

Ks. EDWARD KUCHARZ

## XVII-WIECZNA KOPIA OBRAZU MB CZĘSTOCHOWSKIEJ W PILSZCZU (DIEC. OPOLSKA)

Religijna formacja katolickiego społeczeństwa w Polsce charakteryzuje się żywym kultem maryjnym, opartym na silnych fundamentach naszej wiary.

W Polsce istnieje wiele miejsc i form kultu Matki Bożej, ale centralne znaczenie posiada kult obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Trwające obecnie przygotowania do obchodów sześćsetlecia obecności obrazu na Jasnej Górze zachęcają do spojrzenia wstecz, badania jego wpływu na rozwój kultu maryjnego w Polsce. Ten klimat pobudza do przedstawienia tu XVII-wiecznej kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, znajdującej się obecnie w Pilszczu, w woj. opolskim, a odkrytej w swej pierwotnej postaci przez autora niniejszego artykułu w 1974 roku. Przybliżenie tego obrazu jest ważne nie tyle z poznawczego tylko punktu widzenia (historia sztuki, konserwacja zabytków), ile raczej dla pełniejszego naświetlenia ikonografii i kultu obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, a zwłaszcza ze względu na powiązanie obrazu Matki Boskiej Pilszczańskiej z praktyką liturgiczną Kościołów Wschodnich.

W niniejszym artykule dadzą się wyróżnić dwie zasadnicze części. Pierwsza traktuje o odkryciu tego starego obrazu z uwzględnieniem jego analizy ikonograficznej i opisu obiektu przed konserwacją. Druga część koncentruje się na ustaleniu genezy obrazu przy pomocy jego analizy treściowej i porównawczej. Zostanie ukazane *novum* odkrytego obiektu, a nawet jego liturgiczno-kultowe znaczenie stanie się bardziej zrozumiałe.

### A. ANALIZA ARTYSTYCZNO-TECHNOLOGICZNA

Dla właściwego zrozumienia opisu obrazu pilszczańskiego trzeba wprawdzie naszkicować jego historię<sup>1</sup>. Najstarsza znana dotychczas wzmianka o tym obrazie podana przez A. W e l t z e l a stwierdza, że znajdował

<sup>1</sup> Szerzej na temat historii obrazu pilszczańskiego, zob. R. S z w a r c, *Jedna z wędrówek Maryi Jasnogórskiej do ludu Śląska Opolskiego*, Opole 1978 (druk okolicznościowy).

się on w ołtarzu bocznym kościoła parafialnego w Oldrisovie, k. Opawy w Czechosłowacji. Był już postarzały i zniszczony, a równocześnie powstało tam Bractwo Różańcowe, nie posiadające dotychczas swojego ołtarza. W tej sytuacji na miejsce starego obrazu ufundowano obraz Matki Bożej Królowej Różańca Świętego<sup>2</sup>. Chodzi tu zapewne o czas w połowie XIX wieku. Dalsze dzieje tego obrazu są związane z Augustem Czokiem, urodzonym w Oldrisovie w 1841 roku. On to otrzymał ów zniszczony już obiekt kultu. Trzeba go było naprawić i dostosować do warunków domowych. W tym celu obcięto go z dołu o kilkanaście centymetrów, a malarz o nazwisku A. Blasch<sup>3</sup> przemaalował go. W międzyczasie Czok z rodziną przeniósł się do pobliskiego Pilszcza. Tu obraz był czczony i w 1930 roku został uroczystie przeniesiony do kościoła, ale niestety nie zawsze troszczono się należycie o jego przechowywanie. Początkowo umieszczono go na ścianie przy zakrystii, w czasie II wojny światowej znajdował się w głównym ołtarzu, po wojnie przeniesiono go do przedsionka kościelnego, zaś w 1962 roku znalazł się w przedsionku bocznego wejścia, gdzie ściana była wilgotna, co spowodowało przyspieszony proces niszczenia. Powstały spękania i odkształcenia, a także pofałdowania. W tym stanie rzeczy ówczesny proboszcz, ks. Ryszard Szwarc przekazał obraz autorowi niniejszego artykułu celem oczyszczenia go, uzupełnienia ubytków i zakonserwowania.

### 1. Opis obiektu przed konserwacją

Na podłoże obrazu pilszczańskiego użyto dość grubego, nie bielonego, ręcznie tkanego płótna, które przed gruntowaniem zostało zdekatezowane i nasączone wodą kleistą. W obrazie przebija struktura płótna. Wskazuje to na cienkie zagruntowanie. Jest to obraz olejny. Warstwa malarska dość dobrze przyczepna do podłoża. Widoczne były spękania, zwłaszcza w górnych partiach tła. Ubytki były liczne, związane z wykruszeniem się zaprawy. Koncentrowały się nad głową Maryi i Dzieciątka. Większe ubytki były również wzdłuż krawędzi całego obrazu, w dolnej partii sukni Madonny i Dzieciątka.

Obraz był lekko zmatowiały na całej powierzchni. Błękit płaszcza Maryi był nawet silnie zmatowiały, a w dolnej partii lekko zzieleniały. Werniks pokrywała dość gruba warstwa brudu, który zacierał czytelność niektórych fragmentów. Zasygnalizowane zniszczenia obrazu w znacznej mierze zostały spowodowane niewłaściwym przechowywaniem obiektu, zwłaszcza w wilgotnej krypcie.

Na odwrocie obrazu były widoczne liczne dziury i ubytki płótna. W środkowej części odwrocia były łaty o różnej wielkości. Ogólny stan podobrazia był bardzo zły. Płótno było kruche i słabe, podziurawione, zwłaszcza w tych partiach, gdzie były dawniej umocowane korony z drzewa. Znaczne uszkodzenia były również na krawędziach obrazu, wskutek przymocowania bezpośrednio do ram.

Wstępne badania wizualne nasunęły przypuszczenia, że obraz był już

<sup>2</sup> Zob. A. Weltzel, *Besiedelungen des nördlich der Oppa gelegenen Landes*, Leobschütz 1880, 8.

<sup>3</sup> Por. G. Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren*, Brünn 1863, V, 279.

poddany zabiegom konserwatorskim, które polegały na przemalowaniu pierwotnego malowidła za wyjątkiem twarzy i rąk obu Postaci. Wskazywały na to liczne ubytki, spękania na licu i łąty na odwrocie. Te spostrzeżenia upoważniły do wykonania nielicznych odkrywek w celu ustalenia programu prac konserwatorskich. Pierwsze próby usunięcia wierzchniej warstwy przemalowań przeprowadzono na fragmencie tła. Tu natrafiono od razu na stary, autentyczny obraz. Po tej odkrywce powtarzano w podobny sposób te same czynności w różnych miejscach przemalowania, co potwierdziło istnienie licznych uszkodzeń i ubytków pierwotnego malowidła. Widoczny w miejscach odkrywek koloryt okazał się odmienny od istniejącego dotychczas. Ukazały się brzegi obrazu, z czego można było wnioskować, że format kompozycji był pierwotnie dużo większy. Po sfotografowaniu podjęto decyzję całkowitego usunięcia późniejszych nawarstwień kolorystycznych, jako deformujących oryginalną kompozycję, posiadającą inne założenia barwne, a nie tylko oczyszczenie go, jak to pierwotnie było zamierzone.

## 2. Zabiegi konserwatorskie

Po wykonaniu zdjęć fotograficznych przystąpiono do prac konserwatorskich zmierzających do zdjęcia warstwy przemalowań przy równoczesnym zachowaniu wszystkich oryginalnych elementów obrazu<sup>4</sup>. W czasie wykonywania zabiegów wstępnych usunięto tasiemkę okalającą obraz, a następnie watą zwilżoną terpentyną zmyto powierzchniowe zabrudzenie. Z uwagi na to, że podczas wstępnych badań kruszyła się zaprawa wraz z warstwą barwną, a sieć drobnych spękań tworzyła fakturę zupełnie odmienną od autentycznej siatki spękań, zdecydowano się na zdublowanie obrazu, by w ten sposób zachować plastyczny efekt obiektu i uratować niezmienione twarze obu Postaci. Wpierw zabezpieczono lico, zaklejając je kilkoma warstwami cienkiej bibułki i spranym płótnem lnianym przy pomocy masy woskowo-żywicznej. Stworzyło to dostateczne zabezpieczenie chroniące warstwę malarską przed uszkodzeniami podczas dalszych zabiegów. Następnie przystąpiono do opracowywania odwrocia. Obraz ułożono licem w dół na specjalnie skonstruowanym blacie laminowanym, mechanicznie usunięto z niego stare, zmurszałe łąty i oczyszczono go z brudu. Dokonano dezynfekcji płótna alkoholem etylowym, a nowe płótna, które miały służyć do podklejenia, zdekatezowano, czyli kilkakrotnie sprano celem usunięcia apretury tkackiej. Obraz pozostawiono pod przyciskiem na kilka dni, regulując wilgotność celem wyprostowania sfałdowanego podobrazia. Po zakończeniu tego procesu wyprasowano w oryginale płótno masą dublżową, a następnie zdublowano na płótno lniane klejem woskowym. Nadmiar kleju wyciśnięto prasując wałkiem gumowym, aż mieszanina zastygła. Następnie zmyto obraz roztworem terpentynowym i pozostawiono pod przyciskiem do całkowitego wyschnięcia.

<sup>4</sup> Zostaną tu zasygnalizowane jedynie ważniejsze etapy zabiegów konserwatorskich. Szerzej na ten temat: E. Kucharz, *Dokumentacja konserwatorska obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z Pilszcza*, Opole 1975, mszps w Archiwum Paraf. w Pilszczu; t e n ż e, *Obraz MB Częstochowskiej z Pilszcza. Monografia artystyczna, treściowa i technologiczna*, Lublin 1980, praca mgr w Arch. KUL.

Po zdublowaniu obraz odwrócono licem do góry, usunięto zabezpieczenie z bibułki, po czym przystąpiono do najtrudniejszej czynności, mianowicie do zdjęcia przemalowań i retuszu. Po dokonaniu prób trzeba było najpierw umocnić odłączoną zaprawę barwną. Zbadano charakter rozpuszczalności farby przemalowania, a na brzegu obrazu także rozpuszczalność autentycznej warstwy barwnej. Farbę przemalowania zdjęto za pomocą pojedynczych rozpuszczalników, a następnie ich mieszaniny. Cały proces usuwania werniksu i przemalowań kontrolowano, neutralizując działanie rozpuszczalnika terpentyną balsamiczną lub benzyną lakową. Powierzchnię farby doczyszczono mechanicznie skalpelem. Po tych zabiegach obraz powleczono olejem lnianym i odłożono na kilka dni, po czym usunięto olej zwitkiem waty nasyconym terpentyną i przystąpiono do uzupełnienia ubytków podkładu i farby. Do większych ubytków wklejano łątki z płótna lnianego, a ubytki farby uzupełniono kitem kredowo-klejowym. Wszystkie uzupełnienia i oczyszczone fragmenty zaprasowano żelazkiem na masę woskowo-żywiczną. Po usunięciu nadmiaru wosku i nabiciu obrazu na nowe krosno zawerniksowano, po czym przystąpiono do punktowania akwarelą, tj. wykonania podkładu akwarelowego pod punktowanie emulsyjne. Następnie obiekt ponownie zawerniksowano werniksem mastyksowym. Wykonano ostateczny retusz, punktując odsączonymi farbami olejnymi na spoiwie żywicznym. Na końcu nałożono werniks retuszowski Rembrandta celem zabezpieczenia obrazu przed szkodliwymi wpływami atmosferycznymi, a także by uczynić barwy obrazu. Dzięki tym zabiegom ów obiekt odzyskał swój pierwotny wygląd z pożytkiem dla samego dzieła jak i intensywnie rozwijającego się kultu.

### 3. Opis treściowy obrazu po konserwacji

Dolna warstwa malarska znacznie różni się od dokonanego przemalowania. Wprawdzie w obu przypadkach jest przedstawiony ten sam temat: Matka Boska z Dzieciątkiem, z cechami właściwymi dla Matki Boskiej Częstochowskiej (układ obu Postaci, cięcia na twarzy i szyi Madonny), to jednak ten temat jest różnie zrealizowany. Obiekt przed konserwacją przedstawia Postacie w sposób uproszczony, bez ozdób, a zwłaszcza koron; inny był też układ kolorystyczny. Rzucała się w oczy dysharmonia między bardzo subtelnym modelunkiem twarzy i rąk obu Postaci a pozostałymi, w sposób nader ubogi zrealizowanymi partiami.

Obraz po konserwacji przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem, nawiązując do przedstawień w typie Hodegetrii. Jest bardzo zbliżony do ikony bizantyjskiej z końca X wieku. Maryja podtrzymuje Dzieciątko na lewym przedramieniu, prawą ręką wskazuje na Syna. Obie Postacie zajmują prawie całą wielkość pola obrazu. Podłużny owal twarzy ma barwę palonej pszenicy, stąd „Pszenna Madonna”<sup>5</sup>. Interesująco przedstawia się ta nazwa w kontekście żywej, faktycznie pszennej Ziemi Głubczyckiej i w odniesieniu do poprzedniego przemalowania, gdzie strój Matki Boskiej przypomina strój prostej wiejskiej kobiety.

Dziecię Jezus siedzi swobodnie na lewym ramieniu Madonny, podtrzy-

<sup>5</sup> W ten sposób określa obraz Cz. R y s z k a, *Pszenna Madonna*, Gość Niedzielny 1976, nr 23, 2.

mywane jej lewą dłonią. Jezus unosi prawą rękę w charakterystycznym geście błogosławieństwa, a w lewej ręce trzyma zamkniętą księgę z okładką zwróconą do widza. Jezus ubrany jest w długą sukienkę, w dekolcie ozdobioną delikatnym ornamentem. Obszerna suknia z jednolitej materii jest koloru różowego, pokryta gwiazdami. Brzegi sukienki i rękawów obiega gładka złota bordiura. Twarz Dzieciątka jest bardziej pełna niż Matki. Oczy są wykreślone prostymi liniami i patrzą wprost na widza. Brwi są jasne, zakreślone na czole. Włosy układają się w piękne, zwijające się loczki. Usta wąskie z lekkim opuszczeniem kącików w dół, a dzieląca je linia podkreślona jest prawie wypukło ciemną farbą.

Analizując twarz Madonny i Dzieciątka można zauważyć pewne różnice w ich modelunku plastycznym, co wskazuje na twórczą postawę artysty. W twarzy Madonny widać modelunek bardzo delikatny, łagodne ułożenie światła i cieni przy stopniowym przechodzeniu z partii jaśniejszych w ciemniejsze. Prowadzenie pędzla nie jest widoczne. Czoło wysokie. Dłonie o silnie wydłużonych palcach i delikatnym modelunku. Źródło światła rozjaśnia czoło, nos, powieki, dzielnice oczu, brodę, szyję i włosy. Plastyczność malowidła uzyskał artysta przez przeprowadzenie studium padania światła, skierowanego z lewej strony Madonny. Modelunek ten został uplastyczniony przez delikatne nałożenie cieni, co daje efekt pewnej bryłowatości, maksymalnie ukazanej w twarzy Madonny i Dzieciątka.

Na skroniach obu Postaci widnieją korony. Są one bardzo interesujące, bo swoim wyglądem nie przypominają znanych nam tradycyjnych koron. Są zbliżone do biskupiej mitry względnie kołpaka. Oryginalnymi szczegółami koron w obrazie pilszczańskim są napisy: „Tibi Maria” i „Tibi Jesu”. Analogii należy szukać w obrazie częstochowskim. Okazuje się, że dwie takie złote korony dla przyozdobienia obrazu Jasnogórskiego ofiarował król Polski, Władysław IV, w 1633 roku<sup>6</sup>. Korona wieńcząca głowę Bogurodzicy nosiła napis: „Tibi Maria”, Dzieciątka: „Tibi Jesu”. Rysunek koron podaje rycina sprymityzowanej wersji, zamieszczona w dziełku O. Andrzeja Gołdonowskiego<sup>7</sup>. Na koronach spiralnie odtworzone są rozety. Cechą charakterystyczną i niemal niespotykaną na innych kopiach Matki Boskiej Częstochowskiej jest obręcz korony przyozdobiona narzędziami Męki Pańskiej.

W środkowej części obręczy namalowana jest chusta św. Weroniki, przedstawiająca głowę Chrystusa. Nad obręczą w części środkowej znajduje się ciało Chrystusa. Krawędzie obręczy w obu koronach zdobią obficie perły. W szczytowej partii korony Madonny znajdują się dwaj aniołowie podtrzymujący promienisty owal z napisem IHS. Korony są zwieńczone na szczycie małym krzyżykiem. Skronie wraz z koronami okalają nimbusy koloru pomarańczowo-cynobrowego, przyozdobione na przemian szafirowymi rautami oraz rubinowymi kaboszonami.

W 1976 roku miała miejsce uroczystość koronacji obrazu pilszczań-

<sup>6</sup> Por. A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe okręgu częstochowskiego*, Wrocław 1978, 100.

<sup>7</sup> Zob. A. Gołdonowski, *Diva claromontana seu Imaginis eius Virgo. Translatio. Miracula*, Cracoviae 1642, il. 24 (za: S. Szafraniec, *Jasna Góra. Studium z dziejów kultu MB Częstochowskiej*, *Sacrum Poloniae Millennium* 4(1957), 9—69). Por. też: A. Nieszporkowicz, *Analecta mensae reginalis seu historia imaginis Hodigitriae Divae Virginis Claromontanae Mariae*, Cracoviae 1681 (za: A. Kunczyńska-Iracka, dz. cyt., 101).

skiego przez ks. Biskupa Wacława Wyciska. Nowe korony wykonane z pozłoczonego srebra zostały umieszczone w koronie władysławowej tak, by nie przesłaniały zachowanych elementów historycznych. Skomponowane zostały z stylizowanych kłosów pszenicy, nawiązując w ten sposób do nazwy „Pszenna Madonna”.

Trzeba jeszcze wspomnieć, że gama kolorystyczna malowidła jest utrzymana w wąskiej skali silnie nasyconych barw. Główna, w pełni nasycona tonacja ciemnego granatu w płaszczu Madonny przechodzi w jasny odcień błękitu fałdów. Brzegi sukni i płaszcza<sup>8</sup> obiega złota bordiura złożona z szeregu czworoboków i trójkątów zdobionych wytłaczanym w gruncie ornamentem; pod szyją i przy rękawach ozdobiona jest lamą obrysowaną białym konturem. W tym obrazie charakterystyczna jest dla malarza tendencja do niejakiego rozproszenia konturów, co daje się zauważyć w twarzach obu Postaci, jak i w rękach, np. ręce Madonny o długich i cienkich palcach, jakby bez kości, obwiedzione są konturem i lekko modelowane światłocieniem.

Sukienka Dzieciątka utrzymuje się w kolorze różowym o odcieniu cynobrowym, ozdobiona jest złotymi gwiazdami. Rękawy w sukni Dzieciątka zakończone są wąskimi mankietami, bez ozdób. Sukienka, twarz Dzieciątka, nimbus, mankiety, korona i obramowanie przy szyi są obrysowane białym konturem podobnie jak u Matki.

Wszystko to stanowi niezwykle harmonijną kompozycję. W ten sposób obraz jako dzieło sztuki o wysokich walorach artystycznych wychodzi naprzeciw umiłowaniu piękna przez każdego chyba człowieka i zarazem służy wartościom religijnym. Zatrzymuje uwagę obserwatora walorami estetycznymi, dając przy tym okazję do odkrycia jego religijnej treści i pobudzając w ten sposób do modlitwy.

## B. ANALIZA TREŚCIOWA

Po zarysowaniu historii obrazu Matki Boskiej Pilszczańskiej, nader skrótowym przedstawieniu spraw technologicznych związanych z odkryciem omawianego obiektu i zapoznaniu się z jego treścią, należałoby przejść do przeanalizowania jej pod kątem ustalenia teologiczno-liturgicznej wymowy i dotarcia do genezy obiektu.

Wyjaśnienie obu tych problemów jest częściowo wzajemnie uzależnione, dlatego kolejno będą odkrywane coraz to starsze źródła, z których wyrósł obraz pilszczański, by w ten sposób dojść do myśli teologiczno-kultowej, stanowiącej pierwotny impuls i by w ten sposób tym jaśniej ją dostrzec w omawianym obiekcie. W związku z tym, że korona Dzieciątka jest zbliżona do korony Matki przez kształt zewnętrzny, analogiczną ornamentykę i napis, a przy tym nie zawiera żadnych oryginalnych elementów, dalsze rozważania ograniczą się jedynie do korony Matki Boskiej.

<sup>8</sup> Płaszcz nosił grecką nazwę maphorion, łacińską mafors. Naciąganie go jednym rogami czy końcem na głowę było modą wprowadzoną przez kobiety syryjskie (S. Tomkiewicz, *Obraz MB Częstochowskiej*, Prace Komisji Historii Sztuki V(1932), z. 2, 124).

### 1. Obraz Matki Boskiej Pilszczańskiej jako kopia obrazu Jasnogórskiego

Z uwagi na brak potrzebnych w niniejszym artykule rycin, trzeba wyraźnie wskazać na analogie między obydwoma obrazami. Już na pierwszy rzut oka widać jednakowy układ obu Postaci z zachowaniem w obrazie pilszczańskim pierwotnych proporcji. Niemal identycznie ułożone są ręce w obu obrazach (kopiści zwracali na nie, podobnie jak i na twarz, baczna uwagę). Wyraz twarzy jest nieco pogodniejszy z silniej podkreślonymi wargami. Nie brak cech rozpoznawczych — blizn na policzku i szyi Madonny. Szaty obu Postaci (bez ozdób) są zasadniczo wiernie powtórzone, z innym jedynie układem fałd, własnym światłocieniem i indywidualną kompozycją barwną. Wszystkie te cechy obrazu pilszczańskiego nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że stanowi on kopię obrazu Jasnogórskiego. Pozostaje kwestia korony, stanowiącej najpiękniejszą ozdobę tego obiektu. Rozwiązania trzeba szukać w historii częstochowskiej ikony.

Według „*Translatio tabulae...*” obraz przekazany Paulinom przez Władysława Opolczyka był bogato ozdobiony, w tym również koronami<sup>9</sup>. Pierwsza znana rycina obrazu wykazuje istnienie korony tylko na głowie Madonny. Podobnie przedstawia się obraz na rycinie w pierwszym druku polskim<sup>10</sup>. W końcu XVI wieku doszło do przesady w przyozdabianiu obrazu koronami. Wskutek tego biskup krakowski, kard. Jerzy Radziwiłł, wydał zarządzenie dwudziestego szóstego sierpnia 1593 roku: „Postanawiamy, by w zakładaniu koron na obrazie Najświętszej Maryi Panny zachowano przystojność oraz by nie ujawniła się w nich żadna przesada”<sup>11</sup>.

Prawdopodobnie w 1633 roku król Polski, Władysław IV Waza, ofiarował dwie złote korony dla przyozdobienia obrazu. Korona wieńcząca głowę Bogarodzicy nosiła napis „Tibi Maria”, a Dzieciątka „Tibi Jesu”. Do dnia dzisiejszego te korony nie zachowały się. Wydaje się, że zostały zdemontowane i posłużyły jako ozdoby Jasnogórskiego obrazu. Ich rysunek, jak już wspomniano, podaje rycina obrazu zamieszczona w dziełku O. Andrzeja Gołdonowskiego. W 1887 roku na posiedzeniu Komisji Historii Sztuk hrabia Przewdzicki przedłożył starą kopię obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej malowaną na miedzi i udowodnił, powołując się na źródła historyczne oraz ikonograficzne, iż namalowane na tym obrazie korony stanowią wierne kopie zaginionych koron Władysława IV<sup>12</sup>. Odnaleźć na nich można dokładnie powtórzone wszystkie elementy Arma Christi, jakie udało się odnaleźć spośród klejnotów sukienki

<sup>9</sup> *Translatio tabulae Beatae Mariae Virginis*, rkps, Archiwum Jasnogórskie R 662 k. 217 (za: S. Szafraniec, art. cyt.) Por. też: E. Smulikowska, *Ozdoby obrazu MB Częstochowskiej jako zespół zabytków*, Rocznik Historii Sztuki X(1974), 179—221 oraz R. Kozłowski, *Historia obrazu jasnogórskiego w świetle badań technologicznych i artystyczno-formalnych*, Roczniki Humanistyczne XX(1972), z. 5, 5—46.

<sup>10</sup> Zob. P. Rusinius, *Historia pulchra*, Cracoviae 1524 (za: S. Szafraniec, art. cyt.).

<sup>11</sup> Dyplom pergaminowy, Archiwum Jasnogórskie nr 130, quinto. Odpis znajduje się w Liber miraculorum, T. I, Archiwum Jasnogórskie, nr 2096 k. 49 (za: R. Kozłowski, art. cyt., 10).

<sup>12</sup> Zob. Sprawozdanie z posiedzeń Komisji Historii Sztuki, T. IV (1887, XIII—XV.

rubinowej, ponadto siedem mieczy odłączonych od zaginionej plakietki Piety, stanowiącej punkt centralny kompozycji korony, a także małe diadem, dwa skrzydła adorujących aniołów oraz rubinowy owal z hierogramem IHS. Nie jest wykluczone, że jeszcze więcej fragmentów koron władysławowych, jak rozety, koronki czy inne ornamenty, przechowało się w sukience rubinowej, lecz w stanie tak rozdrobnionym, że trudno obecnie o ich zidentyfikowanie<sup>13</sup>. Przechowała się w skarbcu jasnogórskim emaliowana plakietka z wyobrażeniem Veraikonu, pochodząca z tej samej korony, której widok przetrwał nie tylko na kopii zaprezentowanej przed 90 laty gronu krakowskich uczonych, ale także na licznych kopiach obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, często w bardzo ludowym wydaniu, rozsianych po całym niemal kraju.

Przekaz ikonograficzny dotyczący korony władysławowej zachował się także w sprymityzowanej wersji na rysunku w jednym z rękopisów jasnogórskich z lat 1668—1673, gdzie jedynie inskrypcje „Tibi Maria” oraz „Tibi Jesu” zostały wiernie powtórzone wraz z zarysem konturów obu koron<sup>14</sup>.

Korony te, zwieńczone jabłkiem i krzyżykiem, mają kształt zamknięty, przeznaczony do reprezentowania władzy królewskiej w chwili zasiadania na majestacie i odbierania hołdu przez władcę. Kształt ten jest zarazem symbolem Królestwa Polskiego, zgodnie z współczesną ikonografią królów polskich<sup>15</sup>. Ten właśnie kształt, nadany przez Władysława IV Wazę koronom obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, nawiązywał niewątpliwie do tradycji Jagiellońskiej, która uczyniła z Jasnogórskiego wizerunku królewskie palladium dynastii panującej<sup>16</sup>.

Tak wielki dar, jaki stanowią dwie złote korony, nie powinien dziwić. Znana jest bowiem wielka hojność Władysława IV dla Jasnogórskiej Madonny. Czternastego sierpnia 1638 roku podarował swój kosztowny złoty łańcuch, pięknie wykonany i przyozdobiony brylantami, oraz 500 złotych, na budowę nowej nastawy ołtarzowej w bazylice. Królowa zaś ofiarowała naszyjnik brylantowy i swój portret na srebrnej blaszce oraz ornat, antependium i poduszkę do cudownego obrazu, wykonaną z sukni, w którą była ubrana w dniu koronacji. Natomiast czwartego lipca 1646 roku król jako spełnienie ślubu uczynionego w chorobie ofiarował 340 łokci jedwabnego obicia dla przyozdobienia kaplicy<sup>17</sup>. Te i inne fakty potwierdzają wielką miłość króla do Matki Bożej na Jasnej Górze.

Po odkryciu koron władysławowych w obrazie pilszczańskim przez autora niniejszego artykułu można było przekonać się, że posiadają one bardzo wiele wspólnych cech z ryciną Gołdonowskiego.

Wprawdzie centrum korony było po odkryciu zniszczone, to jednak mimo tych ubytków można było zidentyfikować wspólne cechy z wspomnianą ryciną. Chodzi tu o identyczne inskrypcje „Tibi Maria”, chustę

<sup>13</sup> Por. Smulikowska, dz. cyt., 195.

<sup>14</sup> Descriptio processus fiscalis 1668—1683, Archiwum Jasnogórskie, sygn. 567 za: R. Kozłowski, art. cyt., 11.

<sup>15</sup> Por. A. Gieysztor, „Non habemus caesarem nisi regem”. Korona zamknięta królów polskich w końcu XV wieku i w wieku XVI, w: Muzeum i twórca. Studia z historii kultury ku czci prof. dr Lorentza, Warszawa 1969, 277—292.

<sup>16</sup> Por. Smulikowska, dz. cyt., 190.

<sup>17</sup> Por. L. Fraś, *Matka Boska Częstochowska Królowa Polski*, Częstochowa 1939, 35—38.



św. Weroniki, Jezusa leżącego w grobie, narzędzia Męki Pańskiej, a także aniołków podtrzymujących hierogram. Taki sam jest układ wspomnianych elementów. Okazało się, że korona obrazu pilszczańskiego stanowi bardzo wierną kopię korony władysławowej. Jedynie zdobnicza ornamentyka ma nieco uboższą postać.

Należałoby jeszcze porównać omawianą koronę z obrazu Matki Boskiej Pilszczańskiej z innymi znanymi nam koronami obrazów Matki Boskiej Częstochowskiej, których siedemnastowieczne pochodzenie jest udokumentowane.

Bardzo interesujące analogie występują pomiędzy koroną obrazu pilszczańskiego a koroną obrazu wotywnego, ofiarowanego przez Wojciecha Wysockiego w roku 1689. Obraz ten znajduje się obecnie na plebanii w Podwilku k/Nowego Targu. W koronie umieszczone są narzędzia Męki Pańskiej, chusta św. Weroniki, ciało Chrystusa w grobie. Interesujące jest, że w centrum korony nad Chrystusem znajduje się anioł oplakujący śmierć Zbawiciela<sup>18</sup>.

Wiele podobieństwa z koroną w obrazie Matki Boskiej Pilszczańskiej posiada korona z obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej ze Smolic k. Gostynia<sup>19</sup>. Jest tam bowiem władysławowa korona odtworzona z wielką dokładnością i pietyzmem z oryginalnego obrazu Jasnogórskiego w XVII wieku. Tak samo jak w obrazie pilszczańskim w zwieńczeniu korony znajdują się dwaj aniołowie, podtrzymujący rubinowy, promienisty owal z hierogramem IHS. Analogicznie namalowane jest ciało Chrystusa w grobie. W obecnym stanie nie zachowało się w całości na skutek ubytków. Nad czołem Maryi widać chustę św. Weroniki. W centrum korony nad ciałem Chrystusa widać fragmenty jakiejś postaci. Nie jest wcale wykluczone, że i tu pierwotnie znajdowała się postać Matki Boskiej Bolesnej, a może anioła oplakującego śmierć Zbawiciela.

Obraz z kościoła w Miejscu pod Namysłowem musiał powstać przed 1633 rokiem, ponieważ Madonna nosi koronę z XVI wieku, zamienioną w 1633 roku na nową, ofiarowaną przez Władysława IV<sup>20</sup>. Tę samą najstarszą koronę oraz łańcuchy nałożone na cudowny obraz w XVI wieku przedstawiono też, choć już mniej dokładnie na kopii znajdującej się w kościele parafialnym w Umieniu, w Wielkopolsce<sup>21</sup>. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z otwartą koroną o późnogotyckim charakterze, zwieńczoną pierzastymi trójliściami i ozdobioną drogimi kamieniami na otoku. Kształt tej korony nieprzypadkowo jest zgodny z ikonografią królów polskich z końca XV i pierwszej ćwierci XVI wieku<sup>22</sup>.

Na specjalną uwagę zasługuje kopia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z kościoła parafialnego w Koziebrodach k. Sierpca<sup>23</sup>. Zach-

<sup>18</sup> Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce* t. 1, pod red. J. Szablowskiego, pow. nowotarski (oprac. na podstawie inwentarza zabytków, ogłoszonego przez T. Szydłowskiego), 371.

<sup>19</sup> Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, z. 4 opr. Z. Białowicz-Krygierowa, Warszawa 1961, 41, fig. 85.

<sup>20</sup> Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 7 opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1965, 26, fig. 108.

<sup>21</sup> Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, red. T. Ruszczyńska, T. Sławska, z. 8 opr. J. Rutkowska, Warszawa 1961, 24, fig. 35.

<sup>22</sup> Por. *Gieysztor*, art. cyt., 284.

<sup>23</sup> Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 23 opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1971, 8, fig. 34.

wały się w niej wszystkie elementy, które zostały odkryte w obrazie pilszczańskim, a mianowicie: inskrypcja „Tibi Maria”, dwaj aniołowie adorujący Zbawiciela i podtrzymujący promienisty monogram IHS. Można tu odnaleźć wszystkie narzędzia Męki Pańskiej z chustą św. Weroniki i Chrystusem w grobie. W koronie obrazu w Koziebrodach umieszczona jest w centralnym punkcie plakietka Piety — Matka Boska Bolesna z sercem przebitym siedmioma mieczami. Tego elementu brak w koronie obrazu pilszczańskiego, bowiem to miejsce jest zniszczone i nieczytelne. Nie jest więc wykluczone, że malarz, podobnie jak w obrazie w Koziebrodach, umieścił tam Pietę. Ten fakt dobitnie potwierdza pasyjny charakter obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, a w ślad za tym Matki Boskiej Pilszczańskiej.

Porównując koronę obrazu pilszczańskiego z podobnymi jej, nie można pominąć drzeworytu przedstawiającego Matkę Boską Częstochowską unoszącą się nad klasztorem w koronie władysławowej<sup>24</sup>. Jest on przechowywany w Bibliotece Publicznej w Warszawie, pochodzi również z XVII wieku. W koronie Matki Boskiej znajduje się inskrypcja „Tibi Maria”. Jest tu Pan Jezus w grobie, z tą tylko różnicą, że jest odwrotnie położony. Nad ciałem Chrystusa, w środkowej części korony, widnieje postać Matki Bolesnej, której serce jest przebite mieczami. Jest to jeszcze jeden przykład korony o tematyce pasyjnej.

Reasumując można stwierdzić, że korona z obrazu pilszczańskiego jest bardzo zbliżona do autentycznej korony władysławowej i należy do najwierniejszych kopii z połowy XVII wieku. Obrazy z Podwilka i ze Smolic k. Gostynia mają bardzo wiernie odtworzone korony, ale w centrum mają anioła oplakującego śmierć Zbawiciela, a nie Matkę Bolesną. Obraz z Koziebrodów przedstawia już koronę o nieco innej koncepcji, co jest widoczne w zwieńczeniu korony (brak zwłaszcza dwóch aniołów podtrzymujących monogram). Natomiast korona obrazu pilszczańskiego w swych zachowanych partiach doskonale przedstawia koronę władysławową z uproszczoną jedynie ornamentyką. Nie można z powodu ubytków powiedzieć niczego o centralnej części nad ciałem Zbawiciela. W ten sposób po porównaniu pilszczańskiej kopii z innymi tego typu i z odtworzoną koroną władysławową nie tylko widać, że obraz pilszczański przedstawia autentyczną koronę władysławową, ale można nawet paradoksalnie stwierdzić, że omawiany obiekt ze względu na tak wysoką wierność oryginałowi stanowi wręcz dalszy argument potwierdzający istnienie takiej właśnie korony na obrazie Jasnogórskim w połowie XVII wieku. Jest to namacalny argument, bo jak już wspomniano, szczegółowy kształt korony władysławowej został jedynie odtworzony.

## 2. Pochodzenie korony władysławowej

Charakterystyczną cechą omawianej korony jest jej charakter pasyjny — kontemplacja męki Zbawiciela (narzędzia Męki Pańskiej, chusta Weroniki), Jego śmierci (ciało Chrystusa); kontemplacja podkreślona jeszcze przez postać Matki Boskiej Bolesnej z sercem przebitym siedmioma mieczami, znajdująca się nad ciałem Chrystusa i dwaj aniołowie w zwień-

<sup>24</sup> Por. Kunczyńska - Iracka, dz. cyt., il. 30.

czeniu korony podtrzymujący monogram IHS — podkreślenie zbawczego charakteru męki i śmierci Chrystusa. Takie skoncentrowanie różnych elementów wokół jednej idei nie mogło być przypadkowe. Zasadne staje się pytanie o genezę tej korony.

W ikonografii zachodniej takiego ujęcia się nie spotyka. Można natomiast znaleźć analogie na Wschodzie. Podobną myśl wyraża obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy czczony tam jako „Panagia”. Na tym przedstawieniu pojawia się lekki skłon głowy ku Dzieciątku<sup>25</sup>. Malarz wyraził w twarzy powagę, spokój, łagodność, a zwłaszcza głęboki smutek i ból. Aniołowie mają ręce okryte suknem, co w owych czasach było oznaką poszanowania<sup>26</sup>. Na obrazie Matki Boskiej Nieustającej Pomocy trzymają narzędzia męki Pańskiej, mianowicie krzyż, włócznię i gąbkę. Te symbole zapowiadają cierpienia Chrystusa i Jego śmierć. To sprawia, że obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy pokazuje Matkę Bolesciwą, podobnie zresztą jak obraz Jasnogórski bądź pilszczański, ale nie można mówić o bezpośrednim wpływie tego obrazu na powstanie korony władysławowej — występuje tu jedynie ta sama tematyka, świadectwo istnienia żywej tradycji liturgiczno-kultowej.

Wszystkie elementy korony władysławowej koncentrują się wokół postaci Chrystusa w grobie. Okazuje się, że w Kościele Wschodnim istnieją zdumiewająco analogiczne przedstawienia nie wśród zabytków malarstwa tablicowego, ale pomiędzy paramentami liturgicznymi. Chodzi tu o tzw. epitafion (płaszczonica) i antimension<sup>27</sup>.

Epitafionu czyli płaszczonicy, albo inaczej całunu, na którym jest przedstawiony pogrzeb Chrystusa Pana, używa się w liturgii W. Tygodnia. Może być też sama postać Chrystusa w grobie. Postać ta jest haftowana, a częściej malowana. W Kościele Prawosławnym w Polsce i w Rosji nieraz malowana na blasze, dlatego że w liturgii W. Piątku ten obraz namaszcza się względnie nakrapia wonnymi płynami. Oprócz scen złożenia do grobu, czy postaci Chrystusa w grobie, wyhaftowany jest lub wymalowany napis, tzw. tropar. W W. Sobotę tropar mówi o pogrzebie Chrystusa Pana. Płaszczonica jest wystawiona na Bożym Grobie od nieszporów W. Piątku do jutrzni W. Niedzieli. Przez Piątek i Sobotę wierni adorują ją przez pokłony i ucałowania, podobnie jak w Kościele Rzym.-kat. adoruje się Najświętszy Sakrament przy Bożym Grobie. W W. Niedzielę płaszczonica zostaje zabrana na Wielki Ołtarz i na niej odprawia się ofiarę eucharystyczną aż do Wniebowstąpienia Pańskiego. W dawnej Rosji płaszczonicy używano nie tylko w liturgii W. Tygodnia czy Wielkanocy, ale też w innych okresach roku liturgicznego. Płaszczonica była noszona uroczyście razem z darami w czasie wielkiego wchodu, czyli przy niesieniu darów ofiarnych podczas Mszy św.

Antimension jest małym obrusem z lnu lub jedwabiu z nadrukiem jednobarwnym lub kolorowym. Spełnia rolę rzymskiego kamienia ołtarzowego. W centralnym miejscu antimensionu, podobnie jak i epitafio-

<sup>25</sup> Por. M. Skrudlik, *Obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, Tuchów 1938, 7.

<sup>26</sup> Coś podobnego można zauważyć na licznych obrazach przedstawiających starca Symeona przyjmującego dziecko Jezus. Ręce jego są okryte kosztowną tkaniną. Por. M. A. Ilyin, *Sovietsky Khudoznik Publishing House*, Moscow 1967, 33.

<sup>27</sup> Zob. J. Kłosińska, *Ikony*, Kraków 1973, 241. Jest tam ukazany Chrystus w grobie — płaszczonica i antimension.

nu, jest postać Chrystusa leżącego w grobie, krzyż i narzędzia Męki Pańskiej oraz Maryja, Jan Ewangelista, Nikodem i Józef z Arymatei. Oprócz tego w rogach są postacie czterech ewangelistów albo ich symbole, często też postacie autorów liturgii św. Jana Chryzostoma lub Bazylego Wielkiego. Na tym wszyscy rosyjscy i polscy prawosławni odprawiają Mszę św. Kościół grecko-katolicki w Polsce umieszcza go pod obrusem i dlatego antimensjony grecko-katolickie są raczej proste. Natomiast prawosławne są bardziej ozdobne i staranniej wykonane. Napis wokoło antimensjonu stanowi też tropar, ale nie w W. Sobotę, kiedy to jest on nieco dłuższy i mówi o Zmartwychwstaniu. Antimensjon wyobraża więc pogrzeb Chrystusa. Wszywa się do niego relikwie męczenników i umieszcza na ołtarzu. Ma wyraźny związek z Męką Pańską.

Analogia epitafionu i antimensjonu do korony władysławowej jest tak uderzająca, że można przyjąć je jako najbardziej prawdopodobny pierwowzór korony władysławowej. Nie ma w tym nic szczególnego, bowiem Polska od dawna podlegała silnym wpływom ze strony Wschodu. Począwszy od ostatnich Piastów coraz większe tereny na wschód od Bugu były włączane w obręb Państwa Polskiego, istniały kontakty pokojowe z Rusią i Bizancjum, a nieraz też prowadzono z Rusią wojny. Władysław IV mógł nawet sam przywieźć antimensjon i umieścić go w koronie Matki Bożej, której złożył hołd w jednej ze swoich czterech pielgrzymek<sup>28</sup>. Mógł też król zlecić wykonanie korony o charakterze pasyjnym na wzór bizantyjskich antimensjonów. Dzisiaj trudno już ustalić, jak do tego faktycznie doszło. Faktem jest, że omawiana korona jest darem Władysława IV i nie ulega wątpliwości jej ideowe pochodzenie z praktyki liturgicznej Kościoła Wschodniego, przy czym pierwowzorem był zapewne wschodni antimensjon lub epitafion.

### 3. Biblijno-kultyczne podstawy obrazu Matki Boskiej Pilszczańskiej

Po ustaleniu genezy korony władysławowej, dokładniej, po stwierdzeniu co jest jej ideowym pierwowzorem, jawi się konsekwentnie dalsze pytanie, dlaczego akurat ten pasyjny motyw wybrano, by rozpracować go tak szczegółowo i nadać mu tak silny akcent. I dalej, jakie jest jego znaczenie teologiczno-kultowe. Bowiem nie wydaje się, aby takie zestawienie elementów pasyjnych, jakie jest w koronie władysławowej a w ślad za tym na obrazie pilszczańskim, było przypadkowe. O celowym zamiśle świadczy też fakt, że na różnych kopiach z połowy XVII wieku korony mają różny układ elementów, najczęściej w postaci zubożonej w stosunku do autentycznej korony władysławowej, ale zawsze z ideą pasyjną. Zastanawiające jest, że można spotkać kopie, gdzie nad ciałem Chrystusa widnieje postać adorującego anioła (Podwilk, Smolice k. Krotoszyna) zamiast Matki Boskiej Bolesnej. To sugeruje, że malarze kopiści opierali się nie tylko na samej koronie władysławowej z obrazu Jasnogórskiego, ale dodatkowo korzystali z tradycji wschodnich przedstawień tej tematyki pasyjnej (epitafion, obraz Matki Boskiej Nieusta-

<sup>28</sup> Por. Akta dotyczące kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej, Archiwum Jasnej Góry, nr 2148, 73 n.

jącej Pomocy), gdzie tacy aniołowie występują, bądź samorzutnie wprowadzali zmiany, znając wewnętrzną logikę kompozycji obrazu z koroną władysławową.

Stosunkowo łatwo odpowiedzieć, dlaczego wybrano motyw pasyjny dla korony. Przyczyna bliższa łączy się z samym charakterem obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, przedstawiającego Madonnę bardzo poważną, a przy tym jakby smutną i spoglądającą na patrzącego na obraz z jakimś niemym pytaniem. Patrząc na nią, zwłaszcza na Jej oczy odnosi się nieodparcie wrażenie transcendencji — wzrok nie zatrzymuje się na niej, ale co jest właściwe dla dobrych ikon, sięga dalej, dotyka nadprzyrodzoności. Wszystko to jakby w klimacie niemego wyrzutu i wezwania Matki, która boleje nad tym, że Jej Syn, którego Ona wciąż ludziom wskazuje, nie jest w pełni przyjmowany. Ten bolejący charakter podkreślają dobitnie rysy na policzku i szyi. W XVII wieku tak samo zdawano sobie z tego sprawę i nawet starano się w tym okresie całej kaplicy, w której obraz był przechowywany, nadać charakter pasyjny. Potwierdzają to np. dwa boczne ołtarze. Krucyfiks z ołtarza bocznego z prawej strony nawy został wykonany w drzewie w końcu XVI wieku, a w 1659 roku zbudowano tam ołtarz Pana Jezusa Ukrzyżowanego, na wzór wawelskiego. Natomiast po lewej stronie nawy w drugiej połowie XVII wieku został wybudowany marmurowy ołtarz ku czci Matki Boskiej Bolesnej<sup>29</sup>.

Pasyjny charakter korony władysławowej (a może i samego obrazu Jasnogórskiego) ma głębszą jeszcze przyczynę. Rozmieszczenie szczegółów ikonograficznych w koronie nawiązuje prawdopodobnie do biblijnych wzmianek o Maryi i Jej cierpieniach, zwłaszcza do proroctwa, jakie wypowiedział prorok Symeon podczas ofiarowania Jezusa w świątyni: „Oto ten jest przeznaczony na upadek i na powstanie wielu w Izraelu i na znak, któremu sprzeciwić się będą, a twoją duszę miecz przeszyje, aby wyszły na jaw z wielu serc zamysły” (Łk 2, 34—35). Według słów Symeona osoba Jezusa będzie przedmiotem kontrowersji i sprzeciwu. Część ludzi stanie po Jego stronie, ale niektórzy będą wobec Niego w opozycji. Od tego będą zależeć losy człowieka. Kto opowie się za Jezusem, będzie trwał przy Bogu, odżyje duchowo, wewnątrz, podniesie się z grzechu i moralnego zaniedbania. Wielu Go jednak odrzuci, nie zaakceptuje Jego osoby, nie uwierzy w znaki, nie zbliży się przez wiarę do Boga. Będzie to dla nich powodem zguby. Sprzeciw, z jakim spotyka się Jezus, zdaniem Symeona, dotknie i Jego Matkę. Odczuje ona bardzo boleśnie odrzucenie Jezusa<sup>30</sup>.

Boleści Maryi Symeon porównuje do miecza przeszywającego Jej duszę. Obraz jest bardzo ostry, gdyż w tekście oryginalnym „miecz” Łukasz oddaje przez greckie słowo „romfaja” Określenie to w literaturze greckiej pozabiblijnej oraz w Septuagincie oznacza duży obosieczny miecz<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Por. Nekrolog, Archiwum Jasnej Góry, nr 77, 460 n.

<sup>30</sup> Por. J. Ernest, *Das Evangelium nach Lukas* (Regensburger Neues Testament), Regensburg 1977, 118 n; F. Gryglewicz, *Ewangelia według św. Łukasza* (Pismo święte Nowego Testamentu) III, Poznań — Warszawa 1974, 11 n; H. Schürmann, *Das Lukasevangelium* I, Leipzig 1950, 127—130.

<sup>31</sup> Por. H. G. Liddel, R. Scott, *A Greek-English Lexikon*, Oxford 1977, 1574; Z. Abramowiczówna, *Słownik grecko-polski* IV, Warszawa 1965, 22.

A zatem słowo to wymownie ilustruje boleść Maryi. Tak wielkie boleści nie mogą być tylko wynikiem odrzucenia Jezusa.

Symeon pragnął więc powiedzieć coś więcej. Otóż, chociaż nie wspominał o Męce na krzyżu, to jednak w tym obrazie uczynił do niej wyraźną aluzję. Obraz obosiecznego miecza nawiązuje do cierpień Maryi pod krzyżem, do Jej współdziałania w Męce Jezusa, zatem do dobrze już znanej idei Matki Bożej Bolesnej.

Elementy ikonograficzne obrazu Matki Boskiej z Pilszcza o tematyce pasyjnej artysta umieścił w koronie, na Jej czole. Wydaje się, że jest to wynik przemyślanej koncepcji, zwłaszcza że jest to koncepcja bardzo oryginalna. Można by tu widzieć symbol wyrażający ustawiczną pamięć o wydarzeniach Męki Pańskiej, coś na wzór izraelskich filakterii<sup>32</sup>. Zresztą, moment kontemplacyjny obrazu Matki Boskiej Pilszczańskiej podkreśla również wewnętrzna struktura samej korony, gdzie centralnym punktem jest ciało Chrystusa z postacią Matki Bolesnej, którą możnaby tam umieścić ze względu na koronę władysławową<sup>33</sup>, w otoczeniu zwłaszcza chusty św. Weroniki i adorujących aniołów. Taką kontemplacyjną sylwetkę kreśli św. Łukasz: „Maryja zachowywała wszystkie te sprawy i rozważała je w swoim sercu” (Łk 2, 19), a gdzie indziej mówi, że „Matka Jego chowała wiernie wszystkie te wspomnienia w swoim sercu” (Łk 2, 51b)<sup>34</sup>.

W ewangeliach mamy dwa obrazy Matki Boskiej Bolesnej: U Łukasza i u Jana. Okazuje się, że artysta malujący obraz Matki Boskiej z Pilszcza wykonał go w oparciu o ujęcie Łukaszowe. Jego teologia jest teologią Łukasza i to konsekwentnie przeprowadzoną. Nie wiadomo, czy artysta rzeczywiście o takiej koncepcji biblijnej myślał, ale z analizy teologicznej obrazu wynika, że obraz został według tej koncepcji świadomie lub nieświadomie namalowany.

### Zakończenie

Na pierwszy rzut oka może dziwić fakt, że analiza genezy obrazu pilszczańskiego zaprowadziła poprzez obraz Jasnogórski i praktykę liturgiczną Kościoła Wschodniego do źródła chrześcijaństwa, do podstawowych prawd Wcielenia i Odkupienia znanych z kart Pisma św. Ten fakt może zdumiewać przez odkrycie tak licznych elementów składających się na powstanie tego obrazu. Wiadomo jednak, że sztuka, w tym również sztuka sakralna, nie jest nigdy wyobcowana w swej epoce, ale wyrasta

<sup>32</sup> Filakteria to w judaizmie małe pudełeczka, do których wkładano teksty biblijne: Pwt 6, 4—9; 11, 13—22; Wj 13, 12—16 oraz 13, 2—10. Są one jeszcze do dziś stosowane. Wykonuje się je na ogół z czarnej skóry i opatruje rzemykami. Przy pomocy tych rzemyków przymocowuje się owe pudełeczka do czoła i w górnej części lewego przedramienia na wysokości serca. Symbolizuje to ustawiczną pamięć o Prawie. Por. J. Homerski, *Ewangelia według św. Mateusza* (Pismo święte Nowego Testamentu) III(1), Poznań—Warszawa 1979, 302 n; A. Van den Born, H. Haag, *Gebetsriemen*, w: *Bibel-Lexikon*, hrsg. H. Haag, Leipzig 1969, 522 n.

<sup>33</sup> W obrazie pilszczańskim ta część obrazu nie została zrekonstruowana, bo planowano umieścić tam koronę (koronacja biskupia).

<sup>34</sup> Por. H. Schürmann, dz. cyt., 138; W. Grundmann, *Das Evangelium nach Lukas* (Theologischer Handkommentar zum Neuen Testament) III, Berlin 1964, 86.

z tradycji. Poza tym obraz religijny jako dzieło przeznaczone dla potrzeb kultu musi mieć głęboko teologiczne podstawy. Gdy zaś idzie o przedstawienia Maryi, to muszą one być w sposób szczególny zakotwiczone w Piśmie św., a przy tym i w tradycji Kościoła. Wtedy mogą one inspirować zdrowy kult i równocześnie być czytelną księgą dla prostego zwłaszcza ludu.

W czasie prac technologicznych nad obrazem pilszczańskim można było zauważyć, jak konserwowanie obiektów sakralnych wymaga znajomości nie tylko technologii i historii sztuki, ale również kontekstu teologiczno-kultowego. Widoczne to jest szczególnie w pracach bardziej skomplikowanych, zwłaszcza tam, gdzie chodzi o rekonstrukcję, o każdą poważniejszą próbę przywrócenia obiektowi sakralnemu jego pierwotnego wyglądu. Krótko mówiąc, jest bardzo wskazane, aby konserwator zabytków sakralnych był na tyle teologiem, by mógł należycie uchwycić teologiczną wymowę i kultyczną rolę dzieła, bo one w znacznym stopniu decydują o słuszności przyjętych założeń konserwatorskich.

Z zadowoleniem należy odnotować fakt, że po odkryciu pierwotnego wyglądu omawianego obiektu przez autora niniejszego artykułu znacznie nasilił się kult Matki Boskiej w Pilszczu. W dużym stopniu było to dziełem tamtejszego proboszcza, ks. Ryszarda Szwarca. Obraz w Pilszczu doczekał się już pierwszych jubileuszy. W 1980 roku jest tam obchodzone 100-lecie obrazu w Pilszczu i 50-lecie kultu Matki Boskiej Pilszczańskiej. Można mieć nadzieję, że zgłębienie tego obrazu i zwracanie się do Boga za pośrednictwem Jego Matki przyczynia się do jeszcze intensywniejszego kultu z pożytkiem dla tamtejszej parafii i diecezji.