z kościoła Bożego Ciała jest zgodny we wszystkich szczegółach z obra-

<sup>3</sup> J. Kłos, *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*, Wilno 1927, s. 188—190.

<sup>4</sup> M. Skrudlik, *Historja obrazu i kultu NMP Ostrobramskiej*, Wilno 1927.

zem wileńskim, przechowywanym dzisiaj w przedsionku katedry. Jest rzeczą jasną, że tego rodzaju ścisły związek pomiędzy obrazami Wilna i Krakowa nie może być kwestią przypadku”<sup>5</sup>. Na podstawie rachunków krakowskiego klasztoru kanoników lateraneńskich, ustalił Skrudlik, że omawiane obrazy z kościoła Bożego Ciała namalował mistrz Łukasz w latach 1624—1625 i doszedł do ostatecznego wniosku, że obrazy wileńskie są replikami krakowskich.

Remer poczuł się obrażony napastliwą formą Skrudlika, więc jego inwektywy pominął milczeniem, natomiast niejako w imieniu środowiska wileńskiego odpowiedział tamtejszy historyk sztuki ks. Piotr Śledziewski. Zestawiając obraz Madonny wileńskiej z krakowską, dochodzi on do wniosku, że „...w żaden sposób identyczności pędzla tych dwóch obrazów dopatrzeć się nie można”. Najbliższych związków obrazu ostrobramskiego dopatruje się autor ze szkołą umbryjską Perugiina i Pinturicchia, lecz dzieło wileńskie nie powstało we Włoszech, ale w Wilnie, gdzie w XVI w. pracowało wielu artystów włoskich, a m. in. malarze dekorujący freskami wnętrze katedry. Wśród tych malarzy zapewne znajdował się wybitny artysta, twórca obrazu ostrobramskiego. Za tym, że obraz powstał na miejscu, przemawia według Śledziewskiego rzekomy fakt, iż rysy Madonny są uderzająco podobne do rysów Barbary Radziwiłłówny na miniaturze reprodukowanej przez Mycielskiego: „Ten sam nos, ta sama broda i usta, te same oczy i oczodoły, ta sama budowa ciała”. Zdaniem autora Madonna z krakowskiego kościoła Bożego Ciała jest dziełem barokowym wywodzącym się ze szkoły bolońskiej, podczas gdy obraz wileński jest dziełem renesansowym, sięgającym do wzorów umbryjsko-sieneńskich (autor wymienia Sienę, ponieważ w niej przez pewien czas pracował Pinturicchio)<sup>6</sup>.

Sądzę, że nad tą Barbarą Radziwiłłówną można przejść do porządku dziennego, ograniczyć się więc tylko do trzech uwag:

1. Trzeba mieć bardzo dużo wyobraźni, by w Madonnie Ostrobramskiej dopatrzeć się portretu królowej Barbary.
2. Mycielski, reprodukując portret, wyraźnie zaznaczył, że posługiwał się nie oryginałem z epoki, lecz malowidłem z XVIII w.
3. Śledziewski, jako ksiądz, powinien był chyba zastanowić się, że Matce Boskiej nie można było dać rysów kobiety, którą powszechnie nazywano wówczas *meretrix*.

W dwa lata później całą tę dyskusję podsumował młody podówczas

<sup>5</sup> Tamże, s. 9—10.

<sup>6</sup> P. Śledziewski, *Cudowny obraz NMP Ostrobramskiej*, „Źródła Mocy” (1927), z. 2, s. 15—40.

historyk sztuki Gwido Chmurzyński<sup>7</sup>. Odrzuca on włoskość obrazu ostrobramskiego, uważając, iż jest to polskie malowidło cechowe z XVI wieku. Z tego względu uważa on, że Skrudlik był bliższy prawdy, niż jego przeciwnicy, jednakże twierdzenia swego nie udowodnił należycie. Chmurzyński widzi różnice zachodzące między obrazem krakowskim a wileńskim: Madonna krakowska jest adorująca, podczas gdy wileńska zdaje się mówić: *Ecce ancilla Domini*. Wbrew Remerowi autor dowodzi, iż obraz ostrobramski jest fragmentem sceny Zwiastowania. Konkluzja autora: sprawę wyjaśni szczegółowe przebadanie obrazu krakowskiego, lecz w dotychczasowej dyskusji „tylko praca dr Skrudlika stanowi pewien krok naprzód”<sup>8</sup>.

Rzecz charakterystyczna, że w tej dyskusji wilnianie ani razu nie wspomnieli o obrazie Salvatora, który przecież mieli na miejscu. Jest to zrozumiałe: bardzo pragnęli, by obraz Madonny był dziełem miejscowym, powstałym w okresie renesansu. Stąd nawet fantastyczne wprowadzenie motywu Barbary Radziwiłłówny, który pokutuje dotąd w opracowaniach niektórych historyków litewskich<sup>9</sup>.

Po tej dyskusji zaległo milczenie, jeśli nie liczyć jeszcze jednego wystąpienia Skrudlika, które tym razem nie wniosło niczego nowego. Jednakże wystąpienia jego nie minęły bez echa, skoro w międzywojennej, niejako oficjalnej syntezie sztuki polskiej, opracowanej przez Michała Walickiego i Juliusza Starzyńskiego, w odniesieniu do obrazu ostrobramskiego czytamy następujące uwagi: „Wydaje się rzeczą prawdopodobną, że jest to dzieło malarza włoskiego, powstałe u schyłku XVI wieku. Ale świadomy archaizm, płynący prawdopodobnie z chęci przystosowania się do wymogów polskiego środowiska, nadaje temu znakomitemu dziełu sztuki piętno odrębne, jednocząc wdzięk i swobodę z sakralnym dostojnością ikony”<sup>10</sup>.

W okresie powojennym nikt się tym tematem bliżej nie zajmował, jednakże w albumie sztuki sakralnej z r. 1958 reprodukcję obrazu Madonny Ostrobramskiej umieszczono obok Madonny z kościoła Bożego Ciała, a w komentarzu do pierwszego z nich czytamy m. in.: „Obraz powstał prawdopodobnie na zamówienie magistratu m. Wilna, gdy zniszczyły obrazy Matki Boskiej i Pana Jezusa zdobiące pierwotnie Bramę Miejską zwaną „Ostrą”. Prawdopodobnie te późniejsze obrazy zostały zamówione w Krakowie ok. r. 1650. ... Z wysuwanych dotąd propozycji dotyczących autora i czasu powstania obrazu, najśluszniejszym wydaje się łączenie go z warsztatem krakowskim Mistrza Łukasza”<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> G. Chmurzyński, *Obraz Madonny Ostrobramskiej*, „Przegląd Historii Sztuki” 1 (1929) z. 1—2.

<sup>8</sup> Tamże, s. 48—49.

<sup>9</sup> J. Jurgis, *Ostra Brama*, Vilnius 1960, s. 31.

<sup>10</sup> M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 173.

<sup>11</sup> *Sztuka sakralna w Polsce*, Warszawa 1958, s. 348 (tabl. 164).

Jest to, jak mi się zdaje, ostatnia wypowiedź na temat obrazu Ostrobramskiego — przynajmniej ze strony polskich historyków sztuki.

\*

\* \*

Kiedy przed wieloma laty zacząłem interesować się malarstwem krakowskim pierwszej połowy XVII wieku, musiałem zwrócić uwagę na dwa, wspominane tutaj często, obrazy z Kościoła Bożego Ciała. Pierwsze moje wrażenie było, że chyba Skrudlik był na dobrej drodze rozumowania. Jednakże nie myślałem wówczas o Madonnie Ostrobramskiej, zajął mnie na razie obraz krakowskiej Madonny jako pewnego rodzaju *novum* na tle malarstwa polskiego XVII w. Wtedy to zapoznałem się bliżej z inną pracą Skrudlika opublikowaną tuż przed wybuchem wojny w „Dawnej Sztuce”<sup>12</sup>. Jest to dość krótki komunikat o obrazach krakowskiego kościoła Bożego Ciała, podany tym razem w formie ściśle naukowej. Uderzyły mnie w nim dwie rzeczy. Po pierwsze autor podał wypisy archiwalne z klasztoru kanoników regularnych, a po drugie zwrócił słuszną uwagę, że obrazu Madonny nie można rozpatrywać w oderwaniu, gdyż w danym wypadku łącznie z obrazem Salvatora stanowi ona formę tzw. *Deesis*. Ta ostatnia, znana już w średniowieczu, stanowiła kompozycję trójczłonową. Pośrodku Chrystus-Salvator trzymający w lewej ręce glob i błogosławiący palcami prawej ręki; po obu stronach Chrystusa występują Matka Boska i Jan Chrzciciel zwróceniu ku Zbawicielowi, z rękami złożonymi modlitewnie. Znana też była, zwłaszcza nieco później, bimorficzna forma *Deesis*, w której obok Salvatora występuje jedynie Madonna jako orędowniczka ludzi. W tych wypadkach Madonna jest zwykle zwrócona ku Zbawicielowi w sposób bezpośredni; natomiast w wypadkach, kiedy każdy z tych obrazów posiada własny ołtarz, wówczas ołtarze te są ustawiane naprzeciw siebie. Zdaniem Skrudlika taki właśnie wypadek zachodzi w kościele Bożego Ciała. Autor na podstawie rachunków klasztornych stwierdził wprawdzie, że obrazy te malował mistrz Łukasz, nie potrafił jednak ustalić jego nazwiska.

Sprawą zająłem się bliżej, ponieważ miałem już własną hipotezę co do malarza kryjącego się pod imieniem Łukasz. Postanowiłem więc sprawdzić Skrudlika przez zapoznanie się z oryginalnymi rachunkami klasztornymi<sup>13</sup>. Czytając je, szybko spostrzegłem, że Skrudlik popełnił błąd w odczytywaniu, czy też przepisywaniu rachunków, co uniemożliwiło mu zidentyfikowanie osoby Łukasza. Stało się dla mnie rzeczą oczywistą, że twórcą omawianych obrazów z kościoła Bożego Ciała był Łukasz Po-

<sup>12</sup> M. Skrudlik, *Mistrz Łukasz z Krakowa*, „Dawna Sztuka” 2 (1939) z. 3, s. 235.

<sup>13</sup> Archiwum kościoła Bożego Ciała w Krakowie: *Expensa pecuniae thesauri sacrarum Ecclesiae Corporis Christi*, s. 22 (rkps.).

rębski — co już wcześniej podejrzewałem. Nie wiedziałem wówczas, iż tym samym tematem zajmie się młody historyk sztuki z Krakowa — Franciszek Stolot. W rozprawie o kościele Bożego Ciała, drukowanej w „Roczniku Krakowskim”, zajął się również interesującymi mnie obrazami, dochodząc do tego samego wniosku, że ich twórcą był Porębski<sup>14</sup>. Ten oczywisty wniosek autor solidnie udokumentował, co mnie zwalnia od podawania własnych argumentów. W tym wypadku odsyłam czytelnika do rozprawy Stolota, a zajmę się pewnymi sprawami, przezeń pominiętymi.

Zgodnie z zachowanymi rachunkami, kanonicy regularni laterańscy w roku 1624, przy filarze między nawą główną a prezbiterium, wzniesli ołtarz, którego środek zajął obraz Madonny, malowanej przez Łukasza. Jak słusznie zauważył Stolot, musiał to być ołtarz o dość bogatej oprawie architektonicznej (kosztował 320 zł), wewnątrz której umieszczono tryptyk; na jego skrzydłach znalazły się malowane postacie czterech kardynałów oraz wizerunki Madonny i Salvatora, ujętych w formie *Deesis*. W roku następnym (1625) przy przeciwległym filarze wzniesiono drugi ołtarz, którego centralne miejsce zajął Chrystus Salvator. Te pierwsze ołtarze uległy rozbiórce w XVIII w., a na ich miejsce ustawiono nowe, rokokowe; tryptyki usunięto, a pozostawiono jedynie obrazy Madonny i Salvatora w takim obramieniu, jakie dziś widzimy.

Znalazłem się w sytuacji znacznie gorszej niż Skrudlik, ponieważ nigdy nie miałem okazji zobaczenia obu obrazów bez pokrywających postacie tzw. sukienek metalowych. Natomiast, gdy w r. 1936 dokonywano renowacji tych obrazów, Skrudlik mógł malowidła obejrzeć po zdjęciu dekoracji metalowej i podać sporo szczegółowych danych. Kiedy więc dalej mówić będę o tych obrazach, muszę odwoływać się do informacji Skrudlika. Właśnie te informacje skłoniły mnie do zastanowienia się, czy rzeczywiście obrazy wileńskie mogły wyjść z pracowni Porębskiego, a jeżeli tak — to w jakich okolicznościach mogły się one dostać do Wilna.

Wobec tego, mając do dyspozycji dość jeszcze ważką przesłankę, do której wrócę później, postanowiłem przeprowadzić pewnego rodzaju „śledztwo”. Zarysował mi się następujący plan działania:

- 1) zdobyć fotografię wileńskiego obrazu Salvatora i, w miarę możliwości, jego opis inwentaryzatorski;
- 2) porównać fakturę obu obrazów wileńskich i stwierdzić, czy rzeczywiście pochodzą one z tego samego czasu i czy mogły wyjść z tej samej pracowni;
- 3) porównać wileńskie obrazy z krakowskimi;

<sup>14</sup> F. Stolot, *Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa XVII i XVIII w.* „Rocznik Krakowski” 44 (1973), s. 63—96.

4) zbadać, czy wszystkie cztery obrazy mogły wyjść z tej samej pracowni malarskiej, tj. Łukasza Porębskiego.

Sprawa pierwsza nie była łatwa. Według tradycji obraz Salvatora został umieszczony w Ostrej Bramie jednocześnie z wizerunkiem Matki Boskiej — nie wiadomo jednak dokładnie, kiedy został stamtąd usunięty. Sumariusz wizytacji klasztoru karmelitów, sporządzony w r. 1798, stwierdzał: „Dwa obrazy na deskach dębowych jednej miary i jedną ręką są malowane. Jeden osoby P. Jezusa w rękę świat trzymającego, który jest na korytarzu karmelitów bosych przy bibliotece, drugi, N. Marii P. — w kaplicy Ostrobramskiej”<sup>15</sup>. Dalsze jego losy są jasne: do kasaty klasztoru, tj. do r. 1844, znajdował się w rękach karmelitów, a następnie przeniesiono go do katedry i umieszczono w kruchcie; tam właśnie, idąc za wskazówkami Zahorskiego, odnalazł i opisał ten obraz Skrudlik. Wiedziałem jednak, iż obiektu tego nie ma już w katedrze.

Dzięki uprzejmości dr Vladasa Dremy, b. dyrektora muzeum, otrzymałem za pośrednictwem wspólnych przyjaciół fotografię obrazu oraz dokładny jego opis. Okazuje się, że obraz obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Litewskiej Republiki Radzieckiej w Wilnie<sup>16</sup>, gdzie figuruje jako dzieło nieznanego malarza litewskiego z XVI w. Niestety, obraz został całkowicie przemalowany. Oto, co pisze V. Drema: „Obraz cały przemalowany dość gęstą farbą olejną, szerokim pędzlem, ręką biegłą, ale niedbałą, prawdopodobnie na przełomie XVIII i XIX w., kiedy również zostały na obraz nabite bagiety ram. Dotychczas obraz nie podlegał dalszej konserwacji i jedynie prześwietlenie promieniami rentgena może ukazać ślady pierwotnego malarstwa”. A więc, niestety, nie mamy najważniejszych danych: nie wiadomo, czy pod spodem znajduje się malowidło temperowe na podkładzie kredowym, nie wiemy, w jakim stopniu ów konserwator z XVIII w. zachował wierność w stosunku do oryginału (do tej ostatniej sprawy jeszcze powrócimy).

A teraz przejdźmy do innych informacji V. Dremy. Podobrazie stanowi 7 desek dębowych, „pociemniałych, zdrowych, grubości 3 cm”; wymiary malowidła 209×157 cm. Zestawmy te dane z obrazem ostrobramskim: w obu wypadkach mamy deski dębowe, z tym że w obrazie Salvatora mamy ich 7, a w obrazie Madonny — 8. Nie jest to różnica istotna, gdyż deski są różnej szerokości — (w obrazie Madonny, jak obliczył Remer, szerokość ta wahała się od 12,5 cm do 27 cm). Deski drugiego obrazu, jak to widać nawet na fotografii, są szersze — stąd różnica w ich liczbie. Wymiary obrazu Matki Boskiej wynoszą 200×163 cm, czyli wysokość jego jest mniejsza o 9 cm, a szerokość większa o 6 cm w stosunku

<sup>15</sup> Informacja P. Vladasa Dremy w posiadaniu autora artykułu.

<sup>16</sup> Lietuvos TSR Valstybinas Dailes Muziejus nr inw. ED. 20705 op. 5105. Nr zbiorów Katedry wileńskiej 1699.

do obrazu Chrystusa. Pamiętajmy jednak, iż Remer stwierdził, że dolna część obrazu została kiedyś obcięta, a więc wysokość obu płyt mogła być pierwotnie prawie identyczna. Mniejszą szerokość obrazu Salvatora, zresztą nieznaczną, można wytłumaczyć tym, że zapewne dłużej znajdował się on na bramie, zatem brzegi desek mogły ulec zmurszeniu. Poważniejszą różnicę stanowi grubość desek — 2 i 3 cm. Rzecz jednak znamienita, że w obu wypadkach podano liczby okrągłe, bez milimetrów; sądzę, iż uwzględnienie tych ułamków sprawdziłoby różnice do minimum. W sumie można dojść do wniosku, że podobrazia obu malowideł mogły (choć nie musiały) powstać w tym samym czasie i miejscu — różnic zasadniczych nie widzę.

A teraz przejdźmy do strony malarskiej obrazu Salvatora — oczywiście w jego obecnym stanie. Powiedzenie Dremy o „ręce bieglej, ale niedbałej” rozumiem i odczytuję na fotografii, nie znając obrazu z autopsji. O ile głowa i szyja Chrystusa namalowane zostały starannie, o tyle reszta została „puszczona”; nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jeśli głowę i szyję Chrystusa malował renowator posiadający „biegłą rękę”, to resztę, jako mniej ważną, powierzył jakiemuś pomocnikowi odznaczającemu się ręką „niedbałą”. Zestawienie malarskie obu obrazów, pomijając nawet ich przemaalunki, jest trudne choćby z tego powodu, że mamy tu do czynienia z postaciami różnych płci. Biorąc pod uwagę nawet i to, że renowator Salvatora trzymał się dość wiernie oryginału, musimy pominać barwy szat, gdyż według od dawna przyjętego zwyczaju, szatom Jezusa i Marii nadawano z reguły ustalone, ale odmienne kolory. Pozostaje do rozważenia tło obrazu, głowa i ręce.

O tle obrazu Salvatora czytamy w ekspertyzie Dremy: „Tło bezprzedmiotowe, w poświacie wokół głowy — pomarańczowe, stopniowo przechodzące ku skrajom obrazu w sjenę paloną”. A więc dokoła głowy Chrystusa występuje „poświata”, czyli nie ujęta w ramy aureola, podczas gdy przy głowie Madonny znajdują się promienie słoneczne. O samym tle obrazu ostrobramskiego Remer nie pisał, ale wyręczył go Śledziwski: „Obraz obecnie przedstawia Bogurodzicę na tle ponurego, brązowego nieba. Pierwotnie jednak najprawdopodobniej tło było złotowzorzyste”<sup>17</sup>. Pomijając to ostatnie, zapewne słuszne przypuszczenie (obraz Madonny nie był również badany przy pomocy rentgena), trzeba stwierdzić, że koloryt tła mamy zbliżony: w jednym wypadku mamy do czynienia z „brązem”, w drugim — ze „sjeną paloną”.

A teraz porównajmy — o ile to możliwe — karnacje twarzy obu postaci. Przypominam, że twarz Madonny podczas dawniejszych konserwacji została dotknięta tylko lekkim retuszem, natomiast twarz Chrystusa uległa przemaalowaniu — załóżmy, że dość wiernie. Oto co o niej

<sup>17</sup> P. Śledziwski, op. cit., s. 17.

pisze Drema: „Twarz różowa, ciepła, z blikami na nosie i gałkach ocznych”. O karnacji twarzy Madonny pisał najstarszy świadek O. Hilarion: „Wielce w niej widzę kolorów, raz białość, drugi raz czerwoności lub siności przemianę”. Śledziwski wspomina o „jasnej, zaczerwienionej twarzy”, a Remer dużo dokładniej: „Karnacja twarzy w ogólnym kolorycie jasna [...] światłocien zaznaczony jest od lewej strony [...], znikając na zaróżowionych policzkach [...], poczem napięcie światła wzmacnia się podkreśleniami błysków o znacznym natężeniu”<sup>18</sup>. Gdzież występują te błyski światła, czyli — jak by powiedział Drema — bliki? O tym mówi Remer na innym miejscu: „Ślady olejnej farby znajdują się na twarzy i światłach oczu, nosa, usz (sic) i na podbródku oraz w rumieńcach policzków”<sup>19</sup>. Zadziwiająca zbieżność w karnacji obu twarzy i w rozmieszczeniu na nich błysków (Salvator nie ma ich na uszach zasłoniętych przez włosy). Czyżby obaj malarze — konserwatorzy, pracujący w różnych czasach, całkiem przypadkowo posłużyli się identycznym sposobem retuszu? Czy nie podyktowała go raczej karnacja zastosowana w pierwotnym malowidle temperowym?

Tyle o obu twarzach, jeśli idzie o ich stronę malarską. Ze swej strony pragnę podkreślić pewne pokrewieństwo rysunkowe. Obie postacie mają niemal identyczny zarys łukowatych brwi, prawie tak samo wygląda rozstęp między nimi, tzn. charakterystyczne w obu wypadkach miejsce zetknięcia się nosa z czołem. Remer mówi, że nos Marii posiada „lekkie garbik”, a na fotografii obrazu Jezusa występuje on bardzo wyraźnie. Układ głów jest całkiem odmienny. Salvator błogosławiący nie może mieć głowy pochylonej, trzyma ją prosto, oczy są otwarte, wpatrzone przed siebie, podczas gdy oczy Madonny są na poły przysłonięte górnymi powiekami. Mimo tych oczywistych różnic wypływających z odmiennych „funkcji” postaci, jedna chyba rzecz zasługuje na uwagę: w obu wypadkach występuje bardzo silne podkreślenie powiek dolnych. O ustach trudno mówić, gdyż u Chrystusa są one przykryte zarostem, natomiast podobnie przy pomocy światłocienia modelowane są szyje. Wreszcie ręce Madonny i prawa dłoń Salvatora (u lewej widoczne są tylko opuszki palców): w obu obrazach występują bardzo cienkie i długie palce.

Musiałem zaniechać porównania fałdów szat, tego tak ważnego elementu, który w wielu wypadkach stanowi tzw. paszport malarza. O ile bowiem w obrazie Madonny fałdy szat są bardzo wyraźne, niekiedy twarde, konturowe, o tyle na obrazie Chrystusa są niewidoczne, zamazane przez konserwatora, stan obecny obrazu nie pozwala na przeprowadzenie porównań.

<sup>18</sup> J. Remer, op. cit., s. 3.

<sup>19</sup> J. Remer, *Koronacja Obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej*. „Źródła Mocy” 1927, z. 2, s. 46.

Sprawie tej poświęciłem wiele miejsca, ale w moim „dochodzeniu śledczym” Salvator wileński pełni rolę świadka koronnego, skoro, jak twierdził Skrudlik, jest on „zgodny we wszystkich szczegółach” z jego odpowiednikiem krakowskim. Chodziło mi o sprawdzenie, czy rzeczywiście oba obrazy wileńskie pochodzą z tego samego czasu i są, jak to podawał wizytator z w. XVIII, „z jednej ręki”. Niestety, pełnej odpowiedzi nie otrzymałem. Zabrakło dowodu najważniejszego: co się kryje pod XVIII-wieczną powłoką olejną obrazu Chrystusa — Salvatora. Byłbym rad, gdyby się pod nią znalazło malowidło temperowe na podkładzie kredowym, ale pewności nie ma, gdyż obraz nie był prześwietlany.

Niemniej, starałem się zebrać wszystkie „za” i „przeciw”. W rezultacie sądzę, że można wysnuć następujący wniosek: nie można w obecnym stanie stwierdzić, że omawiane obrazy powstały w jednej pracowni, ale też nie ma poważnych kontrargumentów, które by się tej hipotezie wyraźnie przeciwstawiły.

A teraz przenieśmy się do Kościoła Bożego Ciała w Krakowie i zestawmy oba obrazy Salvatora, a następnie — Madonny. Przedtem jednak wypada powiedzieć, dlaczego dla kościoła Bożego Ciała w latach 1619—1625 aż trzykrotnie maluje się obraz Salvatora. Trzeba pamiętać, że Zbawiciel, a więc Chrystus — Salvator jest głównym patronem zakonu kanoników laterańskich, bo ich macierzysty konwent na rzymskim Lateranie był pod jego wezwaniem. Stąd niemal w każdym kościele tego zakonu znajdował się przynajmniej jeden obraz Salvatora, występującego bądź oddzielnie, bądź w scenie *Deesis*.

Kult Chrystusa Salvatora znany był w Polsce już w średniowieczu. W katedrze wawelskiej zachował się jego obraz pełnopostaciowy, pochodzący z połowy XV w. W r. 1594 Jan Kurcz, dekorując kaplicę Batorego, na sklepieniu namalował popiersie Chrystusa, Marii i Jana Chrzciciela, a więc *Deesis*, zresztą dość nielogicznie rozmieszczoną. Niewątpliwie i w kościele Bożego Ciała musiał od dawna znajdować się obraz Salvatora, lecz zapewne uległ zniszczeniu i w r. 1965 zastąpiono go nowym, pędzla Łukasza Porębskiego.

Kiedy się stanie przed obrazem krakowskim z fotografią malowidła wileńskiego, w istocie odnosi się wrażenie, że obie głowy są do siebie bliźniaczo podobne, nawet kasztanowaty kolor włosów jest identyczny. Nasuwa się myśl, że jeden z tych obrazów jest kopią lub repliką drugiego. Pamiętajmy, że obecny wygląd obrazu wileńskiego pochodzi z w. XVIII, a obraz krakowski, jak twierdzi Skrudlik, poza drobnym retuszem, zachował swą formę pierwotną. Skąd więc to uderzające podobieństwo? Czyżby wileński malarz — konserwator z XVIII w. jeździł specjalnie do Krakowa, żeby skopiować głowę Salvatora? A jeżeli nawet tak było — to czemu? Czyżby coś wiedział o pochodzeniu obrazu wileń-

kiego? Wątpliwe. Po prostu, jak sędzę, pierwotny obraz wileński (temperowy?) znajdował się w takim stanie, że ów konserwator nie musiał na nowo malować twarzy Chrystusa, lecz jej rysy wiernie powtórzył i utrwalił przy pomocy farby olejnej. Oczywiście, ta zbieżność może być zbiegiem przypadku, to znaczy, że obaj malarze korzystali z jednego wzoru graficznego. O tej zależności ówczesnego malarstwa od grafiki mówi się dzisiaj wiele — i słusznie, nie zapominajmy jednak, że w tych wypadkach mamy do czynienia zazwyczaj nie z dosłownym powtarzaniem wzorów graficznych, lecz z ich trawestacją. Malarz powtarzał za grafiką schemat kompozycyjny, pewne elementy stafażowe, ale na pewno nie wyraz twarzy ludzkiej.

Ale przypuśćmy, że mamy tu dzieło przypadku i przejdźmy do dalszych porównań. Obraz krakowski malowany jest temperą na podkładzie kredowym, a więc tak samo, jak obraz Madonny Ostrobramskiej. Podobrazie tworzą deski dębowe o grubości cá 3 cm; wymiary całej płyty wynoszą 137 × 93,5 cm. Obraz krakowski jest więc znacznie mniejszy od wileńskiego — o przyczynach tych różnic będzie mowa niżej. A teraz przejdźmy do samego malowidła. Dla piszącego te słowa sprawa jest o tyle trudna, że w wypadku krakowskim poza głową Salvatora nie mogłem widzieć reszty obrazu, ukrytego pod metalową sukienką. Poprzestaniemy więc na elementach możliwych do porównania. A więc w obu wypadkach mamy identyczny schemat kompozycyjny wywodzący się z ogólnie przyjętej ikonografii Chrystusa — Salvatora. Na obu obrazach ukazany on został z lewą ręką obejmującą glob (w Krakowie również glob został pokryty blachą srebrną pozłacaną). Zaszły jednak zasadnicze zmiany w układzie prawej ręki. Widocznie złotnik krakowski, sporządzający metalową sukienkę, miał trudności z rozstawionymi palcami w geście błogosławieństwa, toteż całą dłoń zakrył blachą i skomponował ją inaczej. Obecnie dłoń tę widzimy wychodzącą z rękawa i ustawioną profilowo, dłoni nie namalowano, lecz wykonano ją z cienkiej deszczułki i pomalowano na kolor mniej więcej cielisty. A więc w danym wypadku ręka Chrystusa nie może być elementem porównywalnym.

Pozostaje więc ubiór — tj. suknia i płaszcz. Niestety, w obecnej chwili nie wiem, jak się przedstawia udrapowanie fałd, natomiast według informacji dr Samka suknia jest koloru zielonego, a płaszcz o barwie ceglastej czerwieni<sup>20</sup>. Ubiór Salvatora wileńskiego tak opisuje Drema: „Suknia ciemnozielona, ciepła, gniętego odcienia. Brzeg przy wycięciu szyi malowany żółtym kolorem, imitującym złotem wyszywane kwiatki [...] Płaszcz czerwony z odcieniem rózu angielskiego, w cieniach brązy”. A więc koloryt szat jest niemal identyczny w obu wypadkach, jeśli chodzi o barwy zasadnicze. Lekkie różnice w odcieniach mogą

<sup>20</sup> Informacja ustna dr J. Samka.

wywodzić się stąd, że jeden obraz malowany był temperą, a drugi farbą olejną.

Generalizując, mimo braku podstawowego dowodu, tj. znajomości pierwotnego malowidła wileńskiego, można chyba poprzeć hipotezę Skrudlika, że oba obrazy Salvatora wyszły z tej samej pracowni i w tym samym mniej więcej czasie.

A teraz przejdźmy do omówienia obrazu Matki Boskiej kościoła Bożego Ciała. Tutaj stoimy wobec tych samych trudności, co w poprzednim wypadku, gdyż również Madonna, poza twarzą i rękami, jest pokryta metalową sukienką, a głowę jej zdobi korona. Obecnie powiedzieć możemy, że i ten obraz malowany temperą na podkładzie kredowym, nie został przemalowany, a tylko w kilku miejscach posiada retusz olejny. Podobrazie stanowią deski dębowe o grubości cá 3 cm. Wymiary obrazu 138×94,5 cm, a więc prawie identyczne z obrazem Salvatora, natomiast znacznie mniejsze w porównaniu z obrazem ostrobramskim.

Już pierwsze spojrzenie na ten obraz mówi nam, wbrew Skrudlikowi, że nie ma tu mowy o dosłownej kopii czy replice: twarz Matki Boskiej nie jest identyczna z twarzą Madonny Ostrobramskiej, choć między nimi zachodzą znaczne podobieństwa; w Wilnie mamy ręce skrzyżowane na piersi, w Krakowie — złożone modlitewnie. Przyczynę odmiennego układu rąk omówię nieco niżej — w tej chwili zajmę się porównaniem obu głów.

W obydwu wypadkach mamy identyczny układ głowy, pochylonej ku prawemu ramieniu. Jeżeli się można domyślać, ubiór głowy jest niemal taki sam. Rysy twarzy są bardzo zbliżone, choć zachodzą między nimi pewne różnice. Madonna Ostrobramska posiada oczy wpółotwarte, natomiast w wypadku krakowskim powieki górne prawie całkowicie przykrywają gałki oczne, których źrenice są ledwo widoczne. Na obrazie wileńskim jest nieco większa odległość między nosem a górną wargą, warga dolna nieco wydatniejsza, podbródek nieco mocniej zaznaczony. Twarze te mają odmienny wyraz: twarz Madonny Ostrobramskiej jest pociągła w porównaniu z zaokrąglonym owalem Madonny krakowskiej; należy ona do kobiety nieco starszej niż młodzieńcza Madonna krakowska; rysy twarzy bardziej wyraziste, ściągnięte, malowane twardziej. Spojrzenie Matki Boskiej wileńskiej jest poważne i jakby zatroskane, w przeciwieństwie do pogodnej słodyczy Marii krakowskiej. Sądzę jednak, że te różnice w znacznej części przypisać należy ostatniemu konserwatorowi obrazu ostrobramskiego, Janowi Rutkowskiemu, co już zauważył Skrudlik, pisząc: „nie jedno może pod tym właśnie względem należy łożyć na karb ostatniej restauracji obrazu wileńskiego. Mam wrażenie, że ta restauracja była zbyt intensywna”. To samo wrażenie odnoszę i ja, kiedy patrzę na fotografię obrazu ostrobramskiego, wykonaną po zdję-

ciu sukienek, ale przed przystąpieniem do konserwacji. Dość wyraźnie widać, ile twardej konturowości wprowadził konserwator. Twarz Madonny wileńskiej przed ostatnią konserwacją jest bardziej podobna do Madonny krakowskiej niż po zabiegach konserwatorskich.

Zresztą dotąd była tylko mowa o różnicach — teraz spróbujmy uwytknąć podobieństwa. W obu wypadkach mamy identyczne rozstawienie i ujęcie łuków brwi, identycznie potraktowana nasada i kształt nosa, podobne modelowanie szyi, zbliżone operowanie światłocieniem. Rekapitułując, dochodzę do wniosku, że obydwa obrazy, a w związku z tym wszystkie cztery omawiane, mogły wyjść z tej samej pracowni malarskiej i powstać w tym samym czasie. Szukajmy jednak dalszych dowodów.

Przypomnijmy, że obrazy krakowskie malował Łukasz Porębski w latach 1624—1625, co już definitywnie stwierdził Franciszek Stolit. Jednakże nie zwrócił on uwagi na pewien szczegół zapisany w rachunkach klasztoru kanoników regularnych. Oto pod datą roku 1619 czytamy: „Za obrazy na filary, Beatae Virginis et Salvatoris 30 zł”<sup>21</sup>. Cóż to za obrazy, które powstały o kilka lat wcześniej od malowideł ołtarzowych o tej samej tematyce, a o których tu była mowa. Jak wynika z zapisku, były to obrazy, które zawieszono na filarach między prezbiterium a nawą główną. Musiały to być obrazy dość wielkie ze względu na ich usytuowanie, co zresztą potwierdzają rachunki klasztorne. Za obrazy filarowe dostaje malarz 30 zł, a za ołtarzowe tej samej treści, później — tylko 20 zł. W owych czasach wysokość wynagrodzenia malarza zależała przede wszystkim od wielkości malowidła. Jeżeli pod tymi filarami w kilka lat później ustawiono ołtarze, to nasuwa się pytanie: dlaczego nie umieszczono w nich obrazów z 1619 r., lecz kazano malarzowi wykonać nowe? Jeżeli były zbyt wielkie, to można je było przyciąć, jak to się powszechnie praktykowało (przypominam o obcięciu od dołu obrazu ostrobramskiego), albo też nowe ołtarze odpowiednio do nich dostosować. Jeżeli jednak tego nie uczyniono, a w ołtarzach umieszczono nowe obrazy (obecnie istniejące), to przyczyny musiały być poważniejsze. Jeszcze do nich wrócimy.

Co się stało z obrazami z 1619 roku? Niewątpliwie zdjęto je z filarów i złożono w magazynie, gdyż słuch o nich zaginął. W skrupulatnych rachunkach klasztornych nigdzie dalej nie mówi się o tym, by do obrazów tych sprawiano ramy lub umieszczano je w innym miejscu. Przecież gdy w 1627 r. zawieszono w kościele obrazy Dolabelli, rachunki objęły nie tylko ceny ram, czy koszty ich złocenia, ale podają nawet ceny haków, na których obrazy te zawieszono.

Kto mógł te większe, wcześniejsze obrazy namalować? Dlaczego ra-

<sup>21</sup> Archiwum kościoła Bożego Ciała, l. cit.

chunki nie wymieniają nazwiska, czy choćby imienia artysty, skoro w pięć lat później pisze się „Pan Łukasz” czyli Porębski? Wynika to z charakteru rachunków, które dopiero mistrzów cechowych nazywają panami. Widocznie twórcą tych obrazów „filarowych” nie był jeszcze mistrz. Byłoby rzeczą nie bardzo logiczną, by w kilka lat później obrazy o tej samej tematyce zlecano innemu malarzowi, jeżeli twórca pierwszej redakcji był pod ręką. A właśnie w roku 1619, tj. wtedy, gdy powstaje pierwsza *Deesis*, Łukasz Porębski pracuje intensywnie dla kościoła Bożego Ciała, o czym świadczą zachowane obrazy — sygnowane i datowane. Wymienia się je w rachunkach, ale również bez podania ich twórcy, natomiast „Pan Łukasz” pojawia się w rachunkach dopiero w r. 1624. Po prostu dlatego, że Porębski wyzwolił się na czeladnika w r. 1615, natomiast mistrzem cechowym został dopiero w roku 1624, czyli wtedy, gdy malował wielokrotnie wspomnianą Madonnę. Od tej więc strony nie widać przeszkód przeciw autorstwu Porębskiego w odniesieniu do obrazów „filarowych”, które jak jestem przekonany, z czasem znalazły się w Wilnie.

Rodzi się jednak pytanie: dlaczego malarz drugiej edycji powtórzył niemal dosłownie postać Salvatora, natomiast zmienił zasadniczo układ rąk Matki Boskiej, a twarz jej wyidealizował i, powiedzmy wyraźnie, zitalianizował?

Na pierwsze pytanie można sobie odpowiedzieć następująco. Ręce skrzyżowane na piersiach zasadniczo oznaczają pokorę. Madonna z takimi rękami najczęściej występuje w scenie Zwiastowania (choć nie zawsze) — dlatego to Chmurzyński sugerował, że w wypadku wileńskim mamy fragment Zwiastowania, wycięty z jakiejś większej kompozycji. Z rękami skrzyżowanymi występuje Maria również w scenach Zesłania Ducha św., a zwłaszcza jako Matka pod krzyżem, przyjmująca z pokorą wyrok boski („bądź wola Twoja”). W Polsce, niemal we wszystkich obrazach poprzedzających dzieła Porębskiego (np. tryptyk z r. 1546 z Muzeum Narodowego w Warszawie, czy Madonna pod krzyżem z tryptyku z kościoła w Szydłowcu), przy skrzyżowaniu lewa ręka znajduje się z reguły nad prawą, podczas gdy w malarstwie włoskim bywało rozmaicie. Widocznie Łukasz poszedł w tym wypadku za tradycją rodzimą. Natomiast Matka Boska adorująca syna ma z reguły ręce złożone modlitewnie. Adorację tę najczęściej ukazywano w scenach betlejemskich, gdy Madonna na klęczkach adoruje Dziecko, o którym wie, że stanie się ono Zbawicielem. Takie kompozycje w swoim czasie rozpowszechniła szkoła umbryjska, nic więc dziwnego, że Śledziwski w polemice ze Skrudlikiem sięgał do Perugina i Pinturicchia. Taka forma przyjęła się i u nas, choćby w malarstwie Hermana Hana.

Podobnie rzecz się miała z *Deesis*. Tutaj Maria adoruje Syna, który

już stał się Zbawicielem, czyli *Salvatorem mundi*, występuje wobec niego nie tylko jako adorantka, lecz również jako pośredniczka i orędowniczka, prosząca o miłosierdzie dla ludzi. W tych wypadkach powinna mieć ręce złożone modlitewnie — tak było w malarstwie włoskim, czy niderlandzkim. Widocznie Porębski nie otrzymał pod tym względem instrukcji od dysponentów, a sam nie bardzo był biegły w przepisach ikonografii kościelnej, zwłaszcza że scena *Deesis* nie była u nas bardzo rozpowszechniona. Namalował Madonnę z rękami skrzyżowanymi, bo w takiej pozie musiał ją niejednokrotnie spotykać w malarstwie krajowym. Z biegiem czasu ktoś kompetentny musiał zwrócić uwagę na niewłaściwe ułożenie rąk, więc za drugim razem błąd ten poprawiono. Jednakże, jak wiemy, w tej drugiej edycji Porębski nie ograniczył się do rąk, lecz zmienił i wyraz twarzy Madonny, nadając jej cechy idealnego piękna, pozbawionego wyrazistości, w duchu, jak już dawno spostrzeżono — włoskim. Skąd się to wzięło?

Nikt jakoś nie zastanawiał się dotąd, co działo się z Porębskim w latach 1620—1623. Nie słyhać o nim w tym czasie w Krakowie, nie znamy ani jednego obrazu z tych lat. Otóż po prostu dlatego, że w tym czasie przebywał we Włoszech, o czym ani Skrudlik ani Stolot nie wiedzą. Dowód na to mamy tylko jeden: w archiwum polskiego kościoła św. Stanisława w Rzymie przechowała się notatka, że malarz krakowski Łukasz Porębski wymalował w r. 1621 dla tegoż kościoła nie istniejący już obraz, przedstawiający św. Kazimierza klęczącego przed Matką Boską. Prawdopodobnie malarz korzystał z gościny miejscowego hospicium i w dowód wdzięczności, jak to czynili inni jego koledzy, namalował obraz dla kościoła. Kto go do Rzymu wysłał — tego nie wiemy: przypuszczalnie kanonicy lateraneńscy, skoro po powrocie do Krakowa w latach 1624/5 wykonuje szereg prac dla kościoła Bożego Ciała. Nie posiadamy również wiadomości o tym, jak długo przebywał Porębski we Włoszech i czy poza Rzymem odwiedzał również inne miasta. Jednakże i w samym Rzymie mógł się zapoznać z najnowszymi osiągnięciami malarstwa sakralnego, a przede wszystkim ze współczesną ikonografią Madonny. Jak się ona przedstawiała?

Przypomnijmy, że już sobór efeski w r. 431 powziął uchwałę zakazującą przedstawiania Matki Boskiej samej, bez Dzieciątka (oczywiście nie dotyczyło to *Matris Dolorosae*, czy scen związanych z ukrzyżowaniem Chrystusa). Jako wzór obowiązujący zalecono wówczas *Odigitrię*, czyli rzekomy obraz Madonny Jerozolimskiej, podtrzymującej Dzieciątka lewą ręką przy piersi. Wzór ten był w średniowieczu dość rygorystycznie przestrzegany, a odejścia odeń należą do wyjątku (np. Matka Boska bez Dzieciątka w rzymskim kościele in *Ara Coeli*). Zasadę tę złamał dopiero renesans włoski, a przede wszystkim Rafael. Jego Madonna ze szczygłem,

czy Madonna w zieleni odbiegają daleko od Odigitrii, ale nie są to jeszcze — jeśli tak można powiedzieć — ujęcia portretowe. Ten typ Madonny (*popiersie kobiety bez dziecka, bez akcesoriów stafażowych*) wprowadza dopiero na dobre bolońska szkoła Carraccich. W czasie gdy Porębski był w Rzymie, powszechną sławą cieszyli się wychowankowie szkoły bolońskiej Guido Reni i Domenichino. To właśnie Guido Reni stworzył typ portretowo ujętej Madonny idealnie pięknej, pełnej słodyczy, lecz pozbawionej jakiegokolwiek ekspresji. Nie wiemy, czy Porębski był w Bolonii i odwiedzał pracownię Guida, jak to w kilka lat później uczynił król Władysław, ale jeśli tak nie było, to z wieloma jego dziełami mógł się zapoznać w Rzymie. W każdym bądź razie droga do Madonny z kościoła Bożego Ciała wyraźnie (przynajmniej dla mnie) prowadzi do Carraccich i Guida Reniego, toteż nie dziwię się Śledziowskiemu, który w niej widział „barok szkoły bolońskiej”. Jak mi się wydaje, Porębski nie raz jeden oddał hołd swym mistrzom włoskim. W klasztorze Kamedułów na Bielanach krakowskich odnalazłem obraz Matki Boskiej, nigdzie dotąd nie publikowany. Niestety, postać jest również pokryta metalową sukienką, lecz głowa uderza swą idealną pięknnością. Miejscowe archiwum nie posiada materiałów o pochodzeniu obrazu i jego twórcy, odnoszę jednak wrażenie, iż był nim Porębski po powrocie z Włoch; niezwykle staranne wykonanie zdaje się świadczyć, że był on wykonany po obrazie z kościoła Bożego Ciała, jako jego poprawiona replika.

Natomiast obraz ostrobramski, malowany, jak przypuszczam, w 1619 r., wykonany przed wyjazdem artysty do Włoch, nie zawiera cech właściwych malarzom bolońskim, a mimo to prawie wszyscy dotychczasowi badacze widzą w nim wpływy włoskie, jakkolwiek ich wyraźnie nie precyzują. Sądzę, że i tym razem może najbliższy prawdy był Śledziowski, widząc jakieś związki (choć nie mówi jakie) między tym obrazem a twórczością Pinturicchia. Istotnie, pochylenie głowy, dość pociągły owal twarzy, opuszczone powieki przypominają Madonny tego umbryjczyka — co sprawdzić można choćby na podstawie powszechnie znanego obrazu z naszego Muzeum Narodowego w Warszawie. Natomiast cała wyrazistość, pewna ekspresyjność obrazu ostrobramskiego jest już osobistym wkładem malarza, tak jak pewną konturowość, twardy rysunek, zwłaszcza fałd ubioru, wywodzi się z tradycji polskiego malarstwa cechowego.

Nie były więc Madonny Porębskiego dziełami w pełni oryginalnymi, natomiast zasługą jego jest pewne nowatorstwo. To on pierwszy chyba, może z inspiracji zleceniodawców, wprowadził do Polski ten typ ujęcia Madonny, który nazwał portretowym. Później, zwłaszcza w drugiej połowie stulecia, rodzaj ten i u nas się upowszechnił, na razie jednak pod

tym względem Porębski nie znajdzie naśladowców, czy kontynuatorów. Czemu?

W dwa lata po namalowaniu pierwszej Madonny dla kościoła Bożego Ciała, bo w r. 1621, zebrał się w Krakowie synod diecezjalny, który powziął szereg uchwał w sprawie malarstwa sakralnego; czytamy tam m. in., że obrazy Matki Boskiej „powinny być malowane lub rzeźbione w stroju najbardziej obyczajowym i skromnym, w taki sposób, jak jest namalowana Matka Boska w sławnym miejscu w Częstochowie lub w podobny sposób”<sup>22</sup>. A więc nawrót do średniowiecznej Odigitrii. Czy przypadkiem powodem tej uchwały nie była Madonna z pobliskiego kościoła, która z czasem otrzyma nazwę Ostrobramskiej?

---

Jeżeli ktoś z Państwa dał się przekonać moim wywodom, to niewątpliwie zada pytanie: no dobrze, ale w jaki sposób obrazy malowane dla kościoła krakowskiego mogły znaleźć się w Wilnie? Dowodów pisanych nie ma, ale spośród nasuwających się przypuszczeń najprawdopodobniejsza wydaje się być hipoteza następująca.

Na Antokołu wileńskim istniał niewielki kościół drewniany, który się spalił pod koniec XVI w. Kapituła wileńska wzięła parafię pod swą bezpośrednią opiekę, a biskup mianował proboszcza, który zdołał odbudować kościół i począł wznosić szpital. W r. 1625, po śmierci tego proboszcza, biskup Eustachy Wołłowicz nie powołał jego następcy, lecz osadził tam *kanoników laterańskich, sprowadzonych z Krakowa*<sup>23</sup>. Dlaczego właśnie stamtąd, a nie np. ze znacznie bliższego Czerwińska — łatwo wytłumaczyć. Wołłowicz młodość spędził na dworze Zygmunta III w Krakowie<sup>24</sup>, mógł więc wówczas nawiązać bliższe kontakty z kanonikami laterańskimi przy kościele Bożego Ciała i do nich teraz zwrócił się o przysłanie kilku braci.

Było zwyczajem, że kiedy konwent macierzysty desygnował swych braci do nowo zakładanego klasztoru, posyłał wraz z nimi w formie podarunku różne paramenty kościelne. Mogło się więc zdarzyć, że wśród tego wyposażenia dla kościoła antokolskiego znalazły się również obrazy Matki Boskiej i Chrystusa, zwłaszcza, że każdy kościół kanonicki z reguły musiał posiadać obraz Salvatora jako swego patrona. Przypomnijmy, że w roku 1625, a więc wówczas, gdy kanonicy krakowscy wyjeżdżali do Wilna, w kościele krakowskim Bożego Ciała stały już obydwie ołtarze Madonny i Salvatora z nowymi obrazami Łukasza Porębskiego —

---

<sup>22</sup> W. Tomkiewicz, *Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i Krytyka” 8 (1957), s. 173—183.

<sup>23</sup> J. Kurczewski, *Biskupstwo Wileńskie*, Wilno 1912, s. 169.

<sup>24</sup> Tamże, s. 41.

a te dawniejsze, z r. 1619, przeznaczone pierwotnie „na filary”, były już niepotrzebne. Być więc może, że zawieziono je do Wilna, skoro w zapiskach archiwalnych kościoła Bożego Ciała nie ma już o nich żadnej późniejszej wzmianki<sup>25</sup>.

Jeżeli tak było w rzeczywistości, to z kolei nasuwa się pytanie: dlaczego obrazy te znalazły się niebawem na Ostrej Bramie? Lata 1624—1625 to okres wielkiej epidemii grasującej na terenie niemal całej ówczesnej Rzeczypospolitej. Morowe powietrze specjalnie dało się we znaki Wilnu, które ponoć straciło wówczas trzecią część ludności. Było wtedy powszechnym zwyczajem, że w czasie zarazy krążyły po mieście procesje błagalne ze świecami, obrazami sakralnymi i chorągwiami, zanosząc modły przed „cudownymi” obrazami. Tak samo działo się w Wilnie, z tą różnicą, że miasto dotychczas nie posiadało takiego obiektu kultu. Oto gdy np. w r. 1602 wybuchła w Wilnie zaraza, biskup Woyna stanął na czele procesji, którą poprowadził aż do Trok, gdzie znajdował się najbliższy „cudowny” obraz Matki Boskiej<sup>26</sup>.

Nie ma wiadomości, by w r. 1625 podobna procesja udała się do Trok, niemniej procesje błagalne krążyły po mieście, jak zwykle w podobnych wypadkach. Otóż przychodzi mi na myśl, że do procesji w pewnym momencie przyłączyli się kanonicy regularni wraz ze swymi obrazami krakowskimi. Malowidła te uderzać musiały zarówno potężnymi rozmiarami, jak treścią i niespotykaną formą. Któż bowiem mógł przynieść ocalenie, jeśli nie *Salvator mundi*? Któż mógł być lepszym orędownikiem ludu i pośrednikiem między nim a Zbawicielem, jeśli nie Matka Boska? Pamiętajmy, że w krótkim czasie zaczęło się ją w Wilnie nazywać *Mater Amabilis*, *Mater Misericordiae*. Mogło się tak zdarzyć, że omawiane obrazy wzięły udział w procesji dopiero w końcowej fazie epidemii, która wygasła w początkach 1626 r. Umysły ludzi wierzących mogły dojść do wniosku, że stało się to za przyczyną obrazów, zwłaszcza jeśli je w tym upewniła odpowiednia propaganda.

Przypuszczam, że poważną rolę odegrał w tej sprawie biskup Wołowicz. Cieszył się on naprawdę popularnością, albowiem w okresie morowej zarazy pozostał w Wilnie, podczas gdy wielu mieszkańców, nie wyłączając kapituły, uciekło z miasta. Wołowicz, jak zgodnie stwierdzają wszystkie źródła, był człowiekiem czynnym, energicznym, pomysłowym, a dodajmy do tego, że nie jedno już widział, zwłaszcza we Włoszech, do których jeździł jako królewski agent dyplomatyczny. Mogło mu przyjść do głowy, że te dwa obrazy, zamiast wisieć w małym zamiejskim kościółku antokolskim, do którego uczęszczała tylko okoliczna lud-

<sup>25</sup> Sprawę tę mógłby może wyjaśnić zagubiony rękopis *Liber Canonorum*, znajdujący się przed ostatnią wojną w kościele śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie.

<sup>26</sup> J. Kurczewski, op. cit., s. 41.

ność wiejska, powinny się znaleźć w mieście, ale nie w kościele, lecz w miejscu publicznym. Wybór padł na Ostrą Bramę.

Jak można przypuszczać, wnet po ustąpieniu epidemii, a więc na wiosnę lub latem 1626 r. obrazy ulokowano we wnękach Ostrej Bramy. Rzecz jasna, iż zarząd miejski nie stawiał sprzeciwu, tym bardziej, że biskup miał tam swoich ludzi. Kanonicy laterańscy z Antokolu, chcąc nie chcąc, musieli się podporządkować woli biskupa, od którego zapewne otrzymali odpowiedni ekwiwalent pieniężny, skoro wnet dokończyli budowy szpitala, gdzie stale przebywało dziesięciu ubogich<sup>27</sup>.

Wprawdzie scena *Deesis* teoretycznie była nierozdzielna, ale w tym wypadku wilnianie nie zwrócili na to uwagi i obrazy powiesili po dwóch stronach bramy, jako malowidła nie korespondujące ze sobą bezpośrednio. Madonna na obrazie zawieszonym od strony miasta miała pełnić rolę opiekunki i orędowniczki, zwłaszcza w czasach pomoru, o czym świadczą ówczesne pieśni błagalne, zebrane przez ojca Hilariona. Dlaczego wybór padł właśnie na Ostrą Bramę? W r. 1624 biskup Wołłowicz wyraził zgodę na osiedlenie się karmelitów bosych w Wilnie. Oczywiście wiedział, że klasztor karmelicki poczęto budować tuż obok Ostrej Bramy, że mnisi ci wkrótce przybędą, że zatem będzie im można zlecić, jako najbliższym sąsiadom, opiekę nad obrazami ostrobramskimi. Karmelici przybyli ostatecznie do Wilna 29 września 1626 r.<sup>28</sup> i, jak pisał o. Hilarion, „zaraz osobliwszą obserwę i rewerencję temu świętemu obrazowi (tj. Matki Boskiej) czynić [...] poczęli”<sup>29</sup>. Karmelici szybko zorientowali się w sytuacji, tym bardziej iż zauważyli, że już wtedy obraz Madonny (czy też oba obrazy) cieszył się pewną czcią ze strony przechodniów<sup>30</sup>. Akcja karmelitów miała też swoją wymowę specjalną, jeżeli się weźmie pod uwagę, że tuż obok ich konwentu znajdował się klasztor prawosławny (i Bazylianie).

Na pytanie, dlaczego karmelici otoczyli kultem tylko jeden obraz, a nie obydwa, można znaleźć odpowiedź. Po soborze trydenckim zakony niejako podzieliły między siebie kult poszczególnych świętych, co rzutowało i na sprawy sztuki sakralnej. Tak np. kanonicy laterańscy, jakżeśmy to widzieli, specjalnym kultem otaczali Zbawiciela, toteż w prezbiteriach ich kościołów występowały tematy z życia Chrystusa. Karmelici boski byli natomiast zakonem *maryjnym*, oni to organizowali bractwa mariackie, oni to głównie komponowali modlitwy do Matki Boskiej, w ich kościołach królowały obrazy i rzeźby związane tematycznie z Madonną. Nic więc dziwnego, że karmelici wileńscy tak wyeksponowali

<sup>27</sup> Tamże, s. 362.

<sup>28</sup> T. Siczka, *Kult obrazu N. Marii Panny Ostrobramskiej w dziejowym rozwoju*. „Studia teologiczne” 6 (Wilno 1934), s. 7.

<sup>29</sup> Tamże, s. 9.

<sup>30</sup> Tamże, s. 8.

Obraz Ostrobramski, nad którym sprawowali pieczęć do r. 1844, tj. do chwili kasaty klasztoru.

W wyniku powyższych rozważań pozwalam sobie wysnuć trzy następujące wnioski hipotetyczne:

1. Obraz Madonny Ostrobramskiej namalował Łukasz Porębski w r. 1619 dla kościoła Bożego Ciała przy klasztorze kanoników laterańskich na Kazimierzu w Krakowie;

2. Obraz ten krakowscy kanonicy laterańscy przewieźli do Wilna celem umieszczenia go w drewnianym kościele św. Piotra i Pawła na Antokolu;

3. W roku 1626, po wygaśnięciu epidemii w Wilnie, obraz został ulokowany na wewnętrznej ścianie Ostrej Bramy.

#### OÙ ET QUAND A ÉTÉ PEINT LE TABLEAU

„La Madone de Ostra Brama”

#### R é s u m é

Le tableau de la Vierge, qui se trouve depuis 1626 dans ce qu'on appelle Ostra Brama à Vilno (c'est à dire sur le mur d'une des portes anciennes de cette ville), a fait l'objet d'un des plus grands cultes religieux de l'ancienne Pologne. Il avait été peint en 1619 par Luc Porębski, artiste connu de Cracovie, pour l'église de la Fête-Dieu au couvent des chanoines de Latran à Cracovie. En 1625, l'évêque de Vilno, Eustache Wołłowicz, fit venir de Cracovie quelques chanoines de Latran et les installa dans l'église Sts Pierre-et-Paul située près de la ville, sur la hauteur Antokol. L'église, qui avait brûlé à la fin du XVI-e s., venait d'être reconstruite. Les chanoines ont probablement apporté en don le tableau patronel du Sauveur et celui de la Madone (leur église de Cracovie avait déjà deux autels avec ces tableaux), pour les placer dans la nouvelle église confiée à leurs soins. Après la peste qui sévit au début du XVII-e s. dans toute la Pologne d'alors et particulièrement à Vilno, l'évêque Wołłowicz fit transporter les tableaux à Ostra Brama en 1626; la Madone fut placée sur le mur intérieur, le Sauveur sur le mur extérieur. A partir de ce moment, les carmes se chargèrent du soin des tableaux. Ces religieux avaient justement commencé leur activité cette année-là dans un couvent avoisinant, mais elle fut suspendue par un édit du tsar en 1844.